



Poética do Imaginário
LEITURA DO MITO

SÉBASTIEN JOACHIM

Poética do Imaginário
LEITURA DO MITO

Editora
Universitária  UFPE

Recife, 2010

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS. Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, especialmente por sistemas gráficos, microfilmicos, fotográficos, reprográficos, fonográficos e vídeográficos. 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.

Créditos

Revisão: o autor

Capa e Projeto Gráfico: Ana Farias

Impressão e Acabamento: Editora Universitária UFPE | EdUFPE

Editora Associada a:



Catálogo na fonte:

Bibliotecária Joselly de Barros Gonçalves, CRB4-1748

J62p	Joachim, Sébastien. Poética do imaginário - leitura do mito / Sébastien Joachim.
-	Recife : Ed. Universitária da UFPE, 2010. 311 p. Inclui bibliografia. ISBN 978-85-7315-739-0 (broch.) 1. Literatura – Crítica. 2. Imaginação na literatura. 3. Mito na literatura. I. Título.
82.09	CDU (2.ed.) UFPE
801.95	CDD (22.ed.) BC2010-079

Dedico este conjunto de ensaios em primeiro lugar à Professora Gilda Lins (in memoriam), que sempre teve grande apreço para o Imaginário e o Interculturalismo, e em segundo lugar às gerações de estudantes do Departamento de Letras da UFPE que me incentivaram a construir a matéria aqui apresentada.

Imaginário



Imaginário

Sendo o Imaginário o estudo das imagens que povoam a imaginação, em outras palavras: sendo as imagens constituintes da língua pela qual se expressa a imaginação, sendo o imaginário o domínio de residência da Imaginação, um domínio ubíquo que passa ao largo do racional, é preciso portanto aprender a ler as imagens. Mas pode ser imagem tudo aquilo que acabamos de enumerar no parágrafo anterior. Podemos tentar com Wunenburger (Image et image primordiale. In Danièle Chauvin, André Siganos, Philippe Walter. *Questions de Mythocritique*. Paris: Imago, 2005, p.193-204) uma tipologia das imagens. Mas é preciso ficar bem ciente do caráter relativo desta, como de toda empresa classificatória que ambicionaria racionalizar a imaginação. Gilbert Durand e o filósofo Wunenburger sabem perfeitamente que a razão é incapaz de expressar adequadamente realidades dos afetos; a razão é até incapaz de compreender certas realidades da mente onde se encontram superpostas ou entrelaçadas contrariedades lógicas, contraditórias. Para abreviar, o reino da Imaginação ou do Imaginário, que também é o do Mito, é reino das hiper-realidades espiritualo-afetivas ou anímicas, imponderáveis, impossíveis de ser enquadrinhadas, impossíveis de ser contidas na formalização lógica das frases, cláusulas, definições. O imaginário transborda todo limite. Sua arquitetura existe, mas ela fica por uma boa parte misteriosa, principalmente quando se trata das imagens meta-empíricas, da profecia, da mística religiosa. As redes de imagens estão no térreo do edifício de vários andares do Mítico. Cada andar exerce uma supremacia sobre aquele que lhe é inferior em força produtiva e em universalidade de sentidos. A ordenação de que falamos pode ser pensada assim: é uma sorte de ordem hierárquica: vai de baixo para cima quando, perante um texto que suspeitamos comprometido com um grande mito, procedemos a um levantamento das imagens sensoriais, das imagens de superfície as quais levam a símbolos latentes, e estes à força propulsora residindo no par Arquétipo/Imagem primordial que ritmam Esquemas diretores ou “Schèmes” que ritmam o movimento. Mas do ponto de vista da Produção, o movimento é inverso. De *bottom-up*, passamos ao *top-down*. O reboiço da lambada vai de cima para baixo. Identificamos a fonte criadora do mito de partida,

que compararia a uma língua estrangeira que de tradução em tradução chega para nós em nossa língua. O que precisa então é acompanhar um dinamismo, e não efetuar um levantamento estático de puro reconhecimento. De fato, analisar neste campo de estudos é dançar uma lambada: *sobe sobe sobe; desce desce desce*. É uma dialética lambadeira. Concebe-se analogicamente como um deslocamento em duplo sentido: do Gênero ao Indivíduo ou ao Singular, transitando pela Espécie, da abstração, da universalidade e compreensão maior para a singularidade concreta; e por ser concreta e singular, a unidade focalizada se torna resistente à abstração, mais heterogênea e paradoxalmente mais complexa. O corpo humano ao vivo é mais complicado que as pranchas de anatomia pelas quais podemos abraçá-lo num só olhar.

Os textos apresentados nesta primeira parte resultam de meus contatos semanais com Jean Burgos, Reitor da *Université de Savoie*, France, e Diretor do Centro de Estudos sobre o Imaginário da mesma Instituição, na ocasião de uma Bolsa de Pós-doutorado cedida pelo CNPQ, no final dos anos 80. Constituíram a base de muitos seminários ou palestras proferidas na UFPE, na FUNDAJ, na ANPOLL, na UESPI-Teresina, na UFG-Goiás, na UBPC-São Luis. Agradecemos mais uma vez ao CNPQ e também à Danielle Rocha Pitta que nos apoiou muito quando do nosso ingresso neste campo de estudos.

POÉTICA DO IMAGINÁRIO:

Introdução a Jean Burgos

O presente estudo propõe-se a orientar o leitor na floresta da obra de Jean Burgos. Seu livro *Para uma Poética do Imaginário* (1982) nos ajudará a identificar seus objetivos, suas idéias principais, suas adesões e rejeições, algumas afinidades. Daremos na bibliografia geral as outras fontes (artigos, prefácios, comunicações de congressos, etc.). O objetivo foi esclarecer e precisar os pontos difíceis da obra principal de 1982, que apresentaremos passo a passo, com a maior fidelidade possível, confrontando-a com antecessores e contemporâneos de J. Burgos. (André Breton, Bachelard, Durand).

1. APRESENTAÇÃO GLOBAL DA POÉTICA DE BURGOS

Burgos herdou de Baudelaire, Tzara, Breton, uma definição da Poesia que a coloca fora da Literatura (Burgos, 1982:15, 179, 180). Essa posição tem caráter apenas estratégico. Pois sabemos que, numa óptica muito ampla, a Poesia penetra a literatura e as outras artes e é o brasão da autenticidade artística. O verdadeiro pensamento de Burgos (1982:156) não põe a poesia fora da Literatura em nome da *Poiésis* (que ele me confessou esconder sob a palavra *poética* no título de seu livro), mas revalida a sua concepção pela volta às suas raízes. De fato, a poesia moderna retoma as suas ligações com a música, a pintura, a narrativa, o teatro, e se torna uma “condição de existência”, uma “forma de ação”

e não apenas “poesia escrita” (C.I.S. 34/35, Breton, Tzara, citados por Adrian Marino 1988:50).

A sua índole anárquica e iconoclasta em nada tira da poesia a sua profunda coerência. É por isso que Burgos dedica tanta atenção a poetas pintores, poetas polivalentes que manipulam vários sistemas de signos, tais como Henri Michaux, René Char, Apollinaire, e coordena um centro de pesquisa sobre Imaginário e Criação onde se manifestam as atitudes poéticas de romancistas, cineastas, pintores, arquitetos, desenhistas, fabricantes de objetos inencontráveis à moda de Marcel Duchamp, Biólogos, Médicos, Psicanalistas, Filósofos, Historiadores, Sociólogos, Leitores.

Poderíamos, inicialmente, fazer a Burgos algumas querelas que deixam porém intacto o seu sistema aberto. Os gramatólogos incondicionais, por exemplo, podem criticar a sua cumplicidade com o texto lido, a sua fé no autor e na obra, a sua falta de distanciamento. No começo de quase todas as suas análises, há uma espécie de voto incondicional de fidelidade ao Autor. Vestígio involuntário, talvez, daquilo que ele condena: a Hermenêutica. Voltaremos mais adiante sobre o assunto. É possível apontar aqui e lá um certo retorno a posições formalmente rejeitadas (a Escola crítica de Genebra, a leitura temática tradicional, a crítica da consciência, a categoria Gadameriana da disponibilidade (1982:10). Não importa. O essencial é que mesmo assim, e porque está assim nas suas veleidades seguidas de arrependimentos, o livro de Burgos nos obriga a reaprender a ler. Quando o autor parece regredir, mais ele avança. No momento em que a semântica ameaça se tornar redutora, a metalinguagem redime-se numa ruptura radical com o significado instituído. Não há subserviência nenhuma. As grandes fontes de referências como Bachelard, Jung, Gilbert Durand, Valéry, Marinetti, Péguy, Breton, René Thom, sempre recebem em tempo oportuno o corretivo necessário dentro da visão fundadora dessa cartografia do imaginário.

1.1 SITUAÇÃO DESSA POÉTICA

O que Burgos submete em primeiro lugar à nossa apreciação são caminhos de uma leitura não-interpretativa. Daí a insistência sobre elementos que podemos identificar, sob denominações diferentes, em Gilles Deleuze e Felix Guat-

tari (superfície, esquizo-análise, máquina abstrata, agenciamento de enunciação, componente diagramático, etc.) e que visam a uma abordagem capaz de abarcar fatos sociais, música, pintura, literatura (Burgos 1982:399-400, citação).

Ao qualificarmos acima a obra de Burgos como sistema aberto, procuramos implicitar uma idéia do próprio autor, a saber, que a sua poética corresponde a um esboço daquilo que poderia ser uma Sintaxe do imaginário (Burgos, 1982:156). Ela se situa explicitamente no prolongamento dos trabalhos de Gilbert Durand e da Antropologia cultural.

O objetivo essencial é “mostrar que uma coerência muito forte, bem diferente da coerência apenas racional, mas correspondendo às suas próprias leis, preside à escrita poética - por pouco coesos que se afiguram os elementos dessa escrita; essa coerência ordena o desdobramento e também a procura do sentido”. Mais ainda, o intuito é “mostrar como o texto, como *todo texto*” (é por isso que dissemos que Burgos acredita na onipresença da poesia na Literatura), “como todo texto pode ser falado e revelado, e atualizado, e vivido nas suas potencialidades seja qual for o Imaginário da sua escrita” (Burgos, 1982:156). Van den Heuvel (1985:173) se expressa em termos semelhantes sobre o *Estrangeiro* de Albert Camus, texto “redigido à revelia”, e no qual o sentido só surgirá de uma lógica própria, marcada pela “inconseqüência”, “recusa”, “ambigüidade”.

Burgos oferece subsídios para uma leitura poética criteriosa que até agora dependia da inspiração caprichosa ou do grau de sofisticação de cada um. Ele fornece um roteiro pleno de advertências, tais como: não aceitem imagens arquetípicas a priori, evitem as classificações rígidas e pré-estabelecidas “à maneira de Durand”... A respeito do segundo conselho, convém saber logo a razão: “as mesmas imagens [...] se manifestam às vezes dentro de escritas diferentes”, evidentemente com significações diferentes. Existem nesse mapa rastros e sinais de reconhecimento absolutamente indispensáveis, tais como a razão poética, “um princípio de organização [...] ditado por uma ordem de estruturação que faz estourar as estruturas lingüísticas” (Burgos, 1982:169). Nessa ordem de idéias, Burgos relembra que “o texto poético aciona uma linguagem [...] geradora de sentidos” (Burgos:171). Esses sentidos podem ser plurais e/ou contraditórios, para impossibilitar a interpretação.

No que diz respeito aos resultados alcançados, que pensa Burgos da sua Poética? A resposta encontra-se nas páginas 360-361, da obra de 1982. Já dissemos

que ele confessa modestamente a relatividade e o caráter propedêutico de seu trabalho. A nosso ver, ele realizou um imenso trabalho de pioneiro, na esteira do trabalho de Gilbert Durand. Talvez esteja mais pertinente que seu mestre Durand com relação à abordagem do texto literário e artístico, mas o certo é que ele se mantém distante de todo terrorismo metodológico e de todo ufanismo. Vivemos nos tempos da Relatividade. Nosso papel é *de nos aproximarmos* o mais possível e “por caminhos diversos (...) do que identifica e singulariza uma linguagem no seu funcionamento poético”, e de *progredir* sem cessar, através de leituras múltiplas, em direção a um sentido futuro, guiados nessa marcha por uma pressuposição de coerência profunda ditada pela sintaxe do texto, de fazer “ressoar os instrumentos desta sintaxe no melhor de suas possibilidades” (Burgos:360-361). Tudo faz crer que, aqui, o enunciado está ultrapassado pelo que Esteban chama de “terra prometida que não tem nome”, ou de “improvável”, ou de “insituável” (Esteban, 1987:194), porque é “metafísico e translingüístico” (ibid:261).

Burgos recusa o hermetismo crítico ávido de apagar o texto, recobrando-o com um jargão obscuro sem proveito para ninguém, mas o texto perde também o seu fetichismo. Já que não se passa nada aqui em benefício nem do autor nem do texto, que fará a Poética do Imaginário? Parece que ela insere o ser-no-ato-de-ler dentro de uma problemática do Tempo e do Espaço, via escrita considerada como “lugar de reconciliação da angústia e do desejo (Burgos 1982:361). Aqui vigora um jogo com a temporalidade na esperança de dominá-lo, de lhe impor a medida de nossa própria subjetividade, de nossa conveniência”).

Burgos, apesar de suas reticências, reconhece que realmente “rompe com hábitos, descobre postulados, abala hipóteses tendendo a erigir-se em dogmas” (Burgos, 1982:395), e também manifesta intenções pragmáticas, de saídas fora do texto, num hetero-ultrapassamento (Burgos, 1982:10). Nesse ultrapassamento, seu ultratexto coloca-se em direção oposta ao de Gadamer (ef. Jean Greisch, 1977). A “Metafísica” de Burgos é aqui “a posteriori”. Mas há na base de seu sistema uma outra hipótese metafísica sobre o ser pressionado pela angústia do tempo, e que comanda toda a ordenação do Imaginário, que é a alavanca de sua “poiêsis”, o laboratório da escrita/leitura (Burgos, 1982:86,126,396,397). É a seu mestre Ferdinand Alquié (1943/1987: passim.) que ele deve a hipótese que descreve a relação múltipla do Da-sein dilacerado entre o Tempo e a Eternidade, sofrendo das angústias da finitude. A escrita e toda produção da imaginação se

empenham ora em dominar ou deter o tempo, preenchendo o espaço - o que se “traduz” em imagens de conquista - ; ora em se subtrair ao tempo por manobras de fuga - o que se “traduz” por regime de imagens eufemizantes; ora em domar o tempo num jogo equívoco com a espacialidade e a temporalidade que pode resultar numa tendência a dissolvê-los num fora-do-tempo, numa eternidade ou numa intemporalidade ou atemporalidade (ver quadro a seguir).

Quadro

<p>1ª MODALIDADE: Escrita da Revolta</p>	<p>I Posse de espaço II Síntaxe da Antítese</p>
<p>2ª MODALIDADE: Escrita da Recusa</p>	<p>I Regime do Eufemismo/ da Atenuação a) Progresso para um lugar secreto Descida Enclausuramento b) Reduplicação (duplo) Englobamento/encaixes c) Apagamento (apertar, restringir, diminuir) d) Conciliação na posse (comunhão, enterramento) II Formas de Esquemas do Recuo</p>
<p>3ª MODALIDADE: a Astúcia ou Regime dialético ou Busca da Eternidade</p>	<p>I Imagens da Progressão a) Extensão espacial e Linha de horizonte - Caminho a percorrer, Medida, Agrimensura (ex.: Teatro Claudeliano) b) Imagem da Relação a estabelecer, da ligação a assegurar, do obstáculo a superar, do limite a ultrapassar (ex.: St. Exupéry, Lawrence, Sade). c) Imagem de Semeadura, germinação, Maturação/Amadurecimento, frutificação, fogo regenerador, Reiniciação, Eterno retorno (ex.: Giraudoux, Eluard, Aragon). II Esquemas que encurvam imagens heteróclitas para uma convergência específica a) Esq. progressistas e lineares. b) Esq. geradores e cíclicos. c) Esq. rítmicos (reúnem tempos fortes e tempos fracos de (a,b). d) Esq. dramáticos (peripécias de várias histórias e visão global desses acontecimentos) e) Esq. escatológicos - continuidade no tempo: - fim dos tempos; - além e fora do tempo.</p>

Sintaxe do Imaginário (Burgos, 165-168)

Voltemos à questão importantíssima das imagens. Segundo podemos deduzir das Páginas 233, 269, 291, 306, 347, a imagem de Burgos não coincide com

a imagem retórica, que é uma associação de palavras. É por isso que ele demonstra uma certa hostilidade contra a estilística e a retórica, contra Marinetti e seu fascínio pela palavra, é por isso também que ele desloca a questão do léxico para a sintaxe, em pleno acordo com André Breton. Se a imagem burgosiana não é tributária da palavra, compreendemos automaticamente por que num primeiro tempo ele repudia a metáfora; é, para ele, uma imagem degradada (p.9), seu caráter inovador é secundário, já que ela repousa sobre relações associativas: toda associação pressupõe uma antecedência. Jacques Garelli, poeta e filósofo francês da linhagem de Heidegger, e com ele vários outros poeticistas, desvalorizam também a metáfora, na medida em que esta seria regressiva em vez de ser presentificativa. A poesia e a poeticidade tornam presente, negam o deslocamento para o antes, implicitado na metáfora lingüística e retoricamente descrita. O símbolo está ameaçado, da mesma forma, se os dois fragmentos que o constituem remetem a um alhures. O alhures poético está para ser, ele não foi. Feita essa ressalva, para Burgos a imagem existe no ponto mais elevado da ascensão proustiana: ela reside num “estado de coisa”, num gesto, numa cena de lavadeira, num passo de dança - como na pintura.

O que não tem nada a ver com uma representação, mas sim com uma apresentação (*présentation*, diz Burgos). Como Proust, o mundo das coisas da arte - inclusive o homem projetado na arte - é uma proposição de realidades muito diferentes daquilo que aparece. Temos que analisar as relações de palavras, de coisas, de sons, numa perspectiva construtivista, de acordo com a epistemologia genética de Jean Piaget. O “estar-aí” da literatura e da arte explica porque as realidades ditas poéticas são *sui causa* e postulam um suplemento pelo qual se define essa poeticidade. Esse postulado leva a um outro: há forças inerentes ao tecido textual ligadas à produção daquele suplemento, fora do qual não há poeticidade.

Existe um modo específico de o tecido textual determinar a leitura (Burgos, 1982:15). Essa determinação decorre da organização intrínseca das imagens que coage o leitor, o obriga quase a palmilhar certos caminhos, a reviver a experiência criadora. O impulso poético se desloca da instância doador do objeto/sujeito artístico aos leitores idôneos (Burgos, 1982:15). Terry Eagleton adota essa posição quando declara que a obra literária exerce uma determinação sobre a reação do leitor (Terry Eagleton, 1983). Se não fosse assim, a crítica seria pura anarquia ou resultaria apenas de fatores psicológicos, sociais e filosóficos. Como a palavra,

a imagem não se analisa isoladamente, nem sob a forma de uma adição de elementos autônomos. Um dos objetivos do livro de Burgos é de ler e mesmo “rever totalmente as relações da imagem com a poesia, de substituir uma poética da imagem [...] por uma poética do imaginário” de caráter gestaltista (Burgos, 1982:14). Em outras palavras, somente “as redes e os sistemas relacionais” importam na Poética do Imaginário. Nesses sistemas e redes, predominam “conflitos” de forças, descontinuidades e rupturas (que deles derivam), geração de outra coerência regrada pelo mecanismo criador. Cabe mencionar que alterna com as descontinuidades uma certa continuidade, na produção do suplemento de realidade, de que se tratou acima (Burgos, 1982:14-15).

Vamos retomar num quadro mais amplo todas as noções aí apresentadas, a começar pela imagem.

2. O PONTO DE PARTIDA: A IMAGEM

Imagem, Antropologia Poética

Quem entra no país do imaginário entra no país das imagens. É indispensável, porém, saber o que é a imagem poética.

É um truísmo dizer que as dicotomias nos cercam por todos os lados. Para nos libertarmos, para superarmos nossas limitações, as imagens (literárias, artísticas, científicas) foram criadas. “A matéria poética [...] desprovida de conteúdo” (Mandelstam, in Esteban, 1987:163) é uma mostração. A imagem do mundo e do ser, sendo apresentação esperançosa e desesperada, é o lugar do desejo e da carência. Sugerimos que, às vezes, ela é uma dessimbolização (Marcelle Marini, in *Bajomé et Heyndelo*, 1985), uma nudez que se fundamenta na incerteza de uma outra lógica. É por isso que, parafraseando Octavio Paz, o poeta belga, Jacques Sojcher declara: “A imagem (...) não se explica nem se interpreta, ela é irreduzível [...]: ela inaugura para quem reimagina com ela a perseguição daquilo que advém apenas sob o modo escorregadio da fuga” (Sojcher 1976:106). É preciso nos aproximarmos desse enigma tão necessário.

2.1 DA IMAGEM FUTURISTA (MARINETTI) À IMAGEM FENOMENOLÓGICA (BACHELARD)

Antes de referir à diversidade de sentidos conferidos à imagem nas primeiras décadas do século XX, Burgos situa sumariamente o texto-poético e a “estrutura intencional” (Garelli) que a impulsiona. Os possíveis do texto, os “mundos possíveis”, o caráter inovador da arte são colocados sob a regência de uma “aventura de linguagem”, a da linguagem poética. Essa aventura, “depois de ter dado a ver *outra coisa e dado a ver de outra maneira* | |, dá a viver uma realidade que nunca teria sido vivida sem ela. Uma expansão do ser” (Burgos, 1982:19). Burgos admite uma equivalência entre aventura científica moderna e aventura poética (“moderna” por essência), pois uma e outra aventura são *linguageiras e poéticas*, já que ambas ostentam essa característica “de dizer algo para se dizer a si mesma e conferir realidade ao indizível” (ibid.:19). Desde já estamos diante da função “princeps” da *poiésis*.

Em seguida, Burgos põe em foco a palavra, passagem incontornável em literatura mesmo se a poesia a ultrapassa. Para haver poesia, existem palavras especiais? Burgos cita aí uma distinção de Valéry que opõe a linguagem da significação à linguagem do universo poético (ibid.:22). No universo poético, só existe um jogo de reenvios internos, libertado de qualquer “dado prévio”, livre de todo referente, independente até dos “entraves formais”. Tal jogo, por si só, constrói uma “realidade nova”, algo parecido com aquilo que Bachelard pressentia através do devaneio sobre a palavra (Burgos, 1982:25). Salientamos que a problemática da referência aí aludida está na ótica da Gramatologia e também na perspectiva não-representativa de Garelli (1983:cap.III). O referente, logo posto logo rasurado, permite a criação existir plenamente no presente (Burgos, 1982:25).

Mais uma vez, qual é o papel, qual é o estatuto da palavra? Jean Fisette (1976:cap.1e2) oferece ótimos pontos de apoio para a resposta, mas o seu formalismo semiotizante o atrapalha. A palavra fica tributária de conceitos semânticos pré-construídos pelo metadiscurso greimasiano. Ora, a palavra poética não é instrumento de um pensamento. Ela introduz um ser de linguagem “fabricador de realidade e de ser que vêm se ajuntar a o que é” (Burgos, 1982:27). Sonhar com as palavras, como fez Bachelard, é, para Burgos, apenas reconhecer o seu peso, o seu valor (Burgos, 1982:26). O semantismo, o sentido vêm sempre *depois* (Proust).

O efeito de sentido é um efeito a *posteriori*. Um não-sentido imediato é coincidente com a palavra imediatamente ofertada ao leitor. Daí sua possibilidade de dar-se enquanto ícone, de entrar como constituinte da pintura, da arquitetura, do design.

Pode-se imaginar também a polivalência da palavra-imagem, da imagem-objeto, assim como o ecumenismo da imagem poética e o não alinhamento ideológico (alta, baixa, nobre, ordinária) da palavra que a suporta (Marino, C. I. S., 33-34:50). A poesia está em todos os lugares, as palavras também. Não há palavras poéticas e palavras prosaicas. O Dadaísmo e o Surrealismo faziam incansáveis variações em torno disso. (ef. Marino, *supra*).

Contudo, quando se fala, como Marinetti, das “palavras em liberdade”, isso não significa ausência total de constrangimento. As palavras não voltam à sua origem como uma bola lançada contra o muro; elas atravessam o muro. Daí o subversivo do gesto poético. Uma leitura sensível recebe o choque das palavras, mas não podemos garantir a infalibilidade desse choque. seria pura mágica, aponta Garelli (1966:172). Cientes disto, deveríamos organizar grupos de ação propedêutica que favorecem à receptividade do choque poético, na medida em que - como concorda a maioria - o poético é suscetível de abrir-se em realidades novas, mas que essas produções imaginárias podem ser monstruosas se não existir uma deontologia da descoberta. O caso Marinetti é muito significativo. Ele afirmava ruidosamente que formas novas (as da Escola Futurista que ele incentivava) criam realidades novas. Ora, a ação poética de Marinetti desaguou no fascismo. Por isso é que Burgos (1982:30) desconfia das “palavras em liberdade” do poeticista italiano: é perigoso “se libertar das barreiras da lógica e do pensamento || e deixar || as palavras falarem por si mesmas”, se não somos geniais. É preciso temperar essa liberdade com toques de lógica. Essa lógica, interna à própria produção das palavras, se chama sintaxe. O imaginário requer uma rigorosa sintaxe. Dominar essa sintaxe é ter bússola e apólice de seguros.

Foi André Breton quem à “palavra em liberdade” preferia a *sintaxe*, numa bela formulação que vale citar: “Les mots doivent faire l’amour entre eux”. Em outros termos: as palavras devem estar sintaticamente relacionadas. O que se diz da palavra, vale para a imagem e vale para o poético. Nada de liberdade desenfreada, de liberdade “casse-cou”. Breton, “para além das barreiras da razão e dos limiares proibidos”, aspira a “uma autêntica revolta capaz de pôr em questão as

evidências e as certezas”. Mas ele não abre mão do discurso articulado, organizado; porque, acredita ele, é através do sistema relacional de elementos que o texto mais evidentemente automático se realiza (Burgos, 1982:31,32). A intuição de Valéry é de novo reencontrada, preludiando aquilo que diremos a respeito das “imagens e esquemas”. Breton, talvez involuntariamente, olha também para uma ordem simultaneamente transcendental e subterrânea, adequada à realidade do ser em devir e em expansão. Apesar do regime sintático, em que se afirma uma certa lógica, o poético, na perspectiva de Breton como na ontologia de Garelli, inicia o seu curso, o seu lugar de formação, na aurora da mente e da consciência, no “ante-discurso”, no momento que a organização da linguagem não “acessou” o nível racional da comunicação utilitária (Burgos, 1982:33). Comparável com aquilo que a mente percebe “no período crepuscular anterior ao sono”, é algo, “de caráter orgânico”, que desencadeia a imagem (Burgos, *cod. loc.*). Garelli precisa o pensamento de Burgos: é algo “aquém da percepção e da reflexão”, sem ser inconsciente como quer Breton muito submisso aos esquemas causalistas de Freud (Garelli, 1966:168).

Em lugar do devaneio enraizado nas palavras (Bachelard), a ênfase de Breton cai sobre o devaneio nas frases e nas imagens. A imaginação se prende não à matéria bachelardiana, mas a formas novas. Lautréamont já prefigurava esse exercício da imaginação quando reunia uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de dissecação. O insólito dessa reunião não deve fazer perder de vista a justaposição, a sintaxe aí implicitada.

Segundo Breton, por esdrúxula que seja, “a Imagem é inseparável de uma organização (...) e de uma dinâmica inerentes”(Burgos, 1982:34). Ela está na origem de um impulso criador. Seu estudo competiria a uma “semiótica energética” (Guattari/Rolnick, 1986), se a semiótica estivesse à altura da ambição poética. Enquanto “foco de surgimento e estrutura dinâmica se desdobrando”, enquanto “espírito em ato” (Garelli, in Collot e Mathieu, 1987:29,30), a imagem não se atrela às palavras (...), mas sim à sua “passagem” (Burgos, 1982:35), i.e., a seu deslizamento, à sua *dérive*. Se o poético é criação de imagens e criação de realidades (Breton), compreendemos porque todo poeta corre o risco de sentir a inadequação, a pobreza, a deficiência, a impotência da linguagem perante o mundo interno e externo. Para além de jogos de palavras suspeitos, a imagem em liberdade, esta sim, existe, mas de uma existência paradoxal na medida em que

nunca escapa totalmente à teia com que ela se tece e tece alteridades ontológicas que governam seu campo de revolução. A palavra é subordinada à imagem. A seqüência de palavras sintáticas e a-referencialmente conjugadas molda progressivamente uma imagem ou uma série de imagens promovedoras de significações múltiplas e desconhecidas. Em razão dessa riqueza potencial, a imagem é altamente valorizada em detrimento do signo pelos Surrealistas, por Bachelard, Henri Michaux, Garelli e Burgos (Burgos 1982:36). talvez o signo esteja degradado por causa de uma concepção clássica, manipuladora e racionalista que torna a sua problemática irrisória, estática e improdutiva (Meschonnic, 1982).

O dinamismo das imagens, leit-motiv de nossa exposição, gira em torno de uma crítica de Gaston Bachelard (*Poética do espaço, Poética do Devaneio*) a quem Burgos, contudo, concede uma importância de pioneiro. Na mesma época Garelli (1982), René Celis (1984: *Dinâmica da narrativa bíblica*, Facultés Universitaires St-Louis) enfocam o mesmo assunto, associando as imagens a esquemas geradores (Celis) ou a um “campo operatório” na *mouvance*, no impulso do espírito (Garelli, 1982:40). Celis fala de uma pragmática da ficção (no sentido lato de Mallarmé), que Burgos nunca desenvolverá tão bem como na passagem a seguir:

“A imagem, para quem sabe captá-la, faz sonhar” (Bachelard). “Desse sonho (ou devaneio) vai nascer uma significação nova, uma ordem de significação oriunda, não de um uso antigo da palavra restaurada, mas sim da realidade nova proveniente do modo de viver esta imagem”.
(Burgos, 1982:37/38)

Logo depois, Burgos cita duas outras asserções capitais de Bachelard “Uma imagem literária é um sentido no estado nascente”: “Não existe realidade anterior à imagem literária”. Apesar da homenagem ao pensamento do mestre, Burgos (1982:39) o censura pela “confusão constantemente feita entre os mecanismos da produção e os da leitura”. A sua posição, embora implícita, é que ler não equivale ao identificar-se, nem ao enveredar-se anarquicamente no caminho do sonhador feliz; nesse sentido, o ler se distancia do escrever. Ler é *aderir, dinamicamente, a certas imagens do texto poético*, não fugir do texto e interpretá-lo (Burgos:1982). Embora ver-se como sujeito-lendo, ou interpretar possa constituir uma etapa ulterior numa pragmática integral, ainda não é o momento de

fazê-lo. Por conseguinte, o percurso das imagens ocupa uma prioridade lógica; antes de tudo, impõe-se seu aproveitamento como matéria prima. A questão é crucial. Ela atinge e desmorona a leitura bachelardiana. A obra de Bachelard se desenvolve no plano de um “imaginário absoluto” (Burgos, 1982:40). Falta-lhe um trabalho no plano da “escrita do Imaginário” e de sua ordem sintática; o seu empenho se limita sobremaneira a “uma leitura pontual das imagens”, em vez de abranger textos numa visão sistêmica; falta-lhe portanto ter atribuído um estatuto à imagem poética e ter mapeado o campo, exceto fortuita e ocasionalmente na trilogia final, publicada antes de sua morte (Burgos, 1982:24, nota 11). Filósofo das Ciências, Bachelard evoluiu da Fenomenologia à Psicologia junguiana e ao sonho acordado. Valendo-se de sua formação, ele não conseguiu deixar de impor a oposição ideológica Natureza/Cultura às produções do Imaginário. Ele deixou uma obra importante, enquanto marco; cabe a Burgos ressaltar as orientações consistentes que fundamentam uma “Ciência” do Imaginário, atendo-se estreitamente à obra de Gilbert Durand, o verdadeiro Fundador. No ambiente das propostas durandianas, o leitor burgosiano deve:

- a) mostrar “a maneira como as imagens procedem umas das outras”;
- b) mostrar principalmente “como elas se organizam em *constelações dinamizadas pelo elementos* que as compõem, e como essas constelações por sua vez dinamizam “*ipso facto*” o texto que elas escrevem”. (Burgos, 1982:41)

Notamos uma grande insistência sobre o dinamismo, o desdobramento, a coerência interna - todos traços patentes de uma energética textual, e daquilo que François Laruelle (1976) chama de *libido de escrita*.

A melhor e mais ponderada crítica que Burgos faz de Bachelard é uma lição implícita de metodologia. Os admiradores incondicionais de Bachelard, seduzidos pelo estilo do autor de *A Água e os Sonhos*, correm o risco de não perceber que aí, e especialmente numa passagem sobre Edgard Poe, há cinco erros que devem ser evitados:

- 1° - “uma utilização perigosa e truncada da psicanálise”;
- 2° - um “desconhecimento (aparente) da obra da qual foi retirado o extrato e dos outros livros do Autor”;
- 3° - um “método de abordagem [...] que privilegia certos elementos e descarta totalmente os demais”;
- 4° - as remessas a um extra-texto que antecederia o texto e que este teria por

função de expressar;

5º - a pretensão de se entregar a um devaneio criador, de ser mais feliz na sua leitura do que fiel àquilo que se lê, em outros termos, o “egoísmo” de “uso privado” de um texto que serve porém de pretexto ao devaneio (Burgos, 1982:42-43)

Como reação a essas falhas, nossa resolução tem que ser mais uma vez:

i) reviver as imagens e pô-las em circulação “dentro do dinamismo que as arrasta e as reúne entre si” conforme as constelações às quais respectivamente pertencem;

ii) ficar atentos à “especificidade poética do texto de onde provêm e emergem as imagens que organizam essa poeticidade e a fazem funcionar”. E não esquecer que o objetivo imediato é a “captura de um universo poético” (Burgos, 1982:43, nota 49).

Essa última recomendação é de suma importância. Foi por não ter pensado nisso que Bachelard, apesar de um trabalho extenso, não chegou verdadeiramente a construir uma metodologia do imaginário. Sonhar com o poema ou a obra integral, seguir os meandros “da poeticidade em ato”, tais são os dois conselhos a recordar nessa etapa.

Burgos assinala na terminologia de Bachelard a presença de expressões bem ortodoxas, tais como: imagem como “explosivo”, “organização profunda” do texto, relação de “necessidade” que vigora ao nível profundo da poeticidade, “coerência funcional” sob a desordem aparente, “uma lógica de uma nova espécie” que opera no domínio do Imaginário (Burgos, 44, 45,46). No que diz respeito a essa lógica, sobre a qual insistem diversos estudiosos, Gilbert Durand explicita que a “coerência de uma outra ordem é da jurisdição da função simbólica” (Burgos, 1982:46). Bachelard acha que ela depende de uma “semântica especial” (uma semântica existencial”, diz R. Tschumi, 1987), dotada de “um essencial e espontâneo poder de *ressonância*”. Essa noção de ressonância, Burgos a adaptará e a reconverterá depois de distanciá-la das intenções de seu autor. Ele especifica: “essa ressonância” está intimamente ligada a “um universo de linguagem estruturado segundo leis autônomos”; portanto, ela não se efetua primeiro do lado de um leitor sonhador, ávido de fruir de suas próprias emoções; é uma ressonância no texto, no próprio momento do texto ser escrito e ser lido, na linguagem se formando e se deformando em vista de um “suplemento de realidade” (Burgos, 1982:47).

Observamos agora algumas divergências e convergências entre a abordagem do imaginário preconizada por Gilbert Durand nas *Estruturas antropológicas do Imaginário* (e outras obras) e por Jean Burgos.

2.2 ANTROPOLOGIA CULTURAL E POÉTICA DO IMAGINÁRIO

Durand “fundamenta a sua antropologia no estudo das produções culturais no sentido lato” e sempre se preocupou com a Literatura, a Música, as Artes gráficas e plásticas e o social. Esse interesse manifesta-se nas teses sobre literatura que orientou, em publicações famosas como *O ambiente mítico da Cartuxa de Parma* (1961), *As estruturas antropológicas do Imaginário* (3ª edição, 1969), Gilbert Durand demonstra um nítido avanço metodológico sobre todos seus antecessores, inclusive Bachelard (Burgos, 1982:47). Seus objetivos não são contudo predominantemente os de uma pura leitura literária como Burgos, poeticista por vocação (com tese de doutorado sobre Apollinaire). Em assuntos de suma importância, como: a metáfora, a imagem criadora de “realidades novas”, a “ressonância” das imagens e a “necessidade” profunda que preside ao seu encadeamento, a preocupação com o “rigor” e a classificação das imagens e de seu percurso habitual, a consciência da inseparabilidade entre obra-produzida e obra-produtora (Burgos, 1982:47-48), o Mestre e o discípulo sintonizam perfeitamente. Em lugar de uma “poética preguiçosa”, Durand e Burgos concordam em tomar o rumo de uma exploração acurada do Imaginário. “Nós caminhamos”, afirma Burgos, “para uma sintaxe do Imaginário tão rigorosa quanto a sintaxe racional, mas obedecendo no entanto a outros princípios”, pois, acrescenta ele, o “semantismo do Imaginário é anterior ao pensar racionalizado” (Burgos, 1982:48). A esse respeito, Garelli, Deleuze (em *Marcel Proust et les Signes*), Burgos, Durand, formam um coro harmonioso. As pesquisas de Durand em razão de seu caráter genético e mítico, superam as de Bachelard, que não soube realmente destrinçar a “complexidade dos motivos” nem “desvendar os mecanismos de um Imaginário responsável pela emergência, pela organização e pelo trajeto dinâmico das imagens” (Burgos, 1982:48).

A maior cumplicidade entre Durand e Bachelard parece residir na sua desvalorização do signo, a favor do símbolo (Durand) ou da imagem (Burgos). A

radicalidade de ambos - embora tendendo estrategicamente com Breton e Sartre a colocar a poesia fora da literatura, num lugar transcendente - abre uma perspectiva mais rica do que a de Anne Henry (Marcel Proust, 1980). A. Henry destaca em *Em Busca do Tempo Perdido* imagens consideradas pobres, aquelas que depreciavam certas posições filosóficas ou estéticas, ou que são repetidas um tanto mecanicamente. Tanto Durand quanto Burgos acham que mesmo desvalorizadas, essas imagens fazem sentido na poética de conjunto da obra: “a imagem, por degradada que pareça e se conceba, é em si mesma, portadora de um sentido que não nos cabe procurar fora da significação imaginária” (Durand, apud Burgos 1982:49). Contudo, subsiste no seio dessa cumplicidade, um germe de malentendido, no tocante à primazia dessa função simbólica “imaginadora de novas relações com o mundo” (Burgos, 1982:50). A divergência está na direção da flecha do vetor. Para Burgos, esta olha radicalmente para a frente. Para Durand, ele olharia também, antropologicamente, para trás. Burgos recusa, tanto para o imaginário como na metáfora, toda remissão a um saber já constituído, elimina a distinção Ste/Sdo e a arbitrariedade do signo. Ele só quer saber de um “dinamismo organizador”, simbólico, cuja anterioridade tem que ser afirmada acima de “qualquer significância audio-visual” (Burgos, 1982:50). Nesses últimos aspectos ele se engaja em querelas que não desaprovava o seu Mestre.

O divórcio real fica portanto no peso da Antropologia cultural (Burgos, 1982:51,56). Difícil arbitrar a causa, apesar de ter sido identificada numa perspectiva genética diferenciada. Com efeito, a gênese do Imaginário de Durand não está sempre de acordo com a sua orientação de Antropólogo, de estudioso das origens do homem e da produção cultural; às vezes, há também um retorno ao criador, como na hermenêutica freudiana (que ele critica, a respeito de *L'Imagination Symbolique*). A genética de Burgos se parece com o fluir-para-um-vir-a-ser da esquizo-análise de Deleuze-Guattari. Daí as advertências expressas: “Não deixe a obra para o homem”; não vá buscar a origem dos “princípios e dos quadros” que presidem ao estabelecimento e ao funcionamento da imagem, porque é uma tarefa estéril que se cumpre em detrimento do essencial, este sendo “a descrição ou exploração de todo o campo do texto, de sua semântica especial e de sua lógica pluridimensional, fundada na natureza mesma da imagem” (Burgos, 1982:51). No espaço do texto dinamizado pelo Imaginário, “tudo está interligado”, e essa interligação se mantém no decorrer das metamorfoses que advêm às constelações.

A poética não precisa de uma arqueologia, mas de uma futurologia “sui generis”. Resta que, para ambos, a poética do Imaginário é uma filosofia da invenção (p.57), e que a versão durandiana se revela mais abrangente, muito mais próxima do Social; e que, contraditoriamente, a versão burgosiana tende a se encapsular na imanência.

Além da orientação arqueológica, a leitura ilustrada por Durand apresentaria, segundo Burgos, duas lacunas que não constam em sua teoria: uma certa reificação e certa rigidez de classificação. A reificação se denuncia na procura de significação antecedente através dos arquétipos e das matérias fundamentais de Bachelard. Todavia, existe em Durand um bom uso do arquétipo: ele se confunde com a Imagem Primordial de Carl Jung. O vezo de classificar se constata na oposição entre um regime diurno *x* um regime noturno das imagens, na identificação de uma imagem do andrógino, em toda uma etiquetagem e catalogação que Burgos qualifica de “esclerosante” (Burgos, 1982:54-55). O perigo dessas classificações é instalar por cima do texto macroestruturas esmagadoras da função simbólica. Burgos reage ao insistir na textualidade, pois é aí, no texto, que tudo acontece. A antropologia cultural quer entender o homem nas suas raízes; a Poética do Imaginário quer “habitar” a imagem no texto. Esta adota uma postura sem dúvida pragmática, no sentido da receptividade ao impacto das imagens e da decolagem para um “mais além”, ao passo que a antropologia do imaginário tenderia para uma hermenêutica. Talvez seja apenas uma questão de ênfase; pois entre *Figures Mythiques et Visages de l'oeuvre*, de Durand, e *Pour une Poétique de l'Imaginaire*, de Burgos, as convergências de formulação superam em muito as divergências. A “Antropologia poética” de Durand, respeita o contexto socio-cultural habitualmente descartado por Burgos, nos oferece um modelo desdobrado de sub-esquemas que ainda resta explorar. Mas a Poética de Burgos oferece sínteses que facilitam a penetração na complexidade do Imaginário e saudavelmente nos adverte que, por fundamentais que sejam, os esquemas do imaginário, não devem ser reificados. São apenas senhas, pistas, daquilo que, no dinamismo da leitura, é suscetível de se configurar com um grau de desvio quase imprevisível. Assinalamos para concluir um estudo brasileiro, o de Lilian Pestre de Almeida (o *Teatro Negro de Aimé Césaire*, UFF, Rio), que lado a lado de *Le Nègre dans le Roman Blanc* (P. U. M., Montreal, 1980) - da nossa autoria, consegue combinar a genética e o “tematismo” de Burgos, a semiótica greimasiana, a “antropologia

poética” de Durand, a psicanálise de Freud-Jung, num ecumenismo de abordagem situada além de todo exclusivismo.

RÉSUMÉ:

La présente étude se propose d’orienter le lecteur dans la forêt des oeuvres, articles et autres écrits de Jean Burgos auteur du livre *Vers une Poétique de l’Imaginaire* (1982). Nous introduirons pas à pas à cette théorie, en profitant des éclaircissements donnés par des textes satellites, et surtout en les confrontant à la pensée des prédécesseurs et contemporains de J. Burgos (André Breton, Bachelard, Durand).

BIBLIOGRAFIA:

(omissão de nome de cidade = Paris)

Alquié, Ferdinand (1943). *Le désir d’éternité*. Gallimard.

_____.(1955). *Philosophie du Surréalisme*. Flammarion.

Bajomée, D. et Heyndels, R. (1985). *Imaginaires de Marguerite Duras*. Bruxelles. Ed. de l’Université de Bruxelles.

Bellour, Raymond (1966/1986). *Henri Michaux*. Gallimard. (Col. Folio).

Bronowski, Jacob (1983). *Arte e Conhecimento*. São Paulo. Martins Fontes.

Burgos, Jean (1982). *Pour une poétique de l’Imaginaire*. Seuil

_____.(1969-1989). éditeur. *Circé*. Cahiers de Recherche sur l’Imaginaire (n° 1 a 10).

_____.(1993). TRANS-CRIC, N° 1, Université de Savoie, Chambéry (para uma orientação bibliográfica).

Celis, R., Jonger, R. et alli (1980). *La métaphore*. Approche pluridisciplinaire. Bruxelles. Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles.

Cahiers Internationaux du Symbolisme (= C. I. S.) (1975,1976,1977,1983). Bruxelles.

Cros, Edmond (1986). *Introduction à la Génétique textuelle*. in Degrés n° 46/47. été-automne, d1-d13. Bruxelles.

Deleuze, Gilles (1969). *Lógica do sentido*. Seuil/Perspectiva.

_____.(1964/1983). *Proust et les Signes*. P.U.F.

Deleuze, G. et Panet, Cl. (1976/1977). *Dialogues. Rhizome*. Flammarion.

Deleuze, G. et Guattari, F. (1972). *L'Anti-Oedipe*. Minuit.

_____.(1980). *Mille Plateaux*. Minuit.

Durand, Gilbert (1960/1979). *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire*. Bordas.

_____.(1979). *Figures Mythiques et Visages de l'oeuvre*. Berg international.

_____.(1969/1975). *A Imaginação simbólica*. Lisboa. Arcádia.

_____.(org.) (1986). *Le mythe et le mythique*. Albin Michel.

Esteban, Claude (1987). *Critique de la raison poétique*. Flammarion.

Garelli, Jacques (1966). *La Gravitation poétique*. La Table Ronde.

_____.(1982). *Artaud et la question du lieu*. Corti.

_____.(1983). *Le Temps des signes*. Klincksieck.

Gresch, J. (1977). *Herméneutique et Grammatologie*. C.N.R.S.

Hallyn, Fernand (1987). *La structure poétique du monde*. Seuil.

Heyndels, Ralph (1985). *La pensée fragmentée*. Bruxelles. Pierre Mardaga.

Jacob, F. (1981). *Le Jeu des Possibles*. Fayard. (Folio).

La Garanderie, A. de (1969). *Schématisme et Thématisme*. Louvain/Paris,Nauwelaerts.

Laruelle, François (1976). *Machines textuelles*. (Derrida). Seuil.

- Maingueneau, Dominique (1984). *Genèses du Discours*. Bruxelles. P. Madarga.
- Mathieu, M. et Collot, M. (1987). *Espace et Poésie*. Publications de l'E.N.S.
- Meschonnic, Henri (1973). *Pour la poétique II*. Epistémologie de l'écriture. Gallimard.
- _____.(1982). *Critique du rythme*. Lagrasse. Verdier.
- _____.(1985).*Les états de la poétique*. P.U.F.
- Milner, Max (1982). *La Fantasmagorie*. P.U.F.
- Onimus, Jean (1982). *Philippe Jaccotter: Une poétique de l'insaisissable*. Champ Vallon. P.U.F.
- _____.(1987). *Phénoménologie de l'espace poétique*. in Mathieu et Collot (supra).
- Ostrower, Fayga (1976). *Criatividade e Processos de criação*. Petrópolis. Vozes.
- Plouvier, Paule (1983). *Poétique de l'amour chez André Breton*. Corti.
- Ricoeur, Paul (1984). *Temps et Récit*. t.II. Seuil.
- _____.(1975). *La métaphore vive*. Flammarion.
- Sironneau, J. P. (1984). *Le retour du mythe*. Grenoble P.U.G.
- Thom, René (1978). *Morphogénèse et Imaginaire*. (Circé). Minard.
- Tschumi, Raymond (1987). *A la recherche du sens*. Lausanne. L'Age d'Homme.
- Van den Heuvel, P. (1985). *Parole-mot-Silence*. Corti.
- Vierne, Simone (dir.) (1985). *Science et Imaginaire*. C.R.I. Grenoble. Ellug.

Revistas tratando do Imaginário:

A) C.I.S. (Cahiers internationaux du symbolisme):

n° 29/30, *L'Art comme langage du changement* - 1976

n° 33/34, artigos de Marino, Adrian: «*L'avant-garde, la poésie et l'image poétique*»; de Jacques Brill: «*démarche symbolique et logique interne*»; Jean Dominique Robert, «*approche philosophique de l'imaginaire*».

n° 45/46/47, *Images et Idéologies* - II. (artigos de Jean-Pol Madou, Robert Jean Dominique).

- B) Sud: - n° especial consagrado a Valéry, 1988 (Chauviré, Ch, etc.)
- n° consagrado a Georg Trakl, 73/74, 1987, (artigo de J. Vogl).
- n° hors-série 1987: *Guillevic/Les chemins du Poème*.
- C) Circé (C.R.I.C./Chambéry)
- D) Cahiers de Recherches sur l'Imaginaire, Université de Savoie (Chambéry)
- E) I.R.I.S. (C.R.I./Grenoble)
- F) Religiologiques, Université du Québec à Montréal, Départemento de Sciences Religienses.
- G) Publicações anuais de Centros de Estudos sobre o Imaginário nas Universidades de Angers, Bordeaux - III, Nantes, Dijon (Bourgogne), Paris III e V...

POIËSIS E ROTA DAS CONSTELAÇÕES DO IMAGINÁRIO

Em nosso manuscrito anterior, *A Scripto-análise*, salientamos em diversas ocasiões (Cap. 2 e 6) libido de escrita. Era uma hipótese alicerçada na teoria da escrita e na esquizo-análise. Faltava o respaldo que Burgos soube lhe trazer recorrendo à genética, à embriologia, à morfogênese, ou à psicanálise jungiana. É com o auxílio dessas contribuições científicas que vamos fundamentar a leitura do Imaginário de Burgos (1982). Uma vez admitido esse dinamismo impulsionador, a leitura consistirá em descobrir as trilhas específicas que seguem as imagens, agrupadas em constelações e governadas por certos esquemas.

1. GERADORES DO IMAGINÁRIO

Antes de tudo, cabe reconhecer o dinamismo impulsionador que preside ao funcionamento do Imaginário e as suas manifestações em imagens, ou seja, os geradores do imaginário.

O termo gerador (“générateur”) foi importado da Física para a análise literária por Jean Ricardou, romancista e crítico francês. Ele dá conta em termos sintáticos da dinamicidade inerente do texto, uma vez que este caía na mira e nas malhas intelectual-afetivas de um leitor. Muitas vezes, nos equivocamos, separando indevidamente o texto - em - devir do leitor que prolonga esse devir.

Na verdade não há sucessividade, não há consecução, mas somente *une mise à l'épreuve au présent*, uma experiência simbiótica atual, “das forças que presidem à elaboração do texto e a sua renovação *numa mesma direção*” (Burgos, 1982:96). Frisamos as últimas palavras, para barrar o caminho que levaria às cambalhotas e fugas de certos semióticos e hermenêutas, às tautologias e paráfrases estáticas de certos analistas da linguagem. A experiência da leitura não é um texto teórico de hipóteses pretensamente científicas, nem extração de teorias implícitas, nem uma dança em torno das margens, fontes e intenções do autor: ler é *entrar na máquina do poema* e acompanhá-la no seu funcionamento mais íntimo (Burgos, 1982: 96,97,99). A expressão “máquina” nos recoloca na perspectiva esquizo-analítica: para Deleuze (1965,1970) e para Guattari (1977, 1986), o texto artístico é uma máquina, i.e., um engenho feito de peças autônomas - o que o torna exposto à todas as “des-embreagens” (*débrayages*), *a todas as deslocções, a beligerências e à harmonização, a desequilíbrios e a reajustes de agenciamento. A leitura do Imaginário, ao investir nesse dinamismo esquizo-analítico, contraria a leitura jakobsoniana ou lingüística, na medida em que esta se conforma a uma grade prévia ou a uma teoria da comunicação de frases ou de enunciados.*

No poética do Imaginário, prevalecem “rupturas” e “reajustes”, a “atualidade” sempre presente do texto, i.e., a cada instante o texto é o lugar de um acontecimento, que coincide com um desabrochar de virtualidades em rejuvenescimento e prolongamento (Burgos, 1982:100). O papel do leitor consiste em se inserir nesse dinamismo, confiando na especificidade poética, esquecendo-se dos princípios causais e dos significados supostamente escondidos. O texto, costuma repetir Burgos em seus seminários, só tem um sentido que é antes *direção* e *não significado*; ele procede, do virtual ao atual, do atual ao virtual, do virtual ao atual, e assim por diante. O que acaba por eliminar a dicotomia atual/virtual, para instituir uma topologia fluente, uma “temporalização” espacial, ou uma espacialidade temporal. A dialética espaço-temporal desloca a leitura da Semântica para uma Pragmática específica. A inadequação das semânticas existentes se evidencia principalmente quando se pensa que o sentido-significado apreendido vai amiúde ao encontro do sentido-direção, do *efeito* integral recolhido pela razão poética, pela intuição e pela sensibilidade do leitor através das contradições que alimentam o real textual. É por isso que Burgos não se cansa de metralhar a leitura referencial, binária e logocêntrica dos “cientificistas”, e inclina a desvalorizar a Esté-

tica oficial para prestigiar a Estética de criadores como Baudelaire, Edgard Poe, Valéry. Só esta põe em jogo, contra todos os dualismos, uma dinâmica eficiente, e se abstém de projetar preceptivas sobre o texto e de sufocá-lo com significados prévios. Sendo o texto literário feito particularmente de letras, palavras, frases, uma primeira parte da leitura utilizará a lingüística a título de instrumento de “desbravamento”. Todavia, a lingüística na sua melhor expressão, apenas chega a apontar “tensões inerentes a toda linguagem, autonomias que engendram essas tensões em diferentes níveis” (Burgos, 1982:116). É alguma coisa, mas muito pouco para o homem que vive-sofre-busca-uma-saída-e-morre. Parece-nos mais viável, para atender os anseios de um tal ser, a aproximação de Garelli acoplada à de Deleuze-Guattari, e que se recombina na Poética do Imaginário de Burgos. Não basta identificar tensões *da linguagem* em geral, temos de nos voltar para as forças geradoras de *um texto*.

Quais são, pois, essas forças geradoras? Como, na medida do possível, cercá-las? Ou melhor, como o texto poético, através delas, não pára de remeter a um “além”? Algo existe no texto “que toma forma e significação apenas em função da ausência que ele evoca”; mas como identificá-lo? (Burgos, 1982:107,106). Foi Paul Valéry quem define a linguagem poética como “esse movimento pendular entre o presente da sensação, da emoção, do choque mesmo veiculado pela imagem, e o *apelo em direção de uma ação virtual que reproduziria essa sensação*” (Burgos, 1982, 107/108, a parte grifada é de Valéry). Já Marcel Proust insistia sobre a contemporaneidade da sensação e do efeito produzido. Garelli veio reforçar, nas pegadas de Heidegger, a qualidade de presença ontológica do texto emissor de impulsos. A sensação, a “emoção” (como prefere Proust) está em nosso presente. Ausente é aquilo que diz respeito ao só pensamento. Atemo-nos então às duas. Sigamos a dialética da sensação e da idéia. Na sensação assumida pela razão reside a atualidade Texto-Homem. Busquemos sua face ausente, o real de seu virtual. Pois, é da “Presença da Ausência” (Valéry) que “nasce a linguagem poética junto à realidade que ela descobre” numa direção operacional estranha à da lógica habitual.

2. DOS ESQUEMAS / DA CONSTITUIÇÃO EM CONSTELAÇÕES

2.1 ESQUEMAS (SCHÈMES) E TEMAS.

Tudo a que antecede nos deixaria inaptos a ler o Imaginário, se Burgos não apresentasse uma exposição sistemática sobre os Esquemas e a Estruturação dinâmica do Espaço-Tempo (Burgos, 1982:116s). Caminhamos aqui para os aspectos decisivos da leitura do Imaginário.

A modo de preâmbulo, re-caracterizamos a palavra poética, já que a imagem na sua feição mais elementar é uma palavra-sujeito, uma espécie de entidade predicativa que faz parte de uma rede. Para Burgos, a palavra reveste em “poesia” a mesma característica “anti-humanística”, pós-moderna, que De Lattre (1978:53-54, 79, 83, 85-86, 184) e Brockman (1988:14) respectivamente assinalam em Proust e em Gertrude Stein: uma rosa é uma rosa, um universo é um universo (Brockman), a coisa vale por sua só presença, “as coisas são por sua presença e sua expansão” (de Lattre:79). No entanto, importa sumamente a Burgos como a Proust “a ordem que subjaz à ordem”, a verdade da coexistência (De Lattre:83), “o ângulo que define (a coisa), a compõe, a transforma” (De Lattre:104), “o deslocamento interior”, “a ressonância”, a “circulação total” e sem fronteira entre o real e o imaginário (De Lattre:117). Pois afinal, o real é o que este real será a partir daquilo que nos darão os textos. Ele será o que será ao termo de uma percepção despojada de toda experiência anterior (De Lattre, 1978:45). Toda a ascese da leitura do imaginário se depreende dessas colocações em torno da palavra-imagem, da palavra-ser, da palavra-quadro, na “palavra-visual” (Bronowski, 1983:99). Na sua mais simples expressão, o texto se revela assim a-conceitual, a-categorial, a-representativo, a-subjetivo, mas capaz de suscitar subjetividade e de fazer aparecer um universo de entes, coisas, posturas, gestos, numa nudez auroral e essencial, um mundo enraizado nas zonas mais secretas de seu engendramento (Burgos, 1982:115). O discurso poético não é mais apenas justaposição horizontal e vertical de palavras. Mesmo quando essa justaposição é rompida por linhas, desenhos, cores, partitura de música, colagens, permanece uma ordenação e uma organização significativa em todos os sentidos (fônico, rítmico, sintático, retórico, epistemológico). Consoante De Lattre (experimentador da *Busca do Tempo Perdido*),

embora cada palavra sobre a página, cada imagem, seja um advento, um acontecimento, predominam as conexões, a arquitetura que se constrói (De Lattre, 1978:83). Mas não basta isso para ler o imaginário. É preciso descobrir o modo de agrupamento das unidades relacionadas no produto. Debaixo dos átomos se travam negociações subatômicas. É disto, dessa geografia imaginária subterrânea e de suas rotas que vamos tratar a seguir.

Burgos se vale do conceito de Esquematismo, descrito por Kant no livro II da *Crítica da razão pura* e que foi retomado e ampliado pelo psicólogo Albert Burloud (De La Garanderie, 1969). O esquematismo se descreve mais do que se define. Para começar, digamos que existe um lado intelectual e um lado sensível do esquematismo. O lado intelectual está sendo muito bem aproveitado por Jean-Blaise Grize e seus colegas do Centro de pesquisas Semiológicas da Universidade de Neuchâtel (cf. *Langue Française*, nº 50, mai.1981). As “atividades esquematizantes” do discurso se referem à idéia de que uma matriz - “um feixe pré-construído de representações” - situada no cruzamento do exterior com o interior do discurso, gera uma proliferação de fatos textuais que vão se desdobrando em classes-objetos; estes se inter-relacionam, se enriquecem e se transformam no fio do discurso (*Langue Française*, nº 50, p.11 (Grize), p.33 (Marie-Jeanne Borel)). De La Garanderie identifica, ao lado dos esquemas intelectuais, esquemas orgânicos, motores, perceptivos que *grosso modo* podem ser qualificados de *sensíveis* (De La Garanderie, 1969:126-129). Mas a *Filosofia das tendências* de Burloud confunde essas categorias depois de tê-las distinguidas. Por exemplo, o esquema perceptivo é um esquema motor. O esquema intelectual, referente principalmente à “prática do raciocínio”, se adapta bem às palavras, às coisas. O resultado é que uma certa lógica habita as coisas, as nossas tendências; da mesma maneira que Freud falava de pensamento inconsciente, e Husserl e os fenomenólogos falam de “intencionalidade”, de intenção implícita, cega e determinante, há esquemas formais, lógicos, que presidem virtualmente à circulação interna dos textos, a nosso *encontro* com essas atividades. É um ponto omitido pelo grupo de Neuchâtel na sua ambição de cientificidade... Portanto, a operação que ajunta o desejo do leitor (De Lattre) e as virtualidades textuais - a operação poética - se realiza numa integração de esquemas motores, orgânicos e perceptivos, dentro de “esquemas operatórios” resultantes da “fusão da lógica e da imaginação” e prontos a lançar forças em todas as direções, especifi-

camente depois da “partida” da máquina Homem-Texto (A. De La Garanderie, 1969:127-130).

Uma versão um pouco diferente dos *esquemas* foi apresentada por Reiner Schürman (*Cahiers Internationaux du Symbolisme*, 24-30, *La Praxis Symbolique*, 145-148). Depois de afirmar: “a Poiética do Símbolo proporciona o fazer; os símbolos criam; a praxis (...) é inaugurada pelos símbolos mesmos não pelo Homem [...]; são eles, os signos que se endereçam a nossa liberdade” (p.145-146), ela atribui ao *símbolo*, à “intuição da imaginação, o papel de apresentação indireta da realidade não sensível de um conceito” e ao *esquema*, igualmente “intuição” mas de conceito *a priori*, o papel de “apresentação direta e demonstrativa dos conceitos” (Ibid.:147).

Burgos não acha oportuna nem rentável essa distinção de Schürman. Ele prefere sublinhar o caráter pré-reflexivo, estrutural e dinâmico do esquema, sem opô-lo ao símbolo, que é um sinônimo das imagens (quando, segundo ele, a Antropologia não inverte a sua vetorização). A distinção mais pertinente aqui será entre Tema e Esquema, que Burloud (apud La Garanderie, 1969:114) condensa numa frase: “O tema inspira a ação que o esquema conduz”. Um e outro são “abstratos reais”. Abstratos, porque “em busca de um conteúdo” (Burloud).

“O poeta tem o tema de seu poema, abstratamente definido por certos ritmos, certos sons, certos contrastes, que requerem palavras para terem “objetividade externa”; o pianista tem uma “técnica” que ele aplica à execução de composições diferentes. Essa tem um valor geral, transponível. Esses temas e esquemas são “reais” sem serem “realidades” materiais (...) Detectamos a realidade deles pela experiência interior (...) Temas e Esquemas, “presentes” na vida (...), são em geral disponíveis para uma ação “realizadora” (A. De La Garanderie, 1969:115)

À luz dessa distinção, é fácil entender que a energia inerente à palavra-imagem ou ao discurso literário lhe é transmitida pelos esquemas, e- tematicamente - pela interpelação recíproca das imagens.

Os *esquemas* constituem uma regra de produtividade, e também o elo pelo qual são intimamente associadas as unidades poéticas e, internamente relacionados, o categorial e o fenomenal. O esquema é o motor, é campo genético. Invocando mais uma vez a terminologia esquizo-analítica, diremos: “campo de consistência”. A lógica matemática aponta como uma das variantes da “consistência” a não-contradição no plano dos encadeamentos (Henri Portine, Langue

Française nº 50; 84). Essa forma de coerência não se aplica à arte nem ao Imaginário: aqui a coerência admite a contradição, a integra num englobante que se chama o “contraditório”. Aqui a lógica é liberdade orientada, libido de escrita, que necessita, como toda força criadora, apenas de uma “metáfora organizadora” dos dados brutos e contraditórios (Brockman, 1988:74). Essa metáfora organizadora é o Esquema. Tanto os cientistas quanto os artistas necessitam dela para criar, pois artistas e cientistas operam fundamentalmente de modo analógico. “Os cientistas geralmente constroem teorias [...] com conceitos tão abstratos que nem fazem idéia do que estão criando” (J. Brockman, 1988:15). Quando o poeta se chama Rimbaud, ele “fixa vertigens”, um universo imaginário onde tudo vai se alterando, se interagindo, “se transformando radicalmente uma vez mais” (Brockman, 1988:17).

Encontramos também a noção do *foco dinâmico* no esquema das *Estruturas Antropológicas do Imaginário* de Gilbert Durand (1975); antes, em William James (1909), já apareceu uma perífrase equivalente: “direção ao confusamente percebido” (Burgos, 1982:112,120). Mas Burgos recusa como tradução legítima a “imagem-força”, o símbolo-motor de Bachelard (Burgos:121), em razão do contexto de uso, um tanto passadista, de tais expressões.

2.2 ESQUEMAS E MODALIDADES

Chegou o momento de perguntarmos como operam esses esquemas num texto. Aqui a referência de base de Burgos é Lucien Cuenot, *Invenção e Finalidade em Biologia* (Flammarion, 1946). De acordo com os dois exemplos de Burloud, relatados por La Granderie, eles agem “por estruturação dinâmica ordenada (...) segundo vias bem definidas” (Burgos, 1982:122). Se não fosse assim, a leitura acabaria em anarquia e desperdícios. Felizmente, existe uma lógica no texto, embora diferente da lógica formal. A tentativa de Jacques Bril, seguindo o lógico belga L. Apostel, de reduzir a simbólica a um certo número de esquemas da lógica formal tem como resultado um saldo negativo (Bril, *La Logique symbolique est-elle dotée d'une logique interne*. C.I.S., 1976 nº 33-34:83-94). Bril, ao aderir à dicotomia Significado/Significante, não conseguiu alcançar o nível do Imaginário, e seu trabalho não passa de uma manipulação de elementos lexicais percebidos

conforme uma doxa ou um dicionário de símbolos. É aí que, para justificar essa lógica específica, Burgos recorre à Embriologia, mais exatamente à embriogênese, como base explicativa do esquema motor em operação no tecido poético (Burgos, 1982:123-128). O que continuamente acontece ao ser vivo, durante a sua existência, origina-se de um impulso inicial que teria agido de maneira que em seguida tudo se desdobrasse como se estivesse de acordo com um plano pré-estabelecido; isso se deve aos “esquemas orgânicos que agem no decorrer do desenvolvimento do embrião”, “segundo tendências seletivas e formativas” (Burgos, 1982:124). Analogicamente, na topologia e na topografia de um texto, sem que seja necessário invocar grades externas, algo se inicia mediante um esquema gerador, algo que continua se exercitando mesmo sem que possamos configurar o princípio ativo que dirige. Burgos tira dessa comparação um programa de leitura de um extremo interesse.

Conselho preliminar: ficar atento/a “às potencialidades do texto constituído”.

Em seguida: lembra-se de que o ato de leitura é um encontro do leitor com essas virtualidades que só nos impressionam na medida em que, pelo menos num primeiro tempo, renunciamos às nossas coordenadas habituais, aos nossos critérios de seletividade.

Portanto, é preciso deixar agir os esquemas; “tributários de tendências vitais, eles já são “quase-respostas” às questões do ser-no-mundo, às interrogações do homem diante do tempo” (Burgos, 1982:125). Essa metafísica subjacente à postura de leitura recomendada por Burgos, foi amplamente estudada por Alquié (1955), De Lattre (1978), Garelli (1966,1982), Ricoeur (1984) e muitos outros. Aqui Burgos remete também para a gestualidade da escrita. Uma escrita desenha delicada mas fortemente o seu rumo, no qual estão contidas as respostas ao leitor. A autodesignação da meta-arte é um apelo. Van Den Heuvel (1985), no seu belo livro sobre a arte pós-moderna, refere-se a essa pragmaticidade, a essa gestualidade, “esse papel gestual” (*ce rôle agissant*) da linguagem. O que a arte manifesta não é uma mensagem, as suas respostas não comunicam nada preciso. Jacob Bronowski consola os amadores, face ao desprezo de eventuais cientificistas: a ciência tampouco oferece respostas seguras: “nenhuma teoria científica é certa, porque toda teoria é uma extensão imaginativa de nossa experiência a reinos que ainda não experimentamos” (Bronowski, 1983:43). Assim, não esperem da arte nem da ciência que elas digam de forma decisiva: “Façam isto ou aquilo” (Bronowski, 1983:165).

Há três grandes impulsos esquemáticos, derivados da percepção subjetiva do tempo. Eles dão lugar a três grandes “modalidades ou categorias fundamentais”. — cumpre citar aqui in extenso a apresentação de Burgos:

São três as modalidades de comportamento perante o tempo cronológico, pois três são os tipos de soluções possíveis face à angústia ligada à finitude: uma de revolta uma de recusa uma terceira de aceitação simulada ou de astúcia. As duas primeiras organizam um espaço subtraído ao tempo cronológico e à degradação que ele opera, uma ao se esforçar por imobilizar o tempo, a outra ao evitar encará-lo, a terceira, ao contrário, utiliza esse tempo na sua força vetorial como na sua repetição cíclica para ocupar e abrir da melhor maneira possível esse espaço privilegiado que é o texto (Burgos, 1982:126).

Ver a seguir um quadro que sintetiza, ao lado de cada modalidade de estruturação dinâmica, as figuras espaciais e as atitudes perante o tempo que correspondem às formas de ocupação de espaço referidas.

Quadro 1

MODALIDADES DE ESTRUTURAÇÃO DINÂMICA	ATITUDES PERANTE O TEMPO	RESPOSTAS À ANGÚSTIA DA FINITUDE	FIGURAS OU MEIOS ACIONADOS NO ESPAÇO DA LINGUAGEM (CRISTALIZAÇÃO)
I - Conquista	Revolta	Preenchimento máximo do espaço de modo a parar a cronologia, coagular o tempo num eterno presente.	ESQUEMAS: Extensão, Acréscimo, Ampliação, Ascensão, Multiplicação, Rapto, DOMINAÇÃO (cristalizados em oposição e confronto, como temática «heróica»)
II - Recuo	Recusa	Construção e organização de Refúgios. Busca de lugares fechados. Ênfase nos espaços privilegiados, na intimidade, defendendo-se do tempo cronológico. Procura de perenidade fora do tempo.	Fuga, Interiorização, Descida, Afundamento, Submersão, Enterramento, Apagamento, Fusão, Invenção de outros espaços, Atenuação dos contornos desenhados, passagens mais do que estados.
III - Progresso	Inserção no sentido da Cronologia/Aceitação do seu desenrolar. Tentativa de conviver com o tempo, reconciliando-se, fingida ou verdadeiramente com ele.	Busca a INFINITUDE na obra do tempo: circularidade do tempo percebida como criadora, vetorialidade orientada para um fim último, um fim dos tempos.	Percurso, Volta, Progresso, Relação, Inventário/Germinação, Frutificação, Periodicidade, Alternância, Confronto e Ultrapassagem (Temática dramática e progressista que opera a fusão Tempo e Espaço).

2.3 DISTINÇÕES TERMINOLÓGICAS: ESQUEMA/IMAGEM/ARQUÉTIPO

É importante que *três aspectos* sejam observados de imediato:

Primeiro: embora diferentes quanto à natureza, o esquema e a imagem são indissociáveis do ponto de vista das finalidades, do agenciamento da linguagem, da gênese das respostas ou da “descoberta de um *sentido*” (Burgos, 1982:128,133). Na análise do imaginário, existe um intercâmbio terminológico esquema/imagem que não deve surpreender.

Segundo: diferentemente de Burloud que só distingue esquema e tema, Burgos coloca entre os dois, *o motivo*; entre a estrutura formal do primeiro e o caráter substancial do segundo, há um intermediário que serviria de “ponto de ancoragem dos núcleos de imagens sobre os esquemas motores” (Burgos, 1984, Symposium da Universidade Livre de Bruxelas sobre *Motifs in Art and Literature*, p.33).

Terceiro: o *sentido* a que Burgos atribui o significado de *direção*, significa também (1982:130) “uma pluralidade de virtualidades semânticas que constituem o verdadeiro campo de investigação do poético”. Ora, como a dinâmica do texto acomoda uma “incessante produção de realidades novas” (Burgos, 1982:131), esse sentido plural e virtual nunca acederá à atualização. Tal é, aliás, o que confirmam Bronowski (1983:165), Proust, etc.

Um esclarecimento complementar acerca desse incessante dinamismo nos vem da noção de *Imagem Primordial* (C. Jung: *Tipos psicológicos, in finem*). Imagem primordial e arquétipos são termos bastante contestados em certos meios por causa de seu raço determinista. Burgos se empenha em reabilitar Jung, resgatando esses conceitos no quadro do Construtivismo piagetiano. Sua demonstração é singular: é feita de citações (retiradas das páginas 454-456) de *Tipos psicológicos*, que testemunham da ignorância crassa de certos detratores do Mestre zuriquense. Para começar, *Arquétipo* é um termo concorrente da *Imagem primordial*; mas Jung preferia a segunda expressão. Ele diz claramente: A imagem primordial é “antes [...] a *forma fundamental* típica de uma certa experiência psíquica continuamente renovada”. E, precisa ele, uma forma “é simultaneamente uma expressão ativa, constantemente renovada e muito provavelmente a expressão psíquica de uma disposição anatomo-fisiológica determinada” (apud Burgos, 1982:131). - “Forma fundamental”, atividade incessante e reconstituição permanente de disposição biológica, são traços descritivos já encontrados em La Garanderie/Burloud

(1969), Watzlawick (1988), e identificados por Burgos nas descobertas recentes da embriogênese. A Imagem Primordial participa por conseguinte de uma empresa autocriadora, segundo Burgos, particularmente se acrescentarmos ao que antecede mais duas asserções vitalistas de Jung:

— “[...] a Imagem primordial [...] remete também a certas condições interiores da vida do espírito e da vida em geral

— a Imagem primordial expressa a força criadora e incondicionada da mente” (Tipos Psicológicos/in Burgos, 1982:132)

Como se vê, por via da substituição terminológica e pelo desenvolvimento que ela proporciona, Jung alçou o conceito dos arquétipos ao estatuto de “esquema estruturante” e proliferante. Gilbert Durand (1975, 2ª ed.), nas suas “estruturas antropológicas”, apresenta fundamentos orgânicos, o mesmo papel desencadeador de “processos dinâmicos” que se observam nos apontamentos de Jung. Mas Burgos pretende polemicamente que esses não corresponderiam ao “determinismo substantivo”, “semelhante às leis da gramática gerativa e transformacional”, que se constataria em Durand. Seja qual for, saibamos uma vez por todas que a sintaxe do imaginário se baseia nos “materiais lingüísticos com uma finalidade diferente da buscada pela lingüística”. É dessa finalidade que vamos tentar nos aproximar um pouco mais no parágrafo seguinte.

3. DA ROTA DAS CONSTELAÇÕES DE IMAGENS

Foram apresentadas as *três constelações ou modalidades* de estruturação dinâmica do imaginário. A síntese que fizemos não deixa talvez perceber suficientemente seu caráter de processo genético envolvendo imagens logicamente encadeadas e como movidas por uma necessidade interna. Pode persistir no leitor a impressão de determinismos. Convém portanto frisar que a ênfase recai sobre “os processos”. Existem processos genético-cinéticos que governam “a função simbólica da imagem” e a “modalidade de estruturação pelo esquema”; esses processos presidem ao “encaminhamento do sentido” (Burgos, 1982:132, 133). O princípio gerador é, como na filosofia do I CHING, uma decorrência do ritmo não-linear, da interação dinâmica em *yin* e *yang*, da complementação racional ou intuitiva, da unidualidade (Morin, 1986; Capra, 1982, cap.10 que observamos.

Não é um “Deus ex máquina”, um transcendental cartesiano, mas um postulado explicativo. Ao lado da *imagem primordial*, pela qual tentamos esclarecer o postulado dos esquemas geradores de processos, existe em Jung uma outra noção de grande valia para a *Poiética* de Burgos: a de *concretismo*. O concretismo é “a fusão do pensamento e do sentimento com a sensação”. Por ele, evitamos o dualismo, reforçamos a condição “unidual”, holística, antilinear do universo processual, integrativo da mente humana e do imaginário textual com o qual lida essa mente. É nesta disposição ecossistêmica que o poeticista se torna apto a ver as imagens “deslizarem progressivamente para a idéia”, e aprenderem “a emergência de um sentido” (Burgos, 1982:134, nº 10).

Ainda, a evolução das imagens obedece a uma ordenação “em torno de uma imagem-mãe”. Esta, porém, é substituída pelos esquemas. Os esquemas continuam “a força geradora”, só eles impõem uma *direção* às “constelações de imagens”. O sentido se constrói, através de interações de forças, na busca de um pensamento completamente mergulhado no concretismo (Burgos, 1982:137,134). É por isso que, nem *yin* nem *yang*, mas *yin-e-yang*, a poética do Imaginário é uma atividade reflexivo-sensorial, nitidamente “irracional e simbólica” e no entanto sem ruptura total com essa razão superior que é a razão prospectiva, a razão poética. Ela é orientada decididamente para o que advém e advirá, e foge de todo “sistema de interpretação que remete a um código” (Burgos, 1982:135). A tendência irracionalista da Poética do Imaginário não é gratuita; ela se assenta no vitalismo bergsonianiano e jungiano, no funcionamento orgânico, vetorizado e criativo da energia psíquica, na “tendência organizadora” da imagem primordial (na zona material da idéia, para Jung), no conceito de “concretização”. Entendida assim, ela parece teleológica, essa teleologia é inconsciente como a vida na sua *errance infinie* (Burgos, 1982:138-135).

Concluimos resumindo a *démarche* e os resultados provisórios conseguidos. Burgos (1982:144) tem o mérito de retomar, reforçando-o, o método de leitura de Durand, que se articula sumariamente assim: depois de algumas pré-percepções de sentido, a análise identifica as constelações de imagens, o(s) tipo(s) de esquemas e de modalidades que as governam, acompanha o percurso das constelações... até terminar a viagem numa provável suspensão semântica. Todavia a epistemologia genética de Piaget convida o leitor a continuar “a realização dos possíveis” da obra num outro nível. É preciso constituir equipes de trabalho interdisciplinar

que cuidem especificamente da *Ciência das Virtualidades* e do *Implícito Lógico do Imaginário* (Burgos, 1982:141). Burgos fornece uma Poética e uma forma de aplicação no C.R.I.C. de Chambéry Université de Savoie, mas esta requer outras orientações complementares. Aludimos acima à sua análise de Apollinaire. Falta a esse trabalho a dimensão pragmática do Receptor. Só importam o texto e seu autor quando Burgos lê Apollinaire, Michaux, etc. As lacunas de Burgos nos levam a duvidar da eficiência da leitura solitária do Imaginário e/ou da Poi-êsis. Uma leitura individual, por inteligente e informada que seja, dificilmente conseguirá aproveitar do saber novo ou da sabedoria nova que promove o imaginário criador. Toda invenção (poética/científica) do Imaginário sempre propõe algo inédito na sua dobra, no seu indizível. Burgos não vai além de uma síntese vigorosa, que focaliza a atenção sobre a obra no seu desdobramento imagístico. O corolário dessa atitude, e que se aplica à generalidade dos bons estudos literários e artísticos, é um “esquematismo” sem pretensão, salpicado com pitadas de subversões de superfície (v.g. a rasura de remissões a estudos eruditos que habitualmente servem de biombo à “experiência” do leitor). Mas achamos que temos o direito de esperar mais. Onde estão as descobertas sobre a vida, o mundo, o conhecimento? Todas as obras, poesia ou ciência, falam apenas disso. Na verdade, não podemos abandonar essas questões à percepção de um só homem. Temos que fundar uma instância complementar que se encarregará de promover a leitura e levá-la adiante, a partir de uma sociogenese acoplada ao dinamismo do imaginário.

BIBLIOGRAFIA:

(omissão de nome de cidade = Paris)

Alquié, Ferdinand (1943). *Le désir d'éternité*. Gallimard.

_____ (1955). *Philosophie du Surréalisme*. Flammarion.

Bajomée, D. e Heyndels, R. (1985). *Imaginaires de Marguerite Duras*. Bruxelles. Ed. de l'Université de Bruxelles,

Barthes, Roland (1973). *Sollers écrivain*. Seuil.

Bayer, Francis (1987). *De Schonberg à Cage*. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine. Klincksieck.

- Bellour, Raymond (1966/1986). *Henri Michaux*. Gallimard. (Col. Folio).
- Bertrand, Michel (1987). *Langue romanesque et Parole scripturale*. P.U.F.
- Bosi, Alfredo (1985). *Reflexões sobre a Arte*. São Paulo. Ática.
- Brockman, John (1988). *Einstein, Gertrude Stein, Wittgenstein e Frankenstein reiventando o universo* (trad.) São Paulo. Companhia das letras.
- Bronowski, Jacob (1983). *Arte e Conhecimento*. São Paulo. Martins Fontes.
- Brooke-Rose, Christine (1983). *The Rhetoric of the Unreal*. Cambridge University Press.
- Burgos, Jean (1982). *Pour une poétique de l'Imaginaire*. Seuil
- _____ (1969-1989). éditeur. *Circé*. Cahiers de Recherche sur l'Imaginaire (n° 1 a 10).
- Butor, Michel (1974). *Repertório*. São Paulo. Perspectiva (debates).
- Cali, Andréa (1980). *Pratiques de Lecture et d'écriture*. Nizet.
- Calvino, Italo (1984). *La machine Littérature*. Seuil.
- Capra, Fritjof (1982). *O ponto de mutação*. São Paulo. Cultrix.
- Celis, R., Jonger, R. et alli (1980). *La métaphore*. Approche pluridisciplinaire. Bruxelles. Facultés Universitaires Saint-Louis.
- Cahiers Internationaux du Symbolisme (= C. I. S.) (1975,1976,1977,1983). Bruxelles.
- Caro, Herbert/Herman Broch (1982). *A morte de Virgílio*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira.
- Charaudeau, Patrick (1983). *Langues et Discours*. Hachette.
- Chauviré, Christiane, Celeyrette-Pietri, Nicole et alli (1988). Valéry. *Le langage, La logique*. Revista SUD. Marseille.
- Collomb, Michel (1987). *Littérature/Art Deco*. Klincksieck.
- Court, Raymond (1981). *Adorno et la Nouvelle Musique*. Arte et Modernité. Klincksieck.
- Cros, Edmond (1986). Introduction à la Génétique textuelle. in Degrés n° 46/47. été-automne, d1-d13. Bruxelles.

- De Lattre, Alain (1978). *La doctrine de la réalité chez Proust*. Corti.
- Danto, Arthur C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*. A philosophy of Art. Cambridge. Harvard Un. Pres.
- Delaveau, Philippe (org.) (1988). *La poésie française au tournant des années 80*. Corti.
- Deleuze, Gilles (1969). *Lógica do sentido*. Seuil/Perspectiva.
- _____ (1964/1983). *Proust et les Signes*. P.U.F.
- _____ (1988). *Foucault*. São Paulo. Brasiliense.
- Deleuze, G. et Panet, Cl. (1976/1977). *Dialogues. Rhizome*. Flammarion.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1972). *L'Anti-Oedipe*. Minuit.
- _____ (1980). *Mille Plateaux*. Minuit.
- Durand, Gilbert (1979). *Figures Mythiques et Visages de l'oeuvre*. Berg international.
- _____ (1969/1975). *A imaginação simbólica*. Lisboa. Arcádia.
- _____ (org.) (1986). *Le mythe et le mythique*. Albin Michel.
- Eco, Umberto (1977/1985). *Lector in Fabula*. Bompiani/Grasset.
- _____ (1985). *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira.
- Esteban, Claude (1987). *Critique de la raison poétique*. Flammarion.
- Garelli, Jacques (1966). *La Gravitation poétique*. La Table Ronde.
- _____ (1978). *Le recel et la dispersion*. Gallimard.
- _____ (1982). *Artaud et la question du lieu*. Corti.
- _____ (1983). *Le Temps des signes*. Klincksieck.
- _____ (1983). *Ontologia e literatura*. Palestra na UFMG
- _____ (1987). *L'acte poétique...* in Mathieu et Collot (infra).
- Gleize, Jean-Marie (1983). *Poésie et figuration*. Seuil.

- Godard, Henri (1985). *poétique de Céline*. Gallimard.
- Granier, Jean (1977). *Le discours du monde*. Seuil.
- Gresch, J. (1977). *Herméneutique et Grammatologie*. C.N.R.S.
- Guattari, Félix (1977/1988). *O inconsciente maquínico*. Recherches/Papirus (Paris/Campinas).
- Guattari, F. et Deleuze G. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Minuit.
- Guattari, F. et Rolnik, S. (1986). *Micropolítica*. Petrópolis. Vozes.
- Hallyn, Fernand (1987). *La structure poétique du monde*. Seuil.
- Henry, Anne (1980). *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*. Klincksieck.
- Heyndels, Ralph (1985). *La pensée fragmentée*. Bruxelles. Pierre Mardaga.
- Holton, G. (1982). *L'invention scientifique*. P.U.F.
- Hottois, Gilbert (1977). *Pour une métaphilosophie du langage*. Aubier.
- Jacob, F. (1981). *Le Jeu des Possibles*. Fayard. (Folio).
- La Garanderie, A. de (1969). *Schématisme et Thématisme*. Louvain/Paris, Nauwelaerts.
- Laruelle, François (1976). *Machines textuelles*. (Derrida). Seuil.
- Laszlo, Halász (org.) (1987). *Literary discourses: aspects of cognitive and Psychological approaches*. Berlin/New York. De Gruyter.
- Lévy, Pierre (1987). *La machine Univers*. La Découverte.
- Lorries, Danielle (org.) (1988). *Philosophie Analytique et Esthétique*. Méridiens/Klincksieck.
- Mathieu, M. et Collot, M. (1987). *Espace et Poésie*. Publications de l'E.N.S.
- Meschonnic, Henri (1973). *Pour la poétique II*. Epistémologie de l'écriture. Gallimard.
- _____ (1982). *Critique du rythme*. Lagrasse. Verdier.
- _____ (1985). *Les états de la poétique*. P.U.F.
- Meyer, Michel (1986). *De la problématique*. Bruxelles. Madarga.

- Millet, Catherine (1988). *L'art contemporain en France*. Flammarion.
- Morin, Edgar (1986). *La connaissance de la connaissance* (1). Seuil.
- Nunes, Benedito (1986). *Passagem para o poético*. São Paulo. Ática.
- Onimus, Jean (1982). *Philippe Jaccotter: Une poétique de l'insaisissable*. Champ Vallon. P.U.F.
- _____ (1987). *Phénoménologie de l'espace poétique*. in Mathieu et Collot (supra).
- Ricardou, Jean. (1978). *Le Nouveau roman*. Seuil.
- Ricoeur, Paul (1984). *Temps et Récit*. t.III. Seuil.
- _____ (1986). *Du texte à l'action*. Seuil.
- _____ (1975). *La métaphore vive*. Flammarion.
- Searle, J. R. (1974/1985). *L'Intentionnalité*. Minuit.
- Sojcher, Jaques (1976). *La Démarche poétique*. U.G.E.
- Suleiman, Susan (1984). *Naming and Difference, in Approaching Postmodernism*. D. Fokkema and H. Bertens (eds). Amsterdam. John Benjamins.
- Thom, René (1978). *Morphogénèse et Imaginaire*. (Circé). Minard.
- Tschumi, Raymond (1987). *A la recherche du sens*. Lausanne. L'Age d'Homme.
- Valéry, Paul (1983), in Collectif: *Fonctions de l'esprit/13 savants redécouvrent Paul Valéry*. Hermann.
- Van den Heuvel, P. (1985). *Parole-mot-Silence*. Corti.
- Vattimo, G. (1987). *La Fin de la Modernité*. Seuil.
- Vierne, Simone (dir.) (1985). *Science et Imaginaire*. C.R.I. Grenoble. Ellug.
- Virel, A.; Drecq, Odile; Lambert, J. F. (1987). Une technique initiatique: *La Décentration*. l'Arbre Vert.
- Watzlawick, Paul. (ed.) (1988). *L'invention de la réalité*. Seuil.
- Zérafra, Michel (ed.) (1975). *Recherches Poétiques*, I. Klincksieck.

IMAGINÁRIO NO POEMA

Em seu livro, *Vers une Poétique de l'Imaginaire* / Para uma Poética do Imaginário, Jean Burgos apresenta um estudo detalhado das três grandes modalidades (Conquista, Recuo, Progresso) e de uma boa porção de esquemas que governam as produções decorrentes da imaginação criadora.

Vamos dar conta aqui das análises que ele faz das constelações de imagens em que se manifesta o empreendimento de todo artista, empreendimento este a meio caminho entre o consciente e o inconsciente, entre as estruturas biológicas do indivíduo e os imperativos sociais que pressionam. Os textos que ele analisou pertencem a cinco entre os melhores poetas franceses do século XX: Henri Michaux, Guillaume Apollinaire, Saint-Pol Roux, Paul Eluard, Saint-John Perse. Se a considerarmos na sua abrangência, a poética do Imaginário de Burgos, filha legítima da “Antropologia poética” de Gilbert Durand, o famoso autor das *Estruturas Antropológicas do Imaginário* (Lisboa, Presença), ultrapassa a textualidade literária, concerne a todo grande texto de invenção (arte, ciência, mídia) e não apenas aos poemas por ele analisados. A simples monografia “lingüístico” de cunho aqui apresentada foi felizmente superada na sua obra ulterior, por exemplo no texto *Un Théâtre de l'absence: Robert Favarger* onde foi magistralmente “interpretado” um acervo de quase 800 quadros do pintor suíço R. Favarger.

No âmbito de nossa apresentação por considerações que de maneira alguma se encontram em Burgos, acompanharemos na ordem e com os títulos propostos por ele, as leituras que a sua teoria torna possível, com ênfase no aspecto metodológico.

1. MICHAUX OU O PRAZER DO SIGNO

Neste estudo o signo se beneficia de uma conotação valorizante, contrastando à conotação polêmica que trava habitualmente o Autor com Roman Jakobson e outros estruturalistas. Burgos sugere duas direções de reflexão. Há a tarefa a cumprir, e há os meios para cumprí-la. O primeiro caminho diz respeito ao espaço de texto “percebido na sua atualidade e também nas suas virtualidades” (Burgos 1982: 211). Segue depois, enquanto meio, a atitude “hermenêutica”. Conforme a teoria de W. Iser (o Ato de ler), é preciso saber ficar simultaneamente próximo e distante. Essa posição paradoxal do leitor ecoa a natureza não menos paradoxal do texto poético, dilacerado entre “a lógica dos possíveis” e “os processos em devir”, entre o atual e o virtual. Há também nessa introdução uma análise de dupla orientação para o leitor. A primeira é não ler fragmentos isolados, mas o texto integral, mesmo se for *transgenérico* (G. Genette), como o de Michaux, do brasileiro Luis Jardim, dos Concretistas, de Robbe-Grillet e Magritte (*La Belle Captive*), ou os caligramas de Apollinaire. A outra orientação (voltaremos ao assunto no parágrafo sobre Apollinaire) é dar crédito à obra e ao autor, como pede a Hermenêutica de Gadamer. Aqui Burgos avança com a convicção baudelairiana de que a busca do Imaginário visa à restauração de uma unidade perdida, com a persuasão de Rimbaud de que o poeta é “vidente” no momento transitório da criação. Todavia, ao colocar poeta, pintor, crítica de arte no campo da escrita, Burgos se afasta de Gadamer e se aproxima do Derrida leitor de Mallarmé.

Dito isso, vejamos como concretamente Burgos lê Michaux no quadro do academismo em que ele, como “pesquisador-funcionário”, tem que se inserir.

O comentário parte do denotado, irradia-se, amplia-se sem perder de vista o texto lido. O pendor de certos “novos” críticos de ignorarem a obra e de lhe oporem um contra-texto é sistematicamente eludido. A confiança que testemunha Burgos, a respeito de Michaux crítico de arte, não parece inferior àquela manifestada ao criador de formas e imagens. Tem a mesma atitude com Apollinaire, ainda que Burgos zombe, aqui e ali, de expressões adocicadas (cf. “*La Jolie Rousse*”) ou de uma queda do “tônus” poético. Mas em geral, ele é de uma impecável delicadeza para como os Criadores, passando “à vol d’oiseau” sobre as imperfeições de detalhes e focalizando de preferência o conjunto da obra e seu movimento. Ele se compraz em citar, às vezes longamente, como para saborear o prazer do

texto, para convidar a participar, em vez de nos servir uma leitura avara de fontes, áspera, hipocondríaca como a de certos profissionais da crítica, aparentemente inimigos da literatura e interessados apenas em sua antipática “anti-escrita”. Talvez alguém ache que demoramos a entrar no assunto. Ainda nisso, continuamos fiéis ao andamento de Burgos que, curiosamente, num estudo começando na página 211, só inicia a leitura propriamente dita dos poemas a partir da página 255. Parece que a análise de Burgos não se desenvolve com a liberdade de inspiração de suas propostas de poeticista. Mas a observação da “experimentação do campo da imanência” oferece, certamente, ao leitor uma hierarquização e uma convergência dos esquemas identificados. São identificados cinco esquemas ou modos de estruturação característicos da escrita de Michaux; e o regime fundamental dessa escrita é eufêmica. Depois do desdobramento desses “5” modos, Burgos conclui por uma síntese.

Se Burgos nos permite, manifestaríamos uma pequena ressalva aos apelidos que designam a voz poética... Apesar de suas práticas igualmente suspeitas do ponto de vista da “literariedade”, Deleuze e Guattari fornecem a direção correta no seu *Kafka* (1975). Lá, uma “função K” representa uma entidade artística e humana que não é o Kafka empírico nem um *ens rationis*. De modo geral, esse estudo sobre a poesia de Michaux é menos convincente de que o seguinte (Apollinaire). Não sentimos, no decorrer da análise, a manobra de orientação em direção dos possíveis. Os esquemas são apenas assinalados, “despachados” no tocante às três últimas modalidades (a teoria indicava antes 3 e não 5 modalidades...). E o leitor que, depois de um longo preâmbulo, esperava “habitar” enfim o texto, é forçado a limitar os seus desejos. Discurso denotado e “apresentação” de realidade não são apenas nitidamente discriminados. É um ponto cego da teoria, ou uma ameaça no plano analítico de recair no tematismo vulgar tão desacreditado pela própria teoria. Michaux passeia demais no palco textual como se fosse um ator que se despe autobiograficamente sob o olhar do leitor. Só no final são esboçados os esquemas e desponta uma tentativa de estruturação. As imagens, no seu valor simbólico, não recebem tratamento estilístico. Às vezes temos a impressão de que a redação desse trabalho antecede os melhores achados da teoria.

2. APOLLINAIRE OU AS IRREALIDADES RAZOÁVEIS

Temos a impressão contrária àquela que suscita a leitura precedente, desde o subtítulo da análise (“sobre os itinerários necessários do texto poético”). Esse subtítulo coloca essa monografia em correspondência com a teoria (capítulo 3 do livro).

O primeiro parágrafo (p. 253) do “Apollinaire” é uma síntese vigorosa das teses burgosianas. Em seguida, vem uma afirmação de modéstia que honra o estudioso: as linhas de força que inspiram “os itinerários obrigatórios” são apenas índices, pistas provisórias; os resultados não são veredictos sem apelo nem diagnósticos imperativos. O objetivo - o sentido - está um pouco além de nosso alcance (Burgos, 1982:254). Seguem-se quatro modos de estruturação, e depois os “temas organizadores do Imaginário”(p. 254-272) revezados por considerações sobre o regime antitético que governa a escrita apollinariana (conquista ou revolta). Enfim, vem uma sucessão de síntese e precisões sobre a *démarche* e o objetivo, que encerra na p.282.

Notamos primeiro uma ênfase sobre Apollinaire-crítico-de-arte. Provavelmente o intento é esclarecer o pensamento poético de Apollinaire. De fato, o Apollinaire *leitor*, de Albert Gleize em particular (257), revela-se um crítico de arte incipiente; o possível da obra de Gleize é apenas pré-percebido, prefigurado. Predomina uma margem de indeterminação onde não se aventurou a metalinguagem, talvez para não desqualificar, reduzir, desflorar esse possível. Essa observação pela qual Burgos justifica Apollinaire é uma defesa *pro domo*. Ela conforta um certo narcisismo universitário, assegura a continuidade da “parolagem” dos artigos e livros inúteis, e fortalece a falsa consciência que nos devora nas áreas de Letras, Artes e Ciências Humanas sob a bênção dos guardiões das Instituições. É um fato que os estudos de Burgos, aos quais fazem eco muitos ensaios, por estimulantes e transcendentos que sejam, acabam com o mesmo “finale”: a tese romântica do advento de um real poético. Dizem-se, ontem e hoje, que as obras são prenhas das condições de possibilidade real, de possíveis... É cem vezes mais fácil redigir teses copiosas desse tipo do que inventar uma melhor e decisiva alternativa em qualquer “entidade” fundamental para a qualidade de nossa vida subjetiva e intersubjetiva. Impotência é a poética, no plano da ação e das realizações “extralinguageira”. Talvez uma incurável limitação de campo. O gnoseoló-

gico não está situado no campo da ação, salvo o caso específico de pensadores à moda de Sócrates Mas ele pode e deve ser o sinal de partida na direção da ação. Como pensa Ricoeur (*Temps et Récit*, t. III, 1984), é preciso porém distinguir a *Stase* (etapa gneseológica, contemplativa, no limiar da ação) e o *envoi* (etapa da reação, da ação incoativa). A “ação poética” em geral ainda não atingiu, nas pesquisas sobre a literatura e a arte, uma *stase* que conduza a uma projeção (*envoi*) no campo social. E ignoramos, por falta de instrumento de medida adequada, o que valem no plano da autenticidade do ser no mundo, os estudos de Letras, Artes e Ciências Humanas, para gerações e gerações de alunos e mestres. Argumentar que estes obtiveram emprego, e a nação um ensino adequado e a expansão da cultura, é deslocar o problema pendente para outros problemas (definição da “cultura”, a “língua padrão” como forma de transmissão ideológica, etc.).

A poética de Burgos - pois se trata ainda dela - pelo fato mesmo de se movimentar nos limiares de possíveis não-captados, não tolera a *explicitação* dos modos de representação ou apresentação dessas “irrealidades verdadeiras” do que ela se vale, ou às quais leva o Imaginário. Num certo sentido, ela se aparenta ao título-programa de um livro respectivamente assinado por Susana Sontag (crítica) e Feyerabend (epistemólogo): *Contra a Interpretação*. Vamos nos aproximar um pouco mais das atividades concretas dessa poética em torno do Apollinaire. Burgos preconiza um estudo da obra completa, como o fez por Michaux, i.e., um aproveitamento dos textos poéticos e dos textos críticos de Apollinaire. A coerência encontrada ao nível da estruturação de esquemas e de temas se reproduz nos demais planos da produção (257-260). Mas será que todos os aspectos de uma produção desse tipo obedecem à essa isomorfia ou essa coerência?

Essas correspondências não seriam uma decisão do analista ou de um desejo de harmonia contida em certas preceptivas artísticas como um ideal místico que não ousa dizer seu nome? Não haveria também aqui, camuflada nos confins da teoria, uma confusão entre sujeito da escrita e sujeito político? Seria talvez útil confrontar Burgos e Derrida através de Jean Greisch. Greisch aponta a tendência, em nome de uma pretensa unidade, de fazer da obra de arte a ilustração de uma teoria. Mas deixemos a outros uma tal investigação. Identificamos relativamente aos textos de Michaux uma ameaça que vem novamente à tona a respeito de Apollinaire: a facilidade do tematismo tradicional; aliás, este não obedece a um esquema organizador, ele recorre a *Topoi* já inscritos na memória cultural bem

antes da leitura, e seu borboletear fica escravo da palavra (do lexema). Ora, é a sintaxe, o contexto imediato, a incontornável situação metafísica do homem prisioneiro do espaço-tempo, que ditam as grandes linhas temáticas assim como as figuras do Imaginário que as concretizam. O outro tematismo é uma leitura estatística que Burgos ironiza no princípio de cada uma de suas análises, mas acaba caindo na armadilha desse tematismo banal, mesmo sabendo que a vida do texto, o seu dinamismo inerente não resulta de inventários lexicais nem de conotações convencionalizadas (Burgos, 1982:265). No que tange à poesia de Apollinaire, esta se desdobra sob uma modalidade de estruturação privilegiada: a do espaço, isto é, aqui, a conquista por preenchimento espacial. Essa modalidade determina um regime sintático original, uma pressão das “imagens em ação” e, por efeito de *boomerang*, um recarregar de forças, uma renovação constante dessas imagens sob a pressão da sintaxe (274).

Achamos também no *Apollinaire* de Burgos uma convergência com as “máquinas abstratas” de Deleuze-Guattari. Convém precisar uma certa diferença de fonte. Burgos parte da embriologia, da epistemologia piagetiana reforçada por Jung, Baudelaire, da nova Física, e de reflexões sobre a música. Com efeito, a música domina toda a aproximação da literatura que quer se libertar da Semântica simplificadora. Mais moderado de que Deleuze-Grattari, Burgos afirma a solidariedade do semântico e do sintático, mas num sentido bem especial. Ele insiste na predominância sintática, embora organização das imagens tenha, para ele, caráter semântico (268). O prefácio dos *Cadernos de estudos sobre Criação-Destruição* (Chambéry), mostra um Burgos nitidamente governado por uma ritmanálise aparentada à do livro de A. Dezalay, *L'opéra des Rougon—Macquart*, Klincksieck, 1983).

As considerações sobre o espaço e o tempo têm ressonância moderna, seguem a tese de Einstein-Infeld. Essa tese se enuncia assim: há comunidade entre espaço e tempo: Tempo e espaço não são isoláveis, i.e., definidos em si; são extremidades relativas e não absolutas sobre um eixo constituindo um continuum espaço-tempo onde domina a interdependência. Percebemos melhor assim as referências científicas de uma expressão burgosiana como “a instauração” de um “*presente estratificado*” (Burgos, 1982:270, grifo nosso), ou ainda essa outra (1982:271): “tradução, em termos de espaço, de fragmento do tempo”. São corroboradas, portanto, no plano da prática do texto, as intuições do livro de Burgos a respeito

da conjunção, no plano do Imaginário, das inovações poéticas e científicas, dentro de um mesmo *epistémè*. A poesia de Apollinaire, segundo Burgos, conecta o espaço e o tempo, mesmo quando a segunda modalidade do Imaginário parece explorar o espaço contra o tempo, em uma incansável e paradoxal operação de linguagem (deslize, fusão).

Destacamos afinal um ensinamento muito significativo para a pragmática que almejamos. Burgos o infere da poesia de Apollinaire, mas achamos que ele vale para toda a obra de arte verdadeira, todo o campo poético: o objetivo de Apollinaire foi criar, a qualquer preço, possíveis que acabarão por se tornar reais (Burgos, 1982:273). O objetivo do leitor deve ser a construção dos possíveis do texto, com a esperança de achar algo bastante interessante para mudar a vida.

3. ST-POL ROUX, OU OS EXORCISMOS DO VERBO

Com St. Pol Roux, Burgos começa por aquilo que lhe serve habitualmente de chave de ouro: a função da imagem, via de acesso a “uma realidade que não é perceptível de outra maneira”, “manifestação de uma totalidade inesgotável” (Burgos, 1982:283). Depois, ele retoma uma comparação de St. Pol Roux entre a imagem verbal que, segundo o poeta, “impressiona diretamente”, e a imagem *musical*, que “impressiona indiretamente e requer uma transposição, mesmo uma tradução” (apud Burgos, 1982:283). O preâmbulo metodológico ocupa as páginas 283 a 290, até a etapa do inventário lexical que ele ignora: como já sabemos, a decifração semântica contraria o movimento da obra, o mínimo de fascinação necessária na leitura. Como Deleuze-Guattari, Henri Meschonnic, Ivan Fonagy (“Lecture musicale”, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 37, *printemps*, 1988:219-242), Burgos fundamenta a leitura no ritmo. A sua metalinguagem está repleta de expressões musicais: “alternância”, “movimento regular de retorno”, “ritmo fundamental”, “fundo de aleluia”, “contraponto”, “deslize de ritmo” (Burgos, 1982:290,291,295,300). Seguem as modalidades e os esquemas, e, enfim, a síntese final.

Confessamos que a função poética, tal como defendida nos textos de St-Pol Roux citados por Burgos (*La Repoétique, le Trésor de l'Homme, Cinéma vivant*) é realmente sugestiva para aquela pragmática que nos falta (Burgos, p.285-286

especialmente). Lemos, por exemplo, que a função poética é uma *surcréation* e particularmente que “poesia significa ação”. O poeta tem que produzir uma obra “agissante”. O poeta age como mandatário, e essa ação supre a inconsciência preguiçosa da multidão inconsciente”.

Toda uma linha de ação, à moda victor-hugoana é proposta ao leitor. É importante sabê-lo:

“A poesia: um poeta individual pode realizá-la, mas essa realização será maciça, coletiva”. (St Pol Roux).

É postulado aqui que o poético, i.e., o “changer la vie” de Rimbaud, concerne a todos nós. O título de Van Nostrand, *O poeta em todos nós* (Cultrix) é, nesse respeito, pragmático e corrobora o que Burgos chama “fim coletivo da função poética”, “universalidade da criatividade”. Falta apenas uma verdadeira “passagem ao ato”.

A cada instante, Burgos reitera conselhos sobre a conduta da análise. Já que se tratam das imagens numa peça (aliás irrepresentável) de St Pol Roux, e não de poemas, é oportuno questionar o princípio da obra completa e a especificidade poética do gênero teatral. Burgos faz depor St Pol Roux a esse respeito. Mas, ao solicitar as opiniões estéticas do autor sobre sua própria “obra criadora”, o crítico não lhe importaria ser simultaneamente juiz e réu? O invisível “suplemento” de Derrida desliza para um visível “complemento”. Todavia, Burgos é como Proust professor de leitura: ele sempre recupera numa etapa ulterior aquilo que perde num momento dado. No caso de *La Dame à la Faulx* de St Pol Roux, a peça é entregue ao leitor, para que este se torne cenarista, assim como as imagens se tornam didascalias. Saída tão elegante quanto experta. A leitura passa a ser pré-apresentação. No entanto, apenas Souriau é invocado como referência técnica (Burgos, 1982:288, n°23), provavelmente porque a monografia tem caráter puramente ilustrativo. Pouco importa: Burgos lê até as anotações cênicas de St Pol Roux e as integra nas “imagens dramáticas” que dinamizam o Imaginário da peça.

Observamos na segunda modalidade de estruturação aí apresentada dois ou três sinais dirigidos a uma Pragmática eficiente (Burgos, 1982:303,304). Mas, como sempre, eles são eloqüentes apenas para quem não está preso numa torre de preguiça. A síntese final (313-315) é, como de praxe, singularmente vigorosa. O

que não impede esta poética de fazer girar, no vazio de um possível texto preteritivamente mencionado, toda a libido da escrita.

4. ELUARD OU OS RITUAIS DE REGENERAÇÃO

Face aos *Yeux Fertiles* / Olhares Fértéis, de Paul Eluard, a posição do leitor está indicada desde o início. Por uma infidelidade à regra adotada em Michaux e Apollinaire, aqui como em St Pol Roux, Burgos lê um texto, não uma obra no seu conjunto. As duas atitudes se justificam, desde que não se perca de vista o todo ao falar da parte. Mais uma vez, está descartado o inventário na análise semântica. Só importa o regime de contradição de *Os Olhos Fértéis*. O sentido, já sabemos, está sempre por vir (319). Qualquer interpretação fica bloqueada. Não há caminho prévio a percorrer, nem ponto de chegada coincidindo com o ponto de partida. A tarefa é de mobilizar a atenção e os afetos, de trabalhar os “diversos modos de articulação das imagens” que impingem um devir ao texto, de correlacionar os esquemas por onde vai delineando *un sens à venir*. Algo novo desponta: apreciações sobre a métrica, mais técnicas do que só a associação ritmo-música que observamos a propósito de St Pol Roux. A relação poesia-saber, via espaço-tempo de Infeld-Einstein, é retomada por Burgos, 1982:355). Sentimos, às vezes, no decorrer da análise, um pouco de impaciência: qual é o estatuto poético dos textos explícitos? O de expressão direta? O possível seria tão diretamente acessível, como a citação que fala por si só (354,359)? Mas Burgos dirime toda querela ao dar o seu método por apenas exploratório, e insuspeito de terrorismo (df. p. 360). A conclusão desse trabalho traz uma luz preciosa sobre a mistura das modalidades de estruturação e sobre o controvertido conceito (jakobsoniano) de dominante (Burgos, 1982:363-363). Um texto é tecido de várias modalidades, com predomínio de um deles no imaginário do artista.

5. ST JOHN PERSE OU A GLÓRIA DO CANTO

O capítulo sobre a morfogênese (Cap. 5 do livro) está ligado ao subtítulo: *Sobre a Morfogênese de Anabase*. Com o pé no estribo, uma profissão de fé anti-

representativa (de St-John Perse a Roger Caillois, p. 365). A empresa de St-John Perse é extremamente “conquistadora” e criadora no âmbito da terceira modalidade. Estamos de acordo com o poeta cubano quando afirma: “a poesia é a criação por excelência”, na medida em que toda obra de imaginação, quer musical, teatral, pictórica, arquitetônica, quer teórico-científica, aproveita as “catástrofes”, as “esquizes”, com o fito de “forçar a nascer”, diz Burgos, “um mundo outro, ou uma maneira de ser-no-mundo” (1982:366). Tomara esses termos relevantes pudessem traduzir-se em atos, em gestos concretos em todas as instituições de formação do mundo... Mas estamos sonhando.

Os traços globais da obra de Sr-John Perse são apresentados como “morfo-genéticos”, i.e, como “uma sucessão de rupturas [...] que cada instante [...] introduzem a diferença” (Burgos, 1982:168); mais adiante, como “descontinuidades e expansão”. Nesses traços convergentes reside o “movimento da inovação” ou “catástrofe” feliz (367). A tarefa do leitor é balizada por esse projeto de “contradições criadoras” que anima a obra. Movimento paradoxal, oxímoro ontológico, sobre qual se debruçaram os “workshops” e seminários de 1987-1988, em Chambéry, sob os títulos: Criação-destruição, Pavor e Criação. Burgos parte da natureza “contraditatorial” e inaugural da imagem. Depois, ele postula um trabalho da imagem que impede à obra a duplicidade essencial de ser simultaneamente, conjuntamente, “termo e origem”(368). A obra investe tanto do exterior quanto do interior, e se revela uma “ex-implosão”(Brooke-Rose). Valéry, em quem se inspira Burgos, nos orienta em direção de uma pragmática revolucionamente interior, quando ele subentende que, ao receptor é prometido o mesmo arrebatamento, no duplo sistema de forças externas e internas aptas a determiná-lo no decorrer de uma leitura-ação. A leitura assim concebida é uma provação, um cadinho, de onde o leitor ressurge, categorias e saberes pulverizados e renovados, ao contato do fogo da sabedoria da escrita (Burgos, 368).

Os sulcos a percorrer são aqui enunciados com toda simplicidade. São duas grandes divisões, dois instrumentos de arroteamento provisório:

A - modos de ocupação do espaço

B - atitudes perante o tempo que eles refletem

Essa grade não deve ser mecanicamente aplicada. Toda poesia constrói, na sua inflexão singular, o modo de ocupação do espaço. St-John Perse não é Michaux. Temos que ficar atentos ao tom irônico ou unido, avaliar as tendências

e os contrapontos, mesmo quando essas tendências são autoparodiadas. Em St-John Perse as catástrofes são valorizadas, em contraponto ao tema fundamental de conquista (Burgos, 1982:391-393). A operação catastrófica rompe equilíbrios e harmonias para reestabelecer outros. No entanto, nada se faz a esmo. Volta o conceito de dominante, de esquema dominante antes enunciado. Aqui a dominante desempenha o papel de pivô de reorganização e metamorfose. A unidade, o sentido, é uma possível “néguentropie”, é a força que contrapõe ao caos, desordem e dissipação de energia ou entropia vislumbrada no horizonte último do texto, quando já estão esgotados as matérias-primas da escrita. Lembrem-se todavia de que um texto, assim como a sua leitura, é interminável. O último chama um outro último.

No término, o princípio pragmático do começo é recordado. A poesia de St-John Perse, no dizer do poeta, “é ação (...), paixão (...) potência, e inovação que sempre desloca as marcas” (apud Burgos, 1982:394). A análise fecha-se sobre ressonâncias de ressonâncias. Esta monografia, a última do livro de Burgos, é logicamente conduzida na tradição universitária do artigo bem feito. Mas ela não tem o alcance epifânico que o discurso teórico fazia esperar. Não entramos em nenhuma terra prometida. Nem houve progresso gnoseológico, ou ético, ou político. Talvez porque careçamos de preparos ou das condições de aproveitamento necessários, que somente os dispositivos de um grupo interdisciplinar proporcionariam.

A conclusão de Burgos, “Elementos para uma poética do Imaginário” (395-406), é uma espécie de repetição geral, da parte de um administrador de teatro que não teme cansar seus atores com um *One more time*. Acho também que Burgos está convencido da singularidade de sua obra e da necessidade de sacudir a força de inércia escondida em seus leitores. Desejamos apenas uma boa carreira a essa poética apenas conhecida dos *Happy few* e cuja prática verdadeira seria talvez capaz de galvanizar a nossa sociedade e suas instituições.

Nesse discurso de apresentação, omitimos deliberadamente sublinhar pelo menos uma contradição fundamental: na esteira que deixou o surrealismo, esta poética propõe-se revolucionar a vida; no entanto, ela parece aderir a uma perversa concepção não referencial do texto. O seu apelo ao investimento afectivo-intelectual do leitor torna imprescindível uma retórica interacional suportada por recursos estilísticos. Carece também esse olhar em direção do social tão presente na “Antropologia poética” de Gilbert Durand e (mediante certa retificação) na

Sociologia literária de Jacques Dubois (*L'institution de la littérature*, Paris, Nathan, 1978). Cabe ao usuário dessa poética completá-la de acordo com a sua inspiração profunda. Essa complementação já tem sido parcialmente antecipada no Brasil com a publicação de *O teatro negro de Aimé Césaire* (de Liliane Pestre de Almeida). O capítulo “A árvore e o pássaro” contextualiza socio-culturalmente uma peça, *Une Saison au Congo*, de um modo que confere pertinência as imagens e os símbolos. Essa “leitura durandiana” mostra o que está faltando na *Poética do Imaginário* de Burgos, talvez pagando, contudo, por isso, um preço que o autor acharia muito alto: a vontade interpretativa, a tomada de posição quanto aos valores sempre resultantes de uma obra. Como Derrida, Burgos barra o caminho à interpretação e aos valores. Ele requer do leitor de poema um investimento talvez mais afetivo do que intelectual, uma disponibilidade que colabora com a direcionalidade das constelações de imagens aqui-e-agora. No entanto, há grande ganho neste aspecto afetivo e dinâmico. A leitura adquire uma dimensão outra que a dimensão explicativa ética, ou cognitiva. Ela visa a uma efetivação do Imaginário; é uma *pragmática do Imaginário*. Por pragmática devemos compreender aquilo que, no seu livro *O Poder Oculto da Música*, David Tame explicita pelo subtítulo: “a transformação do homem pela energia (...)”. Porém o Imaginário sendo uma faca de dois gumes, é mister operar com uma escala de valor para se situar em meio a tal dinâmica.

BIBLIOGRAFIA:

- ALMEIDA, Liliane Pestre de. O teatro negro de Aimé Césaire. Niterói, Edições da UFF, 1978.
- BROOK-ROSE, Christine. A rhetoric of the unreal. Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- BURGOS, Jean. Vers une poétique de l'imaginaire. Paris, Seuil, 1982.
- DEZALAY, Auguste. L'opéra des Rougon-Macquart. Paris, Klincksiek, 1983.
- DUBOIS, Jacques. L'Institution de la Littérature, Paris, Nathan, 1978.

FONAGY, Ivan.»Lecture Musicale», Nouvelle Revue de Psychanalyse, 37, printemps, 1988:219-242).

GREISCH, Jean. Herméneutique et Grammatologie. CNRS. 1977,pp.195-196.

GUATTARI, F. e Suely Rolnik Micropolítica.Cartografias do desejo, Petrópolis, Vozes, 1986

MAGRITE, René et Robbe-Grillet, Alain. La Belle Captive. Paris, Bibliothèque des Arts, 1975.

TAME, David.O poder oculto da música, São Paulo, Cultrix, 1988.

Vários autores. Robert Farvarger. Lausanne, 1979.

O ESTATUTO DO IMAGINÁRIO: Para além de John Searle e Umberto Eco

Os nomes de John R. Searle e Umberto Eco podem ser associados aqui na provocação que os seus livros constituem para uma mente voltada à Poeticidade ou ao Imaginário do discurso ficcional. *L'Intentionnalité* (1985), *Lector in fabula* (1987), cuja primeira edição data da mesma época (1979,1977), prestam à ficção o mesmo estatuto lógico e logicizante caro ao segundo Wittgenstein e à boa parte dos representantes da Filosofia analítica. Limitaremos nossos comentários sobre *L'Intentionnalité* aos capítulos 3, 4, 5, respectivamente intitulados *O estatuto lógico da ficção; A Metáfora; O Sentido Literal*. Esses capítulos retomam artigos já publicados por Searle, aos quais Eco sempre refere, quer implícita quer explicitamente. Dai a aproximação que fazemos dos dois estudiosos no presente trabalho.

L'Intentionnalité de J. R. Searle (1979/1985), *Lector in Fábula* de Umberto Eco (1977/1987), *Fictional Worlds* de Thomas Pavel (1986/1988), apesar de não terem sido citados na antologia de Danielle Lorries (1988), oferecem ampla matéria de reflexão sobre os limites dos Filósofos da Linguagem no que tange ao imaginário. Pavel, ao introduzir ao seu livro verdadeira síntese da filosofia e estética analítica, assinala também com muita pertinência que a teoria literária está voltada quase exclusivamente para a “formalidade retórica”, as “investigações formais”; está lhe faltando a “vertente da força” referencial do discurso. Porventura - e é um acaso meio feliz a meu ver - filósofos da linguagem e pragmáticos herdeiros de Frege, Russel, Wittgenstein, vieram compensar essa falha. São numerosos, e estão em conflito permanente. Além de Searle acima citado (Eco

só vulgariza), os autores-chaves são H. Putnam, A. G. Danto, J. Margolis, M. C. Beardsley, N. Goodman, Richard Rorty. Por importante que seja a síntese de Pavel, sua conclusão é decepcionante: a Literatura não passa de um jogo, de um divertimento, na sua “economia do Imaginário”. Nesse trabalho, mostraremos numa primeira parte as inconveniências de uma teoria do discurso literário que não se distancia bastante da intencionalidade analítica nem dos efeitos imediatos procurados no horizonte da linguagem ordinária. A segunda parte esboçará as posturas teórico-práticas de Umberto Eco; concluiremos com a ultrapassagem indicada por Michel Meyer (1986) e a ontologia heideggeriana.

1. SEARLE: L'INTENTIONNALITÉ

Desde o princípio, em Searle (1985:7-37) surge uma distinção de contestável pertinência teórica, igualmente presente em U. Eco, entre *atos de linguagem sérios* e os que não o são, que são *lúdicos* ou obedecem a um fazer-de-conta. Essa distinção baseada na “simulação” não faz jus ao projeto de nenhum artista; levada a sua extrema conseqüência, ela pulverizaria o Imaginário sob os dentes da racionalidade. Esboça-se aqui, como em Jakobson e seus seguidores, uma pragmática da comunicação talvez alheia, senão hostil, ao poético verdadeiro. O referente concernido, na óptica da maioria dos filósofos da linguagem, é um referente situado à montante do Imaginário do cotidiano ou do texto proposto à nossa construção. Antecipando um pouco, apontamos logo algumas divergências:

a) O Imaginário postulado pela teoria dos mundos possíveis desses filósofos é um Imaginário lógico. Da mesma maneira que a prospectiva que visavam os economistas é probabilística e não corresponde à prospectiva da Arte, esse Imaginário lógico pertence à lei da probabilidade e raramente corresponde à imprevisibilidade essencial da Arte. Paradoxalmente, a lógica dos filósofos analíticos parece se aproximar do texto quando, fiel a uma filosofia radical da matemática, recusa todo referente concreto ou determinado para postular “counterfactuals”.

b) A estética analítica específica de modo redutor a força ilocucionária.

c) Ao cercar tal efeito textual oriundo de tal organização textual, tanto a filosofia como a estética analítica incorrem na invenção trivial, cotidiana (Edgar

Morin, 1986:189), e passam ao lado da poeticidade verdadeira. Para que haja Imaginário ficcional e impacto plenamente criativo sobre o leitor / auditor / espectador, é preciso um vazio semântico indutor de algo indefinido, é preciso o estímulo no leitor de uma perlocução emotivo-mental que olha não para trás, para o texto, mas para frente, para além do texto. Essa pragmática nossa fica presa como o ouro ao minério, dentro da distinção criatividade objetiva / criatividade subjetiva apresentada por Harold Osborne (in Lories, 1988:267-276). *Le concept de créativité en art*). Mas é necessário extraí-la, às vezes, ao inverter certas asserções. Tal conquista é, porém, impossível em J. Searle, como veremos. Não que faltem “mitos” na ciência de Searle e de sua tradutora. Por exemplo, quando eles afirmam os seus direitos à explicitação / tradução em metalinguagem *adequada* de toda forma de linguagem indireta ou opaca, um imaginário, um mito estéril desponta aí: o mito neopositivista da “transparência”, e com ele um desprezo ou rejeição da Literatura julgada como *théoriquement inessentielle* (Searle, 1985:8). Talvez seja afinal melhor para a Literatura ser olvidada nos lugares onde se pratica um certo tipo de discursos e saberes... Os poderes, que se fortalecem pela práxis a-literária, acabarão talvez por se esquecer do trabalho subterrâneo da literatura, e esta multiplicaria, na proporção desse olvido, a sua eficácia.

A abordagem analítica de Searle emite uma profissão de fé na diretividade e inelutabilidade de um discurso movido pela força ilocutória e por uma intencionalidade onipresente. É algo que deixa um literário invejoso e ao mesmo tempo decepcionado: decepcionado, porque segundo o dizer de dois ilustres estéticos da “escola” de Searle, Wimsatt e Beardsley (Lorries, 1988:223), o efeito do discurso independe da “ilusão da intenção” (sic); invejoso, porque nós, os literários, experimentamos em demasia a indiretividade e a falta de garantia do discurso, tanto do lado que lança a bola quanto daquele que a recebe. É por isso que a nossa Pragmática do Imaginário artístico e literário é um pavimentar de hipóteses. No entanto, somos devedores a Joelle Proust, a tradutora de Searle, de ter colocado em termos felizes (embora tivéssemos que destacá-los de uma matriz interrogativa) “esse modo de discurso que, de uma maneira ou outra, escapa à regra e dela se liberta” (Searle, 1985:9). De certo, a linguagem “normada”, a “exprimibilidade”, não é de nossa alçada. O autor / pintor / músico e seu leitor / amador / auditor, não cabem no modelo emissor / receptor da linguagem empírica. E as condições de sucesso (*felicitous conditions*) da comunicação pragmática não

são transponíveis diretamente em nosso domínio de pesquisa. Sob esse ponto de vista, as estatísticas feitas em cima de certos Bestsellers são falaciosas.

Para caracterizar a “reação interpretativa”, Joelle Proust e Searle recorrem a uma distinção discurso segundo / discurso fundamental, aspecto segundo / aspecto primário. Essa distinção redobra ou prolonga a da linguagem Séria \times Não séria (Searle, 1985:10-11) e será retomada por Eco e Pavel em termos ontológicos, na seqüência dos trabalhos iniciados por Alexis Meinong e desenvolvidos por Terence Parsons, Robert Howell e Alvin Plantinga (Pavel, cap.1 e 2).

No quadro dessa dualidade generalizada, será tratada a oposição metáfora \times sentido literal. “A enunciação metáfora” e o discurso ficcional têm semelhança pelo fato da não-assunção do seu enunciado pelo enunciador. Somos então obrigados a procurar os indícios que proporcionam a inferência da predicação correspondendo à “indução primária” do locutor. Searle nos empurra num mar de perplexidades ao implicitar aqui uma ótica decodificadora. Ora, se o discurso da ficção banal se submete a códigos culturais e retóricos já repertoriados (ver o debate convencionalismo \times não convencionalismo em Pavel, cap.4), o mesmo não pode se dizer das obras fortes e portanto poéticas. Não há enunciador asseverado nem intenção pessoal a procurar. No mundo poético da ficção, só importa a configuração de conjunto, geralmente, mas não obrigatoriamente em ruptura com o código vigente, e voltada para uma abertura ou uma incompletude radical. Sabemos que, sem perder uma “seriedade” ou veracidade profunda, os enunciados ou as estruturas sonoras, mediante as quais se desenrola a ficção, convivem com a heterogeneidade ou o insólito representados pela metáfora na sua própria definição; a metáfora se justifica em razão daquilo que não é fácil admitir da parte de um especialista da Lógica Formal: a incapacidade de nossa linguagem de expressar / construir adequadamente o real ou as diversas modalidades do ser ou do não-ser. O que a ficção como maquinaria requer é uma filosofia (ver nota 1), uma epistemologia da escrita que já está nascendo em Derrida, Deleuze, Garelli, Meschonnic (1973), mais recentemente Vincent Descombes (1987). A estruturação do discurso ficcional é metafórica na sua literalidade e literal na sua metaforicidade. Não existem lugares privilegiados de metaforicidade nem de literalidade. Uma filosofia em busca de “interpelação” em termos formais e governada pelo modelo padrão de comunicação está sujeita a graves erros de método.

Se, depois da Introdução e do Prefácio, observamos os referidos capítulos de Searle (1985) sobre os atos de linguagem diretos e indiretos, constatamos uma certa inadequação entre essa teoria e o discurso ficcional. O uso refinado e perverso do conceito de linguagem indireta em Genette (*Figures*, I) a respeito da *Busca do Tempo Perdido* desmancha a teoria de Searle em vez de a consolidar. O filósofo valoriza em demasia os conteúdos proposicionais. “A direção de ajustamento”, na sua teoria, parte de um mundo já plenamente constituído para chegar às palavras que o traduzem (Searle, 1985:22). Ela passa assim ao lado do mecanismo da escrita, cuja ambição não é a conformidade a um mundo, mas a *profecia* num sentido profano. Desde o primeiro capítulo, a mania taxinômica invade o discurso teórico, para alcançar o seu ápice no capítulo 5 (*Le Sens littéral*). Quanto ao tema do “sentido literal”, já implicamos a sua não pertinência no domínio “ficcional”. Ao tratar desse assunto, Searle demonstra uma particular obsessão pelo sentido último, como o leitor tradicional que só espera o desfecho de uma história bem contada... Ora, sabemos que tal satisfação é bloqueada por muitos empreendimentos literários e artísticos da modernidade: Mallarmé, Stravinski, o cubismo, Joyce, M. Duras, M. Butor são alguns marcos dessa nova “escrita” que escapa à filosofia da linguagem de Searle.

Abordamos agora o capítulo 3: *Statut logique du discours de la fiction* / Estatuto lógico do discurso da ficção (Searle, 1985:101-119). Depois de uma parada ao nível da frase e do seu sentido, Searle lança mão de regras suscetíveis de explicar porque “vermelho” significa *vermelho* em “a menina de capelinha vermelha”. Não é verdadeiro nem falso, em matéria de discurso ficcional. O vermelho pode assumir, além do vermelho, uma gama cromática não codificada, e uma gama de valores que não dizem respeito às cores. Pavel coloca o problema em termos ontológicos: uma primeira ontologia, que serve de fundação à segunda, é a do mundo realmente real onde o vermelho é aquela cor que conhecemos; uma segunda ontologia derivada da primeira mediante regras de correspondência, indicaria a presença de um vermelho-na-ficção, sob a reserva de que “o escritor é sempre livre de inventar a história de um país onde o vermelho é de fato verde” (Pavel, 1988:78). Mas o Imaginário do artista é capaz não apenas de inverter a designação cromática, mas também de mudar as essências e de converter uma qualidade em substância, de transmutar uma rosa num objeto ou ser não identificado na primeira ontologia... Pavel ao falar de *univers saillant* / universo saliente (p.76) pos-

tula implicitamente a possibilidade de objetos não derivados; mas aqui, como ao longo de seu livro, a lógica parece temer tudo que perturba muito a estabilidade de nosso mundo empírico e seu quadro de referência (Pavel p.82). Neste caso, a sua adaptação do conceito de *open texture* de Morris Weitz (Pavel, 1988:164) ao conceito de “porosidade” de mundos, é um meio termo entre a autonomia de um mundo imaginado em segundo grau e um mundo empírico de primeiro grau dentro da própria ficção (Pavel, p.84)... Mas voltemos a Searle.

Searle institui mais uma distinção entre ficção teórica e literatura: “Certas obras de ficção são obras literárias, outras não (...). *Cold Blood* e *Armies of the Night* têm qualidade de obras literárias, mas não são ficção “ (Searle, 1985:101-102). Essa distinção terminológica, como aquela que retomou Brooke-Rose (*non-fiction, surfiction*, etc.) antes de abolí-las na *Metafiction* (Brooke-Rose, 1983), complica inutilmente o problema da natureza da ficção. O autor de *Cold-Blood* (Truman Capote), o de *Armies of the Night* (Norman Mailer) são legitimamente consideradas como ficcionistas por Brooke-Rose, teorizadora e ficcionista; essas obras participaram da mesma “retórica da irrealidade” (título de Christine Brooke-Rose) que se encontra em *The Brunists* de Robert Coover onde aparece o presidente Nixon. Na França, Michel Collomb acaba de mostrar a ficcionalidade do grande romance de reportagem, ao passo que Henri Godard consegue a mesma demonstração numa tese, *Poétique de Céline* (1985), testemunho eloqüente da possibilidade de combinar no fictício o *vivido* histórico, o autobiográfico e a poesia. Como já provaram os professores Vercier, Lecarme e Bersani, a ficção contemporânea - poesia e narrativa - atravessa uma crise de identidade que termina se revelando frutífera pelo efeito de desliz e de interpolação das coordenadas do real factual junto ao real imaginado. E a própria escrita da História se ressent de essas contaminações (Paul Ricoeur, 1985, vol.III). Filósofos como Jean Granier (1966) não ousam mais dissociar a “ficção do real”. Num sentido que recobre todo o campo do imaginário, não há menos ficção nas artes mais plantadas no concreto do mundo que nos rodeia, como a escultura, a arquitetura, o teatro histórico. Por conseguinte, a colocação de Searle revela um atraso teórico, uma razão poética anterior a um pré-romantismo já tornado caduco pelos “momentos” de Rimbaud e de Mallarmé. Merleau-Ponty já respondeu há muito tempo à Searle quando declarou, no dizer de Bellour (1986:210), que hoje a Literatura se tornou tão filosófica (i.e., epistemológica) em seus procedimentos que se os filósofos faltassem

a sua missão, eles seriam logo chamados à ordem filosófica pela literatura. Não é muito surpreendente de ver Henri Michaux, poeta, ensinar aos filósofos, em *Emergences-Ressurgences* (Burgos, 1982:Cap.6), uma definição filosófica da ficção que suprime a dualidade implicada pela distinção searleana (dada na entrada dessas considerações).

Searle, suspeitando afinal da fraqueza de sua demonstração, abandona ao leitor a responsabilidade de decidir o que é ficção ou não (Searle, 1979:102). Guimarães Rosa é mais atual que Searle, pois embaralhou as noções de gênero quando publicou *Noites do Sertão*, II (José Olympio). *Noites do Sertão* contém dois textos, *Lão-Daladão* e *Buriti*. Sobre a página de rosto, lemos: estórias, i.e., narrativas; numa página que segue a última do livro, lemos uma sinopse referente às duas obras tituladas desta vez *Poemas*. A proposta roseana ficava porém dentro da “literariedade”. Searle olha de preferência na linha divisora do literário e do não literário. Aí, não existe pedra de toque que não seja marcada pela ideologia (Lafarge, 1983). O filósofo anglo-saxão se mostrou bastante perspicaz no momento que ele chegou à conclusão de que “o literário (...) está em continuidade com o não-literário em Trucidado e Gibbon”, mas voltou a tropeçar ideologicamente quando duvidou do caráter plenamente ficcional das Aventuras de Sherlock Homes. Com efeito, caiu na irrelevância da dicotomia literatura culta versus literatura popular.

De frase em frase, de parágrafo em parágrafo, Searle perambula num campo minado e de grande incerteza. Sem esclarecer satisfatoriamente a questão da ficcionalidade, ele propõe uma outra distinção. Entre discurso ficcional e discurso figural (Searle, 1985:103). Aqui também, nada de consistente. Nada de tão sedutor como foi a proposta de J. F. Lyotard (1976) nesta matéria. Aqui o figural foge da perspectiva da Modernidade artística para a pastagem de uma retórica clássica. Conforme Jakobson, mas ao contrário dos mais autênticos defensores do imaginário (Burgos 1982), a metáfora é privilegiada.

Acontece por vezes a Searle de se armadilhar a si próprio. Por exemplo, quando ele enuncia o princípio seguinte, que entravaria toda pesquisa frutuosa sobre o imaginário:

“Todo domínio de pesquisa tem fórmulas consagradas que permitem aprofundar os problemas mesmo sem ter chegado às suas conclusões” (Searle, 1985:105)

Em outras palavras: o essencial numa pesquisa é de criar regras que anulam o problema como problema. Veremos que Eco se comportará como se estivesse cumprindo um princípio análogo. Aqui o princípio - um pouco fraudulento no seu formalismo - deu lugar paradoxalmente a “quatro regras de sinceridade” que, tanto Searle quanto Mary Louise Pratt (esta reivindica explicitamente a autoridade de H. P. Grice), aplicam ao texto literário. Aplicação negativa, sendo o texto literário rebelde ao teste da verdade. Tal frase de ficção de Iris Murdoch comparada a tal frase do *New York Times* (mas será que é legítimo comparar frases?) obedece a duas aplicações diferentes das ditas regras. O *Times* enuncia segundo uma regra de verdade, Iris Murdoch *faz enunciar* segundo os cânones implícitos ou inéditos de uma retórica narrativa, ou melhor, de uma poética do texto artístico independente das normas de Verdade. Por falta de bem entender isso, certos filósofos analíticos perdem o seu tempo em raciocínio vazio relativamente às personagens de ficção, e Khomeyni mandou matar injustamente o autor dos *Versos Satânicos*.

Searle fala justo, mas pensa errado, quando estabelece uma diferença entre atos ilocutórios dentro de uma frase de discurso jornalístico e dentro de uma frase do discurso romanesco, porque a ilocução do romance é mais complexa, envolve a totalidade dos afetos e encadeamentos de elementos que tecem a ficção. Mas ele fala e pensa justo, quando se pergunta se não deveríamos aprender a ler como uma nova língua cada obra “original”. E do ponto de vista do imaginário, o semantismo tradicional é muito menos importante que o ritmo da leitura. Ler o imaginário ficcional (seja na prosa seja na poesia) é antes uma empresa cinética. O leitor se engaja numa experiência desconcertadora, onde não podem prevalecer regras prévias, nem atribuição de um sentido. Ele se move no seio da contradição, da escolha-múltipla, amiúde na ausência de escolha possível. É o que tentou mostrar a equipe de pesquisadores que redigiu o nº 202 da R. S. H. (*Revue des Sciences Humaines*, 1986-2) sobre Marguerite Duras. Aqui vêm morrer a dialética Emissor / Receptor, a parafernália das categorias de discursos de Searle (assertivos, diretivos, promissivos, declarativos, etc.), todas as distinções dualistas, acima aludidas, que tenderam a conferir ao discurso de ficção um estatuto lógico, em vista de atrelá-lo secretamente a uma racionalidade unívoca e a-poética.

Mas não deixaremos Searle antes de lhe fazer um pequeno processo a respeito da metáfora (Searle, 1985:cap.4), por causa da importância que reveste esse

tropo e por causa da estranha relação que Searle mantém entre metáfora e intenção autoral.

Searle parece associar o destino da metáfora à indagação que ele organiza em torno do sentido literal. Se estimamos a literatura como uma vasta metáfora (mas ela é mais do que isso), estaríamos expostos aqui a uma grande desventura. Pois o objetivo de Searle é apenas de “Saber como funciona a Metáfora”. É uma pura questão de desmontagem de mecanismo. De fato, graças a Deus, o Imaginário não é concernido. E podemos passar por cima, já que o autor se dedica apenas a uma estilística da palavra e da frase, que Burgos depois de Benveniste se encarrega de afastar de nosso caminho. Mas como a “ficção de romance”, essa forma de concretização da ficcionalidade, é brutalmente maltratada. Nós nos permitimos mais algumas observações sobre o pensamento que guia Searle.

É essencial sublinhar desde o princípio que o problema da Metáfora concerne as relações entre o sentido da palavra ou da frase por um lado, e o sentido do locutor ou sentido da enunciação, pelo outro lado” (Searle, 1985:122)

É evidente que Searle esquece que, em matéria de texto não, é dos detalhes, mas do conjunto que se deve partir, numa visão organística, construtivista, anti-newtoniana e anti-cartesiana (Brockman, 1988:74). Burgos o reafirmará: é dos “padrões significativos” (nos termos de John Brockman), de “padrões orgânicos” (nos termos de F. Capra, 1982:261) que o analista iniciará a sua função integrativa e relacional. E em vez de se preocupar primeiro com o significado, ele se preocupará antes com o *processo* de significação (Deleuze, 1968; Burgos, 1982; Meschonnic, 1982). Uma oposição sentido-primeiro sentido-segundo, leva Searle a decidir que “o sentido metafórico é sempre o sentido da enunciação do locutor” (Searle, 1985:123). Essa decisão revela, mais uma vez, a inadequação do horizonte analítico em matéria de ficcionalidade. O sentido da enunciação do locutor?... O primeiro Wittgenstein, aquele que sabia discernir o inexprimível do dizível, não aderiria à lógica proposicional aí subjacente (Lévy, 1987:128). O que significaria o sentido da enunciação de Proust, Celine, Claude Simon, Marguerite Duras, Osman Lins, Clarice Lispector, já que um autor funciona narrativamente ou poeticamente enquanto vozes plurais? Como identificar o locutor em Dostoievski ou nos Concretistas?

“A fim que o locutor pudesse comunicar empregando enunciações metafóricas, enunciações irônicas e atos de linguagem indiretos, deve existir princípios lhe permitindo de querer dizer mais ou outra coisa do que ele diz” (Searle, 1985:125)

Ignoramos se Searle sacrifica à ingenuidade ou à utopia. Na verdade, o papel de um leitor não é de buscar o que pensa um autor, mas como funciona organicamente e socialmente um texto. O espectador de futebol que se empenha no cálculo das intenções do técnico a cada lance de seu jogador, acaba por não participar do espetáculo. Sem uma pausa, ninguém (inclusive os repórteres) pode se interrogar sobre a estratégia do articulador do “team”. Pois é apenas em momentos de interrupção que se efetua uma troca de jogadores ou de posição. Em literatura, mesmo os textos manifestamente “biografizantes” travam, no seu funcionamento, uma relação complexa e problemática com a instância emissora e com o mundo, e isso, apesar de indícios referenciais fantasiosamente semeados. Searle menos lingüista que filósofo inventa locutores bem cômodos por suas teses. A relação escrita-leitura fica enviesada. Tratando da Metáfora no rastro da expressão literal, ele a reduz ao implícito ou à conotação; desta, um lingüista perspicaz acha que podemos fazer a economia (Charaudeau, 1983:30); o implícito não voa até o Imaginário. Uma teoria impotente para as obras de Imaginação, tal se revela o trabalho de Searle. Nossa investigação em direção de U. Eco nos reserva talvez resultados mais positivos.

2. UMBERTO ECO PERANTE A POIËSIS DA FICÇÃO

O livro de Eco (*Lector in Fábula*) se apresenta como um método de leitura pragmática da ficção, mais explicitamente do seu enredo. Já foi traduzido em várias línguas, o que o designa como um *best-seller* teórico-prático. Enquanto Eco se contenta em sintetizar nos três primeiros capítulos os princípios da Semiótica de Charles S. Peirce, achamos a sua leitura muito estimulante para uma pragmática ou efetivação do Imaginário. Tudo começa a descambar a partir do capítulo 4, “Níveis de Cooperação Textual”, quando a pretenção científica e a inspiração positivista vieram perturbar a sensibilidade artística e uma certa intuição criadora.

Daí surgem diversas contradições flagrantes, devidas, do capítulo 4 ao capítulo 11, à tensão entre o pólo “científico” e o “pólo intuitivo ou pro-ficcionalista”.

Antes, tomamos ato, como balisa, de certas noções peirceanas, especialmente no capítulo 2 (os Fundamentos semióticos (*sic*) da cooperação textual). Elas têm precipitados assaz pessoais no capítulo 3 (o Leitor modelo).

Para Maingueneau (1984:15), a pragmática “pretende articular, no ato verbal, enunciado e enunciação, linguagem e contexto, fala e ação, instituição lingüística e instituições sociais”. Para Peirce, uma orientação pragmática reside primeiro num jogo de remessa entre os três elementos ou aspectos do signo (representante, “ground”, interpretante), jogo no decorrer do qual cada elemento ou aspecto remete aos dois outros (Eco, 1987:37). O signo, no entanto, é uma noção que Meschonnic (1982) e Burgos (1982) perseguem como sendo redutora por seu estatuto de exterioridade face ao tufo poético. A razão é também histórica. Antes da revolução textualista (Sollers, Barthes), antes da mística negativa de Blanchot ou da derivação infinita do sentido com os filósofos da diferença (Deleuze, Derrida), antes da significância kristeviana e lacaniana, o estruturalismo saussureano cultivava um pensamento do signo binário (Ste/So). Hoje a semiótica greimasiana que decorre desse pensamento tenta se renovar muito timidamente. A semiótica não-greimasiana ou peirceana se revela mais audaciosa em São Paulo, na Universidade de Indiana (Illinois), na Universidade de Stuttgart, na Universidade de Perpignan ou de Bolonha. Apesar de estar muito longe de nos satisfazer, a semiose peirceana como processo deixa entrever uma certa dinâmica a-significante característica do imaginário. Mas sempre será difícil adotar na íntegra esta teoria do signo, em razão de sua carga logocêntrica e de sua obediência Kantiana. De Kant, o Imaginário retém apenas, refinando-o, o conceito de esquematismo (Burgos, 1982).

Essas reservas postas, e abstração feita de toda referência ao termo “signo”, convém prestar muita atenção a Eco/Peirce todas as vezes que aludem a realidades possíveis, a um virtual no seio do atual e vice-versa. Por exemplo, o conceito de *rema* (*rhème*) nos parece compatível com a idéia de invenção da escrita, desde que seja desligada da taxinomia peirceana. O rema é “um signo que, para um interpretante, é o signo de possibilidade qualitativa”; ele identifica um “ground”. Em termos mais claros, “ele é entendido enquanto representante de tal ou tal objeto possível. Cada rema pode proporcionar algumas informações, mas ele não é inter-

pretado sob o aspecto dessas informações” (Eco, 1987:41). Portanto, na esfera limitada do léxico de uma obra, o rema é um caminho para o alhures. Ele procede da representação, mas foge dela. Uma ênfase é colocada sobre as implicações de um saber outro que substituiria um saber primitivamente sugerido, o aprofunda, o faz estourar por dentro, por implosão. Então, introduz-se no texto um *je ne sais quoi* / um não-sei-que / que escapa ao autor mesmo, à pretensa intencionalidade searleana. Assim se explicita que escritores tão lúcidos como Virgínia Woolf, I. Calvino, Dylan Thomas, não tiram talvez de sua obra todos os benefícios desejáveis na conduta da vida pessoal. Às vezes, em Peirce surge “um absolutamente verdadeiro”, um *intension* (Eco, 1987:42) que é a vertente racionalista de um *Novum* inalcançável entre as palavras e num além delas, uma “novidade” que não é dada *no* texto, mas suscetível de resultar dele. É um trabalho de gigante, aquilo que consiste em construir o *novo* a partir de um texto e de seu Imaginário...

Peirce/Eco ressaltam o rema. Talvez nesse conceito resida o não dito do texto, o não aparente da máquina do texto. No exemplo, “todo homem é o filho de —”, o vazio marcado pelo tracinho é um rema, uma classe de elementos, de realidades possíveis. Nenhuma eleição é feita. Resta inventar tudo. Os possíveis são lógicos e ilógicos, dependentemente das circunstâncias e conjunturas, do co-texto ou/e do contexto. A invenção proposta pela ficção consiste (segurando estrategicamente a projeção de significados) numa pesquisa orientada pelo ritmo, as designações, seqüências, em vista de uma redefinição, no estilo do buraco remático. Pelo buraco remático, tudo fica em estado de puras possibilidades e de indecidíveis. A “representação semântica” de/pai/, que Eco/Peirce convocam para preencher o buraco, é o salto a recusar, da parte de quem quer escapar à prisão do signo e encaminhar-se para uma poética do Imaginário. Considero muito feliz a fórmula “ação possível” de Feibleman reproduzida na página 44 por Eco. É importante que, face ao texto, haja lugar para uma ação/reação possível do leitor. Esses efeitos se justificam, no contexto de Eco, pelo intermédio de duas noções interligadas: a de “avesso do discurso” (*l'envers du discours*), a de “interpretantes complexos” (Eco, 1987:48-49).

“O universo do discurso” é uma outra noção chave do comentário de Eco sobre Peirce. O “universo de discurso” fundamenta a temática dos mundos possíveis, limitando a enciclopédia desses mundos a quadros precisos, discretos. Na ótica do Imaginário (e talvez de Eco), a temática dos mundos possíveis é muito

diferente da Vulgate probabilística dos filósofos analíticos (cf. Searle). Lá o conceito de Universo de discurso ganha em fecundidade, em “amplidão substancial”, e leva a pensar o in-definito. Ao contrário, com Searle e seus seguidores, o leitor esbarra no enquadramento de uma hermenêutica redutora e racionalista. Inútil reafirmar: nossa posição fica à revelia do positivismo e dentro da perspectiva “unidual” preconizada por Edgar Morin (1986).

As páginas do capítulo 2 que tratam do *interpretante final, da semiosis ilimitada*, e propõe diretrizes para uma pragmática do texto (Eco, 1987: 50-63) são particularmente sugestivas. Escolhemos as notas 7 e 9 da página 62, a título de amostras. “A definição do lítio por Peirce diz que [a palavra lítio denota, ao prescrever o que fazer para obter um contato perceptivo mediante essa palavra]”. Visão estimulante, se estendermos essa proposta para além do termo lítio, se mantermos a amplidão do signo peirceano: “Podemos tomar um signo num sentido tão vasto que o seu interpretante não seja um pensamento mas uma ação ou uma experiência; podemos também alargar o significado de um signo a tal ponto que o seu interpretante seja uma pura qualidade de sentimentos”. Ao dizer que o interpretante pode não ser pensado, Peirce orienta a nossa atenção para um puro “sentir” e para sentidos indecidíveis, na “perspectiva de uma teoria constructivista de mundos possíveis” (Eco, 1987:62, notas 9 e 7). Quando ele diz que o interpretante, vigário nocional e revelador do signo, pode ser “uma ação ou uma experiência”, Peirce fundamenta a “tradução intersemiótica” de um Julio Plaza (1987) ou de um Coelho Neto (1987), e esboça dois aspectos da Pragmática do imaginário que chamaríamos: *o momento ético e a participação*. Enveredar-se exclusivamente na Hermenêutica é narcísico e empobrecedor. Esperamos da ficção que ela nos leve para fora do texto, a fim de inventar um mundo onde viver melhor.

Nesta expectativa, convém prestar atenção aos assuntos tratados por Eco (1987:67) no capítulo 3 de seu livro: a “previsão do leitor pelo texto”, a previsão da interpretação, a distinção capital entre texto aberto e texto fechado. Para nos aproximar dos problemas de leitura que estão no alvo de Eco, vamos logo à noção de representação do texto com que ele trabalha:

“Antes de mais nada, temos que representar um texto como um sistema de nós ou de elos e indicar onde - a quais articulações - a cooperação do leitor modelo é esperada e estimulada”. (Eco, 1987:87)

Aqui, o autor de *Em nome da rosa* fala *a posteriori*, como Edgar Poe na “Poética da Composição”, isto é, abstratamente, de um modo distanciado e artificial. O leitor de um texto procurará nós e núcleos, depois de um primeira travessia onde reinam a afetividade e a ritmicidade. Continua Eco:

“Em muitas teorias, não é a dinâmica da interpretação que está em jogo, mas a dinâmica da produção; trata-se, de preferência, de um processo gerativo que poderia também ser aplicado a um computador”.
(Eco, 1987:88, grifo nosso)

O semiótico italiano acaba de identificar os dois rumos da crítica, independentemente das etiquetas que as escolas revestem: interpretação \times produção, ou seja, Hermenêutica \times Gramatologia. Existem, porém, muitas confusões ao redor de uns e outros termos. Eco mesmo cede a uma tentação secreta, de que padece toda a sua semiótica transformada em pragmática: a tentação da lingüística formalista, da digitabilidade, da computadorização sem prospectiva. A distinção interpretação/produção falta de consistência em Eco, a produtividade nas suas análises ulteriores se sujeitando à interpretação, “a fim de se entregar ao mecanismo da comutação”.

O parágrafo 4.2 (Escolha de um modelo de texto narrativo) coloca uma equivalência Poesia/Prosa que reforça uma convicção nossa. A ficção tem as potencialidades de todos os tipos de discurso, inclusive as do poema e as da filosofia (Eco, 1987:90). Volta de novo (90) a oposição mundo possível/mundo de experiência. Desta vez, Eco não soube mostrar o caráter dialético dessa oposição e parece prisioneiro mais do que antes do lógico-matemático desse “possível”. Depois de uma boa definição, o modelo da ficção desenvolvido se afasta também da ficcionalidade moderna de Joyce, Borges, Butor, Beckett,... O quadro de análise de Eco vai acusar a rigidez e a linearidade desse modelo. Seu procedimento estruturalista de resumir de antemão a narrativa “por uma série de macroposições” seria alhures sem eficácia, por exemplo, face a Kafka, Borges, Beckett, Joyce. O traço específico da narrativa moderna (num sentido lato) é justamente o de desafiar a resumabilidade da fábula, de ser não totalizável, de ser de uma fragmentabilidade irreduzível (Rosenthal, 1975). A dispersão dos signos na prosa poética ou no poema-prosa, se generalizou. Não poderíamos aplicar o procedi-

mento estruturalista a certas *performances* de Tzara, Roubaud, Cummings, ou dos concretistas. Resumir é afinal reduzir, implicando um putsch hermenêutico, uma opção camuflada sobre o texto, barrando o caminho para a sua fuga em direção do desconhecido. Freud já praticou essa prestidigitação sem surpresa que certos estudiosos têm a ingenuidade de admirar como se fosse alta cientificidade (cf. Sarah Kofmann, *Quatre lectures freudiennes*. Paris, Galilée).

A página 97 de *Lector in fabula* fala da gestualidade. Eco alude de modo recorrente à essa característica do texto literário apontada também por outros poeticistas (Burgos, Garelli, Meschonnic). Aqui, a gestualidade é ressaltada ao lado de elementos “tonêmicos”, da “situação social”. Ela imprime ao texto um “movimento oscilatório” que acena para o leitor via “índices referenciais”. É preciso fazê-los “funcionar” simultaneamente com os indícios “irreferenciais” (Claire Lejeune), ficar à espreita do surreal, consciente da necessidade tática de deixar “suspensos” certos elementos, de saber voltar incansavelmente às zonas de maior resistência. O leitor lançará mão de sua enciclopédia pessoal com a máxima cautela, a fim de se manter no nível de devaneio ativo ao qual induz uma obra. Recebemos aqui uma lição de leitura criadora, basta ao leitor uma vontade de dar as costas ao mundo dos fatos, uma vontade de viver o “contra-factual”, colocando entre parênteses o habitual, a ordem comum, promovendo “operações extensionais” capazes de levar além, aquém, ao avesso, na margem, na Alteridade absoluta dentro do mesmo. O texto artístico de Carlos Drummond e de Portinari evoca o mesmo céu, o mesmo sol, os mesmos gestos familiares; o texto artístico de Cezanne e de Giono evoca o mesmo céu, o mesmo sol, os mesmos gestos familiares. No entanto, não são de jeito nenhum o mesmo céu, o mesmo sol, os mesmos gestos. Existe aí descontinuidades entre mundo factual, mundo representado, e mundos constituídos de puras virtualidades de ser e que nos cabe fazer-ser.

Tudo isso, Eco, seguindo desajeitadamente Searle, não consegue dizê-lo em claro. Depois de dar o sinal de partida (p.98), ele “se complica”, se atrapalha em *distinguo* sobre a asserção, a “simulação”, as “condições de verdade”, a “intenção” do locutor - outras tantas questões interessantes enquanto ginástica intelectual, mas infecundas para uma práxis da ficção narrativa, e nulas para uma práxis da ficcionalidade (i.e. do imaginário literário e artístico). O que realmente importa é aquilo que proporciona o texto, o não-sei-que para qual ele nos encaminha. E este, ele nunca o designa, nem o conota. A *suspension of belief* é uma noção

fecunda, na medida em que ela corresponde à desautomatização do cotidiano, e desemboca no não-sabido, no vazio, naquele buraco negro repleto de energia (John Brockman, 1987:53), numa cosmografia mental posterior a *quasares e pulsares* já descobertos.

Quando Eco expõe as noções de *enciclopédia, seleção, codagem/hipercodagem*, regras de co-referência, inferência de cenários (99-100), constatamos duas coisas: o intuito de privilegiar, como Searle, o lexema e a frase, uma teoria do texto oriunda da literatura industrial ou de alto consumo (Eco, 1987:106,107). Como já dissemos, os seus níveis de cooperação textual são rasteiros. Temos que avançar muito devagar ao longo das palavras e das frases em busca de uma improvável verdade. A textualidade moderna exige velocidade (cf. Deleuze e Guattari). Proust *se hâte lentement/vai* depressa quando parece ficar parado, conforme uma espiral verticalizada. Osman lins progride vertiginosamente ao andar numa roda-vida. Saibamos nos colocar na corrente d'água, fugindo duma anatomização semiótica e estilística capaz de curto-circuitar o impulso criador. Não desconhecemos, todavia, o mérito de Eco nem a capacidade da “paraliteratura” de proporcionar um certo imaginário, de veicular mitos coletivos. Num artigo recolhido em *Sobre os Espelhos e outros ensaios*, o professor italiano demonstrou com sagacidade a dificuldade de separar radicalmente, no pós-moderno em especial, arte serial e arte de invenção (Eco, 1987:120-139). É nesse sentido que ele passa, num outro texto do mesmo livro, a contestar o conceito de originalidade e de inovação absoluta que difundiu o romantismo (1985:232). Veremos mais adiante o fracasso das tentativas anti-românticas de Eco. Voltemos de novo ao *suspension of belief*. A economia, no decorrer da leitura, de elementos que remetem a “propriedades” que não devem ser logo atualizadas (Eco, 1987:100), preludia normalmente à constituição de um universo de discurso. Para nós, de um universo que não seja apenas de discurso. O conceito peirceano de *abdução* apontado por Eco (1987:159-162) como sendo a matriz da descoberta do *Novum*, confirma a nossa posição. Falta a Eco sair um pouco mais das inferências lógicas e das hipóteses apenas ligadas ao mundo textual, para estar em total sintonia conosco. O seu “universo de discurso” (1985) - e também a poesia (1987:243) - fica cercado por manobras metadiscursivas. Ora, o universo ficcional é excedido, extravazado por todas as partes. Certamente é legítimo e até aconselhável, em segunda leitura, determinar linhas de coerência múltiplas. Tudo é uma questão de dosagem entre postulados

teóricos e riscos intuitivos. Os modelos tão estimados por Searle e Eco asseguram conforto intelectual, autoridade e poder perante o texto, fortalecem também, por sua esterilidade, o estatismo das instituições. Por vezes, o ficcionista triunfa em Eco teorizador. É por isso que ele consegue, aqui e ali, no seu modelo de cooperação textual (Eco, 1987:93), um esquema de interação cujas flechas indicam a permeabilidade das categorias de análise, o seu caráter osmótico, ao lado do rígido enquadramento racional. A razão poética ronda por aí. Para entender essas oscilações entre uma semiótica pragmática “anti-ficcional” e desvios inventivos, vejamos as páginas 116-118 onde Eco parece desconstruir seu próprio modelo. O assunto é o *Topic*. Tudo começa por uma auto-segurança de pontífice, com uma definição rígida, fechada, quadrada, monovalente. De repente, Eco se amansa, abre o compasso, arredonda os ângulos, eufemiza os contornos até a invisibilidade de uma pluralidade, de uma multivalência que em primeira aproximação parecia recusada. Entram na dança do discurso a não-intencionalidade da escrita/leitura, a possibilidade de fracasso das hipóteses interpretativas... O *Topic* agrega na sua unicidade um florilégio de *topics* satélites, muda de pele ao se transformar em *macro-topic* (com um toque de hierarquização), em uma topicidade labil, um simples *aboutness* (Eco, 1987:119). A noção de isotermia, apesar de seu lado um tanto redutor (segundo Meschonnic, 1982) tempera, à sua maneira, a rigidez inicial do *topic*.

Essa estratégia metadiscursiva que acabamos de apresentar em Umberto Eco se encontra confirmada em *Sobre os Espelhos* (1985/1989:232-249). O texto de Eco foi uma comunicação de congresso chamada “O signo da poesia e o signo da prosa”. Depois de fazer estardalhaço em detrimentos dos românticos, de Croce, de Aristóteles, do Grupo de Liège e de Jakobson, Eco, auxiliado pelas variantes de um poema de Manzoni, esboça uma proposta teórica onde a poesia não se confunde com toda escrita artística: a poesia não é coextensiva ao efeito estético. De repente veio a pirueta, onde a tese de uma poesia distinta da prosa pela distribuição textual na página e pela primazia da expressão sobre o conteúdo perde a sua auto-suficiência, recusa, admite a prosa antes divergente, empalidece até ceder o palco à tese repudiada. E de novo tudo acaba como começou: triunfa o neoromantismo de Croce, que também é nossa: toda grande arte é poesia. Acrescentamos que o efeito estético coincide com um efeito impulsionador que denominamos Pragmática do Imaginário. Esse efeito não volta exclusiva e necessariamente

para o *intelligere* da obra. Da “significação ausente” (Bella Jozef, 1986:250), do nada assemântico, somos levados (se quisermos) para o que Eco repelia: a alteridade radical. Bella Jozef aplica a noção de poesia do romance à quintessência da produção hispano-americana dos últimos decênios (Borges, Cortazar, G. G. Marquez, J. Rulfo) e cerca perfeitamente o problema no seu capítulo sobre o fantástico (Jozef, 1986:184-185).

Nosso passeio em companhia de Eco termina aqui. É muito curioso de ver esse poeta do romance tão preocupado com a procura de um sentido (Eco, 1987:109), com procedimentos de “desambigüização” (ibid:105) que o levariam ao mito da “compreensão” total, ao domínio do texto. A título de epílogo a Searle e Eco, e como conclusão a nosso desbravamento de terreno, vamos recorrer a Michel Meyer a fim de apresentar propostas alternativas dentro do próprio campo da filosofia.

De Michel Meyer (1986) é preciso ler sobretudo o capítulo VI. Citaremos apenas as passagens nas quais ele desconstrói Searle e Eco. Contra as pesquisas “proposicionais” dos lingüístas ele afirma (1986:238).

“A proposição existe no seio de discursos ou de contexto. Isolá-la é já um resultado, uma prática...”

É uma advertência que atinge toda uma corrente de estudos familiares a O. Ducrot (*La Preuve et le Dire*) e Cia. Esses estudiosos que procedem por extração de frases. Mesmo quando, nos estudos conversacionais, a lingüística opera sobre trechos, fragmentos de textos literários, raramente o contexto integral é restituído, e o ritmo de conjunto que regula a máquina de escrita se perde. A leitura de Alphonse Allais por Eco (1987) ignora esse ritmo: a lingüística textual apaga o que nossa óptica considera essencial na abordagem pertinente do discurso literário. O significado em que apostam Searle e Eco é provisoriamente descartado por Meyer nos termos seguintes (1986:240-241):

“A grande característica da perspectiva moderna é prioritariamente o esboroamento da possibilidade mesma de compreender, de acceder ao sentido do texto (...)

A linguagem da ficção não pode dizer algo em particular (...) “

É um desabar de todo o edifício searleano, que repousa sobre uma teoria do desvio entre o sentido literal e o sentido figurado. Com esse edifício cai também a armadura lógica de Umberto Eco e sua dedução de hipóteses face ao texto da Allais. Mas “a verdade é que não existe elemento primeiro” para efetuar essas deduções, “nem linguagem-desvio em relação a qual existiriam, segundo uma escolha, o literal e o metafórico “ (Meyer, 1986:241). É preciso achar um outro enfoque, onde “o explícito se revele resposta problematológica (...). A resposta gera problema / fait problème, pela questão que ela resolve e que não pode ser literalmente a questão de que ela afirma ser a solução” (Meyer, 1986:241).

Depois dessa negatividade, coloca-se a dimensão positiva da problematologia, o novo enfoque:

“Decifrar o sentido (...) consiste em questionar uma resposta enquanto resposta, portanto, em especificar como um discurso responde, para que remete a questão da qual ele é a solução” (Meyer, 1986:242).

Para explicitar melhor essa problemática de um significado-sem-sentido que abrange tanto os textos da Modernidade quanto os textos clássicos, os “escrivíveis” e os “legíveis” (Barthes), Meyer acrescenta (1986:242):

“A resposta que tem uma inteligibilidade própria não se diferencia (na “interpretação”) daquela que não contém inteligibilidade, mas requer de seu leitor uma “démarche”/operação de construção”

Todorov já afirmava: toda leitura é uma construção (*Symbolisme et Interpretation*, 1978). Só que essa construção não pode ser apenas um discurso que espelha o discurso da obra ou que busca apenas uma adequação a uma obra *já-aí*, deixando de perseguir a continuação daquele texto, de prolongar o seu efeito em realidades outras. Trata-se de re-lançar uma máquina, não de construir algoritmos que param em outros algoritmos. “Compreender volta a compreender que não podemos mais compreender nada”; ele implica que devemos *agir* depois de termos sido *agidos*. De remissão de signos em remissão de signos chegamos a um

ponto onde “a resposta não *se* diz mais”. Consequentemente, “o sentido de uma resposta é a sua ligação com uma questão determinada (...)” (Meyer, 1986:248). Em suma, nós esbarramos todos em questões sem resposta. Fica por nossa conta (re)construir uma “alteridade”. É a lição última da Problematologia (1986:250).

“A problematologia se abre à coerência do sentido, mas de um sentido concebido e percebido como irreduzível às velhas categorias inadequadas e ultrapassadas”

Por causa dessa irreduzibilidade, i.e., pelo fato de que o sentido equivale no final da leitura ao *enigmático*, chegamos aos confins do *non-sense* (Meyer, 1986:255). Cabe a nós edificar utopias concretizáveis, num ultrapassamento da Literatura (e da Arte).

RÉSUMÉ:

Les noms de John R. Searle e Umberto Eco peuvent être ici associés vu qu'ils constituent l'un et l'autre une provocation à la Poéticité ou à l'Imaginaire du discours fictionnel. *L'Intentionnalité* (1985) et *Lector in Fábula* (1987) datent pratiquement de la même époque (1977, 1979) et attribuent à la fiction le même statut logique et logiciant du Wittgenstein des *Investigations* ainsi que de nombreux représentants de la Philosophie analytique. Nos commentaires seront limités aux chapitres 3, 4, 5 respectivement intitulés par Searle: Le statut logique de la Fiction La Métaphore, Le Sens littéral. Ces chapitres reprennent des articles antérieurs de l'auteur qui à leur tour sont la matière implicite ou explicite des textes de Eco. Telle est la raison pour laquelle nous associons ces deux noms.

BIBLIOGRAFIA:

(omissão de nome de cidade = Paris)

- Bajomée, D. e Heyndels, R. (1985). *Imaginaires de Marguerite Duras*. Bruxelles. Ed. de l'Université de Bruxelles,
- Bayer, Francis (1987). *De Schonberg à Cage*. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine. Klincksieck.
- Bellour, Raymond (1966/1986). *henri Michaux*. Gallimard. (Col. Folio).
- Brockman, John (1988). *Einstein, Gertrude Stein, Wittgenstein e Frankenstein reiventando o universo* (trad.) São Paulo. Companhia das letras.
- Brooke-Rose, Christine (1983). *The Rhetoric of the Unreal*. Cambridge University Press.
- Burgos, Jean (1982). *Pour une poétique de l'Imaginaire*. Seuil
- Charaudeau, Patrick (1983). *Langages et Discours*. Hachette.
- Chauviré, Christiane, Celeyrette-Pietri, Nicole et alli (1988). Valéry (Wittgenstein). *Le langage, La logique*. Revista SUD. Marseille.
- Danto, Arthur C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*. A philosophy of Art. Cambridge. Harvard Un. Pres.
- Deleuze, Gilles (1964/1983). *Proust et les Signes*. P.U.F.
- Eco, Umberto (1977/1985). *Lector in Fabula*. Bompiani/Grasset.
- Garelli, Jacques (1966). *La Gravitation poétique*. La Table Ronde.
- _____ (1987). L'acte poétique... in Mathieu et Collot (infra).
- Gleize, Jean-Marie (1983). *Poésie et figuration*. Seuil.
- Granier, Jean (1977). *Le discours du monde*. Seuil.
- Hallyn, Fernand (1987). *La structure poétique du monde*. Seuil.
- Heyndels, Ralph (1985). *La pensée fragmentée*. Bruxelles. Pierre Mardaga.

- Hottois, Gilbert (1977). *Pour une métaphilosophie du langage*. Aubier.
- Josef, Bella (1986). *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro. Francisco Alves.
- Lévy, Pierre (1987). *La machine Univers*. La Découverte.
- Lorries, Danielle (org.) (1988). *Philosophie Analytique et Esthétique* Méridiens/Klincksieck.
- Liotard, J. F. (1976). *Discours, Figures*. Méridiens/Klincksieck.
- Maingueneau, Dominique (1984). *Genèses du Discours*. Bruxelles. P. Madarga.
- Margolis, Joseph (1980). *Art and Philosophy*. Sussex. The Harvester Press/
- Mathieu, M. et Collot, M. (1987). *Espace et Poésie*. Publications de l'E.N.S.
- Meschonnic, Henri (1973). *Pour la poétique II*. Epistémologie de l'écriture. Gallimard.
- _____ (1982). *Critique du rythme*. Lagrasse. Verdier.
- _____ (1985). *Les états de la poétique*. P.U.F.
- Meyer, Michel (1986). *De la problématique*. Bruxelles. Madarga.
- Morin, Edgar (1986). *La connaissance de la connaissance* (1). Seuil.
- Nunes, Benedito (1986). *Passagem para o poético*. São Paulo. Ática.
- Onimus, Jean (1982). *Philippe Jaccottet: Une poétique de l'insaisissable*. Champ Vallon. P.U.F.
- Ostrower, Fayga (1976). *Criatividade e Processos de criação*. Petrópolis. Vozes.
- Pavel, Thomas (1985/1988). *Univers de la Fiction*. Seuil.
- Prigogine, I. et Stengers, I. (1988). *Entre le temps et l'éternité*. Fayard.
- Ricoeur, Paul (1984). *Temps et Récit*. t.III. Seuil.
- _____ (1986). *Du texte à l'action*. Seuil.
- _____ (1975). *La métaphore vive*. Flammarion.
- Rosenthal, Th. E. (1973). *O universo fragmentário*. São Paulo. Nacional.

Searle, J. R. (1974/1985). *L'Intentionnalité*. Minuit.

Suleiman, Susan (1984). Naming and Difference, in *Approaching Postmodernism*. D. Fokkema and H. Bertens (eds). Amsterdam. John Benjamins.

Valéry, Paul (1983), in Collectif: *Fonctions de l'esprit/13 savants redécouvrent Paul Valéry*. Hermann.

Watzlawick, Paul. (ed.) (1988). *L'invention de la réalité*. Seuil.

I - Revistas:

C.I.S. (Cahiers internationaux du symbolisme):

nº 29/30, *L'Art comme langage du changement* - 1976

nº 33/34, artigos de Marino, Adrian: «*L'avant-garde, la poésie et l'image poétique*»; de Jacques Brill: «*démarche symbolique et logique interne*»; Jean Dominique Robert, «*approche philosophique de l'imaginaire*».

nº 45/46/47, *Images et Idéologies* - II. (artigos de Jean-Pol Madou, Robert Jean Dominique).

Détours d'écriture, (special sobre Hölderlin). Ed. Sillages. Abril 1987.

Revue des Sciences Humaines (=RSH) 1986-2, nº 202: Marguerite Duras. (J. M. Clerc et alii).

Sud: - nº especial consagrado a Valéry e Wittgenstein, 1988 (Chauviré, Ch, etc.)

Sud: - nº consagrado a Georg Trakl, 73/74, 1987, (artigo de J. Vogl).

INVENÇÕES DA NOITE MENOR

A invenção poética e artística tem caminhos próprios. Teria dito Heráclito a respeito: não se toma banho no mesmo rio. Assim a entende, entre outras, a poética do Imaginário de Gilbert Durand (*Figures Mythiques et Visages de Oeuvre*. Paris, Berg International, 1979) e de Jean Burgos (*Poétique de l'Imaginaire*. Paris, Seuil, 1982). Essas rotas da imaginação criadora se originam das modalidades segundo as quais o Homem encara o tempo. O diurno e o noturno constituem as duas categorias fundamentais da duração de uma vida, a da rosa poética, e, metaforicamente, a vida de nossas alegrias e de nossas tristezas, as estações de nossa alma. Disso as *Invenções da Noite Menor*, livro de estréia de César Leal, testemunharão para nós.

Antes, vejamos como Durand divide em diurno e noturno os regimes ou dinamismos impulsionadores da mente e do comportamento artístico e social. O regime diurno ou esquizomorfo ou regime heróico se materializa em símbolos privilegiados como o gládio, a espada, as armas em geral, conseqüentemente, a luta, a agressão, o corpo-a-corpo, mas também se manifesta sob as figuras de pássaros predadores, a águia, o gavião, e metonimicamente, o vôo soberbo, a luz resplandecente, a ascensão ou a verticalidade, metaforicamente o sonho desmedido. Essa última constelação de símbolos ligados à progressão ascensional, à conquista (predadora), à movimentação no espaço solar, superlativamente na incandescência e no fogo - outras tantas imagens da Inteligência e do Conhecimento - remete aos mitos de Prometeu e Ícaro, ao reino de Apolo e Minerva. A tradição anexou

aqui a Deusa da razão, o pioneirismo de Vulcão, a ousadia dos grandes Construtores de Babels e de Arquiteturas imponentes por sua geometria, sua rigidez, sua simetria e sua massa. A primeira constelação se desdobra em choque violento e irreduzível, em guerra e dominação. As figuras de estilo naturalmente reiteradas aqui são: antítese, contraste, hipérbole.

Invenções da Noite Menor apresenta alguns traços dessa *poiesis* épica. O “*Poema da Noite Menor*”, o primeiro desta série de quatro poemas, por exemplo, ostenta uma imaginação guerreira. Avança no palco do desejo instituído pelo texto, matéria dura como a *pedra*, o *rochedo*: despontam *lança*, *bandeira* de um exército de vento. Acima de tudo, ao longo de quatro dos cinco tercetos, uma voz enunciativa impera soberanamente mandando *suaviter sed fortiter* à Noite ou às Nuvens que cumprem determinadas tarefas onde são envolvidas impetuosidades da impaciência (tercetos 2 e 3) ou o sado-masquismo de um olhar cúmplice e de seu próprio - no entanto faraônico, glorioso - sepultamento (tercetos 4 e 5). O segundo poema é animado por uma instância enunciativa onipresente, portanto onipotente, a transcendência olímpica desta voz domina o tempo e o espaço, a terra e o Céu, o visível e o invisível, a realidade e o sonho. Descobrimos na última estrofe que ela confunde com a própria voz poética, capaz por sua magia de apontar horizontes misteriosos ilimitados em significação improferida. Vem o *Sonâmbulo*, poema que retoca a mesma canção da magia poética, associando-a com o poder transfigurador do sonho e termina com a mesma “*estrutura do horizonte*”.

Assinalamos de passagem que, conceitualmente desenvolvida por numerosos pensadores, notadamente por Hüsserl, essa estrutura de horizonte se revela uma característica da ontologia negativa dos poetas representativos da “Modernistas” (cf. Michel Collot, *La Poésie Moderne et la Structure d’Horizon*, Paris, P.U.F., 1989). Chegamos a *Imagens da Meia Noite*, último poema. Triunfa aí a “linguagem do sonho”, o onirismo, a des-representação do horizonte (cujo valor, acabamos de ver, é ambivalente, podendo significar o lado “heróico” do Imaginário criador) quando a última palavra, *aurora*, nos obrigar a repensar tudo. A noite do poema-em-gestação (uma gestação que é uma perigosa travessia do labirinto) é o espaço de uma luta de gigante contra o Monstro que barra a passagem que conduz à Aurora (o poema acabado). A luta pelo nascimento do poema, Rimbaud a qualifica de mais dura e mais violenta do que “la bataille d’hommes”, o corpo-corpo entre os humanos.

Mais do que nos outros textos, se evidencia o fluxo épico, o regime diurno de *Invenções da Noite Menor*. A cadeia semântica do mito de Apolo, i.e., da luz congrega a *chama*, o *fogo*, a *queimadura*, a *explosão*, a verticalidade, o cavalgar (imagem da virilidade), o olhar (por onde transita a luz intelectual), o nimbo, i.e., a irradiação do princípio, Yang ou a glória de um Prometeu vitorioso. Contudo, repetimos que, salvo a *aurora* final (e inicial, pois está no segundo verso do 1º poema), é a altivez da instância enunciativa, da voz poética, que predomina no Imaginário desses poemas, e portanto aquilo que Gilbert Durand chama *Regime Noturno*.

COMO SE CONFIGURA TEORICAMENTE O REGIME NOTURNO?

Esse regime se desdobra em duas modalidades de pensamento, da sensibilidade e do comportamento face ao Destino, ao espaço-tempo: o regime místico ou a modalidade da eufemização ou da recusa (de lutar), o regime sintético ou a modalidade da reconciliação (e talvez do progresso), graças ao superar das contradições e oposições.

O primeiro aspecto, o “místico” ou o “eufemístico” se encarna em duas constelações principais: ora em imagens “digestivas”, ou de descida em meio fechado; ora em imagens de passagem, de enfraquecimento gradual (até o desaparecimento). À primeira constelação estão associados logicamente o ato de engolir ou de ser engolido, de incorporar ou de ser incorporado, de cercar ou de ser cercado, circunscrito, enclausurado, mergulhado; esses atos mentais ou sensíveis podem ser precedidos de fenômenos ou de sensações de pulverização, de esmagamento, de transmutação, de metamorfose. Concomitantemente à digestão, pode haver ulteriormente uma circularidade: expulsão ⇒ putrefação (estrume) ⇒ fecundação ⇒ germinação/ ressurreição ⇒ nova ingestão/ “engolimento”, etc... Metonimicamente ligados ao tubo digestivo são a escuridão, a noite, e também como recinto alegórico, a casa, o ventre (ventre-mãe, ventre-terra, ventre-mar, ventre-labirinto, ventre-prisão, ventre-esconderijo).

No limiar desta constelação encontramos alguns aspectos da segunda constelação anunciada: as imagens de redução, de diminuição, de diafaneidade, de potencialização, de desaparecimento; analogicamente as imagens de liquefação,

de esvaziamento, de corrupção ou alteração, e na vizinhança da corrupção se destacam o envelhecimento, o definhamento, a morte, e se a corrupção e regeneradora (como o estrume, acima aludido), chegamos a imagens de regressão (a terra-mãe). Mas antes de alcançar o lugar fechado, o esconderijo, o enterramento, há um processo lógico de *passagem* de não enfrentamento - fluir, ondular, fugir, mergulhar. Esse mergulhar pode ser a morte ou a volta à origem. As figuras de estilo mais proeminentes são obviamente o eufemismo, a litote, a preterição, o assíndeto, a silepse, o silêncio. Signos de pontuação como parênteses, pontos de suspensão, de um outro ponto de vista, a ausência de todo signo de pontuação, o branco na página constituem preciosas indicações de uma modalidade eufemística do Imaginário.

Globalmente, como se configuram nos quatro poemas de César Leal essa primeira vertente do regime noturno (especificada em duas constelações)? Aqui, nossa análise se restringe apenas a esses quatro poemas. Mas o enfoque é global: vale para o livro todo.

Ao ler a epígrafe (... *la noche sin dudal y su lugubre estandarte en naufragio se puebla de planetas de plata enriquecida*), a isotopia da noite parece dominar no equívoco de um fracasso traiçoeiro. Três títulos entre quatro fortaleceriam uma eventual soberania do elemento noturno; *Poema da noite menor*, *O Sonâmbulo*, *Imagens da meia-noite*. Mas o primeiro título (N + GN) prolonga o equívoco do “naufrágio” nerudiano, podendo o leitor por ênfase no substantivo ou no epíteto do grupo nominal. Seja qual for a recepção do título, a primeira palavra do verso inicial é “Desça”, que se refere ao dinamismo caracterizador do regime noturno. No terceiro verso pulsa a horizontalidade dos “remos”. Imagem de passagem, os remos pertencem fantasticamente ao “sono”, pai do sonho. Desde já, o poema se entrega a uma aventura onírica e órfica. Os sememas do noturno terão encarnação no escorregamento encrespado da “ondulação”, no “ocultamento” materno dos “sonhos”, no “sepultamento” da pusilânime “lua” (terceto 3), na “queda” de nuvens, cuja diafaneidade se metamorfoseia numa entidade assaz consciente para tocar música fúnebre no arco-íris do ataúde do poeta... Que imagens fantásticas! Acrescentando os símbolos conjugados do “silêncio” e do “labirinto” (último terceto) teremos um perfeito noturno à maneira de Debussy (*vento, furacão, calma-ria*). Na *Canção ao Sul da Linguagem*, triunfa a circularidade, o eterno retorno através dos dia-noite-dia das semanas, das luzes-trevas, do trabalho-reposo, da

“ronda” do destino humano que a voz lírica decifra na sua “usina de palavras”, a fim de propor musicalmente o seu sentido. Só musicalmente (veremos mais adiante por quê). Quanto ao *Sonâmbulo*, seu título indica um regime noturno de errância, fortalecido pela “dissolução da luz” (verso 2), pelo enfraquecimento da vida até a sua consumação.

Essa consumação, antes de ser a “morte”, o poeta a chama “sonho adormecido”, o crime pelo qual não há perdão se (glosando Nerval) o sonho é vida, motor dos atos imensos. Sem o sonho a vetorização (da “árvore”) se corromperia em “obliquidade”, em andamentos tortos “curvas” e “círculo” deceptivo (“cego”, diz o poeta). Solicita particularmente nossa atenção o último poema em razão do seu caráter recapitulativo. Ele desenrola o mundo da meia-noite como mundo das trevas, do sono e do sonho, do derradeiro chegar e repartir dos ponteiros de relógio, i.e., da circularidade do “carrossel das horas” (verso 11). A noite atrai na sua colméia, além do “sonho”, do “mar”, das “ondas”, da “espuma” (metonímia de Vênus), que são imagens do transitório da instabilidade própria a esse regime do Imaginário. Também desfila aqui o cortejo da “fome”, da “dor”, do encolhimento, da carência. Essa carência justifica, por seu turno, a seqüência de imagens-irmãs como “ventre”, “limbo”, “areia”, “morte”. Assinalamos aqui como imagem-transição, a “espuma”, na medida em que Vênus, a Deusa do amor, do esplendor do amor, portanto do mundo às alturas, nasceu da espuma, do mundo noturno de Netuno.

Saindo da dicotomia do seu modelo, Gilbert Durand propõe ao regime noturno uma segunda vertente, a sintética. A leitura atenta do texto artístico exigia uma modalidade reconciliadora, onde o noturno penetra no diurno e vice-versa. Durand confirma de diversas maneiras, principalmente pela ressurgência histórica de dois grandes mitos bivalentes: o mito de Dionísio (Deus do vinho, da festa) e o mito de Hermes (mensageiro dos deuses, detentor do conhecimento que não pode ser divulgado). Em Dionísio, macho feminizado pela fita que encerra a sua cabeça, são reunidas a Vida e a Morte, Eros e Thanatos, o amor à vida até o excesso que mata no sono simbólico da embriaguez. Em Hermes são confundidos, sob o emblema do segredo e da ambigüidade, dois pólos, dois discursos de sentido contrário: o pólo do discurso remetente, o pólo do discurso destinatário (com reversão provável da vetorização de pólo na volta). Hermes, portanto, é o símbolo da convivência dos opostos, o mito da “Dualidade” (dualidade), da

ambigüidade essencial. Ele é bifronte como o deus Jano, que era detentor de uma face para a guerra, uma face para a paz. No decorrer dos séculos, apareceu uma versão profana desse mito, com Hermes Trimegisto, mestre dos segredos, cuja doutrina proporciona uma concepção órfica (ocultista, alquimista) da criação poética. À essa linhagem hermetista pertence, num certo sentido, a poesia de César Leal e de seus mestres anglo-saxões (Erza Pound, G. Benn, T. S. Eliot). A figura de estilo característica dessa família de poetas é o oxímoro, a “coincidência opositorum”/ a coincidência dos contrários. As imagens tendem a justapor-se; o motivo da viagem, a enumeração ou a anáfora ambiciona preencher o tempo e ocupar o espaço. No fundo essa vertente do Imaginário Noturno aspira eternizar o tempo e temporalizar a eternidade. As imagens são, portanto, de fundação, de inauguração, como nas cosmogonias antigas.

Depois de estabelecer as duas linhas semânticas (temáticas) do noturno e do diurno em *Invenções da Noite Menor*, não há dúvida que existe aí um fazer poético voltado para o oxímoro, como em Baudelaire, como em Fernando Pessoa.

Orientando a nossa visão, primeiro o poeta desenha na cortina de *Invenções* um círculo onde convivem cromaticamente o preto e o branco. Em seguida, constatamos que no *Poema da Noite Menor*, a “noite” vai ao encontro da “aurora” (terceto 1); as heróicas e aéreas “bandeiras de vento” entram em contato com a “terra” (terceto 4). A presença do “silêncio”, da “morte”, do “labirinto” (último terceto) não apaga o desejo de uma aventura descomunal... vida e morte transcorrem nos versos de *Canção ao Sul da Linguagem*, elas tecem um quadro de convivência para as trevas do desfalecimento, metamorfose do subterrâneo, progressão apocalíptica e para o luminoso da esperança das “mãos erguidas” dos “anjos translúcidos” que montam guarda no meio de ruídos belicosos e de “chamas das armas”. E também no ambiente do saber conquistado pelo poeta mago. Por sua parte, o *Sonâmbulo* se instala num universo imaginário onde confraternizam o alto do céu e o baixo do mar, a “luz” e as “brumas”, a dessas justaposições ou alternâncias de regime ao observar o jogo de intercâmbio, o entrelaçamento, no mesmo espaço textual de *Imagens da Meia-Noite*, das duas correntes de imagens que regulam a marcha desse poema. Pela coalescência do Netuno (o baixo) e do Apolo (o alto), da espuma (Vênus) e do fogo (Vulcano, o seu cônjuge na mitologia), pela esperança final que sobrepuja a angústia inicial, esse texto se auto-designa como oximórico, portanto “hermetista” (na terminologia de Durand). Com efeito, navegamos aqui

no oceano imaginário da conciliação. O re-arranjo verbal resolve harmoniosamente as oposições, os contrários. Uma leitura (ou uma escuta) adequada recolheria aqui, uma exortação mítica e mística a crescer espiritualmente, a suportar as mazelas da existência, a superar a angústia da condição humana, a domar a morte pela “*residência en la tierra*” (Pablo Neruda).

Para Gilbert Durand, estamos no reinado de Hermes e Dionísio, na era da modernidade com alternância de predomínio. O que não exclui a presença subjacente de Prometeu. Muito pelo contrário, há ressonância prometéica nesse reinado, na medida em que um regime imaginário nunca reina sem o seu contraponto. Ambigüidade redobrada, mas hierarquizada, que decorre dessa promiscuidade, corresponde singularmente com a emergência histórica da Sombra, da Figura mítica da Mulher, da Esfinge e da Arte “hermetista”. Para nós, não há dúvida que César Leal, ao inscrever nos seus poemas uma inteligência poética apoloniana e seu pioneirismo de “condottiere” junto ao sono e ao sonho, ao convocar solarmente a terra-mãe e a Água-lua (símbolos eminentemente femininos) se consagra, consciente ou inconscientemente, poeta da Modernidade.

O IMAGINÁRIO EUROPEU DAS AMÉRICAS

Faz 500 anos que o imaginário europeu hospeda a América latina, através de um imenso acervo de representações artísticas e de discursos científicos, humanísticos, literários. Temendo a egolatria, a deficiência desses testemunhos, ora lisonjeiros, ora humilhantes, surgiram na América latina certos porta-vozes da Americanidade, da Brasilidade que retomam as representações do Velho Continente, e as transplantam ou as transformam. São assim mudadas em utopias da afirmação identitária, ou em “epopéia mestiça” com Gilberto Freyre e com os escritores hispano-americanos e antilhenses.

1. UMA APROXIMAÇÃO GLOBAL

Depois de uma aproximação global de um certo tipo de “presença” latino-americana na Europa, especialmente na França, esboçaremos uma reflexão sobre a modalidade de existência dessa “presença” no imaginário europeu. Procedendo em seguida a uma inversão dialética, nossas considerações franquearão um espaço de expressão às vozes latino-americanas transgressoras do silêncio imposto. Com efeito, “o Outro do discurso antropológico resiste, e não se submete a um universal pré-fabricado onde ele se contentaria em uma subordinação a categorias que não são de sua autoria” (Francis Affergan, *Critiques Anthropologiques. Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques*, 1994, p.155). Não se tratará aqui de

documentos antropológicos stricto sensu. Aludiremos às obras de artes, e deter-nos-emos em obras literárias francesas e algumas outras concernindo à latinidade.

Tema reposto

O tema ia ser “A presença da América latina no Imaginário europeu”. Como teremos a oportunidade de repeti-lo, a substituição do imaginário europeu pelo imaginário latino-americano, e conseqüentemente a presença da Europa no imaginário daqui constitui uma troca de posição que me sugeriu a própria prática literária e ideológica de inumeráveis representantes da América Latina, entre os quais destacamos Gilberto Freyre. É como se as testemunhas de lá fossem, desde o século XVIII, percebidas a partir daqui nos papéis que posteriormente serão atribuídos aos orientalistas: nas palavras de Edward Said (apud Leela Gandhi, *Postcolonial theory*, Col. Univ. Press, New York 1996, 143p.), os orientalistas “rendered the Orient (to the Western Consciousness) a playground for Western desires, repressions, investments, projections”. É melhor, portanto, sair dessa domesticação, onde a América Latina fica o Oriente do imaginário europeu.

2. AMÉRICA NA EUROPA À AMÉRICA NA AMÉRICA.

A fim de desvendar a sonsice de uma certa ideologia hegemônica, os Americanistas de hoje sublinham a pregnância de um topos da “continuidade”, da “não-ruptura” dos laços umbilicais entre a Europa e a América, subjacente a expressões, tais como: Nova Espanha, Nova França, France-Amérique, Nova Inglaterra, Nova Orleans, Guiana Francesa, Guiana Holandesa, Novo Friburgo, Nova Holanda, Nova Lisboa, etc. Essa anulação da diferença entra em choque com toda uma mentalidade descolonizadora. Pelo prisma dos viajantes e de toda política colonial, fomos identificados, descritos, nomeados, classificados e postos em museus, arquivos, tratados, Histórias e Memórias oficiais da Europa.

Objeto do discurso

Somos troféus, somos vestígios de uma expedição de guerra ou de uma missão cultural. Somos circunstâncias, adjuvantes e anti-heróis de uma epopéia ocidental. Somos constituídos em patrimônio histórico alheio, em acervos ofertados à curiosidade do planeta nas cidades de Lisboa, Gênova, Madri, Amsterdam, Berlim, Rouen, Dieppe, Antuérpia. Viramos fatos, sub-intrigas, episódios, digressões e diversões da gloriosa (...) História civilizatória de povos europeus. Podemos ver-nos adornados, adulterados e caricaturados em Jean de Léry (*Histoire d'un voyage en terre du Brésil*, 2ª ed. 1580), em Fray Bernadino de Sahagún (*Histoire générale des choses de nouvelle Espagne*, 1550-1555), Marc Lescarbot (*Histoire de la nouvelle France*, 1611), André Thévet (*Les Singularité des la France Antartique*, c. 1580), F. J. Denis (*Une fête brésilienne à Rouen en 1550*), e muitos outros porta-vozes das culturas trans-atlânticas, aos quais a Revista USP (nº 30, Ano 1996: *Dossiê Brasil dos Viajantes*) acrescenta numerosos relatos científicos, pinturas, gravuras, fotografias.

Fomos presentes e continuamos a ser presentes na memória européia, de todas as maneiras, pela fauna, pela flora, pela paisagem, por retratos de Índios, de Negros, pela arquitetura, pelo vestuário e pela mostra de uma tecnologia rudimentária, pelas práticas culturais insólitas, especialmente o canibalismo, as derrotas nos confrontos (tais como no filme do Far-west estadunidense onde se matam mais índios que nunca existiram). Mais tarde, quando América virou América sem qualificativo alheio, aparecerão no cenário novos Senhores, novos Mestres de novos e antigos escravos. Começaram a ser produzidos, principalmente a partir do final do século XVIII, novas narrativas. Dessas narrativas feitas a partir “de dentro” falaremos numa segunda etapa de nosso panorama.

Por enquanto, registramos na decorrência de Nomeações como Nova Espanha, França Antártica um imaginário anexionista. E, nas imagens que as acompanham ou as seguem, certas práticas sociais tendendo a tipificar ampliando/reduzindo, louvando/desprezando, tendendo a estereotipar, logo a mitizar, para melhor controlar as representações.

Asseguram-se assim as modalidades de um saber e de um poder. Confirmam isso quase todo o Dossiê Viajantes do Brasil, inclusive os textos científicos e plásticos, o discurso religioso. A eles, anexaríamos o livro de Flora Sussekind, *O Brasil*

não é longe daqui (Cia das Letras, 1993), Tzevan Todorov (*Nós e os Outros*, Jorge Zahar, 1993; *La Conquête de l'Amérique*, Seuil, 1991).

Descobrimos através das leituras européias da América um saber colocado a serviço de uma ideologia, ou seja, de uma política.

Do século XVI ao século XVIII, consolidarão esse imaginário do poder, junto às descrições apelativas de Eldorados e de terras paradisíacas, ficções, ensaios, teatro, poesia, polêmicas, debates em torno da monarquia e liberdade, da cidadania, ou seja, da subjetividade moderna nascente. Shakespeare, Montaigne, Ronsard, Rabelais, Rousseau, Diderot, Voltaire, La Fayette alimentaram, cada um à sua maneira, o imaginário europeu sobre a América.

As guerras das independências, as expedições napoleônicas, o estabelecimento da realeza portuguesa, a vontade holandesa e britânica de ter seu quinhão estratificarão ainda mais esse imaginário. Analisaram rigorosamente esse assentamento da alteridade dentro do Mesmo, da “periferia” dentro do Centro, de lugares e de tribos ou povoados sem história dentro da Grande Narrativa Colonial (porque é bem disto que se trata!) o filósofo e antropólogo Francis Affergan (*Exotisme et Altérité*, PUF, 1987; *Critiques Anthropologiques*, *Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques*, 1991), e, na Revista USP supracitada, Ana Maria Belluzo, Leyla Perrone-Moisés, José Roberto Teixeira Leite, Maria Alzira Seixo. Também articulou uma impiedosa análise do discurso dos viajantes e de seu olhar esquadrinhador a lingüista da Unicamp, Eni P. Orlandi, em seu livro *Terra à Vista*, (Cortez/Unicamp, 1990).

Ideologia e utopia

Sentimos, de modo bastante confuso ainda, que vigora no imaginário europeu uma mescla de ideologia e de utopia. É nessa confusão que surgiram, entre outras imagens, a de um “Brasil - à - européia”, a da “inquietante estranheza” das terras da América, assim como sucessivas figurações e refigurações dessas imagens no “espelho diamantino¹” da França, de Portugal, da Holanda.

Essa metáfora especular não é um “lapsus”, ela conota um impossível diá-

¹ Essa expressão foi o título de uma revista carioca dos anos 1827-1828.

logo intercultural, que talvez indexe também uma expressão como “presença da América latina no imaginário europeu”.

O tópico do olhar estrangeiro, ao qual pertencem as metáforas do espelho e da presença, indexa por seu turno uma verticalidade pouco compatível com a horizontalidade do diálogo. É um olhar de conformidade ao desejo de uma mãe-cultura ou de um pai-Estado:

“É sabido que o olhar estrangeiro traça em nosso território os primeiros mapas, desenha a cartografia e fornece as linhas mestras do imaginário oficial. Nascemos como um “Novo Mundo”, como América, continente produtor de riquezas e exportador de matérias-primas exóticas”.

Assim se expressam as estudiosas Mariza Veloso e Angélica Madeira, autoras do magnífico livro *Leituras Brasileiras: Itinerários no Pensamento Social e na Literatura* (prefácio de Sérgio Paulo Rouanet, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1999:56). Elas desenvolvem brilhantemente, nas páginas 65 a 75, o processo de subjetivação desse olhar na cultura brasileira. Assim tem repetidamente acertado Gilberto Freyre, acerca de nossa história cultural oitocentista e das primeiras décadas do século XX (Consultar um estudo de Mário Hélio, no posfácio da revista VERICUETOS, nº 13, pp. 238-247, Paris, 1997). Realmente, não dialogam culturas diferentes, principalmente quando postas assimetricamente. Este pensamento de Francis Jacques (“Référence et différence...,” *L'Année Philosophique*, PUF, 1989:508), admite uma certa relativização.

Lévi-Straus, talvez o pai arrependido de um certo relativismo substancialista que acarea Natureza e Cultura, nos incita a uma releitura do discurso europeu, especificamente francês.

Retomamos aqui o mito exemplar do Bom Selvagem, e seu contraponto ideológico, o canibalismo. Mas para melhor avaliar, contrariamente a Lévi-Straus, o que nos parece uma mescla de utopia/mito e de ideologia no discurso europeu, recorreremos antes à algumas definições e distinções de Jean-Marc Moura (*L'image du tiers-monde dans le roman français contemporain*, Paris, PUF, 1992; *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998).

A primeira distinção de Moura, entre utopia e ideologia, foi elaborada a partir de Karl Mannheim (*Ideologie und utopie*, Bonn, Cohen, 1929); a segunda, entre alter e alius, resulta de uma pequena pesquisa filológica. Só daremos conta desta, depois de ver a aplicação que se faz da primeira no âmbito do “canibalismo”

e do “bom selvagem”. Ultrapassaremos o domínio europeu no tocante a nosso comentário, a fim de iniciar uma forma de diálogo paradoxal, o mesmo de Casa Grande e Senzala, que nega o pensamento relativista.

Dois pares de representações rivais transitam no imaginário europeu na suas transações com o novo mundo: “liberal/radical”, “barbárie x Felicidade primitiva”. A distinção entre utopia x ideologia, figuras da falsa consciência no quadro do marxismo, é reorientada por Mannheim. Ambas as figuras são revisadas à luz de um critério único: “a não-congruência perante a realidade histórica e social”. A ideologia mantém a ordem social, a utopia rompe essa ordem (J. M. Moura, 1992:268).

Seis anos depois, Moura (1998:51-53) reformula e amplia a distinção, no esboço de uma tipologia das imagens do estrangeiro. “A ideologia redescobre o alheio a uma sociedade e nos termos desta sociedade” (Moura 1998:51 tradução nossa). Não é bem isso que sustentam implicitamente os colaboradores da Revista USP, nº 30, Mariza Veloso e Angélica Madeira supracitadas? Prossegue Jean-Marc Moura (1998:51):

“As imagens (ou representações ideológicas se caracterizam, portanto, por sua função integradora ao grupo social ou cultural. Elas põem em cena o estrangeiro em conformidade com uma interpretação dominante do grupo de referência (...). Projetando os valores fundamentais do grupo sobre a alteridade, as imagens ideológicas eliminam a alteridade, a anulam ou a domesticam acomodando a realidade do outro aos esquemas simbólicos em vigor no grupo”.

Assim encenadas, e re-enquadradas, nossas paisagens, nossa flora, nossa fauna, nossa gente, passam a ser retoricizadas, reapropriadas por um super-Eu que as ressemiotizam (por comutação, adição e subtração de elementos), e as onirizam (por condensação, deslocamento e inversão). Aquilo que não se capta dentro da moldura é fixado *sub specie aeternitatis*, cai fora. Assim é que ao Novo Mundo se atribui a feição do Velho mundo, que o outro volta ao Mesmo. Neutralizada é a História do Outro, desconhecida sua especificidade. A evolução é tolhida pela estereotipização, o Diverso é absorvido no Uno.

Para avaliar quanto grande é a catástrofe epistemológica, valemo-nos de um exemplo que Moura (1998:52) tomou de Jean Méral, o autor de *Paris in American Literature* (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1989).

Trata-se de como deveria ser logicamente encarado em sua historicidade o Paris dos escritores americanos; mas o meta-relato vale para indivíduo, grupo, país, continente.

Le Paris des écrivains américains est passé du statut de cité mystérieuse, propre aux intrigues policières du XIXe siècle, à celui de ville déclinante et dépravée (Dos Passos, Hemingway), puis à celui de lieu de l'expérience intérieure (Henry Miller, Anaïs Nin), pour finalement quitter la sphère d'intérêt des romanciers d'outre-atlantique.

Nossa tradução:

“O Paris dos escritores americanos passou do estatuto de cidade misteriosa, característica das intrigas policiais do século XIX, à imagem de cidade em declínio e depravada (com Dos Passos, Hemingway), depois à de lugar da experiência interior (com Henri Miller, Anaïs Nin), para finalmente deixar a esfera de interesse dos romancistas do além-Atlântico”.

Com a historicização de Paris, dos Outros, já saímos da clausura ideológica. Paris, nós, todos os enclaustrados adquirem mobilidade, diversidade, heterogeneidade, densidade. Escapamos à representação dóxica, fossilizada. É bem, neste escapulir de um grupo de referência ou de pertencimento, — tão importante, aliás na perspectiva do laço social, do sentimento de “reliance” — que reside a nova definição da utopia de Jean-Marc Moura (1998:52):

“As representações utópicas têm a função de subverter os valores do grupo. O estrangeiro entra desta vez no palco provido e movido por um desejo: o de uma sociedade radicalmente outra, mas no sentido de constituída em base de representações excêntricas em relação aos esquemas simbólicas do grupo de referência.” (tradução nossa)

Neste caso, a palavra “outro” preenche-se de interioridade. Sua alteridade não é mais a de um outsider, mas se posiciona num lugar próprio. Por isso é que Jean-Marc Moura acrescenta logo:

“Elles (= les représentations utopiques) rendent en quelque sorte l'étranger à son altérité”

Nossa tradução:

“Elas (= as representações utópicas), de uma certa forma, devolvem o “estrangeiro” a sua alteridade”.

“Alteridade” também ressoa diferente, como se fosse um outro Super-Eu autônomo instalado em sua residência. Aqui é que vai se fazer necessário a distinção de Moura entre *alter* e *alius*. Mas antes de apresentá-la, arriscamos uma imediata ilustração da “descompatibilização” utópica, de seu “reformismo”.

Trata-se desta vez da visão paradoxal de México, que oferecem três escritores britânicos: Graham Green (em *The Power and the Glory*), D. H. Lawrence (em *The Plumed Serpent*) e Malcolm Lowry (em *Under the Volcano*). Essa tripla experiência fictiva se situa entre as chamadas duas Grandes Guerras mundiais (como se as outras não fossem nem grandes nem mundiais!) e é relatada por Douglas W. Veitch, no seu estudo *The fictional landscape of México* (Waterloo, Canada, Widfrid Laurier University Press, 1978, 184p., apud Moura 1998:53). Os narradores dos três romancistas, efetivamente exilados no México, apresentam uma “resposta mítica”, ou seja, utópica, muito diferente da idéia que carrega habitualmente o discurso social britânico sobre México.

Ademais, a expressão “resposta mítica” traz implícita uma dialogia que contraria toda metáfora especular. Os cenários de Lawrence simbolizam o metafísico, os de Green a fé e a dor regeneradora, os de Lowry o impensado de um espaço-tempo mundano. As três ficções construíram um imaginário distanciado “das grelhas ideológicas” conhecidas e propõem “a leitura, sob uma nova luz, de um país estrangeiro” (Moura 1998:53).

Passamos agora à distinção filológica antes anunciada, para melhor clarificar a tipologia esboçada e o instrumento analítico.

O emprego abundante das palavras outro/alteridade incomoda, se não remetemos esses termos a seus ancestrais latinos “alter” e “alius”. “Alteridade”, diz Moura (1998:53), é uma meta-categoria que ora é alter, ora é alius. Pensamos em “outrem” (fr. *autrui*), como correspondente. Mas esses termos habitualmente correlatos entram num jogo de par oposicional com identidade (x alteridade), outrem / outro (x eu / mesmo). Transplantado na linguagem das Ciências Sociais, o *socius* pode ser, em certos momentos, um “outro” ou “alter-ego” pertencente ao mesmo grupo de referência, em outros momentos, em geral nos momento de crise, um outro alheio ao grupo de pertencimento. A alteridade surge na contexto desse outro, que em latim é um alter. Pejorado, desqualificado, disfórico, tornado estranho esse alter dissidente ou simplesmente desconhecido do grupo do Um, do Mesmo, do — “in-group”, — pode revestir atributos melhorativos eufóricos, num “out-group” de acolhimento, ou numa reavaliação de si mesmo. Ele é assim promovido a nível de um “alius”, de um “eu de qualidade”, um eu “utópico”, de um trãnsfuga dissociado de um “eu de outrora” que se tornava lá dis-tópico. Paul Ricœur (*Soi-Même comme um outro*, Seuil, 1985) diria que ele trafegou da identidade idem para identidade ipse, este estando aberto a todas as experiências interdadas no lugar de captação do grupo de referência. Esse alius ocupa uma das possíveis posições de ipseidade, que concretizam as imagens utópicas. Todavia, não é de se espantar se a experiência, por vezes amarga, da sabedoria utópica se assemelha a um desconforto de um outro tipo, uma distopia contudo assumida. Resta que o grupo antes dominante pode continuar a apontar ou criar distopias fora de seu espaço. Resta que o analista de ficções epistemológicas está legitimado a considerar distópico o lugar dos dominantes. Tal seria por exemplo o caso no famoso romance de George Orwell, *Animal Farm*.

Em resumo, alius é uma noção positiva, associada à utopia, à liberação das entraves ideológicas, ao respeito do mistério do estrangeiro, ao respeito desta parte de alter / de outro / de estrangeidade que todos hospedamos em nós mesmos. Alius é o diferente e a diferença. Considerado no locus de desprendimento, “alius só se alcança ao preço de uma errância fora do grupo e da comunidade de origem. Alter, associado à ideologia, é um reflexo gregário da cultura. Alius, associado à utopia é uma recusa radical” (Moura, 1998:53)

Evidentemente, fala-se aqui da cultura no sentido dos “culturalistas” e relativistas. É preciso desconstruir esse sentido. Por isso, mobilizamos os topoi

do canibalismo e do bom selvagem. O que implícita, sincrônica e diacronicamente observado em um imaginário, que eles podem ser ora ideológicos ora utópicos.

A “utopia”, o “alius” propõem um “contra-modelo dos valores sociais” suscetível de ser inserido dentro destes para fazê-los implodir, ou torná-los exportáveis numa abadia de Telema (Rabelais), ou ainda para incitar a “robinsonadas” (ou aventuras a Robinson Crusoë de Daniel De Foe, tal como reescritas por Michel Tournier em *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*). Mas para não nos afastar muito de nosso assunto, vamos aos nossos índios tupinambas ou aos astecas canibais do bom e do mal selvagem

É um assunto que temos que rever de perfil e ligeiramente, com os estudiosos da Revista USP, nº 30, 1996, Leyla-Perróne Moisés, Alzira Seixo e também com Todorov e Francis Affergan (*Exotisme e altérité*, 1987).

Por trás dos viajantes, ensaístas que nunca viajaram fora de sua biblioteca, por trás de Montaigne / Rabelais / Shakespeare até Rousseau, Chateaubriand e muitos outros, lê-se utopias e ideologias, mais reveladoras da crise de civilização dos europeus do que do sujeito índio, do alius, do outro devolvido a sua outridade (colocamos esse novo termo na conta da utopia). Para alguns, o índio era ingênuo, simplório, primitivo, grande criança despreparada, reverberador de hábitos estranhos, rituais estranhos, costumes estranhos, ”bizarreiras” e esquisitices de todos os tipos, inclusive comer / devorar a carne de seus semelhantes depois de sacrificá-lo ou de matá-lo.

Apesar disso, e talvez por causa disso, o índio era o bom selvagem. Porque dele não se esperava grande coisa, ele ficava na exterioridade da vida e dos valores do grupo estrangeiro, o olhar estrangeiro não lhe concedia atributos humanos, nem o privilégio da inteligência. Muito pelo contrário, os seus dotes ou déficits físicos, seus atos à margem de toda perspectiva familiar confortavam o desejo de experimentar o novo, de remontar aos primórdios do destino humano. Seja qual for, os arautos dos tempos modernos precisavam desse ambiente singular — de entes, animais, paisagem, espaço virgem, sentidos, sentimentos e corpos novos, sobretudo de minério mirabolante — para existir mais e mais, e se tornar Heróis Predestinados.

Assim, a inocente crueldade indígena, a burrice indígena servia para alguma coisa. Aliás, a volta do reprimido europeu se nota em certos relatos que mostram

colonos felizes de selvagizar-se e de comer a carne do “outro”. Quando Montaigne, Rousseau, Diderot enalteceram a figura deste bom selvagem, presumimos que não foi sem certa ideologia “ecológica” compensadora por trás da cabeça. Como relata Todorov (1991), o selvagem canibal fica ainda melhor do que os supostos civilizados: ele só consumia a carne morta do próximo, ao passo que o civilizado come a carne viva, na ordem real como na ordem simbólica. O maior bebedor de sangue e de suor do Outro não é o capitalismo predador.

Escritor muito atual, Montaigne não desenvolveu a vertente ecológica aoplado ao tema do canibalismo, como sucedeu com Rousseau. E Diderot, sobrevive como o melhor precursor francês das Literaturas póscoloniais, por ter imaginado a melhor conversão da ideologia do selvagem e do canibal enquanto primitivos em uma utopia da volta ao natural, a um ritmo de vida mais humano, num ambiente protegido que, contudo, não dá as costas aos benefícios da civilização.

Esse rico diálogo entre utopia e ideologia se encontra no *Supplément au voyage de Bougainville*. Neste livro, Diderot principia um trabalho radical de exotopia, uma heterologia (como gostam de dizer Foucault e De Certeau) que Zilá Bernd, em seus instigantes textos sobre a identidade nacional e identidade cultural do Brasil e das Antilhas², analisou principalmente em *Macunaíma* (Mário de Andrade) e em *Viva o povo brasileiro* (João Ubaldo Ribeiro).

Sem dúvida um trabalho de resgate da memória nacional pelo intermédio do índio. Montesquieu, com uma artilharia irônica mais pesada do que Montaigne, denunciou a ideologia da escravidão negra em *L'esprit des Lois*, no capítulo: “De l'esclavage des nègres”. Essa mudança de alvo (os responsáveis da escravidão do negro, novo instrumento do enriquecimento no lugar dos índios), essa pugnacidade no tom igualmente se devem à evolução do contexto histórico, e à prevalência de um outro tipo de discurso sobre a alteridade. Tanto para explorar quanto para catequizar a pulso os índios, e depois os negros, era preciso substituir aos traços de primitividade de docilidade, de ingenuidade, e de puro estrangeirismo anteriormente conferidos aos de seres viciados, rebeldes, falsos, de práticas hediondas e satânicas — entre outras, o canibalismo.

2 Zilá Bernd. *Negritude e Literatura na América Latina*. Mercado Aberto, 1987.

_____. *Introdução à literatura Negra*. Brasiliense, 1987.

Literatura e Identidade Nacional. UFRS, 1992.

Las Casas em vão chorava para seus índios fechando os olhos sobre os maus tratos infligidos aos negros. A máquina do capitalismo devorador continuava o seu consumo de pessoas vivas.

Esse clima geral de devoção ao Minotauro, nos séculos XVIII e XIX, não parava com as independências políticas. É por causa do fosso imenso entre o discurso social dos direitos humanos e a violação desses mesmos direitos fora do grupo branco-cristão-imbuído de uma pretensa racionalidade herdeiro de tradições universais, que Montesquieu, Voltaire, Diderot, Rousseau, etc., se revoltaram. Nos seus melhores momentos, eles professaram uma utopia de irrealizável igualdade radical. Sem deixar de ser, no conjunto global de suas obras, bons europeus e satisfeitos de sê-lo. Novamente, pinta a orelha mal ocultada da ideologia, debaixo da cobertura da utopia, no mesmo indivíduo.

DIALOGIA

Estamos agora preparados a defender o que antes denominamos “dialogia”. Pois, não se pode falar num imaginário europeu sem falar de sua contrapartida que é um imaginário americano contracenando com ele.

A peça de Shakespeare, *The Tempest*, é a obra de referência canônica. A fortuna crítica desse texto é considerável nas literaturas pós-coloniais. Ele apresenta um cenário de tipo ideológico-colonialista. Próspero é o capitalista antes da letra, Ariel é o seu diretor administrativo, Caliban é o escravo. Como numa peça de Brecht, cada personagem é um símbolo exaustivo de sua categoria social. O martiniquês Aimé Césaire, Chico Buarque e Joël Pontes (Calabar) figuram entre os inumeráveis autores que re-escreveram a peça de Shakespeare, desconstruindo-a. Nesta desconstrução, as personagens Ariel e Caliban invertem seu papel. O escravo Caliban, o selvagem dos novos tempos, se eleva a nível de sujeito de enunciação, ao passo que em Shakespeare ele era apenas objeto de discurso. Num ponto, Chico Buarque se mostra mais ousado do que Aimé Césaire. Em vez de conservar quase o mesmo título que Shakespeare (*A Tempestade*, se converte em *Uma Tempestade em Césaire*); ele chama a sua peça *Caliban*, o que ipso facto nos introduz a uma carnavalização do imaginário Shakespeariano, onde o alter está em posição de alius.

Para uma análise mais detalhada dessas reescrituras, abrimos um parêntese sobre certas referências. Primeiro, trata-se de um diálogo entre dois mundos, ao mesmo tempo um diálogo imaginário e um diálogo dos imaginários. Recomendamos a leitura de Zilá Brend (já mencionada), de Lila Pestre de Almeida (*O teatro negro de Aimé Césaire*, UFF).

O uruguaio José Enrique Rodó, autor de *Ariel* (1909), operou também uma reescritura hispano-americana onde Caliban se tornou o protagonista. Neste parêntese, é útil frisar algo que antes omitimos. Contrariamente à impressão que se pode ter, é bem um mito que o dramaturgo elizabetano fabulou para questionar uma certa relação de poder que, em seu tempo, era inquestionável. Porém do século XVI ao século XX, a recepção do mito evoluiu, e no século XX em particular a peça passou a sobressignificar e se ressignificar interminavelmente entre os intelectuais do terceiro mundo, sobretudo na esteira de Franz Fanon (*Les Damnés de la terre*, Maspero, 1961) e de Jean-Paul Sartre (*Orphée noir*, *Introduction à "Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, 1948; *Colonialisme et Post-Colonialisme, Situation V*, Gallimard, 1964). Mas, antes, Oswald de Andrade tem feito um resgate irônico da selvageria na sua teoria da antropofagia.

Voltamos ao diálogo dos imaginários, mas desta vez para trazê-lo no âmbito de Casa Grande e Senzala de Gilberto Freyre, e avançar em direção de uma conclusão.

Faz dois séculos que o Brasil, através de seus poetas e literatos tenta construir à conta própria, com sua própria voz, a grande narrativa da formação de sua nacionalidade, de sua brasilidade. Euclides da Cunha, com *Os Sertões*, Mário de Andrade, com *Macunaíma*, Gilberto Freyre, com *Casa Grande e Senzala* têm a preferência de um observador amigo do Brasil, o professor François Laplantine, antropólogo do mais alto gabarito, especialista das religiões populares do Brasil e da questão da mestiçagem. Já que, no dizer de Bakhtin, a palavra do Outro já está encaixada na palavra do Um, resulta para o intelectual da América latina uma obrigação ética: não se submeter ao mecanismo de apropriação /devoração de sua identidade, Dialogar é preciso, certo; mas pulando da posição de objeto a do sujeito, descentrando o centro, repatriando a sua história, assumindo a sua própria voz.

Por isso é que Gilberto Freyre produziu, via narrativa, uma utopia. Em vez de ficar medusado pelos contrapontos ideológicos de uma democracia racial,

Laplantine, leitor de melhor discernimento que uma fração de intelligentsia brasileira, mergulha de corpo inteiro no mito e ressurge abraçadíssimo, mestiço simbólico narrando seu rito de passagem:

“Em Casa Grande e Senzala, Gilberto Freyre escreve a narrativa da gênese do Nordeste. É um mito que (cinco anos depois de Macunaima) oculta uma violência originária: a do sistema racista e paternalista da plantação”. Podemos recusar essa narrativa, mas não é permitido ignorá-la. (Alias) uma parte da Antropologia e da Sociologia contemporânea no Brasil consiste exatamente em um diálogo crítico com essa grande narrativa das origens” (François Laplantine, “Identités analysées et identités narrées: rationalité Anthropologique et narrativité romanesque dans la société brésilienne”, in François Laplantine, Joseph Lévy, Jean-Baptiste Martin, Alexis Nouss,(dir.),Récit et Connaissance, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1998, 325p.)”.

Neste percurso, que começa com Montaigne (o imaginário de lá) e termina com Gilberto Freyre (o imaginário daqui), o fio de Ariadne é — afora do irrealismo fusional do holismo ou da empatia, afora da dicotomia relativista — uma relação tensiva, mas relação “quand même” e, aliás, inevitável. Esta relação está subjacente às todas as culturas, inclusive às mais remotas no tempo e no espaço, às mais díspares em nível tecnológico. Convém se conscientizar a respeito, por uma melhor gestão do diálogo entre irmãs e irmãos humanos.

Mas essa gestão é exigente. Ela requer invenção na relação interlocutória, uma recusa da ideologia da recusa, a adoção de uma mentalidade mestiça, uma “crioulização”, aquela que sugere o título do capítulo 8 de um livro de Mary Louise Pratt: “Reinventing America /Reinventing Europe: creole self-fashioning” (in M-L. Pratt. Imperial eyes: travel writing and transculturation, London and New York, Routledge, 1992)

RÉSUMÉ:

Il y a 500 ans que l'imaginaire européen héberge l'Amérique latine, par le truchement d'un immense fonds de représentations artistiques et de discours scientifiques, humanistes et littéraires. Craignant l'égalotrie, la déficience de ces témoignages, tantôt flatteurs tantôt humiliants, surgissent en Amérique Latine certains porte-voix de l'américanité, de la brasilité qui reprennent les représentations du Vieux Continent et les transplantent ou les transforment. Elles, sont ainsi muées en utopies de l'affirmation identitaire ou, comme en Gilberto Freyre, en "épopée métisse". De même qu'avec les écrivains hispano-américains et antillais.

Mitos



MITO

Focalizaremos principalmente nesta segunda parte do livro a leitura do mito. Em termos técnicos estamos numa vertente do imaginário que Gilbert Durand gostava de chamar mitodologia. Enquanto poeticista, prefiro a denominação de Mitopoética. A mitopoética se concretiza numa prática sensível, prudente, fundamentada historicamente, de re-escritura. O estudioso deve procurar refinar a sua leitura do mito com uma pesquisa através de diversos instrumentos: História literária e de História cultural dos mitos, Antropologia cultural, História da Arte, História das religiões (cf. Mircea Eliade, *História das religiões*), *Estudos sobre o sagrado* (Rudolf Otto, Antônio Carlos Magalhães; vide também “Sagrado” na Internet e no Wiki, consulta catálogos de Livrarias ou Editores pelo Web), Dicionários de Civilização grego-romana, Dicionários de Mitos Literários, tais como o de Pierre Brunel *et alii*. Também alguns Filósofos como Ernst Cassirer, *Filosofia das formas simbólicas*, particularmente o segundo dos 3 volumes. São passos preliminares destinados a estabelecer o *situs*, o lugar de germinação, do surgimento, a etiologia do mito. Em outros termos, assim como veremos no caso do Mito de Faust (um mito do Mal), trata-se de identificar os prováveis lugares por onde apareceu o mito de que você suspeita a presença em tal livro ou objeto de arte que está lendo ou estudando. O passo seguinte consistirá em acompanhar a travessia do mito identificado em suas fases intermediários de transformação, da versão inicial disponível até a versão atual que você suspeita estar trabalhando por baixo ou em diversos níveis da obra em leitura ou em estudo forma de composição, rede de imagens, motivos e temas, personagens e espaços, situações oscilando entre o já visto e o nunca visto, jogos por vezes desconcertantes sobre a temporalidade entre o antes e o depois, o outrora e o presente, o agora e o futuro, ou mesmo entre o tempo e a eternidade ou o intemporal. Estamos no reino do imaginário, ou seja, de todos os possíveis. Para não alongar a pesquisa em demasia, é preciso por vezes delimitar fronteiras temporais ou regionais. Por exemplo, da península ibérica ao Brasil do século XX; do Romantismo português até o surrealismo, Na idade Média e no tempo de hoje; No Romance de formação do século XIX até a Segunda Guerra; No teatro das três últimas décadas no Brasil e na América do Sul. E coisas desse tipo.

Quando falei de mito de origem, não devemos nos iludir. A origem é sempre hipotética quando deixamos a ordem da fé. para ingressar na ordem da arte. Remeto neste particular a um belo ensaio de Regis Lefort, *L'originel dans l'oeuvre d'Henry Bauchau*. Paris: Honoré Champion 2007. O ensaísta mostra a retomada muito pessoal e muito instigante do mito de *Prometeus acorrentado*, já tratado pelo trágico grego *Ésquilo*, por Henry Bauchau, um dos mais festejados escritores belgas da atualidade. Foi não apenas uma adaptação da peça antiga ao teatro sob o título *Diotime e os leões*, mas também a sua transposição para a ópera. O mesmo escritor tem, aliás, re-escrito a tragédia *Antígona* para sob forma operática. Mas o que mais nos interessa é a distinção efetuada por Regis Lefort (Obra citada, p.21) acerca da prática de Bauchau. Diz Lefort sobre a forma particular de re-emprego de mitos antigos pelo escritor belga:

“o ponto central de sua obra é o *originel* (traduziria por originário). Isso poderia parecer com o ALEPH de Borges. Originário tal como um Oriente da obra, marcado por um suspenso que seria a certeza de uma incerteza.”

Em seguida, mas falando em qualidade de crítica que escolheu um tal tema, Lefort emite logo após essa observação:

“O originário é aqui escolhido como problemática para o estudo de uma obra pode surpreender. Com efeito, ele não é uma noção crítica já conhecida nem um tema. O que não o impede indicar claramente um tratamento peculiar do espaço e do tempo. Pelo originário da experiência ou do ato de escritura,, trata-se de alcançar um espaço e um tempo de antes dos começos, um antes fonte de uma arte que podemos aproximar da arte eterna do poeta visionário de um Arthur Rimbaud”.

Os estudos a seguir não obedecem ao modelo clássico de pesquisa que acabamos de apresentar. Foram redigidos em diversas circunstâncias de nossa vida de professor e de palestrante que os inclinaram muitas vezes na contramão daquilo que queríamos. Mesmo assim, esperamos que interessem aos leitores dos processos da imaginação.

O MITO: Dinâmica (inter)cultural¹

Depois de definir o mito, tentaremos identificá-lo mediante aproximação com diferentes domínios de conhecimento, e concluiremos pela permanência do mito em nosso cotidiano, nas preocupações dos estudiosos da feminilidade e na pós-modernidade.

1. DEFINIÇÃO E CLASSIFICAÇÃO DO MITO

Para a maioria dos especialistas da questão (Mircea Eliade, Gilbert Durand,...) o mito é uma história sagrada que permeia a vida do homem sob todas suas facetas. Daí se depreende a sua universalidade no espaço e no tempo, e seu caráter de fundamentos da cultura e da sociedade.

Através do tempo e do espaço, isto é, diacrônica e geograficamente, poderemos identificar o mito segundo as invariantes, que o fazem passar por universal, e segundo suas variáveis que justificam a sua vitalidade dentro de sociedades muito diferentes pela geografia e pelo desenvolvimento tecnológico, ou mesmo

¹ Este texto é um amontoado de notas de leitura que virou apostila e depois conferência ministrada no auditório do “Diário de Pernambuco”, em agosto de 1992. O primeiro projeto de aula-conferência que solicitou o Jornalista Marcus Prado sofreu alterações. Em razão da complexidade do assunto, não haveria possibilidade de tratar, mesmo superficialmente, no quadro de 60 minutos, das relações do mito com a poesia e com as figuras femininas (Isis, Manon, etc, nem com o corpo e a sexualidade via Eros e Amazona).

dentro de uma mesma sociedade em diferentes momentos de sua evolução.

Os elementos invariantes, essenciais para identificar um mito são chamados de mitemas por Gilbert Durand, sócio-antropólogo francês. Esses mitemas não podem ser apontados de modo fixo, insubstituível, segundo um número fechado de traços distintivos. Por quê? Porque em geral são reconhecíveis apenas a posteriori, ou seja, depois de um surgimento quase casual.² Só registramos mitos por uma reflexão sistemática sobre aquilo que já há certo tempo estamos vivenciando. Mas o que é que pode se tornar mito? De acordo com muitos estudiosos, qualquer coisa, objeto, situação, acontecimento, fato ou ser cósmico, fato ou ser histórico, fato ou ser científico, herói ou anti-herói, são suscetíveis de erigir-se em mito. Basta essa coisa, evento ou personalidade provocar uma forte impressão ou emoção, entrar em sintonia com as expectativas ou a vivência consciente e principalmente não-consciente de um grande número de pessoas e, em decorrência desse destaque, ganhar uma sacralidade ou distanciamento do banal.

Acabamos de afirmar a ligação do mito enquanto “discurso social vivenciado” com o discurso religioso, o discurso histórico e o discurso do cotidiano. Temos que acrescentar logo a ligação com a arte. Conforme o título de um livro de Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, a arte não é essencialmente a transfiguração da banalidade cotidiana?

Voltaremos mais adiante sobre algumas dessas ligações. Por enquanto, é preciso apontar os elementos variáveis do mito. Já foram identificados como sendo derivações geográficas, e histórico-culturais. São, predominantemente, desvios sócio-históricos. O sociólogo francês Gilbert Durand classificou esses desvios em três possibilidades:

- desvios heréticos
- desvios sincréticos
- desvios éticos.

a) Há desvios heréticos, quando na retomada de um mito já existente conferimos uma excessiva ênfase a determinados mitemas a despeito dos outros componentes; elementos são potencializados ou apagados enquanto tal ou tal outro encontra-se super-explorado.

² Por isso que, de acordo com uma formulação do estudioso eslovo Slavoj Žižek (obra infracitada, p. 30), diríamos que a identificação do mito obedece a uma “performatividade retroativa”, e também a uma regra que quer que “a necessidade (surja) do contingente”(ibid).

b) Há desvios sincréticos, quando detalhes alheios são acrescentados ao mito primitivo.

c) Por sua parte, o desvio ético resulta do confronto de uma tradição mítica com a emergência de uma criatividade autêntica, isto é, não ideologicamente enviesada, como no caso dos desvios heréticos. O desvio ético é uma obra de uma forte personalidade, de um líder, de um artista. Em geral, tais desvios se caracterizam por uma enfemização.

É bem difícil dar um aval sem reticência à classificação de Gilbert Durand; nem sempre dispomos de critérios objetivos para julgar a autenticidade ou a interpretação ideológica. Constatamos que os melhores trabalhos que se conseguiram até hoje pertencem à revisão feminista do freudismo.

A outra razão de relativizar essa classificação já foi implicada acima: a impossibilidade de esgotar os eventuais traços sob os quais podem se revelar um mito em razão da grande diversidade sócio-geográfica.

Mas apesar do caráter flutuante do mito, a classificação de Gilbert Durand reveste uma certa utilidade referencial.

2. MITO E HISTÓRIA

Vamos um pouco mais adiante, ao considerar agora a relação mito \times história. A partir dessa relação é que esboçaremos, sem ordem rígida, o envolvimento do mito nos outros domínios de conhecimento e de fruição.

A História vai ser encarada aqui sob dois pontos de vista:

a) do ponto de vista diacrônico, isto é, do desenrolar através do tempo. Podemos assim acompanhar as transformações sucessivas de um mito, face à racionalidade interpretativa por exemplo.

b) do ponto de vista de um confronto entre a narrativa histórica e a narrativa mítica.

2.1 PRIMEIRO, EVOLUÇÃO HISTÓRICA E MITO

Para se documentar a respeito da evolução do mito através do tempo, de Platão e Aristóteles até o século XX, nada melhor do que o livro de E. M. Mielietinski, *A poética do mito* (Rio de Janeiro, Florense, 1987, p. 09 a 24). Existem estudiosos que menosprezam os mitos como se fossem pura fantasia de uma imaginação delirante; outros os valorizavam a título de representações coletivas, arquétipos ou símbolos diretores do comportamento individual e comunitário, responsáveis pelas formas de vida social, religiosa e artística. Não vamos nos estender sobre isso. Quem se interessa neste aspecto pode consultar o livro antes indicado ou a tese de Ana Maria Lisboa de Melo: *O Texto Lírico/ Imagem, Ritmo e Revelação* (Porto Alegre, PUC, 1991).

Contudo, não vamos deixar de assinalar três fatos, justamente registrados na referida tese de doutorado:

a) a filologia de Giambattista Vico é um receptáculo de quase todas as tendências dos estudos do mito através da História; diz-se que o filólogo italiano conseguiu antecipar até fenômenos míticos emergentes hoje.

b) muitas das reatualizações míticas de ontem guardam seu primitivo caráter de hierofanias, ou seja, de impregnação sobrenatural, de relação com o divino. Se tratando da Natureza Cósmica (céu, água, terra, pedra) ou biológica (ritmo agro-lunar; ciclo do sol, da vegetação, da sexualidade) ou do topológico (lugares, templos,...), tudo que se relaciona com o mítico inspira uma reverência profunda e quase sagrada mesmo da parte de espíritos ateus. No entanto, a História identificou períodos de baixo teor mítico, tal como o século das luzes³.

c) as reatualizações míticas que surgem na sua forma mais grandiosa, sublime e prospectiva, na literatura e na arte em geral. O romantismo alemão e as mais brilhantes inteligências de todas as épocas, nunca deixaram de cunhar mitologemas.

Portanto, é legítimo afirmar que quando não criam novos mitos, os homens “remitologizam”. Daremos alguns exemplos mais adiante.

Gilbert Durand, num colóquio publicado sob o título *Le Mythe et le Mythique* (Paris, Albin Michel, 1987) fala em a Volta do Mito de Hermes em

³ Mas curiosamente, como veremos, os fatos nem sempre correspondem às pretensões racionalistas. A Deusa Razão, a Humanidade, além de um florescimento de magia e de alquimia, são entre numerosos mitos do século XVIII.

nosso século. Hermes é mensageiro dos Deuses; o seu emblema, o caducéu, traduz símbolo da reunião dos contrários; aquilo que Mircea Eliade chamava de coincidência oppositorum, ou de síntese dos opostos. Nos encontraremos esse emblema disfarçado sob um mito de cobertura, o mito de Dionysos, denominação alternativa de Baccho que Michel Maffesoli, outro sociólogo francês da atualidade, acredita caracterizar também nossa época. Com efeito, Dionysos é o símbolo do gozijo, da festa,; ao lado de Eros, ele condensa os mitos que envolvem o corpo e a sexualidade; do amor humano, a aliança de Psiquê (representante da mente, da espiritualidade) e de Eros (representante da sensualidade) constitui também uma espécie de equilíbrio, ou de coincidência oppositorum. Como já apontamos, a literatura e a arte encenam muito esses mitos, numa oscilação entre a dominância platônica (o lado da Psiquê) e a dominância realista (o lado do Eros). Teremos a oportunidade na segunda parte dessas nossas considerações de ler um poema de Baudelaire que orchestra magnificamente essa estruturação sintética do mito da “Coincidência Oppositorum”, porque nela reside o ponto de chegada daquilo que se pode tirar de melhor em matéria de ensinamento na freqüentação assídua dos mitos, isto é, uma ultrapassagem, um além das estruturas ditas heróicas ou esquizofrênicas. Na terminologia de Gilbert Durand, chamam-se assim as estruturas maniqueístas, pesadamente marcadas pela binariedade antagônica. Curiosamente, essa binariedade, a regra do *Sim versus Não*, do /1/ versus /0/ da cibernética, nos cercam de todas as partes e constituem nossa ecologia fin-de siècle⁴. Ignorado o «dépassement» do yin e yang, somos cada dia mais instalados no reino da semiótica geométrica; padecemos da exuberância racionalística cujos indícios são o mito da separação, uma exegese positivista e angustiante.

Historicamente, esse reducionismo ocidental - ao qual só escaparam interlúdios barrocos - despontou-se desde o século V de nossa era.

Retomando diacronicamente a classificação de Gilbert Durand, constatamos alguns desvios ideológicos do ponto de vista das funções ou papéis míticos na interpretação de mitos antigos como o de Isis e Osiris, ou como a História das

4 Aparentemente, porque forças espirituais desestruturadoras estão ativamente agindo na epistemologia da Ciência dos Capra, Brockman, Bohm e na epistemologia dos Hypertextos de Pierre Lévy. Esses pensadores desmistificam a binariedade e mostram uma ultrapassagem desta tanto na Nova Ciência como na percepção genuína da Informática.

Amazonas. São desvios heréticos, emanados de exegetas consciente ou inconscientemente machistas.

Isis, notou Simone Vierne (*Cahiers Internationaux du Symbolisme*, nos 65 - 66 - 67) foi potencializada em versões ulteriores do mito que ocultaram a sua função sintética e reunificadora do corpo esfacelado de Osiris. O seu correspondente masculino Hermes é que foi prestigiado por toda uma linhagem de exegetas ejusdem farinae, enquanto emblema da Coincidência oppositorum. O mesmo ocultamento ideológico aconteceu com o símbolo representativo de Isis (o arco-íris), face ao caducéu de Hermes. Na hipótese da bissexualidade psíquica de Carl G. Jung, todo macho tem uma tendência feminina (ou *anima*) e toda fêmea tem uma tendência masculina (*animus*). Animus e Anima fazem parte da constituição interna de ambos os sexos. O mito das Amazonas queria inverter um preconceito que atribuiu com exclusividade a força, a coragem física e as iniciativas (mesmo nas relações sexuais) aos Hermes. Nada mais legítimo. Mas a exegese enviezada, em vez de insistir na possibilidade das representantes do sexo de serem tão fortes, tão boas guerreiras, tão capazes de iniciativas quanto os representantes do outro sexo, deformaram o mito.

Coube ao psicólogo suíço, Carl Gustav Jung, reatualizar nas primeiras décadas do século o mitema da complementaridade ou da síntese dos opostos, ao divulgar o mito de Bissexualidade psíquica acima aludido. Como dissemos, Jung o conceitualizou assim: cada homem encerra na sua unidade ontológica uma tendência feminina chamada anima; cada mulher contém dentro da sua unidade ontológica uma tendência masculina chamada animus. Essa reinterpretação conflita com a versão predominante que enfatiza sobremaneira um mitema alheio ao mito original: a crueldade sexista da Amazona. A versão falsificada desse mito apresenta a amazona como um personagem fálico, uma espécie de mulher aranha que, a exemplo da manta religiosa - inseto devorador do macho após o coito - procura explorar sexualmente à noite o homem até total exaustão antes de, ao amanhecer, aplicar o golpe fatal.

Dessa negativização de um mito, positivo em sua origem, padecem também as figuras bíblicas de Judite e de Dalila (cf. Simone Vierne, in *Cahiers Internationaux du Symbolisme*, nº 65 - 66 - 67, 1990).

Entre os mitos criados no século XVII, destacamos a figura de Manon Lescaut, popularizada como Manon. A heroína é cuidadosamente descrita pelo

abade Prévost, o seu autor, como sendo o símbolo da complexidade na simplicidade, como o paradigma da mulher-criança. Mas as versões ulteriores promovidas pela ópera e da ópera e pela exegese machista reduziu a riqueza mítica ao esquematismo do estereótipo. E Manon Lescaut decaiu do nível do símbolo ao nível do signo, de criação essencialmente ambígua ao clichê da pequena mocinha venal e leviana. Assim, constata Simone Vierne (C. I. S., 65 - 66 - 67, 1990), explode a beleza do mito quando cai na heresia interpretativa.

Encerramos provisoriamente o aspecto evolutivo do mito que completaremos por um toque psicanalítico. Mas, antes, gostaríamos de acrescentar uma informação importante a respeito do tempo mítico.

O tempo mítico é um tempo cíclico, para não dizer um não-tempo. Não é, em todo caso, uma temporalidade cronológica, linear, empírica como a dos relógios. Existe neste respeito toda uma problemática que o filósofo e psicanalista Jacques Lacan desenvolveu à margem da teoria freudiana. Remetemos os interessados a Alain Juranville (cf. nossa bibliografia).

O importante aqui é notar a impossibilidade da volta ao passado, literalmente falando: - exceto no mito da reversibilidade, ilustrado por Chico Anísio numa publicidade onde ele mostrou a vida do homem começando aos 80 anos e regredindo até Adão “o primeiro homem e também o último”.

Portanto, é inútil cultivar o saudosismo eliardeano dos bons velhos tempos, ou melhor, do tempo arcaico, do tempo primordial. Todavia, de uma certa forma, o tempo do mito é primordial - no sentido de inaugural, ou seja, de abertura para um evento na mente, um surgimento na cultura, na existência, no destino do homem, de possíveis ou de virtualidades⁵. Nesta ordem de idéia, a expressão durandiana «a volta do mito» (1987) é ambígua. Ela não designa um retorno daquilo que já passou; mas sim uma reapreciação, uma nova vivência daquilo que se parece o mesmo e que no entanto é «outro».

5 No sentido de Pierre Lévy, *La Machine Univers*, Paris, La Découverte 1987, p. 66: Le virtuel é uma criação cujo impacto origina-se “de fora”, o possível é uma dedução do próprio sistema interno, ou a resultante de uma combinatória. Essa distinção não vale no reino da chamada realidade virtual, oposta à representação externamente referenciada.

2.2 PERCEPÇÃO DO MITO COMO NARRATIVA E COMO HEURÍSTICA

Abordaremos agora o segundo aspecto da relação do mito com a História, e que vai envolver todas as outras comparações esclarecedoras de nosso assunto.

Para começar, Mito e História têm que ser doravante aproximados enquanto narrativas, portanto como discurso ou “Logos”. De ambas as partes,

- temos heróis ou seres promovidos numa além do banal.
- temos um enredo de carácter comovente e persuasivo (e não um discurso exclusivamente calcado na abstração).
- temos um espaço ou cenário onde se deslocam, peregrinam lutam e vencem ou são derrotados heróis, em busca de um objeto de valor.
- temos um narrador, que conta a história numa certa perspectiva. Esta perspectiva age em qualidade de filtro ideológico. Os desvios anteriormente detectados passam por esse filtro; a perspectiva narrativa é o lugar da subjetividade; ela existe na narrativa mais realista, mais impessoal. Os fios narrativos testemunham as limitações culturais. É um indicador do meio de formação do enunciador real ou fictício ou do autor que o manipula. Podem ser investigados aqui o grau de desinformação, a fidelidade às fontes, os preconceitos do autor implícito, ou do *dramatis personae* do Narrador e também do Narratário, este sendo o interlocutor real ou suposto do narrador dentro da narração. Pois o público que um narrador ou um autor-implícito almeja, e que habitualmente está presente no discurso de forma implícita, desempenha um papel na estratégia narrativa, influencia o modo de contar.

Um excelente exemplo disso é o caso de Heródoto, historiador grego, tal como o apresentou François Hartog (*Le Miroir d'Hérodote: essai sur la représentation de l'Autre*. Paris, Gallimard. 1990). O trecho que chama mais a nossa atenção, é aquele onde o Historiador fabrica um *logos* xiita (ou Cito), um mito do povo xiita, de sua geografia, de seus costumes. Apesar de ter-se documentado, o historiador revela-se um homem situado no tempo e no espaço. Junto à essa situação sócio-histórica, a parte inconsciente de sua mente que banha o no imaginário da comunidade grega a qual ele pertence e a qual ele se dirige escrevendo, desempenha o papel de filtro, de catalizador, de agente e de coerções narrativas.

É um belo exemplo da infiltração ou de atração do mítico no discurso científico. Valo-me, neste assunto, da autoridade do antropólogo Claude Lévi-

Strauss que expõe o seguinte no seu livro póstumo, *Histoire de Lynx* (Paris. Plon 1991):

- cada vez, afirma Lévi-Strauss, que o científico não acha elemento explicativo suficiente, ele tende a forjar mitos de compensação.

- o mesmo acontece por finalidades comunicativas, ou seja, quando o cientista sofisticado, desejoso de sair da sua torre de marfim e de comunicar a sua pesquisa à sociedade que o paga e ao público leigo, lança mão de metáforas, isto é, de mitos esboçados.

- na mesma ordem de idéia, cada vez que o raciocínio falha a tornar concreta tal intuição ou tal invenção potencial ainda confusa, fugidia, rebelde à demonstrações lógicas, o cientista, imagina ficção heurística, que também se assemelha ao mito.

Voltamos agora a Heródoto, a fim de melhor perceber como se estrutura um mito. Aqui a dialética hegeliana do mesmo e do outro poderia ser útil tal como a apresenta Slavoj Žižek no seu livro *O mais sublime dos históricos* (Point Hors Ligne 1988, trad. Rio de Janeiro, Jorge Zahar 1991, p. 22 - 24). Cito apenas este trecho:

“A literalidade do dito subverte a intenção de significação” (i.e., do querer-dizer).

“Hegel sabe (...) que sempre dizemos demais ou de menos...” (p. 23).

Hegel parece, portanto, ter inspirado a identificação dos mitos “heréticos” e “sincréticos” na classificação de Gilbert Durand. Nas suas *Histórias*, o grego Heródoto consagra o espaço discursivo mais extenso (após o discurso egípcio) ao povo da região outrora chamada Cítia, ao norte do Irã.

O cito ou xiita é o outro, vale dizer aquele que é percebido de fora pelo grego. Diversos são os métodos de captação dessa alteridade xiita:

1º) podemos superpor o texto herodotiano ao confrontá-lo com as descobertas arqueológicas (não-textos).

2º) é possível também correlacionar o texto herodotiano e outras versões do mesmo evento. Neste caso as versões podem ser as dos Ossetas - povo pertencente ao mesmo grupo dos iranianos do Norte -, ou podem ser versões emanadas dos próprios xiitas envolvidos naquele evento.

3º) mais interessante, segundo Hartog, é ater-se a uma análise documental imanente, ou seja, comparar sem externalidades o texto de Heródoto com si mesmo; em outras palavras, limitar as investigações no âmbito do universo de

Heródoto e, portanto, de sua comunidade endógena, a comunidade grega.

Efetivamente ganhamos em unidade, talvez em coerência. É o método aplicado por Hartog, na sua exegese meta-histórica. Não acho que a pertinência seja necessariamente superior, como ele parece afirmar.

A razão vem de minha própria experiência e da experiência de uma estudiosa belga, Madame Schipper-de-Leuw. Ambos misturamos o segundo e o terceiro método, delimitando um período histórico, e salientando o logos (ou discurso) africano e o logos francês, através de um conjunto de romances diferenciados (cf. M. Schipper-de-Leuw: *Le blanc vu d'Afrique*. Yaoundé. CLF. 1973; Sébastien Joachim. *Le Nègre dans le roman blanc*. Montréal. P.U.M., 1980).

A receita é simples: 1º) Levantamento de papéis de situações narrativas, de discurso valorativo ou pejorativo emitido pelos narradores, dentro de uma coleção de obras pertencentes ao mesmo contexto de época. 2º) Uma atenção constante à lógica narrativa, aos predicados, aos apelativos, apelidações, denominações, aos efeitos de distanciação ou de acoplagem, à enunciação. 3º) Utilização de tabelas de frequência das unidades semânticas recorrentes (com cautela). 4º) Reflexões sobre essas construções. Colocado face aos gregos o caso dos iitas não é muito diferente se respeitarmos as do gênero histórico e da ficcionalidade. O mesmo acontece aqui quando, através de discursos, ou mais concretamente através de unidades lexemáticas concatenadas, enunciam-se sobre Índio, Brasileiro do ponto de vista dos Europeus, sobre Americanos do ponto de vista dos Brasileiros. Sem precipitarmos em pressupostos que circulam no meio onde pesquisamos, em boa metodologia devemos encarar apenas - dependentemente do caso - o lexema chiiita, o lexema branco, o lexema negro, o lexema brasileiro ou americano como se fosse um significante multi-estratificado. No princípio, ele é teoricamente vazio e à medida que se desenvolve a história, ela vai se preenchendo até se tornar gargantuesco, uma monstruosidade⁶. A partir daquele momento, o termo, aquilo que ele designava, mas que acaba desrepresentar, é elevado a nível de um mito.

O monstruoso é impregnado de sagrado na maioria dos estudos existentes⁷.

6 *Fragments d'un imaginaire contemporain*. Paris. José Corti 1989. Ver também as páginas 98-99 a respeito do sagrado que acompanha a mitização e consultar igualmente: Mircea Eliade. *Aspects du mythe*. Gallimard 1963, Roger Cailllois, *O Homem e o Sagrado*, 1950, trad. Edições 78, Lisboa. 1988).

7 Cf. *CIRCE*, Cahiers de Recherche sur l'Imaginaire, Université de Savoie. *Le monstre*, n° 1, 2, 3, cahiers 4, 5, 6. Chambéry 1975, 1975, 1976.

O monstruoso é o contrário do banal e do familiar; é o estranho, portanto a ultra-alteridade, o terrível, o demiúrgico, portanto o numinoso, «o tremendum fascinans» expressão pela qual se define o sagrado em Rudolf Otto (*Le Sacré*. Payot. 1931). Siderado, o sujeito que se esbarra no mito, vive no fora-do-tempo. Tudo pára, i.e., tudo (re)começa.

Assim é que se constrói e se processa o mito: por projeção de um não-racional coerente em sua organização interna e peculiar, por projeção de subjetividades, por atribuições de valores, de referências próprias da parte dos “agentes” ou “atores “míticos”. As referências próprias são positivizadas; implicitamente elas são a norma; os predicados do lado do Outro são negativizados, ou vão se aglutinar no campo do proibido. A partir daí se estabelece uma dialética e um jogo de antíteses entre o justo (lado do “mesmo”) e o injusto (lado do “outro”), entre o certo e o errado, entre o belo e o feio, etc. Habitualmente essa dialética não se assenta na denotação; ela reside nos silêncios do texto, num limiar entre o dizível e o indizível. Esse lugar ambíguo e amiúde indiscernível é o lugar do mito, seu modo de expressão favorito é por constelações de símbolos, de imagens.

Para fabricar mitos, em nossos dias, herdamos dos antigos gregos e latinos todo um cabedal de referência mitológicas para todas as circunstâncias da existência - riquezas essas que reforçam os acervos dos discursos, ritos e práticas vindos das religiões e das artes. Os estudiosos em Ciências Sociais costumam oferecer a respeito uma classificação complementar daquela que apresentamos sob a autoria de Gilbert Durand. Eles falam em:

1º) Narrativas de tipo cosmogônico. São narrativas que se empenham a justificar a origem do homem e do mundo, os mitos de criação que elas orquestram com grandes recursos cósmicos, ou relativos ao corpo, à sexualidade; encontram-se em versões diferenciadas em diversas culturas e religiões.

2º) Narrativas ou mitos etiológicos análogos ao precedentes por seu caráter originário; esses mitos se caracterizam por seu menor grau de abrangência, restringem-se à origem de uma prática cultural como, por exemplo, o primeiro aparecimento da tecelagem ou do fogo; também esboçam solução satisfatória quanto às certas interrogações (por que as galinhas produzem ovos, por que os bois têm chifres, etc.).

3º) Narrativas histórico-míticas; estas “apresentam sob uma forma muito mais ritualizada certos episódios históricos ligados à expansão espacial, principal-

mente às cerimônias que acompanham a fundação de lugarejos e cidades (Jean Dérive. “Peur, création et imaginaire dans l’oralité africaine” - in Cahiers du CRIC, *Peur et Création* 2, nº 06. Université de Savoie. Chambéry, 1992).

O essencial não é, contudo, classificar mitos, mas identificá-los em nossa vida pessoal e comunitária, para detectar como eles auxiliaram nossa percepção e auto-reconhecimento, e finalmente descobrir de que maneira eles são capazes de orientar nossa ação. Hoje não há mais Olimpo, nem sua corte de deuses e de deusas, mas basta recordar que o mesmo espírito que presidia a essas criações imaginárias face aos enigmas da vida subsiste ainda em nós, para ficarmos à escuta dos novos mitos que circulam entre nós ou do ressurgimento em nova roupagem de mitos antigos apaziguadores de nossas angústias e iniciadores de nova sensibilidade e de comportamento inéditos.

Neste sentido é que deveríamos reverência à psicanálise e às suas várias e heróicas tentativas de esclarecimento, principalmente em seu papel de auxílio de uma vivência mais auto-consciente (pois Lacan não promete equilíbrio ilusório). Incansavelmente Freud se interrogava a respeito das origens do indivíduo e de seu desajuste psíquico, através de mitos como o mito de *Édipo*, através da teoria da fantasia, das teorias da pulsão... O pai da psicanálise se interrogava não apenas a respeito das mazelas do indivíduo, mas também a respeito do mal-estar da Sociedade e da cultura (através do mito da Horda primitiva, por ex.). A psicanalista Maud Manoni escreveu um livro significativo pelo seu título: *A teoria como ficção* (Ed. Campus 1982, trad. de Seuil, 1978). Aí se comprovam como, em matéria de Saber psicanalítico e de transmissão da psicanálise, os grandes teorizadores (Freud, Groddeck, Winnicott et Lacan) elaboraram mitos em sintonia lógica com os distúrbios que nos afetam.

Em particular, Jacques Lacan utiliza (entre outras) as obras de Platão, de Shakespeare, de Edgar Poe, etc., para construir mitos esclarecedores da Teoria psicanalítica. Ele fabrica a partir do *Banquete* de Platão um mito da mão (Krazjman, cap. 6) a fim de enxergar mais de perto a idéia de amor em psicanálise, de aprofundar a impossível união carnal entre o homem e a mulher, a impossibilidade de acesso à *Coisa*. Entendemos aqui por *Coisa* o mito da plenitude absoluta (cf. Juranville, p. 200 - 216). Mas além de fabricar mitos heurísticos (cf. o livro de Juranville, *Lacan et la Philosophie*, P. U. F. 1980, assinala alguns) ele denuncia o caráter aproximativo ou espúrio de certos mitos filosóficos e freudianos. Ele

reinterpreta, por ex., o mito chamado de complexo de Édipo, ao fazer passar o esquema triangular e reducionista pai-mãe-filho a um esquema quadrangular que acrescenta o mito do falo e o lugar do sujeito. Em vez de fechar-se no proibido, no interdito, ele focaliza a falta do objeto absoluto do desejo. Em vez de partir de fatos empíricos (formação neurótica) ele procede dedutivamente, pela lógica do Significante e pelo ato de fala. No seu afã de alcançar uma antropologia genuinamente geral, ele reformulou também esse outro mito freudiano, igualmente de caráter empírico tal como o Édipo, o mito da horda primitiva que se encontra em *Totém e Tabu*.

Os interessados poderiam ter maior desenvolvimento neste assunto no livro de A. Juranville já assinalado (p. 162, 199, 206-207, 212-213)⁸.

Por isso que, ao contrário de uma ou duas declarações que fizemos em pesquisas anteriores, professamos o maior respeito para Freud e principalmente Jacques Lacan.

Com o mito, a sessão psicanalítica é um discurso e uma relação entre subjetividades. O que mais o trabalho analítico nos habilita a fazer é: «tomar posse de nosso corpo» através de um discurso não censurado, libertar o mito da sexualidade partilhada que é o amor⁹, independentemente de um ranço esporádico de misoginia, de patriarcalismo, de eurocentrismo. Mas a impressão geral é de uma filosofia psicanalítica cheia de paradoxos, de ironias, e de desafios instigantes. No caso de Lacan, trata-se de um discurso exploratório bastante genial, mas vítima do efeito de double-bind; no caso de Freud, trata-se de uma filosofia empírica. Seja qual for a intenção de Freud e de Lacan, dificilmente conseguiremos nos aproximar dela em fragmentos isolados do conjunto, e em interpretação exclusivamente literal. Essa intenção - fazemos questão de repeti-la - é um compromisso intransigente com a libertação do Homem de suas servidões intelectuais, emocionais e biológicas, com a tomada de consciência de nossas limitações, da verdade parcial a nosso alcance, de nossas impossibilidades em matéria de gozo e de aspiração à totalidade; é, finalmente, um firme compromisso de mostrar o caminho que conduz à ultrapassagem dos dicotomios paralizantes, à assunção dolosa da convivência oppositorum, à convivência com

8 Essa missão se cumpre independentemente de certos desencontros entre a Teoria freudiana e a prática.

9 Cf. Durандаux, Olivenstein na minha bibliografia; igualmente M-M. Krajzman, referido acima; e também Paul Mathis, *Le corps et l'écrit*. Paris. Aubier. 1981; A. Juranville, Artur da Távola.

o reconhecimento dos paradoxos que, sejamos homem, teremos que integrar na condição humana.

Vejamos como o poema de Baudelaire, *O Tirso*, resume o essencial desses ensinamentos austeros.

O TIRSO

Esse texto ilustra não somente a reunião de diferenças numa síntese de opostos, mas o mito do andrógino. A literatura e a arte culminam nisso, desde Baudelaire e Rimbaud.

Uma leitura superficial pararia hereticamente nas oposições macho x fêmea. Mas aqui elas são postas para serem ultrapassadas numa síntese transcendente que é a da genialidade soberana, i. e., a Humanidade no seu significado mais intenso e sublime - aqui ela se chama Franz Liszt, mas Franz Liszt é também você, cada um de nós elevado à potência sagrada do mito.

A conclusão não me pertence. Ela pertence a Artur da Távola e a uma mulher. A Artur da Távola, enquanto ele ilustra pelo mito de Michael Jackson. Ao que diz uma mulher, a estudiosa do feminismo, a anglo-saxônica Moi Toril, autora de uma profunda revisão da literatura psicanalítica no domínio tão adequadamente exposto no título do livro (*Sexual/Textual Politics*. London Methuen, 1987, p.173). A citação selecionada termina o último parágrafo:

“Beyond the opposition feminine/masculine, beyond homosexuality and Heterosexuality which come to be the something (...), I would like to believe in the multiplicity of sexually marked voices: I would like to believe in the masses, - this indeterminable number of blended voices, this mobil of non-identified sexual marks whose choreography” can carry (...), multiply the body of each individual “ whether he be classified as “man” or “woman” according to the criteria of usage”. (Toril Moi).

A parte dessa citação que aproximamos das reflexões de Arthur da Távola sobre o fenômeno Michael Jackson começa imediatamente antes do travessão e se traduz assim:

Gostaria de acreditar nas massas - esse número indeterminável de vozes misturadas; marcas sexuais não-identificadas podem assumir a multiplicidade de corpos de cada qual, fosse ele classificado de “homem” ou “mulher” segundo os critérios usuais.

Para Artur da Távola¹⁰, no palco, Michael Jackson alcança a universalidade do múltiplo através de um ou desdobra a um congregando o seu equivalente universalmente múltiplo. É que o nome Michael Jackson emblematiza simultaneamente uma variedade de contrários; sob esse nome de adensa, se condena e se exhibe uma maquinaria de vestuários, de cores, de mecanismos, de espontaneidade, de substância e de acidentes, de referência e de a-referenciação, de presença e de ausência, de realidades arcaicas e de conquistas tecnológicas, de natureza e de cultura, de genuíno e de sintético, de negro e de branco, de feminilidade e de virilidade que todos culminam no sema da monstruosidade. Assim, o fenômeno Michael Jackson, celestamente transcendente e terrestremente vulgar, atravessa todas as dicotomias e desemboca numa síntese mágica do ritmo vocal e corporal repleta das tensões das alteridades que o compõe, isto é, num mito de nossa atualidade.

O mito de Édipo tal como foi aproveitado por Freud, isto é, com um feixe de noções empiristas, teve bom aproveitamento na história da psicanálise. Recentemente surgiu com Lacan pessoalmente re-apresentado por Toril Moi um mito de substituição já anunciado por Carl Jung, Mircea Eliade, Gilbert Durand e os estudiosos do Imaginário em geral: o mito de um além das distinções opositivas, da sexualidade maniqueísta e ilusória. Uma nova antropologia geral se desenha à luz desse pensamento universalizante. Cabe a cada um meditá-la, para driblar nossos desencontros com o nosso corpo e com a nossa sexualidade.

10 *Comunicação e mito*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1985, p. 248-256.

BIBLIOGRAFIA

Alain Juranville. Lacan et la philosophie. Paris, PUF. 1980.

Ana Maria Lisboa de Melo. O Texto Lírico: imagem, ritmo e revelação (tese de doutorado dat.). Porto Alegre. 1991.

Artur da Távola. Comunicação e Mito. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1985.

Baudelaire. Pequenos Poemas em Prosa. (cf. O Tirso). Ed. da UFSC e Aliança Francesa de Florianópolis. Florianópolis. 1988.

Cahiers Internationaux de Symbolisme. N° 17-18; 65-66-67. CIEPHUM. Université de Mons (1969; 1990).

Claude Olivenstein. Le Non-dit des émotions (cf. le non-dit de la sexualité). Paris. Odile Jacob. 1988.

Colloque «Le Mythe et le Mythique». Gilbert Durand (dir.). Paris Albin Michel. Coll. Cahiers de l'Hermétisme. 1987.

Congresso Mito Ontem Hoje. D. Schüler e Miriam Goettens, org., Porto Alegre, Ed. da Un. Fed. do Rio Grande do Sul. 1990. (com um texto de Cesar Leal).

François Hartog. Le Miroir d'Hérodote: sur la Représentation de l'autre. Paris. Gallimard. 1980.

Jacques Lacan. Séminaires 11 e 20. Rio de Janeiro. Jorge Zahar.

Jamake Highwater. Mito e Sexualidade. São Paulo. Saraiva. 1992.

Jean Le Galliot. Psychanalyse et Discours Littéraires. Paris. Nathan-U., 1976.

Judith Schlanger. L'invention intellectuelle. Paris. Fayard. 1983.

Léon Cellier. Parcours initiatiques. (cf. Manon). Grenoble/Neuchâtel. Ellug/La Baconnière. 1977.

Marc Eigeldinger. Lumières du mythe. Paris. PUF. 1983 & L'Intertextualité du mythe. Genève. Slatkine. 1987.

Nouvelle Revue Française de Psychanalyse n° 01 (1970), n° 03 (1971). Paris. Gallimard. Cf. Anzieu et Gautheret.

Revue Européenne des Sciences Sociales (cahiers V. Pareto) T. XVIII, n° 53, 1980. Genève. Droz.

Toril Moi. Sexual/Textual Politics. London. Methuen. 1987.

O MITO DAS ORIGENS NA OBRA DO POETA CANADENSE GILLES HÉNAULT

Testemunho da poesia quebecquense dos anos quarenta aos anos sessenta, *Signaux pour les voyants* / Sinais para os que enxerguem, obra poética de Gilles Hénault publicada em 1972 (Editions de l'Hexagone, Montreal), vive de uma tensão dialética. Cruzam aí solicitações temáticas discordantes: a inocência e a falta, o desejo e a realidade, a transcendência e a morte, a aceitação e a revolta, o silêncio e o grito. A memória investe contra a imaginação, o corpo milita contra o espírito. Por vezes, o poeta / a voz poética só aspira ao alhures de um anti-mundo; por vezes proclama-se cidadão da terra e irmão da árvore. No cerne de um mesmo tema os motivos digladiam-se. Por exemplo, no espelho do amor a mulher é ora consolo ora miragem. A própria existência fica dilacerada entre a recusa e a esperança. Todavia, um mito reconcilia essas oposições, o mito de Gênesis. Não tal como descrito na Bíblia, mas como reescrito pelo poeta na sua “Pequena Gênesis Apócrifa” - epítome de sua nostalgia das origens, que pode bem ser a nossa:

Um Éden de fruta-pão e de tempo perdido
Misturava-se à areia
Brincavam de vaga-lume
As estrelas caídas na isca de pescador
Era no tempo do amor sem espinhas
Das flores da juventude

Da mulher sem maquiagem
E do homem sem memória¹

Esta tensão temática é solidária de um equivalente formal. O léxico, a sintaxe, a composição carregam consigo elementos antagonistas, alguns de alto gabarito erudito, outros de inspiração plebéia. Lá onde a imagem dispara, ela concretiza ora valorizações de substâncias e de cores, ora a sua pejoração poética².

Esse estudo comporta duas partes. Depois da germinação do mito, no tema do Conhecimento (I), apresentaremos o seu aprofundamento em algumas obras ulteriores (II).

1. O PONTO DE PARTIDA DO MITO: A INVENÇÃO DA RODA / L'INVENTION DE LA ROUE (1941)

Título dos cinco primeiros poemas de Gilles Hénault, *A Invenção da roda* (1939-1941) não é isento de uma certa tonalidade épica. Chamam atenção aqui as numerosas apóstrofes e personificações de uma retórica de convenção, a multiplicação das maiúsculas no começo das palavras (Cité, Univers, Arbre de la Race, Humanité, le Présent, l'Avenir, la Roue, le Néant, la Création, le Monde, la Science, le Progrès), - iconização provável da intenção de fazer uma grandiosa poesia alegórico-metafórica. Mas essa intenção não alcançou a nossa sensibilidade. Até porque, na criação poética, o “voluntarismo” não é o caminho certo. Esses “exercícios” poéticos, no entanto, concernem a um imaginário que os sustenta, assim como à concretização lingüística do alicerce temático.

1 *Pequena Gênese Apócrifa* é tradução de “*Petite Genèse Apocryphe*” (extrato). Como todas as traduções que a seguem, é de nossa autoria.

2 Salvo aviso contrário, todas as citações fazem remissão à Gilles Hénault *Signaux pour les Voyants*. Poèmes, 1941-1962. Montréal, L'Hexagone, 1972. No plano metodológico, nós nos inspiramos essencialmente de Jean Burgos, *Vers une Poétique de l'Imaginaire*. Paris, Seuil, 1982; Jean Burgos (dir.), *Méthodologie de l'Imaginaire*. CIRCE, n° 1, Paris, Lettres Modernes, 1970. Ocasionalmente referiremos à Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris, Bordas, 1969. O resto é dispensável.

1.1 TEMÁTICA DO CONHECIMENTO

Antes revestido das seduções do il-limitado (nos três primeiros poemas), o Conhecimento revelou-se finalmente decepcionante e malévolo (nos dois últimos textos). O entusiasmo do poeta degenera em amargura, seu juvenil pleito a favor da Ciência vira denúncia e escárnio.

Desponta-se o jogo de equivalência: orgulho construtor = flagelo destruidor. No lugar do patético alto mar da Aventura, o poeta optará para a ancoragem ao porto:

Não tenho outro desejo depois de tantas esperanças que ancorar-me ao porto sem sonhar com andanças.
(Meditação Segunda / Méditation Deuxième, p. 18)³

Acabaram os elans prometéticos. Para trás, ficam os “orgulhosos Ícaros” e os fundadores de “cidades ilusórias”. A voz poética recolhe-se no modesto e doloroso destino dos filhos de Adam:

Terminei aceitando a lei idiota (Diálogo, p. 19)
Eu sei o sofrimento e a miséria humana (Diálogo, p. 20)⁴

Detectamos nesse dizer poético o dinamismo de acomodação da terceira modalidade do imaginário, tal como configurada por Burgos na sua obra canônica (supracitada), e de que *Anabase* de Saint-John Perse seria a melhor exemplificação⁵.

3 “Je n'ai d'autre désir après tant d'espérance

Que de m'ancrer au port sans songer aux partances”. (“Méditation deuxième”. p. 18)

4 “J'ai fini d'accepter la loi de la bêtise”. (Dialogue, p. 19)

“Moi, je sais la souffrance et la détresse humaine”. (Ibid., p.20)

5 É bom explicitar logo as duas outras modalidades do Imaginário.

1º) A Modalidade da Dominação ou o Esquema Polêmica corresponde aos mitos do Ícaro e de Prometeu.

2º) A Modalidade da Recusa ou Esquemas da Fuga e do Refúgio se exemplificam na imagem da “Ponte Mira-beau” de Guillaume Apollinaire (passagem do tempo, água que escoo) ou no poema de Victor Hugo a Consciência (Caim depois de matar Abel foge, e se fez enclausurar num subterrâneo túmulo). É triunfo do Nomadismo e do Refúgio.

A 3ª Modalidade faz a síntese das duas primeiras, e se traduz no esquema oximórico da astúcia e da mística. Ex: O mito da Fénix, os mitos de regeneração-germinação (morte e ressurreição).

Com efeito, depois de nutrir-se pela vontade de potência, o conhecimento sofreu uma queda, que imprime no sujeito a desconfortável aceitação de uma “douta ignorância”. Contudo, predomina a primeira modalidade, cujas insígnias se traem justamente nas seqüências de imagens pertencentes ao mundo solar e a um secreto desejo do absoluto simbolizado pelo círculo.

1.2 AS IMAGENS

A temática arrola imagens de escolta que a visibilizam, imagens do círculo e imagens da luz, de um lado; imagens de viagem, da estrada, bi-vectorizadas, de outro lado.

1.2.1 A Imagem do círculo

Forma pura, o círculo é a imagem mais saliente. Imagem rica de virtualidades e de conotações super-humanas (universalidade, infinitude, imortalidade). O seu dublê é aqui a “Roda” (p. 13). A roda faz eco a quase imutabilidade do aço de seu predicado, na expressão “círculo de aço / cercle d’acier” (La Roue, p. 17). Essa imaginação que geometriza o mundo pertence ainda ao esquema da dominação apontado por Gilbert Durand (*As Estruturas Antropológicas do Imaginário*).

Parece ela assediada pelo “redondo” e outros avatares do círculo: *olhos* de visio-nário, *astro* universal, circunferência, centro do olhar, lua, orbe, cosmo, astro de plenitude, siglo concêntrico, torre, turbilhão de esferas, curva do compasso do geômetro, revolução da terra, ciclo, rolamento, ondulação do mar (cf. pp. 11-20, *passim*). Figura para o olho, o círculo trava alianças oportunamente poéticas com o “ouvido”:

Escuto em mim cantar o turbilhão das esferas
Pensamento, astro novo
Ouço teu profético canto
Círculo
Propague no tempo tuas sonoras espirais (p.11)⁶

⁶ “J’écoute en moi chanter le tourbillon des sphères Pensée, astre nouvel
J’entends ton prophétique chant Cercle Propage dans le temps tes sonores spirales

É bom notar o futuro do motivo do olhar / da visão, que, na filosofia do ocidente sempre caminha com o tema do conhecimento. Nos dois últimos poemas de *Invention de la Roue*, a imaginação do olhar lastra a nostalgia da origem e a converte na expectativa de uma parusia. Ela sofre uma eclipse na coletânea seguinte, *Alegorias / Allégories*, para depois voltar a obcecar o poeta na produção ulterior.

O olhar funcionará como uma das imagens favoritas, sequencialmente expressivas, tanto do ideal sonhado quanto dos destroços compensadores de um fracasso político ou pessoal. Através da “esfera” simbólica do olhar, diziam-se: o amor e a fraternidade (pp. 95, 160, 169, 181), a beleza do mundo (pp. 142, 156), a ternura (p. 11), o apego ao país (p. 121), a infância alegre e cândida (pp. 118, 141, 163), a intimidade protetora (pp. 134, 136, 144, 145), as lembranças agradáveis (p. 140), um timbre de voz agradável (p. 138), a feminilidade (pp. 145, 156), a solicitude (p. 150), a liberdade (p. 165). Singularmente, todos esses valores de vida escapa ao / eu / poético. O imaginário se negativiza. Daí, talvez a conversão da modalidade dominadora numa resorbsão do imaginário “circular”. A sua designação do absoluto inverte o seu semantismo sob a influência de uma outra categoria do conhecimento poderosa nestes poemas: a temporalidade.

De fato, quando, aliada ao tempo, a terra gira em sentido inverso (pp. 87, 88), quando o círculo surge num contexto de decepção (p. 118), de espanto (p. 151), de frieza e de solidão (pp. 154, 155), de infância perdida (p. 161), sob a pressão do tempo, desfaz-se a forma do círculo: “os círculos viram-se redemoinhos” (“Saga”, p. 133). e depois “arco-íris quebrado” (“Saisons”, II, p. 181). O conhecimento bloqueia-se, perfeição originária disforiza-se:

“Calor enovelado no ninho do meio dia
Eis que habito sob a raia
E sua trajetória de arco-íris me aprisiona”. (Estações / Saison II, p. 181)⁷

7 “Chaleur lovée dans le nid de midi
Voici que j’habite sous la foudre
Sa trajectoire d’arc-en-ciel m’emprisonne”. (“Saisons”II, p. 181)

A temporalidade não se dá somente em efeitos Medusa, ela procede também pela revisitação, na memória, ou pelo desejo daquilo que nunca mais voltará ou se cumprirá:

“A criança que dançava uma ronda
A criança que queria a lua”... (Exílio / Exil, p. 161)⁸

1.2.2 A Imagem da luz

As imagens do círculo do conhecimento podem priorizar motivos eufóricos. Neste caso, o círculo é aureolado de luz.

O pensamento, aspecto do conhecimento, penetra o espírito com “clarezas reais” (p. 11). Em si, pelo menos em nosso ambiente cultural, o conhecimento é “revolução” / “visão”; logo, por metonímia, sol (“astro novo”, p. 11) ou, por sinédoque, “raio luminoso” (p. 14), e por definição “astro de plenitude”, “astro de certeza” (p. 13).

Veza em quando, lua de clareza “oculta”, mas também “pássaro de fogo” (pp. 15, 16). É obvio que o poeta dispõe de uma vasta panoplia lexical para definir idealmente o conhecimento enquanto luz e círculo. Mais do que uma visão, o Pensamento é igualmente o meio de ver. Graças a ele, o olhar do homem se sublima em guia seguro, mesmo na ausência das estrelas e do sol (pp. 11, 12, 14). Assim, o mundo lê-se idealmente na transparência de um espelho, de preferência na complexidade de um jogo de espelhos infinitivamente transmitido e refletido (p. 12). Mas surtos de dominação maléfica rondam o pensamento (p. 18). Cautelosamente o poeta se refugia na oração: “Ensina-me o segredo que liberta”. Assim se afasta a energia espetacular da primeira modalidade do imaginário.

Em “Diálogo”, a luz do conhecimento orgulhoso é ironicamente recusada. Pensadores e homens de ciência que olham do alto o formigueiro humano tornam-se cegos. O poeta zomba deles ao invocar a ironia de Diógenes o cínico:

⁸ “L'enfant qui dansait une ronde
L'enfant qui voulait la lune...” (“Exil”, p. 161)

“Senhores, ascendem suas tochas
E procurem um homem no meio da multidão”⁹. (Diálogo)

A luz esférica, símbolo da perfeição, aniquilará com sua chama vingadora esses cientistas pretensiosos, desconhecedores das limitações humanas, tal como no mito de Ícaro que principiou-se na verticalidade ascendente e inverte desastrosamente na verticalidade descendente:

“Oh! Vous são sobretudo os orgulhosos Ícaros
cujas asas, de repente, derreterem-se ao sol”. (“Diálogo”, p. 20)

“Oh! Vous êtes surtout les orgueilleux Icares
Dont les ailes, soudain, se fondent au soleil”. (“Dialogue”, p. 20)

Um mito de Prometeu vencido vem redobrar o mito do Ícaro, e recoloca a invenção poética, – de que a Invenção da Roda era a máscara – na perspectiva sincrética, no esquema “astucioso” da terceira modalidade, a do Imaginário criador (ver nota n° 5)

1.2.3 Imagem da viagem ou da estrada

Essa terceira série de imagens que atravessam a obra, a *Invenção da roda* em particular, adota duas formas principais, cada qual emblematizando uma vertente do tema do conhecimento: o caminho sideral ou o caminho aquático. Ambos apontam para uma origem, embora em certos casos seja uma origem paradoxal, uma origem encontrada ao avesso.

Conforme se esperava, o caminho sideral é uma ascensão do “pensar ideal, uma subida, uma criação vertiginosa do futuro (pp. 12-14). A dinâmica do conhecimento se alegoriza na invenção do olhar do geômetro, agrimensur da orbe terrestre (p. 13), nas investidas do desejo projetando-se no firmamento (p. 14) até o irreal e o além-fronteiras, o além-mundo, “nos arcanos últimos da humana razão/

⁹ “Messieurs, allumez voz flambeaux
Et cherchez donc un homme au milieu de la foule”. (Dialogue)

(onde se descubrem) as razões e as causas” (p. 14). Na “Meditação segunda”/ “Méditation deuxième”, a imagem reveste o aspecto de uma viagem à lua (p. 18). “Viajar para a lua” é contagiado pela linha semântica desvalorizante do “apanhar a lua com os dentes”, do “estar na lua”. Portanto, o tema do conhecimento se desagrega aqui, esvai-se o efeito euforizante.

A ilusória conquista da viagem sideral padece do destino similar de Ícaro, principalmente porque o esquema da conquista / da dominação é dialeticamente confrontado nessa obra pela imagem da viagem sobre / na água, e isso, desde o começo do “Canto Segundo” / “Chant Deuxième”. Diga-se, de passagem, a viagem sobre o mar agitado é a mais concreta e a mais poética figura do conhecimento na *Invenção da Roda*.

Já, o “Canto Primeiro” / “Chant Premier” desenhava um itinerário que ia do manancial ao rio, do rio ao mar (insere-se também aí uma isotopia vegetal: da flor à fruta, p.12). Essa imagem da “fonte”, imagem por excelência de “Gênesis” (poema da p. 13), é central na poética de Gilles Hénault. Fonte / “source” é pluri-isotópica: é princípio e origem no espaço e no tempo, (“primeira manhã do mundo”, “manhã portadora da morte”, p. 13); mas, essa “fonte do mar” acima aludida é o sinal de início da grande aventura do conhecimento, e também, a expressão de um “tremendum fascinans”, de um sagrado (poético) onde o numinoso visibiliza principalmente sua face “fascinante”¹⁰.

Apoiado na complexidade do mito, entrevemos a bi-polaridade (manhã, flor *versus* noite), o indício de uma nostalgia das origens, de um mundo “virgem ainda no saber” (p. 13), mundo a qual aspira a alma do poeta atingido pela finitude.

Como dissemos, no “Canto Segundo”, a viagem já começa.

Derivamos, bordejamos, mas “navegar é preciso”, é preciso “correr as altas aventuras / sobre mares refletindo novas naturezas” / il faut “courir les hautes aventures / sur des mers reflétant de nouvelles natures” (p.15)¹¹. Nada deve deter o avanço do saber. Estamos numa narrativa poética - épica, onde o actante Destinator, todo-poderoso (D1), o imaginário, remove do caminho do Agente sujeito (a Poesia) todo actante Oponente (Op) (vaga marina, tempo de maré, noites de

10 Rudolf Otto. *Le Sacré*. Paris, Payot, 1931. O livro desenvolve a problemática do numinoso (tremendum x fascinans), ou seja da epifania do sagrado.

11 Note-se a polissemia de natureza: cosmo, essências, substâncias, existências, realidades, objetos de conhecimento.

tempestade, p.15), para que o actante Destinatário (o Poeta) alcance o objeto de fruição (o conhecimento poético, a Arte da Criação). Mas esse modelo transformacional greimasiano¹² admite remanejamento de postos actanciais. Assim, para evitar o ranço de uma “inspiração” que faria do poeta um receptor passivo, preferimos recuperar a sua função de artifex, colocando-o na posição de actante Sujeito, e atribuindo à Poeticidade a posição de objeto de valor (Obv). Assim o Sujeito agente poeta persegue contra ventos e marés, e em proveito do Destinatário (D2), “o conhecimento humano”, graças a seu trabalho (Adj), conforme o quadro seguinte:



Essa estrutura semiótica adquire relevância num contexto poético onde as formas modais do dever-se (*il faut*), são recorrentes. No “Canto Segundo” em particular, lemos: tem que avançar, tem que tentar “a escalada” dos “horizontes vagos, / -vagas”¹³, para — sobre um mar tumultuoso (*mer foisonnante*) — atirar a sua rede de pescador (*jeter le filet*, p. 16).

Seria a ciência que não é de cientistas, a ciência de poesia, um sonho prometéico que encontraria a sua legitimidade numa outra racionalidade cúmplice?...

A “Meditação Segunda” nos põe face a “remoinhos cavados pela inteligência humana // no saber profundo” / des “remous causés par l’humaine intelligence / dans le profond savoir” (p. 17). Não se (re)conhece mais nada do clima jovial e cordial do final do poema precedente (p.16), nem de acordo, depois da luta, que se esboçava entre o homem e o mar / “de l’espoir conjugué de l’homme et de la mer”. No plano sideral, não há mais “possessão do mundo e do eter” (p. 16). Um divórcio aconteceu. Figuras do mundo como os braços (“nacelle”, p. 16), esvaziam-se de sua conotação idílico e despoja-se de seu véu metafórico. O poema coloca brutalmente o leitor perante um “Mundo (que) arfa e rola, esga-

12 A. J. Greimas. *Sémantique Structurale*. Paris, Larousse, 1966.

13 A expressão francesa “horizons vagues / horizontes vagos” admite leitura / horizontes - vagos / = (horizontes que serão as vagas, “ondas”, em função de opositoras / oponentes).

zeado como um steamer* entre o mugir das máquinas gigantes”¹⁴ (p. 17) / um “Monde (qui) tangué et roule, hagaré comme un steamer / parmi le meuglement des machines géantes” (p. 17). É neste exato momento que a imagem da poética perfeição do círculo (cf. acima) se “prosaiza”, se metaliza em “círculo de aço”, que o “turbilhão” se apodera da rota Pensamento, que “a caravela da ciência naufraga” (p.17).

“A goela dos tubarões” acrescenta à dramaticidade do ambiente (p. 17). O mar, o traiçoeiro mar / finalmente é o túmulo de nossos sonhos (p. 20). O elemento líquido nos reenvia ao mito psicanalítico (Junguiano e Kleiniano) da *mãe má* que, combinado ao esquema digestivo do engolimento de Gilbert Durand (Regime noturno do Imaginário, 1ª faceta), deslineia uma motivo da Ogra, aos antípodas da ascensão luminosa do conhecimento.

Até agora a imaginação do poeta manifesta uma relativa coesão, no sentido de ela misturar os três “schèmes” fundamentais do imaginário – o heróico, o eufemístico, ou o sintético. Mas essa fraca coesão de superfície não deixa de nos comunicar a impressão de uma coerência profunda. O Imaginário híbrido sintoniza talvez com a crise intelectual do poeta, nesses anos consecutivos à guerra da Espanha e já mergulhados no maior conflito mundial desse século. Neste caso, é na lógica da produção poética de um homem, que se revelará mais tarde um espírito politicamente engajado, que vacilam as imagens de conquista e de dominação, que em meio às imagens de recusa e de inversão, triunfam esporadicamente os oxímoros da vertente sincrética do imaginário.

1.3 EXPRESSÃO LINGÜÍSTICA DO TEMA DO CONHECIMENTO

Um tema tão abstrato e tão ambicioso corre o risco de desmobilizar a atenção do leitor, se não for bem orquestrado por aquilo que Jakobson chamava de função expressiva. Vamos observar de que maneira e até que ponto o poeta conseguiu dizer / escrever o “conhecimento”.

Com o surrealismo, lembrem-se, tinha caído em desuso nossa devoção para com a artilharia poética tradicional: “palavras poéticas, mitologia, epítetos

¹⁴ Da ciência dos cientistas, evidentemente.

* - espécie de navio.

morais, redundantes ou homéricos, certos sinédoques, certas formas ou morfologias, certas inversões, certos plurais poéticos, certas rimas, enfim uma impressionante clichéria. Depois de tantos séculos de “habitus” poético, o leitor era “blasé”, e o poeta não queria ser refém incondicional da memória cultural. Além do mais, aqueles que não gozavam do privilégio de freqüentar assiduamente “os antigos e os clássicos” – e o número daqueles cresce cada dia mais – se sentiam naturalmente irritados pelo exotismo e bizantismo da antiquália poética.

Reunimos a seguir uma amostra dessas curiosidades. Não são, *per se*, condenadas, – já que sua grande concentração gera um valioso efeito de paródia ou de (de)sacralização.

Lamento não poder aqui articular uma argumentação formal que, do original francês para a tradução portuguesa, perderia a sua relevância. Não há correspondência termo a termo entre tais fatos lexico-sintáticos, de uma língua à outra.

Eis agora uma parte dos exemplos que os conhecedores do francês poderão aferir no texto original *Signaux pour les Voyants*:

a) Palavras do vocabulário clássico e/ou palavras poéticas

orbe,...

b) Plurais poéticos

as naturezas,...

c) Morfologia e termos gramaticais

(...)

d) Sintaxe de ressonâncias arcaicas

d₁. adjetivos antepostos, na rima ou no corpo de “quase-alexandrinos”:

- o humano equilíbrio,
- a íntima dor
- o antigo sofrimento
- a oculta conveniência
- novas naturezas
- as dolorosas palavras, as sonoras espirais, os modernos rumores
- o pérfido mar

d₂. as qualificações “nominais”:

- o astro de plenitude
- o astro de certeza

d₃. o adjetivo pós-colocado:

- arcanos últimos
- d₄. o epíteto sempre esperado:
 - sonho ilimitado, desejo infinito
 - força divina
 - vaga marina
 - pensamentos mortais.

Isso denuncia, em suma, que a Invenção da Roda é uma obra de juventude tanto pelo estilo quanto pela ousadia do tema escolhido. Os seus meios de expressão perdem em sedução por querer em demasia se colocar dentro da Tradição poética. Apesar dessa ressalva, prefigura-se aqui o essencial do imaginário que outorgará a Gilles Hénault a fama de ser um dos bons poetas do grupo de L'Hexagone.

Junto aos motivos do tema do Conhecimento, encontramos o tempo, a água, a vida naufragada (a morte), a revolta, o espelho, e sobretudo a oscilação entre o idealismo e o realismo, entre a nostalgia das origens e a resignação à terra-do-presente. São eles todos imagens de marca de *Signaux pour les Voyants* (Sinais para os que enxerguem).

A mulher está denotativamente ausente nestes primeiros poemas. Mas “em revanche”, o cardeal tema do refúgio (que coincide com a 2ª modalidade do imaginário) e o do enraizamento (que corresponde à 3ª modalidade) já dinamizam a obra, ora sob o símbolo da árvore ora sob o da ancoragem no porto (p. 18). Portanto, as insígnias do feminino, são aí implicitadas, assim como no elemento marino e aquífero. Porque, por ele, transitam não somente o conhecimento do corpo, do afeto, da vida, mas também os limites do saber humano e o apelo de todas as além-idades, como o demonstra o teatro de Paul Claudel (*Le Soulier de Satin* / O sapato de cetim; *Partage de midi* / Divisão de meio-dia; *La jeune fille Violaine* / A moça Violaine; *L'Annonce faite à Marie* / A anunciação).

2. APROFUNDAMENTO DO MITO: DAS ALEGORIAS AOS POEMAS DE DISSIDÊNCIAS / *DES ALLÉGORIES AUX POÈMES DE DISSIDENCE* (1942)

Depois da *Invention de la Roue*/Invenção da Roda, vem *Allégories*/Alegorias.

2.1 A “INSPIRAÇÃO” FUNDAMENTAL

Quatro poemas em prosa constituem *Alegorias*. Trata-se do tempo, do tempo da vida il-limitado, polo de atração do Desejo; do anti-tempo da morte, resultante da ciência indevida. Estamos no seio do mito bíblico da Gênese, de que *a Invenção da Roda* deu um esboço nestes termos;

Melhor mostrar-me a alegria do Homem
Finalmente poderoso e sábio e voltado como
Desde antes da Ciência da árvore proibida,
Que reencontre nela o que era perdido
Por nosso pai Adam de quem fala o Livro (Meditação Segunda, p. 18)¹⁵

A “Árvore proibida”, sua ciência, nosso “pai Adam”: se perfila nesta seqüência a nostalgia de origens felizes e infelizes. Essa Memória bifronte governará Imaginário de *Alegorias*. Somos convidados a reler *Invenção da Roda* a fim de reorientar, se for necessário, as primeiras impressões de leituras. Em “Diálogo”, ou seja dois anos depois, o poeta implorava em tom villonesco o alívio da infortuna de seus irmãos humanos feridos pela “eterna falta” (p. 20). O que deseja sua imaginação “angelista”, não é mais a vida temporal melhorada, mas o remontar ao antes da falta. Depois de “Meditação Segunda”, “Alegorias I” nos rememora, fosse para negá-la, à fonte de nossos males: a entrada no tempo, ou seja, a saída de um mito primordial:

15 Montrez-moi bien plutôt la liesse de l’Homme
Enfin puissant et sage et redevenu comme
Dès avant la Science de l’Arbre défendu;
Que je retrouve en lui ce qui était perdu
Par notre père Adam dont nous parle le Livre (“Méditation Deuxième”, p. 18)

“Comer do fruto da Árvore da Ciência
Abriu as portas do tempo a nossos primeiros parentes,
e não deixamos essas praias de que falei, onde o mar se espria como
uma eternidade”^{16a}. (p. 27)

Estamos ainda no mito do Conhecimento e de sua ambivalência, na dialética do sideral e do aquífero. Mas a temática frisou dois motivos a mais nesta citação: o motivo da falta e o da memória. O motivo da falta, era potencializada nas arremetidas contra os cientistas orgulhosos; o da memória estava em filigrana das alusões à infância, à inocência, da origem longínqua. E essas alusões, como vimos e veremos, eram mobilizadas pelo Desejo, — motivo subjetivo que logo apresenta contornos menos nebulosos. Pois quando, na mesma alegoria, o leitor percebe que as frutas da Árvore da Ciência “têm um sabor acre de ópio, de viagem e de tempo”, ele capta simultaneamente uma variação do sideral *X* marino. Ao sideral sucede o “desejo de eternidade”, (ou simplesmente o Desejo), ao marino sucede a vida temporal (ou a morte). A expressão poética se repolariza na tensão polêmica do primeiro regime do Imaginário de Gilbert Durand (a primeira modalidade de Jean Burgos), com uma forte tendência de arrolar elementos sémicos pertencentes ao segundo regime, notadamente à vertente do Refúgio. Entenda aqui: a colheita das flores do caminho, o aproveitamento das frutas da terra, por amargas que sejam afinal, o gozo ao fio da água. Mas a contrapartida imaginária logo desponta: um ideal mítico perdido, o apego à Coisa / o *Das Ding* dos psicanalistas¹⁷.

16 a) Manger du fruit de l'Arbre de la Science
Ouvrit les portes du temps à nos premiers parents,
E nous abandonnons ces plages dont j'ai parlé, où la mer s'étend comme une éternité. (p.27)

b) mais uma passagem pertencente ao mesmo contexto:

“Son corps pétri d'un savoir charnel sera bu
par la terre et par les racines des arbres.
Ses pensers soleilleux se dissoudront dans un
jour d'automne rempli d'eau jusqu'au bord”. (p.27)

17 Jacques Lacan. *Le Séminaire*, 7. Paris, Seuil, 1988:86-89.

O primeiro polo da dialética: o Desejo

O Desejo, como transformação narrativo-afetiva do Conhecimento, se expressa no começo de “Alegorias I” (p.25):

Todos os homens, todas as mulheres, todas as crianças, eu os banharei numa aurora nova, os ofereerei a todos os ventos purificadores rolando no céu dos astros de chamas”¹⁸.

Aqui o *Desejo*, de acordo com o seu “ranking” imaginário, está colocado sob os emblemas da luz, do fogo purificador, tanto o vento como co-adjuvante. a vontade de “regeneração” e o voto de uma nova humanidade vencedora da finitude, são metaforizados mais adiante pelo grito, metonímia do nascimento (o recém-nascido sempre grita em todos os mitos do nascimento):

“Esse grito queria ser a semente de uma nova
Árvore da Ciência de que, em si, o homem carrega a intransferível
essência”. (p. 26)¹⁹

O segundo polo da dialética: a temporalidade

É preciso partir do desejo para compreender a temporalidade. O desejo é o que não é, ao passo que o primeiro rio (polo aquífero) resplandece de presença. Junto ao rio, a árvore, e suas frutas, e sua sombra insidiosa (p. 25). Não longe, esse parente do rio mítico, o mar: infinito negativizado, como vimos, e também perspectiva do inelutável, para a imaginação (p. 27). O homem é aquele ser que circula entre a água, a Árvore, movido por um invisível ou inalcançável Desejo: o esplendor do desfraldar maléfico da Árvore (*Alegorias I*, seqüências 2 e 3), a mortal manducação (*Alegorias I*, seqüência 4 + a última) são elementos de um Ima-

18 “Tous les hommes, toutes les femmes, tous les enfants, je les tremperai dans une aurore nouvelle, je les offrirai à tout vent purificateur roulant au ciel des astres de flammes”. (p. 25)

19 “Ce cri voudrait être la semente d’un nouvel
Arbre de la science dont (l’homme) porte en lui
l’intransmissible essence”. (p. 26)

ginário noturno, catafórico, que combatem os vôos verticalizantes, a anabase do Desejo. É preciso notar a ambivalência da Árvore (vertical, como o Desejo, mas com as raízes no “baixo”), do mar/água (infinito, mas de um infinito enganoso, jogo de espelhos aparentemente intermináveis). O imaginário do poeta perpassa o plano figurativo (i. e., o dos objetos do mundo visível) a o plano temático (i. e., o das abstrações semânticas: o Saber, o Pensar). *Alegorias I* articula a conjunção dos dois universos por uma bela aliança entre o duplo significante Árvore / Água e o duplo significado Saber / Pensar. Essa conjunção, por sua vez, firma a relação de causalidade entre a Falta do Homem e sua Morte (p. 27):

“Seu corpo modelado por um saber carnal será absorvido pela terra e pelas raízes das árvores.
Seus pentares ensolarados se dissolverão em um dia de outono cheio de água até às bordas”²⁰.

Todavia, a dissolução final, absoluta, (cf. *L’Homme Meurt / O Homem Morre*, p. 26) passa pelas fases intermediárias do envelhecimento. O saber, figurado pela manducação, é uma amarga tomada de consciência deste signo de nossa mortalidade — i. e. o envelhecimento, ao mesmo tempo luto e testemunho da melancolia que dele resulta:

“O homem que uma vez comeu (da fruta proibida)
sente palpitar nele as águas morrentes da alegria e da dor e se dá conta num só bocado da coisa capital: ele é velho”²¹. (*Alegorias I*, p. 26)

Desta, seqüência se desprende a impressão de uma coerência, de uma continuidade entre a Primeira Alegoria e as três outras (ver em parágrafo adiante), e também os demais poemas de *Signaux pour les Voyants*. Pois, até o fim a obra, de

20 “Son corps pétri d’un savoir charnel sera bu par la terre et par les racines des arbres.
Ses penses soleilleux se dissoudront dans un

jour d’automne rempli d’eau jusqu’au bord”. (p. 27)

21 “L’homme qui une fois en a mangé (du fruit de l’Arbre) sent palpiter en lui les eaux mourantes de la joie et de la douleur et apprend d’une seule bouchée la chose capitale: qu’il est vieux”. (*Allégorie I*, p. 26)

coletânea em coletânea, enfatizará quer a nostalgia do paraíso perdido (vertente positiva do mito de Gênesis) quer as tribulações da consciência infeliz (vertente negativa do mito de Gênesis, orquestrada principalmente pelo tema do Conhecimento). Sobre essas tribulações se enxertam o tema da incomunicabilidade e o tema da revolta (ulteriormente da revolução do proletariado). O Imaginário oscila portanto do refluxo em direção do imemorable Refúgio do Paraíso — ao mesmo tempo lugar Transcendente (1º regime) / Aconchego imune à transitividade e à luta (2º regime) — aos “não-lugares” / espaços transitórios e acomodatas, que recusa o Desejo.

No tocante à escrita poética, cremos que o talento de Gilles Hénault se firmou nitidamente com *Alegorias I*. Ele encontrou a bela língua que o classifica entre os melhores estilistas quebecquenses. Admiramos nele a arte da composição circular, o ritmo majestoso ou turbilhonante, a densidade das imagens que dezoito anos depois alcançará seu apogeu em *Voyage au pays de mémoire / Viagem ao país da memória*. Não há mais aqui quase-alexandrinos ou falsos versos regulares. Terminou o período do aprendizado. O imaginário, pela sublimação do Desejo está no modo maior (o regime diurno de Durand), mas não consegue se manter neste diapásão, sendo ele constantemente invadido pelo modo menor (o regime noturno) que lhe impõe a consistência de uma “cosmicidade” ambivalente. *Alegorias II, III, IV* comprovarão essa nossa leitura.

2.2 ALEGORIAS II

O mito de Gênesis reinscreve-se na Alegorias II em sua vertente negativa, que é o tema do mal. Os filósofos distinguem habitualmente o mal físico do mal moral ou mal metafísico. No contexto de Gilles Hénault encontramos em primeiro lugar um mal metafísico, que, segundo a liturgia pascal está na raiz de todos os outros males. Os poemas retomam vez em quando e de forma explícita a aventura infeliz da raça de Adão. Mas, a originalidade do autor reside no tratamento implícito do mito. Ele o rescreve com certas infidelidades (postulando por exemplo uma origem por vir, sem nunca aludir ao Cristo nem a qualquer parusia ou escatologia). A sua originalidade reside no tratamento retórico e estilístico do mito, que infelizmente reservo para uma outra comunicação.

Nos poemas chamados Alegorias II e Alegorias III, o mal metafísico é amplamente tematizado enquanto mal do saber / experiência proibida, e mal da consciência, cuja conseqüência imediata é o êxodo através do deserto da vida não-sideral. Um intertexto bíblico (*Exodus*) e Victor-hugolano (o poema *A Consciência*) aqui de hipogramas, quero dizer, que um e outro servem de provável matriz ao texto do poeta canadense quando ele descreve viagens na terra, no mar, as guerras, o meio ambiente poluídos pelas indústrias, a miséria, a incompreensão humana, como outras tantas chagas. Portanto, a Árvore da Ciência projetou sobre o homem a sombra de todos os limites e limit(e)-ações. Razão pela qual o mito perde a sua totalidade e se fragmenta na dialética prisão *versus* liberdade (*Alegorias III*). A prisão: se declina não apenas em prisão no tempo, mas em prisão do corpo doente, como nos versos: “Estou na casa do Outono / Meu corpo é escravo” // “*Je suis dans la maison d’automne / mon corps est esclave*”). A liberdade. A liberdade é a do desejo, do espírito apto ao encontro com a alteridade; a dominar os males que nos em nosso corpo como em nosso espírito: “Mascarei-me para não ser reconhecido... Sou o mago que traz a força jovem a meu corpo languido” // “*Je me suis déguisé pour ne pas être reconnu... / Je suis le mage qui apporte la jeune vigueur à mon corps*”. Outras formas de presença do mal no mundo proliferam nas Alegorias.II. Ele incide no frio, é responsável por pesadelos, opera à noite, na casa, no deserto sem oásis ou cujo oásis está dessecado. Até as estrelas podem ser motivo desvalorizante do tema do mal. Em particular, as estações do ano. Elas põem o corpo-espírito no paradoxo do não-lugar do Desejo: doentes em outono, aspirando a uma ilusória liberdade em inverno, somos condenados ao exílio longe de um inacessível verão, que seria o lugar do Desejo satisfeito e da Felicidade (p. 28-29). O que significa que nosso desejo está sempre para frente, do lado da outra extremidade do círculo vicioso que nos inflige um maléfico Destino.

Alegorias III retoma o mito de Gênese numa fábula que coloca também na disforia o actante Desejo. Como força perversamente orientada desde a manducação da fruta, o Desejo programa inexoravelmente o Homem para a Morte. Triunfa aqui um Imaginário negativizado, a tonalidade poética é o lá menor.

A perversão do desejo atiza a sede desmedida do ouro, símbolo dos bens materiais, e desencadeia uma inversão de valores, elevando a matéria acima do espírito, ou melhor, dicotomizando, desconectando a matéria e o espírito. A partir dessa hierarquização indevida, as belezas da natureza, das paisagens, da mulher,

do homem viram ersatz no seio do Cosmo, o ouro das almas entra em choque com o ouro dos corpos, a temporalidade (a brevidade) se torna uma medusa paralisante para o espírito (p. 31). Símbolos dualistas povoam essa alegoria, mas se disfarçam numa justaposição dos contrários modelizada pela expressão oximórica: *Desejo Perverso*. Eis eles: sede insaciável, errância através do deserto de areia-de-fogo, oásis enganador, água dissolvente. Neles o vertical se horizontaliza, e o imaginário caótico da fuga-pela-frente adia quando não impossibilita o Ideal Paraíso.

CONCLUSÃO

Concluimos com o poema “Alegoria IV”. Este último texto da série iniciou-se com uma conversão óbvia do tema bivalente da Árvore do conhecimento ao mesmo tempo ligado ao motivo heróico do imaginário e ao motivo eufemístico da “Ancoragem ao porto”, primeiro e segundo regime do Imaginário). Sua bivalência dialógica muta-se em um monologismo duplamente pautado na simbologia do refúgio. A revolta polêmica de Adão e Eva induzidos pela Serpente no mito converte-se em aceitação, a dominante cognitiva passa a ser resignação ao mundo-como-ele-é. Concomitantemente, desponta o espectra magnético de um assentamento num refúgio astucioso,- astucioso pelo fato de que a imaginação do eu poético quer ganhar habilidosamente um Paraíso fora-do-tempo em se radicar no espaço-tempo da terra. Nesta última perspectiva, a imaginação simbólica emprestaria a inflexão da terceira modalidade do imaginário descrita por Durand e Burgos. Disto decorre a bivalência da árvore que acabamos de mencionar.

Voltando mais uma vez ao mito. No começo da queda, o poeta entendeu uma coisa terrível: existir doravante será consentir à indignidade e ao desmerecimento, será aderir à entropia das horas e dos corpos. Dito de outra maneira, daqui em diante *ser* é submeter-se à contingência da temporalidade com tempestades, marés, viagens, partidas e voltas, todas essas figuras da incerteza, da dispersão e da precariedade. A satisfação imediata do desejo pela manuação proibido — símbolo da Busca Aventurosa do Conhecimento — comprometeu irremediavelmente a felicidade e apela por uma luta incansável. Em contraponto dessas figuras da negatividade, são valorizados os representantes da Unidade, da Concentração

de uma outra Árvore, agora reabilitada nos poemas posteriores a 1941. A árvore (no Antigo testamento, a Árvore de Jessé) se deslocou para fora do paraíso. Ao cair na História, os seus atributos metonímicos (o desejo ligado à desobediência e ao orgulho do saber) se encontram deslocados. Ela se torna o ponto de convergência de uma nova família de sentidos, a começar pelo desejo de auto-satisfação imediata destinada a um conhecimento irrestrito, singulamente igual ao de seu Criador. O novo conhecimento e o novo desejo são diferidos; e assim como eles, a nova Árvore se dá uma ancoragem no passageiro “aqui” e “agora”, ou seja, no húmus da existência atribulada, e não mais na altura da Transcendência. A defesa primitiva se modificou e se multiplicou em *Dex Mandamentos*, Deus só fala aos Homens através de Terceiro pertencente à uma linhagem (que retoma a metáfora da árvore) e de que a Fala Mediadora por excelência, o Cristo, parece ser o elo decisivo.

Na linhagem desta nova árvore acariciada pelas chuvas mansas, pelas brisas tenras e pela luz, num ambiente de juvenildade, de paisagem límpida e calma, de jardim primaveril, de zumbido de insetos, nos encontramos no livro das Alegorias uma árvore que não se dispersa nem que se desconcentra (i. e. que se afasta do Centro), mas que se estabelece, dentro do tempo, no horizonte metafísico da perenidade. Está nas duas alusões seguintes:

“Não dispense a tua vida em ventos raivosos (...), seja uma árvore.
(p.32)
Seja uma árvore e ache a tua verdade na terra onde cresces”. (p. 34)²²
(...)

Para concluir nesta tônica reconciliadora do *homo viator* submetido à precariedade e do *vir desiderium* /do homem de desejo aspirando a recuperar a eternidade,- uma eternidade doravante a conquistar em meio a inúmeros sinais e tentações de desagregação, - nada melhor que a sabedoria dessa estrofe de “Mobile”, o último texto de *Poemas de Dissidência* (1949:59):

22 “Ne disperse pas ta vie en vents rageurs (...) sois un arbre”. (Signaux pour les voyants, p. 32)
“Sois un arbre et trouve ta vérité dans la terre où tu crois”. (Idem, p 34)

Nada é imutável (...)
se anoitecer
Olhe as constelações
que nascem
Dentro de ti

Rien n'est immuable (...)
S'il fait nuit
Regarde les constellations
Qui naissent
Au-dedans de toi.

Entretanto, na seqüência da exortação à ascese e à habitação na terra que promove “Mobile”, se lê também um convite em acolher o mundo como morada. Aqui como alhures, Sonho e Meditação fazem uma frente comum às vicissitudes da existência. Neste sentido, os poemas de Gilles Hénault constituem um ensinamento à viver, a lutar junto aos nossos irmãos humanos, ao mesmo tempo que cultivamos os sonhos da infância e a esperança de reencontrá-los, tanto na abstração do conhecimento como no concretismo de um edenismo/ hedonismo ecológico.

O SINGULAR PLURAL:

A ambivalência da origem

APRESENTAÇÃO DO TEMA

A origem como assunto é ambivalente, por carregar a dupla temática do apego e da separação. Nos o exploraremos em uma narrativa crítica que focalizará três escritores franceses. Essa narrativa será precedida de algumas considerações freudianas do psicólogo canadense Michel Dansereau sobre a evolução do ser humano, que completarão as contribuições kleinianas de Michel Collot, as pesquisas em Psicologia do desenvolvimento de Thérèse Tremblay-Després, e em Psicanálise literária de Pierre Bayard. O presente trabalho é a primeira parte de uma investigação mais ampla originariamente destinada a um Colóquio na Université Blaise Pascal em 2004. O seu título era: *De l'hétérogénéité originelle à l'identité métisse: une confrontation des champs littéraires du Brésil, du Québec, de la Caraïbe.*

O primeiro momento da pesquisa aqui retomada deter-se-á no aspecto individual das possíveis rupturas e não rupturas entre o ser e a escrita. Sem dúvida, o indivíduo humano reitera as suas atitudes com a origem primeira, em inúmeras circunstâncias de sua existência, particularmente nos momentos decisivos como a puberdade, a crise da maturidade, um acidente ou uma doença grave, a morte de parentes e familiares, a criação e publicação de uma obra, a mudança de emprego ou de estado de vida (casamento, divórcio), de país, de profissão, de estilo de artisticidade enquanto autor, pintor, escultor, arquiteto. Todos nós, no privado ou no público, fabricamos consciente e inconscientemente pontos de partida que são outras tantas origens (Joseph Rouzel). Fazemos isto, mesmo quando há imposições vindas de fora, quer de outrem quer das instituições. Tal-

vez não haja alternativa entre essas duas posturas radicais: ou quebramos dolorosamente as correntes que nós prendem, ou ficamos acomodados na prisão de bom ou de mau grado.

Falamos de luto das origens, quando o apego se revela demasiadamente poderoso para que os laços afetivos possam ser cortados sem uma dor que certos aceitam e sublimam, que outros recusam, somatizam, declaram ou fingem (embora subconscientemente) que não existe (Tremblay-Després, Harel, Bacqué e Hanus, Girard, Viorst). A ambivalência se dá a ler sobretudo nas personalidades ou obras que manifestam uma dilaceração entre as três faces do tempo, passado/ presente/ futuro, em oposição diádica. Entretanto, cabe ressaltar que a prática literária e artística não confirma todas as asserções da Psicologia ou da Psicanálise. É preciso separar, até certo ponto, vida do escritor e do artista, funcionamento de sua obra. Porém, às fronteiras restam amiude difíceis de circunscrever. Tal é o sentido dos trabalhos realizados por Michel Collot, Marie Thérèse Tremblay-Després e Pierre Bayard. Anunciamos desde já o conteúdo do outro nível de nosso trabalho, aquele que é publicado em francês: deixando as terras da ontologia mutante ou da imutabilidade do ser individual, transferiremos a problemática para o comportamento coletivo de três campos literários: o quebequense, com Nicole Fortin e Bernard Andrès; o brasileiro com Pierre Rivas; o haitiano e caribenho, com Léon-François Hoffman e Maximilien Laroche. Mas as investigações de Maximilien Laroche, como veremos no desenvolvimento futuro deste trabalho, são textos-carrefour. Ele projeta a imagem ora de um chefe de orquestra que conhece todas as partituras, ora de um clínico que se debruça simultaneamente com maestria sobre os arquivos dos três campos literários. Por essa razão, na perspectiva da História literária que adotaremos na segunda pesquisa a que já remetemos, esse professor da Universidade Laval (Québec) nos servira de guia para galgar até o promontório de onde melhor se percebem as tensões individuais e coletivas referentes à origem. A origem é certamente singular e mais ainda plural, desde o advento da Modernidade e de algumas de suas heranças negativas tais como o colonialismo e as ondas migratórias difíceis de controlar. O campo literário do Quebec dos anos 60 a 90 do segundo pós-guerra é esse promontório do alto do qual, guiados por Maximilien Laroche, descobriremos que a questão da origem escondia afinal em seu nível profundo a problemática da identidade. Assistiremos às turbulências de uma identidade adolescente no Quebec, suas crises auto-

defensivas, racialistas, etnicistas, assim como a sua abertura para a alteridade, definida em termos de aceitação da hibrididade ou mestiçagem cultural,- uma chave de compreensão dos campos intelectuais e das escritas miscegenadas de hoje. Mas essa orientação de pesquisa não é para agora.

Nossas reflexões nas páginas a seguir são menos ambiciosas e se limitam a escritores e artistas individualmente considerados...

1. PRELIMINAR ONTOGENÉTICO

Sempre há e háverá uma fonte de onde jorra o resto, um antes dos depois, um pai/uma mãe de quem somos devedores, uma família, um micro-contexto natural de onde se originou aquilo que se tornará a nossa subjetividade e identidade. Não há auto-engendramento, quando deixamos o terreno da Mitologia. Auto-engendramento, criação *ex nihilo* prezada por Cornélius Castoriadis (*Dito e a ser feito*), constituem um ideal prometeico, uma posição sedutora, porém, um tanto irrealista perante o *basic fault*, apontado desde 1968 na origem de nosso ego por Michael Balint¹. É evidente que enquanto ser humanos nascemos numa situação de carência afetiva e psicomotora, e que temos dificuldade em evoluir sem as muletas do amor de uma mãe e de um ambiente caloroso: “O ego se desenvolve a partir da dificuldade de aceitar certas frustrações, em particular a separação com a mãe... A terminologia freudiana diz que uma parte do id, as pulsões, torna-se o ego depois de uma sorte de *sublimação*. A formação do ego provém assim da perda não aceita do objeto de amor: ele é o produto da alienação de um objeto necessário, a mãe.”² Para suprir a perda, o pequeno humano inventa substitutos que logo funcionam enquanto símbolo da genitrix: o polegar ou um pano a sugar, a chupar, e outros consolos. De tal modo que “o objeto não é totalmente perdido, ele é introjetado... Pela memória simbólica constituída, o objeto de amor se torna disponível” (Dansereau, 1999:35). Nossas buscas em todos os domínios (amor, cultura, práticas profissionais, lazer) é de substitutos do primeiro objeto. Depois de Blaise Pascal (*Os Pensamentos*), Freud o apontava pelos exemplos de

11 Balin, Michael. *A falta Básica*, Porto Alegre, Artes médicas, 1993

2 Dansereau, Michel. *A la recherche de l'objet d'amour perdu*. Montréal, Editions du Méridien, 1999:34. Tradução nossa.

Faust,- ser irrequieto sempre correndo atrás de novidade- e de Dom Juan, personagem inconscientemente à procura de sua mãe através de máscaras multiformes de mulheres.(Dansereau, 1999:35). Para essa recuperação, o inconsciente dos Faust e dos Dom Juan vale-se de todas as formas de projeção (“*ela*” *me ama*) e de introjeção (ela *nunca me deixou*), tão grande é a recusa do luto ou da separação. Dansereau (1999:36) pensa que “o desenvolvimento do ego-vivido tem por pano de fundo a pulsão de ir à caça de realidades desejadas fugidias para nos identificar com elas. Neste sentido, *Eu* é sempre *um outro*, segundo a fórmula de Rimbaud. Acabamos sendo assim seres melancólicos, por nunca ser nem alguém bem identificado em si mesmo nem em seu objeto de desejo. Nesta perspectiva, ficaríamos para sempre crianças no colo, simbioticamente unidos a nossa mãe num imaginário fusional, incapazes de ter alto para cair no real. Deste jeito, da insatisfação e da identificação originária ninguém se cura. Como no célebre título de Proust, estamos para sempre Em Busca do Tempo Perdido (Dansereau,1999: 41).

2. ARTISTAS E ESCRITORES INDIVIDUAIS EM SUA RELAÇÃO COM A ORIGEM

Muitos autores e artistas parecem confirmar em sua vida e obra o diagnóstico de doutor Dansereau. A História da Arte destacaria o caso Leonardo da Vinci, o caso Delacroix, o caso Vincent Van Gogh. A História literária ilustraria esse diagnóstico com quase todos os românticos e pré-românticos, mas contentar-nos-emos em apenas indicar um dramaturgo do século XVII, Molière; alguns escritores do século XX como Michel Leiris, René Crevel, Antonin Artaud analisados por Simon Harel³ em seu livro *L'Écriture Réparatrice*. Acrescentamos outros contemporâneos como Jules Supervielle, investigado por Michel Collot em *La Matière émotion*⁴, Romain Gary, estudado por Pierre Bayard⁵. Os leitores interessados consultarão esses livros.

3 Harel, Simon. *L'écriture réparatrice*. Montreal: XYZ,1994.

4 Collot, Michel. *La matière-émotion*. Paris::PUF,1997

5 Bayard, Pierre.*Il était deux fois Romain Gary*. Paris :PUF,1990

No âmbito desta exposição, falaremos um pouco da monografia de Thérèse Tremblay-Després sobre Molière⁶, da apresentação de Jules Supervielle por Michel Collot, e de Romain Gary por Pierre Bayard. Sem serem abordados frontalmente aqui, os estudos de Simon Harel dão o tom geral do nosso empreendimento, e isso, desde o sub-título de seu livro de pendor kleiniano, *A Escritura Reparadora*, que parece glosar a noção de Balint “Le défaut autobiographique”. Evidencia essa dupla referência kleiniana e balintiana esta passagem que se lê na contra-capá: “o corpo a corpo com um destinatário materno aparece como o objetivo de um protocolo de leitura”. Não nos deteremos em demarcar nesses três escritores as etapas *do processo de luto* detectadas por Bacqué e Hanus, ou Judith Viorst - dor, regressão, rememoração, elaboração, desinvestimento progressivo precedido de surperinvestimento no ser ausente (a mãe morta, o amor perdido), identificação com o objeto de amor perdido, sentimento de culpa subsequente capaz de degenerar em melancolia. Limitar-nos-emos a sóbrios apontamentos sobre a *démarche* crítica e sobre o tema do luto da origem.

2.1 O EXEMPLO DE MOLIÈRE

Começamos com a leitura de Madame Tremblay-Després.

Seu volume, *La mère absente*, contém instigantes monografias não apenas sobre Molière, mas também sobre Julien Gracq, Julien Green, Shakespeare. Em todos esses estudos, ela inverte o método de Charles Mauron, o pai da Psico-crítica. Este aconselhava de partir da obra, de superpor textos, desta maneira desvendar o mito pessoal do Autor, finalmente procurar comprovar esse mito consultando dados biográficos. Aqui, a origem como mito pessoal é primeira. No caso de Molière, procede-se a um inventário preliminar sobre as múltiplas mortes reais: de irmãos, ocorridas na infância do escritor; dos pais, ocorridas na fase pré-pubertária. Viram as reforçar as perdas simbólicas da castração edipiana, a reiteração deste, cada vez que caiu em desgraça diante o Rei Luís Quatorze, que uma peça foi mal acolhida, que uma doença ameaçou pôr um termo à carreira, que desabou um sonho passionai. A montante de tudo isso, Tremblay-Després

6 Tremblay-Després, Thérèse. *La mère absente*. Monaco: Ed. du Rocher, 2000

faz alusão a uma catástrofe inicial, que tomará um peso extraordinário com Julien Green: trata-se da tese do trauma do nascimento de Otto Rank. É um fato do inconsciente imaginário, como de resto todo trauma. Tal luto se sente, se experimenta no *après-coup*/no a posteriori. O mito pessoal de Molière sendo estabelecido, a analista percorre os textos com uma força de coerência que, em diversos lugares, força a nossa admiração. Há surpreendentes correspondências entre o ator e autor Molière e o protagonista hipocondríaco das duas principais obras primas, *Le Misanthrope* e *Le Malade imaginário*: mesmo ódio da mãe imaginariamente traiçoeira por ter abandonado seu filho numa tenra idade, quando mais ele precisava de amar e de ser amado. O tema da mãe infiel e para sempre distante se transforma no tema da esposa irrequieta e inalcançável no *Misanthrope*, em vão o menino-homem gostaria de se apossar dela em exclusividade; o tema da mãe má, que castiga simbolicamente o seu filho em suas funções vitais, *se converte* no tema dos médicos dobrados com teimosia sobre o corpo do doente imaginário e administrando-lhe obsessivamente poções, purgações, incisões mortíferas. É bom reparar o ritmo poético das intervenções e dos diálogos, assim como as reinterpretações do real em sua forma e conteúdo, a passagem da tonalidade triste em tonalidade alegre, um belo conjunto de operações estéticas promovidas por Molière escritor e dramaturgo. O que desautoriza automaticamente o pendor assaz biográfico dos argumentos de Tremblay-Després. Entretanto, ela própria não para nisto, oferece um antídoto sagaz ao biografismo. Não sabemos se ela, tendo publicado o seu livro em 2002, teve ou não conhecimento dos trabalhos de Pierre Bayard; mas a grandeza com que ela considera Molière, conferindo-lhe a distinção de *Doutor das almas*, faz do autor do *Misanthrope* e do *Malade imaginário* um predecessor da Psicanálise que muito tem a ensinar a Dr. Sigmund Freud e aos seus escoteiros. Tal opinião cabe, metodologicamente, dentro de certas posturas teóricas de Pierre Bayard. Retenhamos como exemplo essa fina observação, que traduzimos aqui:

“Para Molière, a linguagem tem de traduzir a natureza do homem, pristina das necessidades, pela fixação a um paraíso perdido. O que Molière quer mostrar através do ridículo dos adultos é como o humano é habitado por pulsões que se desencadeiam de forma ambivalente, corpo e mente freneticamente unidos, intimamente amarrados ao

princípio de prazer, mediante paixões violentas e cegas, mediante repetições, teimosia, cegueira conduzindo inevitavelmente à morte. Os fantasmas de Molière são seres movidos por fantasias (no sentido freudiano de engodos da ordem da libido): sedução, castração, cena primitiva marcam aí uma presença obsessiva. É a obsessão da origem que habita seus, o homem procurando na escuridão o segredo de seu nascimento e da feminilidade...⁷

Colocações da mesma veia em outros lugares do livro de Tremblay-Després (p.104, 137, 209) acentuam a origem como trauma. Ressalva a estudiosa que certos personagens de Molière (empregadas, doentes, advogados, *coquettes*, don Juan, filhas e filhos, pedantes e falsos poetas) são tradutores e travestis da parte disfórica do universo imaginário que a experiência e o vasto saber do autor alimentam; eles testemunhariam um luto impossível, em razão de uma ferida inicial que não cicatriza; subjaz a enunciação desses atores sociais de uma sociedade fictícia um “romance familiar”(categoria freudiana, que corrigiu Pierre Bayard), mas um romance familiar insólito: “*a mãe ocupa um lugar vazio, o lugar de uma mãe morta, outrora amada e perdida, abandonada e abandonante*”⁸ (Tremblay-Després,.2002:104).

Tais reflexões contrabalançam boa parte da hipoteca biografista de Tremblay-Després na apreciação da obra de Molière. Ela encontra alicerce, no lugar (p.147) onde a analista credits o dramaturgo de uma grande erudição, de uma soma enorme de trabalho, de leitura, de meditação e de prática preliminares à redação e representação de suas peças. É antes ao seu profundo conhecimento do coração humano aliado a uma técnica apurada que devemos o nosso prazer de lê-lo. Pertence a essa técnica o fato de pôr em cena trágico-cômica mulheres, homens, amigos, problemas de amor perdido, de saúde perdida, figura de orfandade afetiva, portanto de luto das origens. Paradoxalmente, esse luto que não consegue ser ultrapassado, em vez de bloquear a iniciativa e criação - o que acontece com os seres e personagens de fraca energia psíquica - as estimula. A busca da origem perdida, através de “avatares” ou substitutos que deixam sempre insatisfeitos, se revela uma sorte de instrumento, de motor de uma produção

7 Tremblay-Després, Thérèse, O.C., p.98-99).

8 Tremblay-Després, Thérèse, O.C, p.201).

artística constantemente renovada. Molière o suspeitava se não o sabia plenamente. Julien Green confessa uma opinião semelhante: para ele, a origem é uma vertigem, principalmente a partir de seus cinco anos, na encruzilhada edípica. Por não ter nunca desvendado esse mistério, o escritor faz passar em suas obras um “conhecimento pelos abismos” *une connaissance par les gouffres*.

2.2 O EXEMPLO DE ROMAIN GARY E DE JULES SUPERVIELLE

Da trans-posição/des-locamento que acabamos de observar a respeito do tratamento da obra de Molière, pontuado por um apelo ao testemunho de Julien Green, resultam certos pontos de concordância e de divergência, se olharmos para lido por Michel Collot e para Romain Gary nas lentes de Pierre Bayard. Os dois críticos estão de acordo com Tremblay-Després no que tange à ambivalência da origem: a origem nos prende, e quando nos afastamos dela, ela nos persegue onde estivermos; mas a origem é também um remanso incomparável onde faz bom viver, é uma fonte revitalizante que é preciso visitar. No entanto, os três pesquisadores não são convencidos ao mesmo grau da operacionalidade de um universal e sempre ativo trauma do nascimento a Otto Rank, nem crêem com o mesmo grau de fé no papel primordial da mãe. Eles ficam perplexos quanto à idéia de atribuir à infância um peso único e decisivo. O arquivo, a obra particular sobre a qual trabalha cada crítico influencia sobremaneira o rumo de suas conclusões. Por exemplo, é possível notar, no caso de Supervielle como no caso de um novo convidado, Yves Bonnefoy, poeta ainda vivo, que a origem é o par parental (mãe + pai), e não apenas a mãe, como sugere o título de Tremblay-Després (*La mère absente*). Basta percorrer a análise recente empreendida sobre o poema de Bonnefoy “La Maison Natale” por John E. Jackson na *Quinzaine Littéraire*⁹ para se convencer disto: o eu poético projetado é capaz de substituir a figura paterna ao imago materno. Em outras palavras, existe um segundo ponto originário no universo imaginário de *Les Planches Courbes* (título da coletânea de 2001, onde foi extraído La Maison Natale). Pierre Bayard,- que já publicou mais de 10 livros e muitos artigos sobre a relação da Psique com a criação literária,- comentaria esse

9 La Quinzaine Littéraire. No 421, Junho 2003 p.50-52.

fato assim, ao seu modo habitual: a obra de arte literária detém um incomparável poder heurístico e epistemológico. Para que servem então Freud, Lacan, Melanie Klein? Bayard responderá: eles servem legitimamente de pontos de comparação; tal como em literatura comparada cotejamos duas obras para observar a especificidade de sua respectiva cosmologia e cosmovisão, para vasculhar o funcionamento interno de cada elemento, de cada mecanismo em relação à totalidade do sistema textual e extra textual. Assim entendido o aporte deles, podemos como pesquisadores pertinentemente pôr lado a lado as características da Psiqué do mundo de um Romain Gary (prêmio Goncourt de romance na França) e as características da Metapsicologia de Sigmund Freud (Prêmio Goethe de Literatura na Alemanha de seu tempo). De fato cotejamos um escritor com um de seus pares escritores. Justamente, Pierre Bayard, ao ler Romain Gary, de quem ele é o exegeta e biógrafo, descobriu entre outras peculiaridades que o planeta Romain Gary ignora a lei da castração do universo freudiano. Um traço de subjetividade pós-moderno existe em Gary que não atende a conceitualização da subjetividade em Freud! Por isso, os protagonistas de Gary não exibem angústia nem estresse - distúrbios estes que seriam na decorrência de um ultra-apego afetivo a uma mãe coruja; Os males desses novos heróis vêm do mau-estar da sociedade. É um mal descrito por sociólogos como Zygmunt Baumann e por Filósofos como Gilles Lipovetski. Tal é, aliás, o que intuiu Freud no *Mal estar na civilização*, anos depois de ter escrito *a Interpretação do sonho*, *Psicologia da vida cotidiana*, *Três ensaios sobre a sexualidade*, *O chiste e o inconscientes*, obras da primeira tópica, anteriores às suas reflexões sócio-antropológicas. É bom notar também o seguinte: por ser um criador que usa a sua imaginação, que não oferece uma obra que seria puro espelho da sociedade, Romain Gary ironiza a doxa pós-moderna e procede a uma revisão da cartilha dos cientistas sociais e filósofos. Por isso que, a despeito das descrições freudianas e sócio-filosóficas, constata-se que ser amarradinho dentro da imensa bolha afetiva da genitora (ou da figura gêmea Pai-mãe) confere paradoxalmente, para além da segurança, uma suprema liberdade e felicidade. De fato, esses protagonistas vivem perfeitamente com o ego parental, ou seu ersatz, o mito do duplo. Eis, portanto, um escritor para quem não seria apropriado falar em *luto da origem*. No espaço e no clima habitual de sua obra, não há *luto a fazer*. Consequentemente, o tema da frustração infantil que, em Freud, dá lugar à estrutura dita “romance familiar” não tem cabimento. Com efeito, Romain Gary apresenta

um cenário psíquico outro, algo *sui generis* que se demarca da Vulgata freudiana a ponto de merecer uma outra denominação, a de *romance parental*, diz Pierre Bayard. Por ser imbricada na instância materna de modo indissociável, contudo, feliz e produtiva, a estrutura psíquica que prevalece reiteradamente na obra de Gary configura uma *Tópica fantasmal* (“topique fantomal”, diz Pierre Bayard). Tal tópica se situaria para além do inconsciente clássico da Metapsicologia de Freud ¹⁰

Aparentemente, Michel Collot se aproxima de Dansereau e Tremblay-Després em sua análise da poesia de Jules Supervielle. Como Molière, Jules Supervielle, teve muitas mortes na sua infância. Tornou-se órfão. Pior. Em lugar de ter, como Molière, a compensação de um tio materno na terra onde nasceu, sofreu de uma dupla orfandade: nasceu em Montevideo e foi levado para França onde foi criado por pais adotivos daquele país. Foi um “êxoto” absoluto. Segundo Michel Collot, sua poesia se ressenteste deste exílio múltiplo, exterior e interior. Entretanto, em vez de variações miméticas sobre as dores da origem perdida, sua criação, de preferência o eu lírico, demonstra uma importante transposição/deslocamento dessas tribulações psíquicas. E é bem isso que cabe analisar, até descobrir, de acordo com Pierre Bayard, sua peculiaridade e originalidade. Contrário à obra de Romain Gary que exorbitou a dor (pois o *homem* se suicidou e a *obra* lhe sobreviveu), Supervielle incorporou a dor psíquica à poesia e aí a matou soberbamente. Três anos antes da publicação do belo livro de Simon Harel, *L'écriture Réparatrice*, Collot publicou uma excelente monografia sobre Supervielle, de fato redigida e difundida desde 1993, intitulada *Écriture et Réparation*¹¹. Percebemos logo a dupla obediência kleiniana. Mas, a melhor síntese é a de Collot (120-133), vale a pena reproduzi-la quase textualmente para entender a temática “*luto da origem*”.

De saída, Collot deu o porquê do seu interesse para a psicanalista Mélanie Klein.: a abordagem dela é uma abordagem do inconsciente que proporciona, *servantis servandis*, uma teoria da criação. No cerne desta teoria da criação, erige-se uma tese central: “a dialética da perda e da reparação, da construção e da destruição.” Viram logo após, na exposição de Collot, as linhas mestras de uma

10 Bayard, Pierre, *L'écriture ou les géographies intérieures*. In Mireille Sarcotte (org). Romain Gary et la pluralité des mondes. PUF, 2002, p.62-78

11 Collot, Michel. O.C., p.129-185.

teoria do desenvolvimento em duas fases capitais: a posição esquizofrênica, que corresponde à *separação* de Dansereau. Neste respeito, a não integração do ego e do objeto de desejo (ora bom, ora mal) que na escrita poética de Supervielle se denota por flashes de angústia. Mas, felizmente lhe sucede a segunda fase: *a posição esquizo-paranóide*. Capital, esta segunda fase evidencia mecanismos de integração e modalidades compensadoras de comportamento. No decorrer dela, há reparação dos efeitos destruidores que ameaçavam desencadear-se ou instalar-se na fase anterior. Klein identificou nesta evolução duas operações dinâmicas: a introjeção e a reparação. São estas, as duas categorias de análise da criação mais enfatizadas por Michel Collot no âmbito de sua análise da criação. O crítico francês recorre oportunamente (p.130) a Hanna Segal, um dos discípulos mais autênticos e mais famosos de Melanie Klein, para carimbar as categorias de análise aqui propostas (cf. Hanna Segal (*Introduction à l'oeuvre de Mélanie Klein*, PUF, 1960)). Eis-las a seguir em nossa tradução:

“a dor do luto vivido na posição depressiva e as pulsões reparadora desenvolvidas para reconstituir os objetos amados internos e externos são o fundamento da criatividade e da sublimação(...). Resultam primeiramente da preocupação com o objeto do desejo/do amor e da culpabilidade para com este desejo, e, em seguida, da vontade consciente/inconsciente de reconstituir esse objeto, de preservá-lo e de torná-lo imperdível (...). O ardente desejo da criança-de-mamãe de recriar seus objetos perdidos, o incita a pôr junto aquilo que foi rasgado em pedaços, a reconstruir aquilo que foi destruído, a recriar e ainda recriar.”

O luto da origem se efetuará, portanto, através dos processos de criação artística. A tarefa interpretativa, por Michel Collot, consiste em desvelá-lo e acompanhar o processo do luto, temática e formalmente. Mais do que Thérèse Tremblay-Després, e com uma intuição de poeticista, pelo menos igual à vontade epistemológica de Pierre Bayard, ele baseia sua postura de leitura numa profunda reflexão sobre a natureza da escrita literária apresentada em diversas publicações anteriores e que se encontra resumida nas primeiras páginas de *La Matière émotion*. Citamos como exemplo esses trechos comprobatórios, localizados das páginas 24 a 28 e que se intitulam “De l’émotion au poème”. O autor começa por

afirmar que “na emoção, o eu e o mundo, a experiência e a expressão tendem a se confundir. Mas se a palavra procede de um impulso anterior à reflexão, resta que ela deve se liberar do corpo sem, porém, perder o contato com a fonte-mãe. É preciso remontar à fonte da experiência originária para tornar sensível o objeto que inspirou a palavra. Devemos admitir que da experiência ao poema, a emoção se metamorfoseou.”

Da trajetória assim descrita, concluímos que para Michel Collot, assim como para estudiosa canadense Thérèse Tremblay-Després: não existe realismo biográfico, não há texto oral ou escrito sem uma saída da matéria biológica e mundana e seus condicionamentos psíquicos. A criação rompe com qualquer automatismo.

CONCLUSÃO PARCIAL

Encerraremos essas reflexões com a convocação do poeta e ensaísta belga Jacques Sojcher. Suas reflexões, situadas na perspectiva das de Michel Collot, são ao nosso ver ainda mais conclusivas. Ele encara o problema da origem e do luto a partir do esquecimento, *Le travail de l'oubli*¹². Sojcher começa sua argumentação por uma “blague” que desmonta antropologicamente a hipótese de um “luto” da origem e estabelece aquilo que Marc Augé chama “Um dever de esquecimento” (*Les formes de l'oubli*).¹³ Eis a “blague” do poeta belga: “Em certos povoados arcaicos, as crianças comem os seus pais mortos, a fim de se re-engendrar mediante essa devoração,- o que é a verdadeira eucaristia”¹⁴. Logo após, ele desenvolve uma teoria da criatividade cultural que, para ele, exige uma grande porção de amnésia, uma amnésia que, porém, não seja total. Temos aqui uma versão fraca do pressuposto culturalista do *auto-engendramento*, que vamos encontrar, em breve, em filigrano da tese nativista dos Octavio Paz, Haroldo de Campos, Afrânio Coutinho, Oswald de Andrade, os partidários antilhanos da Criolidade. Ela se enuncia assim, no texto em questão (p.1, tradução nossa):

12 Sojcher, Jacques. *Le travail de l'oubli*. In Virginie Devillers (org.) *L'arrière-pays dès créateurs*. Bruxelles: Editions Complexe, 2003, p. 165-173.

13 Augé, Marc. *Lés formes de l'oubli*. Paris, Manuels Payot, 1998, p.119.

14 Jacques Sojcher. O.C., In Virginie Devillers, 2003:p.168.

“Por baixo dos sedimentos do saber, há a erupção parada, asfixiada dos sentidos, a inteligência sensual recalçada, negada, traída. Religar a razão ao seu ardor esquecido, encarnar novamente o conhecimento, fazer dançar e cantar os saberes. Tarefa infinita, que sempre desloca, transforma, transfigura, reconduz à montante, onde reinam a ubiquidade, a anarquia e a utopia da infância. Esse regresso não é volta a uma origem perdida, ou a uma tagarelice pre-linguagem, mas ao movimento mesmo, à energia vital que incitava a falar, a decifrar o corpo e o mundo, a andar, a pensar. Ela refluí à jusante mas para agir no presente... Quando se trata de um escrito ou de um artista conhecer é regredir para advir, reabrir para inovar. A língua é o lugar duma destruição-reinvenção, ela é o entre-dois dessa de-subjetivação e dessa des-objetivação que relança a imaginação para frente, o meio deste vái-e-vem entre esquecimento e memória.”

Por Jacques Sojcher, estamos, portanto, - ao tratar do luto da origem, - com a pré-suposição de um não-luto, e no horizonte de três formas indissociáveis de criação: a criação de si-mesmo, a criação de artefatos, a criação cultural. No dizer de Walter O. Kowan¹⁵, o ensinamento de Sócrates (Platão), Deleuze-Guattari, (eu acrescentaria também o de Paul Ricoeur) vai no sentido de uma Hermenêutica que atende à primeira forma de criação. Pierre Bayard¹⁶ inclina para a segunda, e Renato Mezan¹⁷ demonstra como a Hermenêutica freudiana anda de mãos dadas com a criação cultural.

15 Kowan, Walter.O. *Infância entre criação e filosofia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003:181-254.

16 Bayard, Pierre. *Maupassant juste avant Freud*. Minuit, 1944; *Il était deux fois Romain Gary*. Paris: PUF, 1990.

17 Mezan, Renato. *Interfaces da Psicanálise*, São Paulo: Cia das Letras: 2002.:372-382.

CIÊNCIA COGNITIVA E NARRATIVA:

Preâmbulo teórico ao mito

Num primeiro apanhado, o texto literário, a narrativa, a personagem em particular serão encarados de acordo com a Semântica Cognitiva, isto é, uma seqüência de instruções dirigidas ao leitor e às quais este reage conforme ao seu saber lingüístico e sua enciclopédia própria. A mais ambiciosa, a segunda parte de nosso estudo desvelará esses processos de codificação sob o ângulo da memória autobiográfica e no âmbito da I. A. e do connexionismo.

1. NO ÂMBITO NÃO INFORMÁTICO

A poética aristotélica alimentou talvez sem querer séculos de desentendimento teórico acerca do poder do texto-em-si de gerar conhecimento¹. Ainda em 1990, um estudioso belga² tentou ultrapassar a dialética em questão e erguia sem fundamento Mikhail Bakhtin *versus* Roman Jakobson, o modelo dialógico *versus* o “clássico” modelo da comunicação³. Absolutização da oralidade, infalibilidade da codificação do locutor, indiscutível participação em um universo cognitivo, paradoxo de uma presença na distância, tais são entre outros, os novos dogmas decorrentes de uma leitura de Bakhtin.

1 Cave, Terence, Recognition. London: Clarendon Press, 1990.

2 Schuerewegen, Franc. Télédialogisme. In Poétique 81: fevereiro, 1990,105-114.

3 Schuerewegen, Franc. Télédialogisme. In Poétique 81: fevereiro, 1990,105-114.

Numa perspectiva que concilia Jakobson e Bakhtin, deveríamos recusar o fetichismo do código, unilateralismo da mensagem, infalibilidade da mensagem. A faculdade cognitiva alegremente atribuída à linguagem em geral, à literatura em particular exige matizes e ressalvas, mesmo na famigerada teoria da enunciação. A textualização nem sempre é perfeita, nem sempre almeja uma recepção frontal, unívoca, «monofônica»; amiude a recepção peca por incompetência.

Vamos interrogar, nessa dialética da eficiência e da ineficiência do código, alguns próximos contemporâneos. Alternaremos literários como Vincent Jouve⁴, Jean-Louis Dufays⁵ e lingüistas como Michèle Prandi⁶, Eni Orlandi⁷ e Catherine Fuchs⁸, Jean -Michel Adam⁹, Claudine Jacquenod¹⁰. Juntamos aos literários certos colaboradores da revista *Poétique*¹¹.

Em geral, os lingüistas, especialmente aqueles que contribuíram com o livro editado em 1991 por Herman Parret (ver nota: Prandi, M.) se afastaram de todo purismo em matéria de cognitivismo. Por exemplo, Catherine Fuchs (nota 9) alia a vontade de tipologizar à uma concepção da plurivocidade e da ambiguidade. Sabemos que ela trabalha na Universidade de Caen com um especialista da geração de textos por computador, Bernard Victorri. Talvez seja por isso que ela se empenha a equacionar *coerção* em termos declarativos e *liberdade* em termos interpretativos. Ela propõe a partir da homonímia e da polissemia uma tipologia de valores lingüísticos ao nível do contexto onde enuncia um sujeito. Por sua parte, Eni Pulcinelli Orlandi diverge de colegas como Adam e Prandi (nota). Prandi, com efeito, ao estudar como impingir no leitor o conceito ou a sensação do silêncio, recorre a toda uma parafernália textual e intra-textual. Essa estudiosa se revela, assim, a cognitivista mais purista do grupo de H. Parret. Ao contrário, Eni Orlandi defende a tese de que o silêncio se diz além e aquém de sinais pon-

4 Jouve, Vincent. *L'effet-personnage et sa réception*. Paris: P.U.F, 1992

5 Dufays, Jean-Louis. *Steréotype et lecture*. Liège: Mardaga, 1994

6 Prandi, Michèle. Figures textuelles du silence. In: Herman, Parret, *Le sens et ses hétérogénéités*. Paris: Ed. CNRS, 1991, p. 157-174.

7 Orlandi, Eni P. Hétérogénéités et silence. In: Herman, Parret, *Le sens et ses hétérogénéités*. Paris: Ed. CNRS, 1991, p. 203-216.

8 Fuchs, Catherine. *L'Hétérogénéité interprétative*. In Herman Parret, cf. Prandi, p.107-120.

9 Adam, Jean-Michel. *Eléments de linguistique textuelle*. Liège:Mardaga, 1993.

10 Jacquenod, Claudine. *Contribution à une étude du concept de fiction*. Berne/Paris: Peter Lang, 1988.

11 *Poétique*, Paris: Seuil. Nos.14, 15, 39, 65, 70, 80, 81.

tualmente manifestados. A confiança exagerada numa semiótica esquecedora dos signos latentes caracteriza também (desde 1978) os trabalhos desse herdeiro do formalismo e do estruturalismo que é Jean-Michel Adam¹². O livro anteriormente citado o mostra em busca de marcas espaço-temporais, sequencialidade idealmente coerente e coesiva, organização linear, operações de hierarquizações que tornam o leitor domado, submisso, incrivelmente receptível.

Muito mais cautelosa é a posição de Claudine Jacquenod¹³. Essa estudiosa efetuou uma séria revisão da literatura acerca da ficção, dissolve as tipologias nas exceções, embaralha as intenções mais explícitas do produtor ao salientar a incompreensão, a falta de sintonia, as discontinuidades sempre possíveis entre Autor e Leitor de ficção. Sem querê-lo, ela trabalhou nos calcanhares de Áquiles do “pacto de ficção” de Siegfried J. Schmidt, frisando a polifonia de Bakhtin, a “suspension of belief”, o “teledialogismo” de Schuerewegen, a indisponibilidade dos indicadores (cf. Eni Orlandi, art. cit.), e também a desigualdade entre as forças de coerção apressadamente articuladas à um texto e seus elementos.

Do lado dos estudiosos da literatura, o que se observa geralmente é a mitização do poder da criação (i.e. do produtor) e do poder de construção (i.e. do leitor). É justamente aquilo que chamamos de purismo cognitivista. Trata-se de um idealismo da comunicação a qual trouxeram uma certa surdina contributos da revista *Poétique* como os do belga Schuerewegen¹⁴ e de Michel Mathieu-Colas¹⁵.

Para ambos, a comunicação está longe de ser transparente, não há demiúrgia no emprego dos códigos, nem contato habitual entre os agentes da comunicação, nem conhecimento de mundos adequado para todos. Uma posição bastante pertinente também é a de Jean Louis Dufays (obra citada), cujo objetivo maior se assemelha a uma desconstrução das máximas de H. P. Grice. Todavia boa parte desse estudo não se destaca bastante de uma apologia da intencionalidade autoral que sempre recupera um leitor experto¹⁶. Para um cognitivismo adequado ao texto literário, é preciso evidentemente ter em mente:

12 Adam, Jean-Michel. *Linguistique et discours littéraire*, Paris: Larousse, 1976.

13 Jacquenod, Cl. op. cit., pp. 67-104.

14 Schuerewegen, artigo citado, mais *Poétique*, nº 70, abril 87: 247-254 (Réflexions sur le narrataire).

15 Mathieu-Colas, M. Récit et vérité. *Poétique*, nº 80, nov. 79: 387-403.

16 Dufays, J. L. obra citada, pp. 225-286.

a. a pluralidade semântica da linguagem¹⁷;

b. a idéia de que “não há mensagem já pronta; a mensagem se processa no ato comunicativo entre A e B”¹⁸, ordinariamente distanciados no tempo e/ou no espaço. Em razão disso, tudo que vamos logo apresentar em companhia de Vincent Jouve, (que se apoia em R. Barthes, O. Ducrot, H. Eco, Christian Metz, Philippe Hamon), será deixado ao critério relativista ou absolutista de nossos leitores/auditores em matéria de cognição narrativa.

Vincent Jouve formula uma série de propostas e de proposições no que concerne à dimensão cognitiva do texto, da personagem e da leitura. Vejamos primeiro as propostas. Ele aconselha primeiro abandonar a postura formalista e estruturalista e experimentar o texto na qualidade de receptor ingênuo. Este é que deve viver uma ficção em vez de só raciocinar a respeito. Neste horizonte, a experiência de leitura impõe o reconhecimento da personagem como sujeito dotado de uma consciência¹⁹. Pois assim, é facilitado entrar no jogo da ilusão referencial, mesmo se, desde Diderot²⁰, um certo coquetismo na produção ficcional apregoa uma distanciação cerebral que mata o prazer sensorio-psico-lógico de ler. A realidade do leitor ordinário, que nenhum de nós deixa de ser antes de qualquer sofisticação requisitada pela pesquisa em meta-nível e meta-física do livro, é uma coisa mais simples e talvez menos superficial. Ela comporta certamente o perigo de um aliciamento ideológico quando a axiologia da ficção é ruim e que nós ignoramos como brigar com ela. Mas de modo geral, um toque de bom senso nos alerta que estamos num fazer de conta. É permitido delirar, *recalcar* sem perder a capacidade de trocar, “só o tempo de uma leitura”, de visão do mundo (no sentido literal), de fantasia criativa. Em suma, rédeas de segurança existem uma vez que saibamos equilibrar as três forças em jogo na leitura segundo Jauss: a catharsis, a aisthesis e a poiêsis²¹.

Estamos ainda na esfera das propostas sobre o modo de ler. Jouve acrescenta mais três que ele parece considerar decisivas na abordagem cognitiva da personagem, ou melhor, na percepção do efeito-personagem: a imagem do autor, a neces-

17 “Dominicy, M. *Poétique*, N° 80, nov. 1989, pp.499-514.

18 Jacquenod, Cl. *Obra citada*, p. 105.

19 Jouve, Vincent, obra citada, p. 17

20 Campion, Pierre. “Diderot et le ‘conatus’ de la narration”. *Poétique*, 65, fev. 86/Seuil, pp.63-76.

21 Jauss, H. apud Vincent Jouve, *op. cit.*, p.240.

cidade de observar as relações que a personagem concretiza entre o narrador e o narratário, um dispositivo de leitura apropriado. A imagem projetada pelo Autor é uma sugestão de W. Iser (a noção de autor implícito), é uma decorrência das atividades, de palavras entre narrador e personagem, personagem e personagem, do ponto de vista narrativo. Igualmente dos epítetos valorizantes ou desvalorizantes que circulam no texto a respeito de certos objetos, comportamentos ou idéias. Quando essas idéias são de ordem estética e emitidas por personagem de artista ou de escritor, estamos mais perto ainda do lugar de onde enuncia o produtor. A necessidade de observar também as relações vigentes entre os atores da narrativa é uma outra pista de investigação vizinha da precedente. Para efetuar essa tarefa, devemos recorrer à linearidade do discurso ou à ordem cronológica, ao tipo de narrativa (conto, novela, romance picaresco, romance fantástico, romance histórico, etc.) assim como às situações espacio-temporais e aos topoï que de praxe o acompanham enquanto ingredientes, enfim é preciso se manter no posto que o produtor elegeu para nós, os destinatários de sua comunicação. Essa posição, simétrica (e amiude reversível (teoricamente) com a imagem projetada do produtor, infere-se a partir da gestualidade verbal do narrador. Da mesma maneira que o Narrador pode ser um porta-voz privilegiado do Autor, o narratário²² pode ser um lugar-tenente do destinatário ou leitor virtual. Por sua vez, a personagem de uma narrativa heterodiegética (i. e. que não simbiotiza os papéis de narrador e de personagem) constitui bem uma central de informações para o leitor real, já que todos os fios (objetos, decorações, dizeres de narrador e reações de narratário) passam por ela.

Resta a última proposta: o dispositivo de leitura apropriado. Vincent Jouve, na última parte de seu livro, criou uma série de esquemas, de quadros sinóticos que ele considera de grande eficácia para captação de informação sobre a personagem de ficção. Infelizmente o resultado, a aplicação que ele faz desse modelo de leitura entra em flagrante contradição com tudo que ele preconizou antes: não há nem motivação de ler, nem prazer de ler em meio a tantas teias de aranha. Quem segue tal método sai do livro e da história para entrar num laboratório nada aconchegante nem enriquecedor.

Embora discordemos do teor purista das fórmulas de Jouve, temos que

22 Prince, Gerald. Introduction à l'étude du Narrataire. Poétique, n° 14, 1973/Senil, p. 178-196.

admitir que a constância destas, a sua iteração ao longo de *L'effet-personnage*, atinge uma certa força de convicção que impressiona. Através de enunciados tais como os da amostragem seguinte, convém reconhecer a existência de uma semântica instrucional ou Semântica Cognitiva em ação entre a instância produtora e a instância receptora, e que mobiliza, além da competência lingüística, uma competência cultural e intertextual.

1º) Jouve afirma a existência de duas forças cardeais: a força perlocutória (do lado do receptor reagindo aos signos e sinais), a força ilocutória (do lado do “querer” informar e “afetar” do Autor).

2º) Para ele, os dados textuais estão “em representação” como, num palco, (p.45) objetos e personagens. Daí, o seu caráter de

- stimuli (p.46)
- injunções (p.51)
- prescrições

3º) Essas características são sancionadas pelo leme de Roland Barthes: “num texto, tudo, em graus diversos, significa” i.e., acena. Daí, no plano dos traços descritivos, uma escala de eficiência cognitiva que vai do incerto ao provável, do irreal ao irrecusável.

4º) Encarregado de fazer passar a soma de traços que configuram a personagem ou o objeto de ficção, o leitor todavia vive sob o regime de uma liberdade controlada: “suas representações se alinham sobre aquilo que o texto lhe prescreve”(p. 53)

5º) A percepção dos signos e dos conjuntos de signos não é monolítica: ela evolui; ao longo da história, remaneja o seu espectro; até à última página, o leitor tem que estar disponível a uma versatilidade hermenêutica.

6º) No tocante à personagem, é preciso se questionar acerca das modalidades cognitivas (querer, saber, poder, fazer) que estão subjacentes a sua manipulação enquanto peça num jogo de xadrez. O que não deve afastar de coincidir momentaneamente com cada posição dessa peça no jogo. É possível também combinar essas modalidades (querer-saber, poder-fazer) a fim de refinar a nossa compreensão. A psicanálise reforça essa compreensão pelas categorias de *libido sciendi*, *libido dominandi*, *libido sentiendi*.

7º) Afinal “ler é aceitar o papel que nos atribui o texto (...) Este nos indica peremptoriamente quem amar ou odiar... nosso papel é pré-codificado...” (p.123).

Tal é a grosso modo a semântica de Vincent Jouve.

Chegamos agora à segunda parte de nossas investigações. Vamos fazer um salto para a memória do escritor que escreve a *sua* vida em vez de redigir vidas fictícias. Portanto, essa parte pode intitular-se, de acordo com o momento “informativo” que nós vivemos:

2. A MEMÓRIA AUTOBIOGRÁFICA À LUZ DAS CIÊNCIAS COGNITIVAS.

Do ponto de vista do senso comum, o sujeito autobiográfico é um enunciatador que se narra recordando-se ou que se recorda narrando.

Não trataremos das instâncias mediadoras ou delegadas que essa enunciação é suscetível de utilizar. Lembramos todavia que aquilo que recebemos a título de narrativa autobiográfica é o ponto de chegada móvel de uma estruturação da memória assim como o resultado, sem dúvida, de um trabalho simultâneo sobre

conteúdos bastante específicos acionados por essa memória. Tudo isso comunica a impressão de uma dicção singular, quando há arte.

A pequena arqueologia que iniciamos agora repousa em alguns pressupostos: os artistas envolvidos no ato autobiográfico utilizam, nem sempre conscientemente, várias teclas de nossa faculdade de retenção, (além da divisão clássica entre memória de longo prazo x memória de curto prazo); eles utilizam também modalidades de ligação que estão no alvo das pesquisas situadas em três áreas do momento informático: a Inteligência artificial, as Neurociências, a Psicologia cognitiva. São elas, essas áreas, ao lado da semântica cognitiva e de uma linguística formal e computadorizada que correspondem à expressão “Ciências Cognitivas”. Frisaremos as conclusões das pesquisas em Psicologia Cognitiva, quase todas baseadas no construtivismo, antes de concluir pelas teses conexionistas que virão desestabilizar até um certo ponto a I. A. e as conclusões atreladas a ela.

1. Os estudos sobre memória têm preocupado muito os psicólogos desde F. Galton (1879) e Sigmund Freud (1891). Depois de uma diminuição de interesse nos anos 50, um novo “élan” se manifestou entre os pesquisadores de 1970 até hoje. Do lado da Literatura, constatamos que no mesmo período a biografia e a autobiografia acusaram o mesmo “revival”.

Mas qual é, em particular, a natureza da memória voltada para a autobiografia? Quais são esses conteúdos a que de saída aludimos? Não se deve aqui esperar uma definição complicada, nem mesmo surpreendente, oriunda dos laboratórios de Psicologia Cognitiva. A memória autobiográfica é simplesmente “a memória das informações associadas ao ‘eu’ (W. B. Brewer, 1986) e uma memória “(que) anota as experiências pessoais dos eventos que surgiram no caminho de um indivíduo”(U. Neisser 1986, in D. C. Rubin, 1986, apud. J. C. Monteil, 1993:27).²³ Dispomos assim, em virtude dessa definição, de um duplo conteúdo global da memória autobiográfica:

- a. enunciados sobre o «eu» (le soi) ou o «ego» (le moi)²⁴;
- b. enunciados sobre eventos repercutindo nesse eu falante (ou escrevendo).

Em outros termos, as recordações (a) e os fatos e os eventos (b).

A maioria dos pesquisadores retomam essa divisão (a, b) em termos de

23 Monteil, Jean-Marc. *Soi et le contexte*. Paris: Armand Colin, 1993.

24 Segundo investigações conduzidas pela Universidade de Sherbrooke (Québec) na década de 80, não há diferença significativa entre “le soi” e “le moi”.

«componentes semânticos» e «componentes de tipo episódico», hierarquicamente classificados em não menos de seis níveis (Linton 1986). Os componentes de tipo episódico corresponderiam de uma maneira preponderante aos acontecimentos mais ou menos indiretamente ligados ao «eu» - datas, situações; conjuntos de episódios estruturados, i.e., «conjuntos complexos (integrando) um lugar, movimentos, troca de palavras, uma ação até as suas conseqüências, o ensinamento decorrente de tais ações».²⁵ «Um episódio em memória» é portanto «uma pequena narrativa que um enunciador fabrica, e cujos diversos elementos percebíveis se encadeiam linearmente».²⁶ Os psicólogos cognitivistas enxertam aqui a memória do ambiente do sujeito (objetos, pessoas, crenças, estereótipos), inclusive as projeções sobre o físico, o moral, o caráter do indivíduo concernido. Quanto aos componentes semânticos, i. e. as recordações diretamente associadas ao «eu», elas arrebanham tudo que há de mais íntimo, de internalidade própria, o fluxo das sensações, o campo de consciência. Porém, independentemente de ser do primeiro ou do segundo grupo, de serem fatos, episódios ou recordações intrínsecas do eu, esses conteúdos cabem todos numa hipótese geral predominante, a saber: a memória nada reproduz mecanicamente, ela reconstrói seu material conferindo-lhe uma estrutura, uma lógica implícita ou explícita, que por sua vez revela a diferença específica de uma personalidade.

Aos elementos e complexos memoriais já mencionados na categoria dos fatos autobiográficos, se juntam elementos fronteirios chamados *extendures* (M. Linton 1986; U. Neisser 1986), em outras palavras, “eventos que se aglutinam ao longo de uma apreciável duração”, feixes de lembranças semanticamente convergentes, “atividades, situações em que o “eu” se encontrou envolvido. A nosso ver, eles não se demarcam o bastante dos episódios ou conjuntos de episódios supra definidos. Mais significativos nos parece aquilo que os psicólogos cognitivistas chamam rastros, resíduos, pelo fato dessas sobras sempre acabarem por se polarizar ou se imantar dentro da memória; em ausência da “continuidade temporal”, estabelecem-se entre eles “relações de inclusão” (Monteil 1993:31). É a prova que a memória autobiográfica é bem organizada; nela não há vaga para elemento isolado.

25 Ninio, Jacques. *L’empreinte des signos*. Paris: Odile Jacob, 1991, p.184.

26 *Ibid.*, p.194.

2. Podemos formalizar os conteúdos dessa memória autobiográfica ao encaixá-los dentro da noção de conhecimento autobiográfico.

A questão que aqui preocupa é a legitimidade de um tal campo de conhecimento. Podemos ou não atribuir ao punhado de dados ainda recolhidos a existência do que deveria se elevar ao estatuto de um bloco coerente e coesivo no plano cognitivo?

M. A. Conway²⁷ responde afirmativamente. Ao lado de Brewer e Neisser, ele foi um dos primeiros a definir a memória autobiográfica; em seguida ele assentou a distinção entre o auto-referencial, a implicação direta do «eu», por um lado, e os fatos e eventos perspectivizados pelo eu, por outro. Além disso, ele colocou à disposição dos pesquisadores, uma espécie de tábua de características com sete elementos, que alicerçaria a compreensão objetiva da memória autobiográfica.

Essas características ostentarão graus de força ou de intensidade, de variabilidade ou estabilidade, de frequência ou de raridade, em função de sua natureza de recordações (internas) ou de fatos ou eventos (externos). Vejamos o quadro a seguir (apud Monteil 1993:27).

Quadro de M. A. Conway (1990)

	RECORDAÇÕES AUTOBIOGRÁFICAS	FATOS AUTOBIOGRÁFICOS
CARACTERÍSTICAS		
Referência ao “eu”	forte	forte
Experiência da recordação	sempre presente	pode estar presente mas rara
Interpretação (pessoal)	freqüentemente presente	rara
Exatidão	variável	elevada
Duração da recordação	anos	anos
Atributos sensoriais e perceptivos específicos do contexto	sempre presentes	podem estar presentes mas raros
Imagem		pode estar presente mas raro
	freqüentemente presente	

Sugerimos ao leitor desse quadro avaliar a sua rentabilidade analítica aplicando-o a um “survey” de características de tal ou tal capítulo de narrativa.

27 Conway, M. A. *Autobiographical Memory: an introduction*. Buckingham (England): Open University, 1990.

Prolongando os dados da coluna “fatos autobiográficos”, dois estudiosos americanos, N. R. Brown and J. Kulik (1977) apresentaram um tipo especial de expressão da memória: os *flashbulb memories*. Jean-Marc Monteil, psicossociólogo cognitivista francês, os define como sendo “souvenirs” (relembrações) das circunstâncias que acompanharam um evento com graves consequências e suscitando uma forte emoção: [...] “ (o evento) funcionaria como um “flash” que guarda todas as informações - lugares, pessoas, estado emocional, etc”.²⁸

As *flashbulb memories* parecem flutuar entre o «pessoal» e o «factual». Talvez seja por essa razão que Monteil (1993:29) vê nelas espécies de «agents de liaison», de elos articuladores da individualidade e da socialidade no sujeito. Com Jacques Ninio (1991:29), acrescentamos mais uma precisão: «todo sinal do mundo exterior» estocado na memória é «interpretado através das categorias perceptivas do indivíduo» e moldado por sua experiência pessoal. Sobretudo, nos interessa nas ditas «flashbulb memories» o fato delas constituírem trunfos muito significativos na óptica de uma interpretação psicanalítica, já que são providas de uma alta tonalidade emocional. É um interesse que se desdobra, quando nelas se detecta um trauma da infância, trauma esse cujo sintoma se denuncia na sensibilidade adulta mediante curvas de frequência ou ocorrências de indícios.

3. Resta ainda muito a dizer sobre a organização da memória autobiográfica em seus temas e sub-temas esboçados por Conway (1986). Por exemplo, os detalhes relativos aos sons, às cores, às localizações espaciais; os estereótipos ou scripts que facilitam a recuperação de lembranças. Remetemos nestes particulares aos nomes seguintes de nossas referências bibliográfica: Conway, Bekerian 1987; Reiser, Black e Abelson 1985; Reiser, Black e Kalamarides 1986. Não orientamos a atenção sobre esses nomes sem uma certa ressalva. Grande parte de seus argumentos derivam dos esquemas da inteligência artificial «clássica», onde processamos textos dedutivamente, do abstrato ao concreto, de acordo com as representações arborescentes. Acontece que esses esquemas da memória foram rejeitados por Jacques Lenhardt num artigo muito pertinente de 1990.²⁹

28 Monteil, J-M. Op. cit., p. 28.

29 Leenhardt, J. Quel statut pour la valeur cognitive de la littérature. *T.L.E. (Littérature et Connaissance)*. N. 8, 1990: 53-60.

Três anos depois, certos defensores do cognitivismo computacional³⁰ se esforçaram em reabilitar esses esquemas, mas foi a publicação no mesmo ano (1993) da tese de Louis Diguier³¹ que realmente o conseguiu, ao driblar as barreiras que até então separaram radicalmente I.A. ortodoxa e conexionismo emergente. Retomamos sussintamente esse debate. Antes, em H. R. Markus (1987;1980) e um certo número de psicólogos, admitia-se que a memória autobiográfica era sobredeterminada pelo conhecimento que o locutor possuía; que a «descrição de si» era organizada em «esquemas». Annick Weil-Barais e seus colaboradores vêm peremptoriamente confirmar:

«O esquema de «si» exercem poderosos efeitos sobre a percepção, a memória e o pensamento de cada qual».³²

Simultaneamente, surgiram outros cognitivistas, principalmente Christophe Desjours e Alain Grumbach,³³ que não demonstraram tanta certeza. Sem recusa radical das representações construcionistas por conceitos e nós que se situam na herança direta da lógica clássica e dos sistemas «experts» dos dois últimos decênios, Desjours e Grumbach crêem que chegou o tempo de se distanciar dessas construções e priorizar novas hipóteses, por exemplo as hipóteses que postulam a existência de certas redes de neurônios interconectados. Essas redes provocam, segundo a versão conexionista dos estudos sobre o cérebro, emergências paralelas de feixes («paquets») de eventos da memória, emergências essas imprevisíveis com antecedência por qualquer tipo de cálculo escalonado no tempo e no espaço. Dá para perceber que os aliados do conexionismo, negam praticamente certas noções ainda respeitadas em matéria de memória. Para Grumbach e Desjours, não existe ancoragem espacial ou temporal, não há estocagem nem estratas. Mais ainda, é ilegítimo falar de lembrança de si como de um fenômeno à portas fechadas (*en vase clos*) dentro do cérebro. Todo fenômeno, na medida que existe enquanto fenômeno, é de caráter interativo. Postura teórica que confirma a prática de artistas da idade eletrônica tal como

30 Weil-Barais, A. (dir.) *L'homme cognitif*. Paris: P.U.F., 1993, cap. XVIII.

31 Diguier, L. *Schéma narratif et individualité*. Paris: P. U. F. 1993.

32 Weil-Barais, A. (dir.) Op. cit., p. 395.

33 Grumbach, A. Desjours, Ch. et alli. *Modèles du Psychisme*. Paris: Eshel, 1993, V. p.220-224.

Roy Ascott (autor de *La Plissure du Texte*, exposição Eletra 1983). E Frank Popper, porta-voz desses artistas, justifica:

“Tudo sendo relativo, evanescente, pluralista, é a interação que cria o sentido”³⁴

As últimas asserções e muitas outras nos autorizam a pensar que a narrativa autobiográfica foi e fica sempre a tentativa aberta de uma resposta a uma pergunta ora implícita, ora explícita, emanada de um público dado. O que não impede o ato de enunciar subscrever também a exigência interna de uma auto-justificação sob o olhar de um “eu” cindido em duas vertentes não entanto em diálogo. Ainda mais, na óptica dos esteticistas da comunicação como Frank Popper, (1993:26), o público já está integrado nos desejos “privados” do escritor; e pelo fato mesmo, ele é co-produtor possível do artista. Pois uma memória cultural comum, feita de tensões materiais, de fluxos energéticos, configura um “zeitgeist” embora esteja cristalizada nestes pontos salientes chamados “obras”. Assim se encontra abolida a radicalidade da oposição eu/não-eu. Está sendo gerada “uma nova fenomenologia fundamentada na presença virtual, *en différé*, ou distante”.³⁵

Os nossos interlocutores já adivinharam: aterrizamos aqui no solo movediço da tecnologia transpessoal, depois de ter deixado para trás os despojos de uma autobiografia baseada numa psicologia de um «eu» unitário e transcendente.

Para fazer a ligação com a primeira parte de nossa pesquisa, chamamos a atenção sobre o meio fracasso do cognitivismo rígido e puro aplicado à literatura. Em particular às dimensões cognitivas de uma narrativa, quer autobiográfica, quer de outra espécie, fica um questionamento em aberto.

Após a desestabilização conexcionista, para irmos mais adiante emprestando um caminho seguro, recomendamos dois estudiosos anteriormente mencionados: Louis Diguier e Jacques Ninio, que são dois adeptos do conexionismo respeitosos da diferença (i. e. dos esquemas ditos simbólicos, divergentes dos esquemas sub-simbólicos).

São necessárias algumas observação preliminares, para melhor entender o regime cognitivo em que nos colocam esses dois pesquisadores.

34 Popper, Frank. *L'art à l'âge électronique*. Paris: Hazan, 1993, p.124.

35 Popper, F. Ibid., p. 126.

Em primeiro lugar, quando se diz que a inteligência artificial simula as operações do cérebro, o termo cérebro tem a vantagem de nos afastar da antiga psicologia das faculdades para nos aproximar do espírito ligado a matéria viva de nosso corpo. As ditas faculdades (memória, inteligência, imaginação) são apenas pontos de vista diferenciados da entidade ontológica «cérebro». Nessa mesma ordem de reflexão, aludimos ao procedimento dedutivo da representação de conhecimento na versão clássica da I. A. Nesta representação, os materiais são distribuídos em lista, zonas ou conjuntos hierárquicos, nós (noeuds) a explorar (Ninio, 1991: 202). Por sua vez, cada nó integra uma série de sub-elementos (os conceitos), que se movimentam geralmente de cima para baixo (top-down), conforme um esquema arborescente. Louis Diguier (1993: 44-45) considera esses esquemas inaptos “a dar conta satisfatoriamente dos mecanismos dinâmicos e multidimensionais” do cérebro.

Assim pensa também Jacques Ninio quando nos adverte que “o homem possui numerosos módulos perceptivos para os odores, os sons, as imagens (...) cada um ligado a uma memória”³⁶. O que nos leva a inferir que a grande quantidade de neurônios especializados para cada aspecto da memória proíbe a sua organização em esquemas. A interferência ou cruzamento entre esses neurônios é produtora de rememoração obedecendo a uma lei de ordem e desordem até o momento desconhecida. Aliás, o mesmo neurônio pode reagir a outros estímulos que o seu estímulo específico. E «o que se identifica a nível da sede da consciência pode bem ser uma ocorrência fortuita entre o percebido e o recordado « (Ninio, 1991: 110)

As coisas se complicam mais ainda quando se sabe que existem seis ou sete camadas na memória. As camadas mais recentes recalcam as antigas de tal modo que «à medida que avançamos na vida, a memória se estrutura por eliminação ou condensação dos materiais mais redundantes que são geralmente os da infância».³⁷

Coisa estranha, quase todas as autobiografias narram - ao lado da carreira - da infância, isto é, de uma infância reconstruída dentro dos parâmetros do «romance familiar» de Freud, de uma infância repleta de falsas recordações.

Antes de concluir com Diguier, gostaríamos apresentar mais duas experiências de suma importância que se lêem no capítulo XVIII do livro de Ninio. Elas

36 Ninio, J. Op. cit., p. 204.

37 Ninio, J. Op. cit., p. 232.

testemunham do caráter abismal, quase fabulador, da memória autobiográfica. São experiências que mexem muito com a ilusão referencial da primeira parte desse apanhado. Sirva de exemplo, a palavra Navio (mas poderia ser qualquer outro termo concreto ou abstrato). Do ponto de vista da inteligência artificial na sua versão conexcionista ou subsimbólica, a palavra navio é suscetível de acionar: a memória acústica, no cérebro, daquele lexema; a memória motora potencial de sua pronúncia, a memória gráfica de sua ortografia, uma memória olfativa (“a mistura *sui generis* dos cheiros de amarras, de mazute, de pintura fresca e de ar marinho”), uma memória auditiva (“o uivo das sirenes”), uma memória visual (“imagens de navio, lembranças de cruzeiro oriundas da memória dos episódios”). Tudo isso, é bem raro que o escritor o descreva, mas sempre ressoa em filigrano da frase onde se depara e se modula a palavra em questão.

O outro exemplo de Ninio (1991: 258) decorre de uma meditação sobre a frase seguinte de Rimbaud (*Illuminations*):

“ que les accidents de féerie scientifique et les mouvements de fraternité sociale soient chéris comme restitution progressive de la franchise première “

Eis aqui uma frase que requer cinco segundos para ser lida ou dita. Mas ela é um castigo para o leitor do ponto de vista da carga cognitiva, pois ele deve totalizar na sua memória, a fim de sentir o ritmo «em tempo real», isto é em cinco segundos, não menos de onze (11 percepções divergentes etiquetadas “*acidentes, encantamento, ciência, // movimento, fraternidade //, sociedade, adorar, restituição //, progressão, franqueza, primeiro.*”

Essa dupla ilustração do processo da memória na criação e na recepção diz eloquentemente a dificuldade de encarar as dimensões cognitivas nas escritas narrativas ou toda escrita artística.

Concluimos agora com Diguier. Segundo esse estudioso canadense, a imprecisão dentro do rigor caracteriza a representação das operações do cérebro no campo dos ortodoxas da I A.; o conexionismo oferece em contraposição um modelo que tem o mérito, senão da certeza, mais ou menos da flexibilidade. O

conexionismo “repousa numa metáfora neuronal”³⁸, que sumariamente cabe em três propostas:

- não há macroestrutura vazia na memória para organizar de antemão nossos conhecimentos;
- a memória guarda apenas os rastros das operações que vêm à tona;
- a memória é modelizada por uma grande quantidade de unidades (...) interligadas, aptas a se ativar ou a se desativar mutuamente.

Essas propostas são objeto de acirradas polêmicas. Em consequência disso, Diguier busca um terceiro caminho mais conciliador das duas escolas. Em vez de abandonar os esquemas na sua autonomia lógica e abstrata, ele resolve redefiní-los enquanto estruturas emergindo da atividade cognitiva, enquanto resultante das operações neuronais:

“Não é o esquema que define as fronteiras e a composição de suas variáveis; de preferência, são as conexões entre as possíveis figuras de ativação das variáveis que definem o esquema”.³⁹

No entanto, assim como foi a última parte do livro de Vincent Jouve, o rumo ulterior do livro de Diguier, nos deixa perplexo. Ele não consegue articular a sua conquista teórica à semiótica narrativa de Propp, Greimas, Bremond e seguidores. Talvez seja por esse motivo que ele recai em direção da “hipótese da existência de um saber macro-estrutural “ dos textos, que fingiu abandonar (Diguier, 1993: 116). Temos que reconhecer apesar disso que ele lança uma feliz complexidade ao relacionar o modelo narrativa dominante a uma modelo de comunicação que faz jus à “interação social real ou mediatizada pela representação mental “ (Diguier, 1993: 128), e que leva em conta a “relação constitutiva do desejo do sujeito da escrita (Diguier, 1993: 111, 174).

38 Diguier, L. Op. cit., p.45.

39 Diguier, Ibid., p. 53.

RÉSUMÉ

Dans une première partie, conformément à la sémantique instructionnelle, le texte sera envisagé dans sa capacité de codifier des instructions à l'adresse d'un lecteur virtuel; celui-ci, pour sa part, réagit selon des procédés et des catégories que seule la deuxième partie, la plus importante de notre étude, dévoilera sous l'angle de la mémoire autobiographique.⁴⁰

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS COMPLEMENTARES

1993. Monteil, Jean-Marc. **Soi et le contexte**. Paris. Armand Colin.
1993. Weil-Barais, Annick et Coll. **L'Homme cognitif**. Paris. PUF.
1993. Pomian, Joanna. **L'intelligence artificielle**. Paris. Presses-Pockett.
1993. Díguer, Louis. **Schéma narratif et individualité**. Paris. PUF.
1993. Popper, Frank. **L'art à l'âge électronique**. Paris. HAZAN (p. 124).
1992. Ouellet, P. «La dimension cognitive du discours littéraire: perception discursive et image mentale». Université de Paris-VIII. **T.L.E.**, n° 10, Epistémocritique et Cognition I, 59-79.
1992. Grumbach, Alain, Desjours Christophe et alii. **Modèles du Psychisme**. Paris Eshel.1991. Ninio, Jacques. **L'empreinte des sens**. Paris. Odile Jacob. Coll. «Points».1991 [1989].
1990. Conway, M. A. **Autobiographical Memory: an introduction**. Buckingham (England), Open University.
1990. Leenhardt, J. "Quel statut pour la valeur cognitive de la littérature", **T.L.E.**, n° 8, Littérature et Connaissance, 53-60.
1990. Actes du Colloque des 4-5 Nov. 1988 au Centre Culturel Canadien. **Les Transintéactifs**. Paris, SNVB INTERNATIONAL.
1988. Neisser, U. "What is ordinary memory of?", in Neisser U., Winograd, E. (Eds).

⁴⁰ A segunda parte é a versão condensada de duas aulas ministradas no pré-doutorado (D.E.A.) da Modernidade, Universidade de Caen, França, graças a uma bolsa de estágio concedida pelo CNPq em 1993.

Remembering reconsidered (...). Cambridge. Cambridge University Press.

1987. Conway, M. A. et Bekerian, D. A. "Situational Knowledge and Emotion", **Memory and Cognition**, I, 145-191.

1987. Conway, M. A. "Verifying autobiographical facts" **Cognition**, 26, 39-58.

1986. Rubin, D. C. (ed). **Autobiographical Memory**. New York. Cambridge University Press.

1986. Neisser, U. "Nested Structure in Autobiographical memory", in Rubin, D. C. ed., (supra).

1986. Brewer, W. B. "What is autobiographical memory", in Rubin, D. C. ed., (supra), 25-49.

1986. Linton, M. "Ways of searching and the contents of Memory", in Rubin, D. C. ed., (supra) 50-67.

1986. Reiser, B. J., Black, J. B. Kalamarides, P. "Strategic memory search process", in Rubin, D. C. ed., (supra)

1986. Reiser, B. J., Black, J. B., Abelson, R. P. "Knowledge structures in the organization and retrieval of autobiographical memories", **Cognitive Psychology**, 17, 89-137.

1983. Nigro, G. and Neisser U. "Point of view in personal memory", **Cognitive Psychology**, 15, 67-82.

1980. Markus, H. R. "The self in thought and memory", in Wegner, D. M., Vallacher, R. R. (eds). **The self in social Psychology**, New York, Oxford University Press.

1977. Brown, N. R., Kulik, J. "Flashbulb memories", **Cognition**, 5, 53-99.

1977. Markus, H. R. "Self-schemata and processing information about the self", **Journal of Personality and Social Psychology**. 35, 63-78.

OS MITOS NA PSICANÁLISE¹

MITOS E PROCESSOS INCONSCIENTES

Os mitos - mitos de Édipo, de Prometeu, de Narciso, da horda primitiva, etc.- são de um grande auxílio para a compreensão dos processos inconscientes. Salvo o Édipo, depois de se valer deles um tempo como ilustração ou como analogia de certos processos inconscientes, Freud os promoveu ao mesmo nível dos sonhos e das fantasias, a fim de se demarcar o uso que deles fazia a simbologia de Jung. Pois Carl-Gustav Jung os interpretava isoladamente do processo inconsciente stricto sensu, como que no esquecimento de seu caráter polissêmico, e dentro do quadro nocional assaz problemático chamado “inconsciente coletivo”. Ora Freud percebia por trás do Inconsciente coletivo a sombra duma hipótese filogenética que, depois dum flerte temporário, ele acabará por repudiar. Passamos sob silêncio as conjunturas que determinaram o fundador da Psicanálise a tomar, em uma dada época, certa distância do mito como assunto de pesquisa. É até curiosíssimo que o mito rei de seu sistema analítico, o mito do Édipo, não tenha recebido uma atenção primorosa. Nenhuma monografia de grande porte lhe foi dedicada. E sabemos hoje que não há Psicanálise freudiana sem o mito de Édipo, nem simultaneamente (é preciso dizê-lo logo para não se estrear) sem os processos primários do sonho (condensação, deslocamento, inversão, figuração, ambivalência). Quase todas as outras noções, inclusive a castração (privilegiada

¹ Tradução e síntese ampliada por Sébastien Joachim, de um artigo de Didier Anzieu publicado em *NRP de Psychanalyse*, 1, Printemps, 1970, Paris, Gallimard, sob o título “Freud et la mythologie”, p.114-145). Essa apostila terá um corolário sobre o verdadeiro método de análise freudiana.

por Jacques Lacan), inclusive os mitos de Eros e Thânatos (vulgo Vida e Morte), o primado da identidade e do desejo sexual, se situam no horizonte do conflito edipiano. Do ponto de vista de uma Mitodologia, Édipo tem uma extrema fecundidade; suscitou e continua suscitando criatividade, inumeráveis re-escrituras por parte dos seguidores de Freud. Mesmo Lacan se deixou seduzir por este mito cardeal, essa matriz interpretativa em sua leitura de Hamlet de Shakespeare. A glória de Shakespeare, este genial freudiano antes da letra, é de ter burilado o arquétipo de Hamlet, também de Otelo, de Iago, de Desdêmona, de MacBeth, todos tornados protótipos de inumeráveis personagens de ficções assim como a antiga Medéia.

Os mitólogos e os antropólogos, cuja perspectiva histórica, arqueológica (quando não estrutural e de pendor universalista como em Claude Levi-Strauss) nos remetem, em geral, para os primórdios da Humanidade ou simplesmente à civilização grega. Definem o mito por uma estrutura narrativa, uma história exemplar, possivelmente detentora de uma pluralidade de códigos e de um ensinamento moral para a grande comunidade humana. Tudo isso é válido. O filósofo francês Luc Ferry acabou de confirmar isto no seu livro sobre a sabedoria dos mitos gregos². Até Sigmund Freud (e também Carl Jung), nos estudos filológicos, históricos e antropológicos, de fato em estado de balbúcio, abordaram a mitologia numa espécie de exterioridade do Psiquismo ou dentro dum esquema positivista, racionalizante. A leitura freudiana dos mitos insere estes na interioridade daqueles processos que acabamos de designar por “primários”. Primários, isto é, antecedentes a todos os outros passos: quer no plano afetivo e intelectual, quer no plano comportamental prático ou místico. Primários, isto é, também pertencentes a uma energia livre, ou seja, uma força desligada de qualquer intervenção da razão. Psicológicos e inconscientes, tais são os mitos no horizonte freudiano. Por que? porque os homens têm uma “obscura percepção interna” (Leibnitz) do mito elaborado milênios e milênios atrás. O papel da Psicanálise no trabalho interpretativo consiste em trazê-lo à consciência clara, face a um personagem real ou fictício, face a seu comportamento, face ao seu dizer e ao seu dito, face ao seu não-fazer ou ao seu fazer, face ao seu destino, levando em conta o contexto socio-

2 Luc Ferry A sabedoria dos mitos gregos. Aprender a viver II. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Objetivo, 2009.

histórico em que ele evolui. Na reformulação do psicanalista Didier Anzieu³ os mitos falam aos homens não do mundo exterior mas do mundo interior, não da realidade mas das fantasias assim como dos desejos e das angústias ligados a essas fantasias. (Favor entender “a fantasia” no sentido técnico: percepção, lembrança, representação deformada, reconstruída de acordo com as obscuras tendências do desejo ou com o assédio de angústia-originária mal / ou não identificada). As pulsões do Ego e seus representantes-representações são o objeto de uma recusa cega ou dum não-reconhecimento,- de um lado, em razão de um interdito do Superego; de outro lado, em razão do empenho constante dos processos secundários. O que são estes processos secundários? São forças que trabalham na fronteira da consciência / da realidade e do inconsciente, civilizando / traduzindo os selvagens impulsos dos processos primários em conformidade com uma gramática aprendida ou inventada na hora. O Ego é o palco de tudo isso, ele é uma alfândega, um sujeito que vive no limiar, a mando de dois mestres a conciliar: O Id/ ou forças caóticas do ser, o SuperEgo ou a Lei/ a Ordem. O Anticaótico.

Porém, o Ego que somos tende, entre O Id e o Superego, a se engraçar mais para o primeiro, para o mais primitivo, as forças pulsionais. Quando a lei ou a censura ameaça, as pulsões - pulsões de vida, ditas pulsões sexuais ou de conservação, pulsões de morte ou de destruição – se encolhem, i.e., ficam recalçadas, de rabo entre as pernas; entretanto, sonsas por natureza, continuam agindo sornateiramente (é o caso do trauma da infância) no porão do Id, espalhando sintomas, até o dia D no qual encontram uma brecha pela qual retornam e procuram descarga ou passagem ao ato (no caso do estripador- se não virarem Chico Xavier por sublimação). Este processo que acabamos de sintetizar explica analogicamente o encaminhamento do Mito no indivíduo e no coletivo. Há momentos da história do indivíduo ou da vida coletiva onde tal Mito desaparece e vive subterraneamente. Há momentos onde ele volta com toda força ao sol do meio dia.

Gilbert Durand e Michel Maffesoli acham que hoje Dionisos, o Deus mítico dos prazeres, da embriaguez por todos os tipos de drogas, retornou. E também, neste auge das novas Comunicações o mito do Hermes, o mensageiro dos Deuses está entre nós nos movendo, está me movendo neste momento que estou lhe escrevendo esta apostila inspirada por um protótipo que perdi de vista

3 Didier Anzieu, “Freud et la mythologie”, em NRP de Psychanalyse, 1, Printemps, 1970, Paris, Gallimard, p.114-145. Aqui, pç116. Todas nossas referências ulteriores a Didier Anzieu remeterem à esta publicação.

no caminho, andando conforme a minha inspiração, isto é, enveredado em uma re-escritura traiçoeira.

Não foi estabelecido ainda a quantidade de mitos que atravessam a obra de Freud, rivalizando com fantasias e sonhos. Certas narrativas de sonhos combinam mito e fantasia. O tradutor desta apostila, eu, Sébastien Joachim, seu servidor, recomenda fervorosamente aos interessados em Psicanálise, o modelo de análise que constitui a leitura do Sonho do Unicórnio por Jean Laplanche⁴ ou, melhor ainda, a versão portuguesa de Psicanalisar, obra do lacaniano Serge Leclaire⁵. A leitura de Leclaire foi comentada por Anika Lemaire em seu interessante *Lacan: uma introdução*⁶.

Vamos apresentar os elementos que embasam a análise do mito num estudo psicanalítico, com o apoio conceitual de Melanie Klein e com a ilustração de alguns mitos famosos na Literatura. Concluiremos com algumas afirmações sobre a importância do mito em nosso trabalho interpretativo e em nossa vida à exemplo de Luc Ferry acima citado.

2. ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DO MITO NA ANÁLISE.

Voltamos a afirmar que um mito é uma narrativa, um discurso de ação dramática (pelo menos potencialmente) composto no mínimo de um enunciado, de preferência de uma, duas ou várias frases. O enunciado é supostamente grávido de uma fantasia que nos cabe descobrir. Aquela fantasia por seu turno está acompanhada de um afeto, uma emoção ou um sentimento. Por exemplo, o mito da Medusa, história de uma cabeça separada do corpo, traz consigo, em tese (pois nossos jovens de hoje adoram o horrível!) um sentimento de angústia, e esta angústia é aquela que foi identificada como o componente inerente daquilo que a Freud e a Lacan convém chamar de castração. Onde jaz uma castração ou perda simbólica, se detectam certos traços acompanhadores da angústia tais como, no caso da Medusa, um mal-estar, o espanto, o terror perante as serpentes erguidos sobre esta cabeça de uma terrível figura feminina, um rosto enquadrado por cabe-

4 Jean Laplanche *Problématique*, vol.III, Gallimard,1987

5 Serge Leclaire, *Psicanalisar*. Perspectiva (São Paulo, 1977, cap.3, p. 61-98

6 Anika Lemaire. Jacques Lacan. Uma introdução. Rio de Janeiro, Ed. Campous, 1988.

los indiciando um órgão genital cercado de pelos pubianos, uma dor estampada no rosto, incitando à fuga mais do que à piedade. Esses mitemas são evocadores duma mãe fálica (aquela mulher braba, mulher macha). E um tal espectro simboliza a descoberta pela criança de uma castração imaginária. Este exemplo nos sugere duas colocações de peso:

O analista percebe intuitivamente que a narrativa mítica “Medusa”, - (mas poderia ter sido Medéia, Macbeth, e outras narrativas da mesma família, inclusive Barba Azul) – é independente das línguas particulares e tem como constituintes um encadeamento de frases que obedece a uma lógica outra que a da razão. Os elementos, ou mitemas, narram geralmente eventos passados (Era uma vez...) que são imaginados para acalmar um pouco a nossa curiosidade ou nosso medo face aos enigmas / que recobrem a nossa origem, o sentido de nossa presença neste mundinho, os possíveis de nosso Futuro (principalmente A Morte e seu após). Muitos pastores ganham a vida ofertando soluções mágicas a respeito desses enigmas. Nessas narrativas, nada corresponde totalmente à ficção nem totalmente à realidade. Triunfa o entrelugar. Quer do tamanho de um Haikai, ou do tamanho da Odisséia de Homero ou de Ulisses de James Joyce, os contos sobre o destino humano chamados narrativas míticas, embora habitualmente desenvolvidos com uma grande participação dos processos secundários (em virtude da vigilância estilística referente à lei do Pai Gramatigueiro), não deixam de ser penetrados, por toda parte, pelos processos primários, porque aí rebola a fada Imaginação. Todo o cuidado é pouco do lado do analista a fim de que o texto não seja reduzido por uma interpretação do tipo racional ou unívoco. Procurem sempre ao menos duas hipóteses de sentido. Seria propositado testá-las tendo em mente a vontade de verificar a convergência das regras de produção inferidas para o mito em processo, e a modalidade energética de se desfraldar dos processos primários, ou seja, as características oníricas destes. Quero dizer, observem a derapada da lógica enunciativa ou da coerência do encadeado dos enunciados sob a pressão das elaborações primárias. Entendo por isso, as figuras de deslocamento (Isto por aquilo, gato por lebre, lá em lugar do aqui, ou burla da expectativa lógica), de condensação (superposição ou junção de coisas que não vão logicamente juntas), figuração simbólica (a bandeira, no lugar da identidade nacional, cortar os cabelos no lugar de cortar cabeças, escrever água por mãe, dizer rebento por filho, chamar uma obra poética de castelo como Ariano Suassuna em A Pedra do Reino, falar de

cueca da mulher e de calcinha do Homem para sugerir uma mudança de escolha sexual), a inversão (o céu no mar, o mar no céu, o pai tornado filho do filho em papel trocado), o homem em posição de mãe e a mãe em função de pai, adultificação de criança, infantilização de adulto: que é bem uma realidade da nossa ultracontemporaneidade). Veremos mais adiante que Melanie Klein, famosa analista britânica contemporânea de Freud, nos convida a emprestar esse caminho

O simbolismo do mito corresponde a uma fantasmática do corpo. Com efeito, o corpo, um corpo imaginário, está sempre requisitado nos mitos e nos sonhos. A cirurgia plástica é um mito distorcida de Isis e Osíris. Pensem um pouco neste mito mesmo todas as vezes que você se institui intérprete da literatura e da Arte: está aqui um monte de corpos desmembrados que solicitam recomposição, reunificação, jamais um livro passa mais do que pedaços de uma máquina à espera de uma montagem. Evite aqui o organicismo que dá tudo por encaixado *in aeternum*. Pelo menos, Desmanche e Recomponha. Não seja supersticioso. Toda obra é inacabada. Toda obra é Osíris em pedaços que Isis (você) pensosamente, vai recompor, vai botar em pé. Pensem também no Mito de Sísifo: um corpo empurrando dolorosamente para cima um rochedo. O que está acontecendo por aí? Segundo o psicanalista Didier Anzieu, o significado disto é que os desejos, os afetos, as angústias, as fantasias são apoiados nas funções do corpo, são articulados a regiões do corpo. Antes da aquisição da linguagem verbal, as crianças dispõem de uma figuração simbólica, que é uma sorte de pré-linguagem universal cujos significantes reenviam a partes do corpo. Não importa que seja corpo do infans, i.e., de criança que ainda não fala; corpo da mãe; na chamada Cena Primitiva ou seja, uma representação fantasiosas do menino safado olhando pelo buraco da fechadura do quarto de papai-mamãe, e imaginando lutas livres, combates de monstros na cama: o olho imagina mais do que vê: é isso que é verdade, diria o radialista Datena. Tantos os Hermeneutas apegados à intencionalidade fenomenológica quantos aos Cientistas Historiadores da Mitologia passam ao largo da descoberta freudiana do Inconsciente sem mesmo se darem conta da prioridade do imaginário inconsciente do decifrador ou do re-escritor de aqui e agora sobre o que teria hipoteticamente existido num tempo das origens assaz nebuloso. Lendo um mito numa cadeia de textos da nossa modernidade, não devo me prender em prioridade à decodificação e atribuição de sentido de outrora; minha tarefa principal é de acompanhar ativamente os meandros de um imaginário em estado de par-

turição de tentar captar a lógica dos processos, o trafegar lógico-alógico do mito até nas suas flagrantes contradições. De ontem para hoje, um mito não se repete. Não se cogita um restabelecimento de mito em sua pureza inicial. Mitos podem ser alegremente desmitologizados e distorcidos ao grande bem da comunidade receptora ou de onde germinou a nova versão, e também à glória do poeta ou ficcionista que magistralmente deturpou tão bem o protótipo, ao expressar autenticamente a vivência mítica da sua época. Recomendamos neste particular os belos estudos de Hans Robert Jauss em *Pour une Hermeneutique littéraire*⁷ e *Nem* uma organização mítica na pureza. A análise não pode ser procura daquilo que foi, ela não é repetitiva. Não existe origem certa. Portanto não se concebe re-escritura fiel. Não existe dois analistas que pensam de modo totalmente igual o mito de Édipo. O mesmo complexo de Édipo acentua diferentemente seus componentes (pai-mãe-filho/filha, ou seus substitutos institucionais, cósmicos, antropomorfos ou não) de acordo com as organizações neuróticas em observação, segundo o texto em observação. Por exemplo, no caso do histérico, o amor, a sedução incestuosa desempenham o papel de primeiro plano; no caso do obsessivo, o desejo de morte para o rival constitui o problema-chave; no caso do sujeito fóbico, tudo se articula em torno da angústia de castração. Uma abordagem psicanalítica consiste em pôr à luz, num indivíduo / texto singular, eventos-lembranças-organização defensiva, que fizeram do complexo de Édipo, para este sujeito, uma experiência singular, irreduzível a qualquer outra. A leitura toma emprestado do material a explorar uma igual singularidade.

Uma interpretação psicanalítica do mito se apresenta como tendo uma função sintagmática (as frases se lêem uma após a outra), mas ela se preocupa também com a função paradigmática: ela procura uma simbolização de processos inconscientes no plano da linguagem. Esses processos (por ex., representantes-representações da pulsão, mecanismos de defesa, angústia) são sempre os mesmos, mas se combinam de modo variado, se diferenciam na história da vida individual como na vida e no contexto cultural de uma coletividade. Universal, porém particular: tal é o Inconsciente, e tal o mito. Mas contrariamente a Carl Jung que se apega ao Coletivo, é melhor pensar junto o Coletivo e o Individual como facetas diferentes da mesma medalha. Eu sou do Brasil, mas sou um indivíduo único no Brasil. O

⁷ Hans Robert Jauss *Pour une herméneutique littéraire*. Paris: Gallimard, 1988., principalmente os capítulos *Le Faust de Goethe ET Le Faust de Valéry, L'imagination Du mythe ET l'affirmation de l'identité*, p.186-275.

“homem público” desenvolve um imaginário coletivo, o indivíduo particular que ele é desenvolve um inconsciente particular, mesmo se o mito “homem público”, nele, denota uma solidariedade comunitária.

CONTRIBUIÇÕES DE MELANIE KLEIN

Didier Anzieu, perante o discurso racionalista e desafiador de mitólogos como a Historiadora Marie Delcourt, resolveu integrar as visões psicanalíticas de Klein às de Freud na análise do mito, ou seja, dos elementos míticos que se infiltraria em qualquer narrativa. Sabemos que Melanie Klein costuma remontar ao primeiro ano e até ao estado fetal em seus trabalhos teóricos. Foi ela quem incitou Anzieu⁸ a localizar certas fantasias fundamentais, por exemplo uma organização significativa de poder, bem antes do período marcado por Freud para o complexo de Édipo. Em virtude disto, uma aproximação do ponto de vista genético (histórico) da psicanálise com o que há de mais fecundo na diacronia dos mitólogos modernos necessitaria de duas condições já realizadas em Melanie Klein: a revisão por parte da psicanálise freudiana dos estágios de desenvolvimento (oral, anal, uretral, fálica), a renúncia à explicação filogenética, isto é, a explicação do desenvolvimento do indivíduo pelo desenvolvimento da espécie e vice-versa.

Freud começou a corrigir o atavismo filogenético assim como tendência moralisante dos mitólogos tradicionalistas, mas coube a Melanie Klein sublinhar com força antes de Freud que o mito transcreve em uma linguagem coletiva uma experiência interior fundamental; ele conta como os objetos internos ameaçadores são dominados, como os bons objetos danificados são reparados, como a clivagem do bom objeto e do mal objeto se «perlabora», se trabalha. Segundo uma expressão de Levi-Strauss, o mito é dotado de uma eficácia simbólica. Para Freud, a função simbólica preenchia uma função de representação. Melanie Klein propõe uma hipótese melhor sobre a origem da simbolização: por ser incapaz de exprimir adequadamente as suas emoções e suas angústias para com as pessoas que ama ou que inveja, e que aliás não podem satisfazer todas as suas necessidades, a criança as transfere primeiro às partes de seu corpo e do corpo materno,

8 Didier Anzieu, O.C.,p.130

e em seguida aos objetos que a cercam. Os símbolos representam esses objetos parciais (fezes, urina, etc.) e depois globais assim investidos. A simbolização preenche, portanto, uma função de perlaboração (=trabalho psíquico, que permite que o sujeito admita na sua vida psíquica elementos até então recalcados). A simbolização culmina no mito, onde não apenas os objetos parciais e globais estão presentes sob forma personificada, mas onde a função que a criou é ela mesma representada simbolicamente (sic, Anzieu, p.134). A partir da segunda tópica (Id, Ego, Superego) Freud alarga a simbolização, para além das pulsões sexuais, à pulsão de morte. Melanie Klein, por sua parte, considera que a vida psíquica começa com as primeiras posições persecutórias e depois depressivas, seguidas da fase de reparação. A ela caberia enunciar o primeiro enunciado sobre a mitologia adequada segunda tópica, quando disse: os mitos gregos (talvez todos os mitos, acha Anzieu⁹, transpõem simbolicamente às diversas formas e os diversos níveis de manipulação dos objetos internos pela mediação das diversas instâncias psíquicas - inclusive a memória).

Chegamos agora a idéia de que os símbolos são de caráter ambivalente, polivalente, sexual ou destruidor. Freud ira mais longe, zombando ao mesmo tempo dos Hermenêutas Fenomenólogos e dos Junguianos sempre em busca de um sentido, ao declarar (in Anzieu, p.133): o verdadeiro simbolismo desvela e mascara ao mesmo tempo a pulsão interdita. Freud, contudo não tirou todas as conclusões da segunda teoria das pulsões e da emergência do princípio de morte. As contribuições de Melanie Klein constituem um prolongamento essencial do freudismo, ao chamar atenção sobre o fato de que todo material clínico ou de análise comporta temas de despedaçamento do corpo, de «devoração», de destruição por corrosão, de parentes combinados (representação do pai e da mãe confundidos na mesma imagem), de mãe má e temível, de criança-monstro, de curiosidade para os seres que remexem no ventre da terra-mãe, de partenogênese, de boas substâncias danificadas, diríamos então: do Mal.

Restam mais duas considerações de método. É preciso, em uma boa análise, ter o texto completo do mito, e é preciso recolher estudos relacionados com o material transcrito e que focalizam real e especificamente processos inconscientes. Um bel exemplo de estudo é o de Orgel e Shengold sobre o tema dos presentes

9 Didier Anzieu, O.C., p.137, 133

envenenados de Medeia relatado por Anzieu¹⁰. O que o texto mítico revela, dizem os autores, se baseia em três observações clínicas: no caso das dádivas vindas de certas mães. A função desses presentes é de manter a dependência simbiótica. Esta função é, à imagem dessas mães, ambivalente. Presenciamos ora dádivas generosas, suntuosas, da boa mãe a seu filho ou sua filha que fica apegado (a) a ela, ora dádivas traiçoeiras, destruidoras por parte da mãe má à criança que procura se afastar dela. Medeia, no começo da história mítica e dramática, deu a Jasão, ligado a ela, armas e produtos mágicos para triunfar do dragão e apoderar-se do velocino de ouro; no final, ela deu a Creuza, a sua rival (Jasão a abandonou por ela), colar e túnica envenenados que a consumiram viva. Outros textos encontrados pelos autores acima mencionados comprovam a repetição dos presentes fatais, alternadamente benéficos e maléficos ao longo da vida lendária de Medeia. É o exemplo de uma aproximação bem sucedida entre mitografia e psicanálise pela mediação da teoria de bom e mau objeto de Melanie Klein¹¹.

Duas Análises: Freud e Melanie Klein

4.1 A ANÁLISE POR FREUD DO MITO DE PROMETEU

O mito de Prometeu recebeu um tratamento interessante de Freud num artigo pouco conhecido sobre o controle do fogo¹².

O ponto de partida de Freud é fornecido por um rito de certas sociedades primitivas: apagar o fogo, urinando. A direção inconsciente desse rito parece apontar uma satisfação de desejos homossexuais. Na realidade exterior, esse rito traz consigo uma inconveniência: ela priva o homem do fogo. O mito de Prometeu implica que a renúncia a satisfação uretral e homossexual seria a condição da conquista e da posse deste elemento civilizacional que é o fogo. Diversos sintagmas no discurso manifesto do mito expressam esse sentido latente, e eles o fazem mediante dois mecanismos: a figuração simbólica e a inversão no contrário.

Prometeu transporta o fogo roubado aos deuses no talo oco de uma cana,

10 Didier Anzieu, O.C., p.127

11 Ver Anzieu, O.C., p.137-138.

12 Didier Anzieu, O.C., p.125-126

figuração simbólica do pênis; e também simultaneamente, reparamos uma inversão no contrário, dado que, na realidade, no pênis, o homem abriga água do jato de urina, e não o fogo que é o contrário da água. O ato de Prometeu é uma fraude: outra figuração simbólica. Os deuses gregos figuram não o Superego, mas as pulsões; aqui, porém, não é o Id / o isso, o desejo homossexual, que se encontra liquidado quando o homem renuncia a extinguir o fogo.

Prometeu é punido; um pássaro, abutre ou fênix, lhe rói o fígado: outro exemplo de inversão no contrário. Na Antiguidade, o fígado era a sede dos desejos. No discurso manifesto o mito, Prometeu é punido por ter-se deixado guiar por seus desejos. No pensamento latente, é o contrário: Prometeu oferece o exemplo de renúncia a um desejo, para o bem da civilização. Ora, parece que todo desejo de renúncia suscita uma resposta agressiva, já que Prometeu é punido; sua renúncia é percebida como algo desagradável, na lógica inconsciente deste texto mítico.

Um pássaro lhe devora o fígado: o pássaro é uma figura simbólica habitual do pênis; aqui é uma abutre ou, de preferência, uma fênix - animal que renasce das suas cinzas - figuração simbólica da volta da ereção. A sensação de calor na ereção é aliás figurada pelo fogo. Assim, como no mito da Medusa (os cabelos erguidos sobre a cabeça, as serpentes apontando para cima), a volta da ereção vem consertar os prejuízos da angústia.

O material inconsciente, subjacente ao mito da conquista do fogo por Prometeu está ligado afinal à passagem da problemática uretral (crianças nascem da urina) e à problemática fálica (crianças nascem do esperma); o ato de urinar e o ato de estar em ereção preenchem duas funções do pênis fisiologicamente incompatíveis. A antítese entre as duas funções levam Freud a afirmar: «A antítese entre as duas conduz o homem a apagar com seu próprio fogo a sua própria água. Vale a pena citar na íntegra a conclusão de Freud sobre o mito de Prometeu:

Nós nos perguntamos se deveríamos atribuir à atividade mito-poética o seguinte destino: produzir sobre um palco uma representação disfarçada de processos psíquicos universalmente familiares, sem outra função que o puro prazer da representação. Não há como responder com certeza antes de ter previamente entendido plenamente a natureza dos mitos. Mas nos dois exemplos do fígado sempre renascente de Prometeu e da fênix que cada vez o devora, é fácil reconhecer uma finalidade precisa. Cada uma dessas micro-narrativas do mito descreve o

reviver-se dos desejos libidinais depois de sua morte posterior à satisfação. Cada um testemunha assim da indestrutibilidade de seus desejos: depois do castigo, o culpado parece ter a segurança de que, depois de tudo, no fundo no fundo, não sofreu nenhum dano.¹³

4.2-A ANÁLISE DA ORESTIA DE ÉSQUILO POR MELANIE KLEIN

Anzieu nos apresenta um artigo póstumo de Melanie Klein, datado de 1963, sobre a trilogia do poeta trágico grego Ésquilo, A Orestéia ou Orestia, segundo os tradutores. O intuito do psicanalista francês é de nos demonstrar como as percepções freudianas sobre a análise do mito ganhariam a ser retomadas e completadas. E um tal gesto de retomar e de completar teria sido qualificado de empreendimento de Literatura Aplicada por Pierre Bayard¹⁴, se Melanie Klein não fosse suspeita de aplicar à Orestéia uma teoria antecedente ao ato de ler.

Mas antes de apresentar o resumo do artigo por Didier Anzieu, achamos útil, enquanto tradutor e comentarista, abrir um parêntese esclarecedor da teoria kleiniana do psiquismo. Neste intuito, reproduzimos um trecho de um trabalho nosso que foi publicado em Anais de Colóquio do ano 2003.

Nossa própria exposição é tributária do livro do estudioso francês Michel Collot, *La Matière émotion*¹⁵ onde este começa por indicar a razão de seu interesse pela psicanálise kleiniana: ela proporciona, *servantis servandis*, uma teoria da criação cuja tese central é “a dialética da perda e da reparação, da construção e da destruição...”. Viram logo após as linhas mestras da teoria de desenvolvimento de Klein em duas fases capitais: a posição esquizofrênica, que corresponde à uma separação. Neste sentido, a não integração do ego e do objeto de desejo (ora bom, ora mal), por exemplo, na escrita poética de Jules Supervielle (francês nascido em Montevideo), se denota por flashes de angústia. Mas felizmente lhe sucede a segunda fase, a posição esquizo-paranóide, a qual evidencia mecanismos de integração e modalidades compensadoras de comportamento, de reparação dos efeitos destruidores que ameaçavam desencadear-se ou se instalarem na fase

13 Didier Anzieu, O.C., p. 126

14 Pierre Bayard. *La littérature peut-elle s'appliquer à la Psychanalyse?* Paris. Minuit, 2004.

15 Michel Collot, *La matière-emotion*. Paris:PUF, 1997,p.129-185.

anterior. Klein cunhou aqui dois conceitos: a introjeção e a reparação, que se tornam categorias de análise da criação (ao olhar de Michel Collot). O estudioso francês recorre oportunamente¹⁶ (p. 130) a um dos discípulos mais autênticos e mais famosos de Melanie Klein, Hanna Segal¹⁷ emite esse pronunciamento decisivo no que tange ao nosso assunto:

“a dor do luto vivido na posição depressiva e as pulsões reparadoras desenvolvidas para reconstituir os objetos amados internos e externos são o fundamento da criatividade e da sublimação(...). Resultam primeiramente da preocupação com o objeto do desejo/do amor e da culpabilidade para com este desejo, e, em seguida, da vontade consciente /inconsciente de reconstruir esse objeto, de preservá-lo e de torná-lo imperdível (...). O ardente desejo da criança-de-mamãe de recriar seus objetos perdidos, o incita a pôr junto aquilo que foi rasgado em pedaços, a reconstruir aquilo que foi destruído, a recriar e a criar.”¹⁸

Depois deste parêntese, voltamos ao artigo em pauta.

Klein mostra primeiramente como a posição persecutória é encarnada por Agamenon e Clitemnestre, o rei e a rainha. O Rei dos reis orgulha-se excessivamente de ter impiedosamente destruído Tróia e os Troianos. O objetivo oficial de Agamenon é de ajudar o seu irmão Menelas a reencontrar Helena seqüestrada,. Mas isso não passa de uma racionalização de sua inveja destruidora. Esta paixão negativa produz em Clitemnestre e em seu amante Egisto o medo persecutório de serem por sua vez destruídos: isso se chama uma ação de retorção. A razão posta à frente por Cltemnestre, no texto manifesto, é a de que Agamenon não é homem a recuar diante de nada, uma vez que já tem se mostrado capaz de sacrificar a própria filha Ifigênia. Ora, as duas situações não são idênticas, mas os envolvidos têm tudo a temer.

Em seguida, a posição depressiva esta encarnada por Orestes. Ele hesita em matar Clitemnestre, apesar do deus Apolo, seu superego rígido, lhe ter dado a ordem. Electra o incita a executar essa ordem. Mas Orestes, filho de Clitemnes-

16 Michel Collot, O.C., p.130

17 Hanna Segal. Introduction à l'oeuvre de Melanie Klein. Paris: PUF,1960.

18 A citação de Segal está em Michel Collot, O.C., p. 130.

tre, fraquejou perante a evocação dos cuidados e do seio que ela lhe dava quando era criança. Para cometer o matricídio, ele precisava ver a sua mão debruçando e gemendo sobre o cadáver do amante (Egisto). Orestes a matou por ciúme edípiano, não por inveja destruidora. Logo depois do assassinato ele foi perseguido pelas Fúrias (as Erinias), figuração simbólica do objeto interno perseguidor, ilustração do remorso de ter destruído o objeto amado.

A posição reparatória está encarnada por Atena, - emanção de Zeus, o ideal do ego, isto é, o Superego construído em torno do bom objeto. Atena delega ao tribunal do Areópago o julgamento de Orestes. Por sua voz preponderante, a mesma Atena decide pela absolvição do réu. Orestes, livrado das Fúrias, acede ao superego regulador pós-edípiano. Ele reencontra a alegria e o trono.

Afirma conclusivamente Melanie Klein:

A culpabilidade, a necessidade imperiosa de reparação e de perlaboração da posição depressiva rompem o círculo vicioso das pulsões destrutivas engendrando a angústia de perseguição; pois esta reforça por sua vez as pulsões. As crenças ctonianas (referentes ao ocultado, aquilo eu é debaixo da terra, ou na barriga da mãe, no estado fetal) pertencem à posição persecutória. Os ctonianos representam os bebês que a mãe carrega dentro de si antes que estejam nascidos e que a criança tema de ter destruído por suas fantasias ciumentas e hostis.¹⁹

Uma palavra final: Dizem que os mitos são os sonhos da Humanidade. Mas esses sonhos podem se revelar pesadelos quando os restos diurnos se ligam aos processos primários para exigir que o recalcado seja passado a limpo. Estejamos vigilantes em nossos sonhos.

Corolário:

O verdadeiro método de análise freudiano.

Reiteradamente vemos denunciando ultimamente, a heterodoxia de uma certa hermenêutica que se deu abusivamente por uma abordagem psicanalítica, mas que não passa de uma filosofia da consciência que coloca a consciência no

19 Melanie Klein, apud HANNAH Segal, O.C.

bojo do inconsciência, por trás de conceitos como a intencionalidade, ou de novidades instrumentais tais como as chamadas Linguistic turn ou Narrative turn. Apesar de sua inegável honestidade intelectual, Paul Ricoeur, defensor de Freud contra seus detratores, mas voltado para a teleologia e a construção de si mesmo no ato interpretativo, se revela por isso mesmo o mais ilustre representante desses «falsos amigos» da Psicanálise que, nas pegadas de Carl Jung, acabam por desvirtuar a descoberta de grande Vienense e a confundir a empreitada original deste com uma Hermeneutização do Inconsciente.

Eis a tese formulada e brilhantemente defendida por Mi-Kyung Yi no seu sólido trabalho intitulado *Herméneutique et Psychanalyse, Si proches. si étrangères*²⁰. Sintetizaremos rapidamente aqui a conclusão e os argumentos próximos da conclusão desse livro a fim de orientar os espíritos sobre o que é o método psicanalítico. Em certos de meus seminários, apoiado em Jean Forest e Pierre Bayard, já tentei definir, sem grande êxito, o que é, e sobretudo o que não é a Literatura. Volto tentando novamente, acompanhado desta vez de dois estudiosos do campo literário empenhados, eles também, em esclarecer o que poderia ser o seu domínio de pesquisa, em um livro a quatro mãos. Trata-se de Jean-Jacques Lecercle et Ronald Shusterman, *L'emprise des signes: débat sur l'expérience littéraire*²¹

Em um certo sentido, os «mitos» (no sentido de inexatidões) que deturpam a Psicanálise são geralmente aparentados aos que rondam em torno da definição do literário. Um e outro campo, contrário a uma descoberta, procuram sem dogma predeterminado a Alteridade. O inconsciente é uma alteridade que surge. Se pressioná-la, ela foge para o recalque e ficamos com o nosso próprio narcisismo de pesquisador demasiadamente sério. O texto literário tem muito a dar. Ao se colocar além do bem e do mal, ele resiste a toda moralização ou busca existencial planejada. Num e outro domínio, os melhores achados são frutos do acaso. Mas esse acaso só emerge se, na análise como na leitura, respeitamos três anti-regras:

- a livre associação-dissociação que consiste em deixar o texto falado ou escrito vir até nós numa igual importância sem privilegiar nenhum elemento. Pois, a tarefa é, antes de tudo, ligar e conectar teimosamente em

20 Mi-Kyung Yi *Herméneutique et Psychanalyse, Si proches. si étrangères.*(Paris, PUF, 2000

21 Jean-Jacques Lecercle et Ronald Shusterman, *L'emprise des signes: débat sur l'expérience littéraire.*Paris:Seuil, 2002

certos lugares, e noutros lugares desligar aquilo que está preso como um complexo;

- a atenção flutuante vem completar a atitude de desprendimento e de democratização da escuta. O Hermeneuta se orienta numa certa direção, ele é motivado por um sentido a construir e atribuir. O analista não tem objetivo prévio, não pretende desvendar um sentido, ele é um anti-hermenêuta quando predomina nele o construtivismo. A psicanálise, diz Jean Laplanche, é uma anti-hermenêutica toda as vezes que se considera que viver o sentido, elaborando-o, importa mais do que procurar, achar, atribuir e encerrar a operação. Neste aspecto, Freud tem declarado a análise interminável.
- A atitude interior. Essa expressão designa uma deontologia ou ética de trabalho. De um lado, o analista deve guardar a neutralidade, deve resistir a dar resposta como um sujeito suposto saber (Lacan). Ele evitará importar na cena de leitura ou de cura uma teoria maciça cujo efeito provável é o amordaçar do inconsciente. Ele ficará em estado de alerta no que tange aos seus demônios interiores, sempre à espreita, e que tendem a invadir contra-transferencialmente o palco e perturbar o diálogo analisante-analista, sujeito leitor- interlocutor texto.

Uma vez observadas essas regras, se tivermos sorte chegaremos um dia a descobrir paulatinamente nos desfiladeiros da leitura da alteridade para onde vai o texto, no lusco fusco fugidio em que se manifesta a indeterminada alteridade dos processos psíquicos. Talvez seja esta alteridade aquilo que nos levará ao que é a Psicanálise, ao que é a Literatura.

MEMÓRIA E UTOPIA: Desconstrução da escrita e da identidade colonial na cibercultura

INTRODUÇÃO

Certas concordâncias surpreendentes aparecem entre os pensadores da Cibercultura (Pierre Lévy, André Lemos, etc.), e os estudiosos da pós-colonialidade (Leela Gandhi, Eurídice Figueiredo, etc.). De ambos os lados, se efetua uma desterritorialização do conceito da escrita tal como se desenvolveu no Ocidente, e se propõem (nos termos de Michel De Certeau)¹ *des Arts de Faire / Artes de Fazer*, assim como novas modalidades de estar na linguagem e no mundo. Sobretudo discorre-se sobre a subjetividade, a comunidade a alterar ou abolir com vista a um “refaçonnage” (como diz Georges Balandier)², uma reconstrução. Chega-se a um (in)certo utopismo. Parece que estamos saindo do mundo dos textos e do significado para nos dirigirmos rumo ao mundo da experiência. É uma mudança que Roland Barthes previa nos anos 70. Francisco Varela (1998) e Julia Kristeva (1996) acabaram de confirmá-lo. Coube ao filósofo pragmatista americano, Richard Rorty, e ao historiador da filosofia, o belga Gilbert Hottois, opinar com ponderação sobre o novo humanismo que aí desponta. Nossa tarefa consiste em entregar alguns elementos desse dossiê no qual a resistência cultural de uns avizinha a expectativa de ciborgização dos outros.

Como se pode ler no texto da minha autoria apresentado neste volume, “O imaginário europeu”, mito e utopia tem laços de parentesco, embora não seja o objeto do presente texto ressaltá-lo. Mas ao tratar de hipertexto e outros assuntos

1 Michel De Certeau. *L'invention du quotidien*, 1- Arts de faire. Paris, Folio-Essais, 1990

2 Georges Balandier. *Le Détour*. Fayard, 1985.

conexos, fica no implícito que estamos em meio da mitologia de um tempo que vendeu a sua alma às máquinas inteligentes. Nossas considerações comportam duas vertentes: uma de caráter tecno-científico, a outra literário com tudo que a literatura desperta de onírico mesmo quando ela se propõe apenas a teorizar. Na primeira focalizamos os adeptos do hipertexto: o francês Jean Clément (1993) vê nele um dispositivo de leitura proporcionado pela revolução informática; os canadenses Bertrand Gervais et Nicolas Xanthos (1999) acreditam que, ao utilizar textos numerizados, o hipertexto modifica radicalmente a escrita original e lhe tira todas as suas características; Suzanne Leblanc (in Lenoble e Vuillemin, 1999) partilha a convicção de seus dois colegas da Universidade de Québec em Montréal e acrescenta que mudamos de paradigma.

Focalizaremos em seguida o pensamento, a cultura que nós interiorizamos através do “universo eletrônico, no sentido forte do cyberspace”. O indivíduo, aí, constrói todo um pensamento que escapa ao da linhagem aristotélica. O aristotelismo era «categorizante e classificante». O nosso pensamento está se tornando a-categorial e não-classificatório, interativo, transitório, aberto à complexidade, a alteridades, reticular.

Completaremos mais adiante essa primeira assertiva ligada a transformação da memória cultural e da utopia que dela decorre. Consideramos um pouco a vertente literária da questão, e também a filosófica (em guisa de complemento ao duplo itinerário que seguiremos). Aqui, as brasileiras Eurídice Figueiredo (1998), Zilá Bernd (1999) junto a Leela Gandhi (1998) (uma indiana ensinando em Melbourne) representam a corrente dos estudos pós-coloniais, os quais defendem a idéia de uma cultura de resistência. Segundo essas estudiosas, é preciso aproveitar as brechas que o paradigma da informática revelou, e que já anunciaram Roland Barthes, Frantz Fanon, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, as psicanalistas Luce Irigaray e Julia Kristeva, para reverter o vezo categorial e classificatório de uma escrita hegemônica, marginalizadora ou amordaçadora. Por isso, terão de ser levadas em conta à complexidade e a hibridade de um sujeito descolonizado ou a caminho de sê-lo. No mesmo ambiente ético, se indexa a filosofia pós-kantiana de Gianni Vattimo (1998) de Emmanuel Lévinas (1973) e principalmente de Richard Rorty (na versão do Historiador da Filosofia Moderna, Gilbert Hottois, 1998). Esses pensadores promovem todos uma des-colonização do ser, assim como da tradição da escrita. Em particular, Richard Rorty demonstra uma certa

sintonia com os porta-vozes da Cibercultura (Lévy, Lemos, Casalegno, etc.). Vamos logo rever esses personagens, a convergência de suas idéias, expressas ou implícitas, no que diz respeito ao apagamento ou à reciclagem da memória, assim como ao seu deslize na utopia.

Achamos melhor começar pela tradição da «teoria do texto», no ponto de ruptura que simboliza o nome de Barthes, ruptura esta que virão agravar ou acelerar Luce Irigaray e Julia Kristeva. Depois, logicamente, entrarão sucessivamente em cena os estudiosos pós-colonialistas, os pesquisadores do Hiper-texto e da Internet, enfim os filósofos. Mas estará sempre subentendida uma repressão inicial — o silenciar, em certas tradições da escrita, das vozes múltiplas, dos corpos esmagados ou postos à distância. Como veremos, a esta prática escríptural hegemônica e mítica, respondem hoje outras práticas interrogatórias e também míticas.

1. DE BARTHES A LUCE IRIGARAY A JULIA KRISTEVA

1.1 BARTHES

Roland Barthes(*Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires*, 1997:811-822) tem apostado na energia e “vibrações da linguagem”, no texto-produção, que culminam na concepção lacaniana de significância:

“A significância significa um trabalho infinito do significante sobre si mesmo: o texto não pode, pois, coincidir exatamente (ou de direito) com as unidades lingüísticas ou retóricas ainda reconhecidas pelas ciências da linguagem, e cuja divisão subtendia sempre a idéia de uma estrutura finita³”

³ Barthes acabava de condenar o sujeitamento do sujeito leitor à ditadura da linearidade da escrita e de suas ambivalentes funções que são: “a estabilidade, a permanência da inscrição...” e acusava implicitamente “o contrato social” no qual ele estava envolvido junto às instituições que o suportam: o direito, a Igreja, a literatura, o ensino...”

Mais adiante, Barthes precisará a sua definição da significância como um “processo” liberado da «lógica do ego-cogito» cartesiano e se envolvendo em « outras lógicas... desconstrutoras», indiferentes à significação imediata, esta sendo a face de uma vontade de domínio. Ora, em vez de procurar qualquer domínio, o sujeito que ingressa na língua deveria aceitar a crise da enunciação e a perda que ela acarreta tanto para o leitor como para o escritor. Ambos são ultrapassados pela atividade da linguagem e caem na heterogeneidade, num além-normas e afora da metafísica da verdade, que supõem essas normas. Resta como tarefa: a exploração da língua que trabalha o sujeito, que o expulsa de posições convencionais ou preestabelecidas.

Se entendessemos bem o pensamento de Barthes, afirmaríamos que a língua-signo nos colonizava; ao passo que a língua-discurso, a língua dinamizada pela enunciação e pela significância nos descoloniza. Veio um momento de sua exposição onde Barthes (op. cit., 818) assimila a significância às imagens dialéticas de Walter Benjamin: «La signification (est) lueur, fulgurations imprévisibles des infinis du langage... / A significância é clarão, fulgor imprevisível dos infinitos da linguagem», e o trabalho significativo se assemelha ao «trabalho do sonho».

Há, neste Barthes do verbete “théorie du texte” do *Dicionário* citado, uma passagem escandalosa para a tradição literária, como serão quinze a vinte anos depois certas passagens de Pierre Lévy sobre o hipertexto e a cibercultura⁴. Vale a pena citar *in extenso* essa guinada:

“La théorie du texte ne se croira pas tenue d’observer la distinction usuelle entre la “bonne” et la “mauvaise” littérature: les principaux critères du texte peuvent se retrouver, isolément, dans des oeuvres rejetées ou dédaignées par la culture noble, humaniste (...). On ne peut, en droit, restreindre le concept de “texte” à l’écrit (à la littérature) (...). Toutes les pratiques signifiantes peuvent engendrer du texte.”

“A teoria do texto não se acha obrigada a respeitar a distinção habitual entre a boa e a má literatura; os principais critérios de texto podem ser

⁴ O efeito de escândalo suscitado pelas declarações ou pelos escritos de Pierre Lévy pode se encontrar, entre outros lugares, na resposta da escritora e professora Danièle Sallenave quando foi entrevistada por Philippe Petit, no livro: *A Quoi sert la Littérature?*, Danièle Sallenave (Entretien...). Paris, Edition Textuel, 1997, pp. 79-85.

encontrados, isoladamente, nas obras rejeitadas ou desprezadas pela cultura humanista (...). Não se pode, de direito, restringir o conceito de “texto” à escrita (à literatura) (...). Todas as práticas significantes podem engendrar texto.”

Barthes citou logo depois a pintura, a música, o canto, a escultura e preconiza uma “subversão dos gêneros”, uma “transtextualidade”. Tudo isso se aparenta à nova visão da hipermedia, com seu achatamento das hierarquias e a promoção das enunciações de onde vieram. Em termos expressos, Barthes descarta do texto a hermenêutica e, através delas, as noções de comunicação, de “mensagens”, de “enunciados”, de “produtos finitos”(p.819) e propõe uma prática ou pragmática ou ação social, via, por parte de cada falante, o seu empenho em «produções perpétuas, em atos enunciativos, através dos quais o sujeito continua lutando” a caminho de seu vir-a-ser. Pelo sujeito está se realizando assim, aqui, “uma prática erótica da linguagem”, obras de amadores e não de tecnocratas da linguagem, como tem-se revelado a casta tradicional dos “escritores, professores, intelectuais”.

Barthes era perfeitamente consciente de que tomava uma crucial virada ideológica. Para assegurar sua posição, recorreu a um recurso sociológico à altura: encontrou-o na noção kristeviana de ideograma. Com efeito, esse conceito “permite articular o texto com o intertexto e de pensá-lo nos textos da sociedade e da história”. No entanto, Barthes completa esta definição entrelaçando texto e intertexto num único tecido inconsútil, proliferação infinita de escrita/enunciação sempre nova que anula toda relação de exterioridade entre texto e comentário, escrito e leitor, destinador e destinatário, mas assevera “variações irracionais (inverossímeis) da pessoa e do tempo.”

Trata-se de uma “prática transgressiva”, que derruba todas nossas tradições da escrita, da forma de sociabilidade, que através dela se expressava. O discurso da comunidade virtual dos cibernautas dirá que aqui não há texto-modelo a imitar, nem código universal ao qual submeter-se queira ou não queira. O inter-texto do inter-leitor ou do ator do texto “se situa”, tal como o hipertexto, ao alcance de muitos, e próprios a ninguém, «no *intercourse* (itálico no original) infinito» de códigos peculiares de seres singulares em devir, e “a percepção está”, como queira Nietzsche “para além da forma grosseira das coisas”. «Não somos bastante sutis, diz Barthes citando Nietzsche, para perceber o escoamento provavelmente

absoluto do devir; o permanente» da escrita «só existe graças a nossos órgãos grosseiros, que resumem e reduzem as coisas aos planos comuns, enquanto nada existe sob uma forma (*sous cette forme*). A árvore é a cada instante uma coisa nova, afirmamos a forma porque não apreendemos a sutileza de um movimento absoluto. Conclui, então Barthes: «O texto também é esta árvore, de que a etiqueta nominal colada (provisoriamente) sobre ela não passa de uma iniciativa de nossos órgãos grosseiros».

Constatamos uma grande convergência entre Henri Meschonnic (*Dictionnaire des Genres et notions...*, pp. 702-706) e Roland Barthes: a mesma recusa das convenções que aprisionam o sujeito, elogio do deslocamento permanente, a prevalência da significância. Meschonnic enfatiza ainda mais o ritmo, o corpo, a não consciência dos inter-sujeitos de discurso barthesianos, atropelando o lingüístico em sua derivação organizada para o «desconhecido» (Meschonnic, *Dictionnaire...*, p. 706).

Esse atropelamento ou saída do lingüístico, da linguagem dos signos, corresponde a uma recusa do discurso instituinte e instituído, que encontraremos ao mesmo tempo que uma desconstrução do sujeito clássico, nos escritos dos estudiosos apelidados de pós-coloniais.

1.2. LUCE IRIGARAY E JULIA KRISTEVA

Luce Irigaray (*Parler n'est jamais neutre*, 1965/1985; *Le Temps de la différence*, Biblio-Essais, 1989), Julia Kristeva (*Sentido e Contra-senso de uma revolta*, 1996) a consumarão. Escrevendo em defesa das mulheres contra a memória patriarcalista, as duas estudiosas elaboram cada uma estratégias de de-significação e de re-significação. Luce Irigaray executa uma série de de-marcação em nível das palavras, das frases, dos semas, dos grafemas, das vozes (“Le viol de la lettre”, 1969) e reivindicará enfim como Barthes, «uma modificação dos códigos simbólicos, em particular da linguagem, do direito, da religião» (*Le Temps de la différence*, última frase do livro). Estão igualmente a favor de um espaço de realização translingüístico dos sujeitos.

Julia Kristeva desde sua tese de 1970 (*La Révolution du Langage Poétique*) vem insistindo na necessidade de liberar o corpo biológico e os corpos semio-lin-

güísticos. Por isso, a sua Semanálise focaliza o infra-texto, mistura de biológicos e de letras, por onde passaria a revolução ideológica e transtextual. As posições discursivas são aí deslocadas por uma energia pulsional capaz de articular sentido “outro”, “numa infinidade diferenciada, cuja combinatória ilimitada nunca terá fim”(sic). No livro, *O Sentido de uma revolta* (1996), a autora homenageou Freud, Barthes e Lacan. Pelo intermédio de Lacan e de Barthes, ela expressa a tese do corte radical de um texto com o passado; pois os sentidos do passado estão para sempre perdidos.

Além do mais, a voz póstuma é um engodo, a memória está em constante defasagem com nossa historicidade presente, apesar da ilusão filológica e hermenêutica⁵. Disto e de outros desencontros entre memória e problemática atual, falaremos mais adiante a respeito das comunidades emergentes (pós-coloniais e cybernautas).

Kristeva (1996) retém também nossa atenção por sua concepção do sujeito, em perfeito acordo com a de Barthes, Freud e Lacan. Ela requer (1996:308) para nossos tempos “um sujeito a-psicológico, senão a-subjetivo”, um “sujeito em-processamento”(un sujet en procès). Nesta altura, o pensamento de literários como Barthes e Kristeva, de psicanalista como Lacan intersecta em parte a posição dos cientistas cognitivistas sobre o sujeito. Por exemplo. Francisco Varela e suas colaboradoras do livro *L'inscription corporelle de l'esprit* (Paris, Seuil, 1993:176) postulam “uma mente sem self”, sem “consciência-de-si”, mas continuam em acreditar, com Kristeva e Freud, no valor da experiência humana, nas narrativas em que se pode dar esta experiência oriunda do sensível. Grande pontífice do MIT, Marvin Minsky (*A Sociedade da Mente*, Francisco Alves, 1983), partilha o mesmo postulado. O sujeito seria algo “sub-pessoal”, “puras relações”(cf. Varela et al., pp.156-159).

2. A PÓS-COLONIALIDADE

Abandonamos esta pista extrema da negação da subjetividade para focalizar o nosso assunto na zona temperada da desconstrução do sujeito. Caminha-

⁵ H.G.Gadamer poderia objetar que re-incorporada no horizonte de expectativa dos Atores sociais do momento e de suas utopias, a voz do passado ganha um segundo sopro.

remos daqui em diante na companhia dos estudiosos da Pós-colonialidade, até o momento que cederão novamente o palco aos especialistas da tecno-ciência (hipertexto e cibercultura).

A tonalidade das pesquisas “pós-coloniais” se percebe no livro de Leela Gandhi assim como nos escritos e ficções de J. M. Coetze (1998). Mas também em diversos estudos brasileiros dentre os quais se destacam o último livro de Eurídice Figueiredo (1999) e uma meia dúzia de opúsculos de Zilá Bernd.

2.1. LEELA GANDHI E OS PÓS-COLONIALISTAS ANGLÓFONOS.

Começamos pelo livro de L. Gandhi, porq ue esse ramo de estudos foi iniciado pelos anglo-saxões. O livro de Leela Gandhi é um repertório considerável de textos de filósofos como Foucault, Deleuze, Derrida, Lyotard, e também de representantes do pensamento pós-colonialista.

Esta segunda categoria se divide em dois grupos: de um lado, há os pensadores pós-colonialistas *stricto sensu*, entre os quais contam-se percursos como Mahatma Gandhi, Jean-Paul Sartre e seus discípulos (Frantz Fanon, Albert Memmi) e os grandes expoentes atuais Homi K. Bhabha, Gayatri Spivak, Ashis Nandy; de outro lado, há os escritores que muitas vezes se expressam implícita ou explicitamente em teóricos como Salman Rushdie, Yole Soyinka, J. M. Coetze⁶. Gandhi os faz dialogar entre si.

Como Barthes⁷ o deu a entender, o poder está instalado na linguagem. O colonizador falou, cobrindo com sua voz a voz do colonizado; o ex-colonizado terá que levantar voz e se tornar audível por uma substituição do lugar, uma mudança de espaço, de enunciação e de altura. Isto, Leela Gandhi o exprime admiravelmente numa citação de Ashis Nandy: «(...) *Modern colonialism did, of course, rely on the institutional uses of force and coertions*” (“*hierarchies of subjects and knowledges*”).» (Nandy, in Gandhi, p. 15). Tem de haver uma “re-inscrição”, mediante a qual o colonizado inverterá a imagem, a fala e até a mente: “*This*

6 Falamos da produção de língua “inglesa”. Eurídice Figueiredo e Zilá Bernd tratam com competência da produção francófona. Das duas, por razão de espaço, escolherei a primeira.

7 Também J-P. Sartre no seu prefácio à *Anthologie de la Nouvelle Poésie Nègre et Malgache*. Paris, Présence Africaine, 1948.

colonialism colonizes minds...”(p.15), “*it is crucial for postcolonial theory to take seriously the idea as a psychological resistance to colonialism’s civilizing mission*” (ibid., p. 17).

É mister agir, comenta por sua vez Leela Gandhi (op. Cit., p.18), afirmar a heterogeneidade onde dominava uma falsa homogeneidade (ibid., p. 28). Como anteriormente Barthes, a estudiosa indiana contesta o ego-cogito cartesiano e a filosofia da identidade, da mesmidade, que rasura o outro (L. Gandhi, 40). É preciso intervir no texto da História, em todos os textos recebidos, perturbar o dispositivo enunciativo, possibilitar um conhecer e um conhecer-se diferente. Esse ensinamento, que tem muitos patrocínios, é compreendido de modo diferente na prática dos escritores africanos (Soyinka, Rushdie). Eis aqui algumas práticas estrangeiras aos comentários de Leela Gandhi. Nos a recolhemos de Richard Samin⁸especialista da Literatura sul-africana. Existem escritores sul-africanos cuja estratégia consiste em reificar o outro, devolvendo ao Branco o seu desprezo. Outros simplesmente se recusam a representar esse outro por ser este em demasia distante e imprevisível. Até agora, não saímos da escrita e não rompemos com a representação nem com a memória.

A singularidade de J. M. Coetze⁹ é de proceder de outra maneira. Ele reatualiza, diz Samin, o conselho sartreano de 1948 (ver nota anterior) e o estende a todo seu universo romanesco: «À astúcia do colonizador», diz Sartre, «era preciso responder por uma astúcia que derruba o opressor presente na língua falando esta língua por conta própria e destruindo-a». Por isso, Coetze pula fora do espaço de representação linguageira constituída pela ideologia liberalista com seus “presupostos semânticos” e suas estruturas; em vez de criticar a ideologia racista ou xenófoba, paternalista ou assistencialista reinante, ele «transgride as convenções genéricas e recorre a uma intertextualidade sistemática»¹⁰.

Como estratégia, a intertextualidade torna contemporâneos uma variedade de textos; estes em vez de olhar para a montante, tecem novas relações sincrônicas, novas aventuras que olham à jusante e bloqueiam portanto toda

8 Richard Samin, Représentation et post-colonialisme dans le roman sud-africain. In Michel Morel (dir.). L'exil et l'allégorie dans le roman anglophone contemporain. Paris, Messène, 1998, cap. XI, pp. 147-157.

9 J. M. Coetze escreveu, entre outras obras, In the heart of the country (1982), Writing for the Barbarians (1982), Foe (1983), White writing (1988), Age of Iron (1991).

10 R. Samin, op. cit., p. 156. Como vimos, Barthes estava nesta trilha.

representação. Eis como, no dizer de Richard Samin, Coetze consegue essa façanha:

«Em seus romances concebidos no “modo alegórico, ele mistura¹¹ a epopéia, a pastoral, a narrativa iniciática ou onírica¹² as histórias de aventuras e a narrativa aparentemente realista, e ele utiliza narradores marginalizados que se questionam constantemente sobre sua existência, seus valores ou o estatuto do discurso que eles produzem. Simultaneamente os textos de Coetze insistem sobre a materialidade discursiva¹³ incorporando suas próprias condições de enunciação, — seja qual for a sua forma de apresentação (documento de arquivo, jornais, cartas, ou confissões), — de tal maneira que eles não tem sentido fora do ato de comunicação que os institui»¹⁴.

Assim como a texto-produção de Barthes, o texto coetziano é a-referencial, começa e caminha com o próprio ato de leitura, torna logicamente impossível a coincidência entre o eu da enunciação e o eu do enunciado, nos envolve em “contradições”, “silêncios”, “aporias”, se assemelha aos eventos que pontuam a experiência de um estar-no-mundo.¹⁵

2.2. PÓS-COLONIALISTAS BRASILEIROS E FRANCÓFONOS.

Depois deste exemplo, que ultrapassou os limites que estabelecemos, passamos à ótica francófona da Pós-colonialidade. É a partir daqui que pretendemos principalmente mostrar o paralelismo dos discursos literários e tecno-científicos sobre a tradição da escrita assim como a utopia que vislumbram esses discursos.

Em 1998 e 1999, saíram no Brasil dois livros que oferecem uma visão mutu-

11 Temos a sucessivamente o estilo “imaginário” da alegoria e a “heterogeneidade” que os francófonos vão denominar de “hibrididade”.

12 Aparece aqui uma convergência com Freud/Kristeva, mas também com o pendor imaginário.

13 Aflora novamente aqui a teoria barthesiana do texto.

14 Richard Samin, op. cit., p. 156.

15 Uma síntese pessoal de R. Samin, op. cit., p. 157.

amente complementar sobre o pensamento pós-colonialista: o livro de Eurídice Figueiredo, *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana* (UFF, 1998) e o livro organizado por Edson Luiz André de Sousa intitulado *Psicanálise e colonização* (Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1999).

O segundo livro (Edson de Sousa: 1999) tematiza a memória (Amélia de Bulhões), a identidade mestiça e a utopia (Zilá Bernd). O livro de Eurídice Figueiredo elabora em torno das noções aparentadas de crioulezão, mestiçagem, hibridismo, heterogeneidade. Zilá Bernd retoma à sua maneira esses assuntos. Ela vê¹⁶ no ideograma da mestiçagem algo que recebe apoio teórico da noção deleuziano-guattariana de rizoma e que, em nosso tempo, põe em xeque o “ideal” de homogeneidade. Este “ideal” da alta “modernidade” é para Zilá Bernd, como um canto de sereia perante as subjetividades emergentes da colonização de ontem e de hoje.

O analista Contardo Calligaris¹⁷ emite críticas contundentes sobre o “essencialismo e o apego ilusório à verdade deste sujeito moderno;” mais ainda sobre a saudade que muitos brasileiros pretensamente emancipados nutrem em segredo para essa dimensão arcaica de sua mente; ele finalmente chama atenção sobre um trabalho de luto inacabado na América Latina, ao descrever o sujeito daqui em oscilação permanente entre a memória e a utopia.

Maria Amélia Bulhões¹⁸ arranca também as máscaras. Se valendo do sociolito do construtivismo e das neurociências, ela começa por traçar positivamente as linhas norteadoras da nova subjetividade que deveríamos cultivar em sintonia com a atualidade: uma individualidade “que realiza, a cada momento, reelaborações das recordações”, de tal sorte que o passado se reconstrói, se traduz num permanente devir... Amélia Bulhões bate forte nos maníacos das comemorações e celebrações. Para ela são avestruzes que evitam mexer numa identidade que necessita ser substituída. O passado vira assim um armazém de acessórios e de disfarces. As minorias não podem, não devem se apagar ao luxo de se entregar a um “passado embalsamado” e paralisante. A urgência é de ir em frente, rumo à descoberta de nova sociabilidade e novos sentidos. Observando a interatividade trazida pela Cibercultura, Amélia Bulhões acrescenta:

16 Zilá Bernd, *Literatura e identidade*. In: Edson Luís André de Sousa, *Psicanálise e Colonização*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1999, p. 213.

17 Contardo Calligaris, *A psicanálise e o sujeito colonial*. In: Edson de Sousa, op. cit., pp. 11-23.

18 Maria Amélia Bulhões, *Identidade uma memória a ser confrontada*. In: Edson de Sousa, op. cit., pp. 90-99.

«A globalização, através das redes de informatização, estabeleceu uma intercomunicação de signos que rompeu com as territorialidades, impondo a temporalidade do presente permanente.»

Nesta configuração interativa, já estamos deixando para trás o paradigma literário que um vanguardista como Roland Barthes já não representava mais. A autora insiste sobre a diversidade e a multiplicidade de memórias, que assegurariam heterogeneidade, pluri-pertencimento; aptidão a renegociar incessantes pactos sociais... Amélia se expressa como uma internauta que teria penetrado no campo de estudos pós-coloniais. Antes de entrar em mais detalhes, convém escutar uma das vozes mais autorizadas do Brasil na problemática da pós-colonialidade: Eurídice Figueiredo (*Construções das identidades pós-coloniais...*, UFF, 1998).

A memória da época colonial só pode ser uma memória espúria, uma falsificação, parece dizer Eurídice, quer sozinha, quer em companhia de E. Said, A. Memmi, Edouard Glissant. Daí, a urgência de uma desconstrução, de uma derrocada, como diz Sartre, do poder instalado na linguagem. É, do resto, rente à linguagem que Eurídice Figueiredo procede à sua desconstrução do homogêneo e da memória, tendo por escolta os escritores e pensadores das Antilhas. Focalizamos em especial Edouard Glissant. Cronologicamente, Glissant é uma figura-emblema da resistência cultural nas Antilhas, depois de Frantz Fanon (o autor de *Les Damnés de la terre, Peau noire, masques blancs*). Adotando ao ângulo de visão de Glissant, Eurídice¹⁹ apresenta dois componentes da antilhanidade: a hipótese de uma koiné, ou língua franca, que circularia do francófono Glissant aos anglófonos Derek Walcott, V. S. Naipaul, passando pelo cubano Nicolas Guillén; um segundo componente, que seria «o pensamento arquipélago». O grande livro de Glissant, *Poétique de la Relation* (Gallimard, cf. Figueiredo, p.79) explicita o que se entende por «pensamento arquipélago».

«uma abertura para a complexidade do diverso, em ruptura com qualquer essencialismo, com qualquer pensamento de sistema. Note-se de passagem que a linguagem escrita/tipográfica é tida por “um pensamento de sistema”.»

19 Eurídice Figueiredo, op. cit., pp. 74-79.

A *Poética da relação* de Glissant ergue-se contra essa cristalização, protesta contra as “construções identitárias” duras e puras, e hasteia a bandeira das identidades nômades, mutantes, múltiplas. Analisando os romances de Edouard Glissant, Eurídice se depara com reflexões que achamos consoantes com a “filosofia” hipertextual. O romancista (e poeta) acabava de qualificar a escritura dos novos descolonizados como sendo uma intraduzível e descontínua «irrupção de irrupção» (Figueiredo, p. 92). Lemos em seguida, a respeito da recusa de um certo universal racionalizante que impera no Ocidente. Glissant, dando as costas a este universal, formula uma estética crioula. Nela, como antes em Meschonnic, o ritmo será rei, um ritmo que “desterritorializa a língua francesa” engendrando um outro falar, barroco, multilíngue, dessacralizante, de-sistematizante, imprevisível, impredictível²⁰.

Chamaremos a atenção enfim a um outro tema de Glissant que Eurídice Figueiredo levantou: a subjetividade mestiça. É preciso ainda e sempre partir da problemática da escrita como sistema transcendente e “imobilizador dos corpos”, apagador de vozes plurais até a revolução rabelaisiana e bakhtiniana. Lançando mão dessas descobertas, «o projeto literário de Glissant», nos diz Eurídice²¹, quer “conciliar o absoluto da escrita (nos frisamos) com o não absoluto da oralidade, fazer uma síntese crioula, mestiça, híbrida entre dois mundos, o Ocidente e as tradições populares não-européias”²². A crioulação como unidade na diversidade, Glissant o explicita em seu livro *Le Discours Antillais*, mas ela será reinterpretada pelo autores do manifesto da crioulaidade (Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant, - três antilhanos). No entender deles “a crioulaidade seria uma ‘visão interior’ da antilhanidade, com ênfase na “cultura popular tradicional” em vez do aspecto “geopolítico” contido na palavra “americanidade” (esta, um análogo da antilhanidade)²³.”

A expressão “visão interior” reportada por Eurídice Figueiredo, nos lembra considerações similares apresentadas por Dominique Combe no seu livro *Poétiques Francophones*²⁴. O sonho conciliatório de Glissant teria sido realizado,

20 Eurídice Figueiredo, op. cit., pp. 88-90, passim.

21 Eurídice Figueiredo, op. cit., pp. 100.

22 Eurídice Figueiredo, op. cit., pp. 100.

23 Eurídice Figueiredo, op. cit., capítulo 6.

24 Dominique Combe. *Poétiques francophones*. Paris, Hachette, 1995, chap. 7. Les Polyphonies. Particular-

segundo Combe, em *Pluie et vent sur Têlumée Miracle* de Simone Schwartz-Bart e, na Suíça romana, nas ficções de Ramuz. Numa e outra obra, a imaginação dos autores cria a visão, fundada numa relação sensível com os mitos e o imaginário de seu ambiente telúrico. O resultado é uma combinação quase intraduzível, em que os termos locais não precisam ser ostensivamente marcados²⁵:

«Je ne suis pas un tubercule de glaïeul, de sorte que je ne peux pas me promettre si je sortirai jaune ou rouge de la terre. Demain notre eau peut devenir vinaigre ou vin doux, mais si c'est vinaigre, n'allez pas me maudire, laissez tranquillement dormir vos malédictions au creux des fromagers, car dites-le moi, n'est-ce pas un spectacle courant, ici à Fond-Zombi, que la métamorphose d'un homme en diable.»

(Simone Schwartz-Bart).

Realmente, Proust tinha razão: o estilo é uma questão de visão, e não de língua(s). E os melhores escritores pós-coloniais assim como seus exegetas ilustram perfeitamente que a antropologia cultural passa pelo estilo. Mas, como já suspeitamos, o hipertexto e a Internet já chegaram para nos fazer navegar na(s) interlíngua(s), sejamos capitalistas, nacionalistas, ex-colonizados, ex-colonizadores, não colonizadores. Leela Gandhi²⁶ tem previsto algo parecido quando falou de uma heterodoxia pós-colonial de: “intercivilization alliance” e de um “transnational literature”, ou melhor, de um «multicultural syncretism over cultural essentialism», chamado também por ela “hybridity”²⁷. No alcance de sua aber-

mente, os parágrafos “Le rêve de l'unité”, “La fusion des voix”.

25 Tais efeitos se constataem em Salman Rushdie, *Midnight's Children* e nos haitianos Emile Ollivier e Dany Laferrière.

26 Leela Gandhi, op. cit., cap. 8. – J.M. Moura fala em termos de “romance da idade global”, a respeito de Rushdie, Derek Walcott, Wole Soyinka, Tahar Ben Jelloun, mais especialmente de “world fiction” para caracterizar o romance policultural de Salman Rushdie, que abate as fronteiras entre Oriente e Ocidente, e onde o Outro escreve o Outro outro.

27 Leela Gandhi, op. cit., p. 118, 140. Na verdade, Gandhi se expressa pelo intermédio de Ashis Nandy cuja linguagem é, como a de Amélia Bulhões, em perfeita correspondência literal com a dos internautas: “challenge to the discrete e pure identities” (p. 137); “mutual transformation”(140); “international alliance”(p. 118); ou pelo intermédio de B. Aschroft: “the post colonial text is always a complex and hybridized formation”(162); ou ainda “Hybridity is the primary characteristic of all post-colonial societies, whatever their source”.

tura maximal, a pós-colonialidade em literatura dá a mão a Barthes, a Kristeva, aos neurocientistas, dialoga com Pierre Lévy e outros porta-vozes da Inteligência coletiva.

3. CYBER-MUNDO

3.1. PIERRE LÉVY

Segundo Pierre Lévy²⁸, existe um universalismo das redes que não se confundem nem com o do ego-cogito cartesiano nem com o paradigma da escrita de pergaminho ou da escrita impressa. A quem lhe objeta a limitação tecnológica dos países pobres e subdesenvolvidos, Pierre Lévy, otimista, responde que é uma questão de tempo, a exclusão será superada. A inversão da hegemonia da escrita, do poder através da escrita, é do interesse de todos, mesmo dos países que nada tiveram a ver com a colonização. A pior colonização que ameaça a humanidade é a da mente. E nesta altura estamos no mesmo barco, por se tratar daquilo que outrora Althusser chamava AIE/Aparelhos Ideológicos do Estado, sem ter percebido que esses dispositivos externos eram interiorizados em nosso super-eu. Enfático, Lévy declara: “Com a escrita, tivemos a universalidade e a totalidade, ... com a estrutura das redes cibernéticas, todavia está emergindo uma forma nova de Universal (...), pela interconexão dos heterogêneos.”

Lévy desenvolve amplamente, alhures, as novas arquiteturas simbólicas que representam os hipertextos e os dispositivos informáticos. Os textos da Tradição são aí radicalmente desconstruídos, como foi dito na Introdução. Privados do semantismo, desterritorializados, esses textos transmutados pela numerização e pelo software (“logiciel”, literaticiel, base de dados, etc.) franqueiam ao usuário a possibilidade de inventar e de se reinventar, e de entrar na nova sociedade da rede mundialmente conectada²⁹. Lá, se expandem e se organizam o campo do imagi-

28 Pierre Lévy, *L'Universel sans totalité: essence de la cyberculture*. Sociétés, Paris, n° 59, 1998/ 1, pp. 11-19. Essa entrevista dada a Loïc Morando, pesquisador do CEAQ, condensa a matéria do livro *Cibercultura* (trad. Brasileira). Para outras obras do Autor, consultar a bibliografia complementar.

29 Pierre Lévy, *L'Intelligence Collective: pour une anthropologie du Cyberspace*. Paris, La Découverte, 1997,

nável e do imaginado “segundo uma interação recíproca e transversal que desenha uma verdadeira espiral autopoiética da existência”³⁰. A Internet é o quadro de um novo intelecto, em perpétua transformação sensível ao contato daquilo que lhe é estrangeiro e que mantém com ele relações de modificação recíprocas³¹. A memória se torna a memória do imediato, “memória cooperativa, espaço de cooperação, de comunicação e de navegação”³². Em lugar de uma identidade voltada para um em-si, o ser-em-rede se dispersa através de multipertencimento sucessivo, em uma des-substanciação de sua subjetividade, diria Julia Kristeva (op. cit., 1996: 332, 334). Poderia assim endossar, sem o terror da castração, uma identidade arlequim, feita de identificações sucessivas (gay, lésbica, chicana, intelectual, negra, etc.). Sua alma é zebrada, ou “tigrada”³³. Recai-mos na metáfora biológica da mestiçagem e da hibridização. Mas antes de vê-la corroborada em outros estudiosos da Cibercultura do que Pierre Lévy, como por exemplo André Lemos³⁴, façamos um pequeno desvio por Silvio Gaggi, autor de um documentado panorama sobre os cybertextos³⁵. Talvez ele articule uma relação com Jean Clément, Gervais/Xanthos, Barthes/Kristeva, Gandhi/Figueiredo e os cibernautas. Com Gaggi, providenciamos uma definição mais rica do hipertexto e, portanto, mais condizente à cibercultura. Diz Gaggi:

“Na sua mais ampla acepção, (...), o hipertexto é uma rede complexa, interconectados de nós e liames (links). Usuário /leitor ingressa aí por qualquer nó e escolhe qualquer caminho de exploração, sem se preocupar com começo e fim, porque ele está sempre no meio”(como no rizoma)³⁶.

pp.163-176.

30 Pierre Lévy, op. cit., p. 234.

31 Pierre Lévy, op. cit., p. 114.

32 Pierre Lévy, op. cit., p. 115.

33 Alusão a um trabalho de Gilbert Durand, *L'Ame tigrée*, multicolor como a pele do tigre.

34 André Lemos, *La réalité virtuelle: virtualisations et actualisations dans le réel*. Sociétés, n° 59, 1998/1, pp.79-90.

35 Silvio Gaggi. *From text to Hypertext:decentering the subject in fiction, film, the visual arts and electronic media*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997.

36 Silvio Gaggi, op. cit., p. 102.

Num hipertexto, como *Shakespeare* projetado por Larry Friedländer, o leitor é provido de uma biblioteca teoricamente exaustiva porque permanentemente atualizada sobre as obras de Shakespeare, as edições críticas, a fortuna crítica do dramaturgo e poeta, as transposições de cada obra para outras artes, o contexto histórico e geográfico, os congressos, traduções e reedições, etc. Um tal projeto é de ordem planetária, exige o auxílio da Internet, e suscita a transformação social dos indivíduos em membros de uma comunidade internacional, análoga a certas Irmandades, ou Confrarias ou frã-maçonarias. Passamos por cima dos museus virtuais, dos museus e galerias virtuais de obras reais e de obras virtuais para um tomada sobre a ficção interativa. Marie-Claude Vettraino-Soulard³⁷, de que obtivemos essas informações, registrou o nascimento de uma literatura interativa por Internet, que já ultrapassou em avanço tecnológico o projeto de Friedländer. Yann Queffelec (prêmio Goncourt de romance 1985), John Updike (romancista americano) convidaram, um e outro, o público leitor, um público de internautas, a se substituírem aos autores individuais que ambos são, a fim de construir/reconstruir uma ficção interativa. Os leitores, promovidos cyber-autores, baixam segmentos de textos que se completam uns aos outros, se sobrepõem uns aos outros, evoluem e se retificam à medida que avançam, de modo não seqüencial, de modo paralelo, transparente um ao outro. Parece um jogo. Mas um jogo através do qual, cada um se autodescobre e se supera.

Mais uma vez, reencontramos a idéia barthesiana, irigarayana e kristeviana e a experiência trágica de Salman Rushdie, a saber: o que se chama arte não pára nas letras, mas envolve um além das letras, que é a vida, a experiência humana integral³⁸. A travessia dos signos rumo à vida, sobre a qual vimos insistindo, tem o aval do filósofo Paul Ricoeur (*Philosophie et Langage, Revue Philosophique*, 1978, pp. 449-463):

37 Marie-Claude Vettraino-Soulard. *Les enjeux culturels d'internet*. Paris, Hachette, 1998.

38 Silvio Gaggi, (op. cit.), simpatomaticamente intitula o capítulo sobre o hipertexto "Psychic life redefined", e multiplica as ocorrências de expressões tais como: novo paradigma, comunidade digital. Entre outras, registramos a frase «Digital writing changes (the) psychic framework» (p. 113), cujo alcance revolucionário está sendo testado na Neurociência.

Parler, "c'est l'acte par lequel le langage se dépasse comme signe vers un monde, vers un autrui et vers un soi"... pour permettre cette médiation triple entre l'homme et les choses, entre l'homme et les hommes, entre l'homme et lui-même."

Tradução: falar, « é o ato pelo qual a linguagem se ultrapassa como signo em direção de um mundo, de um Outrem e de um self», a fim de permitir «esta mediação tríplice entre o homem e as coisas, entre o homem e os homens, entre o homem e ele mesmo.»

Não é difícil entender que nosso desvio não era verdadeiro, porque ficava dentro da própria energia que anima a Cibercultura.

André Lemos pode então entrar em cena.

3.2. ANDRÉ LEMOS³⁹

André Lemos é brasileiro, Doutor em Sociologia da Université de Paris V, professor na Faculdade de Comunicação da UFBA. Autor de uma tese sobre a cibercultura, ele dirige um site na Internet (e-mail: alemos@ufba.br).

Barthes, Glissant, Meschonnic, todos que falam da voz, da oralidade, dedicam uma certa atenção ao corpo. Inclusive Silvio Gaggi (1997:133) quando se pronuncia sobre a estrutura psíquica decorrente do uso da escrita digital: "it recaptures", diz ele, "some of the immediacy (...) that characterized oral culture." Gaggi todavia, já foi mais audacioso que Edouard Glissant, ao postular a perda eventual do "próprio", ou seja, daquilo que faz de um "sujeito" uma entidade dotada de um corpo individualizado e distinto. Para exprimir sua opinião, ele cita Bonnie Mitchel⁴⁰ que tem muito a ver, como ressaltaremos, com a postura sócio-técnica de André Lemos:

39 André Lemos, *La réalité virtuelle...*, Sociétés, 59, 1998/1, pp. 79-90.

André Lemos, *Bodynet e Netyborgs: sociabilidade e novas tecnologias na cultura contemporânea*. In: Antônio Albino Canelas Rubim, Ione Maria Ghislene Bentz, Milton José Pinto (orgs.) *Comunicação e Sociabilidade nas Culturas Contemporâneas*. Petrópolis, Vozes/ COMPOS, 1999, pp.9-26.

40 Silvio Gaggi, *op. cit.*, pp. 115.

«Vivendo nos elétrons do cyberspace, não temos raça, nem somos velhos ou jovens, inteligentes ou ingênuos; temos apenas um e-mail para nos identificar. Nosso estilo e nossos “smileys” (ou representantes) revelam nos personalidades virtuais. Não estamos sozinhos. (...) Nossas máquinas preenchem nossa aspiração do reconhecimento social. À segurança e privacidade (...) somos eletricamente de ego-alterado. Não precisamos de rostos nem de nada necessário. Não me mostre a sua face. Não precisamos de corpos. Eles se deterioram. Não precisamos de voz. Falamos através do pensamento. Não precisamos de nada dessas coisas. Nós temos dedos, palavras com imagens. Nós temos uma conexão Internet. Nós temos nossos seres virtuais.»

Bonnie Mitchel acabou de descrever admiravelmente a “hiperpresença”, a qual o hipertexto e, mais ainda, a Internet nos levaram. Nossa subjetividade, nosso corpo, nossa voz se de-marcam aí; somos intersujeitos intercorporados, prestes a todas as dematerializações, deslocalizações e palinodias. Nosso nome é Proteu. Claro que estamos, com Bonnie Mitchel, no reino da utopia. E André Lemos parece ter ele também embarcado para esse cybermundo sem fronteira, pelo menos pelo desejo, - dado que, além de nos gratificar com abundantes referências sobre a virtualização⁴¹, o “extended body”, a “identidade terminal”, a “cultura cyberpunk”, o “hyper-texted body”, o “post-human”, a “cidade dos Bits”, “cyborg Citizens”, ele manifesta grande apreço para Donna Hararay, essa outra grande sacerdotiza do planeta Cyber. Hararay, autora do “Manifesto for Cyborgs”, promove “um novo campo de saber chamado de cyborgologia”⁴². E nesta nova ordem de início de milênio, cujo impulso provem de uma certa medicina, das neurociências, das tecnologias de ponta da NASA e outros Altos Comandos, Donna Hararay pensa que: “we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short we are all cyborgs”⁴³. Através da entidade cyborg, um híbrido “meio máquina, meio biológico, que possui uma identidade parcial e contraditória, aceitando a indiferenciação”⁴⁴, ascendemos ao

41 Ver o artigo de A. Lemos em Sociétés, nº 59, 1998/1 acima registrado.

42 André Lemos, Bodynet e netcyborgs... In: Antônio Albino Canelas Rubim et al., op. cit., p. 16.

43 Donna Hararay, in A. Lemos, 1999, p. 16.

44 A. Lemos, 1999, p. 16.

domínio do mito, ao imaginário. Tal é o ponto de chegada da desconstrução da escrita: o mito do cyborg. André Lemos e Michel Maffesoli nos iniciam seguramente a essa utopia. Diz Lemos:

“O mito do cyborg, surge para quebrar fronteiras, potencializar fusões e simbioses, e para abalar a hegemonia do discurso feminista (e de esquerda em geral), que consiste em pensar a vida social como estabelecida em dicotomias bem claras”.⁴⁵

Com efeito, esse mito desponta na hora de contrabalançar discurso e a prática política de uma certa esquerda e de certos movimentos sociais que se rebaixaram a nível an-ético de tradicional extrema-direita. Donna Haraway milita justamente contra esses discursos espúrios, via a derivação inaugurada pela nova onda cibernética.

A quem suporia a desvinculação desta ciber-imaginação política dos estudos pós-coloniais, responderia Michel Maffesoli. O seu ponto de vista, na pena de Lemos, é o seguinte:⁴⁶

No mundo do cyborg trata-se muito mais de afinidade do que de identidade. Maffesoli fala da passagem de uma lógica da identidade (típica da modernidade)⁴⁷ a uma lógica da identificação (...). As questões de “classe, raça e gênero. (exatamente aquelas que agitam os pesquisadores dos estudos pós-coloniais) nos foram impostas pelas terríveis condições históricas do colonialismo, do patriarcalismo e do capitalismo. A “identidade cyborg” constitui-se a partir de uma afinidade longe da apropriação de uma (e única) identidade. Ela seria a única a poder criar uma política que abrange o parcial, o contraditório e as construções abertas, pessoais e coletivas.

45 André Lemos, 1999, p. 17.

46 A. Lemos, 1999, op. cit., p. 17.

47 Ver supra. Zilá Bernd, Eurídice Figueiredo, e a sua crítica da homogeneização do ser sempre em detrimento dos vencidos e das minorias. Yves Bonny mostrou como evolui essa identidade moderna do abstrato ao concreto, no belo estudo: “Réflexions sur les identités culturelles et la Postmodernité” in Françoise-Romaine Ouellette et Claude Bariteau (dir.), *Entre Tradition et universalisme*. Québec, Institut Québécois de Recherche sur la Culture (IQRC), 1979, pp. 141-150.

A partir dessa utopia, ou seja, de um imaginário impulsionador, de uma imaginação em ação e com linha de horizonte incerta, e por isso mesmo aberta a todos os possíveis, podemos concluir a intervenção dos cyberculturistas e nos dirigir para o lado dos filósofos.

4. ARBITRAGEM FILOSÓFICA E APITO FINAL

O que se pergunta concerne ao aval ou à distância da filosofia perante a convergência de pensamento utópica que tem se constatado entre Literatura, Psicologia, Sociologia da Comunicação e da tecno-cultura. Depois de se mostrarem muito reticentes em relação à tecnologia, e à promoção de um eu múltiplo, a filosofia começou a mudar.

No que tange a abertura de espírito face à tecno-ciência, inicialmente não há unanimidade. Mas segundo Gilbert Hottois⁴⁸, alguns filósofos como Ludwig Wittgenstein, Gilbert Simondon, H. T. Englehardt, Richard Rorty parecem ter aplicado, a favor da Ciência e Tecnologia, a frase de Hölderlin: «Lá onde jaz o perigo, cresce também o que salva». Convocaremos apenas Richard Rorty. Mas antes dele, gostaríamos de ter a opinião de dois fenomenólogos, Emmanuel Lévinas e Gianni Vattimo, acerca da vertente crucial da identidade, já que a escrita, quer analógica, quer digital, mexe com a estrutura psíquica⁴⁹.

Julia Kristeva (1996) postulava uma de-substanciação do sujeito, que Francisco Varela et al. levaram a uma zeração e Marvin Minsky a uma rede de relações. Sem serem tão categóricos, Lévinas e Vattimo propõem concepções desconstrutivas do sujeito cartesiano e pre-kantiano e abrem o caminho para uma problemática da comunicação inter-classe, inter-raça, inter-sexo, inter-humana. Suponhamos que aquele homem se transforme em andróide, acreditamos que se beneficiará da mesma abertura à alteridade.

Vattimo⁵⁰ acusa as teorias da linguagem de fraude, na medida em que elas

48 Gilbert Hottois. De la Renaissance à la postmodernité: une histoire de la philosophie moderne et contemporaine. 2^a ed., Bruxelles, De Boeck, 1998.

49 Silvio Gaggi, op. cit., texto supracitado.

50 Gianni Vattimo, Ethique de l'Interprétation. Paris, La Découverte, 1998, pp. 214-219.

nos induzem a «pensar em categorias essencialistas o que é evento e sucessão de eventos», também na medida em que «apresenta coisas-em-si, ocultando os artifícios de sua condição de realidade produzida, assim como a sua condição histórica». Como vemos, é um pensamento aliado à reivindicação pós-colonialista. Além do mais, Vattimo confirma Barthes, Kristeva, Pierre Lévy, Maffesoli que, todos, nos deportam para fora da linguagem, isto é, numa praxis. Jaz aí uma utopia da desterritorialização sem memória, aquela mesma que preconizou o desconstrucionismo de Derrida e de seus seguidores.

Mas Emmanuel Lévinas⁵¹ também pensa desta maneira. Nele, esboça-se uma prevalência do dizer sobre o dito⁵². Eis aqui uma teoria da enunciação que rejuvenesce Benveniste e dá a mão a Meschonnic e Roland Barthes, assim como a todos que visam a um recomeço permanente. Destas pessoas fazem parte listas e membros de cyber-comunidades⁵³. “O dizer” de Lévinas ignora soberanamente a captura ou o fisgar de um discurso mestre ou escravo; o enunciador, o seu ethos é inapropriável pelos ditos, atravessa os enunciados de parte a parte, sem apego, com uma energia inempregada, insatisfeita, que incita a buscar além. A postura enunciativa preconizada em matéria de leitura literária ou de produção de artes no contexto da tecnologia do Hipertexto se torna um pouco mais explícita em seu aspecto inessentialista e heurístico, através do exegeta de Lévinas, Robert Eaglestone⁵⁴:

«O dizer fratura a identidade e a obra e cria alteridades; é pelo dizer que as estruturas finitas e fechadas do ser da essência, da identidade monológica são superadas (...) aterrissam no terreno da alteridade.»

51 Emmanuel Lévinas. *Autrement qu'être, ou au-delà de l'essence*. Paris, Biblio-Essais, 1973.

52 Esta prevalência do dizer sobre o dito, se traduz, no quadro das teorias dos atos de linguagem, por esta frase de Ruth Menahem (Langage et Folie. Paris, Les Belles Lettres, 1986, p. 71): «l'énonciation est toujours en excès sur l'énoncé». Austin chama isso de força ilocutória, eu vejo nesse excesso a razão mesmo da retomada sem fim de toda produção artística e talvez de toda renovação social, esse excesso da enunciação implicando uma insatisfação e uma frustração no ato de dizer e de fazer.

53 O protótipo de uma tal comunidade em incessante transformação, nas ações individuais e comunitárias, via rede, é descrito por F. Casalegno e A. Kavanaugh no artigo “Autour des Communautés et des réseaux de télécommunication”. *Sociétés*, 59, 1998/1, pp.63-78.

54 Robert Eaglestone. *Ethical Criticism*. Edinburg, Edinburg University Press, 1998, pp.143-144.

A ação social se resume nesta abertura ao outro. Em seu lugar, por hipótese o outro é transcendente ao si dobrado sobre si-mesmo. Lévinas condena a Tradição idealista em filosofia e recusa a ontologia heideggeriana. Ele sonha com uma sociedade fraterna, numa comunidade de irmãos. Um tal pensamento está em sintonia com o cybermundo, tal como o vê Pierre Lévy. Temos guardado o americano Richard Rorty para o final, porque, talvez, ao lado do francês Michel Serres (autor de *Le Tiers Instruct*, Gallimard, 1991), seja um dos filósofos mais em sintonia com a nossa atualidade. Idealmente, ou em seu imaginário, a nossa atualidade é pluralista, dominada pela hibridização cultural, pelo multipertencimento, pela colocação entre parêntese do passado como passado, pelo fascínio para o vir-a-ser, pelo paradigma tecnológico (o motor da locomotiva futurista). Neste sentido Rorty, apesar de um certo ranço liberalista, é o filósofo do momento cibernético⁵⁵. Admiramos Rorty por ter detectado a solidariedade simbólica, e finalmente positiva, que existe entre a RDTS (= a Pesquisa em Desenvolvimento Tecno-científico) e os investimentos (embora interesseiros) do capitalismo. Como os internautas e cybernautas, como Barthes e os escritores da World Fiction (Salman Rushdie, J.M. Coetze, Edouard Glissant) ele é partidário de uma redescoberta do humano, ele concebe a possibilidade de sempre «narrar de outra maneira o mundo, a história, a sociedade...»⁵⁶. Assim é que se mantém aberto o espaço da intercompreensão, renovando o contexto ou obedecendo à sua mudança. Partimos da Literatura. Ela é um gênero multiface de discurso. Mas a ciência, a tecnologia, o social são também textos, textos da praxis que acompanham, antecedem ou seguem a Literatura. É preciso tirar a literatura do lugar etéreo — onde uma ideologia da escrita a aprisionou e a tornou inoperante —, e fazê-la caminhar lado a lado dos outros textos, submetendo-a às mesmas reescrituras, às mesmas utopias individuo-coletivas. A cibercultura, com a tecno-comunidade do futuro que prepara, pode ajudar a essa derivação saudável, trocando o dito da memória literária por um dizer em busca do futuro.

55 A ler: Richard Rorty. *L'espoir au lieu du savoir*. Paris, Albin Michel, 1995.

56 Gilbert Hottois, op. cit., p.455.

RÉSUMÉ

Des concordances surprenantes apparaissent entre les penseurs de la Cyberculture (Pierre Lévy, André Lemos, etc.) et les chercheurs de la post-colonialité (Leela Gandhi, Eurydice Figueiredo, etc.) Des deux côtés, il y a une déterritorialisation de la notion de l'écriture tel qu'elle s'est développée en Occident, et l'on se propose (dans les termes de Michel De Certeau) des Arts de Faire, ainsi que de nouvelles modalités d'être au monde et dans le langage. Surtout, l'on discute sur la subjectivité, la communauté à changer ou à abolir en vue d'un refaçonnage (comme dit Georges Balandier), une reconstruction. On arrive ainsi à une (in) certaine utopie. Il paraît que nous sommes en train de sortir du monde des textes et des signifiés et que nous mettons le cap vers le monde de l'expérience. C'est une mutation que Roland Barthes prévoyait dès les années 70. Francisco Varela (1998) et Julia Kristeva (1996) viennent de la confirmer. Il appartenait au philosophe pragmatiste américain, Richard Rorty, et à l'histoire de la philosophie, Gilbert Hottois, de se prononcer avec pondération sur le nouvel humanisme qui perce ici. Notre tâche consiste à verser quelques pièces à ce dossier, où la résistance culturelle des uns voisine l'attente de cyborgisation des autres.

Mots-clefs: cyberculture, mémoire, imaginaire, post-colonialité, utopie.

BIBLIOGRAFIA

AKOUN, André. L'Imaginaire et le réel dans la communication face-à-face et les relations virtuelles. Société, n° 59, 1998/1, pp.5-9.

BARTHES, Roland. Théorie du texte. In: Dictionnaire des genres et notions littéraires. Paris, Encyclopaedia Universalis/ Albin Michel, 1997, pp. 811-822.

BOLTER, Jay David. Writing space: the computer, hypertext and the history of writing. Hillsdale, N.J., Lawrence Erlbaum Associates, 1991.

BRUNO, Fernanda Glória. Tecnologia e experiência: sujeito e tempo, segundo os ricos e as promessas da técnica. In: Antônio Albino C. Rubim et al., Comunicação e sociabilidade nas culturas contemporâneas. Petrópolis, Vozes, 1999, pp.73-90.

CASALEGNO, F. et KAVANAUGH, Andréa. Autour des communautés et des réseaux de télécommunications, Sociétés, n° 59, 1998/1, pp.63-77.

CHOW, R. Writing diaspora. Bloomington, Indiana University Press, 1993.

CLÉMENT, Jean. Afternoon a story: du narratif au poétique dans l'oeuvre hypertextuelle. Cahiers CIRCAV-Gerico, Lille, numéro spécial, 1994, pp. 61-73.

DEL VOLGO, Marie-José. O instante de dizer. São Paulo, Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. Cf. Hottois.

FERRAND, Nathalie (dir.). Banques de données et hypertextes pour l'étude du roman. Paris, PUF, 1997.

FIGUEIREDO, Eurídice. Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana. Niterói, Editora da UFF, 1998.

GAGGI, Silvio. From text to hypertext: decentering the subject in fiction, film, the visual arts and electronic media. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997.

GANDHI, Leela. Postcolonial theory. New York, Columbia University Press, 1998.

GERVAIS, Bertrand. L'hypertexte, une lecture sans fin. In: VUILLEMIN, Alain et LENOBLE, Michel (directeurs). Littérature, Informatique, Lecture. Limoges, PULIM, 1999.

GERVAIS, Bertrand. Une lecture sans tradition: lire à la limite de ses habitudes, Protée, Chicoutimi (Québec), Hiver 1997-1998, pp. 7-19.

HEIM, Michael. Electric language. A philosophical study of word processing. New Haven, Conn., Yale University Press, 1987.

HOTTOIS, Gilbert. De la Renaissance à la Postmodernité. Bruxelles, De Boeck, 1998.

KRISTEVA, Julia. Sentido e contra-senso da revolta (I). Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

LE MOS, André. Bodynet et netcyborgs: sociabilidade e novas tecnologias na cultura contemporânea. In Antônio Albino C. Rubim, Ione M. G. Bentz, Milton J. Pinto (orgs.). Comunicação e sociabilidade nas culturas contemporâneas. Petrópolis, Vozes, 1999, pp.9-26.

LÉVY, Pierre. Cibercultura. Rio de Janeiro, Ed.34, 1999.

LÉVY, Pierre. L'universel sans totalité: essence de la cyberculture. Société. N°59, 1998/1, pp. 11-19.

LÉVY, Pierre. O que é o virtual. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1998 [1995].

LÉVY, Pierre. L'Intelligence collective. Paris, La Découverte, 1998.

LIMA REIS, Eliana Lourenço de. Pós-colonialismo, Identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999.

RORTY, Richard. Cf. Hottois.

SAID, Edward. Culture and Imperialism. London, Chatto and Windus, 1993.

SOLLORS, Werner. Beyond ethnicity: consent and descent in American culture. Oxford, Oxford University Press, 1986.

SOUSA, Edson Luiz André de. (org.) Psicanálise e colonização. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1999. (ref. Zilá Bernd, Contardo Calligaris e Maria Amélia Bulhões).

VARELA, Francisco et al. L'inscription corporelle de l'esprit. Paris, Seuil, 1993.

VUILLEMIN, Alain. Littérature et Informatique. Arras, Presses de l'Université d'Artois, 1995.

IMAGINAIRE & ECOLOGIE DE L'ESPRIT:

Lecture initiatique du Royaume détraqué de Jacques Lamarche

Le Royaume détraqué est un roman de Jacques Lamarche publié au Cercle du Livre de France en 1970. Sans être de la littérature de haut vol, cette oeuvre met cependant l'imaginaire du lecteur de plain-pied avec une expérience mythique, initiatique, alchimique¹. On y participe en effet à un réveil graduel de l'esprit par l'intermédiaire d'une corporéité retrouvée. Les tentacules de la culture, de la vie urbaine, de l'éducation bourgeoise, de la civilisation technologique lâchent prise. Et le jeune Québécois repu, blasé, qu'est le protagoniste, peut enfin opérer un retour «décisif» vers la vérité de sa nature, grâce à une conversion et à une inversion du regard, grâce à un travail au creuset du corps et de l'esprit. Opération écologique, comme on le verra². Mais aussi, opération sacrée. Car, quand on a

1* Texte publié dans *Religiologiques* n° 5, Département des sciences religieuses, Université du Québec à Montréal, 1992, pp.153-173.

D'aucuns pourraient s'étonner de voir une telle oeuvre, un peu oubliée aujourd'hui, faire l'objet de cette étude, plutôt qu'une oeuvre considérée - par l'institution littéraire - comme «plus importante» (comme *Le couteau sur la table* de Jacques Godbout, par exemple). Mais notre recherche dérive d'une autre où, dans une perspective socio-anthropologique, la priorité a été accordée à la littérature appelée - à tort ou à raison - «populaire», ou «de grande diffusion».

2 Nous donnons d'emblée à «écologie» le sens - élargi - d'une (re)découverte des liens solidaires entre l'homme et l'univers, à travers le cerveau qui, en tant que système, intègre matière et esprit potentiel. Nous revendiquons la paternité notionnelle de Gregory Bateson, parce que cette définition est conforme à l'esprit général de son livre *Mind and nature: a Necessary Unity*, 1979 (tr. brésilienne: *Mente et Natureza*, Rio de Janeiro, F. Alves, 1986), où l'art, le sacré, le corps (notre présence massive au monde) sont convoqués pour une généalogie - incertaine mais stimulante.

atteint aux confins de l'être - et, du même coup, aux fondements -, on est dans le champ du sacré. Et ce, indépendamment des appartenances religieuses, pour ne pas dire parfois malgré elles³. Ce livre débouche ainsi sur une mystique sans Dieu, en même temps qu'il proclame une urgence écologique.

L'histoire se déroule au sein d'une dialectique lévi-straussienne (nature/culture), que nous prenons cependant garde de cautionner théoriquement puisque nous en voyons mieux aujourd'hui les limites, fu fait d'une meilleure diffusion des philosophies orientales, par exemple, ou de l'impact de certaines réflexions - celle de Stéphane Lupasco, en particulier, qu'ont fait mieux connaître des auteurs comme Gilbert Durand⁴, Pierre Weil⁵ et Maurice Beigbeder⁶, notamment.

C'est en ce sens que, plus récemment, mais s'abreuvant à la même source, Edgard Morin a parlé d'*uniduel*⁷, Michel Maffesoli de *contradictoire*⁸, et que Jean-Jacques Wunenburger a relancé l'idée de l'*énantiodromie* des anciens Grecs⁹. Tou-

3 En ce qui a trait au sacré, sur lequel nous ne mettrons pas d'accent théorique, nous renvoyons spécialement, dans l'optique adoptée ici, d'abord à la synthèse de Jean-Jacques Wunenburger (*Le sacré*, Paris, PUF, 1981), et surtout à Christian Delacampagne (*Figures de l'oppression*, Paris, PUF, 1977), à Georges Vallin (*Lumière du non-dualisme*, Nancy, PU de Nancy, 1987), et à Henri Meschonnic (*Pour la poétique*, II, Paris, Gallimard, 1973; *Les états de la poétique*, Paris Gallimard, 1985). Notons que M. Eliade (*Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952; *Le sacré et le profane*, Paris Gallimard, 1965) et R. Caillois (*L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950) sont partiellement contestés dans ces ouvrages. Pour ce qui a trait plus explicitement à l'imaginaire littéraire, Léon Cellier (*Parcours initiatiques*, Grenoble, PUG / Neuchâtel, À la Baconnière, 1977) et Jean Onimus (*Philippe Jaccottet. Une poétique de l'insaisissable*, Champ Vallon, 1982) abordent mieux cette question qu'un Gilbert Gadoffre, par exemple, dans son *Du Bellay et le Sacré* (1978). En général, la critique laisse dans l'implicite toute définition du sacré (voir le numéro spécial de la revue *Critique* consacré à la poésie française des années 50-90). Nous n'échappons point, semble-t-il, à cette tradition...

4 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 8e éd., 1973; Gilbert Durand et al., *Le mythe et le mythique*, Paris, Albin Michel, 1987.

5 Pierre Weil, *Esfinge: Estrutura e Simbolo do Homem*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1977; *A Neurose do Paraíso Perdido*, São Paulo, 1983.

6 Maurice Beigbeder, *Contradiction et entendement*, Paris, Bordas, 1972.

7 Edgar Morin (*La Méthode: La Connaissance de la Connaissance*, Paris, Seuil, 1986, p. 123 et passim), pour faire pièce à la logique causale et aux dichotomies radicales, définit l'unidualité comme un «caractère de l'activité de l'esprit»: «tout en étant une», cette activité est *duelle*, dans le sens où aucune des deux notions ne saurait s'abîmer l'une dans l'autre. C'est le système de l'âme-et-le-corps, lequel, confronté au mystère de l'incarnation, en reçoit une singulière lumière.

8 De Michel Maffesoli, voir notamment, sur cette question, *L'ombre de Dionysos*, Paris, Méridiens-Anthropos, 1982; «Mythe, quotidien et épistémologie», dans Durand et al., *op. cit.*

9 L'*énantiodromie* désigne une pensée qui valorise la «dualité» selon une récurrence variable (voir Jean-Jacques Wunenburger, *La raison contradictoire*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 220). La «dualité» (terme cher à

tefois, moyennant l'introduction d'une réversibilité au sein de l'opposition binaire de Lévi-Strauss, la distinction nature/culture conserve encore une valeur heuristique. Dans des contextes historiques et géographiques choisis, comme ceux de la fiction de Jacques Lamarche, une analyse componentielle des deux motifs révélerait une convertibilité de leurs sèmes allant jusqu'à l'inversion, en passant par la neutralisation. Effectivement dans la version maximaliste que Lamarche nous donne de la dialectique nature/culture, c'est l'inversion qui triomphe au bénéfice d'une *nature* englobante.

Une petite incursion dans l'antipsychiatrie avec David Cooper¹⁰ et dans la cosmo-analyse de Gérard Méchoulam¹¹ va corroborer l'intuition sur laquelle repose, pour une bonne part, notre lecture. Nous présenterons donc successivement les positions de Cooper et de Méchoulam, comme préalables à lecture de l'imaginaire du *Royaume détraqué*. Ces deux spécialistes des sciences humaines ont ceci en commun avec Lamarche qu'ils vont dans le sens d'une «écologie de l'esprit», dans la voie sinon ouverte, du moins fortement marquée par Gregory Bateson à Palo Alto. Cette écologie de l'esprit culmine dans les finistères, les arcanes de l'être et des choses, là justement où nous nous heurtons au sacré - autrement dit, à l'invisible, à l'ouverture, au vide essentiel qui serait l'envers de l'Absolu et du plein. Les personnalités ici convoquées - à leur insu peut-être - circulent dans les parages du *mystère* et proposent une aventure très analogue à celle de *l'initiation alchimique* (un de nos leviers de lecture, comme il a été dit au début).

L'ANTIPSYCHIATRIE ET LE SACRÉ

Le rapprochement du sacré et de l'antipsychiatrie est le résultat d'une enquête menée par Christian Delacampagne¹². Mais David Cooper nous met

Gilbert Durand) «définit un système bipolaire de forces», mais la dialogique est ici une dynamique des contraires provocatrice de changement. Cette *metánoia* intéresse notre propos, tout comme la solidarité implicite corps-esprit promise par une écologie inconsciemment alignée sur les formules de la liturgie pascalle. Ici nous pouvons parler d'une énantiodromie «en tant que» les deux bornes extrêmes «opéreront une interaction donnant lieu à un «volte-face» de nature qualitative.

10 David Cooper, *Le Langage de la folie*, Paris, Seuil, 1977.

11 Gérard Méchoulam, *de la psychanalyse à la cosmo-analyse*, Genève, Delachaux et Niestlé, 1987.

12 Christian Delacampagne, *Antipsychiatrie. Les voies du Sacré*, Paris, Grasset (coll. «Figures»), 1974.

lui aussi sur la piste d'une sorte de folie qui serait un véritable rite de passage, là où l'on se heurte à l'illimité et au divin.

À lire David Cooper, on a l'impression d'entendre Michel Foucault élaborant sur les failles de nos institutions, ces fabricatrices d'aliénation. Dans le prolongement de cette critique, Cooper propose une aventure de la *marge*, l'incitation à une possible déstructuration-restauration à l'échelle individuelle. Qu'on se souvienne ici de tous les aventuriers du désert mythique (ermites et pèlerins comme le père Charles de Foucauld, adeptes de la vie monastique, etc.). À son tour, Cooper invite à ce passage initiatique au bout duquel nous attendent la liberté, l'intensité vitale, la créativité. Nous ajouterions volontiers la transcendance, c'est-à-dire, l'exhaussement à un pic de voyance (de type rimbaldien) face à la prose quotidienne. L'appel à l'insoumission face aux structures aliénantes revêt, chez Cooper, un aspect proprement éthique: ce «*non serviam*» est qualifié de *responsabilité*. Et l'assomption de soi conseillée ici ne cache pas non plus la terreur et l'abjection de son nom: *opération-folie*. l'aventure à laquelle le citoyen est convoqué, de ce fait, met les enchères au plus haut: la folie se conquiert comme un trophée. Il faut la payer au prix fort. Dommages sans intérêts, douleurs, déréliction. Bien acheminée, l'opération offre des compensations d'extase et de joie sous l'aiguillon de la souffrance. L'estuaire, nous l'avons déjà annoncé: découvertes radicales de possibilité, passion, poésie.

Le lecteur a déjà deviné la difficulté de conserver les acquis d'une telle expérience au milieu d'un *mondo cane*. Car les cerbères des institutions veillent. Aussi Cooper ne ménage-t-il pas ses avis quant à la bonne gestion de cette *folie-passion*, afin que celle-ci ne dérive pas vers la folie *pathologique*, sous la poussée des espions et des représentants patentés de l'Ordre.

Aux pages 28-30 de son *Langage de la folie*, l'auteur raconte en partie les péripéties de son voyage initiatique et les rites de passage de sa folie-passion. C'est une magnifique *via sacra* à l'usage de toutes les âmes de bonne volonté: descente aux enfers, épreuves qualificatrices dans le labyrinthe, remontée/renaissance.

Chez Cooper, tout commence par le «manque-à-être» d'un psychiatre devant les pratiques aberrantes en usage. Il fuit vers le Côte Atlantique de l'Argentine, au sud de Buenos Aires. Alors commence la métamorphose alchimique avec son corps comme *materia prima*:

Lorsque j'ai été fou (...) j'ai découvert qu'il est possible d'expérimenter dans la solitude totale un «problème philosophique» dans toute la force concrète de son *vécu corporel*¹³.

Écoutons la suite:

J'ai vécu matériellement de l'eau et de la nourriture qui fleurissent ainsi que des racines et des rhizomes de la terre (...)

Je commençai donc à faire l'expérience du monde à travers toute une gamme de transformations. D'abord, les mots perdirent toute structure abstraite et devinrent des objets physiques aplatis, des surfaces découpées aux formes anguleuses ou côniques (...). Le langage détonnait (...). C'était (...) une véritable façon solitaire de faire l'expérience d'une mort très particulière et finalement pleine (...)

Nous avons ici le premier volet d'un dyptique, caractéristique de l'initiation, et qu'il est convenu d'appeler «la descente aux enfers» - ou catabase -, comme dans le cas d'Orphée dans le labyrinthe, ou dans celui de la passion du Christ (Orphée et le Christ étant deux prototypes différents, l'un d'une initiation désastreuse, l'autre d'une initiation réussie). La rupture radicale avec les anciennes habitudes des modes de penser, de sentir et d'être: telle fut la *via crucis* de David Cooper, son «chemin de la croix», sa mort mystique. Reste la remontée de cet enfer ou anabase. À cette étape, menacent des sirènes, des bacchantes, des dragons: le Christ les a vaincus, pas Orphée (selon une certaine version de la légende). Cooper connaît lui aussi le péril orphique:

13 Souligné dans le texte.

En me jetant nu, comme je le fais toujours, dans la mer¹⁴, j'ai failli être noyé par les fameuses lames de fond de ce bout de côte, au cours d'une tempête qui transformait miraculeusement les dunes de sable en de nouveaux monticules aimables ou terrifiants¹⁵: dinosaures monstrueux qui déclenchèrent jadis la marche de l'inorganique¹⁶.

La relation est devenue nettement mythique par la réversibilité, le reflux du temps de maintenant vers le temps de jadis - un jadis qui, dirait Eliade, coïncide avec le non-temps du sacré. Mais il importe de saisir au préalable les «travaux d'Hercule», la confrontation avec le Dragon-tempête, symbole de l'épreuve initiatique à son point culminant, «archétype thériomorphe et aquatique», selon Durand¹⁷ (après M. Eliade et F. d'Aysac). Ce montre synthétise en effet la double entité de l'air du monde et de la vague marine mettant le cap sur Cooper. Plus heureux qu'Orphée, il ne fut pas dévoré. Comme dans le prototype christique, s'amorce ensuite le deuxième volet du dyptique: la remontée. Entendons ici l'envol vers les hauts-lieux de la liberté, la contre-aliénation, le triomphe d'une nouvelle «personnalité Cooper», celle de l'anti-psychiatre qui prononce des conférences remarquées à l'Université de Vincennes et au Collège de France, innove des thérapies de groupe à Londres (plus tard à Buenos Aires), toujours dédaigneux du confort, de l'argent, du prestige social, uniquement voué aux micro-politiques susceptibles d'être le levain dans la pâte de ce monde. En somme, David Cooper «ressuscité» est une *conscience cosmique universelle*, un homme qui a trouvé la pierre philosophale. Et nous verrons que le héros de Jacques Lamarque est bien son frère cadet au pays de l'imaginaire. Qu'en est-il pour sa part de Gérard Méchoulam?

14 Noter, ici, le dépouillement radical et le rite baptismal.

15 Noter, ici, le surgissement de l'imaginaire et son ambivalence.

16 Cooper, *op. cit.*, p. 28

17 Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 69-70

NDLR: la référence est ici donnée d'après l'édition en langue portugaise utilisée par l'auteur (Lisbonne, Editorial Presença, 1979)

VERS UN AUTRE ORDRE DU MONDE

Le cas de Gérard Méchoulam est un peu plus abstrait, un peu moins enraciné dans le terreau d'une expérience largement connue. Cependant sa *cosmo-analyse* présente des analogies théoriques assez proches de l'initiation cooperienne. Lui aussi part d'une mise à distance des institutions, de l'exil intérieur et souvent extérieur (l'ostracisme auquel sont condamnés les contestataires de la simulation généralisée qui nous submerge de toutes parts, les médias aidant).

La dé-structuration/re-structuration prônée par Cooper passe par un correctif d'orientation et un complément substantiel à la psychanalyse freudienne. Comme chez Cooper, et à la suite d'alchimistes et de mystiques extrêmes-orientaux, est révoquée la distinction microcosme/macrocosme et *l'anthropos* est réinséré dans le cosmos. Mais celui-ci étant gravement contaminé par le «péché contre l'esprit» - une sorte de conspiration planétaire et pluri-séculaire -, il convient au préalable de fourbir les armes d'une lucidité intransigeante, pour ensuite s'en servir sur soi et sur le monde (événements, slogans, mythes culturels, etc.). C'est ainsi seulement, après une telle «descente»symbolique, que nous accéderons à la rédemption de l'être authentique et vrai dans notre corps, nos gestes et nos émotions. Gilbert Durand admet que l'initiation traverse les deux régimes (nocturne et diurne) de l'imaginaire. À son tour, Méchoulam met stratégiquement l'accent sur les tractations nocturnes afin de mieux pointer sur elles un regard solaire, perforant, prospectif, collé à des lorgnettes éthiques.

Nous sommes toujours, chez Méchoulam, dans l'ambiance des auteurs auxquels nous nous sommes référé jusqu'à maintenant. Quelque chose, cependant, nous gêne parfois chez ce penseur: la priorité logique accordée au mythe solaire dans sa démarche ne va pas sans un certain excès d'insistance sur la *schize*, la scission originare, adamique. il est tentant d'opposer à ce pessimisme très schopenhaurien - bien dans la ligne des mystiques créationnistes et extatiques occidentaux -, un cheminement et un cadre de pensée anti-causalistes, plus souples et moins dogmatiques, inspirés de la *Vedânta* - ce que Georges Vallin développe sous l'appellation de «perspective métaphysique»¹⁸. L'idéal de la cosmo-analyse de Méchoulam aurait été ainsi mieux servi, cet idéal qui est de nous conduire, par la

18 Vallin, *op. cit.*, pp. 79-113.

lucidité, vers un autre ordre de monde, un ordre où s'abolit la distance entre l'Un, les êtres, les choses, où se trouverait rétablie l'Humanité à son premier matin, au temps d'avant le chaos, d'avant la dégradation. Utopie certes, mais combien belle, et stimulante. La place que Méchoulam accorde au sacré et à l'invisible vient de cette utopie sous-jacente, animée par un rituel d'ascétisme et d'exorcisme contre les puissances ténébreuses et polluantes, soutenue par une gnose prônant le dépassement de la contingence¹⁹.

LECTURE D'UN IMAGINAIRE ÉCOLOGIQUE: LE ROYAUME DÉTRAQUÉ

Sous les éclairages spiritualistes qui précèdent, s'éclaire beaucoup mieux la traversée du roman de Jacques Lamarche, et son intention poétique. Renvoyons à plus tard la question du titre. Commençons par une inspection de l'essentiel des épigraphes:

a) Épigraphe du chapitre 1:

Du coeur de l'ombre surgira bientôt a lumière
zébrée de silence.
J'attends sans me presser puisque les siècles n'ont
pas de distance et les civilisations pas de temps.

Nous attirons l'attention sur l'inscription, dès le début (on serait tenté de dire: «à l'introït») de la mise en texte/scène, d'un temps fabuleux, mythique - et, *ipso facto*, «sacré»(selon la thèse éliadienne bien connue⁰). Nous signalons également le «régime nocturne» comme un des volets de l'aventure.

¹⁹ Nous nous excusons de la faille qu'il peut y avoir ici entre cette partie et la précédente d'un côté, et la suivante de l'autre: les limites de cet article ne nous ont pas permis d'accorder au sacré l'espace d'élaboration que, du reste, d'autres contributions moins préoccupées de stratégies narratives lui donneront sans doute. De plus, Méchoulam semble plutôt servir de repoussoir à Cooper, et les deux "n'intersectent" que partiellement *l'Écologie de l'esprit* de Bateson, selon l'esprit plutôt que selon la lettre (dans le cas de Cooper surtout, dont les oeuvres reconnaissent les liens avec le savant de Palo Alto). Il reste que ces rapprochement sont un peu forcés pour celui qui n'accepte pas la métaphore heuristique et qui récuse la ligne comparatiste tournée vers les différences plutôt que vers les ressemblances, tel par exemple *Hamlet et Panurge* de Jean Paris.

b) Épigraphe du chapitre 2 (19)²⁰ («Les pauvres bourgeons»):

Je ne suis qu'un homme façonné par une
civilisation matérialiste et ne sais pas encore
accepter le silence intérieur.

La connotation du bourgeon/germe/tige-de-Jessé prélude à des transformations et devient encore plus forte au terme de cet épigraphe: «Nous arrivons ensemble» (ma femme et moi) «au pays de Baoulés». La tendance mythique est à peine voilée, quoique exprimée ici sur le mode polémique, avant la dernière phase (où *Baoulés* connote l'étrange. Mais non héros n'étaient-ils pas déjà étrangers dans leur propre pays, dans leur corps aussi bien que - comme on le verra - dans la Forêt des laurentides?).

c) Épigraphe du chapitre 3 (59) («Les Dieux d'Abidjan»):

Pendant que je cherchais (...) et découvrais
l'Afrique, ma femme se débattait avec l'amour,
l'habitude et l'égoïsme (...)
(...) Nous admirons l'aube de la Côte d'Ivoire
d'où surgira l'aurore (...)

Cataphoriquement, c'est-à-dire par anticipation, l'énonciateur met ici en relief l'aspect initiatique du roman. Les mots-clés sont: rechercher/se débattre, l'aube/ l'aurore. En d'autres termes, la quête et l'ascèse d'un côté, la lumière gnostique de l'autre.

Il convient de noter les titres à partir de ce chapitre 3, car ils sont sémiotiquement surdéterminés. on comprend pourquoi le chapitre suivant («La Case d'Aoura») indique le lieu de l'initiation, après l'avoir expressément affirmée dans un épigraphe hors chapitre («mort et renaissance après l'initiation» (76). Une attention redoublée de la lecture au paratexte est donc requise.

d) Titre et épigraphe du chapitre 5:

20 Les chiffres donnés entre parenthèses et sans autre indication renvoient, dans cet article, aux pages du roman de J. Lamarche.

Ces deux éléments sont ici associés et nous remettent au titre et au vecteur sémantique du livre:

- Le titre: «Les détraqueurs» (99). C'est-à-dire, dans l'ordre mythique, les agents de perturbation d'un Ordre, d'un mécanisme qui peut bien être celui d'une nature impolluée, en termes éliadiens: d'un sacré non dégradé.

- L'épigraphe (97). C'est ici que s'objective une dialectique nature/culture avec précellence de la première et les traits signalés: valorisation positive e a nature, sous le signe paradoxal de la métaphore du lien et de la liberté; associations du détraqué avec la civilisation moderne et matérialiste, artificielle, centrée sur l'accumulation des biens (de consommation), inhumaine et dé-sacralisés:

« Bien avant notre matérialisation américaine et
notre paganisme social, des êtres humains
s'aimaient, priaient (...)
La négritude (...) avançait vers sa liberté, alors
que notre civilisation capitaliste se détraquait
dans l'artificiel et la mécanisation des hommes et
des pensées. »

e) Épigraphe du chapitre 6 (121)

Cet épigraphe pointe ce qui avait déjà été signalé par Delacampagne et Vallin: le caractère dogmatique (doctrinaire) de certaines religions «officielles» (ou «établies») les éloigne du sacré proprement dit. Le sacré n'est pas consubstantiel au religieux. Les deux termes, avions-nous signalé, ne sont pas en relation de convertibilité. De plus, le titre du chapitre, «Les bourgeons nouveaux», est comme une expression dynamique de la fin de l'initiation, le chapitre suivant n'en présentant que la version statique («Le linceul du passé»). Nous sautons directement au dernier chapitre.

f) Épigraphe du dernier chapitre («L'Appel des lagunes»):

C'est un appel à la fraternité (encore la métaphore du lien) et au retour à la nature c'est-à-dire à l'Afrique mythique, traduite en termes de vie simple, d'harmonie et de chant. Triomphe alors de régime nocturne de l'imaginaire selon Gilbert Durand, sous son double aspect «mystique» et «synthétique».

Voilà, en gros, la trame du roman, aux détails duquel il convient maintenant de s'arrêter davantage.

Sur le plan d'une littérature québécoise tournée vers l'Afrique, *Le Royaume détraqué* de Jacques Lamarche constitue peut-être un incomparable jalon. Les péripéties de ce livre, liées au déplacement et à l'occupation spatiale des acteurs, pourraient être présentées sous les rubriques suivantes:

- I) Canada (une vie sans objectif: 1er aspect du royaume détraqué) (11-47)
 - II) Paris (ou 2e aspect du royaume détraqué) (51-58)
 - III) Abidjan (retour aux origines ou au Primordial) (59-76)
 - IV) Abidjan-Paris (une juxtaposition ambigüe) (77-95)
 - V) L'Ombre de l'Afrique (projetée sur Montréal) (97-119)
 - VI) Amorce d'une re-naissance (121-138)
 - VII) Progrès de l'ombre portée de l'Afrique sur le Québec (ch. 5): (139-182)
- Leçon. Fin.

Comment tout cela s'agence-t-il? Nous voilà au niveau de la lecture proprement dite.

Un sujet d'énonciation ironique, Jean Dupras, bourgeois québécois fatigué de l'être, mène le jeu. Son entourage familial et urbain l'induit à la mollesse et à l'oisiveté gavée plutôt qu'à un redressement. Alors surgit l'Afrique: nom magique, lieu d'une solution possible au mal de vivre. Il sera coopérant. Ainsi peut-être verra-t-il l'autre face de son ego depuis trente ans enterré sous le poids des conformismes, de la facilité et de la singerie sociale d'ici²¹. En réalité, ce départ pour là-bas est l'occasion d'un travail sur soi déjà amorcé dans la Forêt des Pins, dans les Laurentides. Ce travail, avons-nous laissé entendre, s'apparente à une opération alchimique. La matière première, objet du décapage, est le corps et l'esprit du protagoniste; et le labyrinthe, le passage au creuset, pourrait bien être l'épreuve du feu de cette mise en question de tout son passé vécu dans la ouate, et dont le sol africain sera le théâtre. Comme Thésée affrontant le Minotaure, il eut son

21 Cet aspect d'auto-connaissance, étape cruciale de l'initiation, est souligné par Bateson (*Mente et Natureza*, pp. 142-148) comme relevant d'une écologie de l'esprit.

Ariane: Sylvaine, une amie de sa femme²². Quand le héros s'éloignera du séjour de la Forêt des Pins et abordera les rives africaines, Sylvaine sera relayée par - on l'aura sans doute déjà pressenti - une hôtesse de l'air africaine, une Ivoirienne faisant le pont entre deux mondes (le royaume détraqué - et l'autre). ce rôle symbolique d'une Desdémone noire rédemptrice du héros blanc a été magistralement étudié naguère par Claude Wauthier. À la mort de Sylvaine, presque au terme de l'expérience intérieure, une autre Québécoise, Monique²³ Roussin, sera la nouvelle partenaire spirituelle de Jean Dupras. Tout se tient dans cette histoire d'une ascension à travers l'initiation chez les Mères noires.

Nous allons maintenant suivre à la trace les signes et emblèmes grâce auxquels la Noire remplit sa fonction. Prenons pour cible le chapitre intitulé «Les Dieux d'Abidjan», dont le titre révèle le dessein de mythisation de l'instance narratrice suprême, et par conséquent une intention littéraire qui décolle de la littéralité du texte. À sa première apparition contextuelle, l'hôtesse africaine s'érige en guide affectueux de Jean Dupras (narrateur de premier plan, distinct de ce «narrateur des narrateurs» auquel on vient de faire allusion). Le motif de la *main* (une main noire et délicate, 65) indique ici le rôle de l'Ariane dans la nuit exotique. Vient ensuite le motif de la montre-boussole de cette jeune fille (69-70), qui renforce l'image précédente et laisse présager une orientation sûre à la traversée du labyrinthe, à l'épreuve. Cette montre est cependant un objet technique surdéterminé. Elle symbolise également une discrète invite au narrateur homodiégétique²⁴ (Jean Dupras): faire coïncider son temps occidental, son rythme profane, avec le temps et le rythme sacré africain. La destructuration peut alors commencer²⁵.

Les dimensions de cet article nous obligent hélas à sauter maints détails intéressants et à nous rendre directement à un autre motif, le second volet du dyptique rencontré chez David Cooper, quitte à revenir en arrière un peu plus loin. Nous sommes, pour l'instant, au voyage de retour du héros vers le Canada. Ce retour a tout fait l'air d'une remontée, dont nous donnerons plus loin les déci-

22 Notons en passant la racine "sylve" - forêt - symboliquement présente dans le nom de Sylvaine.

23 Noter: l'homonyme Monique, mère de saint Augustin, lui-même symbole des convertis.

24 Dans la rhétorique narrative de Gérard Genette (*Figures*, III, Paris, Seuil, 1973), le narrateur *homodiégétique* remplit le double rôle de voix narrative et d'acteur du récit.

25 Le lecteur a bien compris que seule l'Afrique de *fiction* est sacrée, et qu'elle ne l'est du reste que pour l'Autre, l'étranger de fiction... Toutefois, au sien de sa propre ingénuité (ou de son ingéniosité), le mythe littéraire enseigne à rejoindre «enantiodromiquement» les deux pôles de notre être.

sives conditions d'effectuation. Le motif est celui de la transformation - ou *métanoïa* - du personnage-narrateur. Il comporte deux versants ou deux étapes: l'étape para-canadienne (et l'on comprend vite pourquoi ce Canada est un Canada non canadien), l'étape africaine (perfectionnant la première).

Voyons d'abord l'étape para-canadienne. Celle-ci présente à son tour un double aspect: érotique (29, 30, 41) et cosmique. Nous nous intéresserons principalement ici au second (quoique le premier soit également fort significatif). En effet, c'est sous l'angle cosmique que nous rencontrons la convergence théorique de Cooper et Méchoulam, et leur croisement dans l'imaginaire de Jacques Lamarque²⁶. Le héros principal n'est pas encore Dupras, mais plutôt La Forêt des Pins des Laurentides: cadre naturel, non pollué, pas encore victime des ravages technologiques. Cette forêt se donne à notre imagination sous l'espèce d'une montagne. Émerge aussitôt le mythe de la Montagne cosmique, magique; lieu de circulation de forces restauratrices de l'Homme primordial, lieu de contact avec la Transcendance et avec les valeurs fondamentales (donc avec le sacré). On pense bien sûr à ce Sinaï où Moïse reçut les Tables de la Loi, mais, aussi bien, à toutes les mystiques qui réfèrent à une «montagne magique» (bien avant Thomas Mann). Au coeur de cette montagne, de cette forêt, de la terre-mère se trouve Sylvaine, de la même manière qu'au coeur de l'Afrique (alias Abidjan), se trouvera l'hôtesse de l'air (vite retournée en hôtesse de terre aussi, la montagne étant à la fois terrienne et aérienne). Nous passons sur les dialogues de Dupras et de Sylvaine, camarade d'Université du héros. Mais sans être des révélations capitales, ils tiennent lieu d'étapes dans la progression vers le «secret», quand surtout ils s'articulent à distance des contraintes langagières de la vie urbaine, devenant des maïeutiques guidées par Sylvaine en vue d'une mise en question de la société avancée et de son mode de vie. Le résultat de ces échanges fut cette surprenante décision de Dupras de se mettre à la disposition de l'Afrique, au plus bas des enchères de sa vie d'enfant gâtée. De là l'hypothèse d'une Forêt des Laurentides comme enclave mythique de l'Afrique, et comme une ébauche de retour aux origines, comme relai et ferment d'une glose, comme levier d'une transformation de l'être.

L'étape suivante est celle proprement dite du *rite de passage*, de l'approfondissement des gestes et des actes de Dupras promu protagoniste. le

26 Voir nos remarques, *supra*, au sujet de cette convergence apparemment «forcée».

cadre est bien entendu la Côte d'Ivoire, métonyme de cette Afrique mythique (inlassablement signalée). Nous avons besoin ici d'une meilleure précision sur la représentante de cette Afrique mythique. L'hôtesse de l'air se présente au Canadien Jean Dupras (Jean, le disciple préféré du Christ; Dupras: un blanc, jusqu'à plus ample informé) avec des anthroponymes et noms de lieu bien curieux: «Aoura Assanoua, de Daloa». Le motif ou mytheme de l'Ariane/guide émerge aussitôt dans le texte. D'abord sous sa forme gnostique: la Noire démontre un savoir - savoir-être doublé d'un savoir-faire - qui confond le narrateur occidental. Triomphe aussi dans le contexte immédiat un régime solaire, optique, intellectuel de l'imaginaire, même dans ce souterrain où s'engage le protagoniste. C'est à l'oeil que Aoura mène son protégé. Et le narrateur homodiégétique se soumet volontiers à ce leadership optique:

Je cherche Aoura des yeux. (73)

Je cherche Aoura des yeux. (74)

Il faut toutefois revenir au motif de la main, que nous estimons central dans ce rite initiatique. Lorsqu'on le croit éclipsé, il refait surface en symbiose avec le motif de l'oeil: « Je cherche Aoura, sollicitant des mains et des yeux la permission de lui parler. ». (75)

Pour décrypter gestes et discours africains, Jean Dupras doit passer par le savoir-être et le savoir-faire de son guide. Il y a ici une sorte de surdétermination du mytheme de l'Ariane.

Comme nous l'avons déjà laissé entendre, le chapitre «La case d'Aoura» (75-95) est au coeur de l'expérience que nous essayons de cerner. Dans l'Afrique promue ici continent du mythe et de l'initiation, le rite préparatoire explicite est ici un baptême à double composante: une composante aquatique, tout d'abord - le bain dans la lagune, à Daloa où, dans une complète nudité et obscurité, le narrateur parvient à découvrir des «lueurs de clarté» (82); une composante érotique ensuite, au terme de la *plongée* dans la lagune (82). Ce deuxième élément est étroitement lié au précédent: même coupe noir/blanc, même nudité. Mais, en outre, il y a le mélange embrasé des corps roulant sur la terre battue de la hutte, sous l'oeil tutélaire de la lune (86); il y a l'appel de la source le lendemain matin

(88), il y a l'évanouissement du passé dans le bras d'Aoura (88).

Tous les éléments du rituel sont condensés dans les trois éléments terre, lune (air), eau ainsi que dans la rencontre des corps fusionnés comme deux hémisphères qui se rejoignent et dans la nudité originare.²⁷

Un nouveau départ s'amorce, coïncidant paradoxalement avec une envolée vers Paris (mais Paris est le carrefour intermédiaire entre l'Afrique et le Canada). Faut-il insister sur l'union symbolique des deux principes antagonistes en cause: le masculin et le féminin, le noir et le blanc, dans ce régime nocturne et mystique de l'imaginaire? Selon Jean-Jacques Wunenburger²⁸, l'énantiodromie, en tant que dynamique d'interaction et de dépassement, prend sa source dans les antagonismes; elle a sa version alchimique et taoïste (*ibid*, 228). Jean-Michel Varenne²⁹ nous sera ici d'une grande utilité.

Dans l'optique hermétiste, la transfiguration s'opère moyennant l'action mutuelle des matières essentielles mises en contact dans le creuset; du mélange du soufre (homme) et du mercure (femme), ou encore du sec et de l'humide, devrait résulter (le sel aidant) une libération progressive de forces et de pouvoirs énergétiques. Nous assistons néanmoins à une inversion du pôle actif dans le travail alchimique chez Jacques Lamarche: c'est le soufre (le sec) qui *est* agi par le mercure liquide et *noir*. Ce corps de Aoura, cette eau noire qui le métonymise (avant la plongée de Jean Dupras) équivaut pour l'occidental Québécois, lors de l'embrassement érotique, à un *passage* nécessaire par le corps profond, originare. Cet élément de l'initiation est requis en tant que levée du refoulement du corps cosmique, du corps «propre» imposé par la civilisation technologique et urbaine. Nous en appelons au témoignage de Jean Starobinski, lorsque celui-ci dit en substance que, dans la mesure même où «le monde extérieur a été l'objet d'appropriations techniques», nous avons d'autant plus besoin de «reculer jusqu'aux sensations, jusqu'à la sauvagerie originelle» pour le tirer de ce quadrillage³⁰. Dans le contexte du roman en question, la terre et l'eau, tout l'habitat

27 Ce rapport de l'érotisme et du sacré commanderait lui aussi une attention que les dimensions de cette étude ne permettent malheureusement pas de lui accorder.

28 Wunenburger, *op. cit.*

29 Jean-Michel Varenne, *L'Alchimie*, Paris, M.A. Éditions, 1986. (Cité dans sa traduction portugaise: Europa-America, 1989, p.90).

30 Jean Starobinski, «La saveur première», dans *Hommage à Antonio Ramos Rosa. Courrier du Centre International d'Étude poétiques*, no 185-186, janvier/juin 1990, p. 38.

ivoirien et sa représentante Aoura symbolisent cette sauvagerie, ce méconnu de tous les Jean Dupras, ce immense et fragile pouvoir de révélation enfoui dans le corps, l'eau et la terre d'où il provient (selon le mythe de Genèse).

L'un des termes du travail alchimique, ici, est le «déblanchissage» du héros. Toujours dans ce chapitre que nous analysons, les dialogues paraissent avoir pour objectif le driblage des vestiges de préjugés véhiculés par le colonialisme ségrégationniste. Par un effet de boomerang, le Blanc persécuteur se trouve à son tour persécuté quand il s'approche de la Noire. Il passe pour un prédateur et un sujet polluant. La narration a dû recourir à l'astuce du frère de Aoura, le brave Modibo, promu dès le début adjuvant de sa soeur, pour dérouter cet opposant collectif. Ainsi, aussi bien du point de vue profane que mystique, Aoura, la déesse lunaire, affranchit Jean de l'emprise du vieux monde civilisé, le dénude pour le revêtir du lin pur de la franchise, de la vérité de son être, le reconduit vers l'authenticité première qui est plénitude, en lui enseignant les gestes de l'amour. Nous sommes alors dans le second volet de l'initiation: la «remontée», après la descente et l'ascèse dans la nuit. Aoura complétera l'épreuve du bord de la lagune en terrain blanc, en ce Paris symbolique réduit stratégiquement à l'espace d'une tombe, celle de Sylvaine.

Le lecteur se souviendra que Sylvaine est un double précurseur de Aoura. Agissant en qualité de prêtresse, bien que sous des vêtements européens, l'Africaine, en ce lieu sacré (la tombe est lieu de hiérophanie, d'opération-limite: une éventuelle résurrection), administrera au Canadien ses dernières leçons de démystification, d'auto-connaissance. Il se dégage, du contexte de «La Case de Aoura» et du Paris gullivérisé dans ce point d'intersection, des connotations d'arrachement et de jonction aux résonances infinies. Le Noir et le Féminin se trouvent être l'opérateur un et duel d'une «oeuvre en noir». L'alchimie identifie en effet trois *oeuvres* de transmutation tant spirituelle que matérielle: l'«oeuvre au noir», qui est de dissolution des impuretés; l'«oeuvre au blanc», qui est de purification; l'«oeuvre au rouge vif», qui est de couronnement, de perfection - de découverte de l'or philosophal. Il est permis de croire que déjà s'est accomplie la première de ces oeuvres, et qu'au terme du roman commence le travail de la deuxième (quand le blanc «déblanchi», *motu proprio*, deviendra prosélyte, à la veille d'un nouveau départ pour l'Afrique, dans les conditions auxquelles nous allons maintenant nous arrêter).

Pour le moment, il importe d'insister sur les forces dialectiques latentes, mises en jeu par l'imaginaire au lieu de cette rencontre, sorte *d'axis mundi* où se croisent la bi-dimensionnalité de la vie et la mort³¹. C'est devant la tombe de Sylvaine, que Aoura dévoile le chiffre de son rôle. Aoura a été le prénom d'une «reine belle et courageuse»(92). C'est également ici que s'étoile polysémiqument le titre du livre, en jaillissant amère et souveraine de la bouche de l'officiante invoirienne:

les blancs sont entrés dans ma vie avec leur
civilisation occidentale (...). Ils nous ont
imposé leurs dieux et leur langue (...). Ils ont
tout transformé chez nous, *de l'extérieur*, puis ils
nous disent maintenant: *Prenez place, monsieur,*
dans le royaume détraqué. (93)

Le roman investit par conséquent dans l'inversion de cette transformation perverse, grâce à la survivance de l'être profond de l'Afrique sous le refoulement colonialiste, grâce à la résistance africaine au gâchis et au chaos. Et c'est dans la transmission de cette investiture que réside essentiellement le rôle d'Aoura, par-delà la levée des tabous et la dissolution des impuretés (l'oeuvre au noir). Comme la femme dans le théâtre de Claudel (une fois «retourné» l'homme cet animal insoumis, une fois qu'elle l'a amené l'a amené à la portée de sa fascination, elle lui impose brutalement la rupture du lien charnel), de même est Aoura face à Jean Dupras et face à l'ombre de Sylvaine. Il faut que l'ex-petit-bourgeois québécois monte plus haut, en renonçant à toute velléité de l'épouser. On pense malgré soi au rôle de l'analyste: après avoir polarisé sur sa personne toutes les agressivités et toute la *libido fascinandi* de sa patiente ou de son client, il coupe le cordon ombilical afin que ne s'enlise dans l'impasse la relation transférentielle (et contre-transférentielle). La fusion biologique écartée, la patient - ou plutôt l'initié - est contraint de s'orienter vers une hiérogamie moins immédiate et plus efficace, parce que fondatrice de cette fraternité oecuménique au-delà des différences de

31 René Alleau, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, Paris, minuit, 1953, p. 79.

race et de culture. Ce sont peut-être leurs fils ou leurs congénères qui s'épouseront dans la chair. Eux, nouvel Adam et nouvelle Ève, devront se contenter de l'union spirituelle (94). Dixit Aoura. Jean suivra ce conseil.

C'est ainsi que, dans cette narration mythique, le «royaume détraqué» par la civilisation du profit, du simulacre et des entourloupettes, rentrera *dans l'ordre*. Ce royaume est à la fois au dehors et au dedans de nous. Il convient de poser des gestes comme celui de la vénus noire déposant son bracelet annelé sur la tombe de sylvaine; geste de réconciliation de la vie et de la mort, de perméabilisation et d'oxymorisation des coeurs et des couleurs. Les gestionnaires de la Coopération Canada-Afrique ont beau refouler la candidature de Dupras, pour lui, déjà, la «coopération» a changé de nom et de signification puisqu'elle s'appelle désormais fraternité universelle et retour au primordial, avancée toujours plus dépouillée sur les chemins de l'Œuvre (l'oeuvre au blanc et l'oeuvre au rouge qui l'attendent). Il sera donc témoin «à son propre compte», à l'abri du «patronnage» des autorités profanes.

La relation du narrateur est terminée. Commence notre relation, comme lecteurs de cette relation; une quête initiatique en direction de l'Être - si, comme l'attestent Georges Vallin, Jean Onimus et André Virel³²: l'oeuvre d'art nous fournit l'occasion d'une ouverture de l'être à l'Être, c'est-à-dire, étymologiquement, à quelque chose à la fois discontinu/discret et discret/secret. La voie alchimique n'est pas autre chose que cette superposition de sens et de geste.

Nous concluons par une synthèse à l'usage de celui ou de celle qui désirerait expérimenter à son propre compte l'«aventure» de Jean Dupras. Il a été question de croissance spirituelle par le moyen de la rentrée écologique dans le corps et de la réintégration du corps dans son enveloppe, le cosmos; par-delà la première oeuvre (celle de *dissolution* du corps artificiel et de *récupération* du corps profond), le héros, au lieu de s'arrêter repart, prêt à refaire le chemin parcouru, symbole de l'éternel retour et de la perfection initiatique visée. Le double décor mythique de ce théâtre de l'imaginaire c'est Montréal-Paris-Abidjan, que surdétermine, corrige

32 André Virel, *Histoire de notre Image*, Genève, Éditions Mont-Blanc, 1965, pp. 171-177 (l'initiation). Voir aussi Onimus et Vallin, *op. cit.*

et sacralise la trilogie formée de la Forêt-des-Laurentides, d'une tombe dans un cimetière parisien et de Daloa avec sa lagune.

Domine, en fin de compte, la lutte entre les ténèbres et la lumière de la part du narrateur-protagoniste Jean Dupras, combat mené sous les auspices de l'Ivoirienne Aoura. Le roman converge son astuce vers les thèses écologiques de David Cooper et Gérard tolère d'appeler «culture» se trouve assimilé par «Dame Nature», dans une cosmo-anthropologie fusionnante de l'un et du multiple, appelant un espace primordial où les confins du sacré maintiendraient les hommes en contact - entre eux et avec l'univers. Tel est peut-être bien notre destin essentiel.³³

RÉSUMÉ

Le Royaume détraqué, de Jacques Lamarche, met l'imaginaire du lecteur de plain-pied avec une expérience mythique, initiatique, alchimique. On y participe à un réveil graduel de l'esprit par l'intermédiaire d'une corporéité retrouvée. Le protagoniste, jeune Québécois blasé, y opère un retour vers la vérité de sa nature grâce à une conversion du regard et à un travail au creuset du corps et de l'esprit. Ce roman, qui débouche sur une mystique sans Dieu tout en proclamant une urgence écologique, se situe bel et bien dans le champs du sacré.

33 Cette étude est une version totalement remaniée d'un fragment de notre ouvrage *Le nègre dans le roman blanc*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980.

CORPS ET SACRÉ

à l'âge électronique

Les corps prolifèrent, les corps s'absentent: tel est le dilemme des penseurs de la modernité de la dernière fin-de-siècle. Quel corps ou quel «dé-corps» pour le sacré? Quel sacré pour l'homme de l'analogique, c'est-à-dire du corps qui «se pavane» (Maffesoli), et quel sacré pour l'in-humanisme des téléprésences ou des «effets» de corps numérisés? Notre étude louvoie entre des pôles d'attraction contradictoires, tout au long d'une enquête entreprise en compagnie de spécialistes en Sciences humaines (Georges Balandier, Michel Maffesoli, Claude Geffré, Jacques Lacan, Louis Marin), en Sciences de l'Information et de la communication travaillant aux frontières de l'imaginaire de l'homme sain ou malade (Régis Debray, Thierry Gaudin, etc.), en Sciences religieuses (des collaborateurs de Religieuses). La matière est tellement riche et l'espace concédé par une revue si parcimonieusement contrôlé que nous avons dû escamoter drastiquement maints aspects de nos investigations et nous condamner à l'insatisfaction. Malgré tout, nous espérons que ressorte de ce travail une petite idée, à savoir : la sacralité autant que la corporéité relèvent respectivement de versions culturellement marquées, mais le Sens fondamental de leur alliance s'oriente vers le même accomplissement du destin humain.

Que vous soyons chrétiens, athées, de quelque religion ou philosophie que vous soyez, admettons par hypothèse que l'Incarnation de Jésus de Nazareth fonde une cohérence et un sens pour des millions de destins humains.

Donnons ensuite ce cas pour exemple d'autres possibles fondateurs de

sens (idéal révolutionnaire, foi en Krishna, en la médiation spirite ou esthétique, ou en quelque autre transcendance intra ou extra-mondaine). Iconodules d'aujourd'hui, ne serait-ce que par le truchement d'un livre ou d'un lieu de rassemblement qui visibilise l'in-vu, vous convenez avec moi que la main, le corps, les yeux, les cinq sens ainsi que les prolongements que nous leur donnons, sont autant d'instruments d'incarnation, de représentation de croyance.

Il en a été ainsi pour les chrétiens, dont «l'incarnation du Christ entraînait nécessairement qu'on imagine et représente sa réalité physique» (par des icônes, des symboles, voire l'eucharistie, des rites liturgiques), «puis celle du monde en général»¹.

Dans le dernier quart de ce siècle nous sortons, progressivement mais sûrement, de cette mouvance de la représentation, et notre monde avec nous. Nous quittons bon gré l'anthropocentrisme de l'analogique ou régnaient les «sens humains», le contact direct avec les choses. Même s'il subsiste encore une dimension parallèle d'exhibitionisme outré des corps et un hédonisme de façade, la perspective dominante est autre. Nous visons le quasi /hors-temps, hors-espace/ du digital, de la distanciation médiatisée par des chiffres, des codes, des écrans et des prothèses².

«Nous ne voyons pas immédiatement le réel», dit à sa manière Paul Thibaud ; «nous nous en formons des images (...). Nous sommes apparemment la première civilisation où la représentation n'est plus un accès au monde (...), mais un substitut du monde»³. Quelques lignes auparavant, il avait émis un verdict que nous donnons sans caution en ce début d'exposé: «il n'y a pas de médiation spirituelle possible»⁴.

Pour procéder à la vérification de cette assertion, nous nous proposons de baliser notre chemin en présentant successivement les vues de l'anthropologue et du sociologue (Michel Maffesoli, Georges Balandier), celles du psychanalyste (Jacques Lacan), d'un chercheur dans le domaine de l'imaginaire (Hélène Védrine),

1 Paul Thibaud. Image première. In Maurice Mourier (dir.). Comment vivre avec l'image. Paris. PUF, 1989, p. 40.

2 David Le Breton. Les yeux du dedans: imagerie médicale et imaginaire. In L'Imaginaire des techniques de pointe. Paris. L'Harmattan. 1989, pp. 151-170 ou encore, les directeurs de cette publication, Alain Gras et Sophie L. Poirot-Delpech et leur Conclusion : Les enfants de Galilée et l'ère informatique, pp. 209-224.

3 Paul Thibaud, texte cité, p. 41.

4 Ibidem, p. 41.

et enfin celles de Louis Marin. Nous saluerons au passage plusieurs autres contributions, dont au premier chef celles de *Religiologiques* (Limite et Transparence: l'épistémè du religieux; *Sur le Chemin de la Mort*). Nous aurions pu intituler notre travail: Sciences de l'homme et sacré postmoderne.

Car nous avons tôt fait de nous apercevoir que notre titre est bien mal assuré. Il n'y a pas à proprement parler un côté cour – où les ludions que nous sommes devenus s'amuse à manipuler leur corps mis en fragments réglés⁵ – et un côté jardin, où les adorateurs, les Narcisse d'une nouvelle érotique des corps portent l'analogique et le désir de totalité à son comble⁶. Nous vivons de fait sur deux registres en prédominance alternée.

Tantôt, nous travaillons en digital nous nous amusons dans l'analogique. Tantôt, nous nous amusons en analogique (jogging, concert rock, happening, body, performance, etc.) nous travaillons dans le digital (chirurgie, visio-conférence, les opérations de la robosphère et de la vidéosphère décrites par Régis Debray⁷, dont le solde serait une insoutenable légèreté de l'être culminant dans la dé-sacralisation⁸.

Au fond, notre double registre crée une sensibilité nouvelle, où «l'analogique n'est pas archaïque face au digital» et où s'affrontent «deux philosophies de la connaissance»⁹ et peut-être, si l'on tire toutes les conséquences des mises au point futuristes de Thierry Gaudin¹⁰, deux modalités d'expérience du sacré¹¹.

Tournons-nous maintenant vers le contexte mixte de la corporéité individuelle et collective, tel que nous le présentent les Sciences Sociales, puis la psychanalyse et la Sémiologie. Leurs descriptions, ce nous semble, constituent autant de pierres d'attente sinon de modalités ou versions actuelles du sacré.

5 David Le Breton (déjà cité), Claude Olievenstein (*Le non-dit des émotions*. Paris. Odile Jacob. 1988) prennent acte de ce «désordre».

6 Guy Scarpetta (*L'impureté*. Paris. Grasset 1985). La revue *Traverses* n° 29: *L'obscène*. (Centre Georges Pompidou Revue du CCI, Paris. 1983) rapportent cet état de corps.

7 Régis Debray. *Vie et mort de l'image*. Paris. Gallimard. 1992, chapitre X, XI, XII.

8 Gilles Lipovetsky. *L'empire de l'éphémère*. Paris. 1987, 2^e partie, ch. IV.

9 Alain Gras: Sur la terre comme au ciel in Alain Gras et Sophie L. Poirot-Delpech (dir.), *L'Imaginaire des techniques de pointe*. Paris. L'Harmattan, p. 127-130.

10 Thierry Gaudin. *2100. Récit du prochain siècle*. Paris. Payot. 1990, p. 538-539.

11 Nous versions avec le sémioticien Louis Marin que le passage d'un régime à l'autre ne modifie sensiblement rien en ce qui concerne le Sens fondamental (autre expression pour le Sacré).

1. SUR LE VERSANT SOCIO-ANTHROPOLOGIQUE

Le corps est un sujet tellement à la mode que les publications à son sujet ne se comptent plus. Nous remoyons à titre indicatif à quelques ouvrages symptomatiques¹². Les Sciences de l'homme ne pouvaient rester indifférentes à cette «troisième onde». Aussi Maffesoli et Balandier se jettent à l'eau.

1.1 CHRONOLOGIQUEMENT, D'ABORD BALANDIER¹³

Avant Lipovetsky (1987), avant G. Groussy (1989), Georges Balandier estime que nous entrons dans «l'ère de l'éphémère». Nous sommes en proie à l'instantanéisme, à l'immédiatisme et, par voie de conséquence, à «l'inachèvement»¹⁴.

Cependant la pensée anthropologique ne s'accommode pas du catastrophisme sans nuance. C'est ainsi que, contrairement aux deux chercheurs cités, et préluant au modèle mis au point par le religiologue Jean-Jacques Dubois¹⁵, Balandier laisse entrevoir à travers le discontinu, la fragmentation, la prolifération cancéreuse des signes, une échappée, une recomposition eschatologique¹⁶. S'inspirant de la systémique de René Thom, de l'auto-organisation, de la notion de «structures dissipatives» de Prigogine et Stengers, et également de A. F. C.

12 Jean Labesse (org.). Le Corps. Paris. Marketing. 1992, 2 vol.

Françoise Collin (org.). Le Corps des Femmes. Bruxelles. Complexe. 1992.

J. C. Goddart et M. Labrune (org.). Le Corps. Paris. Urin. 1992.

J.J. Wunenburger (dir.). Écritures du Corps. Cahiers du Centre de Recherche sur l'image, le symbole et le mythe. n° 3, Université de Bourgogne. Dijon. 1988.

Philippe Dubois, Yves Winkin. Rhétoriques du corps. Bruxelles. Voir aussi la Revue «Corps écrit». Paris. P.U.F., 1988 (La métamorphose).

Pierre Guiraud. Le corps. Paris. P.U.F. 1980.

13 Georges Balandier. Le détour. Paris. Fayard. 1985.

Nous exploitons le chapitre 5 intitulé «La Modernité en tous états», lequel converge grosso modo avec les meilleures pages du communicateur G. Groussy, La génération de la communication, Presses de l'Université de Lille, 1989, ou de G. Lipovetsky (déjà cité).

14 G. Balandier, o.c., pp. 135, 265.

15 Jean-Jacques Dubois. Système et socio-anthropologie religieuse: essai. Montréal. Religiologiques, vol I, n° 2, p. 111-134.

16 G. Balandier, op. cit., pp. 140, 242-243.

Wallace, Dubois montre avec beaucoup d'à-propos que la crise culturelle contient en elle-même les virtualités d'un renouveau. Dans le système social, couve une téléonomie «qui implique la fin dans le début, c'est-à-dire le désordre terminal dans l'ordre initial» et qui «ruine le dualisme apparent ordre/désordre»¹⁷ dans lequel se complaisent certaines analyses de la société¹⁸. Le contrepoint de Dubois (ordre / désordre) renforcé par les puissantes harmoniques de l'altérité, c'est-à-dire du jeu de l'absence et de la présence dans le discours mystique interprété par Denis Jeffrey¹⁹ réapparaîtront par la suite en leit-motiv.

Donc, au lieu de s'aliéner dans la projection sur le présent d'une vision nostalgique où le monde serait inconditionnellement unitaire, stable, sensoriellement proche, l'anthropologue mise sur une «capacité de changement cumulatif et autogénéré», sur un saut qualitatif au cours de l'Histoire²⁰. Si le mythe du progrès possède certains corps-esprits du moment, c'est parce qu'ils croient implicitement au symbolique et à l'eschaton, au sein même de la matrice numérique, de leur «messianisme sciento-technologique» et de leur narcissisme²¹.

Balandier annonce Maffesoli sur plusieurs points: la constatation d'une «mise en relation en communication généralisée des sociétés et des cultures», de «la multiplication des micro-sociétés et d'une individuation compensatrice d'un recul de la subjectivité et du polycentrisme des affiliations²², enfin une «mutation anthropologique» éventuelle qui atteint le corps et la sexualité, via les techniques d'(in)visibilité et du génie génétique²³. Néanmoins, l'un et l'autre chercheurs considèrent tout cela comme révélateur de changement social plutôt que comme

17 J. J. Dubois, *texte cité*, p. 118.

18 Celles de Jean Baudrillard, Paul Virilio et Cie.

19 Denis Jeffrey. Approches de l'altérité. Montréal. *Religiologiques*. Vol. 1, n° 2, octobre, 1990, p. 51-66.

20 Georges Balandier, *op. cit.*, pp. 145, 147-148. Michel Maffesoli, *Au creux des apparences*. Paris. Plon. 1990. pp. 15, 63, 182, 246, 254.

21 *Ibidem*, pp. 152-153.

Chez Maffesoli, la dominante manifeste est plutôt l'instance d'une mystique/«mytique» quasi substantielle, inhérente pour ainsi dire à la «figuralité» et à la «corporéité» irrépressible du à la «figuralité» et à la «corporéité» irrépressible du monde (*oeuvre citée*, pp. 136-138, 142, 159, 185).

22 Thierry Gaudin (*oeuvre citée* p. 536-538) souligne également cette extroversion cette appartenance démultipliée de l'homme d'aujourd'hui à des groupes diversifiés.

23 G. Balandier, *op. cit.*, pp. 175, 176-177, 179-180.

Michel Maffesoli, *op. cit.* insiste plutôt sur l'aspect «esthétique», relationnel, fusionnel de «l'être-ensemble», véritable corps mystique à l'échelle intra-mondaine.

des signes d'apocalypse. Ils prennent acte volontiers des mises en garde de la bio-éthique qui, par le fait même de pointer la transgression, sollicite le regard vers une latence du sacré²⁴. Ils donnent ainsi la main à David Le Breton²⁵, dont les pénétrantes études sur l'imagerie médicale et l'actualisation du mécanisme renaissant et classique n'excluent guère la prégnance d'un imaginaire obliquement allié à la sacralité.

Loin du parvis des Eglises officielles, celles-ci étant parfois converties en espaces de divertissements voire en discothèques, s'installent et s'ébrouent des icônes de la société globale²⁶. Il convient d'apprécier positivement cette contre-culture amie de l'évangile, de la solidarité, du partage ne serait-ce que de le B. D. ou (avec une certaine réticence) de la drogue bénigne. Les affects de cohésion ont beau être éphémères comme à Woodstock, autour des funérailles de Airton Senna et de Gilles Villeneuve, des Olympiques de Seoul ou des Jeux de Montréal, de la Coupe Mondiale de football à Dallas ou au super concert rock de Rio de Janeiro, c'est autant de pris en fait d'une «sémiophanie»²⁷ située dans le droit fil qui mène à une théophanie. Peu importe la forme selon laquelle nous arrivons à l'altérité de la grâce et du dépassement: ici, par une participation de tout le corps avec son poids de chair vive; là, par la médiation de «prothèses optiques et mentales»²⁸, ou encore via «un corps électronique (...) saisi dans un procès de déréalisation», «un double hérétique», une réalité virtuelle (RV)²⁹. Le divin n'a pas peur des fantômes. Ni, comme nous le redisons, de ce trop plein de corporéité qu'est le corps obscène. L'immobile fantôme de l'homme moderne rivé à son fauteuil placé face à un écran d'ordinateur couplé à un téléphone complété par un modem et un numériseur, est déjà marqué du sceau de l'Incarnation. C'est donc un fantôme engagé. Peut-être est-il, moi aussi – un peu, beaucoup, pas du tout – en train de se cryogéniser à l'avance. Dans ce cas, il est impératif de promouvoir une éthique de

24 G. Balandier, *op. cit.* p. 182-183. Mais Maffesoli (*Au creux des apparences*) potentialise l'aspect transgressif.

25 David Le Breton, *texte cité* et, de plus, *Dualisme et Renaissance: aux sources d'une représentation moderne du corps*. *Diogène*, 142, Paris, Gallimard, 1988, pp. 42-63, spécialement p. 59-63.

26 G. Balandier, *op. cit.*, p. 184-185.

27 Cette expression de Roland Barthes nous est parvenue par le truchement de Denis Jeffrey (*Religiologiques*, vol. I, n° 2, p. 55).

28 Florence de Méredieu. Le Crustacé et la prothèse. In *Paysages Virtuels*, par divers auteurs. Paris. Dis-Voir. 1988, p. 17.

29 Anne-Marie Duguet, Le double hérétique. In *Paysages Virtuels*. Paris. Dis-Voir, 1988, p. 74-75.

la distanciation, un autre réglage de notre démiurgie. Car être semblable à notre Père céleste, c'est savoir demeurer vivant, fractal du corps mystique du Christ.

Balandier a devancé l'accusation d'auto-destruction qui pèse sur l'homme désireux d'aller avec tout son corps et avec toute son âme à l'encontre de la «techno-nature». Il instruit équitablement le procès. Argument «contra»: «le sens s'estompe». L'analogique se meurt. Argument «pro»: l'anxiété, l'incertitude qui font suite à la délocalisation, à la télé réalité, réactivent «des valeurs reçues du passé», connotent une crise salutaire du sens. Comme il fallait s'y attendre, si nous recourons au modèle de J. J. Dubois, cette «situation de déphasage», cette «menace», cette «désorientation», ce «bronillage», cette «expansion de l'aléatoire», tout cela constitue un désordre, le tremendum d'un «techno-imaginaire» gros du fascinant du Sens: «Un nouvel individualisme s'ébauche (...) à l'occasion duquel l'individu tente de devenir producteur du sens à son propre compte»³⁰. Et «c'est dans l'espace du sacré que l'exigence de sens trouve son lieu naturel, son enracinement»³¹ même s'il y a dispersion (dissipation) de cet espace, dans une foule de nouveaux lieux et une prolifération d'expériences, toutes créatrices de nouveaux avatars³².

1.2 MICHEL MAFFESOLI «AU CREUX DES APPARENCES»³³

Les apparences dont Maffesoli dresse l'inventaire ont l'ambiguïté d'être tour à tour corps, décor, rideau de théâtre cachant les corps et les décors, autrement dit, corps et «dé-corps»³⁴, un ordre et un dés-ordre. Mais ce désordre est un processus d'organisation de l'altérité. Et cette altérité au sein du même, cette pro-

30 G. Balandier, op. cit., p. 198. Pour tout ce qui précède, consulter les pages 190 à 204.

31 Ibidem, p. 205, 206, 207.

32 Encore une fois, Balandier apporte de l'eau au moulin de J.J. Dubois. Le modèle de celui-ci, testé surtout sur Durkheim et sur Wallace acquiert un nouveau terrain de pertinence chez Balandier. Il y a beaucoup d'autres riches éléments chez cet anthropologue qui intersecte les rites d'accès au sacré avec le quotidien le plus déconcertant, tel comme le réalise aussi Guy Scarpetta (oeuvre citée, ch. 6).

33 Michel Maffesoli. Au creux des apparences: pour une éthique de l'esthétique. Paris. Plon. (Biblio Essais). 1990.

34 Le terme «dé-corps» est une néologie de David Le Breton, in «Dualisme et Renaissance», article déjà cité, Diogenè, 142, 1988, p. 59.

fondeur de la superficie possède bien les traits d'un numineux, où la fascination l'emporte cependant sur la peur. Le «tout signifie» de Roland Barthes³⁵ pourrait s'appliquer à la description du quotidien produite par Maffesoli. Un quotidien où l'insolite, l'épiphanie affleure de partout et à propos de tout. Le terme «mystique» est d'un haut taux d'occurrences dans cette esthétisation de la culture qu'il brosse dans la foulée de Nietzsche³⁶.

Toutefois il n'accepte pas sans rigimer la «monadologie sans Dieu»³⁷ de l'auteur de *Ecce homo*. Et son état des lieux ne met en évidence les multiplicités, brisures et différences de notre Kuntswollen que pour mieux accuser le raccommodage esthétisant et les pratiques rituelles de «l'être-ensemble» (micro-sociétés, tribus, points de condensation d'une sacralité diffuse).

Pourtant, proche en ceci de Gilles Deleuze, il n'y a pas d'arrière-monde dans la «mystique» (si nous osons dire) de Maffesoli. C'est à même les images télévisuelles et publicitaires, dans les gros plans de la politique et des «divertissements» de ce qu'il donne pour notre *Zeitgeist*, qu'il décèle des archétypes, un «monde imaginal». Ces archétypes, ou cet imaginaire, fondent nos sociétés fin-de-siècle «en tant que phénomènes esthétiques»³⁸.

Dans le même contexte, sous le nom de FORME, «en tant qu'anamnèse de la personne sociale», les images du monde sont mises sur le même pied que les «objets et les corps». La toile que file la Forme, ce ver-à-soie, répare l'entropie donnée à lire sur le corps social. Processus morphogénétique, dirait avec raison J. J. Dubois en partant de l'homologie savante (dont nous avons parlé).

En effet, la pensée de Maffesoli se situe à l'intersection du continu et du discontinu. Il effleure le discontinu pour s'établir à demeure dans la relation. Comme Maurice Merleau-Ponty qui pose ensemble le corps de l'homme et le corps du cosmos, en une identité mutuellement inclusive³⁹. Pour lui, l'homme

35 R. Barthes. "Introduction à l'analyse structurale du récit". *Communications* n° 8, Paris, Seuil. 1986.

36 Luc Ferry (*Homo Aestheticus*. Paris. Grasset. Biblio Essais 1990), p. 48, lui fait écho.

37 L'expression est de Heidegger, apud Ferry, *op. cit.*, p. 49.

38 M. Maffesoli. *Op. cit.*, p. 125.

39 Voir dans le n° spécial de *l'Arc* (Duponchelle, Aix-en-Provence/Paris, mai, 1990) consacré à ce philosophe. Notamment l'étude de Marc Richir. Egalement Renaud Barbara, « De la phénoménologie du corps à l'ontologie de la chair. In J. C. Goddard et M. Labrune, *Le Corps*. Paris. Vrin, 1992, surtout p. 255-280: «Le corps et être au monde». Il est à noter que, de tous les artifices en honneur chez les phénoménologues pour éliminer le corps, c'est le plus élégant, le plus propre – comme on le montrera ci-après avec Lacan leur héritier sur ce point – est

est d'abord, homo relationis⁴⁰. Nous ne pouvons pas entrer ici dans les détails de «l'anthropo-socio-religiologique»⁴¹ de M. Maffesoli. Nous renvoyons le lecteur au chapitre IV de ce très riche ouvrage, surtout en l'occurrence au paragraphe 3 intitulé: «l'indispensable illusion du corps» (p. 123-127).

Contentons-nous de mettre en vedette les «il y a» les plus remarquables de ce Kunstwollen.

a) «Il y a une érotique des corps (...), facteur d'union» (123).

b) «Il y a (...) du mystère dans l'objet anodin» (124)⁴².

c) Il y a «de l'art... généralisé dans l'ensemble de l'existence (124).

d) Il y a «un sacrement de la forme» qui «rend visible la forme invisible de l'être-ensemble fondamental» (125).

e) Il y a au fondement de l'homme un constituant premier qui est «nature», «chair» et qui «l'enveloppe symboliquement».

f) «Il y a tout au long de l'histoire de la mystique une épiphany de la forme, une exaltation du corps, une espèce de matérialisme spirituel qui fonde et conforte l'être-ensemble» (p. 126-127). Et nos sociétés témoignent de ces résurgences de la corporéité.

g) Il y a enfin parmi nous «une théatralité sociale qui, dans tous les domaines diffuse à l'infini les multiples images du corps en spectacle» (127).

Nous avons déjà entr'aperçu presque tout cela dans le secteur précédent consacré à G. Balandier. Il y a cependant deux passages très symptomatiques de l'intentionnalité anthropologico-religieuse du livre de Maffesoli. On y trouve une parfaite corroboration du thème de notre recherche, reliée à l'il y a. Maffesoli étaye la relation symptomatique et symbolique de l'homme spirituel à son supposé matériel moyennant deux références au sacré. L'une est l'hypostase de Dieu dans la mystique juive via la Schedchina (p. 125); l'autre est «le corps du Christ, Dieu et homme à la fois», verbe incarné, qui en quelque sorte divinise «les éléments du monde, sa matière, toutes ses dimensions, ses formes» (p. 126). Pour faire bonne

celui qui consiste à l'abolir dans une conception éthérée du visage (c'est le cas de Emmanuel Lévinas, réprimandée discrètement par Paul Ricœur, in Soi-Même comme un autre. Paris. Seuil. 1990, p. 388-393).

40 M. Maffesoli, op. cit., p.149.

41 Expression de Jean-Jacques Dubois (Religiologiques, Vol I, n° 2, 1990).

42 On retrouve la même affirmation chez Michel de Certeau, cité par Denis Jeffrey dans la note 2, p. 52, article cité, di Religiologiques, Vol 1, n° 2, octobre 1990.

mesure, vinrent les deux «il y a (f) et (g) qui, comme nous venons de le voir, confortent une hiérophanie généralisée du monde, aux antipodes du satanisme proclamé des détracteurs du monde moderne (cf. Méchoulam, por exemple).

1.3 LE SACRÉ ANTHROPOLOGIQUE DANS LES C. I. S.;⁴³

Nous faisons appel à ce numéro des C.I.S. parce qu'il pose directement les questions que Maffesoli et Balandier ont abordées par la bande. Situer cet apport des C.I.S au terme du parcours anthropologique revient à lui conférer le rôle de gabarit auquel l'on voudrait mesurer les discours qui le précèdent.

Nous attirons tout d'abord l'attention sur quelques assertions de E. Cornélius, E. H. Cousins. Nous les confronterons avec celles de quelques contemporains sur le même sujet. Après quoi nous aborderons les idées de Claude Geffré, dont la contribution nous a le plus séduit. Avec le père Geffré se termine l'apport de la socio-anthropologie à notre étude. Restera la psychanalyse, au-delà de laquelle viendra une synthèse élaborée autour de deux textes de Louis Marin l'irremplaçable.

Cette livraison des C.I.S. étaye de façon explicite l'affirmation d'une notion de sacré dont les versions varient avec les époques. La (ou les?) version(s) de ce dernier quart de siècle, mieux encore de cette deuxième moitié du XXe siècle, serait celle d'une «culture post-chrétienne»⁴⁴

La sacralité a modifié ses zones et ses modalités d'émergences, et les a multipliées, semble déplorer amèrement Cornélius, théophanies se laïcisent, nouent des mésalliances avec l'orient, et les icônes reproduits à la une sentent (ou puent) la rôtüre⁴⁵. C'est pourquoi, selon E. H. Cousins⁴⁶, les théophanies du moment sont plus difficiles à discerner, si l'on n'est un observateur d'une extrême sagacité, vu la «complexité» requise de la part de la conscience religieuse par les transformations postmodernes.

43 C.I.S. Cahiers Internationaux du Symbolisme, Université de Mons, CIEPHUM, Le N° que nous exploitons est le N° 27/28, 1975, publication d'un colloque de 1974 sur "les Avatars Contemporains du Sacré".

44 E. Cornélius. Mutations actuelles du Sacré. C.I.S. 27/28, 1975, p.12.

45 E. Cornélius, texte cité, p. 12-17. Cousins pense semblablement (p. 21-22).

46 E. H. Cousins. Les avatars contemporains du Sacré aux Etats-Unis. C.I.S. 27/28, p. 19.

Nous sommes tentés de lui répondre que Notre-Dame de Paris, Lourdes, Fátima, la Basilique de Québec paraissent afficher un bon chiffre d'affaires dans le contexte que Debray (*Vie et mort des images*) appelle une société mercadologique. Et que pour étrange que ce soit, nos contemporains jouissent du sacré à l'instar des beaux-arts. Sans scrupule aucun. Guy Scarpetta a écrit de belles pages sur cette «impureté» qui nous est presque congénitale; c'est corps et biens que nous pérégrinons vers les sanctuaires. Inutile de se récrier. Le «mixte» est notre d'être un, d'être nous-mêmes. Métissage impénitent que peut-être la pensée baroque prévoyait⁴⁷.

L'art et la religion, Malraux et le cardinal de Paris en exercice. L'un et l'autre – abstraits ou passés au crible du numérique – cessent d'être uniformément la chose tactile, haptique, dont parle Maffesoli ; on évoque la transparence au moment où nous percevons le moins. De toute façon, en descendant de l'abstrait au concret, Cornélius aussi bien que Maffesoli sont obligés d'être des voyeurs d'une mixité des coupes de cheveux, des mannequins qui sont des travelos, des voix à la fois mâles et femelles, des corps in-nommables. Le corps libertin a joué au monopoli avec le corps d'extase, (anachroniquement) le Marquès de Sade avec Sainte Thérèse d'Avila. Paradoxalement on a gagné des deux côtés. L'art et les dogmes font bon ménage⁴⁸. L'homme et la machine aussi. Du moins, de plus en plus.

Ces parenthèses étant fermées après avoir été subrepticement ouvertes, revenons à E. H. Cousins. Il voudrait nous placer sur les bons rails, en exportant à «une métamorphose de la conscience qui maintiendrait à la fois les valeurs du séculier et du sacré⁴⁹: «A la fois» signifie de fait «complémentairement». selon Marc Richir⁵⁰ et Diane Cousineau⁵¹, nous sommes en train d'actualiser cette complémentarité. Richir se place sous l'angle de l'interrelation merleau-pontienne, Cousineau argumente du point de vue des paradoxes du réel. Malgré leur différence de visée, ils plaident en faveur d'une conscience en quelque sorte trans-ocuménique. C'est dans le même ordre d'idée que l'on peut ici rappeler les cas de renouveau du sacré

47 Nous renvoyons toujours à Guy Scarpetta. *L'impureté*. Grasset. 1985.

48 Maffesoli, Scarpetta (II, ch. VI) sont ici des références obligatoires.

49 E. H. Cousins, *texte cité*, p. 30.

50 Marc Richir. La défenestration, in *L'ARC* 1990, spécial *Merleau-Ponty*, p. 31-42.

51 Diane Cousineau, Le paradoxe des valeurs, in Jean E. Charron (dir.), *Imaginaire et Réalité*, Colloque de Washington. Paris. Albin Michel, 1985, pp. 239-253.

signalés par Louis-Vincent Thomas à propos du rituel de la mort⁵². La «reliance», la volonté d'accorder au corps les privilèges de l'esprit, cet imaginaire de la perdurance, de l'omniprésence et de la jouvence, qu'aiguisent le cyberspace⁵³ et nos machins en 3D, impliquent un techno-sacré, une fascination de la Transcendance intimement conjointe à une terreur des limites.

Uchrones, ubiques, les démiurges ne veulent pas mourir. Et pour ne pas mourir ils mettent au point toutes sortes de diversions, de rites et de techniques corporels et incorporalisants qui assurent une éternelle jeunesse. Pêle-mêle, nous identifions les indices de cette mentalité fin-de-siècle dans tels ou tels passages des études déjà citées de Le Breton (1989), Thierry Gaudin (1990), Christian Miquel⁵⁴, Claude Olievenstein. Mais c'est tout le volume 4 (automne 1994) de Religiologiques qu'il eût fallu citer à ce propos⁵⁵.

Après cette ultime parenthèse, revenons pour conclure cette redéfinition du sacré à Claude Geffré (C. I. S., 27/28). «Le christianisme et les métamorphoses du Sacré» de Geffré nous dote d'hypothèses fortes. Outre le thème des «versions», il confirme la persistance du «besoin religieux» à l'oeuvre chez Maffesoli, rappelle avec J. J. Wunenburger⁵⁶ la prégnance du numineux de R. Otto, fait ressortir la conjonction de la fonction mythique et du sacré⁵⁷ au sein de nos vies saturées de mythes relus et revécus, et illustre tout ceci par «l'épreuve vicariale»⁵⁸ des médias.

Nous devons au père Geffré la non-séparation du religieux naturel à tout homme ayant une foi, quel que soit le cas de figure que revêt cette foi⁵⁹. Nous lui savons gré de la relation qu'il tisse du corps au visage et à l'altérité, du rappel de ce que le corps de l'homme est un sacrement, étant donné que «la foi sanctifie toutes

52 Louis-Vincent Thomas, La Mort aujourd'hui: de l'esquive au discours convenu. Religiologiques, vol. 4, automne 1991, p. 17-44, spécialement pp. 31-36.

53 Howard Rheingold. Le Réalité Virtuelle. Paris. Dumond, 1983. en particulier ch. 5 dans le Cyberspace; ch. 12, Hors du corps.

54 Christian Miquel, Mythologies modernes et micro-informatique. Paris L'Harmattan. 1991, pp. 73-78.

Pour Gaudin, nous renvoyons aux pages 387, 203, 224, 95.

Pour Olievenstein, voir pp. 204-211.

Pour Cousineau, voir p. 252.

55 Nous renvoyons principalement aux noms de Eric Volant, Christian Saint-Germain et Robert Tessier.

56 J. J. Wunenburger, Le sacré. P.U.F., 1990.

57 Claude Geffré, texte cité, p. 58.

58 Expression de G. Groussy. La génération de la communication, P.U. de Lilli p. 261.

59 Claude Geffré, texte cité, p. 70.

choses» et, de plus, «ne réclam(ant) pas un espace propre», elle concerne tous les secteurs de l'activité humaine, bien au delà du domaine religieux⁶⁰. Paradoxe seulement apparent, ou plutôt ambivalence et modernité propres au sacré, en nous et autour de nous, que cette latence en tout lieu et en tout temps ! Il suffit alors d'un «cliquage» des yeux de l'être intégral – pas seulement d'une pièce de collection anatomique en déshérence – pour que la sacralité soit reçue en direct sur l'écran de nos vies.

2. SUR D'AUTRES VERSANTS (PSYCHANALYTIQUE, TECNO-SCIENTIFIQUE, SÉMIOTIQUE).

A l'évidence, ce titre de paragraphe est un fourre-tout. Nous y rassemblons surtout des remarques sur la réflexion qui lie la représentation et la simulation en rapport avec le corps et le sacré. Il faut nous faire grâce de la redondance de l'épithète «techo-scientifique» qui n'a jamais de fait quitté la scène depuis le début. Ce qu'elle désigne ici a la fonction d'une répétition générale, avec Lacan, avec Louis Marin.

2.1 VERSION LACANINNE DU SACRÉ.

«Personne n'est athée», déclara un jour Jacques Lacan. Guy Scarpetta en prend note⁶¹. Et cela permet d'enchaîner avec Geffré et Maffesoli. On pourrait toutefois se demander de quelle façon rapporter au sacré un corps qui est plutôt un non-corps. Car selon un spécialiste de la pensée lacanienne, Bertrand Ogilvie⁶², le corps chez l'analyste se caractérise plutôt par sa négation. Il en est de même chez toute une pléiade de chercheurs ou de penseurs dont l'oeuvre témoigne que cette négation constitue autant de facettes de la négation de l'âme.

60 *Ibidem*, p. 69.

61 Guy Scarpetta, *op. cit.* p. 316.

62 Bertrand Ogilvie. Lacan le corps et le nom du corps. In J. C. Goddard et M. Labruno (dir.), *Le Corps*. Paris. Urin. 1992, pp. 222-241. On peut aussi consulter, du même auteur, *La constitution du concept de Sujet*. Paris PUF. 1987, ainsi que la bibliographie de l'étude que nous utilisons.

Nous ne reprendrons pas ici les thèses adverses, c'est-à-dire, le monisme oriental, nietzschéen, bergsonien et merleau-pontien du corps-esprit. Repartons plutôt du camp des opposants. Si le corps perd son alter-ego l'âme, il n'y a plus d'homme, il n'y a plus de sujet. Ainsi le veut Jean- Pierre Changeux, l'auteur de *L'Homme neuronal*⁶³, que polémise B. Ogilvie⁶⁴. Il s'effectue un double déplacement corrélatif, chez Changeux et les néo-dualistes: une annulation du corps, une annulation du sujet.

Il y a annulation du corps, parce que celui-ci se trouve en exil, dé-historicisé, atomisé, divisé, pour «ne surgir qu'au champ de l'Autre»⁶⁵. Il a rature du sujet, parce que celui-ci déchoit au rang d'un pur signifiant, – une lettre, une somme d'organes – inaccessible au «propre», à la singularité, à l'individuation. A tout le moins subsiste-t-il pour lui le recours ultime «d'aller chercher la vérité de son être sujet» dans l'inconscient⁶⁶. Autant le dire: nous avons affaire à un sujet sans corps, et (à) «un corps sans sujet». Dans la mouvance lacanienne «devenir sujet, c'est perdre son corps», c'est devenir «essence innommable»⁶⁷.

Quel sacré alors, pour cet être improbable?

Avant l'insertion dans le signifiant, où règne le symbolique et où cette insertion «coupe(ra) de tout rapport possible «au corps propre, «l'essence du sujet est d'être accès raté»⁶⁸. Quel beau destin en perspective! Supposons qu'on en appelle à la référence christique! Il se produit une impasse. Le verbe incarné est un espace de désir personnalisé, un être tendant à la valeur. Il est «finalisé» par un bien, il

63 J. P. Changeux. *L'Homme neuronal*. Paris. FAYARD. 1983. Changeux a publié depuis un livre plus nuancé mais qui maintient son «déterminisme biophysique classique»: *Philosophie de l'esprit et Sciences du cerveau*. Paris. Vrin. 1991. Cf. Cliniques Méditerranéennes n° 41-42, Toulouse, ERES, 1994, p. 142.

64 S. Jankélévitch et B. Ogilvie, "L'esprit est-il un os?...", in la Revue *Siècle*, n° 3, Hwer 1987.

65 B. Ogilvie, *texte cité*, p. 226.

66 Ibidem, p. 228.

67 Ibidem, p. 229. Mais, très curieusement, l'hypostase qu'est le signifiant joue le rôle de corps et d'icône, dans la psychose lacanienne. Lire à ce sujet, appuyées sur l'exemple d'Artaud, les considérations de Julia Kristeva sur "les noms propres", in J. Kristeva et J. M. Ribettes (dir.) *Folle Vérité*. Paris. Seuil. 1979, p. 30.

68 B. Ogilvie, *texte cité*, p. 231.

Mais le vide en lequel il in-existe, rappelle cet outre vide, dénommé le Neutre chez Maurice Blanchot et son exégète Emmanuel Lévinas – un vide qui est le tremplin de l'Absolu comme dans la stratégie mystique. Cf. Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana. 1975, p. 48, 51-52, pp. 48, 51-52.

lui répugne d'être soumis au destin aveugle de la pulsion, sauf s'il y a assumption de celle-ci en lui. Or, selon Lacan, l'exigence propre du sujet c'est de n'être pas «habité», c'est de dé-vivre sous la loi du manque. Dès lors, perversion est le désir. Dés-ordre.

Néanmoins, la contradiction de l'épistémè lacanien avec l'épistémè du religieux n'est qu'apparente. Relisons, pour se convaincre de leur convergence, l'article de Jean Jacques Dubois et celui de Denis Jeffrey de Religiologiques (vol. 1, n° 2, 1990) tant de fois interpellés. Le manque lacanien revêt alors une valeur indicielle. Nous sommes dans un «paradigme indiciaire» (Carlos Guinsburg), mais à rebours. L'absence est génératrice de l'Absence de Dieu. Pour le mystique cela permet de chauffer à blanc le désir. La vraie quête mystique est celle de la séparation stratégiquement entretenue. Ne pouvant chercher de concret que le hochet ontique, l'être de facticité, de finitude, de dispersion entre des «objets particls»⁶⁹, le sujet lacanien est voué à la mystique du «qui perd gagne».

Dans sa littéralité, le discours lacanien s'oppose à celui des vitupérateurs de la technique, de la RV, qui plaident en faveur d'un corps humilié, diàphanéisé, vidé, comme le corps artaudien, de ses organes, coupé de sa complémentarité phénoménologique à l'autrui. Pourtant la même réversibilité, le même jeu de tourniquet, détecté dans l'imaginaire postmoderne par Guy Scarpetta et Michel Maffesoli, entre la perversion et l'hystérie, entre le minimalisme maniériste et le maximalisme baroque, se reproduit à l'échelle de la théorie analytique du sujet couplée au discours sur les techniques de pointe. C'est toujours, entre les témoins, une charge ou une décharge. Il a trop de corps pour les uns, un sujet boursoufflé en diable par le narcissisme; il n'y a pas de corps, il y a dé-corporalisation pour les autres, une subjectivité interdite de séjour, une réification et discrétisation du ci-devant «sujet» ou de feu le corps. Sur le plan de l'art, Marguerite Duras, selon son exégète Danielle Bajomée⁷⁰, Alberto Giacometti selon son exégète Jean Soldini⁷¹ seraient, comme Lacan, des témoins à charge (contre la corporité), alors

69 B. Ogilvie, texte cité, p. 237.

70 Danielle Bajomée. Duras ou la douleur. Bruxelles De Boeck. 1989. Le chapitre 2 très lacanien: «Une théologie négative», p. 145 en particulier.

71 Jean Soldini. Giacometti: le colossal, la mère, le sacré. Lausanne. L'âge d'Homme 1992. Ch. III La punition du désir; ch. La vision et la profondeur de la vie 1 – La petitesse et la vision absolue.

que Jean Genet⁷², Paulo Pier Pasolini⁷³ et André Pieyre de Mandiargues⁷⁴ seraient des témoins à décharge.

2.2 LE SACRÉ QUI VIENT À NOUS: NOUVELLE SÉMIOGRAPHIE DU SACRÉ.

Quelle que soit notre idéologie, il faut dans l'horizon de ce parcours convenir de certaines vérités premières qui se faufilent à travers bien des livres sur le temps présent et du temps présent. L'une d'elles est que, par l'ostentation ou par occultation de traits, le sujet humain et l'objet ont commuté, l'individu désormais fait partie de «d'une topologie beaucoup plus vaste»⁷⁵. Le sacré s'est donc recyclé, comme la mort⁷⁶, sous la pression du nouvel environnement technologique. Il en a été toujours ainsi. Soyons donc de notre temps⁷⁷. Comme l'a su si bien démontrer Louis Marin dans deux brillantes analyses séparées par un intervalle d'une vingtaine d'années: « Les femmes au tombeau ». Une première analyse a été réalisée dans l'ordre de la représentation, alors que la grande révolution informatique balbutiait encore; «L'ange virtuel», «affichée» dans le dés-ordre, la simulation qui de toutes parts nous ceint⁷⁸⁷⁹.

72 Jane Giles. Un chant d'amour: le cinéma de Jean Genet. Paris. Macula. 1991

73 Guy Scarpetta. L'Impureté. Paris. Grasset. 1985. Ch. III, 5.

74 José Pierre. Le Belvédère Mandiargues. Paris. ADAM-BIRD/ARTCURIAL, 1990.

75 Jean Zeitoun, Codes et langages pour un sujet terminal in TRAVERSES/26: Les Rhétoriques de la Technologie. Paris. Centre Georges Pompidou. Cahiers du CCI, p. 72-79; citation: p. 79.

76 Louis-Vincent Thomas. Fantasmes de mort et technologie de pointe. TRAVERSES /26, p. 41-49.

77 Sous ce rapport, une belle leçon nous vient de deux économistes brésiliens convertis à la philosophie, plus précisément à l'épistémè informatique. Il s'agit de Roberto Brandão et de Pedro Vaz (O tempo das máquinas, dans la revue 34-LETRAS, n° 7, março 1990, p. 153-164). Ils dénoncent le relent passéiste qui se dégage autant chez les "Amoureux fervents", mais ingénus, que chez les détracteurs inconditionnels du sujet de l'ère technique, parce que les deux catégories de chercheurs ont le tort de penser l'homme en dehors de la technique, de faire comme si l'homme était un homme UN (texte cité, p.162), alors qu'il est devenu réellement un "hybride". Il faut, conseillent-ils, penser cet hybride (p.62) qui ouvre des possibilités incroyables à l'homme nouveau (Pierre Lévy appelle cet ensemble d'homme et de nouveaux liens dont la machine un Collecticiel, dans Les Technologies de l'Intelligence. Paris. La Découverte, 1990)

78 Louis Marin, Les Femmes au tombeau, in Etudes Sémiologiques. Paris. Kluicksieck. 1971, p.221-231 (mais l'original remonte à 1968).

79 _____ «L'Ange du virtuel», TRAVERSES/44-45: Machines virtuelles. Centre National Georges Pompidou. CCI, 1987.

Les deux textes portent sur la figure et la discours des anges, antrement dit la voie par laquelle le surnaturel vient à l'homme. Louis Marin démontre comment fonctionne, sur deux régimes de possibilité de Sens, la présentation de l'invisible à un être engoncé dans la visibilité mais capable de symbolisation, capable d'imaginaire. Et c'est bien cela le fil d'Ariane de tous les discours sur le corps et le sacré, quelle que soit l'époque, quelle que soit la machine de vision qui nous ouvre au réel ou au sur-réel: l'imaginaire⁸⁰. Nous dépendons toujours d'une machine de vision, d'une technique, pour vivre/voir l'Invisible per se, pour se mettre à la portée de ses versions et substitutions – analogiques comme l'Ange de la Vierge à l'enfant de Raphaël (Thomas d'Aquin aidant) – digitales comme l'énergie lumineuse projetée sur l'écran de la mémoire et de la foi.

«Le sacré est toujours à réinventer», écrit Guillevic Réinventons-le donc, dans l'épiphanie de notre quotidien tel qu'il se donne à nous ou que nous sommes à même de le programmer.

Au cours du développement médiologique, quand l'horloge apparut, Dieu était métaphoriquement horloger. Aujourd'hui que le langage numérique est parmi nous et en nous, Dieu est métaphoriquement mathématicien⁸¹. Cependant la mathématique, quoi qu'on dise, a la vocation d'une prise en charge du phénoménal, pas seulement dans le simple arbitraire du signe, mais toujours dans la reconduction / reconversion du signe en symbole. Cultivons par conséquent la vertu d'attention.

80 Symptomatique à ce sujet sont: a) le livre publié par Alain Gras et Sophie L. Birot-Delpech tant de fois cité (Voir surtout les contributions de David Le Breton, Victor Scardigli et la conclusion des directeurs); b) le livre de Christian Miquel, également cité. Dans ce dernier r, nous saluons à la cantonada les très suggestifs titres ou sous-titres de l'introduction (Mémoire morte, Imaginaire vif), du chapitre I (L'Imaginaire et ses déclinaisons), du chapitre II L'ordinateur et ses représentations symboliques. Rappelous aussi l'insistence de Victor Scardigli dans la publication précédente sur «la technologie nouvelle comme avatar du mana...» (p. 110).

81 Voilà pourquoi le polytechnicien Philippe Quéau, dans ses trois livres publiés par l'INA et Champ Vallon (Eloge de la Simulation, 1986; Métaxu, 1989; Le virtuel, 1993) nous propose sa «Défense et Illustration» d'un imaginaire du calcul.

O ABISMO MELANCÓLICO DA CULTURA OCIDENTAL

1. ABERTURA

Na ótica aqui adotada, cultura é sinônimo de civilização, como no título do livro de Edward W. Said *Cultura e Imperialismo* (Companhia das letras, 1995): práticas sociais, saber popular, conhecimento especializado de disciplinas (filosofia, história, literatura, etc), o que a sociedade projeta de melhor nas produções de imaginação e como testemunho de sua identidade e de sua grandeza e que redundam no bem-estar ou no mal-estar da vida de seus membros. Essa definição abrange a um só tempo a acepção acadêmica e a acepção socio-antropológica, acrescida da dimensão geopolítica e temporal.

A única pergunta que dinamiza essas reflexões, sob diferentes ângulos de visão, é: como se traduz a melancolia de época em época, a ponto de colocar a cultura na sua dependência, ou inversamente, como se comporta a cultura a ponto de comprometer os afetos de seus expoentes ou representantes? Começaremos por focalizar a cultura ocidental principalmente na modernidade, a qual se inicia no Renascimento, com o aparecimento marcado do individualismo europeu. Em seguida, ilustraremos brevemente a pregnância da melancolia na obra da poeta pernambucana Maria do Carmo Barreto Campello de Mello (*Retrato Abstrato*, Recife, 1990).

2. MELANCOLIA

Ainda, nos falta um elemento conceitual para poder prosseguir: o que é melancolia?

A teoria freudiana não identifica com clareza a natureza da melancolia, no texto da *Metapsicologia* explicitamente consagrado ao assunto. Mas, apoiados em outras partes do corpus freudiano e rastreando os trabalhos de psicologia social e de antropologia (O futuro de uma ilusão, Moisés e o Monoteísmo, O mal-estar na civilização), estudiosos de diversas tendências, principalmente uma autoridade na matéria, Marie-Claude Lambotte conseguiram afastar boa parte do mistério. Dois motivos recorrentes parecem caracterizar a melancolia clínica: “um luto não aceito”; o alibi da ‘coisa’, - um “objeto de gozo inacessível e inomonável”, ou uma sorte de “buraco impreenchível”, diz Marie-Claude Lambotte. Essa tal de coisa é de paternidade lacaniana. Mas ela se encontra, além de Marie-Claude Lambotte, em Kristeva, Sarah Kofman, J.-B. Pontalis. Chaim S. Katz lhe dá como equivalente freudiano aproximativo: “lembranças encobridoras”: um mecanismo de fuga para trás e de refúgio no imaginário se observa em ambos fenômenos. Algo se infere enquanto imemorialmente perdido e, no entanto, fabulado e elevado ao sublime a fim de ocultar uma catástrofe psíquica ou de se proteger contra uma ameaça mortal. Mortal, porque rondam aqui a morte, a separação, a agressividade (mais ou menos dominada) contra o lugar dessa morte, isto é, o corpo próprio, anfitrião do Outro mesmo que inflige a dor da separação do Absoluto.

Gostaria de registrar duas dissidências de ordinário teórico da melancolia. Para Maria Teresa Pinheiro, o comportamento melancólico não se enquadraria nem na nosografia das neuroses nem na das psicoses; além disso, apesar desse sujeito ostentar amiúde uma cara triste e uma couraça indiferente, ele é capaz de explosão de alegria e de inicitiva no plano profissional. Por sua parte, Katz acha que ele capaz de projeto, i.e. de pensar no futuro e, portanto, de criatividade. Não nos deteremos sobre estes paradoxos clínicos ainda em exame.

Procederemos agora a uma revisão rápida daquilo que já sabemos da cultura ocidental, européia.

3. MITOS

Pierre Weil, especialista em esoterismo, defendendo o Holismo e o Ecologismo, junto a um quadro da história cultural da Humanidade baseado nos livros sagrados do oriente e do ocidente. Para ele, nossas instituições, nossa tecnologia, nossas manifestações artísticas, nossa vida cotidiana exibem uma melancolia cuja raiz está no mito, ou melhor, na neurose do paraíso perdido (magnificamente orquestrado por esses dois monumentos da literatura ocidental que são *O paraíso perdido* de Milton, e *Faust* de Goethe).

A tese de Weil se resume nesse verso do poeta francês Alphonse de Lamartine:

L'homme est un dieu tombé / qui se souvient des cieux.

Esse motivo da queda tem seu paralelo científico na segunda Lei da Termodinâmica, a tão preocupante lei da Entropia ou do Caos, ou da desagregação da matéria, e hoje, da desescalada generalizada (espiritual, social, ecológica).

De filiação judaica, Freud não está longe desse princípio da entropia, nem desse mito do Paraíso Perdido. Basta se lembrar do peso que revestem na Teoria Psicanalítica os primórdios da vida, e desse outro mito explicador da cultura, o mito da horda primitiva. Mais ainda, Sofia Strill-Rever, no seu instigante livro, *Le Refoulé de l'Histoire*, mostra o pai da Psicanálise elaborando a sua teoria em verdadeiro arqueólogo, rodeado de peças de arte antiga, e viajando regularmente para cidades e museus que serviam de verdadeiros sítios a sua reflexão topológica (Roma, Pompéia, Creta, Musée do Louvre em Paris). As *Cartas a Fliess*, seu estudo sobre a *Gradiva*, a sua frequência dos clássicos gregos atestam, entre outros testemunhos, esse pendor melancólico.

Mais recentemente, na sequência de Freud, o professor e crítico literário americano, Harold Bloom, tentou explicar a produção cultural ocidental por uma retomada do complexo de Édipo que ele chama de “ânsia da influência” / *The anxiety of influence*. A coisa aqui é algo que o pai simbólico possui, do mesmo modo que o pai da horda primitiva. O filho simbólico que é o artista / o escritor, precisa lhe dar o troco prometeicamente, ao castrá-lo, ao apossar-se do mana. Resultado: como no mito cultural de Prometeu, reescrito por Albert Camus no Mito de Sísifo, o sujeito antes audacioso vive purgando seu atrevimento e car-

regando sua culpa. O mesmo Camus reforçará a temática melancólica com um outro título muito significativo: *O Exílio e o Reino*.

Posteriormente a Camus, chama nossa atenção esse outro pensador de nosso tempo: Emile Cioran, cuja obra executa uma série de variações sobre o tema. Para Cioran, a vida humana é um desterro longe da famosa e inominável *Coisa* lacaniana.

4. CÂNONE

Mas voltamos a Bloom. Bloom divide sintomaticamente a história da cultura ocidental, tal como ele a alucinou ou “phantasiou”, em três períodos: a era aristocrática, dominada por Shakespeare, Milton e Goethe; a era democrática que já inicia uma queda entrópica; a era do coas, que consuma essa entropia. De tal sorte que os artistas da modernidade (acrescentamos os filósofos) são nostálgicos de seus ancestrais. Os que chegam em nossa época na debundada era dos extremos, como insinua Eric Hobsbawm, são os atrasados ao festim. Resta-lhes escrever livros como *Tratado do desespero*, (Kierkegaard) e, mais recentemente, *Da infelicidade de ter nascido* (Emile Cioran, aliás autor do não menos melancólico livro intitulado: *Silogismo da amargura* (Gallimard, Essais)).

Mas se subirmos à altura dos aristocratas como Shakespeare ou Goethe, a melancolia não impregna menos o ambiente de suas obras nem de seu pensamento. O amontoado de mortes no teatro de Shakespeare é bem conhecido, e testemunha de um auto-ódio, característico da melancolia.

A respeito de Goethe, citamos uma passagem de Jean Starobinski, onde o autor de Faust é aproximado de Jean-Jacques Rousseau:

A partir de Rousseau, esse século conheceu o advento da *solidão* sentimental: solidão em que o ser a um só tempo sofre com sua separação e goza de uma liberdade sem uso, que se consome, por assim dizer, dentro de si mesma. A energia do desejo e da nostalgia exaure-se no inferior da esfera do eu. Na falta de um ponto de aplicação exterior, essa energia exasperada pode voltar-se contra o indivíduo: é o suicídio de Werther, são as veleidades de suicídio de Goethe e de Chateaubriand.

Encontramos aqui, ao lado do diagnóstico de uma das múltiplas formas possíveis de melancolia, onde pode chegar essa perturbação psíquica. Na abertura do belo capítulo de Starobinski intitulado “o idílio impossível”, temos uma descrição que dá seqüência histórica aos apontamentos de Michel de Certeau sobre os séculos XVI e XVII (*La fable mystique*. Gallimard, Essais). Face a um mundo mortalmente atingido pela fragmentação, “o desejo de suprema unidade domina algumas grandes obras literárias — as de Rousseau e de Hölderlin, — mas nelas somente se manifesta para chegar à constatação do impossível”. Daí decorrerá o desejo de Outra Coisa (viagens imaginárias ou reais pelo Oriente e pela América, a corrida romântica para a Natureza... quando não o suicídio), “outra coisa” que se repercute até hoje no poema “casida de la rosa” de Federico Garcia Lorca.

5. ARTE

Essa aspiração a outra coisa, Michel Théron, historiador da Arte, a localiza desde os olhos tristonhos de certas estátuas gregas até as paródias da pintura modernistas e ao pastiche da Art-Pop do segundo Pós-guerra. Uma artista plástica impõe sua técnica olhando não se sabe exatamente em direção a que, nem que predecessor, tal como o anjo de Paul Klee.

O elemento castrador da arte não parece ter solicitado bastante a atenção de Théron. Melhor têm-se expressado neste respeito Julia Kristeva e Sarah Kofman. Optamos para a *Mélancolie de l’Art* de Kofman, sendo que Kristeva constitui de preferência uma excelente indicação para refletir sobre a arte enquanto luto superado, ou seja, como antídoto da melancolia.

Refletindo sobre a pintura, Sarah Kofman articula excelentes colocações epistémicas sobre a melancolia.

O ponto de partida adotado é o quadro *Une jeune fille qui pleure son oiseau mort* de Jean Baptiste Greuze (1763) - imagem inserida entre a capa e o primeiro capítulo de *Mélancolie de l’Art*. Façamos a hipótese de que esse quadro é o metónimo de toda a longa filiação de “Mulheres no espelho”, de todas as ruínas monumentais da História da Arte ocidental. A pergunta incontornável é: por que chora a menina, por que perdeu seu sorriso? Redimensionando a interrogação: por que

o olhar de tantas belezinhas colocadas frente a um espelho se dirige para dentro, para um dentro insondável?

Um esboço de resposta veio de Diderot: essas mulheres choram para algo que não aparece nos quadros. Pode ser, a nosso ver; a passagem tediosa do tempo, as primeiras rugas, a infância perdida - já que segundo o título de um livro recente do jornalista paraibano José Nêumanne (Siciliano, 1992) somos todos Reféns do passado, vítimas de uma perda histórica insubstituível: somos todos essa jovem que chora sobre a fuga já consumada de um pássaro simbólico. Nos termos de Sarah Kofman: “o pássaro sempre já se foi, o espelho já sempre foi quebrado, e essa quebra do sentido constitui ao mesmo tempo uma perda de referência de qualquer discurso moderno”. A moça-emblema de nossa modernidade chora sobre “o sacrifício do sujeito ou a perda do objeto, - exatamente aquilo que, segundo Freud, engendra a melancolia”, até que a pessoa se resolva a cumprir o “trabalho de luto”. Para esclarecer essa situação de um luto “mal resolvido”, retomamos um esquema histórico de Michel théron. Para ele, havia até o final da idade Média, a segurança da Revelação, da Certeza dos Dogmas, dos limites de horizonte (científico, geográfico, religioso). Depois, e principalmente com o Renascimento, as explorações geográficas, o alvoroço da Dúvida, a Revelação e seu contexto perderam progressivamente o terreno diante do Individualismo e do Humanismo. Desabou ao mesmo tempo o senso comunitário, se intensificou o descentramento, alastrou-se a experiência da fragmentação, da perda de referência externa, conseqüentemente da busca de identidade, e de todo aquele desgaste melacólico que caracteriza a nossa modernidade de antes e de agora no ocidente. O ego desnordeado explodiu-se e caiu no anonimato. Só que esse anonimato não se compara ao nó coeso dos tempos “arcaicos”; ele se deu com um agravante, uma morbidez, uma alienação que os apocalípticos da era da comunicação imputam à cultura mass-mediática, ela própria culminação de um abcesso que se iniciou desde os primórdios da cultura da escrita.

6. CORPO ESCRITO

Se admitimos que a escrita pode ser um indutor de melancolia, deveríamos solicitar Eric Havelock, uma das autoridades dos estudos sobre a passagem da

oralidade à escrita, e também J.-B. Pontalis que refletiu sobre as implicações psicanalíticas da linguagem. Mas porque não remontar ao antes da linguagem que preconizaram Melanie Klein e Otto Rank? Dos dois, elegemos Otto Rank, que explicitamente imputa a raiz da melancolia (desta vez no quadro duma História das Civilizações) ao traumatismo do nascimento. Em outras palavras, é a natureza humana que é congenitalmente melancólica, sendo toda criança submetida a uma castração primordial, originária, fantasiosamente vivida.

E quando cresce no ocidente de nossos dias, a criança logo se torna esse peixe arrastado pela correnteza do body-building e sua seqüela: o pavor de qualquer protuberância, o perpétuo sentimento de culpa e, como feito pela banda, o enriquecimento das academias de ginástica, das lojas de alimentações naturais, de uma farmacologia mais ou menos confiável. Instaure-se um auto policiamento desgastante.

Esse policiamento de corpo e suas implicações foram confessados recentemente pela atriz Cristiane Oliveira a uma jornalista da Globo Reporter (22.11.96) que lhe perguntou: como você conseguiu esse corpo bonito depois de ter pesado 100 quilos outrora? Ela respondeu: foi com muito trabalho, muito sacrifício, muita vontade e uma depressão.

Essa confissão e muitas outras autorizam a pensar que o medo da celulite virou o oitavo pecado capital no Brasil.

Falamos desse paradoxo de uma leveza e de um domar do corpo associado a uma ideologia naturalista e dionisíaca, porque esse ascetismo diz também respeito ao duplo processo de aquisição da linguagem. Falar/escrever é um disciplinamento do corpo e, ao mesmo tempo, um resgate da natureza imaterial do pensamento e desmaterializada da memória.

Eric Havelock fortalece a nossa tese pelo que ele chama de “lei da ambiguidade residual”. Embora insista no salto qualitativo da escrita pela tradução, organização e retenção de pensamento, é evidente que através de todos os seus trabalhos, ele deixa entrever uma perda de corporeidade, uma desincorporação, uma “descontextualização” de que não tira nenhuma conseqüência no plano neuro-psíquico, como se esperava. Entre os raros estudiosos a roçar uma eventual melancolia resultante da cultura escrita, estão J. Peter Denny e principalmente D. P. Pattanayak. Este escreveu: “A cultura escrita: um instrumento de opressão”, um texto que converge com a demonstração de Freud sobre “o mau-estar” numa civi-

lização voltada para o colonialismo, a exterminação, a externalização da violência na forma sado-masoquista.

Chamamos agora J.-B. Pontalis, cujas colocações nos sugerem uma reflexão que unem lembranças sartrianas e otto-rankianas. Combinadas, elas sintetizam uma pequena história do homem civilizado que se enuncia assim:

1. O ser humano nasce em estado de ruptura com um estado fetal ou pré-histórico;

2. Jogado na existência, na contingência, na facticidade, ele tem que aprender a se afastar cada vez mais daquilo que lhe é mais íntimo e constitutivo, o seu corpo, a fim de poder acolher o Outro sob todas as espécies, e de sair de um narcisismo primário, de uma ameaça autística

3. Mediante isso, do grito, ele acederá à fala

4. Da fala, ele progredirá para a escrita, e distanciando-se de si cada vez mais, passará da escrita impressa para a escrita eletrônica.

Mas, civilizado inconsolado, ele criou as artes da Memória (História, Arqueologia, Biblioteca, Museus, mundos virtuais). Os mais inconsoláveis - aliás eméritos por-voz de sua civilização - se identificam principalmente como poetas. Pois, diz Daniel Bougnoux, conceituado estudioso da Comunicação, “o poeta (...) corrige a tendência (das) palavras para abstração crescente, pelo retorno à montante...”.

Mas a estratégia poética se estende a todas as artes:

“Em sua regressão oposta à progressão da cultura, a enunciação estética esforça-se por chegar ao contato, à abordagem direta com o maternal na língua”.

Percebe-se aí a metáfora do “regressus ad uterum”, mecanismo psicanalítico detectado em muitos comportamentos civilizados, inclusive na destruição da guerra, no suicídio, e em diversas perversões.

Portanto, até um certo ponto, e apesar do riquíssimo recurso que a define, a linguagem não somente testemunha de nossas aspirações a uma ultrapassagem de nossas limitações, mas conspira também contra nossa felicidade. Quantas brigas arrumamos pela fala ou pela escrita! Mas, pior é o fato delas nos deixar sempre sobre nossa fome de dizer o indizível. Nosso desejo, nosso pensar é além de nosso

dizer. Ora, em se tratando de civilização, a nossa, a civilização ocidental se tornou uma civilização da escrita e como a escrita é duplamente castradora, comparada à oralidade, os ocidentais são duplamente condenados à castração da linguagem. Esta secreta um anti-*corpo*. Falaciosamente ela induz, amiúde, à persuasão de capturar o real.

7. A “COISA”

Aqui intervém Pontalis com uma descrição que nos conduz a postular a função imaginária, poética, “encobridora”, talvez compensatória e consoladora da “coisa” lacanianana, até a volta e a derrubada de uma lógica “trouble-fête” / destoante:

“Separar-se, desunir-se do objeto e de si, desligar-se do semelhante ao idêntico, medir incessantemente a distância entre a coisa possuída e a palavra que a designa e que ao designá-la, diz de imediato que ela não está ali. Dessa distância, por sua vez, tentamos fazer uma *coisa*”.

Será que houve realmente posse ou existência de coisa alguma? Prossigamos a leitura na companhia de Pontalis. Ele parece declarar que “a pretensa rememoração de coisa”, de “um nadinha qualquer que, para nós, era tudo (...)” acusa apenas a vontade de “dar realidade e consistência a um *antes*, um antes absoluto”.

Mas afinal, declara peremptoriamente Pontalis: “nunca existiu de verdade esse antes [...]. A palavra, saudade (...) não nos convém”.

Não houve terra natal, quando nos berçamos dos poéticos dias vividos lá. Essa cultura do regresso compensador do presente se assentou pela crença no pecado original, pelo culto dos mortos, pelas romarias, simulacros e simulações, por todo um assortimento de comemorações, signos e sinais que fincaram em nosso subconsciente o apego ao passado, a falsa convicção de ter deixado para trás não sabemos que verdade com V maiúsculo, uma “coisa sem nome que sempre nos acompanha”.

A ilusão de captura que em certas circuntâncias insinua-se em nós via linguagem, tem que ser desmistificada, “porque a linguagem não é captura: não

se apodera de nada, da substância do real, nem sequer da mais ínfima porção (dela)”. Nossa referenciação se embassa numa genealogia falsificada, pois a linguagem “nasceu da perda (...), oscila entre o triunfo maníaco e a melancolia” [...]. Deslocando-se “justamente para ali onde falha, a linguagem *realiza* seu fracasso. É ao mesmo tempo um luto que se faz e um luto que não termina (...)”.

Reparo, nessas últimas colocações, a concordância quase perfeita da definição de Pontalis com a de Michel de Certeau publicada seis anos antes em *La fable mystique* (Gallimard, Essais, p.9). Essa luta que não acaba instala o sujeito na posição depressiva. Por isso Pontalis atribui ao melancólico uma estrutura esquizada pela separação; e quando essa estrutura finge se abrir, por exemplo no *Jardim das Delícias* de Jerónimo Bosch, ou no *Quarto Fechado*, de Lya Luft, os pontos de fuga logo se fecham, e a enunciação que tendia a dirigir-se para o Outro, volta-se especularmente para o um. Essa esquizoidia é fruto daquilo que Christopher Lasch apelidou *A cultura do Narcisismo* (Rio de Janeiro, Imago, 1983).

A “coisa” imaginariamente perseguida e que resiste, pode desencadear ódio. Interiorizado, esse ideal odioso e rebelde pode suscitar um gesto vingador da parte do sujeito. Imaginem o que acontece quando Narciso pensa matar a sua sombra no espelho...

Foi o que aconteceu com tantos grandes expoentes dessa cultura da melancolia que daria arrepiadamente para confeccionar uma lista equivalente à lista telefônica do grande Recife.

A / de Allan Poë ou melhor de Artaud

B / de Benjamin (o Walter)

D / de Deleuze

K / de Kierkegaard

N / de Nava (o Pedro) e de Nerval (o Gérard)

P / de Pound (o Ezra)

S / de Sá Carneiro

V / de Van Gogh

W / de Woolf (a Virginia)

Realmente, como disse um dia Paul Valéry: “Nous autres, civilizations, nous savons désormais que nous sommes mortelles / Nós, civilizações, sabemos doravante que somos mortais e mortíferas” (Regards sur le monde actuel).

8. ILUSTRAÇÃO

Como anunciado, queremos verificar sucintamente de que maneira se orquestra esse tema da melancolia na poesia de Maria do Carmo Campello.

A nostalgia de um espaço de Artes de um outrora ideal que naufragou, que foi objeto provável de um desastre, de uma catástrofe simbólica se infere com grande felicidade expressiva no poema Âncora (244). Já que a arte corresponde a um problema dominado, subimos pelo alto como a poeta, para ver o eu poético encenar a sua própria “fragmentação em mil partículas”. Graças a essa operação mágica, o leitor pode beneficiar com esse / eu / de uma viagem de volta “à paisagem primitiva onde a certeza será uma âncora”.

No poema “Estática e Dinâmica”, sabemos que a nostalgia da paisagem primeira foi gerada por um *taedium vitae*, pela “dor de ser”(242), pela “dor da vida” (320), conseqüência provável de uma monotonia insossa dos dias. Esse *taedium vitae* constitui um motivo pregnante; nós a encontramos em não menos de dez poemas disseminados entre as páginas 101 e 320. A palavra chave desse conjunto de textos é, além da palavra *dor*, a palavra *solidão* e as da mesma família lexical (*sós*) ou semântica (*ilhados*) (146). Depois da imagem da ilha, veio a imagem do círculo, da “*muralha*” que o próprio eu edificou em torno de si mesma: “Em mim envolta permaneço. Sou a muralha de mim mesmo (186)”.

A voz parece feminina. Mas que voz poética não o é, até um certo grau?

O “Poema de escrever e lembrar”(228) prefere tematizar a vaidade, isto é, a perda de sentido que representou picturalmente Jean Baptiste Greuze. Curiosamente, como no quadro de Greuze, a cena do poema reúne implícita ou explicitamente um espelho, a separação, um pássaro.

A última estrofe termina na nota de um triste descompasso entre o sonho e a realidade, que redundava numa visão totalmente “blasée” no poema seguinte “Poema de Setembro (229). Ali, lemos no meio do poema e dando-lhe a sua tonalidade:

Inútil primavera

Setembro inútil

Essa indiferença é falsamente estóica; por trás de sua expressão laconica, oculta-se uma revolta materializada por uma proliferação de torneios negativos, às vezes morfológicamente incorporados em neologia substantiva como: *anti-primavera*, *anti-setembro* que prefiguram títulos de poemas como:

“Do não acontecer”(238)

“Antipoema”(239)

“Poema do não saber”(240)

Ao se dar numa seqüência sem relevo onde tudo, até os meses, os acontecimentos, e até os poemas se negativizam; onde a solidão fecha o círculo em torno do sujeito, a vida condena o ser ao monólogo, isto é, o reduz a uma simples entidade linguageira. Vale dizer que ele vira um ser abstrato, segundo o título do livro mesmo: Retrato Abstrato. Pois a língua é um formalismo, uma abstração, e o retrato, por ser figurativo não o é menos. A poeta nos coloca afinal face ao “não-ser” a qual culmina a civilização da escrita. E ela efetua essa operação, ao esvaziar dentro da própria poesia o que Daniel Bougnoux assinalou ser a vocação do poeta: a restituição da carne do mundo, a impossível passagem do ‘corpo’ na linguagem.

Aqui, a meditação que se propõe é sem concessão. Ela trabalha a dor da perda absoluta (117), uma dor que ameaça nos levar para aquela auto-destruição, que espia todos os melancólicos (Goethe, Chateaubriand) e uma boa porção de suicidados da literatura, da arte, da ciência, da filosofia (133).

A quem não passa pelo ato da destruição, da quebra do espelho, como a moça de Greuze (cf. Sarah Kofman, *Mélancolie de l’Art*, 1985) resta a obsessão da morte, amiude expressa por múltiplas despedidas.

Despeço-me de mim

Sinto-me o reverso do que deveria (Inventário, 157)

ou ainda:

-Meus amigos me despeço. Em mim mesma me irei (...)
meus amigos, já me vou (...)
deixo amor e desamor, me desfaço, me renasço (...) (Despedida, 335)

Se despedir assim, supõe que jamais se resigna o ser à condição de enlutado. Daí a tendência à prostração, à desistência de toda ação que não seja aquela da dita auto-destruição.

Os poemas que melhor sintetizam a textualização da melancolia no livro de Maria do Carmo são *Retorno* (233), *O Tempo* (380), *As aparências* (332). Esperamos ter um dia a oportunidade de estudá-los. No momento é preciso encerrar.

9. CODA

Se faltasse aqui uma prova de que nossa civilização, nossa cultura seja uma cultura da melancolia até nas suas extremas conseqüências letais, bastaria reler, de Agatha Christie, *Os dez pequenos negros*, ou *O crime de Roger Acroyd*. Neste último romance, o narrador é o assassino; no primeiro, todos os personagens o são: Assim se vive em nosso hemisfério cada vez que, por ordem do Pentágono, a CIA promove a matança entre os povos, ou que as Nações Unidas e a OTAN assistem friamente omissas a guerras fratricidas. Essa civilização peca tanto por ação quanto por omissão.

*Mitos e
Imaginário*



MITOS E IMAGINÁRIO¹

DANIEL-HENRI PAGEAUX (UNIVERSITÉ DE PARIS IV)
SÉBASTIEN JOACHIM (TRADUÇÃO E NOTAS),UEPB-UFPE

MITOS

Diferentemente dos temas e das imagens, os mitos são uma conquista relativamente recente do comparatista. Há meio século, a respeito de Don Juan, falava-se mais de “lenda” do que de “mitos”: nisto, a literatura comparada seguia a via traçada pelos folcloristas dedicados ao estudo de contos, lendas e mitos. A pequena *História das lendas* publicada na coleção “*Que-sais-je*” (nº 670), põe todavia em destaque Faust e Don Juan como dois pilares da “mitologia comparatista”. A anexão recente explica talvez o que Pierre Brunel chama, no prefácio a seu *Dicionário de Mitos* (ed. Du Rocher 1988), de imprecisão terminológica que não será jamais totalmente corrigida.

É significativo o fato de que dois co-autores de manual de Literatura Comparada, Pichois et Rousseau, tenham inscrito, sob a rubrica “tematologia”, um certo “imaginário”(maravilhoso folclórico, fantástico livresco e mitos) que opõe-se a um segundo conjunto, chamado “Real”. Este teria como componentes: “tipos psicológicos e sociais”, “personagens literários”, “coisas e situações”. Seja qual for, “o comparatista está aí em país conhecido”. Não ironize apressadamente acerca desse “país conhecido”, cujas fronteiras parecem bastante incertas. Assinalamos porém que se tem falado em “temas míticos”: o autor desta indevida aproximação é Raymond Trousson que, de fato, hesitou entre os dois termos (temas, mitos)

¹ Dedicado aos meus alunos de todas as gerações da disciplina Poética do Imaginário, este texto é extraído de vários lugares do livro imprescindível de Daniel-Henri Pageaux, *Littérature générale et comparée* (Paris:Armand Colin,1994, principalmente o capítulo 6 95-112,e as pág.79-81)

antes de distinguí-los, de 1965 a 1981. Por sua parte, Yves Chevrel gosta de referir-se a Édipo, Don Juan, Prometeu e Werther, como “figuras míticas”. Com certeza, o *mito* interfere com o *tema*, o *sujeito*, o *motivo*, a *imagem*, o *símbolo*, o *tipo*.

É não menos certo também, como nota Pierre Brunel, que a literatura comparada deve rever sua terminologia de vez em quando, “para refiná-la”; mas as questões de terminologia ocultam amiúde problemas de método. Temas, mitos e imagens, figuras, motivos, são partes de um todo: o texto. Todo mito é, *lato sensu*, um “tema” do texto, mas todo tema não é mito, apesar do fato de que temas e mitos são estruturas do texto. Daí a questão dúplice: O que é mito literário? O que é o mito, na perspectiva da Literatura Comparada?

DO MITO AO MITO LITERÁRIO

O mito pertence aos folcloristas, aos antropólogos, aos historiadores das religiões e aos sociólogos. Estes lhe atribuíram em geral conotações pejorativas (os mitos publicitários...).

Em *Mitologias* (Seuil, 1957), Roland Barthes apresentou uma coleção de ensaios sobre o imaginário da França nos anos 50 – 60. Há também o mito “primitivo” dos etnólogos ou dos antropólogos, ainda prometido à longa vida na Literatura, já que se falará de “situação fundamental” ou de “situação humana exemplar para uma coletividade” (cf. André Darbezies, na conclusão de *Visages de Faust au XX^e siècle*, PUF, 1967).

É algo tentatório, até esclarecedor, falar em “situações fundamentais” a respeito de um pacto com o diabo (Faust), de um castigo (Don Juan), de um sacrifício (Ifigênia), de um desrespeito da morte da parte de *Don Juan* ou de *Antígona*. O literário (o comparatista) estudará, portanto, esquemas essenciais, provavelmente porque são antes de tudo fábulas já estruturadas no momento em que aparecem as primeiras versões literárias, sendo estas textualizações de histórias colocações em palavras. Essas passagens à escritura variam de uma cultura à outra, de um século ao outro: vê-se logo a semelhança com o tema e a diferença que parece ser o caráter fixo, diria-se “esquemático” do material utilizado (Nota do tradutor).

Assim como o tema, assim como a imagem comparatista, o mito é um material a partir do qual se elaboram os textos estudados: tema, imagem, mito, são,

para o comparatista, a *matéria* (como se diria no Brasil, a matéria do Sertão em Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, José Américo, etc.).

Mas não existe matéria sem forma (ou forma sem matéria): Essa osmose ao mesmo tempo evidente e tão delicada de estudar encontra, talvez, com o mito uma solução original e eficaz.

DO MITO ETNO-RELIGIOSO OU MITO LITERÁRIO

A passagem dos mitos primitivos, matéria de religiões, crenças, para a Literatura tem sido considerada como um processo esclarecedor de passagem do sagrado ao profano.

1. DO SAGRADO AO PROFANO:

O sagrado e o profano são os dois pólos do pensamento de Mircea Eliade (*Aspects du mythe*, Gallimard, 1963; *Le Sacré et le profane*, Gallimard, 1965). Podemos pensar também em Denis de Rougemont (*L'Amour et l'Occident*, 1939, col. 10/18) e em Claude Lévi-Strauss. No entanto, Lévi-Strauss considera o mito literarizado como “o ultimo murmúrio da estrutura expirando”... O comparatista Pierre Brunel sublinha o papel capital preenchido pela literatura e pelas artes (em nossos dias pelo cinema): o de ser “um conservatório dos mitos” (cf. para a televisão, o livro *Mito e Comunicação*, da autoria de Arthur da Távola, um Congressista brasileiro). Porém, se o mito “literário” subsiste é pela sua impregnação literária. Pois, o mito “literário” acrescenta ao mito primitivo significações novas. Como disse tão bem Pierre Albouy, não há mito literário sem uma “palingenesia” (renascimento, denegação) que o ressuscita numa época em que ele se revela apto a “expressar da melhor maneira os seus próprios problemas”. (cf. *Mythes et Mythologies dans la Litterature française*, A. Colin, 1969, reed. 1980).

Existe aí um convite a empreender um estudo comparativo e também comparatista: ressaltar as retomadas e as variações, e também permanências, presenças em certas épocas, assim com certas ausências em outras épocas, da parte de certos escritores; presenças ainda vivas de mitos antigos, mas igualmente eclipses e pro-

digiosas adaptações. Para a literatura, para o seu imaginário, o mito é bem uma história dinâmica e exemplar, coletiva e também individual.

2. SOBRE ALGUMAS DIFERENÇAS ESSÊNCIAIS

Philippe Sellier colocou entre mito “etno-religioso” e mito literário algumas diferenças essenciais (*Littérature*, 1984).

2.1. O Mito “Etno-Religioso”

É uma narrativa fundadora, anônima, coletiva, tida por verdadeira e que, quando analisada, parece ter fortes oposições estruturais. Quando esse tipo de mito passa para a literatura, ele conserva a “saturação simbólica”, a organizações densa e a colocação metafísica, mas ele perde seu caráter fundador, verídico, e as obras são assinadas por um autor.

2.2. Outros Mitos

Existem outros mitos, narrativas exemplares também, nascidos da literatura: Tristã e Isolda, Faust ou Don Juan. E há em literatura “elementos míticos” tais como o filtro de Medeia, o pacto com o diabo (Faust) ou a estátua de pedra (Don Juan).

2.3. Mitos de Cidades, tais como Veneza

Outras manifestações literárias do mito podem ser apontadas, as imagens-forças dos sociólogos (o Progresso, a Raça, a Máquina...) que se revelam, com efeito, “capazes de exercer um fascínio coletivo assaz comparável àquele dos mitos primitivos”.

De fato, se tal personagem histórico se torna “mítico”, se Napoleão aparece como um novo Áquiles, um outro Prometeu ou “o ógro da Córsega”, o que

importa é essa possibilidade de efabulação na consciência comum. Mitos são bem “tudo que a literatura tem transformado em mitos” (P. Brunel). Ou mais precisamente talvez: tudo aquilo que uma cultura conseguiu transformar em mito.

2.4. A Mitização

O mito como acabamos de colocá-lo lembra primeiramente a idéia de tema, o qual é princípio de organização, de estruturação de um texto; por isso a mitização vai designar um processo de constituição de um texto em material significativo de pesquisa criativa. Em outras palavras, a mitização é uma atividade interpretativa captadora do mito literário no perpétuo devir deste enquanto objeto de estudo. O mito literário, no seu sentido mais forte, é um “pré-texto”, um “ante-texto” (ele leva a criação de alteridades). No caso dos mitos antigos esse ante-texto fica na dependência da tradição oral (“um etno-texto”). Ele é uma história que “entra” na literatura. Orfeu e Napoleão foram antes “pré-textos” antes de se tornarem uma ópera de Monteverdi e um romance de Tolstói²

Como se vê, ópera e romance têm servido a acrescentar à mitização ou à tradição mítica.

O mito seria talvez um tema que percorreu uma trajetória, do mesmo modo que palavras, estereótipos, imagens (cf. cap. 4) se tornaram cenários. Se, tal como aparece, isso se comprova, essa *transformação*, ou *mitificação*/*mitização*, seria provavelmente uma conseqüência da natureza do mito enquanto história capaz de ser retomada por várias gerações em razão de sua multisignificância. Ou não seria também devida, essa transformação, à função que ela mesma ocupa (o mito sendo

2 Nota do tradutor: Há um grande remexer do original do autor na nota seguinte: *Lembre-se que, de feição abstrata e generalizante, o tema se define como um elemento estruturante do texto, que se deduz a partir de motivos recorrentes, ou variáveis. A temática, seu campo de estudo, é um meio de fazer o levantamento num texto de conjuntos coerentes; estes ultrapassam os limites lingüísticos e cronológicos, quando o pesquisador adota uma perspectiva intertextual e tenta reconstruir o imaginário de uma época ou de uma tradição de textos suscetíveis de ser associados. Neste último caso o tema oscila entre a imagem representativa e seu duplo inovador, entre o documento e o simbolismo que transcende o nível da utopia.*

uma história que pode ter relações com uma alteridade por seu valor exemplar e explicativo, por exemplo no caso dos mitos antigos que compõem uma *religião*, i.e. etimologicamente algo que liga)? Pode-se supor também que a natureza do mito (literário ou não) foi de exercer essa função particular de relação. A questão fica aberta.

3. DE UMA MITOLOGIA À OUTRA

Tomaremos como ponto de partida de nossas colocações um pequeno artigo do helenista Jacques Bompaire. Neste artigo, ele examina o mito tal como aparece na *Poética* de Aristóteles à luz do estruturalismo definido por Jean Piaget. (cf. *Formação e Sobrevivência dos Mitos*, Colóquio de Nanterre [1974], Paris, Les Belles Lettres. 1977).

3.1. O Mito como Estrutura

Da “estrutura”, o mito conserva as três características escolhidas por Jean Piaget: a totalidade, a transformação, a auto-regulagem. O mito, segundo Aristóteles, é bem “*synthesis*”, isto é, organização concebida como totalidade, totalidade orgânica. Ele sofre, porém, transformações, seu conteúdo pode ser modificado, e pode-se dizer que este conteúdo é essencialmente movimento. Mas o mito regula a si mesmo, de modo a assegurar sua própria conservação. Os elementos indispensáveis a sua estrutura têm de subsistir: senão, a estrutura desaparece e cede o lugar a uma outra. O mito é um sistema, um conjunto coerente, dinâmico, que evolui em função de exigências, de parâmetros internos próprios.

Reencontraremos assim a Literatura, ou de preferência o poeta, perante um dilema indicado por Aristóteles (*Poética*, XIV): o poeta não pode modificar os mitos recebidos como herança cultural, e no entanto ele deve se mostrar inventivo. É o princípio fundamentalmente dinâmico (talvez dialético) da *mimesis*, um princípio que não se confunde com a imitação. Assim, descobrimos que o mito oferece, à sua maneira, uma sorte de imaginário sob controle. Podemos então nos lembrar do texto mais ou menos “programado”, um “pré-texto”... O

mito é para a literatura, uma história programada, um pré-texto. André Siganos fala de “sintagma minimal do mito”, sem o qual não disporíamos de apoio estrutural suficiente para construir o mito nem meio para reconhecê-lo como tal numa história retomada pela literatura (cf. *O Minotauro e Seu Mito*, PUF., 1993). Existe decerto uma lógica de mito que é, por sua vez, uma coerção para novas formulações: estas podem ir até contradizer o “texto” inicial: um Don Juan salvo e não castigado, uma Ifigênia salva e não sacrificada. Mas o esquema invertido – ou parodiado – supõe a existência e o reconhecimento do esquema que serviu de modelo.

3.2. O Mito como História

A partir de quando poder-se-á falar em mito de Napoleão? Quando uma história “segunda” duplicará a “verdadeira” história, numa narrativa estruturada: a “lenda” do Imperador Napoleão, os Anais fabulosos do Império. Essa narrativa “segunda” se alimenta como o mostrou Jean Tulard (*Le Mythe de Napoléon*, Colin, 1971), de mitos pré-existentes, necessários à mitização: e.g. paralelos possíveis entre o “destino” de Napoleão e a figura de Cristo, cruzamento com o mito de Prometeu, “parasitagem” (ou exploração) do estereótipo do Ogro. O estereótipo muda-se em figura mítica, quando ele se torna narrativa, história, portanto tematização, que aqui se chama Mitização. Tal é o trabalho de escritura de um Chateaubriand no seu panfleto *De Buonaparte et des Bourbons* (1814), uma história “negativa” naquilo que narra, mas “positiva” do ponto de vista da função que ela ocupa no imaginário da época. (No Brasil, cabe nesse tipo de estudo: a figura de Getúlio Vargas nos romances de Érico Veríssimo, Rubem Fonseca, etc.; a figura da mulata, do Realismo até a era recente, ou na Canção popular; no Romance hispano-americano, a representação do povo; a do estudante em G. G. Márquez e Alejo Carpentier; a figura do ditador Rosa em *Eu o Supremo* de A. Roa Bastos: Nota do Tradutor).

A história mítica, a qual tem a característica de poder ser negativa ou positiva, teve, dentro de certos limites, para certas gerações, um papel, uma função comparável àqueles que os antigos mitos tiveram provavelmente na cidade antiga e ao olhar dos poetas. No caso de Napoleão, a mitização tem seus marcos e seus

nomes: Byron, Beethoven, Goya, Karl Marx, Tolstói, aos quais se adicionam os de Chateaubriand, de Vigny, Hugo, Aragon e o cineasta Abel Gance.

Se tratando de mitologia quer “antiga” quer “moderna”, o mito é uma história viva para os que a recriam, a escutam ou a lêem. Uma história mítica não utilizada pode continuar a ser nomeada “mito” numa perspectiva largamente diacrônica; mas ela para de ser mito a partir do momento que não mais constitui um componente da cultura, da literatura estudada. Ela volta a se tornar mito quando a referência se encontra reativada, quando ela traz uma nova história que nutre o imaginário (ex.: a saga do quilombo no Brasil negro de hoje).

À cada época, seus mitos privilegiados, sua mitologia. Neste sentido, tanto os mitos como os temas podem servir para enriquecer e nuançar a história das literaturas.

Pode-se falar de mitos de época, como já tem-se *falado* de temática de época. C. M. Bowra, com *The Romantic Imagination* (Oxford Univ. Press, 1969, retomada de conferências de 1948-1949), fornece uma contribuição já antiga, quase clássica, para o estudo da “imaginação romântica”. Encontramos aí lado a lado obras e “faróis”, estudos temáticos e perspectivas míticas (Don Juan, Prometeu). Em *Fin de siècle. Gestalten und Mythen* (Munich, W. Fink, 1977) Hans Hinterlauser reuniu alguns dos componentes de uma mitologia finissecular ou decadente: a volta de Cristo, as cidades mortas, a rebelião dos dandys, as mulheres pré-rafaelitas, os centauros... O Cristo fim-de-século, como seu predecessor (cf. Frank Bowman, *Le Christ romantique*, Genève, Droz, 1973) são temas que se configuram com cenário codificado (“o que aconteceria se ele voltasse e refizesse as mesmas coisas?”) e com valor exemplar para uma ou várias gerações.

É preciso portanto estudar como o tema ou o tipo, a imagem, o feixe de imagens, ou por vezes a palavra podem se transformar em história, se tornar estrutura - conjunto de elementos constituintes e de variantes-, compreender o papel exemplar que essa história tem para suscitar repetições, retomadas. Tal “história”, tal “figura” se torna exemplar no seio de uma certa cultura, e todavia não passa de uma presença limitada e de segundo plano em outra cultura. Maria Soledad Carasco Urgoiti, num estudo remoto, justamente reeditado (*El Moro de la Granada em la Literatura*, Revista do Ocidente, 1956, re-edição. Archivum, 1989.) estuda principalmente um caso de “maurofilia literaria” (“mauromania” seria melhor), a mitização do último “abenceragem” (tipo de ameríndio). Essa figura

conheceu seus dias de glória e de eclipse na Itália, na França no século XVII, e ainda inspirou Chateaubriand no século XIX assim como, mais recentemente, o romancista americano Washington Irving. Mas ela fica ligada à viagem, a Granada e ao “mito” do Alhambra.

Não há, com certeza, permanência ou universalidade do mito: os mitos gregos só demonstram o que se dá como universalidade em virtude da hegemonia cultural da Europa, herdeira inspirada nessas histórias. Em contrapartida, existe uma vida, uma sobrevivência, ressurreições de mitos antigos, surgimento de novos mitos³ uma convertibilidade de antigas histórias em versões modernas, coalescência sempre possível de certos elementos ou figuras míticas em histórias que a literatura, entre outras artes e outros discursos, contribui a tornar exemplares.

4. PARA UMA DEFINIÇÃO DO MITO LITERÁRIO

Pierre Brunel, em suas pesquisas sobre o mito retomadas no *Dicionário de mitos literários* (já citado) distingue três elementos de definição possíveis do mito, que ele denomina aliás *funções*.

4.1. O Mito-Narrativa

O mito narra uma estória/história, ele é uma narrativa. Assim opõe-se, em Platão, ao diálogo, à discussão. A idéia do mito como narração, como cenário (o que nos leva de volta a Levi-Strauss, ou à *imagem* quando ele entra na literatura) reenvia às perspectivas estruturais de um Tomachevski. Este teórico formalista define o mito como “sistema de motivos”. A história peculiar que é o mito produz reiterações, retomadas de elementos (o que Levi-Strauss chama de “*mitemas*”). Pierre Brunel relembra oportunamente a definição do mito segundo Micea Eliade:

3 (Danielle Perrin Rocha Pitta, fiel ao pensamento de Gilbert Durand, não estava de acordo com o surgimento de novos mitos há 10 anos atrás (Nota do Tradutor).

“o mito narra uma história sagrada; ele relata um evento um evento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos começos”.

Ou a de Gilbert Durand:

“um sistema dinâmico de símbolos de arquétipos e de *schèmes* (organizações dinâmicas) que, sob o impulso de um esquema (princípio diretor), tende a se configurar em narrativa”.

Um esquema se tornando narrativa, tal poderia ser o primeiro elemento de uma definição simples e esclarecedora: ela ressalta a idéia de um “cenário mítico” (*sucessão de seqüências ou mitemas*.- Nota do Tradutor).

O cenário mítico do “mito” de Antígona é o seguinte:

- A oposição da heroína ao tirano;
- A interdição de sepultar um de seus irmãos;
- A violação desse interdito;
- O noivado com o filho do tirano;
- A condenação e a morte.

(cf. Simone Fraisse, *Le mythe d'Antigone*, Colin, 1974. George Steiner, *Les Antigones*, Gallimard, 1986).

Entre estes dados estáveis há lugar para “variantes”, signo mesmo da “liberdade, da vida, da literatura”, nota Pierre Brunel.

Acrescentamos: “signo também de uma coerção, mais ou menos forte, do imaginário quando este se volta para esse cenário.”

Esse constrangimento ou coerção é, em certos casos, muito real e pode ter, no plano estético, grandes conseqüências. Foi considerada legitimamente, a respeito da extraordinária fortuna crítica do *Paradise Lost* de Milton, que ela teve também como conseqüência de paralisar a imaginação dos que tentaram transcrever novamente a Gênese, na medida em que o poeta inglês ofereceu um cenário dramático, pinturas pitorescas, mas também, em contrapartida, estabelece uma verdadeira convenção com a qual era difícil rivalizar, isto é, inventar. Entre a Bíblia e Milton, a margem de manobra aparece muito estreita (cf. J. Blondel, ed.

Le Paradis Perdu, 1966-1967, Minard, Lettres Modernes, 1967. Jean Gillet, *Le Paradis Perdu dans la Littérature Française. De Voltaire à Chateaubriand*, Klincksieck, 1975).

4.2. O Mito-Explicação

O mito é uma narrativa-etiológica, fábula explicativa no mito da metamorfose de Dafné, na qual o nome reenvia à coisa. (cf. Yves Giraud, *La Fable de Daphné, Essai sur um Type de Métamorphose végétale dans la Littérature et les Arts*. Geneve, Droz, 1969). O mito narra de que maneira a realidade é o que é, como se desenvolveu o mundo e quais tipos de relações os homens mantém com ele.

De modo mais preciso: o mito é explicativo no sentido de que ele é antes um saber que se pode inferir da história. Esse saber mostrará de que maneira o mito é organização de mundo: todo mito é história das origens, todo mito é fundador, é cosmogônico. No plano cultural, ele faz autoridade, isto é, ele é uma referência mais ou menos permanente e que apela para repetição, pela ritualização.

4.3. O Mito-Revelação

Se o mito tem como função a revelação, podemos dizer, por conseguinte, com Mircea Eliade, que toda mitologia é uma “ontofania”, uma aparição ou epifania do ser. Se o mito indica o sagrado, o mito literário vai ser também uma “resposta”⁴. Ao seguir André Jolles (*Formas Simples*, Seuil, 1981), Pierre Brunel soube discernir, entre a questão que o homem levanta e a resposta que é dada⁵, o espaço possível de uma “forma” chamada “mito”⁶.

Este algo, o chamado de “resposta” tem de fato uma dupla função: *ética e compensação*. O mito funciona como a grande história, daí decorre seu valor de história exemplar e de alcance ético. Da mesma forma como os mitos antigos

4 Melhor seria dizer: um indício significativo.(Nota do Tradutor)

5 Diria: sugerida, como direção de sentido (Nota do Tradutor)

6 Portanto não se pode falar em resposta, verdade, ser, nem dado: tudo é pura possibilidade, seta, flecha orientada (observação do tradutor)

deram coesão à coletividade que os aceitava enquanto base religiosa, ou enquanto linguagem simbólica, do mesmo modo está agindo o mito “moderno”. *Joana d’Arc, Napoleão, Che Guevara, etc., têm um valor ético para a comunidade que se reconhece nessas histórias que eles protagonizam (Le Penn usa estrategicamente Joana d’Arc como mito político...)*. Há portanto adesão coletiva a uma história que, de singular que ela foi (Zumbi, Gandhi, Padre Cícero,...) se torna coletiva.⁷ O mito não é uma resposta no sentido habitual, mas no sentido da problematologia de Michel Meyer, onde resposta designa mais um ponto de passagem em direção de uma interrogação nova do que uma parada numa solução apaziguadora ou letárgica.

Em que sentido, em função de que “resposta”, o mito tem uma função de *compensação*? Diz o professor Pierre Barbéris a respeito do mito de Napoleão que ele é uma *história segunda*. Mais pertinentemente, o mito está em função de “resposta”, ao revestir o aspecto singular de símbolo de conseqüências múltiplas. Assim, o escritor que recorre ao mito questiona uma resposta, e a escrita se efetua justamente através desta interrogação a qual submete uma resposta, um cenário pré-existente. É absolutamente imperativo analisar, isto é, separar os elementos, identificar e delimitar as seqüências em que o mito se configura, toma figura, consistência⁸. A contribuição do escritor, da época, da cultura em questão tem que ser passada ao crivo.

O mito literário só pode ser estudado numa encruzilhada, habitualmente a de dois processos complementares: a conservação de um cenário e sua transformação pela qual podemos ler o trabalho e as escolhas do escritor. Se Claude Lévi-Strauss tem razão em afirmar que o mito é o conjunto de suas variantes, poderemos então propor que, em Literatura geral e comparada, o mito é também o conjunto das tranformações sofridas por um cenário, na ordem ideológica, estética, ou na dependência de um imaginário diferente do mito em suas versões anteriores acessíveis ao escritor. Cabe explicar também por que existe retomada, reativação de cenário, da parte de um autor ou de uma geração. Vem agora à tona a importância da proposição, aparentemente provocante, de Jean-Louis Backès (*Le Mythe d’Hélène*, Adosa, 1984):

“O mito não é matéria à interpretação, mas objeto de reconhecimento”.

⁷ É evidente que o tradutor mexeu com o texto original ao evocar Che Guevara Le Penn, Zumbi, Padre Cícero.

⁸ O sublinhar nestes dois parágrafos corresponde a uma intervenção do tradutor.

De fato, a reminiscência (a relembração involuntária) apela para a re-avaliação; sem interpretação (*no sentido de reviver o processo da significação não no de atribuir um significado*: Observação do Tradutor), o risco é de cair na codificação, no clichê, no estereótipo, com reemprego apressado. O mito terá dimensão literária só se for fala viva.

5. PRINCÍPIOS DE UMA MITOCRÍTICA

Com cautela e reticências, Pierre Brunel aceita falar de uma *mitocrítica* em Literatura Geral e Comparada. (*Mythocritique: Théorie et Parcours*. PUF, 1992). E as três leis do comparatismo enunciados por ele oferecem úteis caminhos de reflexão. São as leis de *emergência*, de *flexibilidade* e de *irradiação*.

5.1. Lei de Emergência

Trata-se de examinar as ocorrências míticas num texto, sem se limitar às ocorrências explícitas. A novela *Colomba* de Merimée torna-se rápido uma variante do mito de Electra. O trabalho de comparatismo se funda na identificação e em seguida na interpretação, e esta se apóia na história literária (ou pesquisas de filiação histórica). Não esqueça que o mito deve “produzir” uma história (o autor apresenta um caso, onde a referência é *mitológica* sem ser mítica)... A referência não pode ser uma metáfora obsessiva nem um “mito pessoal” à Mauron (*Psychocritique*). Há provavelmente no texto marcas ou vestígios de um mito, alguns indícios, mas a antiga fábula, ou seja o dado mitológico em filigrano do texto, não provoca automaticamente uma nova fabulação, ou uma amplificação ou extensão. Há *emergência* sem *irradiações*.

5.2. Flexibilidade

A noção de flexibilidade remete aqui ao grau de *adaptabilidade* e de *resistência* de elemento mítico ao texto que lança mão de um mito. A fase essencial do

reconhecimento e também a da avaliação da resistência do “schème” que dinamiza todo mito requerem cuidado. Cabe ao leitor-pesquisador por em confronto o texto ao “schème” diretor do mito fundador, previamente estabelecido.

Esse esquema tem de ser descoberto por um trabalho de leitura inventivo das histórias, uma leitura apta a captar seus elementos recorrentes, as seqüências essenciais e constitutivas do mito, ou seja, como diz A. Siganos, o “sintagma minimal”. No caso do mito do Minotauro, três seqüências são postas à mostra por Siganos:

- A transgressão da ordem natural pelo nascimento do monstro;
- A ordem estabelecida: o minotauro age, ele é sujeito;
- O questionamento heróico: o minotauro “sofre”.

O confronto desse esquema com textos faz ressaltar suas possibilidades de “modulação” (Siganos). Há no texto estudado “uma presença outra”, diz Pierre Brunel.

5.3. Irradiação

Essa “presença outra” de Brunel deve ser obrigatoriamente repleta de significação. É a partir dela que se organizará a análise toda do texto. Mesmo o elemento mítico, se ele é tênue, latente, tem de ter seu poder de *irradiação*. Poder-se-ia partir do título, “*signo debaixo do qual o livro ou o texto se processou*”; pode-se partir também de uma epígrafe suscetível de “pôr na trilha certa”. Por exemplo, o grito com o qual começa a segunda parte d’Aurélia de Gérard de Nerval: *Eurídice! Eurídice!* aparece como “uma referência dúplice ao mito e à ópera” (Brunel): a leitura é confirmada pela primeira frase (“*Uma segunda vez perdida*”) e pelo fim do texto.

A *irradiação* deve ser confrontada com a forma literária: o esquema do mito entra em competição, por exemplo, com o gênero literário (teatralização do mito, lógica mitológica e lógica romanesca...). Além do mais, o mito pode ser considerado como um “hipotexto” (Genette), isto é, um outro texto mais ou menos ocultado debaixo do texto que lemos. Isso pode trazer uma conseqüência poética de longo alcance. O texto estudado pode virar um “hipertexto” em relação ao esquema mítico-hipotextual. O que incita a encarar as relações entre esquema mítico e texto como relações intertextuais.

Pierre Brunel chegou a propor duas fontes de irradiação “sob-textual”: uma é a obra de um escritor dado, na qual o mito se delinea e que irradia um outro texto, este texto em leitura, embora de forma não explícita; a outra se apresenta quando o mito mesmo, isto é, sua “inevitável irradiação” na “memória e na imaginação de um escritor é tão explícita que não requer ser tornada explícita”. Mas como o mito é antes de tudo *estrutura*, terá que ser descrita a organização do texto, se quisermos produzir uma verdadeira leitura; é indispensável proceder à “descrição da organização do texto”. E neste caso, diz Brunel, “cada qual faz análise estrutural sem o saber”.

6. NASCIMENTO E DESENVOLVIMENTO DO MITO LITERÁRIO

Falamos de nascimento e *não de origem*. É admitido que o mito (etno-religioso) *já desapareceu* com o passar do tempo. Em tal situação o que resta a fazer ao comparatista?

6.1. Mito e História Cultural

O comparatista intervém à primeira grande transformação dos mitos antigos: a doutrina do Evemerismo (Évhémère acreditava que sob a figura dos deuses se encontravam mortais memoráveis). Essa doutrina foi retomada e cristalizada por Lactance em suas *Institutions Divines*; a doutrina fará uma longa carreira durante toda a Idade Média e ainda na Espanha no século de ouro tão repleta de fábulas e mitos “pagãos”. Tal é, por ex., a tese da *Philosophia secreta* de Juan Perez de Moya (5 edições entre 1585 e 1673) e do *Teatro de los Dioses de la Gentilidad* (1620) de Fray Balthasar de Vitória. O sistema de pensamento do século d’ouro explicita também a exploração poética das *metamorfoses* de Ovídio como modelos poéticos, as interpretações católicas do deus Pan (pan=pão), a fábula d’Eco e Narciso, lida por Sor Juana Inês de la Cruz em *El Divino Narciso* como figuração da igreja (Eco) amorosa do Cristo, ou a alegoria possível das parcas tecelãs por Velazquez.

6.2. História Mítica e Gênese

Se abordarmos o terreno de uma certa história literária, é possível desenvolver diversos estudos diacrônicos que demonstram como se passa de um personagem ou de um tipo literário a um mito.

O exemplo do *mito de Helena*.

Estudado por Jean-Louis Backès, esse mito permite entender o nascimento e desenvolvimento sempre aleatório de uma história mítica. Uma constatação que beira o paradoxo: o mito de Helena “não teve muita chance”. Ele fica bem atrás d’Édipo, Faust, Tristan, ou Don Juan. Helena parece fadada ao episódico. “o único elemento constante seria o seu nome próprio: é pouco.” No entanto, ao personagem não falta complexidade humana e ao mesmo tempo divina. A história de Helena poderia então aparecer como a da “possível presença do sagrado no interior mesmo de uma figura lendária”. Daí a pergunta: “o que pode se tornar um mito, um verdadeiro mito outrora vivo, quando se encontra prisioneiro nesta imensa máquina interpretativa: A literatura? “O que pode significar neste caso a sobrevivência de um mito? História “pobre” em aparência, ela resiste aos séculos, e Helena vivera, como diz Ronsard, “ao menos tão longo que viverão as penas e os livros”. O que volta a atribuir à literatura a função de repertório, de conservatório.

6.3. Mito e Nascimento de um Cenário

Talvez se possa ler em tal mito “pobre”, ou em outros que buscam impor-se, uma das trajetórias que oferecem ao imaginário “esses agrupados mitoídes” (de que se falou antes) em expectativa de uma história. O autor deu dois exemplos).

1. *O mito do poeta infeliz;*
2. *O nascimento literário de Don Juan* (como passou da história onde era virtual, → para a literatura);
3. Mito e História.

Com um só texto, *La Tragédie du roi Christophe* d’Aimé Césaire, podemos ainda compreender, por um golpe de força poética e política, como o pai da

negritude funda um mito e, fazendo isso, escreve a História exemplar do rei tirano Henri Christophe. A peça, que se conclui sobre a imagem do túmulo, inversa e procedimento trágico à francesa; é um drama da história, inspirado nos modelos Shakespeariano e Claudeliano, o qual é transformado no final, em história, mito, reescritura e resgate da História Colonial, uma duplicação da História de três séculos de escravidão e de vergonhosa deshumanização por uma história segunda. A imagem da Fênix é a última textualização, “mise en abyme” exemplar, para toda a raça negra: não há mito sem destinatário, garantia da sua exemplaridade.

7. POÉTICA DO MITO

7.1. Generalidades

Para começar, é mister lembrar duas grandes características formais ou estruturais do mito:

- ele é uma narrativa;
- ele é um esquema (dinamicamente chamado de *schème*), e/ou um cenário.

No seu livro *Le Récit Poétique* (Gallimard, 1994), Jean-Yves Tadié estuda “a relação entre duas formas literárias”, “as variações entre dois sistemas”. As três possibilidades que ele distingue se aparentam às três “leis” de Pierre Brunel: ou a narrativa poética é “totalmente mítica” (*irradiação*), ou “ela integra mitos” sob forma de “narrativas encaixadas” (*flexibilidade*), ou ainda “a presença dos mitos é subterrânea” e se lê “através de certos episódios da *história* ou certos heróis”, ou também essa presença estoura em uma chuva de faíscas simbólicas” (*emergência*).

De fato, trata-se principalmente de mostrar que a narrativa poética, quando não utiliza, pelo processo de intertextualidade, mitos antigos (como fazia Jean Giono no começo de sua carreira de romancista), *cria mitos novos* (é o caso de Louis Aragon). A narrativa poética é “uma máquina de re-produção de sentidos ocultos”, melhor dizer: uma máquina de produzir sentidos. Ela se opõe, desta maneira à “narrativa realista”; mas a narrativa realista, quando é literatura verdadeira é mítica, demonstrou Henri Mitterand a respeito de Zola⁹. É sintomático

9 O sublinhar neste parágrafo indica uma intervenção do tradutor.

que a análise da narrativa poética, como de toda boa narrativa, evolua para a análise de símbolos e de sonhos. É preciso voltar à idéia de esquema (schème). Por ela, é mais fácil entender duas coisas: o estatuto da história mítica num texto, a solidariedade do texto estudado em sua estrutura com o esquema mesmo.

O nascimento do mito se confunde por conseguinte com a constituição de um “esquema” diretor, de um cenário para uma nova história. O trabalho de leitura crítica, o trabalho do poeticista, vai consistir prioritariamente em identificar o esquema mítico (as invariantes, os elementos constituintes), e depois em mostrar o seu funcionamento e as variantes.

7.2. Leitura do Mito

Várias veredas de leitura se oferecem ao comparatista: o trabalho sobre as estruturas do texto (o esquema mítico), os problemas de intertextualidade (passagem de uma versão à outra, e presença de uma versão mítica por detrás de um texto), enfim, o trabalho sobre as questões de formas e de gêneros literários confrontados ao esquema mítico – “as metamorfoses laterais”, diz Jean Rousset em seu livro *O Mito de Don Juan* (Paris: Colin, 1976). Este livro pode servir de guia para um novo tipo de leitura e um novo método de comparação dos textos...

7.2.1. Método Estrutural e Superposição de Textos

Jean Rousset elabora um “cenário donjuanesco permanente” cujas unidades constitutivas, as invariantes, são três:

- o morto (sem o qual, narraria uma outra história);
- o grupo feminino (“uma série de vítimas e uma vítima privilegiada”);
- o herói mesmo, aquele que “agride o morto” e que recebe o “castigo final”.

Talvez fosse proposital falar a respeito desta última variante, de castigo e não de herói.

Mais precisão sobre esta “invariante”: ela é o componente de um modelo; ela não tem portanto nenhuma ligação com as invariantes já encontradas até agora. As invariantes constituem uma abstração: “um dispositivo triangular minimal”

que determina “ uma tríplice relação de reciprocidade” (*Penso no mito de Édipo* – nota do tradutor).

Jean Rousset propõe um “método estrutural”, mas não quer ser prisioneiro desse método; ele quer ler textos, dedicar seus esforços a micro-análises e a “superposições” de elementos, de seqüências, de unidades diversas; quer agregar essas unidades em feixes coesos ao longo do seu corpus, tratando as versões diacrônicas do mito como se fossem sincrônicas, isto é, sintagmas justapostos, a fim de chegar a inferir as principais combinações, isto é, a comparar.

Merece uma especial atenção o termo: *superposição* (de origem Lévi-straussiana e mauroniana). Se, de um lado, a constituição de um corpus é fruto de leituras, intuições, conhecimento, se ela funciona *por contigüidade* (efeito de vizinhança), por associações temáticas ou por associações de idéias, facilitadas aqui pelo nome do protagonista, logo por títulos identificáveis, de outro lado a elaboração do esquema, as comparações de texto a texto operam *por superposição*. Não se trata mais de vaivém ou de leituras laterais, de leituras em espelho... A existência de um esquema, de um método de inspiração estrutural, aquela que preconizou Claude Lévi-Strauss (mas que Gilbert Durand criticou por sua rigidez: ela tende a bloquear o livre processo da imaginação).¹⁰

7.2.3 Invariantes e Variantes

O modelo de três invariantes permite a filtragem dos textos e justifica a recusa de outros tipos de sedutores e de sedução (Casanova, Lovelace... em lugar de Don Juan). Os textos são selecionados em razão de seu grau de pertinência em relação a um modelo, e não em função de suas qualidades estéticas.

Para tanto, a diacronia não é esquecida, nem a especificidade de cada texto ou a importância de “textos-carrefours”, como *Don Juan* (1815) de E. T. Hoffmann, onde se encontram três gêneros: *uma narrativa*, sua retomada da representação da Ópera de Mozart, *Don Giovanni*; *um ensaio* outras tantas “viagens através sobre o personagem de Don Juan. *A poética do mito* se constrói com as diferentes leituras do corpus, como das formas”; a invariante (que se torna, pois,

10 Parêntese do tradutor.

variante) da morte e do castigo de Don Juan. Esta se revela um dos tempos fortes do estudo de Jean Rousset.

Seria, porém, cair num estruturalismo caricato, se pensasse que todas as invariantes se valem. Mexer no “mitema” da morte, do castigo, é alterar a lógica primeira do mito, modificar seu conteúdo, seu alcance, sua significação. O trabalho poético sobre o castigo não envolve somente um parâmetro formal: ele diz respeito à matéria mesma do mito, o sentido que ele pode ter numa sociedade, em uma cultura dada.

O famoso e enigmático “meu salário, meu salário” do personagem Sganarelle, no *Don Juan* de Molière, lançado depois do castigo cuidadosamente encenado se encontra recolocado no final para lembrar que a peça é constituída segundo o princípio do teatro no teatro. Na verdade é uma peça onde todo o mundo tem um duplo papel, uma dupla linguagem, onde o personagem de Don Juan e seus interlocutores, o par patrão/empregado não param de experimentar situações dramáticas. Eles se mascaram, a peça coloca constantemente Don Juan em situações dramáticas novas, face a personagens diferentes (o pai, um pobre, um aristocrata, perante dois irmãos ao mesmo tempo, enfim perante uma estátua).

A peça faz de Don Juan um personagem de comédia dentro da comédia (...).

O estudo poético do mito é esse tempo de leitura no decorrer do qual as informações da história convidam para, autorizam perspectivização (*mise en perspective*), com a finalidade de uma interpretação. Isso pode ser chamado *a lógica do mito*, no mesmo sentido que se fala de lógica da imagem. Em ambos os casos, cabe inferir uma interpretação baseada sobre um cenário, uma fábula, sua elaboração em seqüências constitutivas, suas alterações possíveis, suas derivações (ou bifurcações) em relação a um esquema inicial. Estas merecem uma explicação: *interna*, quanto à economia do texto em estudo; *externa*, no que tange ao imaginário de um escritor, de uma época, de uma cultura.

8. MITO E IMAGINÁRIO

O mito literário, sob forma de texto, exige uma reflexão, uma interpretação da história sempre singular, exemplar, que foi re-desenrolada perante o leitor, o espectador, informado provavelmente, como o escritor, acerca de outras histórias

anteriores ou paralelas, contemporâneas. Não há estudo do mito possível sem consideração sobre a recepção do mito.

8.1 Recepção e Interpretação

Como o notou André Darbezies, há mais Faust alemães do que Joana d'Arc, mesmo se o mito francês tem sido objeto de uma obra de Schiller.

Os mitos provocam entusiasmo coletivo: houve, segundo Darbezies, uma faustomania na época do romantismo. Os mitos se interpretam: houve um escritor (Grable) que produziu um *Don Juan und Faust* em 1829. É bom notar que tais contaminações ultrapassam o simples jogo intertextual de temas ou de modelos. Os mitos se afastam de seu contexto de origem e se “naturalizam”.

Eles falam a língua do imaginário onde se radicam: o argentino Estanislao Del Campo compõe um *Faust à Buenos Aires*, peça em que um “gaúcho” assiste a uma representação do *Faust* de Gounod. Uma história mítica, pois, pode ocultar uma outra. Regularmente, a peça espanhol de Calderon, *El mágico prodigioso* serve de complemento a um programa sobre o mito de Faust: trata-se de um gosto perverso para “falsas janelas” (Pascal)... Mas todo pacto com o diabo não “produz” necessariamente um mito faustiano: Calderón retomou um fundo folclórico local e uma tradição nacional (em particular uma peça anterior de Mira de Amecua) e emprestou fartamente da Lenda Dourada(...)Portanto, cuidado e cautela(...).

8.2 Um Repertório para o Imaginário

O interesse maior do estudo do mito de Faust por André Darbezies (*Le Mythe de Faust*, Paris: Colin, 1972), reside na vontade de pôr em perspectiva a história de Faust e a história da cultura com a qual ela dialoga; de a pôr em paralelo às outras histórias oriundas da cultura ocidental (a de Don Juan, por exemplo) que ela ladeia e cruza, com as quais ela coexiste: os mitos seriam portanto, assim como os temas, um repertório imaginário, em que podemos nos abastecer.

A LEITURA DO MITO DE FAUST

No século XVII e no século XVIII, Faust tomou praticamente o lugar do tipo antigo do mágico e da bruxa. Ele confere a esse tipo tradicional sua “figura moderna”. A época romântica vai fazer antes de tudo de Faust “um Don Juan amoroso conquistador quando não um blasfemador elegante”. O que aproxima as duas figuras e as duas histórias, não é tanto a catástrofe que sanciona seu excesso quanto essa “aspiração ideal e ufanista” que elas encarnam aos olhos das gerações românticas.

Da mesma maneira que Faust cruzou Don Juan, o século XIX articulou o encontro de Faust com o judeu errante, o Manfred de Byron, Zarathoustra e Paracelse. Esses encontros e cruzamentos se explicam pela vontade de achar figuras e histórias nas quais a revolta, o tiranismo, as aspirações insaciáveis do ser humano possam caber numa forma, de resto, flexível e suscetível de metamorfoses diversas (lei de *flexibilidade* de P. Brunel).

Mas é com Prometeu que o “contágio” se manifesta mais freqüente e mais profundo, o Prometeu da revolta, do progresso, aquele que promete ao homem sua “salvação com força própria”. Ora, escolher esse caminho, é deliberadamente privilegiar “um dos dois pólos do mito”, a saber “o dinamismo do homem”, e esquecer ou recusar “o limite trágico que marca o engajamento no mal”. A esta etapa, o mito de Faust toma toda a sua amplitude e desvela a sua razão de ser, sua mensagem essencial (não falarei de mensagem em literatura, mas de processo de significação.*). André Darbezies mostra que a história de Faust está estruturada por uma experiência cristã e ocidental do homem, de sua liberdade e de sua responsabilidade pessoal. O homem do Ocidente não se identifica com Faust, nem com o “homem faustiano” como o pretendia Oswald Spengler. Mas Faust fica numa de suas imagens privilegiadas, talvez a única realmente viva entre as antigas figuras míticas.

Qual é a leitura que foi praticada para se chegar a esta conclusão?

Escutemos Darbezies mesmo: “o estudo de um mito ou de um tema literário não se reduz a um catalogo heteróclito de ditados ou de citações tiradas violentamente de seu contexto. Entre todas as variações da narrativa de Faust, foi necessário buscar uma lógica constante. Da história, foi se destacando uma certa individualidade e de uma relativa elasticidade: ela reage diversamente aos eventos, às idéias, aos slogans; ela tem suas repulsas e seus tropismos; ela se impõe, em uma

larga medida ao escritor, mesmo genial (sobretudo genial) que gostaria de brincar com ela segundo a sua fantasia”.

É portanto sobre a permanência do mito, sua convertibilidade, sua contextualização relativamente ampla (mas não ilimitada, mas obedecendo sem dúvida a alguns princípios não da obra literária) que se deve refletir. Porque Faust nunca foi ligado ao materialismo grosseiro nem ao uniforme coletivista? Suas origens parecem bem ser de uma concepção espiritual e pessoal da vida. Tal é o que comprova a releitura da história mítica.

A originalidade do mito de Faust, segundo Darbeziez, decorre da tensão dramática engendrada entre dois pólos opostos. O elá /o impulso) do homem e o peso do mal sobre ele. Um não pode existir sem o outro, tanto para Faust como para Don Juan: tal é talvez a razão do interesse constante do público. O mito de Faust é ao mesmo tempo afirmação do homem e advertência sobre os limites da condição humana. O mito, lido por André Darbeziez, como “narrativa simbólica de uma situação existencial e exemplar”, é por conseguinte, indissociável daquilo que chamamos de imaginário, o mito pode conhecer etapas, elipses, desaparecimentos e renascimento. Mas ele supõe uma continuidade feita de retomadas. Porque a história mítica tomou uma “ressonância coletiva”.

8.3 Da Poética à Hermeneutica

O “esquema de evento” (noção tomada da antropologia estrutural de Lévi-Strauss) é como retomado, investido por cada geração. À perspectiva assaz poética de Jean Rousset, se acrescenta a perspectiva hermenêutica guiada pela vontade de compreender a amplidão histórica e cultural de uma história. A de Faust, já faz quatro séculos, é a história de gerações sucessivas, tendendo a ceder a seu sonho de grandeza ou de sucesso. À cada geração nova, o mito relembra que cabe ao homem escolher a sua vida, ser criador ou gerador de si. Sem dúvida, a interpretação de uma história em que o pacto com o Diabo é o núcleo inicial e central, pode dificilmente esquecer perspectivas religiosas, morais ou filosóficas. É tarefa do comparatista (ou do estudioso em literatura em geral) isolar o escopo consubstancial a história tornada mito. A natureza, a tonalidade da história conta bastante no objetivo interpretativo.

Com *O Mito de Édipo* (Colin, 1974), Colette Astier mostrou possibilidades muito diversas, do ponto de vista da escrita (teatral, romanesca), de uma situação por definição intangível. Com o mito dos gêneros estudado por Jean Perrot (*Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*, PUF, 1976), o par de gêmeos reenvia a relações binárias sobre as quais se organiza o pensamento primitivo. *O mito da metamorfose* (Colin, 1974) aparece a Pierre Brunel como o arquétipo dos mitos. Mas há exceções e sobretudo níveis poéticos. A metamorfose pode ser um “simples” tema literário quando ela se reduz a uma idéia, a uma proposta geral. Às vezes, são ainda afloramentos, como nos *Cadernos de Laurids Brigge* onde Rilke conserva apenas o momento da metamorfose na sua fonte. Há imagens, comparações, reminiscências, que são signos de um “empobrecimento” do mito, tornando-o um “quadro vazio”, um instrumento ou uma “pura decoração”. Também, depois de distinguir a metamorfose vertical (que reúne os seres) e a horizontal (que os faz passar de uma figura para uma outra, de acordo com o modelo de Proteu), e depois de refletir sobre a noção de fantástico (que supõe quase sempre a metamorfose), Pierre Brunel chegou a colocar a questão essencial para onde se dirige a metamorfose como história mítica: não se trata de juntar seres ou de mudá-los, mas de descobrir os “seres que são postos juntos entre os vivos”, “o animal que nos tornamos” ou que “cada um carrega dentro de si”. A metamorfose se torna então a escritura de uma descida a si mesmo e atravessa o limite entre a matéria e o espírito.

Um mito, *a metamorfose?* Sim, mas também uma metáfora, e também uma alegoria. Metáfora porque finge descrever o outro para descrever o mesmo ou sugere um evento que não aconteceu (o homem de Apuleo que se tornou jumenta fica ainda um homem). Digamos *alegoria* em suas utilizações modernas (por exemplo, o *Rinoceronte* de Ionesco), e mais profundamente no sentido da alegoria da escrita, da literatura, como nas aventuras do *Nariz* de Gogol: de um lado, *o Nariz* mostrou que se pode suscitar a impressão que existe um processo de sentido alegórico que é de fato ausente; de outro lado, ele conta as metamorfoses de um nariz que narra as aventuras da própria alegoria.

8.4 MITOLOGIAS E MITO PESSOAL

Na perspectiva da interpretação do mito, ou seja, do ensaio para passar do esquema, do modelo de múltiplas variantes, a uma síntese, podemos finalmente anexar a noção de “mito pessoal”.

8.4.1 UM MÉTODO: A PSICOCRÍTICA

Não se trata aqui de um jogo de linguagem fácil, de uma dessas significações vagas que a palavra mito autorizaria. A noção recebeu precisão técnica da parte de Charles Mauron (*Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, Corti, 1963) e procedeu de uma tentativa de aplicação de uma certa psicanálise à Literatura. O mito que descobre Charles Mauron resulta de superposições de textos, de um mesmo autor (um ponto de método importante). Essas superposições fazem ressaltar redes de associações de imagens obsessivas. A repetição, involuntária, conduz à imagem de um mito pessoal, interpretado como sendo a expressão da personalidade inconsciente do escritor: os resultados da leitura, como sempre em psicanálise, são afrontados aos dados biográficos.

Os princípios de leitura – a superposição dos textos em particular – são próximas dos que foram preconizados para o exame da estrutura, co-esquema do mito. O mito pessoal supõe, ele também, um cenário mínimo. Se a noção aparenta aqui tomar indevidamente o lugar que ocupa, temos de admitir que existe entre mitos antigos e personalidades de escritores, correspondências singulares. Como o nota Pierre Brunel no final de sua *Mythocritique*: “A cada escritor, seu mito: Valéry e Narciso, Rilke e Orfeu, Camus e Sísifo. Gide, que flertou com muitos mitos gregos antes de confundir-se/ coincidir com Teseu na sua última narrativa, sugeriu o nome de Prometeu como “padroeiro” dos escritores.

A observação é um convite a praticar uma Literatura Geral e Comparada, que deveria se contentar em articular, em uma relação explicativa, esclarecedora, mito e escritura, esquema mítico e imaginação criadora.

8.4.2 UM ROSTO DO MITO D'ORFEU

A obra, desconcertante ao primeiro contato, do romancista argentino Ernesto Sabato, pode ser relida ao confrontá-la ao mito de Orfeu (D. H. Pageaux, *E. Sabato ou la littérature comme absolu*, ed. Caribéennes, 1991).

De onde provém aquilo que de saída era uma hipotética aproximação? De passagens fortes, essenciais e no entanto fugidios da poética de Ernesto Sabato, quando ele fala de uma descida aos infernos, e de uma ascensão; quando ele quer dar conta do trabalho de romancista, de citações de *Um homem no subterrâneo* de Dostoiévski, que ele admira profundamente. O mundo subterrâneo, infernal, compõe uma série de ocorrências e de seqüências que se podem chamar de *metáfora obsessiva* (ver por exemplo a cena inaugural de *Sobre Heroes y Tumbas*, trad. *Alejandra*, Seuil.).

Essas primeiras leituras devem ser confrontadas com a história de Orfeu, com vista de uma superposição de dois esquemas: o esquema estável, conhecido do mito (cf. Eva Kushner, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Nizet, 1961), e o esquema que se delinea na obra e nos ensaios de Sabato. A história mítica d'Orfeu se compõe, de fato, de três histórias e seqüências ou sucessões de seqüências fundadoras:

- a descida aos infernos (a história de Eurídice, da qual Vergílio deu uma versão no canto IV das *Geórgicas*);
- Orfeu poeta e sacerdote;
- A devoção em pedaços pelas Bacantes.

Esses três componentes se encontram na reescritura da vida, a espécie de confissão que é *Abaddon* (em francês, *L'Ange exterminateur*, Seuil), ou em seu universo romanesco (o pintor Juan Pablo Castel em *El Túnel / Le Tunnel*, Le Seuil).

O homem dilacerado é uma das grandes obsessões da romancista, do ensaísta. A obra está ela também submetida à fragmentação, ao desaparecimento. No entanto, paralelamente a tais obsessões da obra se afirmam a vontade da unidade, o papel do escritor de ser fundador de palavras, o *Logos Träger*, o poeta-testemunha, tal como Orfeu, que traz a civilização aos humanos. Essa missão do poeta coincide com a teoria da arte como “revelação” em Ernesto Sabato; influenciada talvez pelos românticos alemães. A noção de “redenção” pode ter ressonâncias cristãs e filosóficas. Mas ela reenvia também à idéia de “redenção” pelo canto, indissociável da figura de Orfeu critianizado. Influi, a idéia de uma arte “fun-

dadora”, de uma escrita romanesca que seja uma “Ontofania”, ou um princípio estético, tal como Rilke em “*O Canto é Ser*” (Sonetos de Orfeu, I, III). A obra de Sabato, que se refere de modo obsessivo ao tenebroso e aos infernos, encontrou o mito de Orfeu, e a história mítica é depositada, viva e latente, no texto. E se o romancista fala tantas vezes de “profundidade”, é sem dúvida no sentido de Jean-Pierre Richard em *Poésie et Profondeur*: “Trata-se de atravessar a profundidade e de voltar libertado, fraterno”. Princípio ético e estético a uma só vez; figurado de vez, primordialmente, pelo *vates* inspirado em o nome de Orfeu.

Os mitos antigos não são os únicos a ter o privilégio de se tornarem mitos pessoais. Um espaço privilegiado, pela biografia e escritura, pode se transformar em mito pessoal. Assim o espaço do Caribe, a Mediterrânea das Antilhas para o Cubano Alejo Carpentier. Ou Veneza para Paul Morand em um livro que tem quase valor de testamento: *Venises*. Em ambos os casos, um espaço se torna matéria de escrita e princípio explicativo da vida e/ou obra do escritor.

8.4.5 A Literatura como Mitologia

Em *The Educated Imagination* (1984), Northrop Frye colocava, em uma vigorosa síntese, que a literatura fazia o mesmo trabalho que outrora cumpriria o mito, pois literatura e mitologia pertencem ao *mundo que o homem constrói* e não ao mundo que ele vê. O mito, mesmo quando é fala poética, está do lado do Logos, pois remete à ordem da cultura e não da natureza. Neste sentido, estudar os mitos, é para o comparatista, começar a se aproximar da *questão poética por excelência: O que é escrever?*

O processo de mitização parece se confundir com o processo de civilização, entendido como apropriação progressiva pelo homem de tudo que não pertence à ordem do Logos, graças às suas capacidades criadoras individuais. Os mitos participam, portanto, desta empresa infinita, individual-coletiva que Hölderlin definiu nesses termos: “É poeticamente que o homem mora nesta terra”.

Observação: Este texto foi traduzido, abreviado aqui, prolongado lá, organizado a nossa maneira bem antes da tradução em português do livro de Pierre Brunel e Yves Chevrel.

Poética do Imaginário - Leitura do Mito

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 | edufpe@nlink.com.br | editora@ufpe.br

