



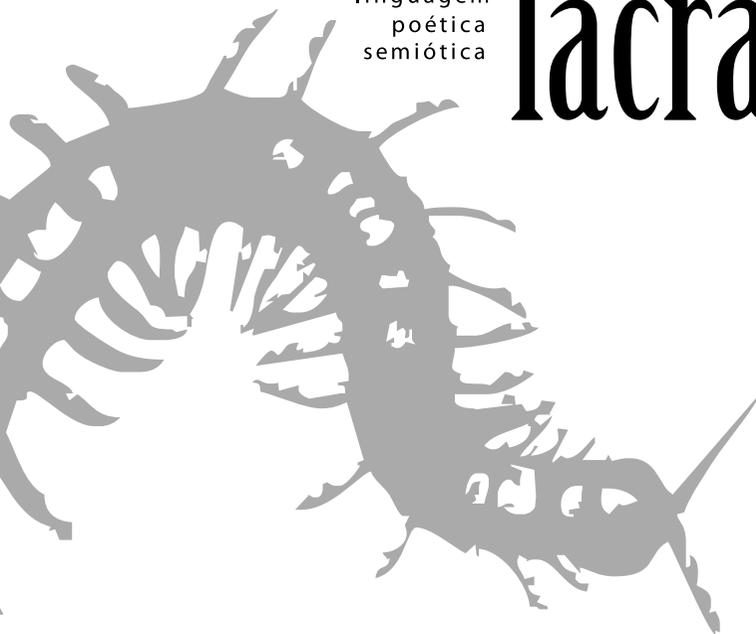
linguagem
poética
semiótica

Os olhos da lacraia

Jorge de Souza Araujo

linguagem
poética
semiótica

Os olhos da lacraia





Universidade Estadual de Santa Cruz

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA

Jaques Wagner - Governador

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO

Oswaldo Barreto Filho - Secretário

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ

Adélia Maria Carvalho de Melo Pinheiro - Reitora

Evandro Sena Freire - Vice-Reitor

DIRETOR INTERINO DA EDITUS

Maria Luíza Nora

Conselho Editorial:

Maria Luíza Nora – Presidente
Adélia Maria Carvalho de Melo Pinheiro
Antônio Roberto da Paixão Ribeiro
Dorival de Freitas
Fernando Rios do Nascimento
Jaênes Miranda Alves
Jorge Octavio Alves Moreno
Lino Arnulfo Vieira Cintra
Marcelo Schramm Mielke
Maria Laura Oliveira Gomes
Marileide Santos Oliveira
Lourival Pereira Júnior
Raimunda Alves Moreira de Assis
Ricardo Matos Santana

Jorge de Souza Araujo

linguagem
poética
semiótica

Os olhos da
lacraia

Ihéus - Bahia


Editora da UESC

2012

©2012 by JORGE DE SOUZA ARAUJO

Direitos desta edição reservados à
EDITUS - EDITORA DA UESC
Universidade Estadual de Santa Cruz
Rodovia Ilhéus/Itabuna, km 16 - 45662-000 Ilhéus, Bahia, Brasil
Tel.: (73) 3680-5028 - Fax: (73) 3689-1126
<http://www.uesc.br/editora> e-mail: editus@uesc.br

Projeto Gráfico e Capa
George Pellegrini

Revisão
Maria Luiza Nora

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A663 Araujo, Jorge de Souza.
Os olhos da lacraia / Jorge de Souza Araújo. – Ilhéus, Ba :
Editus, 2012.
443 p.

Inclui bibliografia
ISBN: 978-85-7455-276-7

1. Linguagem. 2. Linguagem e línguas – Discursos,
ensaios, conferências. 3. Semiótica. 3. Poética. 4. Dis-
curso literário. I. Título.

CDD 401

Sumário

LACRAIA.....	7
LINGUAGEM	
A LACRAIA ENCLAUSURADA.....	19
LÍNGUA, LINGUAGEM, DISCURSO.....	21
LINGUAGEM HUMANA, LINGUAGEM ANIMAL.....	22
LÍNGUA E CULTURA.....	24
FUNÇÕES DA LINGUAGEM E O ESTILO.....	34
ESTILO E ESTILÍSTICA.....	41
ESTILÍSTICA E EVOLUÇÃO LINGUÍSTICA.....	46
LINGUAGEM É COEXISTÊNCIA DE CÓDIGOS.....	47
OUTRAS REFLEXÕES SOBRE A LINGUAGEM.....	50
LITERATURA = “ARTE CONSTRUÍDA COM A LINGUAGEM”.....	54
CONTRIBUIÇÕES SEMÂNTICAS DA LINGUAGEM POPULAR.....	58
USOS SEMÂNTICOS DA LINGUAGEM DOS DIZERES POPULARES.....	65
DE INVECTIVA E CONSELHO.....	74
DE COMPARAÇÃO E EXAGERO.....	75
DE TRUQUE E DISFARCE DE PERSPECTIVA.....	76
PELA INVECTIVA, COMBINADA COM A EUFONIA.....	78
OUTRAS MANIFESTAÇÕES AINDA SE DESENVOLVEM.....	78
ESBOÇO SUTIL DA COMUNICAÇÃO JORNALÍSTICA.....	80
AMOSTRAGEM COMPARADA DA LINGUAGEM DA PROPAGANDA.....	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	87
POÉTICA	
A LACRAIA ENSIMESMADA.....	89
LITERATURA E RECEPÇÃO DA LITERATURA.....	91
LINGUAGEM E EMOÇÃO DA POESIA.....	93
MEDIações DA LINGUAGEM POÉTICA.....	96
O CRIADOR E A OBRA.....	102
A CONSCIÊNCIA DO ESCRITOR E A RECONQUISTA DO SEU OUTRO.....	106
SER DO ESCRITOR E CONSCIÊNCIA PROBLEMÁTICA DO MUNDO.....	110
MÍMESE E REALIDADE: O POETA É UM FINGIDOR?.....	118
ARTE, ESTÉTICA, SOCIEDADE.....	122
ARTE E AUTOCONSCIÊNCIA.....	126
O PRAZER DO TEXTO.....	130
EXTENSÕES DE BARTHES N’O PRAZER DO TEXTO	143
O PRAZER NA ESCRITURA POÉTICA BRASILEIRA.....	146
CARÁTER REVOLUCIONÁRIO DA ESCRITURA DE OSWALD DE ANDRADE.....	152

REPETIÇÃO E EXPRESSIVIDADE EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO	157
“MASSA” E O CORPO ERÓTICO DA POESIA DE FLORISVALDO MATTOS.....	162
ANOTAÇÕES PROVOCADAS PELA LEITURA DA <i>THÉORIE ESTÉTIQUE</i> (PARIS: KLINCSIEK, 1974), DE ADORNO.....	168
DIÁLOGOS COM EMIL STAIGER.....	179
SOBRE POE E “O CORVO”	193
INSTINTO E TÉCNICA	195
BACHELARD E O PENSAMENTO POR IMAGENS	198
A AFETIVIDADE PELA LITERATURA	215
SCHOPENHAUER E A ABRANGÊNCIA DA ARTE DE ESCREVER.....	226
ALBALAT E A ARTE DE ESCREVER.....	237
A ARTE DE ESCREVER PARA XAVIER MARQUES.....	247
JOÃO RIBEIRO E SUAS <i>PÁGINAS DE ESTÉTICA</i>	255
ALGUMAS (ÚLTIMAS) REFLEXÕES SOBRE POÉTICA	265
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	277

SEMIÓTICA

A LACRAIA ENCALACRADA..... 279

LEITURA E LINGUAGENS: FOME DE UNIVERSOS.....	281
VIVER (NÃO) É RIMAR AMOR E DOR	287
DO LUGAR DA LITERATURA AO NONO MANDAMENTO.....	296
DESAFIOS DA COMUNICAÇÃO LITERÁRIA: RECONQUISTA E FORMAÇÃO DE PÚBLICO	302
ALGUMAS REITERAÇÕES SOBRE O MESMO ASSUNTO	309
A PERDA DO INTERLOCUTOR NA SOCIEDADE DE MASSA	312
MÍDIA: CONSTRUÇÃO, INFORMAÇÃO OU BANALIZAÇÃO DA REALIDADE?	321
OUTROS DIÁLOGOS.....	370
DE PRINCÍPIOS, FINS E EFEITOS.....	375
AINDA SOBRE O QUE NÃO SOBRE.....	381
AMARGAS MARGENS	387
ESPAÇO VITAL: O DESEJO	391
BREVÍSSIMA SEMIÓTICA DE DISCURSOS SOBRE A MULHER.....	396

RECENSÕES 399

O PRÍNCIPE MAQUIAVEL E SUAS REPERCUSSÕES.....	401
CONQUISTA DA CONSCIÊNCIA.....	413
LITERATURA E REFLEXÃO	417
COMUNICAÇÃO DA FALA POÉTICA.....	420
ESTILO COMO ARTESANATO	423
POÉTICA RUSSA, ITALIANA E BRASILEIRA	426
AUSÊNCIA DE SENSO.....	429
A ARTE SIMPLES	432
DIÁLOGO: ESTRUTURA E QUALIDADE.....	435
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	441

LACRAIA.

S.f. (Bras.). Nome comum a todos os miriópodes quilópodes.

Sinôn: *centopéia* e *escolopendra*.

Classe: Quilópodes

Ordem: Litobiomorfos

Família: Litobídeos

Gênero e espécie: *Lithobius forficatus*

A noite ela abandona o abrigo úmido, debaixo de uma pedra ou casca de árvore, para sair à caça. Movimenta com rapidez seus quinze pares de pernas, num rastejar veloz e sincronizado. Uma simples escorregadela a faz rolar. Quando uma das pernas fica presa sob um pedregulho, no esforço de escapar, a perna se desloca, mas a lacraia escapa, mesmo mutilada. A perda não é irreparável: em pouco tempo nasce uma outra substituindo a perna dilacerada.

Na escuridão, a vista deficiente não ajuda muito. Compensam-lhe, o olfato agudo e outros órgãos de sentido altamente operacional para a vida das lacraias (fossetas, ou buraquinhos no alto da cabeça), cujas funções de algum modo ajudam-na a localizar suas presas.

Bichinho de uns 4 centímetros de comprimento, não figura entre as espécies mais estudadas. Os insetos, por exemplo, interessam muito mais (a lacraia não é um inseto, é um quilópode), por criarem problemas para a lavoura e a saúde humana. Já a lacraia não propaga doenças, não afeta a agricultura, não serve de alimento, não é útil e nem nociva. Daí seu relativo desinteresse para a ciência.

O andar é que ainda hoje intriga os naturalistas. Um deles, o inglês Ray Lancaster, passou anos estudando o padrão de movimentos do bicho e seus parentes. Comentário dele: “Se a lacraia tivesse de resolver o problema de andar com tantas pernas, provavelmente nunca acharia um jeito de se locomover”.

Inutilmente, o caramujo tenta escapar da venenosa ferroada da lacraia, que irá paralisá-lo. Inofensivo para o ser humano, o veneno da lacraia é altamente eficaz no organismo de pequenos invertebrados.

Os olhos da lacraia decompõem a imagem em quadrinhos. A minhoca também opera assim. Para a lacraia, a imagem seria mais ou menos como a que se distingue numa tela de TV.

Depois de por os ovos, a fêmea passa-os e repassa-os úmidos

no pó até transformá-los em pelotinhas, que ela enterra e abandona. Os filhotes nascem com metade do número das pernas do adulto.

O esqueleto é uma capa externa, que não cresce com o animal. Enquanto o bicho se desenvolve, outra capa se forma sob a velha. Quando a casca externa se rompe, a lacraia sai dela já com a nova formada. Suas mortíferas pinças são empregadas para subjugar os inimigos naturais. O veneno atua sobre o sistema nervoso das presas, impossibilitando-lhes a movimentação. Um rombo branco indica o lugar do coração da lacraia; na forma oval assinala-se com destaque o intestino. Em posição de repouso, as pernas da lacraia ficam dispostas numa posição mais ou menos simétrica. Num flagrante de movimento, o bicho executa passos de balé: quando um par de pernas avança, o par oposto recua.

Intentando a renovação do logos poético-linguístico-semiótico (semiótica e linguagem associadas a pilares de recursos literários e filosóficos), se “os olhos da lacraia decompõem a imagem em quadrinhos”, a imagem configurada como uma tela de televisor, nossos campos de estudo neste livro — Linguagem, Poética, Semiótica — desenvolvem-se como emblemas de conhecimento prévio sobre as dificuldades inerentes aos aspectos teóricos de uma lacraia *enclausurada, ensimesmada, encalacrada* revolvendo situações de análise que não se isolam na arrogância do saber exclusivista.

Como a lacraia — animal noturno, que se expõe abandonando o regaço úmido da pedra ou a casca da árvore —, saímos também à caça dialética do debate sob a égide do que nos interessa agudizar: as relações da Poética com a Linguagem, a Semiótica e a circularidade do conhecimento nos termos aqui propostos. Não temos sequer a metade dos 15 pares de pernas do bicho rastejador miriópode quilópode. Logo, nem sequer somos seus filhotes. Não dispomos da capacidade de substituir as pernas mutiladas. Talvez sejamos tão míopes na escuridão e certamente nosso olfato é tanto ou mais rarefeito. Também não propagamos doença ou afetamos a agri-cultura, não servimos de alimento, não somos úteis nem nocivos. Inofensivos para os humanos (assim como as lacraias), não ferroamos nem envenenamos.

Por isso talvez nos concentramos, neste *Os olhos da lacraia*, propondo novos nexos alusivos sobretudo ao ser e às razões do imaginário que texto e discurso poético se expandem em nosso devir ontológico e problematizador. A razão e a emoção ditam os veios discursivos aqui desenvolvidos, buscando interlocução com outros discursos e autores, canônicos e não-canônicos, fervendo de pretexto em cumprir lições de mediação nos cursos universitários de Letras, Filosofia, Comunicação e Sociologia da Linguagem. Sim, certamente o nosso desejo é restabelecer os bons pressupostos e efeitos de um debate enriquecido e enriquecedor que, nos últimos anos, vimos quase excluído da Universidade — essa perene referência de Casa do Saber.

No que então investe este *Os olhos da lacraia*? Em exercícios de oficina entre Linguagem, Poética, Semiótica e Filosofia. A saga da lira / A lavra da fala / A inocência da tragédia / A crítica da emoção pura / O tear de Penélope e a navegação de Ulisses / O livro de Eros e o Livro de Erros / Uma ontologia (o ser e o nada) da Poética e da poética brasileira. Entre outros acréscimos, para além do apenas possível:

- Reflexão e preservação de acervos culturais.
- Sonho, memória, inconsciente ancestral.
- Conceitos de cultura: antropologia, sociedade e civilização.
- Debate: Alienação e compromisso.
- Educação como desaguadouro e caixa de ressonância.
- Locais da Cultura: identidade, multiculturalismo, culturas periféricas, diásporas culturais.
- Modernidade e pós-modernidade: reações e resistências.
- Consciência feliz e dessublimação. Sociedades de contrafação e contracultura.
- Espaços sociais e poéticas do espaço.
- Grupo, indivíduo e memória.
- Mundo como visão, contemplação e representação.
- Fenomenologia dos espaços impossíveis/impressivos: a casa, o sonho, o imaginário.

- Mapas afetivos das cidades.
- Sociologia das emoções urbanas.
- Valores perenes da linguagem e da cultura literária.

Em três seções de textos discursivos, A LACRAIA ENCLAUSURADA, ENSIMESMADA e ENCALACRADA cumprem, respectivamente, ensaios de Linguagem, Poética e Semiótica, perfilando desde O Prazer na *Ética* de Aristóteles à leitura contemporânea de *Cobra*, do cubano Severo Sarduy, numa perspectiva de fruição ao mito como fala (o mito, como fala!). Ou à Redenção/Redução/Redimensão da linguagem poética; O estilo como artesanato; Literatura e responsabilidade social; Linguagem e emoção na poesia; Originalidade e estilo; Comunicação da fala poética; A propósito do diálogo, instinto e técnica narrativos; Língua, Linguagem, Discurso literário; Mímese e prazer como instauradores da realidade; Ser e consciência do escritor na sociedade de massas; Os prazeres eróticos do texto; Contribuições semânticas da linguagem popular; Invenção e reiteração no texto literário; Televisão, cultura de massa, cultura literária e inteligência crítica, dentre muitas outras questões. E mais também:

- Tradição, Modernidade, Permanências.
- Ícones e símbolos da cultura. Cultura e hegemonia. Dependência e insubordinação.
- Cultura brasileira e culturas regionais: saberes. Cultura e humanismo.
- A cidade, a praça e a rua. Cultura e intermediação.

- Arte como auto-consciência humanista.
- Saberes formais e informais.
- Crítica da cultura e de suas ausências.
- Formação de acervos humanísticos e intelectuais.
- Ao modo de Gide: reportagens imaginárias.
- Impossibilidades da crítica. A crítica impossível.
- Literatura: alguns ensaios do sólito, do imprevisível e insolente.
- A rosa do rumor. Os contornos da armadilha.
- Linguagem (Signo/Fala) sem futuro.

A Teoria da Literatura, aqui entendida como um misto de ciência, poética, retórica e ontologia estética, perfila o conjunto de nosso esforço dialético em *Os olhos da lacraia*. Seu objeto se espraia pelo imanente e pelo contingente, compreendendo leituras do real e do simbólico, da fantasia e imagética ou demais traduções do que surpreendemos como arrote metafísico. Reatualizamos autores “esquecidos”, “desprestigiados”, “ultrapassados”, pondo-os de novo em circulação e reavaliando alguns de seus valores. Dos gêneros literários (e Múcio Leão considerou-o menos um gênero que um estado de espírito), o ensaio é um permanente exercício de interlocução, de dialogismo com o que os indivíduos se interrogam ao labor do presente. Com ele — e seguindo a máxima de sabedoria colhida em Goethe — rebela-se um esteta como João Ribeiro, que descobriu que “*toda teoria é cinzenta; verde só*

a *árvore da vida*”, sentença fabulosa do poeta do *Fausto*, donde o relativismo de que toda boa crítica deve se munir.

Este *Os olhos da lacraia* pretende ser dialógico com outras teorias, outros devires e heterodoxias. A percepção individual confere (ou não) dimensões estéticas às descobertas de cada um, o que cada um transforma em experiência irreduzível. Afinal, insinuava Barthes em *O rumor da língua* que a linguagem crítica que cada um propõe é apenas uma das linguagens propostas por sua época. O que buscamos é o que devemos: evitar sermos interlocutores autistas, isentos de intercambiar o discurso do outro. A hegemonia suprime a diferença. O discurso hegemônico anula a voz da alteridade. Em consequência, é imperiosa a coragem de exercitar a diferença polívoca do pensamento, chegando ao desfrute desalienante dos paradoxos.

O conhecimento dissolvido em pílulas, por uma estética fenomenológica — a filosofia da intuição — e por uma teoria da consciência social na produção artística — matéria ideológica, antes e depois de Marx — constantemente indagamos: a inteligência prescinde da consciência?

O exemplo mais dinâmico nessa equação de alteridade, na assunção de assinar embaixo da fala do outro encontramos em Platão, cujos *Diálogos* mimetizam e exprimem a voz de Sócrates, deixando-a falar a suma do pensamento que investiga o *ser* e a *essência*. Não fosse Platão, que promove e chancela a fala socrática, o que saberíamos da obra de Sócrates?

Nisso reside um dos esteios da mímese, afinal. Figura que consiste no uso do discurso direto e sobretudo na imitação de gesto, voz e palavras de outrem, a mímese normalmente assume o prazer, a jovialidade, a satisfação, a delícia, o agrado e o divertimento da representação da fala mimética. Não mimetizamos algo com o qual discordamos. Mímese representa assentimento. Em outros termos, mímese e prazer instauram novas realidades.

Nas seções “Poética” e “Semiótica” inscrevemos este nosso estudo numa dominante da Sociologia da Literatura — o escritor dentro da história —, mas igualmente o semiólogo do prazer e fruição da escritura, sua exegese e hermenêutica, onde avulta uma sintomatologia ontológica e metafísica do texto que pretenda ir além do mero comunicar, ultrapassando a atividade transitiva e a natureza mercantil do meio e da recepção confortável da leitura. Desse modo, escrever/escritura/texto/discurso se entrelaçam na forma, transmitindo não uma doutrina, mas um testemunho, a matéria trabalhada não como exclusivo veículo do pensamento, pondo termo à ambiguidade, texto produzido e consumido à sombra institucional da convenção gozosa de índices. Ao invés do Fazer, o Ser, ao passivo do sintagma o ativo paradigmático, questionador.

Quanto à seção “Linguagem”, ocupa-nos especial interesse discutir aspectos coativos com a ontogênese do discurso literário, uma vez que a linguagem humana ultrapassa a simples transformação de um código genético para ampliar-se na cultura inclusive

inconsciente. E este, sabemos, conforme Lacan, é indizível. Para Barthes, todo texto legível torna-se *clássico* (no sentido de canônico, imutável, estabilizado na cultura ortodoxa). Isso inclui número considerável da produção literária até a fase pré-moderna, com as exceções da praxe.

Aqui fazemos emergirem autores fora do contexto atual dos estudos e renovamos o nosso olhar sobre outros que hoje merecem uma retrospectiva quase compassiva da consideração canônica. Longe de impô-los à nova ordem do discurso teórico, nosso intuito é trazê-los de volta justamente para deles extinguir a precariedade de julgamento que os possa distinguir como “ultrapassados”, “inatuais”, “degradados” pelo uso do pastiche. Voltam à cena dialética justamente porque os valores sobre os quais se debruçaram e investiram não trazem hoje o bolor da impropriedade ou da inocuidade hermenêutica. Com isso também será possível seguirmos o curso de uma reflexão e advertência para o que parece ocupar o limbo intelectual brasileiro. Nossa cultura crítica e ensaística padece de uma grave enfermidade de raiz, quem sabe, neurolinguística: a ardência da novidade. Decreta como ultrapassado tudo o que complete um máximo de dez anos de vigência e desconfinar, devota e consagra o que chama de novo desde que este tenha origem, carimbo, testemunho e expressão alienígenas, termos e pareceres confundidos pela gula do *universal*.

Na série de *Recensões* aqui incorporadas valemo-nos de artigos escritos e/ou publicados entre as décadas de 70 e 90 em suple-

mentos como o “Livro” do *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, o do *Correio do Povo*, de Porto Alegre, o do “Diário Oficial de Minas Gerais”, de Belo Horizonte, o “Cultural” de *A Tarde*, de Salvador, da revista *Tempo Brasileiro*, entre outros. Sua reprodutibilidade aqui se justifica em função de alguns de seus motivos temáticos ainda hoje permanecerem na pauta de nossas discussões sobre Linguagem, Poética e Semiótica, razão porque foram enfeixados neste *Os olhos da lacraia*.

Por fim, algumas anotações perquiridoras, provocadas à margem da lembrança reativa:

Alexander Baumgarten (1735) conferia significado a estética, arte e beleza a partir de Quintiliano — “Brevior est similitudo” — e preceito da metáfora.

O conceito de pós-modernidade é formalmente percebido como síntese e simbiose, representação inter-fusiva dos múltiplos aspectos do real e das múltiplas linguagens da expressão moderna, quando o logos do imaginário se multifaceta nos mais distintos signos.

Uma aluna nada desavisada grafou, certa vez: *a* êxtase, feminilizando a estesia como uma nova semântica sinestésica.

No intercurso narracional — fronteiras, diálogos ficção/história/memória — as diferentes vozes narrativas ensinam diferentes linguagens, mitos e formas de representação do discurso.

E finalmente: no julgamento-homenagem que fez a Alceu Amoroso Lima/Tristão de Athayde, “Adeus à disponibilidade e

outros adeuses”, Wilson Martins contempla com rara felicidade: *Mestre não é o homem com quem sempre, nem necessariamente, concordamos; é apenas um exemplo, na sua atitude e convicções, daquilo que devemos ser nas nossas.*

Quanto à intenção, inspiração e recepção deste livro na fenomenologia do discurso crítico na literatura brasileira, seguimos reativos ao que nos inquieta perguntar: certas posturas *críticas* não se assemelham a filmes estadunidenses locupletados de unidirecionismo?

Os olhos da lacraia

LINGUAGEM

A Lacraia Enclausurada

Jorge de Souza Araujo

Língua, linguagem, discurso

O discurso poético é o uso particularizado da língua com fins artísticos. Consiste na apreensão da linguagem, em seus elementos totalizadores e integrados (significantes). A recriação da palavra retira-a do conceito de natureza e empresta-lhe um vigor estilístico e estético, qual seja o da autonomia da palavra poética. O discurso recria a linguagem ao nível do significante estético, cujo poder de persuasão é indiscutivelmente centralizado na forma mais a elaboração do conteúdo e da trama, que se dirige à estesia da forma tida como integralizadora do objeto literário. O discurso realiza a linguagem como imaginante, sentimento e persuasão da beleza. A língua é um fato natural, sistema de sinais que estabelece a comunicação no agrupamento social. A linguagem seria um pré-texto, o uso particularizado do texto (língua), o traço distintivo a gerar um contexto para os membros da comunidade linguística. Já o discurso poético, também chamado entre-texto, seria o elemento fundamental da linguagem enquanto criação, a metalinguagem significativa no plano da produtivi-

dade assistemática e livre do engenho humano, com seus dados inventivos de imagens, símbolos, metáforas e analogias, de cuja percepção resultará o enriquecimento espiritual da humanidade e o alargamento do uso da língua sistematizadora e fato da natureza. O discurso poético é, portanto, reinvenção, sugestão, força sensorial e sensível, a superior realização da língua, o instrumento revitalizador da ciência natural transformada em arte. Com o uso artístico da linguagem, o discurso se torna elemento vivo e vivenciador da experiência humana, inesgotável e irreversível, acompanhando o indivíduo em seu inquieto devir, em sua evolução permanente.

Linguagem humana, linguagem animal

O que distingue a linguagem humana da utilizada pelos outros animais é precisamente o fato de ser ela representativa, ou seja, o tornar-se símbolo da comunicação entre os falantes, através sobretudo da divisibilidade ou articulação de sons de significado permanente e eficácia social.

Uma língua não existe em si mesma. Sua função primordial é estabelecer contatos entre pessoas de uma dada comunidade, que a tem como veículo natural de comunicação. Por meio dela enunciamos as várias possibilidades de expressão cultural. A língua é um fato social e esta propriedade confere-lhe necessariamente o

compromisso implícito de aproximar e reunir os indivíduos, servir-lhes como intérprete dos pensamentos, emoções e volições, além de prestar-se aos demais sistemas de uso, seja nas relações comerciais, familiares etc.

Coube ao linguista alemão Karl Bühler identificar três funções distintas na linguagem humana. A representação, a exteriorização psíquica e a função social, ou apelo. A caracterização imanente da linguagem estaria configurada na representação, de que decorrem as outras duas intimamente relacionadas. Quando falamos, manifestamos nossos pensamentos, emoções ou sentimentos, através de um elemento comum, seu veículo unificador na sociedade — a língua — com que pretendemos ser ouvidos e compreendidos. A representação atua no sentido de levar até um nosso interlocutor aquilo que estamos enunciando. Este, por sua vez, decodificará o nosso enunciado e produzirá outro, que por seu turno será por nós entendido. A comunicação se estabelece através dessa intervenção interlocutora que permeia entre si os falantes/ouvintes de uma dada sociedade, que terá na língua o elemento condutor de qualquer enunciação. Esse caráter de representação na linguagem está indissoluvelmente consubstanciado no reconhecimento do espaço vital pelo homem (a possibilidade de interpretar e decodificar quaisquer emissões em sua língua), enquanto que aos animais restaria a simples atividade de ação e reação, sem articular os elementos do enunciado e nem sua representação simbólica ou gráfica.

Língua e cultura

O uso da língua pela cultura é tomado não como norma rigorosa, mas como base e perspectiva da elevação superior do indivíduo. A cultura — e aí compreenderíamos a literatura como realização máxima da língua — usa a forma linguística para fins estéticos, incorporando-se a ela superlativamente através de dados estilísticos que acrescentam à língua uma gama de instrumentos de expressão culta, ou perfeição vocabular na expressividade. A língua não determina a forma da cultura, mas empresta-lhe a base necessária para esta última alçar-se à condição de superior manifestação da primeira. Não será tampouco a cultura que determinará a forma da língua, que lhe é pré-existente, resultado de uma convenção e *lato sensu* representa o conjunto geral de atitudes de um sistema social. A cultura pode *aperfeiçoar, ampliar* a forma da língua, mas nunca determiná-la. Alguns dos inúmeros falantes podem se recusar a assumir certas contribuições da cultura, optando pela forma padronizada convencionalmente pelo sistema linguístico.

Nesse ímpeto reformador, associando os diferentes signos da linguagem, o papel desempenhado pelas palavras no interior de uma comunidade cultural obedece a certos atributos funcionais de um código e como tal vão refletir os costumes sociais próprios da cultura material da língua. Assim, crenças religiosas, superstições tornam-se reflexos desse código. Todas as línguas apresen-

tam caracteres comuns de interdição de palavras por força de códigos sociais concretos. Daí utilizar-se o emprego do termo *tabu* para representar aquelas palavras cujo emprego esteja interdito socialmente, palavras cuja pronúncia, por motivos os mais diversos, encontram barreiras intransponíveis em cada sociedade. O termo, como se sabe, procede de línguas polinésias, que inclusive criaram um sucedâneo, *noa*, para indicar a palavra que substitui *tabu*.

As palavras interditas, dadas suas características de restrição ideológica, religiosa ou de outro tipo, são tratadas ao nível polisêmico. As restrições do tipo religioso, por exemplo, implicam diretamente o fenômeno das divindades em certas culturas, ou do demônio, da morte ou ainda de certos animais considerados poderosos associados a magia. Na cultura primitiva, existe a crença generalizada de que a simples enunciação da palavra proibida — do *tabu* — pode atrair o objeto significado, desencadeando consequências desastrosas para a comunidade, podendo mesmo advir funestas adversidades. Ou seja, há uma estreita correspondência entre a palavra e sua imediata significação, e o simples enunciar do termo pode provocar situações desagradáveis. Na Península Ibérica, o nome da *cobra* era sobremodo temido e evitado o mais possível, porque os nativos tinham medo dos desdobramentos causados pela emissão do nome interdito.

Uma série de exemplos poderia ser levantada em apoio a essa comprovação do fenômeno sócio-linguístico, de extrato semânti-

co e semiótico. É curioso o respeito com que os calabreses dedicavam, numa familiaridade medrosa, ao lobo, a quem chamavam *zu Nicola* (“tio Nicola”) e à raposa, *za Rosa* (“tia Rosa”). A denominação direta de certos animais é evitada ante o temor de a pronúncia do nome ser ponto de referência comum aos gestos sociais humanos em cada região do mundo. Criam-se, pois, eufemismos, designação respeitosa ou adaladora, afetividades com que se desvia o curso natural do nome para fugir às hipotéticas interdições sociais do *tabu*.

O mundo mágico desenvolve uma verdadeira proeminência nas relações com o mundo social concreto da comunidade. Após uma obscuridade permanente até aqui, ao longo do desenvolvimento histórico das línguas, essas relações começam a demonstrar vestígios de evolução, mas não de mudança. Alguns termos deixaram de ser utilizados (exemplo do castelhano medieval *auze* (sorte), que parece provir da palavra *abece* e seu caudal mágico no contexto das fórmulas alfabéticas). Outros sofreram o impacto de contatos com crenças em agouros e demais fenômenos supersticiosos, sem estarem antes ligados a esses fenômenos, como é o caso de *abracadabra*, que sofreu a proximidade de contato com a palavra *ave* e daí ao envolvimento de vôo agourento ou com o exame das entranhas das aves. Outros termos ainda sofreram a evolução fonética e daí se transformaram ao entendimento. Fica difícil, por exemplo, analisar historicamente a origem da palavra *duende*, se a tomarmos em sua significação atual concreta, ligada a caracte-

res mágicos supersticiosos. *Duende* evoluiu para uma significação quase em absoluto desacordo com sua original aparição. Proveniente da expressão espanhola *duende casa*, metáfora para um tipo de espírito, tido como maligno e brincalhão, habitante de moradias desocupadas, aos poucos *duen de(o) casa* perdeu características fixas, retirando-se o último vocábulo, *casa*, e justapondo-se as duas primeiras na formação de uma única palavra, *duende*, que representa uma espécie de entidade fantástica ou sobrenatural a quem se atribuem travessuras noturnas que atemorizam.

Há casos em que a situação, a significação vêm a contribuir para a formação da palavra. Isso se dá quando uma língua determinada não dispõe de uma palavra que designe o costume social que o povo possui. A necessidade determina o surgimento da palavra. Em outros casos, no entanto, para evitar palavras consideradas deselegantes ou por força da cortesia social, vão surgir substituições que guardam o mesmo significado da palavra principal e que salvam as aparências sociais eufemisticamente. As palavras existem, mas não são empregadas por um dever de cortesia. Em que pese o risco de se desgastarem rapidamente, os eufemismos — mesmo os mais inverossímeis — realizam o papel dessa substituição para salvaguardar o decoro. Palavras ou combinações de palavras se servem, por exemplo, para designar as partes do corpo humano cuja denominação diretamente ligada à linguagem popular causam um certo estranhamento em certos círculos do grupo social. O mesmo se aplica a compartimentos de uso humano

específico, como os sanitários, indiferentemente tratados nas mais distintas línguas com denominação diversa; *reservado*, *WC*, *toailete*, *retrete*, *lavabo* etc.

Uma curiosa mescla de *tabu* e *eufemismo* se observa em determinadas maldições, que posteriormente vieram a se atenuar com o uso público. Sua origem era muitíssimo mais forte do que registra o uso atual. O desgaste ocorreu pelo uso ou pela evolução natural do idioma. Os novos sentidos, que a sensibilidade social absorve diferentemente e dá-lhes outra dimensão, mascaram a maldição, descarregando-a de seu peso original.

O alcance dessas contribuições para a cultura material de um povo pode ser avaliado na exata medida do índice de contribuição para a linguística. O fenômeno é da competência semântica, que cria oportunidades novas ao uso de palavras de um dado idioma, revestindo-o de particularidades oferecidas pela pragmática social. Dessa maneira, a semântica não inventa nada, rigorosamente, mas acompanha e registra as contribuições da dinâmica social.

O conceito de valência do signo linguístico reside nas correspondências numéricas observáveis na relação entre, de um lado, os lexemas e os noemas, e de outro, entre os signos linguísticos e os seus denotados. Desde que nos ponhamos a perguntar sobre o peso de um sobre o outro e vice-versa, estaremos inelutavelmente determinando o conceito e realizando-o na prática da investigação linguística.

Determinar, individualmente, a valência dos lexemas e dos

noemas seria tarefa progressiva e fácil se fosse possível biunivocidade do signo em cada língua. Isto significa dizer que, para uma maior objetividade e clareza da comunicação, a cada lexema deveria corresponder um único noema, e vice-versa. Duas circunstâncias, no entanto, impedem a realização desse ideal linguístico. Há uma multiplicidade de descobertas de novos noemas, no mesmo passo da reestruturação e/ou desaparecimento de muitos deles, por força do desuso. Daí concluir-se que o desenvolvimento dos noemas se processa bem mais rapidamente do que o surgimento e a eliminação dos lexemas. De outra parte, os conhecimentos humanos se sucedem, em número e em importância, de tal forma que se mostra impossível à memória administrar com eficiência um inventário de signos biunívocos. Ao homem, é mais prático e lógico servir-se de um número determinado de signos, frequentemente bi ou plurifuncionais, porque a ambiguidade aqui é conhecida a um nível razoável de perceptibilidade e pode ser facilmente neutralizada através do contexto em que se move. No caso, porém, de considerar-se os signos de per se, será possível verificar a existência de vários noemas para um mesmo lexema, e vice-versa.

Quanto aos textos poéticos e trocadilhos, nos primeiros prevalece a polissemia, nos segundos, a homonímia. Quanto à sinonímia, esta será utilizada para fugir à repetição de termos, considerada enfraquecedora dos meios de expressão da linguagem, de diferentes lexemas que possibilitem maior fluência no discurso, mais variedade lexicográfica e maiores recursos na comunicação,

em que pese seu risco de passar despercebida na recepção do enunciado.

O que caracteriza a comunicação é justamente seu aspecto dinâmico na sociedade humana. Para o homem contemporâneo, a questão da comunicação vem a ser um dos desafios mais apaixonantes, de que avultam particularmente a análise, prática e compreensão da linguagem. É impossível pensarmos uma sociedade sem uma rede, intrincada em extremo, de compreensões parciais ou totais que se estabelecem entre os membros de unidades organizadas de qualquer tamanho ou complexidade. Dessa forma, a linguagem, que melhor explicita o comportamento comunicativo, deve ser vista como o processo fundamental de comunicação na sociedade.

Mesmo na sociedade primitiva, onde existem certas limitações de realização “civilizada” da linguagem, o que se observa é uma exatidão, completude e potência criadora de simbolismos referenciais tanto quanto se observaria na mais refinada das línguas que conhecemos.

A linguagem, embora seja o meio mais eficaz de comunicação humana, não chega a ser o único a enunciá-la. Já é amplamente reconhecida uma ciência dos signos, desenvolvida por filósofos e linguistas, a partir das ideias de Ferdinand de Saussure: a Semiótica, ou Semiologia, que investiga os traços comuns de todos os sistemas de signos, sua interrelação e as características específicas de cada um. Tornam-se assim consequentes os temas essenciais da

semiótica: a linguagem, sua estrutura e influência sobre os demais sistemas de signos. Convém, no entanto, chamar a atenção para o erro que seria impor esse sistema, ou subestimar outros relativos aos signos humanos, da mesma forma como seria erro conceder aos signos os mesmos caracteres específicos da linguagem.

A linguagem é, pois, um instrumento da comunicação, mas tem ela uma função primária, de comunicação *interpessoal*, que se amplia e supera o espaço, ao lado de outro tipo de comunicação que a complementa e não por isso menos importante: a comunicação *intrapessoal*. Esta última irá desenvolver-se de forma gradual na passagem de aquisição da linguagem, originando importantíssimos processos mentais como o que denomina “linguagem interior” e sua rede de monólogos.

Logo, se concebemos a comunicação interpessoal como vencendo o espaço, a intrapessoal funcionará como contraparte temporal, surgindo exatamente como o canal básico para vencer o tempo do enunciado.

Foi Emile Benviste, grande linguista de nossa época, que afirmou: “Se declaramos que sem linguagem não existiria possibilidade de sociedade nem de humanidade, é porque o característico da linguagem é, fundamentalmente, significar”.

Isto nos remeteria à relação entre os signos e sua significação e aos problemas eventualmente presentes na relação significante-significado. Mas se estas questões podem ser avaliadas sem maiores obstáculos, os signos em geral e os verbais, particularmente,

não podem ser tratados sem sua significação. Daí a importância atribuída à *Semântica*, que é o estudo da significação e de seus diferentes tipos. A Semântica e suas investigações se transformam num decisivo elemento de contribuição à Linguística, como ciência dos signos verbais, e à Semiótica, como ciência de todos os signos humanos possíveis.

A relação entre significante e significado tem sido, desde os mais remotos tempos de estudo da Linguística, a essência dessa ciência, de que desponta, conseqüentemente, a importância fundamental da Semântica. Isso vem desde Santo Agostinho, que traduziu como *signans* e *signatum* os termos gregos introduzidos pelos filósofos estoicos. Saussure adaptou-os para *signifiant* e *signifié*, aplicando ao primeiro a categoria do perceptível e ao segundo, o aspecto traduzível do signo (*signum*). A Linguística, ciência da linguagem, necessita inevitavelmente da Semântica. Noutros termos, se a Linguística desprezasse o significado, terminaria por perdê-lo e a si mesma num sem sentido absoluto.

A mesma Semântica representa um inextricável elemento constituinte da poesia e de sua análise científica, a Poética. Porque a poesia tem no signo verbal sua base e núcleo, dele retirando fundamentos sonoros, plásticos e dos conteúdos do significado.

Não há uma só área da Linguística que não se ocupe da busca de constante relação com as variáveis existentes. Ainda aqui a Semântica é proeminente. As aplicações desse princípio versam sobretudo a partir do valor semântico dos signos verbais, estejam

estes em qualquer situação no sistema linguístico. Dessa forma, a visão semântica deve ser cuidadosamente considerada. Mesma consideração se aplica quando analisamos os componentes fonêmicos, morfemas, palavras, estruturas sintáticas, frases e a segmentação do discurso.

Donde se conclui ser meta fundamental da Linguística, hoje, o desenvolvimento de modelos que esclareçam a relação entre o significado geral de um signo verbal e seu contexto, pois este condiciona, no nível pragmático, a propriedade efetiva de nossas línguas. As línguas naturais, cuja dependência contextual é traço evidente, se diferenciam das línguas formalizadas, independentes do contexto. Este é mais um fator de importância da Semântica, em sua abordagem comparada. A partir daí será possível interpretar-se a Linguística sob a luz da retórica tradicional, que a inclui no corpo de doutrina de tropos e figuras.

É graças à semântica verbal que muitos setores, antes ignorados pela teoria e pela metodologia linguística tradicionais, passam a ser considerados no plano da ciência da linguagem. Assim, a metalinguagem, a paráfrase, a circunlocução, a tradução, o bilinguismo, o multilinguismo e o amálgama de línguas saem do horizonte obscuro a que estavam relegados e vêm à luz do conhecimento científico, propiciando novos caminhos na tarefa de análise da língua em todas as suas variantes.

Por fim, a Semântica e sua intermitente trajetória de análise da gramática e do léxico não são fenômenos novos, frutos de mo-

dismos inconsequentes. Sua base vem ainda consubstanciada pelo uso sutil e transformador do legado de um dos mais talentosos linguistas, Sánches de las Brozas, catedrático de Retórica em Salamanca, que com sua *Minerva: seu de causis linguae latinae commentarius*, de 1562 a 1567, se anteciparia ao estudo do mais profundo problema da dialética linguística: a tensão entre o caráter explícito e a elipse, cujo caráter absoluto de tensão e oposição preocupa até hoje os analistas.

Funções da linguagem e o Estilo

Ferdinand de Saussure, ao estudar a linguagem no seu já referencial *Curso de linguística geral*, criou uma dicotomia na língua, com a intenção de aperfeiçoar o estudo da linguagem de todos os elementos não pertinentes que o ato linguístico reúne, para chegar à língua como seu objeto próprio, simples e único. Essa dicotomia, como sabemos, opõe a *langue*, um código de formas padronizadas e coletivas, à *parole* (o discurso), ou atividade linguística em que se atualiza esse código. Mais tarde, o caráter coletivo da língua fez sentir o seu contraste com o caráter individual do discurso, que é um ato linguístico de várias pessoas, e esta segunda parte da dicotomia saussureana deixou de ser compreendida negativamente para ser uma afirmação positiva do indivíduo diante da repressão de uma norma coletiva a lhe limitar

a personalidade.

No entanto, entre a língua, na sua significação saussureana, e o estilo há certas antinomias, isto é, uma contradição entre duas leis ou princípios, livremente das circunstâncias de uma ser norma coletiva e o outro princípio individual.

Para entendermos essa antinomia é necessário levar em consideração a *Teoria linguística*, de Karl Bühler, onde se afirma que a linguagem possui no mínimo três funções essenciais que não se solucionam em unidade. São elas:

1. *Manifestação anímica* — meio de exteriorização ou manifestação psíquica, estados emotivos que exercem sobre o próximo, em forma de apelo, uma ordem emotiva.

2. *A atuação social* (vista do ponto de vista da comunicação) — meio de comunicar nossos pensamentos ao próximo sob os mais variados aspectos dessa compreensão.

3. *Representação mental* — (a língua) — construção, estrutura, o modelo que governa, em termos linguísticos, a nossa representação do mundo exterior e interior.

Dessas três funções destaca-se a representação mental, que é

“a organização intelectual de um sistema de sons vocais para um fim de plasmar a nossa compreensão do universo (exterior ou interior) e comunicar os nossos pensamentos, isto é, os mais variados aspectos dessa compreensão. É a representação que fundamenta o sistema linguístico e dele faz um instrumento essencialmente intelectual” (Câmara Jr., *Ensaio machadianos*, 1977, p. 55).

Mas, ao lado da representação mental, Bühler caracterizou a

linguagem como sendo uma manifestação, exteriorização de estados emotivos, aparecendo dessa maneira uma oposição entre a função intelectual da linguagem e as suas funções afetivas. Reproduzindo o pensamento de Mattoso Câmara, anotamos que essa função intelectual se identifica na *langue*, semelhante como a viu Saussure, e o cerceamento da personalidade, que a norma linguística ocasiona, é a dificuldade de demonstrarmos com o sistema intelectual da língua o mundo emocional, que circunda espontaneamente todo e qualquer pensamento.

O estilo, para Mattoso, é a solução linguística para se dissolver essa antinomia. Através dele, desfigura-se, por assim dizer, a língua, pondo-a a serviço da manifestação dos nossos sentimentos ou da nossa atuação sobre os sentimentos alheios. Pois, como sabemos, “a linguagem é algo mais que um objeto susceptível de ser examinado, analisado e considerado em suas partes: constitui a expressão de uma vontade” (Cf. Pierre Guirrand, *La estilística*).

A retórica — é bom que se diga — é, quando compreendida no seu sentido nocivo, “um formulário para se tentar chegar a essa atuação independentemente dos nossos próprios sentimentos” (Câmara Jr., op. cit.), pois é natural que na verdadeira eficiência do *apelo* de Bühler deva imperar um clima emocional natural propagando-se aos que nos lêem ou ouvem. No entanto, é importante ressaltar que a Retórica, compreendida no estrito sentido, está incluída na moderna disciplina da Estilística.

Olhando por esse prisma, o estilo é a consolidação de um

esforço para que uma alma manifeste os seus sentimentos através dos padrões intelectivos da língua. É lógico que se cristalice particularmente vivo no escritor, um artista que faz da língua a matéria-prima da exteriorização da sua *inspiração*, isto é, do alento de emoção e interpretação sensorial que o universo nele desperta.

Fazemos nossas as palavras do professor J. Mattoso Câmara Jr.:

Não é fato de estilo toda e qualquer peculiaridade linguística de um escritor. Só os são aquelas peculiaridades que ele utiliza para um fim de manifestação psíquica. É justamente por isso que o estudo estilístico se deve concentrar naqueles fatos que são rigorosamente constantes na língua do escritor, mas — em vez de uma idiosincrasia linguística, de um ponto do sistema linguístico individual não coincidente com o sistema coletivo — são usados esporadicamente com um objetivo expressivo bem definido. (Op. cit., 56).

Conceitos de estilo

Desde a Antiguidade Clássica até bem pouco tempo, a palavra *estilo* passou por uma verdadeira metamorfose com relação ao seu significado. De início, ela não passava de um ponteiro ou haste metálica com que os antigos escreviam em tábuas enceradas, aguçado em uma das extremidades (com que traçavam os caracteres) e achatado na outra para corrigir, suprimir ou apagar o que tinham escrito.

Etimologicamente, a palavra *estilo* surgiu do latim “*stilu*”, que significa justamente o exposto acima. Por metonímia, o sentido

alargou-se monopolizando a significação geral do modo ou espécie particular de alguém utilizando-se da língua.

Dessa maneira, temos um conceito subjetivo de estilo, uma *facultas agendi* em relação a quem fala ou escreve. Estabelece uma preferência, uma seleção dada a certos meios de expressão, ou seja: a maneira ou caráter especial de exprimir os pensamentos, falando ou escrevendo. Em relação objetiva, estilo é o que caracteriza a obra, sua alma. Em relação subjetiva, estilo é a personalidade, “é a definição de uma personalidade em termos linguísticos” (Câmara Jr., *in: Contribuição à estilística portuguesa*).

Ainda sobre esse aspecto, Raul Castagnino em sua *Análise literária* ressalta que

a dualidade objetivo-subjetiva faz que para sintetizar o conceito de estilo tenham aparecido sentenças tão diversas como a de Voltaire “o estilo é a coisa”, e a de Spitzer “o estilo é a realização metódica dos elementos providos por uma língua”, ambas objetivadoras por excelência, diante de definições como a de Romain Rolland, que acomoda a antiga sentença: oratio vultus animi est, afirmando que: “o estilo é a alma”; a de Azorin: “o estilo é uma resultante fisiológica”; a de Herzog: “o estilo é a atitude que toma o escritor diante da matéria que a vida lhe traz”; a de Marouzeau: “o estilo é a atitude que adota o usuário, escrevendo ou falando, diante do material que lhe provê a língua”; ou a de Bruneau: “o estilo é o conjunto de fatos particulares que caracterizam o indivíduo, escritor ou prosador, em relação com o material que a língua (associada) lhe proporciona.

Todas elas essencialmente subjetivistas, mas entre elas podem-se matizar as que poderiam qualificar-se de naturalistas, porque vêem o estilo como inerente à natureza do indivíduo, como uma realização em certa medida fatal; e as que deixam entre-

ver uma consciência perfectiva, porque o estilo é, sim, uma natureza atuante, mas diante de um instrumento expressivo cujo uso, cuja técnica é susceptível de aperfeiçoamento e de diferenciação em cada individualidade. Abrange também, por outro lado, a forma de expressão de um autor, o que há de comum em suas obras. O conceito se acha também extensivo ao que há de comum nas manifestações de determinadas pessoas, enfim, o estilo da época de um povo.

Para Saussure, o estilo estaria na *Parole*, o qual, como sabemos, opõe a *língua* — fato social, criação da sociedade, impalpável por estar isento da interferência do indivíduo e, ao contrário, agindo sobre ele — ao *Discurso*, que constitui a linguagem individual, o *estilo*, a utilização da língua pelo indivíduo.

Com Buffon nasceu a mais famosa definição de estilo: *Le style est l'homme même*. O estilo na verdade define o indivíduo sob determinado aspecto, uma vez que resulta da atitude humana face aos recursos da palavra. Define, pois, o indivíduo artista.

O mencionado de Buffon é, sem dúvida, verdadeiro e sugestivo, todavia num sentido um tanto distinto da sua compreensão exata. Foi esta orientação, sob o ponto de vista de considerar o estilo, que conduziu paulatinamente inúmeros estudiosos da linguagem a procurar definir o estilo com mais concisão, procurando esclarecer algumas dúvidas surgidas a esse respeito. O professor Joaquim Mattoso Câmara Jr., na sua *Contribuição à estilística portuguesa*, dedicou várias páginas a respeito de linguagem e estilo, inscreven-

do conceitos, importância, métodos, e, ao mesmo tempo, fazendo questão de ressaltar a influência da linguagem no estilo. Numa dessas ressalvas, ele afirma que: “o estilo abrange também, por outro lado, todos os fenômenos específicos que aparecem na linguagem como meio de exteriorização psíquica”.

Dessa ideia psicológica de estilo extrai a crítica moderna deduções que muito a têm auxiliado no entendimento das obras literárias. Todo indivíduo ou, mais especificamente, todo artista possui um estilo próprio, que funciona como um elemento identificador do seu universo interior. Todavia, entre o estilo de um indivíduo vulgar ou de um artista inferior e o de um excelente artista — considera Mattoso — existe muita divergência pelo que existe neste de mais privilegiado, de mais *sui generis* e importante como interpretação e visão da realidade.

O fato de cada artista possuir o seu estilo próprio não o isenta da imitação. No entanto, a imitação de um estilo nunca atinge uma plena identificação.

Podemos imitar de um homem a sua atividade perante a vida, podemos procurar ter sua cultura e suas preferências, mas nunca é possível igualar-lhe o espírito, pois temos cada um uma constituição psicológica, vivemos cada um uma realidade diversa, e colhemos cada um pela vida que vivemos e pela constituição psicológica que possuímos, uma experiência vital própria. Naturalmente, a um leitor de comum intuição crítica, não aparecem as diferenças entre dois estilos, quando um é imitação do outro; mas, ao crítico de superior talento, quantos pormenores não são suficientes para denunciar uma imitação (É a interpretação de Antonio Soares Amora, em sua Teoria da literatura).

A ciência que atualmente se dedica ao estudo do estilo procura em sua investigação alcançar essa integridade psíquica para introduzi-la entre as razões individuais que representam os traços próprios de cada obra literária. A respeito dessa ciência, Soares Amora declara que “a noção psicológica do estilo tem assim conduzido a crítica moderna para um campo inteiramente novo de estudos, onde cada vez mais se aprofunda, conquistando dados novos sobre a arte literária. É esse novo campo de estudos que constitui a moderna Estilística”. Por sua vez, Hatsfeld em *Stylistic Criticism as Art-muided* (apud Raul Castagnino) sustenta que “a nova Estilística em todos os seus alcances é a ciência da linguagem como expressão artístico-psicológica de estruturas potenciais ou de formas interiores dos conceitos”.

Estilo e Estilística

Hoje com sentido ampliado, estilo é a maneira ou caráter particular de exprimir os pensamentos, falando ou escrevendo. Soares Amora conceitua: “Estilo é como a própria compreensão, o que equivale a dizer é o modo de ser do espírito do artista. Sua constituição psicológica, sua atitude perante a vida, sua cultura, suas inclinações e suas preferências, tudo isso expresso na imagem que esse espírito forma da realidade”.

A Estilística é o tratado das diferentes formas ou espécies de

estilo, compreendendo a arte de bem escrever. Logo, o estudo do estilo é essencialmente matéria da Estilística, que é a disciplina linguística que estuda a expressão em seu sentido estrito de expressividade da linguagem, isto é, sua capacidade de emocionar e suggestionar.

A Estilística e a Gramática são disciplinas distintas. Essa distinção consiste em que a Estilística considera a linguagem afetiva, ao passo que a Gramática analisa a linguagem intelectual e estuda as formas linguísticas na sua função de estabelecer a compreensão na comunicação linguística. Também faz parte da Estilística o estudo das figuras de linguagem. Sendo assim, a Estilística ocupa-se primordialmente da chamada linguagem afetiva. Esta, ao contrário da lógica ou intelectual, que se afere pelos padrões gramaticais e da razão, refugia-se nos meandros surpreendentes e imprevisíveis da Psicologia.

A linguagem intelectual torna-se afetiva por processos fonológicos, escolha de palavras na base da sua conotação e de tipos especiais de colocação, que constituem a essência do estilo e são estudados na Estilística.

Há tempos tínhamos uma noção antiga da palavra *estilo*, que significou na terminologia crítica acabamento formal e técnica retórica. E era nesse sentido que se dizia: *tal escritor é um estilista*. Atualmente a Estilística não é somente uma disciplina linguística, como também da psicologia linguística e, por isso, a moderna noção de Estilo, envolvendo a compreensão do autor e da obra, deixou

de ser formal, retórica ou gramatical para ser psicológica. Podemos notar que modernamente a palavra *estilo* tem sentido muito diverso do antigo.

Na arte literária são aceitos todos os tipos de estilo, desde que sejam autênticos e expressivos. Porém, nem todos pensam assim. É o que nos afirma Frieiro: “o fato é que o estilo é pessoal como a cor dos olhos ou o teor da voz, e cada qual pode escrever bem a seu modo. Pode-se escrever bem numa linguagem simples ou concisa, da mesma forma que se pode escrever bem numa linguagem adornada ou até superabundante”. Portanto, podemos afirmar que o estilo serve de meio de expressão característica a que espontaneamente recorre um escritor para revelar, por via da linguagem, as suas ideias e estados de sentir. Sendo a Estilística *ciência do estilo*, a ela compete inventariar esses meios de expressão, defini-los e dar-lhes a explicação linguística conveniente. Em tal caso, a Estilística abrangerá não só os recursos especificamente formais, as figuras de palavras e pensamentos, mas também os problemas de crítica literária e estética.

Para que a Estilística seja cultivada com êxito é necessário que ela possua uma sólida base na Linguística Geral, uma vez que uma das suas preocupações dominantes é precisamente o contraste entre o sistema de linguagem de uma obra de arte literária e as práticas da fala diária do seu tempo. A Estilística não pode transcender o impressionismo sem conhecer o que constitui a fala vulgar, a linguagem não literária, as quais integram as diferentes falas

sociais de uma época.

Charles Bally tentou fazer da Estilística uma mera subdivisão da Linguística; a Estilística, porém, quer se entenda como ciência autônoma, quer não, tem problemas próprios bem definidos. Alguns desses problemas, aparentemente, pertencem à linguagem humana. Entendida neste sentido, a Estilística investiga todos os recursos que visam a um propósito expressivo específico — e, assim, o campo que compreende é muito maior que da literatura, ou mesmo da retórica.

Ao estudar uma utilização puramente literária e estética, a Estilística limita-a a estudar uma obra de arte ou de um grupo de obras que pretendamos descrever em função da sua finalidade estética e do seu significado. Somente no caso de ser primordial este interesse estético poderá a Estilística fazer parte da investigação literária — e parte importante, porquanto apenas os métodos estilísticos logram definir as características específicas de uma obra literária. Existem dois métodos possíveis para empreender semelhante análise estilística. O primeiro consiste em agir por meio de uma análise sistemática do sistema linguístico da obra e interpretar os seus traços, em função do seu objetivo estético como reveladores de um *sentido total*. O estilo surge, nesse caso, como o sistema linguístico individual de uma obra ou de um grupo de obras. O segundo método — que, aliás, não contradiz o primeiro — consiste em estudar o conjunto de traços individuais que tornam o seu sistema dife-

rente de outros a ele comparáveis.

A Estilística, sendo uma nova disciplina, depreende o estilo por uma delimitação, como o faz a Gramática para depreender a língua. A evolução das línguas é uma das questões que contribuem no condicionamento da essência e na importância do fenômeno estilístico.

Como vimos, a essência do estilo está em ser uma manifestação psíquica ou um apelo por meio da linguagem. Logo, a base verdadeiramente sólida da Estilística é o balanço dos processos expressivos em geral de uma língua, independentemente dos indivíduos que dela se servem. Ainda sobre esse caso, podemos dizer que a Estilística é a ciência da linguagem expressiva, independentemente do âmbito particular em que a expressividade linguística funciona.

Pierre Guirraud definiu a palavra *estilo* como “a maneira de escrever e, particularmente, a maneira de escrever própria de um autor, de um gênero, de uma época”. Não só o estilo como a Estilística fazem parte da retórica moderna em sua dupla forma de ciência da expressão e crítica dos estilos individuais. Concluimos, portanto, que a Estilística, tal como ela concede e conforme a descrevemos, constitui o estudo da expressão linguística. E a palavra *estilo*, reduzida à sua definição básica, constitui uma maneira de expressar o pensamento por intermédio da linguagem.

Estilística e evolução linguística

Outro assunto que pode ajudar no conhecimento da natureza e da importância do fenômeno estilístico é o que se atribui à evolução das línguas. A Linguística moderna, no empenho de ser uma ciência com conteúdo próprio e auto-suficiente, tende a colocar em segundo plano causas possíveis de evolução, de ordem física, biológica, étnica ou social. Sabemos, no entanto, que as induções da linguagem expressiva contribuem, ao lado das causas internas e das causas externas do sistema da língua, para a evolução linguística. Na pesquisa dos fatores que cooperam para essa evolução deve-se observar atentamente a ação da expressividade, “os valores expressivos que deixam transparecer os sentimentos, os desejos, o caráter, o temperamento, a origem social, a situação do sujeito falante, e valores imprecisos que traduzem suas intenções deliberadas, a impressão que o sujeito falante queira produzir, valores particularmente importantes na expressão literária” (Pierre Guirraud, obra citada). Esses valores estilísticos da expressividade são fontes de consequência da própria noção de estilo. Uns compõem efeitos naturais, ligados à natureza linguística das formas, como sejam: sons, forma, etimologia, estrutura etc. Outros serão efeitos de evocação, que brotam da associação de diversas estruturas com as situações que os meios as implicam.

As pessoas que, como Leo Spitzer, focalizam em primazia o aspecto da exteriorização psíquica, estão em boas condições

para avaliar essa ação da expressividade nas transformações de determinada língua e a ubiquidade da Estilística na perfeita explicação de uma evolução linguística.

É importante ressaltar que o artista da palavra detém um depósito amplo de percepções a que ele pode recorrer à vontade, sempre que lhe parecer necessário. Quanto mais ele possuir, mais precisa será sua capacidade de comunicação e mais ainda poderá estender o requisito de sua própria emoção, provocando uma emoção idêntica nos seus leitores.

Não esqueçamos que “toda obra duradoura da literatura não é tanto um triunfo de linguagem, quanto um triunfo sobre a linguagem: uma súbita injeção de percepções vivificantes em um vocabulário que estaria perpetuamente à beira do esgotamento, se não fosse a energia do criador literário” (Middleton Murry).

Linguagem é coexistência de códigos

Na introdução ao estudo estrutural dos sistemas de signos, descobrimos que a Semiótica é uma nova ciência que tem por objeto qualquer sistema sígnico usado na sociedade humana. Que a Cibernética é o mecanismo que completa operações sobre textos e sistemas sígnicos diversos. E que o homem se vale de uma rede de sistemas sígnicos sempre mais complexa, que se desenvolve com a maturação do indivíduo (on-

togênese) e com evolução do gênero humano (filogênese).

O indivíduo representa e representa-se pelas linguagens formalizadas, linguagens naturais e outros sistemas sígnicos formados sobre sua base, os quais diferem sob muitos aspectos substanciais da linguagem lógico-matemática. As linguagens naturais são modelos de toda realidade externa no homem, entre outras coisas também para a descrição dos fenômenos que ainda não receberam uma explicação científica. Só inserindo-se na rede dos sistemas sígnicos que funcionam numa dada sociedade o indivíduo adquire aquelas características que diferenciam o seu comportamento do dos animais. Aquele que não pode dominar diretamente a própria conduta recorre a signos extremos que ajudam a dirigi-lo.

A transmissão da cultura é comum aos sistemas sígnicos. A tomada de consciência e o estudo dos sistemas sígnicos empregados inconscientemente por todos os membros da coletividade constituem um momento necessário no desenvolvimento intelectual da sociedade. A linguagem natural permanece sempre a base interpretativa e a reserva para o desenvolvimento das linguagens artificiais formalizadas da ciência. Como as outras ciências vizinhas à Cibernética, também a semiótica se ocupa sobretudo de modelos, isto é, de imagens dos objetos refletidos (modelados), compostos de um número finito de elementos e das relações entre estes. Na sociedade humana, a modelação do mundo se efetua graças a um certo número de sistemas sígni-

cos coexistentes e complementares entre si. A análise semiótica dos níveis formais é precedida pelas investigações dos formalistas russos. Como os métodos de pesquisa cibernética já são hoje eficazes aplicados aos textos poéticos, ali onde as limitações formais do texto se prestam a uma preciosa descrição quantitativa, a Semiótica, como todas as outras ciências humanas, gradualmente adota, em medida cada vez maior, ideias e métodos matemáticos. Dentre os fundadores da Semiótica, Charles Peirce é consagrado como um dos progenitores da lógica matemática aplicada à decodificação textual.

Para Barthes (*n'O grau zero da escritura*) a língua constitui para o escritor “antes uma linha cuja transgressão designará talvez uma sobrenatureza da linguagem” (Cit., 121). Da linguagem se chega ao estilo e deste ao artesanato, característica individualizada, o que faz Barthes apostar na verticalidade ideológico-estilística, concluindo que “a língua, portanto, está aquém da literatura” (Cit., 122). Não se passa o mesmo com a linguagem, que contém um discurso e uma ideologia, uma vez que na linguagem residem intrinsecamente sucessivos processos de comunicação. A linguagem ressignifica a metamorfose do real mediante processos de aquisição, disseminação e formação de uma identidade cultural. Verificamos isso historicamente. Anaximandro inventou a prosa para compor sua Física. Parmênides e Heráclito se socorreram de Homero e Arquileu para interpretarem os processos metamórficos da trajetória humana. Assim, linguagem é

mundividência e sabedoria, linguagem da memória viva captada tanto na forma impressa, oral ou ágrafa, o que compreende tanto o saber formal quanto a memória de velhos, historiadores, violeiros ou oragos populares.

Entre os saberes (científico, religioso, psicológico, emocional) necessitamos estabelecer cortes nos discursos para estudá-los. A finalidade da comunicação científica, por exemplo, é a não ambiguidade dos seus termos, enquanto para a poética, a realidade nem sempre é o que se vê, podendo o ser confundir-se com o *não-ser*. A relativa liberdade do emissor confere-lhe uma intenção conceitual da linguagem, acrescida de mecanismos metonímicos (mudança, transposição de nomes) e até o discurso polívoco. Se o receptor não percebe a mensagem imediatamente, processa um circuito de operações particulares para entender. Para haver decodificação, é indispensável associar à memória lexical um saber cultural, sabendo-se que o indivíduo falante cria um dicionário semântico (aberto, infinito, impossível de inventariar) e uma estrutura mecânica, feita de abstração e conceito independentes da língua e da cultura. Tudo na linguagem é possível desde que haja uma prévia aceitabilidade pragmática. A ideologia do texto é que reorienta o discurso, uma vez compreendida a ideologia como a organização do discurso mediante a transgressão do unívoco.

Outras reflexões sobre a linguagem

Não é o indivíduo, porém, que cria a sua linguagem. O que ele faz é tão somente aplicação individual daquela que a sociedade lhe ministrou. A língua não existe em si mesma. Sua função é expressar a cultura para permitir a comunicação social. Os fenômenos que nos impressionam (ou impressionam os nossos sentidos) são interpretados (e representados) convencionalmente em cada sistema linguístico. A linguagem (representação do mundo, do cosmo) nem sempre é racional ou lógica. Diz Joaquim Mattoso Câmara Júnior: “Os homens passam a compreender o espaço vital de certa maneira, e, partindo da compreensão comum, concretizada na língua, podem-no fazer assunto de comunicação entre si”. A linguagem como aquisição cultural faz a aderência essencial do pensamento às palavras. A escrita nada mais é que a transposição para símbolos visuais do que o ouvido apreendeu da linguagem oral.

A língua é meio coletivo de representação, o pensamento socializado na cultura verbal. Nesse sentido é que Hjelmslev conclui que a Linguística estuda a atividade pela qual o grupo social comunica um conteúdo de consciência de um indivíduo a outro. Como a Psicologia (da mesma forma que a Lógica) se ocupa em examinar o conteúdo da consciência humana, a Psicolinguística (psicologia da linguagem) estuda as relações entre as comunicações da linguagem e os traços psíquicos dos falantes

ou ouvintes. O campo específico da Linguística é a linguagem humana porque inclui em seu conjunto a articulação e a significação. Seu objetivo essencial é a representação, ou seja, uma estruturação da experiência do visto e do ouvido. Mas compreende ainda a exteriorização psíquica e o apelo social. Vocal, fundamenta-se em sons produzidos pelo aparelho fonador — conjunto de órgãos responsáveis pela emissão dos sons inteligíveis, comunicativos ou intelectivos.

Não se prendendo ao biológico, senão utilizando-o para a sua verdadeira finalidade comunicadora como fato da cultura, a Linguística concretiza-se em um sistema arbitrário. A língua pertence à cultura, mas dela se distingue, englobando-a e comunicando-a. Por seu turno, a Linguística se diferencia da Antropologia, da Etnologia e da Psicologia, mas das relações existentes entre as ciências podem surgir disciplinas específicas como a Antropolinguística, a Etnolinguística etc. No enfoque linguístico ou semiótico, a linguagem humana não é senão um signo. Mas é fonte de toda e qualquer realidade. Mais livre, menos restrita, mais aberta e inesgotável, a linguagem ilumina todo o percurso criador humano. Ela não é uma coisa à qual se nomeie abstratamente. É a força do que se diz, não aleatória, implantando novos sistemas sígnicos.

Há um poder sobredeterminante na linguagem. E sua sobredeterminação é ingrediente fundamental de toda a experiência originária. Abertura para a totalidade, concreticidade do universal, a linguagem, ou pré-texto, não está organizada, nem é orga-

nizável; oferece antes as condições para que a língua, ou texto, se organize. Por isso a linguagem não se exaure em nenhuma objetivação específica. Sempre pode mais, porque o homem transcende o seu discurso. Linguagem, a casa do Ser, horizonte individual e coletivizado, tem caráter apodigmático de uma época determinado pelo grau de essencialização humana. O signo, a própria existência humana, o homem mesmo é gerador de todos os outros signos. No entanto, representa também a indispensável e permanente garantia de liberdade.

A impossibilidade de formalização da linguagem é que abre as diferentes possibilidades de sua formalização, que são as línguas. Todo discurso é sempre discurso no interior da língua. O que pretende é uma compreensão integrada onde se equilibrem o pré-texto (linguagem), o texto (língua) e o entre-texto (discurso poético). A sintaxe é a álgebra da palavra, uma vez que a estrutura de ambas compõe-se de vocabulário e cálculo. As questões semânticas naturalmente se agrupam ou decorrem do esforço reflexivo dirigido à apreensão do significado. A poesia é que alterará a estrutura da língua, criando uma outra estrutura em consequência da ação libertadora da linguagem. A rigor, o signo literário é um anti-signo porque não diz senão na dependência existencial de uma língua, que põe à nossa disposição o armazém vocabular (sistema sígnico possível) e a sintaxe (repertório de leis e usos de prováveis combinações sígnicas). As virtualidade arregimentadas pelo entre-texto, por sua vez geradoras de significantes e signifi-

cados textuais, são virtualidades que não provêm do léxico, antes escapam ao controle das oposições linguísticas, porque recebem do pré-texto a sua solidez transformadora.

Literatura = “Arte construída com a linguagem”

O artista da palavra compreende e subsume forma e substância de que sua obra é, no fundo, uma arte linguística. Segundo Herder, a linguagem fundamenta-se na “memorização consciente” ou “reflexão”. Santo Tomás de Aquino tomou a linguagem como referência, seguindo Aristóteles. Porque a linguagem influi no pensamento e na emoção humana. Grammont e seu *Essai de psychologia linguistique* (Paris: Delagrave, 1950), afirma à página 32: “La poésie étant, comme il a été dit, une langue suécile qui, comme toute langue, influi sur la poésie”. Em termos sintéticos, a palavra influencia e é influenciada pela língua e pela linguagem.

Para Wittgenstein as palavras não se simplificam pelo uso. Apenas como parte da língua elas ultrapassam seu uso encarcerado na linguagem. O uso da linguagem filosófica em Wittgenstein é literária (metafórica, analógica) e lúdica, linguagem como primazia epistemológica, jogo de imagens. Wittgenstein forneceu-nos um meio de filosofar e um estilo de perceber. Sua afirmação “Os limites da minha linguagem significam os limites do mundo” caracteriza a onipotência da linguagem, em que se valoriza mais

o uso que o significado. A filosofia wittgensteiniana empreende o embate contra o fetiche da linguagem (que deixa à sua mercê a inteligência).

O brasileiro Candido Mota Filho proclamaria que “a natureza humana se reflete na gramática humana” e que “*o homem pensa e a linguagem o conduz*”. Daí sermos concebidos com a linguagem e só pela linguagem nos movermos. A linguagem, como fenômeno psíquico, subconsciência e afetividade, é fruto da necessidade de comunicação no convívio humano. A vida diária, com suas exigências, variedades de ocupações, artes e ofícios, graus de cultura e expectativas de progresso, proporciona a essa linguagem um caráter expressionista indispensável à revelação das ideias e sentimentos dos que a utilizam. Cada indivíduo usa a língua de acordo com a sua necessidade de expressão.

Em qualquer parte do mundo, todas as camadas da sociedade dispõem de uma mesma língua quanto à estrutura gramatical. Mercê, porém, da cultura e ilustração peculiares a cada ramo de atividade, cada falante apresenta uma maneira diferente, seja no gênero da vida, ou nos meios de expressão que correspondem ao estado e qualidade do seu saber. Tal situação é comum à fala e à escrita.

O estilo individual é caracterizado por uma defesa de princípios, de sentimentos, ideologias, embora subsista a preocupação da objetividade na exposição do fato e na própria comunicação. Assim, dois ou mais autores que dissertam sobre um mesmo tema

diferem às vezes na maneira de ser e de dizer. Conquanto queiram chegar semelhantes, conciliados, às mesmas conclusões, uns se mostram frios e duros na linguagem, outros, sóbrios e concisos, outros ainda ricos e naturais. Por um deles, naturalmente, há de inclinar-se o leitor. Falar ou escrever é a própria arte revelada em graus diferentes, do mais rudimentar ao mais complexo.

Em Joaquim Mattoso Câmara Jr. (*Contribuição à estilística portuguesa*) aparece como sendo dura e cheia de mistério a relação entre os aspectos físicos e psíquicos da linguagem. O aparelho fonador, como conjunto de órgãos humanos de execução específica, apresenta-se no corpo humano, além de portador de funções biológicas primárias, como essencialmente projetado na aplicação da fala, donde se concluiu pelo desmentido à famosa tese de localização cerebral da faculdade de falar, conforme as pesquisas médicas realizadas no século 19. Aliás, foi a própria ciência da linguagem, a Linguística, que se convenceu da importância da voz e das articulações, afastando a hipótese correspondente aos meros fatos físicos e biológicos. À Fonética Naturalística opôs-se a Fonologia, que ressaltou um novo tipo de emissão dos sons da linguagem com base num valor semiótico, isto é, semântico, como verdadeiro elemento linguístico superior ao som propriamente dito.

Tudo isso vem demonstrar, de maneira evidente, e concordando com a interpretação de Câmara Júnior (obra citada), que “a linguagem é de ordem espiritual, decorrente da capacidade humana para criar atividades superiores, na base de uma utilização

complexa de órgãos e recursos que a ministrou primariamente”. Nem sempre a linguagem se apresenta com características rigorosamente intelectuais. Sabemos que a linguagem intelectual é a utilizada pelos indivíduos para expressar pensamentos, raciocínios e reflexões. Contudo, o linguista Jesus Belo Galvão, em *Língua e expressão artística*, assegura que a linguagem rigorosamente intelectual é própria da ciência e da técnica, pois só o técnico e o cientista, ao trabalhar a língua, tencionam “comunicar, demonstrar, explicar, justificar, propor, requisitar, descrever, reproduzir, convencer, expor etc., sem a intenção do sensível ou do emotivo”. O progresso e a cultura, convence-nos ainda Jesus Belo Galvão, exigem “que o cientista ou o técnico fale ou escreva como cientista ou como técnico”.

A espontaneidade na linguagem facilita o aparecimento natural dos impulsos afetivos e subscientes, de acordo com uma riqueza característica de automatismos, fenômenos humanos mais que frequentes. Esses impulsos, às vezes, são pressionados pela inteligência educada, daí porque não aparecem frequentemente. No exprimir-se instantâneo da linguagem falada ou mesmo escrita, alheia à razão, descobre-se um teor emocional interior, subsciente de quem fala ou escreve. Não se pode compreender a linguagem dissociada dos aspectos psicológicos e afetivos, porquanto é através deles que o indivíduo em processo de escritura se liberta das convenções inibidoras e se revela um ser criador.

Contribuições semânticas da linguagem popular

O comportamento diacrônico da linguagem na comunicação humana impõe um quase permanente acréscimo em seus termos, fazendo com que palavras novas surjam no quadro do idioma, algumas delas progressivamente assimiladas, outras definitivamente excluídas. O percurso nesse processo de assimilação resulta da curiosidade em torno do fenômeno linguístico e social, de par com características intrínsecas de mudança operadas no campo das linguagens, particularmente nas sociedades modernas. No idioleto brasileiro, muito mais diacrônico e mutante que o de Portugal, isto se dá justamente por força da peculiaridade nativa em aceitar facilmente novos elementos semânticos introduzidos pela comunidade social, que os institui, restaura ou repele de acordo com as formas ou prestígios do uso.

É sabido que as relações que se estabelecem entre o mundo, o homem, a linguagem, a língua natural e a elaboração linguística são significativas, particularmente em função das entidades (seres e coisas) e dos comportamentos humanos. O mundo empírico compreende, abarca e determina uma enorme variedade de atitudes e atividades sociais, a cuja situação a linguagem, a língua natural e a elaboração linguística estão dependentes. A língua, com seu universo e traços específicos, abre espaços à linguagem para interpretação do mundo e suas ramificações. A linguagem e seus sistemas semânticos e semióticos como que aprofundam a constante coloquial

do universo da língua, buscando sempre mais e mais contribuições, com base numa visão de mundo, nas funções fônica ou neuro-semânticas, cerebrais, frutos da imaginação e criação recorrentes. A motivação, interna e externa, e a própria finalidade da linguagem criam poderosos veios de mudanças na capacidade estática do idioma, abrindo caminhos para uma supra-língua, em que o infinito da linguagem promove contínuas redistribuições.

Esse infinito da linguagem se dá a partir do grau de compreensão semântica do homem em suas relações com o mundo, não só no aspecto quantitativo, como no aspecto qualitativo. Acreditando que, na língua, qualquer diferença tem valor semântico e como tal aperfeiçoa o ressalto valorativo da linguagem, procuramos observar, nos experimentos sociais da comunicação popular brasileira, objetos de análise e descrição de um campo inteligível na mudança linguística. Enxergamos o campo semântico dessa comunicação como um corpo de ideias reiterativas do caráter transgressor ou contribuinte de elementos brasileiros à língua. Por isso, intentamos escapar à mera acumulação de termos de uma semântica disponível no corpo oficial da sociedade, antes valorizando uma seleção, ainda que arbitrária, de caracteres semânticos da linguagem popular, como ponto de partida para análise do comportamento linguístico, tal o grau de mobilidade social popular na direção do ideológico, do dinâmico, do transitivo da linguagem.

A vocação semântica brasileira, gradativa e singular, elege e absorve tanto a contribuição da norma culta, jornalística, literária

ou gráfica, quanto a contribuição menos culta. Confirma-se a teoria de que a nossa memória é predominantemente semântica. Oficialmente, no Brasil há toda uma semântica político-ideológica do Poder, que registra curioso processo sinonímico para dissimular situações sociais concretas, pela substituição ou transferência no real sentido das palavras ao senso comum. Para a palavra *fome*, por exemplo, o correspondente seria *vacuidade alimentar*; para *seca*, *estíagem prolongada* ou *ausência de chuvas*; para *pobre*, *carente* ou o hipócrita *menos favorecido*. Em contrapartida, há toda uma série parasinonímica espontânea no corpo social que, vez por outra, alcança distinguir termos no universo dicionarizado do padrão linguístico. Palavras como *transa*, de que deriva o verbo *transar*, tornam-se exemplos cada vez mais numerosos de vocábulos e expressões que se vão incorporando ao patrimônio do idioma, facilitando a comunicação oral, tornando mais flexível a escrita, abrindo, enfim, maiores oportunidades lexicais ao campo linguístico.

Muitas vezes, a ambiguidade, o duplo sentido, a reificação fônica, o disparate do inconsciente reprimido (ou repressor), a ironia, mesmo uma certa malandragem do brasileiro, que fazem parte do aparelhamento da comunicação popular, produzem e fazem circular contribuições semânticas, salientando novas expressões para a fala. Retirando o facciocismo conceitual das palavras na frase tradicional, procuramos novos mecanismos metonímicos na palavra e na frase populares, sobretudo para efeito de uma comunicação fácil, direta, espontânea, pela mudança semântica, transmigração

de nomes, ideias e situações sociais. Inicialmente, há uma relativa liberdade do emissor, o caráter polívoco e anônimo de seu discurso. Depois de recebida e retransmitida por alguém, também anônimo, a mensagem passa por circuito curioso e aparentemente anódino, até encontrar operações particulares e, por fim, fazer-se entendida e intermitentemente repetida em maior concentração social. Disso tudo resulta a elevação do termo (ou termos) à fala culta, ou sua definitiva exclusão.

O universo semântico da linguagem popular no Brasil é intenso. Da impossibilidade de colhê-lo em sua totalidade, optamos por um corte arbitrário de termos ouvidos alhures, de relativo conhecimento público. O objetivo é anotar a eficácia desses termos a partir de sua intencionalidade semântica e em função da ideologia que os reveste. Há caracteres diversos neles. A neologia, ou mudança semântica interna, a mudança formal e o empréstimo são recursos por eles utilizados para, de seu uso intermitente, revolver a camada mais estática das palavras e expressões do padrão culto. De acordo com a gama das situações sociais, eles podem desenvolver novos recursos da expressão oral, que passa a ser distensa, muito mais flexível e espontânea, dentro mesmo do espírito brasileiro de irreverência, imaginação, recriação, ludismo e gozo fônico ou semântico.

Normalmente, num processo comunicativo, para haver a decodificação são necessários uma memória lexical e o saber da cultura. No caso da parassinonímia popular brasileira, a esses dois elementos se junta um terceiro: o conhecimento da situação social, do

momento histórico e dos valores do emissor. Ao apresentar um ligeiro painel parassinonímico da linguagem popular brasileira, num extrato aleatório, estamos contribuindo para o aprofundamento de estudos mais sistêmicos, que alcancem o entendimento de todo o universo semântico e semiótico da fala popular. Para tanto, será preciso estar aberto à permanente e instigante conotação dos termos, em suas bases ideológicas. A própria Semântica, infinita e impossível de inventariar, que ela é, contém este grau de abertura.

Significativo o divórcio entre a língua falada e a língua escrita no Brasil, a permanência e continuidade das mutações no plano da fala brasileira facilitam a comunicação e tornam mais alegres narrações ou descrições orais. Alguns casos desapareceram tão rapidamente como surgiram. Outros resistiram e se incorporaram à fala, ou à língua. Dizemos ser essas atitudes do falante uma manifestação ideológica justamente porque têm a direção, o interesse, a intencionalidade de transformar permanentemente a língua falada a partir de situações vividas, concretas. Têm nisso, ainda, um caráter lúdico, anônimo. Elementos de humor, às vezes grosseiro e rude, resistem à tensão do idioma pela mutabilidade da fala, estabelecendo mudanças de foco no interior do sistema de valores culturais, sociais ou linguísticos, não raro com a criação de novos lexemas.

Diferentemente de expressões pouco simpáticas incorporadas ao jargão do economês (ou o idioleto fechado da Economia) e diferente também do caráter dependente de expressões alienígenas postas em circulação pela propaganda (*expert, mídia, know-how*), os

casos da contribuição semântica popular no Brasil têm características muito peculiares da espontaneidade e do espírito flexível do povo. Seja ao nível da gíria, ou dos regionalismos, este carácter metonímico responde à inquietação do falante com a hipótese de seu idioma vir a distanciar-se das facilidades da expressão oral. Por isso o carácter reiterativo e transgressor dos discursos.

Alguns casos são amostrados em nosso trabalho, não com o intuito de fazer deles exaustiva e criteriosa análise, ou descrição. É, aliás, enorme a dificuldade de desenvolvimento deste estudo, por tratar de um *cópus* cujas delimitação, análise e descritividade ocupariam maior espaço que o reservado a uma amostra. Amostra, enfim, parcial e incompleta, pois fundada em modelos de organização mental do povo, apanhados arbitrariamente, aleatórios, sem muita unidade, e compondo faixas de um micro-universo semântico de falantes localizados em regiões geográficas ou sociais mais ou menos distintas, mas de expressão certamente popular e com margens idiossincráticas contra um falar brasileiro duro e estático. Representam, de qualquer forma, valiosas contribuições ao arcabouço semântico do idioma e como tal devem merecer uma aceitabilidade pragmática.

Para uma segunda parte do trabalho, da comunicação jornalística — com sua linha de truques gráficos e semânticos a fim de produzir, no leitor, impactos da informação — fomos extrair alguns exemplos de contribuição semântica e semiológica. Empreendemos uma ligeira observação quanto a títulos, notas e “charges” de matérias de

interesse jornalístico, mais ou menos importantes para a comunidade social e que continham elementos contribuintes de uma compreensão (ou interpretação) semântica do mundo. Títulos que traduzem uma ideologia pragmática com o fim de instigar o leitor à leitura inteligente ou inconformista através da ambiguidade de seus termos. Outros que ratificam um jornalismo provinciano e sem recursos expressivos, com matérias eivadas de preconceitos sociais ou disputas políticas. Reproduzem um caráter de resistência social ao aniquilamento da informação, ou da liberdade de informar, e procuram maior espaço para a criatividade linguística e semiótica do jornalismo. São, portanto, dados seguros de contribuição semântica, operados por meios mais ou menos populares e em linguagem popular.

Por último, procuramos fazer uma pequena revisão, crítica e comparada, da linguagem da propaganda no Brasil, a partir dos conteúdos, manifestos ou implícitos, de mensagens publicitárias das primeiras décadas do século 20, ainda tributárias da última do século 19, e dos anos 80. Vão observadas, em nível comparativo da evolução linguística da propaganda, duas épocas brasileiras. A primeira, ingênua e graciosa, representando um apelo modesto à compra dos produtos que anuncia. A linguagem é direta, informativa, de semântica simples e conteúdo aparente. Quase funciona exclusivamente no sentido de chamar a atenção do público para os produtos anunciados. A linguagem moderna da propaganda, ao contrário, é agressiva, forte, competitiva e sensacionalista. A ambiguidade lhe é fundamental e o apelo ao consumo, insinuante, ou melhor:

incisivo. A razão é a entrada de novos componentes de mercado, concorrência dos produtos, controle ou expansão de vendas etc. Assim, as mensagens se tornam frutos subjacentes de uma propaganda maior: a da sociedade de consumo.

Usos semânticos da linguagem dos dizeres populares

A principal característica das contribuições semânticas da linguagem popular do Brasil é seu caráter anônimo, de par com a irreverência, graça e o ser polívoco de sua mensagem. O uso semântico ganha representatividade tão logo a sua divulgação ocupe espaço social mais concentrado e de fácil irradiação. A partir daí, a sucessividade do uso assegura o seu êxito. Se a nova palavra, ou expressão, conseguir reforço social permanente, é quase certo sua assunção ao vocabulário.

Os fatores que influem nessa tendência semântica da linguagem popular brasileira são os mais diversos. Partem quase sempre de um processo de resistência à tradição da língua. Da mesma forma como se manifestam contra a própria estática social, se confundiriam com a opressão social ou econômica. Às vezes, decorrem de iniciativas pessoais, mas se coletivizam tão logo recebem a unção do uso popular. O inconsciente reprimido (e repressor) informa muitas dessas contribuições, sobretudo no campo da sexualidade. O folclore também empresta alguns ditos, invectivas e

adágios, contando com o beneplácito moderno.

O grosso dessas contribuições ocorre entre os nomes, adjetivos e verbos, justamente os mais permeáveis a mudanças. Muitas vezes, palavras velhas ganham nova vestimenta, e outras se juntam entre si estabelecendo novas combinações. A transferência de sentido na passagem de uma a outra categoria gramatical ocorre de forma significativa, embora com pouca frequência. É exemplar o caso do substantivo *porra*, originalmente designativo popular do espermatozóide, que passa a figurar também como interjeição, quando manifesta profunda irritabilidade do emissor. Essa transferência, porém, nem sempre faz perder a função original do termo, que continua sendo usado alternadamente. *Porra*, por exemplo, no Brasil, é designativo popular tanto de nome, como de interjeição, a depender apenas da situação vivida pelo emissor.

Na parte dos nomes, a relação parassinonímica registra uma série inumerável de contribuições. Nesta nossa amostragem, arbitrária, eis alguns casos curiosos. Para o registro de *sovina*, somítico, o que poupa muito e nunca dá nada a ninguém, a linguagem popular criou o *unha-de fome*. Para um tipo de diamante, *olho-de-peixe*. Para olho grande, *olho-de-boi*. Para o que tem gula, *olho-maior-que-a-barriga*.

Ao nome *pé*, aplica-se uma significação lógica, concreta no plano da comunicação. Aliada a outros, porém, oriundos de situações diversas, *pé* estabelece combinações configuradoras de um universo semântico particular, diferente do nome original:

Os olhos da lacraia

<i>Pé-de-valsas</i>	= bom dançarino.
<i>Pé-de-atleta</i>	= mau cheiro nos pés provocado pelo calor; chulé.
<i>Pé-de-lancha</i>	= pé grande.
<i>Pé-de-mesa</i>	= diz-se de quem tem o pênis muito grande.
<i>Pé-de-chinelo</i>	= depreciativo para quem não tem posses nem dinheiro.
<i>Pé-de-moleque</i>	= doce de rapadura, coco e amendoim
<i>Pé-de-cabra</i>	= ferramenta com que se abrem portas e janelas.
<i>Pé-na-cova</i>	= preparativo para aposentadoria; o estar à morte.
<i>Pé-sujo</i>	= Botequim que serve comida; Var. <i>mil-e-uma-moscas</i> .
<i>Pé-de-meia</i>	= Economias.
<i>Pé-de-barriga-rachado</i>	= Vagina.
<i>Pé-frio</i>	= Azarento; o que traz azar.

Mesma situação se apresentaria para o nome *mão*. Junto a outros, pode alterar-se sua significação original:

<i>Mão-de-gato</i>	= diz-se de alguém muito rápido, de muita habilidade.
<i>Mão-leve</i>	= ladrão; amigo do alheio; lalau.
<i>Mão-de-ferro</i>	= Potência tirânica, opressão.
<i>Mão-fechada</i>	= Egoísta, somítico, sovina, <i>unha-de-fome</i> .
<i>Mão-aberta</i>	= Perdulário, caridoso, generoso.
<i>Mão-na-massa</i>	= Trabalhar, produzir, fazer render o trabalho.
<i>Ficar-na-mão</i>	= ser logrado; ser passado pra trás; ser enganado.
<i>Meter a mão em cumbuca</i>	= cair em esparrela, em logro, em confusão.

Para o substantivo *cara*:

<i>Cara-de-bolacha</i>	= Rosto redondo e cheio.
<i>Cara-de-merda</i>	= Rosto sem expressão, rosto parado.
<i>Cara-de-palhaço</i>	= o que é posto em ridículo.
<i>Cara-de-pau</i>	= o que é entrão, que se mete em todas as situações.
<i>Cara-de-banjo</i>	= dissimulado, fingido.
<i>Cara-de-pacapão-de-enxurrada</i>	= Cara muito feio
Amarrar a <i>cara</i>	= amuar, ficar de mau humor, irritar-se.
Enfiar a <i>cara</i> no mundo	= Fugir, desaparecer.
Meter a <i>cara</i>	entrar sem hesitação, partir para a luta, enfrentar.

Uma infinidade de usos ainda: nomes

<i>Travagens</i>	= dentes.
<i>Mobília nova</i>	= nova dentadura.
<i>Salão</i>	= nariz; quem limpe o nariz, está limpando o <i>salão</i> .
<i>Afonso</i>	= peido; ventosidade saída do ânus.
<i>Teso</i>	= duro; sem dinheiro; <i>depenado</i> .
<i>Boçal</i>	= o que tem pose; antipático; presunçoso.
<i>Bossa</i>	= charme, encanto, graça.
<i>Crioulo</i>	= designação simpática ao negro brasileiro. De cunho etnográfico representativo do cruzamento de pais negros, a palavra modernamente tem significação expressiva de tolerância racial, caráter integrador ou preconceito.
<i>Caboclo</i>	= em geral, expressão de amizade. Filho de pais indígenas.
<i>Pinel</i>	= débil mental, louco; <i>lelé-da-cuca</i> . Translação semântica da instituição Pinel, casa de doentes mentais (RJ).

Os olhos da lacraia

<i>Pingente</i>	=	passageiro que viaja nas portas dos vagões de trem.
<i>Frescão</i>	=	ônibus refrigerado a ar.
<i>Corujão</i>	=	avião para vôo “charter”, em horários noturnos.
<i>Simoneta</i>	=	cartão que seria utilizado como contraparte do contribuinte à importação do petróleo. Ao encher o tanque de seu carro à gasolina, cada usuário pagaria uma taxa de compensação ao governo, que seria reembolsada posteriormente. Não chegou a ser posto em prática. A palavra <i>simoneta</i> representa a reação popular contra a medida. <i>Simon</i> , de Simonsen (o Ministro do Planejamento à época da notícia do cartão) e <i>eta</i> , de designação masturbatória.
<i>Bagulho</i>	=	coisa ruim, desprezível; mulher feia.
<i>Canhão</i>	=	mulher desprovida de dotes de beleza.
<i>Jóia</i>	=	coisa boa, coisa bonita.
<i>Piranha</i>	=	mulher de vida fácil; mulher da rua; prostituta de rua. Outros termos sinônimos: <i>quenga</i> , <i>rameira</i> , <i>rampeira</i> , <i>mulher da zona</i> .
<i>Cagaço</i>	=	medo; pânico; temor.
<i>Rola</i>	=	pênis. Outros termos sinônimos: <i>piru</i> , <i>cacete</i> , <i>estrovenga</i> , <i>pau</i> , <i>caralho</i> , <i>vergalho</i> , <i>pinto</i> , <i>bilola</i> .
<i>Paletó-de-madeira</i>	=	caixão de defunto.
<i>Frouxo</i>	=	Medroso; covarde; moleirão; mole; merda.
<i>Manso</i>	=	homem traído e conformado; corno; chifruído; <i>galhudo</i> .
<i>Boneca</i>	=	homossexual. Outros termos sinônimos: <i>desmunhecado</i> , <i>joga-no-time</i> , <i>sentá-na-boneca</i> , <i>bicha</i> , <i>viado</i> , <i>borboleta</i> , <i>fru-fru</i> , <i>maricas</i> , <i>qualhira</i> (no Maranhão), <i>baitola</i> (no Ceará), <i>xibungo</i> (na Bahia), <i>perobo</i> (na Bahia), <i>enforca-ganso</i> , <i>mágico</i> .
<i>Instalação-trocada</i>	=	vesgo, estrábico. No Nordeste, também chamado <i>olho-pro-cu</i> , <i>lindo olhar</i> .
<i>Filé-de-borboleta</i>	=	Magro.
<i>Pintor-de-rodapé</i>	=	Baixinho; <i>pigmeu</i> .
<i>Galalau</i>	=	alto, comprido.
<i>Gaiato</i>	=	Engraçado.
<i>Xinxeiro</i>	=	maconheiro.

Jorge de Souza Araújo

<i>Grana</i>	=	dinheiro. Outros nomes: <i>arame, bufunfa, ouro, carvão</i> .
<i>Catota</i>	=	excrescência do nariz; <i>meleca</i> .
<i>Pandarecos</i>	=	frangalhos; resultado de desgaste físico ou emocional.
<i>Santo-do-pau-oco</i>	=	cínico, dissimulado.
<i>Papo-de-aranha</i>	=	Conversa longa, conversa comprida.
<i>Bater-um-papo</i>	=	Conversar.
<i>Língua-de-trapo</i>	=	quem fala mal da vida alheia; <i>fofoqueiro</i> .
<i>Peão</i>	=	trabalhador braçal; colono rural; operário.
<i>Grilo</i>	=	Confusão; drama interior; <i>rolo, bochicho, bafafá</i> .
<i>Pão-duro</i>	=	usurário, sovina, egoísta.
<i>Xoxota</i>	=	vagina. Outros termos sinônimos; <i>pé-de-barriga-rachado, xixi, buceta, xibiu, xereca, chico, tubi, tabaco, perereca, xota</i> .
<i>João-ninguém</i>	=	pobre, sem recursos financeiros.
<i>Rabo-de-peixe</i>	=	antigo “Cadillac”.
<i>Rabo-de-saia</i>	=	mulher. Quem é mulherengo, gosta de um <i>rabo-de-saia</i> .
<i>Colchão-amarrado</i>	=	mulher muito gorda, com amarrações na cintura.
<i>Bolo-fofo</i>	=	mulher redonda de gorda.
<i>Oveiro-baixo</i>	=	mulher de bunda baixa.
<i>Bessa</i>	=	porção. Ex. Havia carros <i>à bessa</i> no estacionamento.
<i>Tubarão</i>	=	autoridade, pessoa rica. Outros termos sinônimos: <i>caixa-alta, bomba-de-sena, figurão</i> .
<i>Barra-limpa</i>	=	tudo em ordem.
<i>Barra-suja</i>	=	tudo ruim.
<i>Barra-pesada</i>	=	Ambiente ruim.
<i>Vira-folha</i>	=	traidor; o que muda de lado com facilidade.
<i>Doutor-pasta-pura</i>	=	autoridade sem importância social; desempregado.
<i>Inflamável</i>	=	bêbado. Outros termos sinônimos: <i>molhado, cheio-do-pau, cheio-de-mé, entortado</i> .
<i>Quebra-lança</i>	=	faz tudo; auxiliar prestimoso: representante.
<i>Quebra-faca</i>	=	auxiliar; <i>puxa-saco</i> ; guarda de segurança.
<i>Puxa-saco</i>	=	subserviente.

Os olhos da lacraia

<i>Barato</i>	=	maconha. Sinônimos: <i>baseado, erva, presença, fumo, cannabis</i> .
<i>Transa</i>	=	Relação (de amizade, de amor, de negócios, de compromissos).
<i>Curtidor</i>	=	que gosta de se divertir; que vive a vida.
<i>Tinhoso</i>	=	Satanás; <i>Cão, Capataz, Ferrabrás, Belzebu, Tição</i> etc.
<i>Peia</i>	=	surra.
<i>Maré mansa</i>	=	boa vida.
<i>Besta-fera</i>	=	coisa surpreendente; coisa monstruosa.
<i>Boi</i>	=	menstruação; Sinônimo: <i>paquete</i> .
<i>Mictopolêmica</i>	=	polêmica de mictório. Invetivas trocadas por anônimos nas paredes de banheiros.
<i>Biônico</i>	=	o que vem pronto, de laboratório. O termo entrou em circulação na comunidade de informação brasileira e ganhou notoriedade a partir da introdução casuística da figura de senadores indiretos (encolhidos pelo Governo Federal para comporem o Parlamento, sem o voto popular) em meados de 78.
<i>Amásia</i>	=	amante; concubina.
<i>Amancebamento</i>	=	Mancebia, conúbio amoroso fora do casamento.
<i>Berro-de-fogo</i>	=	tiro de revólver, fuzil ou espingarda.
<i>Três-oitão</i>	=	revólver, calibre 38.
<i>Bomba</i>	=	chute de futebol.
<i>Rapa</i>	=	polícia que fiscaliza as atividades de vendedores ambulantes e leva as mercadorias sem nota fiscal.
<i>Divisor de águas</i>	=	intermediário.
<i>Caminhão-de-mulher</i>	=	mulher muito bonita. Sinônimos: <i>banquete de mil talheres</i> .
<i>Briga-de-foice-no-escuro</i>	=	briga feia, confusão, discussão, luta íntima.

Ainda entre os nomes, há conotações semânticas curiosas para velhas palavras. A repressão policial-militar, resultante da ditadura brasileira, provocou algumas contribuições irônicas ao jargão jornalístico:

<i>Aparelho</i>	= ponto de reunião de comunistas.
<i>Presunto</i>	= morto; cadáver.
<i>Cadeira-do-dragão</i>	= instrumento de tortura, à semelhança da cadeira elétrica, para provocar choques no torturado.
<i>Telefone</i>	= técnica de tortura que consiste em bater, com as duas mãos, nos ouvidos do torturado.
<i>Salmoura</i>	= técnica e instrumento de tortura, que consiste em afundar a cabeça do torturado em uma tina de água fria, simulando afogá-lo.
<i>Pau-de-arara</i>	= instrumento de tortura que amarra mãos e pés do torturado numa barra de ferro em posição horizontal, deixando o pescoço caído para baixo.

Os adjetivos são frequentes na contribuição semântica da linguagem popular do Brasil. Aqui uma amostra curta e sintomática:

<i>Boçal</i>	= antipático, presunçoso, prepotente.
<i>Sambado</i>	= gasto, cansado, desgastado.
<i>Legal</i>	= ótimo, coisa muita boa, tudo bem.
<i>Descachimbado</i>	= lúgubre, triste.
<i>Tinhoso</i>	= endiabrado, corajoso, entrão.
<i>Gaiato</i>	= engraçado, entrão, ridículo.
<i>Pifado</i>	= cansado, morto, sem forças.
<i>Transado</i>	= feito.
<i>Curtido</i>	= divertido; bem passado.
<i>Genial</i>	= ótimo, extraordinário, surpreendente, espetacular, maravilhoso.
<i>Destrambelhado</i>	= ruidoso, malfeito, desarrumado, <i>escablefado</i> .

A relação parassinonímica popular também se manifesta por meio de alguns verbos, cuja inspiração recusa o padrão rígido do idioma. Eles se revestem de particularidades espontâneas e facili-

tam a comunicação oral, por sua fluência e fácil assimilação. Alcançam muitas vezes o padrão normativo da língua e se dicionarizam posteriormente.

Alguns casos:

<i>Assuntar</i>	= ouvir, compreender, perceber.
<i>Mexericar</i>	= falar da vida alheia, <i>fofocar</i> .
<i>Sambar</i>	= sair perdendo, sair ferido, sair prejudicado.
<i>Dançar</i>	= desaparecer; sair perdedor. Na época do arrocho político-militar, muitas foram as expressões surgidas a partir deste verbo. <i>Sabe quem dançou?</i> — significa: sabe quem sumiu, desapareceu, morreu?
<i>Pifar</i>	= cansar, morrer, sucumbir.
<i>Empacotar</i>	= morrer. Outros curiosos sinônimos: <i>bater a caçoleta, fechar o paletó, bater as botas, ir desta pra melhor, abotoar, ser despachado, ir para o éter</i> .
<i>Verter água</i>	= urinar. Outros termos sinônimos: <i>mijar, se desapertar, se aliviar, tirar água do joelho</i> .
<i>Arriar o cinturão</i>	= defecar, <i>cagar</i> , se desapertar.
<i>Xamegar</i>	= fazer amor. Termos sinônimos: <i>foder, trepar, deitar, cavalgar, trocar o óleo</i> .
<i>Ficar de quatro</i>	= ceder. Termos sinônimos: <i>se entregar, arriar as calças, abrir as pernas, entregar o ouro ao bandido, fugir da raia, morrer na praia</i> .
<i>Aguentar a barra</i>	= resistir. Termos sinônimos: <i>dar a volta por cima, aguentar o rojão, segurar a peteca, se segurar, aguentar as pontas</i> .
<i>Segurar as pontas</i>	= tolerar; dar um tempo.
<i>Transar</i>	= fazer amor; relacionar-se.
<i>Curtir</i>	= divertir-se; segurar o pior.
<i>Descabaçar</i>	= desvirginar = Termos sinônimos: <i>romper a quirica, tirar o cabaço, transar</i> .
<i>Arrastar a asa</i>	= estar apaixonado por alguém.

<i>Pagar o pato</i>	= ficar com o compromisso de alguém; sair logrado
<i>Entrar pelo cano</i>	= ser enganado, sair perdendo.
<i>Botar pra quebrar</i>	= divertir-se, sair pra briga, enfrentar a vida.
<i>Molhar a palavra</i>	= beber.
<i>Chupar uma loura suave</i>	= beber uma cerveja.
<i>Molhar a mão</i>	= Corromper, subornar.
<i>Sacar</i>	= perceber, compreender.
<i>Bater um papo</i>	= Conversar. Sinônimo: <i>trocar dois dedos de prosa</i> .
<i>Jogar conversa fora</i>	= Conversar descontraidamente.

No capítulo das expressões do espírito popular, a semântica ocupa especial relevância, carregando de humor e irreverência a disposição do povo em registrar seu caráter de resistência a males sociais, opressão política, azares, medos. O grotesco e o sarcasmo permeiam também a semântica dos ditos e achaques, que têm várias naturezas:

De invectiva e conselho

Urubu quando está de azar, o de baixo caga no de cima.
Mulher quando começa a dar, dá mais do que xuxu na serra.
Mulher que muito dá, bota a mão na cabeça pra não perder o juízo.
Quem fala muito, dá bom dia a cavalo.
Cavalo não desce escada.
Em rio de piranha, macaco bebe água de canudinho.

Os olhos da lacraia

*Jacaré que bobeia, vira bolsa de madame.
Passarinho que engole pedra sabe o cu que tem.
Ou calça de veludo, ou bunda de fora.
Em boca fechada não entra mosca.
Quem tem cu, tem medo. Estamos com Figueiredo.
Beijão de jegue não é arroz doce.*

De comparação e exagero

<i>Mais duro do que pau de tarado</i>	(sem dinheiro)
<i>Mais duro do que bochecha de estátua</i>	(sem dinheiro)
<i>Mais sujo do que pau de galinheiro</i>	(sem prestígio)
<i>Mais por fora do que umbigo de vedete</i>	(desinformado)
<i>Mais por fora do que bunda de índio</i>	(desinformado)
<i>Mais por dentro do que água de coco</i>	(informado)
<i>Mais por dentro do que caroço de abacate</i>	(informado)
<i>Mais perdido do que cego em tiroteio</i>	(desambientado, desorientado)
<i>Mais perdido do que barata em galinheiro</i>	(desambientado, desorientado)
<i>Mais apertado do que charuto em boca de bêbado</i>	(desnorteado)
<i>A. disse cobras e lagartos de B.</i>	(falou mal)
<i>J. chamou A. de gato e cachorro</i>	(xingou)

De truque e disfarce de perspectiva

(contraria, por deslocamento no fim da frase, a perspectiva do dito tradicional)

Em terra de cego, quem tem um olho joga na ponta esquerda.

Em terra de cego, quem tem um olho tem conjuntivite.

Em terra de cego, vender bengala é um ótimo negócio.

Dois mais dois são quatro, se houver ordem na casa.

Pedro é forte como uma lesma.

Paulo é rápido como uma toupeira.

João está tão bom como o 32 do pneumotórax

Dentro de um contexto específico

Maria está de boi (menstruada).

Viva o ócio!

João foi condenado a ser piloto de provas numa fábrica de supositório.

Vá tomar no símbolo do cobre.

A cidade virou uma zona (zona é sinônimo de prostituição).

É a sua! (É a sua mãe! — xingamento).

É Fogo! (É ou está difícil).

ANIZTIA AMPRA JERAU E INRESTRITA

Abaicho á ditadura

Abaixo a dentadura

Abaixo a dita-dura

Há também contribuições semânticas na linguagem popular, por força da eufonia. Aqui colabora o chamado *prazer do ouvido*, provocado pela necessidade de resistir a um inconsciente coletivo repressor. Curiosamente, há contribuições ingênuas, surgidas espontaneamente da simples combinação sonora e da aparência lógica. Caso, por exemplo, da palavra *umbigo*, que, pela formação eufônica *um-bigo*, provocou, numa criança de quatro anos, a intervenção contabilizada: *quatro-bigos*. Alguns casos:

Pelo simples *prazer da combinação*, à irreverência da norma social:

Eterna mente

É ter na mente

Eternamente

Éter na mente

— *É terna a mente*

Pela invectiva, combinada com a eufonia

Escreveu, não leu, o pau comeu.

Peida, bunda, que amanhã é segunda.

Pelo ronco, pelo berro, esse cu já levou ferro

Jorge de Souza Araujo

Chegou pediu

Bebeu cuspiu

Pagou saiu

Tropicou caiu (tropeçou)

Levantou sumiu

(cartaz de botequim para os
bebedores de aguardente)

Outras manifestações ainda se desenvolvem

Pelo caráter irônico e ambíguo:

Faleceu neste recinto o doutor fiado.

A morte foi colapsse financeiro

(cartaz de boteco para
evitar vender sem
receber)

Realizou-se ontem o atropelamento de A por B

Capotou espetacularmente

Formidável solidão

Trocadalho do carilho

Um segundinho de sua preciosa atenção

Millor, enfim um escritor sem estilo

Pelo caráter interjectivo de irritabilidade:

Porra!

Putá que o pariu!

Pelo caráter metonímico:

O som vai rolar

Pela formação popular da fala ruralizada ou regional:

Nós achamos que agir toda dificuldade (Enfrentar as dificuldades)

Serviço mais maneiro (Tranquilo)

Trabalhar de juquira na fazenda (Peão, trabalhador barato)

Qual será a significância disso? (O que significa isso?)

A viagem não teve nenhum atrapalho (Embaraço, contrariedade)

Treita (Confusão, logro)

O Zé nunca tinha trabalhado, mas incutiu e veio (Cismou, decidiu)

Rapaz de menor (Redução: *de menor idade*)

(Textos extraídos do Jornal popular, mimeografado, “O Alvorada”, de São Félix do Araguaia, reproduzindo a fala dos camponeses na forma como eles falam)

Pela profunda ambiguidade poética:

Nada, nada, nadador

que a água só é turva

ao que sem nadar

é nada, nada

(poema “Variação sobre um tema de Jorge de Lima”, de Jorge de Souza Araujo)

Esboço sutil da comunicação jornalística

A comunicação jornalística brasileira contribui sensivelmente para o aprofundamento do íntimo caráter semântico permanente no idioma. Pela densidade ideológica do veículo, cujo pressuposto básico é alcançar o interesse e a compreensão do leitor para o impacto da informação dinâmica. Pela própria necessidade que têm os veículos de se renovarem em face da vertiginosa modificação em seus recursos e meios. Pela concentração de profissionais cuja relação com a palavra é de um intenso e extenso aprofundamento, dado serem, em geral, escritores bissextos, professores e comunicadores potenciais.

Da notícia de jornal podem ser extraídos muitos exemplos de intencionalidade semântica na tarefa de interpretar ou refletir os fatos do mundo empírico. Com maior ou menor grau de criação, essas matérias jornalísticas (sobretudo títulos, charges e seções especializadas) glosam as contradições, violências e absurdos do nosso tempo. Tal determinação para surpreender absurdos, contradições e violências decorrem, às vezes, indireta e paradoxalmente, da própria ausência de liberdade e autonomia de jornalistas em seu ambiente de trabalho. Sufocados em empresas comprometidas com um sistema de opressão econômica, eles se aproveitam das brechas e rachaduras desse mesmo sistema para apontar-lhe o caráter equívoco, violento e absurdo.

Amostragem comparada da linguagem da propaganda

A propaganda no Brasil surgiu com o nosso primeiro jornal, *A Gazeta do Rio de Janeiro*, em 1808. Nele apareceu o mais antigo anúncio que conhecemos: *Quem quiser comprar uma morada de casas de sobrado com frente para Santa Rita, fale com Joaquina da Silva, que mora nas mesmas casas*. Aqui, a linguagem ainda não é a do convencimento, mas da oferta típica a quem interessar possa. E oferecia-se tudo, desde serviços a casas para alugar ou vender, escravos, recompensa pela captura de escravo fugido etc. Adiante, já em 1860, foram surgindo os primeiros painéis de rua, bulas de remédio e panfletos. Os desenhos e litografuras vieram em 1875, quando os jornais *Mequetrefe* e *O Mosquito* inauguraram seus reclames ilustrados, classificados e propagandas que passam a ganhar espaço considerável em outros jornais. Hotéis, lojas de confecção e pequenos laboratórios farmacêuticos eram os grandes anunciantes.

Escritores e artistas plásticos de renome, como Bilac, Emílio de Menezes, Hermes Fontes, Bastos Tigre, K. Lixto, Julião Machado, Luiz Peixoto e outros passaram a colaborar com a propaganda, que foi ganhando mais e mais consideração social com a importação de máquinas, equipamentos e técnicas modernas de composição e impressão. Multiplicaram-se os periódicos e, conseqüentemente, a linguagem da propaganda foi se sedimentando na comunidade de informações, valorizando os produtos e as ex-

pressões dos anúncios e renovando os jornais com novos métodos de alcance público.

A sátira social e política foi introduzida na propaganda, que também cunhou, como peça de *marketing*, o *slogan*: *a propaganda é a alma do negócio*. A criatividade foi se robustecendo na linguagem publicitária, sobretudo no período de 30 a 45, com o advento do rádio, apesar do sombrio da guerra e do ciclo ditatorial do Estado Novo. Bem brasileira, a propaganda ganhou até rima: *Com guarda-chuva Ferreti, pode chover canivete*.

Mas em que pese a textura de persuasão incipiente, a linguagem publicitária brasileira dos primeiros tempos era ingênua e sem agressividade, até à entrada no país da cultura de massa. A novidade publicitária nos chegou através do próprio modelo sócio-econômico que o país absorveu. A linguagem do capitalismo estadunidense se inseriu na faina publicitária brasileira, alterando conseqüentemente a semântica de sua mensagem. Com isso, os veículos de propaganda aqui, junto com o modelo econômico, absorveram também o modelo publicitário americano e suas técnicas. Ainda hoje essas técnicas são muito semelhantes às patrocinadas no mercado de propaganda dos EUA. A agressividade, a livre concorrência, a competição, a garra, a velocidade, o sensacionalismo, o exagero, a falácia e a profunda ambiguidade fazem parte dos novos meios utilizados pela semântica publicitária brasileira. Sua linguagem é a de um absoluto persuasivo, capturando o consumidor, procurando enredá-lo em sua mensagem e enfim

torná-lo íntimo do produto anunciado e da gama consumista.

Isto se pode observar, por exemplo, num anúncio para a tevê do “Bom-Brill” (palha-de-aço usada em limpeza de panelas). O moço aparentemente simplório conversa com a telespectadora, como se a conhecesse intimamente: *A senhora sabe, desde o tempo em que a gasolina era barata que limpar panelas com Bom-Brill etc. etc.* Ou seja: chama a atenção para o produto a partir da intimidade com o consumidor e, de quebra, apontando para o aspecto inflacionário e a crise econômica, distingue o baixo custo do produto anunciado. Resultado: sucesso de vendas.

A amostragem comparada dos vários níveis de linguagem da propaganda no Brasil, dentro da seleção arbitrária que aqui esboçamos, serve para análise do perfil de organização social brasileira desde fins do século 19 às primeiras décadas do século 20, evolutivamente observados junto à nossa organização social na década de 80 e 90.

Há um toque de singeleza e tosca mensagem publicitária na linguagem da propaganda do século 19. Nomes e adjetivos refletem este despojamento. *Perfeição, elegância, segurança, qualidade* e, sobretudo, *economia* anunciam artigos do comércio, compondo o quadro de uma perspectiva alvissareira, com uma semântica simples e sem truques. Num anúncio do Grande Circo Chiarini, por exemplo, destacam-se adjetivos como *esplêndidas, magníficos, divertidas* e nomes como *funções, ovação, espetáculo, limpeza, ordem, sistema, aprovação, público*. O Grande Hotel da Paz promete *excelentes aposentos, asseio,*

cozinha de primeira ordem, prontidão no serviço e comida a qualquer hora. Nomes como *ordem, sistema e método* representam presteza, qualidade, rigor no atendimento etc. Um *precioso* desinfetante, de uso pessoal, anunciado por um médico *distinto* (i.e. considerado, reconhecido, competente) serve de *socorro à mocidade*, para eliminar a sífilis. Assim se curavam as doenças venéreas no Brasil Oitocentista. Já para curar reumatismos com *prontidão*, remédio era o “Óleo de São Jacó” (mística semântica do santo milagreiro), anunciado como *grande remédio alemão* (mística do estrangeirismo, da qualidade superior de tudo o que vem de fora). Água de mesa, ou água mineral, recebe tratamento publicitário como *rainha* ou *soberana*, como testemunho efetivo de sua excelência. *Afamado, genuíno, puro* são também adjetivos de contumaz apoio na mensagem publicitária brasileira até pouco mais da primeira metade do século 20.

A sátira política manifesta-se subrepticamente na linguagem da propaganda no Brasil. Aproveitando a instabilidade em curso nos começos dos anos 30, um anúncio da loja de confecções “Preço Fixo” satiriza a situação política com o dístico: *O Governo é provisório, mas o Preço é fixo.* Vistos, porém, por uma ótica moderna, os anúncios dos anos 30 e 40, mesmo os de sátira, ainda eram ingênuos, apesar de já ousarem em suas mensagens. Exemplo do anúncio da “Casa das Meias”, que mostra pernas de mulher precisando usar meias para ficarem *lindas*. E do anúncio da “Chapelaria Paulista”, que assevera só ter boa *cabeça* quem usar os seus *chapéus*.

Para ratificar a necessidade de uso dos produtos veiculados,

os publicitários das primeiras décadas do século 20, muitas vezes, recorriam à rima:

Se alguma dor o domina
tome *Cafiaspirina*

ou

Quem canta seu mal espanta
mas se a tosse renitente
rouba-lhe a voz de repente
deite Bromil à garganta
e vais ver que bem que canta

É curioso o semanticismo do verbo *deite*, ao invés de *use*. *Deitar* é, ainda hoje, usado na linguagem popular de algumas comunidades interioranas do Brasil.

No signo das quatro primeiras décadas do século 20, domina a mística do convencimento, da persuasão, via graça e espontaneidade, com apuro racionalista. Veja-se o até hoje recitadíssimo anúncio de xarope antigripal, remédio contra afetações pulmonares numa época em que a simples menção da palavra *tuberculose* era fetiche, tabu impronunciável:

Veja ilustre passageiro
o belo tipo faceiro
que o senhor tem a seu lado
Mas, no entanto, acredite
quase morreu de bronquite
Salvou-o o *Rum Creosotado*

Já na perspectiva contemporânea, o que reponta na linguagem publicitária é a ambiguidade, os truques linguísticos ou semióticos para atrair a atenção de um público cada vez mais exigente, disperso, informe e virtual. Por isso as mensagens são indiretas, sensacionalistas e até agressivas. A contribuição semântica aqui é mais de ordem metonímica. O duplo sentido confunde o observador e o atrai ao consumo. Não há muita predisposição ética. E, às vezes, os anúncios todos se equivalem, como se a originalidade, dirigida por e para um mesmo mercado, viesse inspirada por um igualitarismo ideológico paralisador.

Ainda que se conteste seu aparato ideológico, a propaganda de hoje tem uma linguagem própria com um caráter semântico permanentemente renovado. A criatividade dos textos e a comunicação geral do veículo, sobretudo aproveitando a potência da mídia eletrônica, são instrumentos a serem reconhecidos, pois formam opiniões, conceitos e juízos, subvertem gostos e valores e reproduzem, no consumidor, a ideologia da dependência. Por representar uma determinada mobilidade social e linguística, a linguagem publicitária moderna pode, muitas vezes, mentir e falsear a verdade, como também pode prestar um inestimável serviço público, particularmente na criação de novos códigos semióticos e fomento à redimensão de linguagens no campo de uma língua que precisa de contribuições constantes para escapar da inércia. De qualquer forma, a publicidade assinala o registro de importan-

tes contributos ao universo semântico e semiológico, o que não pode ser absolutamente depreciado.

Referências

- AMORA, Antonio Soares. *Teoria da literatura*. 7.ed. revista. São Paulo: Editora Clássico Científico, 1967.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática da língua portuguesa*. 13.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.
- BUENO, Silveira. *Estilística brasileira*. 1.ed. São Paulo: Edição Saraiva, 1964.
- CÂMARA JR., J. Mattoso. *Dicionário de filologia e gramática*. 2.ed. São Paulo: J. Ozon Editor, 1964.
- CÂMARA JR., J. Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. 2.ed. Coleção Rox. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1953.
- CÂMARA JR., J. Mattoso. *Ensaio machadiano*. 1.ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1962.
- CASTAGNINO, Raul. *Análise literária*. 1.ed. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1968.
- GALVÃO, Jesus Belo. *Língua e expressão artística*. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- GUIRRAUD, Pierre. *La estilística*. 3.ed. Buenos Aires: Editora Nova, 1967.
- JAKOBSON, Roman. *Entrevista*. Revista Salvat. Rio de Janeiro:

Salvat Ed., 1980.

LUFT, Celso Pedro. *Gramática resumida*. 2.ed. 3ª impressão. Porto Alegre: Editora Globo, 1967.

LAPA, M. Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. 5.ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.

MURRY, J. Middleton. *O problema do estilo*. 1.ed. 9ª impressão. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1958.

PARAGUASSU, Léo. *Dicionário enciclopédico ilustrado "Formar"*. 2º volume, edição revista. São Paulo: Editora e Encadernadora "Formar", 1965.

RAMOS, Feliciano. *Breves noções de Poética e Estilística*. 1.ed. Lisboa: Livraria Cruz Braga, 1966.

SAUSSURRE, Ferdinand du. *Curso de linguística general*. 6.ed. São Paulo/Buenos Aires: Editorial Losada, 1967.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria literária*. 3.ed. Belo Horizonte: Editora Bernardo Álvares, 1967.

WEIGERT, Hans. *Estilística*, Tomo II, 1.ed. México: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1962.

WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 2.ed. Lisboa: Publicações Europa América, 1955.

Os olhos da lacraia

POÉTICA
A Lacraia Ensimesmada

Literatura e recepção da literatura

A literatura não apenas comunica como instaura o fenômeno *mutatis mutandis* da experiência humana criadora. Sem precisar comunicar para *ser*, a literatura pré-existe, é na comunicação, porque corresponde ao signo humano, à sua natureza dialética, à contínua e inextinguível ânsia de respostas. A literatura comunica em si mesma, seu signo é polivalente e multissignificativo. Ela não apenas comunica, antes requer a reflexão sobre seu *ser*, pretendendo abarcar a totalidade da experiência vivencial do *homo sapiens*. Reduzi-la a uma estreita faixa de comunicação, tipo ou *comunica ou morre*, seria não perceber a visão prospectiva e abrangente da escritura e do escritor, o artista da palavra, aquele que funda o signo estético e os aspectos múltiplos de sua observação da realidade.

A palavra literária realiza-se em si mesma. Traz no fazer-se de sua potência a instauração do eterno inquirir humano. Diríamos que a literatura é um distintivo *comunicare* na comunicação,

ainda que isso possa parecer tautológico. O fato literário, inclusive, não se presta às tarefas simplórias de quem nele prefere enxergar apenas mensagens subjacentes ou generalidades instrutivas. O que ele prediz é sua existência como criação, o caráter libertário e problemático de ser texto, sua metalinguagem, seu poder de fazer-se ao largo sem as peias de qualquer regime controlador da realização estética. A literatura comunica em si mesma, monta seu fundamento criador na palavra revigorada pela vivência observadora de quem a produz, ou diz, ou percebe. Porque a percepção da obra literária não pode ser automática, ou unívoca, o texto literário requer uma interpretação assistemática, mas abrangente.

Cada uma das várias artes observa uma evolução individual, com diferente cadência e diferente estrutura interna de elementos. Sem dúvida que elas mantêm constantes relações umas para com as outras, mas essas relações não são influências que comecem num dado ponto e determinem a evolução de todas as outras artes. Não se trata de uma simples coincidência de gosto ou espírito de tempo. O processo criador abrange uma sequência completa, desde as origens subscientes da obra até àquelas últimas revisões que, no caso da arte literária, formam a parte mais genuinamente criadora de todo o conjunto. Por isso que o prazer que uma obra literária instila em quem a frui é composto por uma sensação de novidade e por uma sensação de reconhecimento.

Na literatura a função estética é dominante. Suas distinções, que envolvem organização e expressão pessoal, realização e explo-

ração de um meio de comunicação específico, ausência de objetivo prático *versus* ficcionalidade, equacionam-se na natureza em função da literatura, que deve ser correlacional. Hegel entendia a utilidade da obra de arte como sua docência e a sua característica *doce* como prêmio ao si mesmo do receptor. A Literatura, sendo mais geral que a história, mais particular que a Psicologia e a Sociologia, tem no prazer a fórmula de contemplação não aquisitiva, acumuladora, e na utilidade a seriedade não normativa (e antes prazerosa) da percepção estética. Para Aristóteles a poesia é mais filosófica que a história, uma vez que a história relata coisas que aconteceram, enquanto a poesia, coisas que poderiam ter acontecido ou vir a acontecer.

Linguagem e emoção da poesia

A palavra *poesia* pode ser lida e compreendida sob dois ângulos bem distintos. O primeiro remete a um conjunto de emoções ou qualidades emotivas, provocadas por coisas ou sensações diversas. Assim, uma paisagem pode ser *poética*, ou certos estádios da vida e até mesmo certas pessoas.

Há, contudo, uma segunda interpretação, mais diretamente vinculada ao conceito de arte e cuja função é reconstituir os estados emocionais provocados pela natureza estética da poesia, e este será o elemento nuclear de nossa aferição crítica.

Ao poeta cabe a tarefa de reabilitar a emoção para melhor fruí-la e propiciar ao seu leitor o mesmo prazer. Ainda que se aparte de uma situação original e espontânea da própria poesia, o artista da palavra produzirá a linguagem com que designará o fato estético.

Entre o primeiro e o segundo conceitos observou-se evidente diferença de temperamento e ação, que se pode notar, por exemplo, nas diferenças do perfume de uma flor para a operação de um químico em laboratório tentando recompor o perfume, utilizando-se de sua técnica de reinvenção do natural. No entanto, é possível confundir os dois sentidos de poesia, com julgamentos, teorias e até obras fundadas na confusão e na incógnita, representando as duas imagens, tão distintas, como significando uma só coisa.

Os indivíduos em geral se comovem diante das coisas da natureza e são então tocados por uma circunstância de *invasão espiritual provocada pela flor, o alvorecer, o luar, a árvore, ou o mar*. Esses seres naturais — *poéticos* na primeira acepção — são tornados de encantamento e se sensibilizam diante de fenômenos da eternidade, sonho, tempo, morte e mesmo grandes acontecimentos, os problemas afetivos, ânsias de amar, sentimento da queda ou da perda (como no pecado original) e outras causas de repercussões mais ou menos graves, mais ou menos pré-existentes ao homem e seu nível de consciência.

O que irá distinguir essas emoções de todas as outras categorizadas no território humano da poesia como *arte* e produção

estética? Para tanto é necessário colocar em confronto direto a emoção estética e a emoção comum. Separá-las é tarefa complicada e difícil, pois existe um empecilho real fundado na impossibilidade de realizar-se em fato concreto essa separação. A primitiva emoção poética tem seu vaso comunicante combinado com sentimentos como *ternura, tristeza, esperança, furor* ou *temor*. Para ela afluem interesses e desejos pessoais do indivíduo e concorrem para a sensação de universo, que pertence à categoria poética *stricto sensu*. Esse estado de emoção poética indica uma direção perceptiva nascente com relação ao mundo e suas formas de percepção se tornam especialmente particularizadas pela sensibilidade, pois os seres, coisas, objetos e fatos do universo, assemelhados entre si, habitam e constituem o cosmo sensível, no que mudam valores e leis do estabelecido. Assim instalados, povoam, às vezes, o território livre do sonho por analogia.

Muito embora sonho e poesia não despertem necessariamente um consenso nocional de coisas afins (*nem os sonhos, nem os devaneios são necessariamente poéticos*), ambos podem manter uma certa identidade, sem envolverem qualquer nível de dependência da poesia. Entretanto, é graças ao sonho que compreendemos a invasão de nossa consciência por um quadro de produções *distintas das reações e percepções ordinárias do espírito*. É ele, sonho, que permite a interpretação de nosso universo psíquico, onde o real é representado de acordo com as variáveis de nossa sensibilidade em estrutura profunda. *Irregular, inconstante, frágil, invo-*

luntário, o estado poético, segundo a concepção estética prevalente, dá forma à reinvenção do indivíduo, que o perde de igual maneira como o obtém, isto é, *por acidente*. É o homem que *pela vontade e poder de conservar ou de restabelecer o que lhe importa, subtrai à dissipação natural das coisas* a emoção.

Este homem se fará indivíduo na medida de sua emoção superior. Por isso encontra meios de estabilizar e ressuscitar em seguida os mais belos e puros estados poéticos, seja pela pesquisa no tempo e/ou mediante o empenho de sua arte. Toda criação inclui em sua essência a mudança da ordem — pois acredita na finitude do estabelecido — e a renovação na forma e no pensamento. A linguagem, compreendida como o mais antigo dos meios de produzir/reproduzir o cosmo poético, pretende que o artista dela se ocupe para melhor organizar esse cosmo ante o caos de todas as mudanças, sem jamais perder a consciência dessa tarefa transformadora que é, aliás, o fazer poético no pensamento artístico politicamente voltado para a responsabilidade social e o ideário de libertação humana em todos os tempos.

Mediações da linguagem poética

A multiplicação das escrituras na modernidade obriga o escritor a uma escolha, a forma assumindo características singulares, desde a imposição de uma ética à consti-

tuição de um instrumental dinâmico na função intelectual, o que irá aprofundar a natureza e o fenômeno da criação literária. Destarte, a escritura moderna, inerente ao ato criador, compromete uma vastidão de elementos, imbricados na forma, com o fim de comprometê-lo, engajá-lo na História, por meio de signos representativos da redenção da linguagem, de maneira a amarrar, antes superando divergências, o pensamento à forma.

Essa integração só se completa a partir de um momento em que a literatura renuncia à sua condição de mito burguês, incorporando ao signo literário uma linguagem contrária ou mimética com relação ao estabelecido, aliando-se, por fim, ao senso humanista que aproxima o indivíduo da História. Desse modo, as antigas categorias literárias, abstrusas em seu comportamento de interpretação do homem, cedeu lugar à evidência da necessidade de manutenção da uma forma específica, a linguagem com que a escritura afinal identifica a literariedade de uma obra. Assim, um romance só se realiza como obra literária quando devidamente situado num nível de fidelidade ao tom de recitação e reverberação com que se configura. É o caso da escritura contemporânea que, ao lado de tanto quebrar a estrutura romanesca tradicional, recompõe um tempo único e homogêneo, o tempo do Narrador. Essa revelação, que atrapalha o mimetismo da História, fornece a ambiguidade do romance e dá-lhe um caráter testemunhal que, se nem sempre soar verdadeiro, ao menos implica um compromisso de não-verdade essencial.

Torna-se impraticável, desse modo, a obra-prima moderna, em face da contradição evidente em que se coloca o escritor, obrigado a situar sua obra para longe da direita conservadora, de forma a desaliená-la da História, mantendo *mítica* a realidade literária, forçando a escrita a assimilar as dores do mundo, para cuja interpretação o material linguístico com que conta é fardo impossível, extraordinário e constante. A página em branco será, para o escritor, a sua provação, porque ele irá reconhecer profundas distinções entre o realizável e o já visto. O mundo à sua volta tem sua própria linguagem e à natureza dessa linguagem nem sempre se insere o escritor, posto do outro lado da real identidade do mundo. A História fornece ao escritor os elementos para recontar o mundo, mas a forma de que ele irá se utilizar não passa de um instrumento decorativo e comprometedor, se não for ultrapassada a linguagem moribunda de uma fase anterior assente com todas as normas. Desse limite o escritor pode não participar diretamente, uma vez que ainda pode se sentir preso, pois é a convenção de que dispõe. O escritor consciente passa a sofrer o drama da indefinição, debatendo-se desesperadamente contra os signos cristalizados na cultura que, num regime de coerção oficial, se opõem à literatura de libertação, sacramentando, antes, a formalização ritualística do fato literário.

A encruzilhada impactua em duas situações antagônicas, portanto: ou se desmitifica a literatura como estética da classe dominante, ou se liberta o escritor para as conquistas de sua lingua-

gem. O escritor nascente encontra seu caminho na incipiência de sua obra; se se opõe à ordem canônica, mas concede-lhe uma lógica temporal, aquela pode vir a reconquistá-lo para a convenção. Qualquer linguagem nova criada pelo escritor pode a ele retornar como forma canonizada pelo sistema. Ainda assim, essa é a maneira salutar que ele encontra para operar sua arte. Aí reside, paradoxalmente, o centro da crise para o escritor, que é o impasse criado pela sociedade. De que maneira é possível construir estilo e linguagem próprios, iniciando as matrizes na escritura, mantendo a universalidade concreta em sua linguagem e abolindo os mitos da fala literária?

Daí as duas perspectivas propostas pela escritura, hoje: ruptura e advento, consubstanciados em todo fenômeno revolucionário, que funda o seu desejo na iconoclastia da imagem estabelecida e na direção do que objetiva reconstruir. O conflito aí estabelecido é o mesmo da arte moderna: a escritura literária imbrica, simultaneamente, a alienação e o sonho da História; confirma, como estratégia, o dilaceramento das linguagens, pela mesma via do dilaceramento das classes sociais.

Assumindo uma consciência de liberdade, a escritura realiza, ao mesmo tempo, o dilaceramento e o esforço para ultrapassá-lo. Solitária, solidariza-se na imaginação e na busca de uma linguagem que seja a reiteração de um mundo perfeito sonhado pelo artista, em que a linguagem que escolheu não surja tangida pela alienação. As múltiplas escrituras compõem hoje a nova literatura e instaura a

ideologia da linguagem que inventa a literariedade. Este passa a ser o sonho utópico de realização da linguagem literária.

O que constitui o elemento essencial da trama na história romanesca é a aventura. Isto significa dizer que uma história romanesca se vai construindo de maneira progressiva e consecutiva. Tal caráter de sucessão de acontecimentos torna a história de romances uma espécie de crônica de tipos, persistentes anos a fio numa quase imortalidade. A mobilidade desses tipos é determinada por uma procura, um objetivo, verossímil ou não, que os leva a tecer aventuras.

A presença do conflito é fundamental para a sobrevivência da história romanesca. O conflito e mais a forma bem sucedida da procura tornam mais claramente autêntica a história, cujos estádios principais — o da jornada perigosa e deflagradora de aventuras preliminares; o da luta crucial, batalha na qual o herói, seu antagonista ou ambos devem morrer; e, finalmente, a exaltação do herói — tomam os termos gregos de *ágon*, ou conflito; *pathos*, ou luta de morte; e a *anagnóris*, ou reconhecimento, i.e, o reconhecimento do herói.

A procura admite duas personagens principais, um protagonista, ou herói, e um antagonista, ou inimigo. Este último pode assumir a figura humana, mas se a história tanto mais se aproxima de um grau mítico, mais o herói se beneficiará de atributos divinos e ao antagonista se reservarão papéis e qualidades de um demonismo essencial. Formalmente, pois, a história romanesca se aproxima de bases dialéticas de expressão. O conflito do herói com seu antago-

nista é o conteúdo principal da história e nessa direção avançam todos os valores e identidades do leitor. Em consequência, o herói da história romanesca vem sempre associado à imagem de um Messias restaurador de um mundo superior estratificado, ou um libertador de seus representados junto aos poderes demoníacos.

Há outros graus de semelhança do herói e seu antagonista com ciclos da natureza. Ao herói se associam a primavera, a ordem, a alvorada, a fertilidade, o vigor e a juventude. Em contraposição, ao antagonista cumpre assemelhar-se com o inverno, as trevas, a esterilidade, a vida agonizante e a velhice. O mito do herói é o de um deus solar, luminoso. Se volta da procura, mesmo estando em farrapos, imediatamente se libertará do disfarce, mostrando-se resplandecente, principesco, radioso.

O caráter mítico de uma história é distinguido por nós de acordo com o poder de ação do herói. No mito propriamente dito, ele é divino, enquanto na história romanesca, é humano. Esta hierarquização, contudo, só se pronuncia mais quanto à teleologia do que poeticamente, pois tanto o mito quanto a história se incluem na categoria geral da literatura mitopoética.

O mito, para a história romanesca, inclui o herói quase sempre messiânico, redentor da sociedade. Suas procuras serão tanto mais solenes e seculares, quanto menos óbvias. A recompensa sempre incluirá tesouros encontrados, riquezas insuspeitas, reconhecimento público em suas formas ideais, seja ao nível do poder ou da sabedoria.

As analogias da história romanesca tanto se aproximam dos rituais, quanto dos sonhos. Frazer e Jung examinaram, separadamente, rituais e sonhos e demonstraram sua notável semelhança na forma. Com relação aos segundos, a história romanesca de procura representa a busca da libido, ou seja, de uma realização completa que liberte das angústias da realidade ou expresse o desejo inconsciente plenamente aflorado. Por isso os antagonistas aqui aparecem sob a forma de monstros sinistros, gigantes, ogros, bruxas e mágicos, cuja filiação ressalta o caráter repressor que assumem na sociedade os graus de oposição aos sonhos. Do ponto de vista ritualístico, a história de procura intenta alcançar a vitória da fertilidade sobre a terra estéril. Em outras palavras, a vitória da fartura, da comida, bebida, do pão e do vinho, do corpo e do sangue, da união consequente do macho com a fêmea, dentre outros objetos.

O criador e a obra

A obra assume, para o criador, a mais íntima expressão de testemunho e esforço de interpretação das marcas do real, de forma a trazê-lo à luz de sua própria reflexão crítica. Convertida também em consciência problemática do mundo, seja pela natureza interna de seus objetos — investigação, análise de características sociais e éticas — ou externamente — caudal de fenômenos estéticos e imagéticos —, a obra literária amplia as rela-

ções do artista com o mundo, em que pese o contexto social de que emerge e a tensão original de que se nutre, desde a sua concepção primeira ao caráter especulativo que a margeia.

Ligando-se à sensibilidade, com ela mantendo uma funda interligação para a transcendência do real, o criador vê a obra não como a vê o filósofo. Muitas vezes não se deterá sobre a condição ontológica da produção, mas permanentemente sobre a linguagem, com esta desenvolvendo uma frequente relação de conflito e essência dramática. A obra literária passa a ser o texto, representando-se não da mesma forma que para o leitor. As palavras, instrumento hábil desse texto, guardam estranhas relações para o escritor, relações abstratas e, no entanto, precisas e eficientes. O escritor vive, pois, pela palavra com que instaura gestos de ação e silêncio, abstração e supra-realidade.

A obra, todavia, para que não se vá confundir com todo texto escrito, deve necessariamente caracterizar-se como *empreendimento*. Não se trata aqui de valoração artística, de obra-prima, ou da natureza estética. A validade literária depende de inúmeros fatores subjetivos que dão forma tanto ao escritor, quanto à obra, à parte o perigoso beneplácito de aventuras editoriais corriqueiras, contando mesmo com a conivência dos autores, que tudo aproveitam como obra e ajudam à deformação da cultura, deixando publicar tudo, mesmo o que não tenha vigor nem interesse artístico. É, aliás, curioso como escritores de alguma experiência, apoiados na complacência dos críticos, esquecem o sentido estrutural que devem

imprimir à produção artística e acomodam sucessivas camadas superpostas de superfluidades, a que dão o título de “obra”. Autores desse quilate, não raro, ignoram o importante papel que desempenham na comunidade. Arrimam-se no fragmentário, no episódico, no gratuito, que são, do ponto de vista literário, formas de menor expressão, lucidez e coerência.

A obra literária, que se ajusta na palavra precisa e dinâmica, será aquela que se realiza pelo esforço, finalidade e organização. Resultado de um plano amplo e elaborado com liberdade inventiva, distingue-se pela feliz estruturação com que a contempla o autor. Daí, às vezes, a confrontação que se estabelece no relacionamento autor-obra. Tratados ambos como entidades autônomas, vivas, podem exprimir linguagens incompatíveis, mas sempre guardarão entre si os elos distintos e indispensáveis da obra de arte, na formação do *empreendimento*, na originalidade da composição.

Não sendo muito comum, a experiência literária se assegura de predicados igualmente pouco comuns. Dela não se conhecem origens ou causas. Ninguém é capaz de dizer exatamente quando a obra surge. Como o amor, a obra literária medra de forma sutil e inesperada. Tomados de transporte amoroso, autor e obra se completam pela estreita relação de entendimento pelo que cumprem fazer na interpretação do mundo, renovando a realidade, revitalizando-a pela transcendência.

Costuma-se conceder à imaginação pura e simples um caráter predominante no fenômeno de criação da obra literária. Malgrado

as várias interpretações aplicadas ao termo, a que mais se convencionou é a imaginação conceptiva, aquela que diz respeito à invenção, à faculdade de projetar figuras, emoções, incidentes, tramas, como se apenas estes elementos possam servir de suporte à composição de uma obra de arte. O verdadeiro escritor, porém, maduro e consciente de seu mister, tem um plano existencial e uma noção de mundo que se consagram na estruturação do projeto artístico. Além da imaginação, ele deve saber reorganizar o caos que testemunha e aprestar sua experiência ficcional não somente invocando os poderes da imaginação, mas igualmente trabalhando asperamente numa base concreta de sua vivência e cosmologia pessoais de artista livre e consciente. Ele tanto será pleno e maduro em sua arte à medida de seu ofício inventor, de modo significativo e não como um mero manipulador de imaginários. A experiência, a vivência de mundo, tornam escritor aquele que refunde o verbo reestruturador do mundo, porque seu legítimo intérprete.

Desprovido de um empreendimento do mundo, desse intenso desejo de plenificação existencialista e, mais, da justa feição da ontologia literária, fatalmente o escritor escorregará nos equívocos de uma obra mal acabada. Exatamente porque não mantém com o mundo, nem com a literatura, uma maturação permanente que o induza ao exercício de sua arte na plenitude. Tanto a literatura, quanto o mundo, são por ele vistos como peças descontínuas, fragmentos de um cosmo que ele desconhece em todas as suas ramificações e possibilidades. Isto se verifica com frequência no escritor ainda em-

brionário, que se põe quase sempre numa faixa de perplexidade e descontrolo perante a obra. A decisão de escrever, no entanto, não abre mão de determinados atributos que lhe são fundamentais. A escritura não deve vir tão somente por força de um impulso, de um desafio de realização da obra, mas sobretudo pelo desejo de sondar o mundo e interpretá-lo, projetá-lo numa nova dimensão e, finalmente, perquiri-lo mediante a criação artística e literária.

A consciência do escritor e a reconquista do seu Outro

Análise de questões envolvendo o processo de consciência do escritor, particularmente o escritor brasileiro, e as formas de reconquista e formação de um público.

Uma das questões mais relevantes com que se defronta o escritor brasileiro, na contemporaneidade, vem a ser o da consciência de seu ofício, de par com o alcance público de sua enunciação. A análise das perspectivas literárias na realidade social do Brasil, hoje, revela uma soma considerável de obstáculos no contrato entre o escritor e o público a que, afinal, se destina o produto artístico. Isto se dá em virtude da refutação da realidade à cultura, ou da inapetência desta em suportar o peso de um confronto direto com o real.

Afirmar a existência de uma situação de crise na cultura brasileira é hoje um truísmo. Mas nem por isso se deve abrir mão do

reconhecimento e da necessidade de discutir os variados aspectos do problema. A arte, em todo o mundo, vive momentos de crise e é justamente por vivê-los que se deve aferir suas possibilidades de renovação e de transformação permanentemente questionadas e trazidas à testa dos fatos sociais.

Os campos da atividade humana voltada à subjetividade, numa estrutura capitalista, tornam-se cada dia mais complexos, em consequência das contradições operadas no centro desse sistema. A estrutura capitalista de mundo cria situações e ramificações que aparentam a definitiva exclusão da capacidade sensível do indivíduo. Romper este ciclo, transcender a realidade e superá-la, desviar a rota de destruição do humanismo, são tarefas primordiais do artista. Este, portanto, artífice das transformações, e antena da raça, no dizer de Pound, deve mostrar-se sempre alerta ao problema da desagregação humana, de forma a não sucumbir e fazer sucumbir seu Outro (o leitor).

Discutir a consciência do artista brasileiro, e particularmente o escritor, nesses momentos de crise, é passo penoso e intransferível. A literatura perdeu o relativo prestígio, granjeado até fins do século 19, e com isso condenou o escritor ao isolamento, quando não à marginalidade. Com a discussão, inevitavelmente chegaremos às questões ligadas à sociologia da cultura, que não esgota o assunto justamente porque a sociologia não se interessa pelo papel em branco, só lhe importando o fato social em si mesmo. Aqui, no entanto, até mesmo o papel em branco deve ser discuti-

do e analisado, pois é dele, de seu desafio imanente ao ato criador, que vive o escritor consciente.

Esta análise orienta-se, pois, pelos caminhos da sociologia da cultura, da ciência e da estética literárias, da discussão e especulações ontológicas, mas procura também identificar os desvãos da ordem que nos vige e em que vive nossa relação com a sociedade. Daí porque não apenas pretendemos discutir o indivíduo e sua apreensão sensível do real, mas igualmente sua capacidade de produzir reflexos nesse mesmo real. É forçoso reconhecer que a análise da função social da literatura numa estrutura capitalista, e mais ainda de capitalismo dissolvente, não está solta em si mesma. Componentes da própria realidade empírica, da Psicologia, da Sociologia, da Economia e das ciências da Comunicação podem complementar um exame mais acurado do papel do escritor numa sociedade que despreza os bens da cultura, ou os relega à mera quantificação de fatos sociais sem maiores repercussões.

O artista é livre em seu mister, mas não alienado dos problemas do mundo em que vive. O escritor brasileiro sabe dos inúmeros percalços que se interpõem entre sua arte e o público. Abs-trair-se da análise e da solução filosófica desses problemas corresponde a um atestado de irresponsabilidade social e histórica, cujos resultados somente a História registrará e apontará no futuro. Ao escritor cabe hoje, mais do que nunca, enfrentar os desafios da inteligência em sua época e tentar superar o enigma da comunicabilidade com o seu público. Por esta razão, procuramos

debater aqui a questão da consciência intrínseca do escritor na produção de sua arte e o papel que desempenha como transmissor de cultura da raça humana.

Particularizamos a nossa análise na situação do escritor brasileiro e na necessidade de formação (ou reconquista) e transformação do público, o interlocutor competente e indispensável numa relação autor-obra-leitor. Modernamente, perdeu-se muito dessa relação, em consequência da perda de identidade do público. A literatura se ressentiu dessa ausência sintomática na era da comunicação de massa e as nuances da incompetência da literatura em provocar e retomar contato com o receptor de sua mensagem devem ser vistas, superlativamente, no bojo de um regime de ideias que só concede privilégios a tudo o que se possa traduzir em dinheiro, lucro, propriedades, anseios de ascensão econômica. O escritor perde seu público, o sistema a ambos massacra, com isso desmorona-se a sensibilidade estética e a livre circulação de ideias, e os valores inerentes a uma dialética humanista ficam seriamente abalados.

As saídas para o impasse se encontram justamente na conjugação de esforços comuns, cujos propósitos sejam de reverter a expectativa geral de atrocidade à cultura e à arte. A consciência do escritor deve encaminhá-lo à sua condição de indivíduo, ser pensante e, enquanto indivíduo e ser pensante, engenhar soluções de reconquista do público. Nesse passo se poderá garantir a sobrevivência da arte, do sonho, da forma artística num tempo de violên-

cias, absurdos, medos e ameaças de submergir a humanidade no lodo da História.

Ser do escritor e consciência problemática do mundo

Na pré-consciência do artista contemporâneo deve haver um elemento de perda daquele tom audacioso que caracterizava a arte revolucionária do começo do século 20, particularmente até 1910, às vésperas da eclosão da primeira guerra mundial. Uma constelação de pontos de vista, diversos entre si, costuma situar a arte em nosso tempo como um fenômeno crítico em decadência, enquanto novas abordagens artísticas procuram dar sempre destacado valor à liberdade, sobretudo da forma. Os artistas, no entanto, ousam hoje muito menos do que aspiram. Ademais, o domínio particular da liberdade absoluta na arte entra em contradição com o estágio permanente de não-liberdade do todo social, provocando intensos questionamentos ao estético e ao social da arte.

O papel do artista, contudo, será antes o de penetrar as ve-redas do vazio absoluto do mundo e calçar a realidade estética de um humanismo fundamental. Ainda que a sua liberdade não coincida com a liberdade do todo social, e mesmo que o papel da arte seja indefinido e sofra os eternos questionamentos, o artista deve exercitar permanentemente sua autonomia. Este caráter au-

tônomo do artista esbarra muitas vezes diante da função cultural que representa, já que ele é um ser clivado na *estabilidade* do todo social, sujeito que é às leis do movimento da arte. Esta, como sabemos, sofre em sua natureza o recorrente debate sobre a função social que a pode ou deve revestir.

Mas a arte terá mesmo uma função social? A literatura exercerá essa função? O escritor estará sujeito às leis da dinâmica sociológica ou seu espaço é diferenciado por outro grau de autonomia? Responder a estas e outras questões agita o espírito cultural de nosso tempo, não apenas porque se ajusta à cíclica perturbação essencial da arte, como porque saímos de uma quadra determinada no século 20 em que a novidade artística mostra-se desgastada, e o moderno na arte já se move até mesmo em espaços do não-novo, na direção do tradicional, do conservador, para poder escapar a um eclipse que o todo social lhe urde a cada instante.

A arte vive permanentemente momentos de incerteza e este caráter reside no próprio deslocamento de sua função e conceito estéticos. O porque estético da modernidade vive perplexo a agonia da queda de prestígio social (que o artista despreza) e passa a sofrer as dúvidas de suas próprias potencialidades no agora. Por esta razão, as obras de arte vão se dirigindo, a cada tempo, mais distantes da realidade empírica e engajando-se numa outra realidade, cujo substrato cria novos sistemas e universos de vida. É um desafio que o artista nem sempre consegue superar porque, muitas vezes, tragicamente, se insere na realidade concreta de tal mo-

do que não alcança transcendê-la.

Entretanto, é também graças à recusa ao conformismo, à realidade empírica, recusa de resto contida em sua essência e fundamento, que a arte afirma suas leis imanentes e restitui ao artista a dignidade de seu ofício.

No mundo moderno, o próprio fato da autonomia da obra de arte e sua constituição que autentica o primado do espírito ante as regras da divisão do trabalho e do produto social, se por um lado tenta livrar a arte da mediocracia e da morte, salvando-a do domínio de um abjeto terra-terra, por outro ameaça cremá-la no caos do alheamento da sociedade. A separação realidade empírica \times realidade da arte se apresenta mais frequente e profunda quando o artista compreende a obra de arte como algo com identidade própria, identidade que se opõe à violência de todos os objetos da realidade concreta. Separar-se do real para melhor compreendê-lo, transcendê-lo e interpretá-lo permite à arte afirmar-se enquanto Ser e Potência. O artista melhor interpreta o mundo quando dele se distancia e lhe refuta o caráter coisificante.

No plano do trabalho social, artefato que é do todo, a obra de arte tende a apreender os conteúdos da realidade empírica, de que se nutre e transcende, para realizar-se. Opõe-se à realidade, no entanto, pela *forma* com que funda uma supra-realidade, nova pelo espírito e pela perpetuidade do indivíduo. A oposição forma estética \times conteúdo sedimentado não se fará de maneira graciosa, por somente fazer-se, mas porque a comunicação da forma com

o conteúdo do real só se torna autônoma por sua não-comunicação, seu caráter de revolta permanente. A um tempo fato social e realidade autônoma, a obra de arte tem sua força produtiva na estética da forma em que se arvora. Por isso, o momento de arte é permanentemente momento de tensão, tão significativa quanto aquela produzida pelo real empírico. A arte suporta os antagonismos reais externos e os transcende em suas leis de imanência e forma criadora. E é exatamente aí que se pode enxergar o produto fundamental da arte para a sociedade. As circunstâncias objetivas podem ser por demais óbvias e suas tramas pouco representativas. A obra de arte não abre mão do conteúdo, mas é pela forma, que o transcende, que ela se afirma seguramente no campo de sua autonomia na sociedade. Assim, a história da arte será compreendida como a história evolutiva de sua autonomia.

Colocado no centro desse enigma — o de afirmar a sua arte numa sociedade multicomplexa que só o compreende segundo leis objetivas —, o escritor apreende o mundo e seus conteúdos empíricos e empresta-lhes princípios não ortodoxos de oposição e contradição. Um pouco pelo espírito de modelo ético transcendental, um pouco pelas potencialidades que antevê na forma literária, um pouco pela aguda percepção de movimento excludente nas suas relações com a realidade concreta, o percurso, assim, é eminentemente dialético.

No geral, o escritor é um indivíduo que, não se limitando em seus caminhos, palmilha uma ou várias dessas vias para afirmar

ao real seu sentimento de protesto ou inconformismo. Descreve, portanto, uma maneira de ver individualmente a experiência humana e reitera a vida, apesar da morte, desobstruindo tudo o que represente retrocesso do humano, do ético, do progressivo. Ao assumir, porém, uma consciência problemática do real, o escritor é, por este mesmo real, excluído, ainda quando, paradoxalmente, seja ou se veja absorvido por um mundo que também condena e critica.

Numa situação social em que as bases econômicas sejam de exploração do trabalho e cujos valores se restrinjam ao cabotismo e à violência, características da civilização moderna, ainda aqui, sobretudo, a tarefa do escritor será tanto mais dificultada, quanto necessária. A complexidade do nosso tempo, que inclui o fascínio paradisíaco do consumismo desenfreado, o aprofundamento do fosso entre ricos e pobres, a falência dos valores éticos e a exacerbação do poderio bélico dos Estados, torna o ato de viver permeado por zonas de estupor e perplexidade. Ao escritor, sufocado ante pressões sociais incompatíveis com sua arte e acuado em seu campo de experimentação e sonho, cumpre dar recurso à demolição do real. Demolindo-o e reeditando-o à sua forma, o escritor lança-se, desta luta contra o mundo, contra o medo e a violência, a uma aventura fantástica na direção da redescoberta de novas e renovadas experiências vivenciais que aponte ao homem necessidades concretas de transformação e existência.

O escritor é, pois, aquele que encerra em sua potência criado-

ra formas de vida que registram a história humana, seu passado e devir. Ora, sendo como é um criador (ou recriador) de realidades transcendidas ao real *real*, não é um ser fadado à apatia da História, mas desta é intérprete mais fiel e (paradoxal e dialeticamente) contrário. A consciência problemática do escritor deriva de seus embates com a realidade. Por isso, o poder de fogo de sua forma (ou maneira pela qual vê a vida) nem sempre obtém os favores do mundo. Justamente porque, pela forma, o escritor supera o real e denuncia o caráter de violência, atrocidade e absurdo de seu tempo. A agônica relação de (des)equilíbrio entre a realidade concreta e a realidade da literatura aparece muitas vezes ameaçada de rupturas. É que o escritor, crítico de seu tempo, escolhe a forma que melhor confunda os dados do real, poupando-se do retrato e criando um outro grau de realidade e substância. Neste sentido, pode dizer-se que não existe linguagem hermética ou o absurdo na literatura, pois o que existe é o próprio hermetismo e o próprio absurdo do mundo concreto, o qual o escritor capta e transcende. A confusão do mundo é que provoca, induz, reformula a linguagem *absurda* da forma artística.

A literatura será, das artes, a mais exposta à crítica problemática da intencionalidade. O seu momento estético está ligado, tanto ao caráter autônomo em que se apoia, quanto às leis regulares do momento empírico. A arte moderna esforça-se como pode para retirar do mister artístico a intencionalidade, mas a literatura a esta se vê exposta e permeável justo porque funciona num ex-

trato social mais complexo. A arte literária é tanto menos arbitrária quanto mais envolvida no choque de observações e reflexões do Ser do escritor com os dados do mundo objetivo. Assim, difícil é, ao escritor, escolher um só caminho em seu trabalho. Ser só e exclusivamente surrealista, ou só e exclusivamente realista ou romântico, torna-se impossível ao verdadeiro escritor justamente porque a literatura se apresenta a partir de naipes sociais distintos e desintegrados, rompendo dramaticamente véus da deformação concreta, na busca incessante de globalização da experiência humanista.

Hoje, porém, e cada vez mais, o ser do artista é sua consciência problemática. Ao escritor, ficcionista ou poeta, que carrega consigo a tragédia de revestir de forma e representatividade a vida para, transcendendo-a, imprimir novo molde ao humanismo, este ser se confunde com a própria consciência. Para além dos códigos artísticos enfeixados numa afetação burguesa, expondo e reatando sua arte com paixão e ousadia, o escritor procura uma verdade, tragicamente uma verdade que responda ao doloroso sentimento da vida moderna. Não uma verdade conformista, remissa, subserviente, convencional — que representou o apanágio do antigo mundo. Mas uma verdade eterna, ética, que desmascare a realidade concreta, investigue modelos de vida mais humano e responda aos desafios do nosso tempo. O verdadeiro escritor, em sua essência e na consciência plena de seu caráter dialético, rompe com os edifícios sociais e procura o desvixe, a esmaecência da descritividade junto à forma

viril do dizer literário. Rompe com a ambição absoluta de uma estética já combalida pelo primado do *belo* e concede ao *Ser* e à *Existência* um caráter dramático de busca permanente de autonomia, a mesma autonomia digna que o homem precisa fixar ante os furores de uma era de incertezas e brutalidades.

Ao repensar o mundo a partir de uma visão idealista, cuja ética básica problematiza a existência e põe o mundo violento em xeque, o artista da palavra encontra seu *Ser* e sua *Consciência*. Não cede aos arrancos de um mundo ardiloso que o quer encantar pelas mil maneiras sedutoras da tecnologia. Irrompe na pesquisa de novas formas de exprimir-se, que são novas formas do ver humano, na experiência sensível da linguagem. E provoca finalmente o sentimento de perenidade no indivíduo a partir da reinvenção da palavra.

Finalmente, a consciência problemática do mundo, no escritor, deve incluir as várias matérias que o mundo empírico encerra. Por isso, ao escritor incumbe resistir às tentações do vazio melancólico e da deserção. Mesmo na sociedade capitalista, que, no pensar de Carlyle, embota a sensibilidade e mata a alma dos homens, o escritor se impõe despertar a consciência de outros indivíduos para a condição humana ameaçada pelas perversões sócio-econômicas, a mecanização da vida e a opacidade dos sentimentos. A tudo isso o escritor se opõe mediante a *forma*, sua aparência de totalidade no humano e no artístico.

É certamente utópica a perspectiva da literatura. Porque rea-

ge contra realidades que tentam aprisionar a condição humana. Seu esforço em recolher o inapreensível da realidade empírica, sua marcha para dentro do indivíduo problemático numa sociedade desagregada e desagregadora, sua ânsia de totalidade da existência (somente possível a um nível abstrato), tudo isso torna a literatura um território de utopia artística. Sua forma, “dissonância metafísica situada no coração da vida”, como a retratou magnificamente Lukács, possui o espírito essencial da arte, aquele que se objetiviza na subjetividade e que torna intimamente dialético o ato selvagem de viver.

Mímese e realidade: o poeta é um fingidor?

(Mesa-redonda realizada em 5 de outubro de 1982, por ocasião do lançamento do caderno 2 do Laboratório de Criação Literária, durante o II Congresso de Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ. Participantes: Helena Parente Cunha, Lia Monteiro, Luísa Lobo, Pedro Lyra, Jorge de Souza Araujo e Gilberto Mendonça Teles).

JORGE DE SOUZA ARAUJO: “... Minha ideia inicial era a de começar pela proposta do próprio seminário, com relação ao *fingimento* do poeta. E nessa direção, eu gostaria de começar pelo campo semântico da palavra *fingimento*. Creio que a palavra “fingidor” pode propor, desde o corte semiótico “finge-dor” até à expressão elementar, quer dizer, “fingidor” no sentido de mascarado, de inverdadeiro e mentiroso, ou “fingidor” no sentido de

dissimulador do real.

Por aí talvez devêssemos entender a equação enunciada num prefácio de Antônio Houaiss ao meu livro *Os becos do homem*, que diz: “o poeta não sente o que finge, pois não quer fingir o que não sente”. Essa correlação existente entre fingimento e sentimento me parece muito curiosa e é pertinente apresentá-la num seminário dessa natureza, porque o poeta, na verdade, não é um único indivíduo. Ele pode muito bem ser analogizado pelos 300 que Mário de Andrade aludiu representar.

Acredito nessa multivalência do poeta, porque ele tem a capacidade — não o privilégio, mas a capacidade (já que esta lhe coube), como poderia lhe ter sido dado ser engenheiro, pintor de paredes ou operário etc. — de reunir os vários sentimentos, as várias manifestações, as várias identidades e ideologias do homem do seu tempo. Nesse sentido, defendo que o poeta é um fingidor, porque se esconde por detrás e por entre as palavras — seu veículo de expressão, seu instrumento de trabalho. Dessa forma, compreendo o ofício do poeta como o trabalho *com* a palavra.

Para mim, os temas poéticos jamais morrem. Nós podemos, por exemplo, na poesia brasileira, lembrar o tema da morte, lançado magnificamente por um poeta romântico, Álvares de Azevedo, por um poeta simbolista, Alphonsus de Guimarães, por um poeta modernista da primeira hora, Manuel Bandeira, pelo grande poeta do nosso tempo, Drummond de Andrade e muitos outros. Pelo tempo em fora, no século 21, estaremos discutindo a

morte, porque a morte não é tema de um único, mas dos indivíduos de todas as coletividades, todas as épocas, todas as histórias.

O poeta é um fingidor exatamente porque se esconde por detrás das palavras e consegue reunir, escondendo-se, todos os outros que ele pretende ou intenta reunir. Seu discurso será, portanto, diferente do discurso político, por excelência, ou do discurso musical ou do discurso clássico porque seu verbo se centra na palavra. Evidente que essa relação entre fingimento e sentimento abarca o processo mimético da realidade. Evidente que ele se cerca do que existe, ele não escreve sobre o que não existe, ele não quer fingir o que não sente, como disse muito bem Houaiss.

Mas, para a existência da poesia é preciso buscar a comunidade com o leitor, que aprofunda o discurso poético, aquele que procura dimensionar a realidade que se centra no discurso poético original. O leitor deve ser caçado — caçado com “c” cedilha evidentemente. Esse leitor especial deve ser capturado, deve ser cooptado, deve ser captado, senão a essência do discurso se elidirá. O poeta, em certa medida, será ainda um outro nível de fingidor, porque ele até se esconde de ser poeta, porque pesa sobre ele o estigma de ser poeta numa nação de consumismos desvairados. Como se poesia fosse uma coisa que devesse ser nomeada entre outras coisas utilitárias, entre o ganhar dinheiro, entre o ser rico, entre o ser um fenômeno, um astro ou estrela de alguma grandeza.

O poeta carrega, ainda, um outro nível de estigma: ele é o fingidor que finge e mais finge e é o fingidor porque, de certa manei-

ra, ele se esconde até de si próprio. Eu sei que esta é uma proposta polêmica. Pensei que talvez pudéssemos começar, a partir daí, discutindo uma série de coisas. Sei que reunir essas várias modalidades num único dimensionador da realidade me parece uma coisa ousada, mas gostaria de começar justamente por aí. E é nesse sentido que gostaria de orientar esta nossa conversa.

(...) — Bom, a pergunta que tenho em mãos é muito oportuna porque me faz retomar aquela proposta que me pareceu talvez mais polêmica. A pergunta é a seguinte: *“Ao caçar (com “c” cedi-lha) um leitor, o poeta não estaria tentando ou teria que adaptar a sua obra ao gosto do público? Este movimento não modifica o processo natural de criação literária?”*

Na verdade, eu não falei de um leitor convencional. Falei de um leitor que aprofundaria a obra de criação poética, um leitor que pressupõe toda uma gama de sensibilidade, todo um processo recreativo. Que esse leitor especial se incorpore à aventura da criação e não leia um livro de poesia como quem lê uma bula de remédio. Essa é a diferença fundamental que existe entre um leitor da convenção e aquele que, de fato, consegue penetrar o mais profundo na proposta textual.

Acho que isso, me parece, reinstaura uma discussão, em certa medida, bastante polêmica, bastante curiosa, que, volta e meia, sempre aparece por aí, que é no sentido do risco de abastardar a linguagem para que o leitor possa “eivar-se” à proposta do discurso poético. Na verdade, o que defendo não é bem isso, o que

existe é falta, ausência, carência absoluta de leitura. Esse leitor a que estou me referindo, esse parceiro da aventura, pode vir até no processo da formação de leitores que é o que proponho para as Faculdades de Letras. O que, na verdade, existe é um processo de desaparecimento trágico de leitores até no sentido convencional.

Arte, estética, sociedade

A arte moderna tem sofrido, em tudo o que lhe concerne, desde a sua própria existência, um frequente processo de questionamento. Ela perdeu o seu caráter de evidência e o tom audacioso, que eram suas principais características em 1910, como categoria revolucionária. Ao longo do tempo, foram sendo minadas essas suas bases de sustentação ideológica, incorrendo em pontos de vista diferentes para tentar o revigoramento, sem que, no entanto, as novas abordagens representem uma conquista efetiva.

O espaço de liberdade absoluta que os artistas tentam incorporar às suas obras, em verdade, entra em contradição com o estágio permanente da não-liberdade do todo social e, portanto, frustra o movimento inovador de sua proposta original. Donde se conclui que o lugar reservado à arte no futuro é, por hipótese, incerto. A autonomia de seu devir vem sendo progressivamente prejudicada em face da função social que lhe atribui uma socie-

dade menos humana agora, como no futuro. As leis do próprio movimento da arte produzem uma sensação de estranhamento ao seu ideal humanista e os intentos restituidores de sua verdadeira função social têm abortado sucessivamente.

Por isso, a arte hoje começa a evidenciar os mesmos sinais de perturbação que a acompanharam em toda a sua história. Começando por sua autonomia, que se manifesta no esforço desesperado de sua própria afirmação, até à negação da realidade social — seu atributo mais significativo. Este caráter emancipador da arte, mesmo em seus esboços mais críticos em face da poderosa teia de complicadores sociais, ocupa as partes principais de seu todo, com prejuízo até para outros momentos da cultura artística. Isto, porém, não se dá por força da extrema novidade da obra na atualidade, mas porque esta emancipação não se pode ocultar. O momento emancipador vem na esteira da natureza estética e de suas incertezas.

As obras de arte têm, pois, um compromisso com a criação de um novo sistema de mundo, com essência fundada em sua realidade estética. Recusam decisivamente a realidade empírica — a não ser quando a absorvem para retratá-la pelo seu avesso. Não se servem da afetação burguesa, porquanto o cerne de seu questionamento permanente está na ruptura inevitável com o mundo empírico, com o industrialismo da sociedade moderna. A ambição fundamental da arte é assumir e desenvolver, de forma nova e revolucionária, uma verdade redentora. Por essa razão, move-

-se em direção ao Ser e à Existência. É um movimento algo trágico, pelo esforço cada vez mais desesperado em confronto com uma sociedade industrial desumana e desfibrada de ideais estéticos. Privada da esperança num *outro* que a mantenha e estimule, a arte ainda busca autonomia, condenada a conceder ao Ser e à Existência promessas que nem se deve afirmar possam vir a ser cumpridas. Mas enquanto recusa ao empirismo — recusa, aliás, que constitui seu conceito mais ambicioso e necessário — pela imanência de suas leis, a arte sacia sua superioridade em relação ao mundo concreto.

Pretender opor à ameaça de massacre cultural da arte, organizado via sistema industrial, pela questão da origem é uma atitude filosófica pouco representativa. A essência artística não se deduz de sua origem. A afirmação de que as primeiras obras de arte eram mais elevadas corresponde a um sentimento romântico retardatário e redutor. Imaginar um motivo sublime para a gênese artística é submetê-la a uma teoria cândida, sem base científica e fruto da acumulação positivista e especulativa.

Hegel afirma, em sua perspectiva idealista, uma possível morte da arte em seu ser e devir. A arte, para o filósofo, corresponderia ao efêmero, longe do Espírito absoluto, aí residindo o caráter ambíguo de seu sistema de ideias. Para Adorno, a arte pode ter seu caráter efêmero absorvendo uma imanência do conteúdo, sem que para isso se torne uma simples eventualidade abstrata nem se limite apenas a um determinado período da história

da humanidade. É impossível definir a arte a partir de seus movimentos. A sua cultura revoltada teleologicamente contra a objetividade do mundo histórico é, na verdade, sua revolta mesma. A profecia de sua sobrevivência é inútil se não levar em conta seu protesto intermitente.

O pessimismo cultural da crítica nesse campo é de conteúdo reacionário. Há 200 anos, Hegel apostava na eventualidade de a arte entrar em declínio. Rimbaud, na abertura da poética moderna, também imaginou isso. Hoje, a estética sente os reflexos de sua condenação a ser necróloga da arte. Mas esta pode muito bem sobreviver em si mesma numa sociedade que elimine a agressividade tecnocrática e se liberte da barbárie.

A identidade artística, em sua sobrevivência estética, reside no não coercitivo com a identidade empírica. Separando-se do mundo concreto por sua aspiração em identificar-se consigo mesma, a arte se constitui em produção da obra enquanto Ser potencialmente. A obra será uma cópia do viver empírico, não em sua base concreta, mas através até de sua negação. Refutando a realidade social e a experiência exterior coisificante, comunicando-se — artefato do trabalho social — com a realidade empírica, a arte só o fará mediante uma forma da não comunicação. O momento dessa forma é fundador de uma nova realidade. A mediação forma (arte) e conteúdo (realidade empírica) pode ser assim compreendida, em sua distinção. O domínio autônomo da arte, todavia, segue o curso de sua liberdade e nem sempre em comum com o

mundo exterior. A tensão provocada pela obra de arte é tão representativa quanto aquela produzida pela realidade empírica. O que as distingue é o questionamento imanente e o antagonismo produzido na forma artística. Por este viés actante, e não pela trama exclusiva de circunstâncias objetivas, é que a arte se afirma superior frente à sociedade.

Arte e autoconsciência

O humanismo da representação artística encontra expressão nas categorias estéticas do particular e do universal. Estas intervêm na consciência humana sob formas e objetos que se mediatizam nas relações do homem com a sociedade. O particular interpreta precisamente o indivíduo no que este representa de signos da vida humana, suas relações com a natureza e seu intercâmbio com a sociedade. O universal, por sua vez, encarna forças que determinam a vida humana e a formação da personalidade e do destino individual e coletivo. A obra de arte ficará assim simbolicamente representada nas categorias do singular e do universal, revelando uma qualidade interna em si significativa com a matriz existencial, guardando seu caráter transcendente, em que pese sua peculiar relação com causas histórico-sociais. A forma se organiza determinada pelo conteúdo de uma maneira intrinsecamente artística, da reação emocional dos indivíduos diante de obras do passado. Estas refletem o destino huma-

no, um universo de emoções e paixões que não se realizam apenas num espaço e tempo determinados, e por isso se eternizam.

O problema da humanidade da arte tem estreita ligação com o caráter de sua objetividade e subjetividade. Estes dois pólos, na verdade, revelam-se igualmente falsos. Ao acentuar demasiado a singularidade, o artista incorre num falso subjetivismo, que redundará no que Lukács chamou de *agnosticismo estético*. De outra parte, destacar a universalidade incorre em exaltar o dogmatismo, e por consequência o empobrecimento da experiência estética. A visão distorcida nesses campos levou muitos pensadores à agudização dos extremos, equivocando-se na fixação de teorias que esqueceram a multiplicidade da obra de arte, isolando-a em esquemas rígidos.

Existe uma unidade dialética entre os fatores subjetivo e objetivo na obra de arte, tanto em sua individualidade, quanto na eficácia estética de sua representação. Resolver esta relação é somente possível a partir da análise do humanismo na arte. Ao refletir, sempre e exclusivamente, o mundo dos homens, ao tomar o indivíduo como elemento determinante de sua produção, a arte formaliza sua razão de ser e devenir. Se seu centro é o homem — sentimentos, ações e reações, dúvidas e contradições — a arte só poderá refletir o caráter dialético de sua representação. E com isso formará também a duplicidade da natureza estética na obra. A condição dialética será também aqui igualmente assumida por um sujeito estético, intimamente contraditório, revelador, por sua

contradição, dos inúmeros reflexos da realidade humana e seu desenvolvimento histórico-social.

Por esta íntima relação com o humano e o social, a arte passa a ser considerada, sob um ângulo da estética marxista, como tendo sua realidade determinada a partir da realidade concreta. Uma arte fora desses padrões, que não reflita necessariamente o organismo social concreto (bases nacionais, estruturas classistas, lutas de classe), não tem, na estética marxista, uma fundamentação definitiva, uma vez que afugenta da arte o predomínio idealista do “humano universal”. Dessa forma, o materialismo histórico pretende ser aquele que restitui a arte, teoricamente, à sua própria realidade funcional.

No campo oposto, o marxismo vulgar pretende que, numa experiência socialista, as obras de arte produzidas numa etapa anterior da sociedade classista perderiam sua base de compreensão e aceitação públicas. Isto converteria a arte numa espécie de fetiche social absurdo, confundindo a gênese (social da arte) com a sua essência e função social. A arte não é mera transposição da realidade objetiva, face de uma situação social determinada. Ela é singular e reflete o particular de sua sociedade, guardando, pela forma e objetivo, a universalidade. Não é por outra razão que a epopéia grega ainda hoje permanece traduzindo em prazer estético sua experiência fundamental.

Representando os indivíduos e seu destino, manifestando-se entre o efêmero e o perene dos conteúdos sociais, hesitando en-

tre os produtos típicos criados pelo homem e pela humanidade, a arte tem seu organismo vital aferido a partir da perfeição de sua forma. Em outras palavras, é a forma que determina a duração de uma obra de arte. O interesse histórico-conteudístico não avaliza, por si apenas, a densidade e o valor implícito da obra. A forma, sim, determinada pelo conteúdo refletido, com todos os elementos simbólicos dos variados tempo e história do homem, torna perene a obra de arte. Pela arte, o homem desperta da singularidade particular e temporal e passa a uma particularidade estética. Assim, o conteúdo da obra será o conteúdo de sua eficácia para a experiência do indivíduo na riqueza de sua vida social, de sua existência na humanidade. De outra maneira não se compreenderia a permanência do *Édipo Rei*, do *Hamlet*, da *Comédia humana* etc. A arte revive e imortaliza o passado, que renova no presente e no futuro suas noções e emoções essenciais.

A autoconsciência provocada pela arte no desenvolvimento humano se realiza na receptividade, direta ou indireta, da obra de arte. Esta receptividade tem ajuste psicológico na capacidade evocadora do indivíduo mediante a forma artística e em suas experiências individuais no conjunto existencial e cósmico. Há uma correspondência inteligível entre a arte, sua elaboração formal realmente artística, sua eficácia social e inteligente, e o indivíduo receptivo, suas experiências passadas e sua capacidade de perceber novas impressões. Ao contrário da ciência, que se desenvolve independentemente por suas próprias leis, auxiliando o conheci-

mento humano na formação de uma consciência de mundo, a arte — “manual da vida”, no dizer de Tchernichévski — opera diretamente sobre o sujeito humano, dele impescinde como seu sujeito estético, e por sua eficácia eleva-lhe a autoconsciência.

O prazer do texto

Entre outras, estas são as principais propostas de Roland Barthes, no seu *O prazer do texto*:

- a) defesa intransigente da supremacia do texto como elemento configurador da linguagem do prazer;
- b) caráter necessariamente revolucionário e renovador do texto;
- c) predomínio do prazer na leitura do texto como perspectiva de libertação interior;
- d) abolição total da linearidade textual;
- e) fim do caráter ativo (autor) e passivo (leitor) no tratamento do (e com o) texto;
- f) contradição lógica e a-lógica interna do texto;
- g) texto como ruptura da língua organizada, canônica, referencial;
- h) caráter não-dialógico do texto;
- i) natureza a-social do prazer;
- j) natureza a-gramatical do texto;

- k) perversão do autor, mais perversão do crítico, mais perversão do leitor;
- l) espaço curto da crítica sobre o prazer;
- m) natureza à deriva do prazer.

Para Barthes, há uma essência do prazer no texto na exata correspondência com a relação de existência deste. Assim, o texto para desenvolver-se como elemento de prazer, gozo, fruição, prescinde inteiramente de quaisquer desculpas, lógicas, ou explicações. Ou seja: o texto, simplesmente, é.

A função catártica do texto de prazer é avaliada em função de uma lógica interna, que dispensa todo tipo de concessão às estruturas tradicionais da linguagem referencial e sente prazer na perversão do estabelecido da língua, subvertendo seu instrumental e criando as contrafações mais originais e livres, como indício e identificador da liberdade textual. *O prazer do texto* quer ver instaurada uma perspectiva de texto integralizador, que conquiste o seu leitor pela possibilidade de ser-lhe aprazível, que tenha a força de contradizer a lógica tradicional. Um texto abolidor, erótico, sensual, *neurótico*, que rompa com as barreiras de idiomas, classes e categorias impostas pelo léxico, e que possa realizar o maior número de combinações e misturas de linguagens, por mais incompatíveis que elas possam parecer, *ou que os outros a considerem*. Um texto fiel a si mesmo, à sua inteireza e coerência internas, que suporte tudo as acusações de ilogismo e infidelidade. En-

fim, um texto que seja a soma de rupturas contra o sistema oficial da língua, ou o dizer (fazer) literário convencional.

A ficção de um indivíduo posta nesses termos é que determinará um texto de prazer, na acepção de Barthes, que refuta qualquer tipo de concessão e funda sua tese na defesa de uma *Babel feliz* — um texto que reúna as características e (des)harmonias que instaurem um sentido de prazer para o ler e o fazer textual.

Texto de prazer será considerado aquele que se baste a si mesmo, que não abra explicações, que não se desculpe, ou discursive, mas subverta a ordem do estabelecido pela língua-mãe, criando formas e linguagens novas. Para manter-se fiel a essa coragem, a esse rompimento com o sempre igual da língua e da literatura tradicional, o texto terá de apresentar-se coerente com o seu sentido de prazer, viril na tentativa de ruptura. Assim será um texto que pressuponha (e queira) a participação do seu leitor, que propicie a este leitor um gosto erótico, uma coisa por e para gozar.

Barthes não consegue ou não faz questão de distinguir (com clareza) um texto de prazer de um texto de fruição. A ambiguidade com que expõe seu raciocínio a esse respeito também parece identificar-se com a própria ambiguidade de seu testemunho e da defesa de sua proposição. Por polêmico, o texto de Barthes também ele é um texto de prazer, porque supõe a participação do leitor, num discurso hipotético, num debate à distância.

O texto de prazer não abre mão do seu leitor. Propõe um jogo em que a participação do leitor é conferível a partir de seu prazer

na leitura. Esse texto abre um jogo onde entra a pluralidade ideológica, em que o seu autor também joga, produz o texto dentro do prazer, o prazer do interdito, da transgressão. O jogo não prescinde do leitor, antes o inclui. O texto de prazer vai em busca do seu leitor, enquadra-o no processo do prazer. O leitor partícipe é um trunfo do texto de prazer.

Barthes separa o texto que fala do que tagarela. Um texto onde as palavras sobram só aborrecerá o leitor — que saltará páginas, a fim de encontrar partes da narrativa que lhe satisfaçam o desejo de prazer. Para ser lido e apreciado, o texto prazeroso deve provocar a procura do seu leitor e requestá-lo, seduzi-lo pelo prazer. Por isso, o apelo neurótico do texto, sua ruptura com qualquer liame do significado, do referencial da lógica acadêmica, da ótica tradicional e uniforme e, ao contrário, partir em busca do leitor, a ele oferecendo uma riqueza de significantes — o seu *Kamasutra*. O texto será então percebido como emulador do prazer.

Assim, a morte da linguagem canônica pode vir a acontecer, pelo menos em seu sentido referencial. Porque o texto novo, investindo na fenda por onde penetrar, maquinando novas categorias do literário, manipulando o prazer e a libertinagem do seu fazer-se, sua capacidade e compromisso em provocar o leitor, faz-lo-á cúmplice pelo erótico. O que opõe o texto de prazer ao outro que-não-de-prazer será a fuga à obediência, ao uso “correto” da língua tal qual nos propuseram em casa, na escola, na cultura conservadora. Assim, é preciso *matar* a linguagem para que ela se

redefine linguagem de prazer.

É claro que Barthes enxerga o perigo de sua tese — a de fixar padrões de respeitabilidade do texto pelo volume de prazer que ele desperta. Nesse sentido de prazer total, da forma como pretende Barthes, opõe-se à imagem platônica do prazer associado à sabedoria para o bem da humanidade. Assim, Barthes associa o prazer diretamente à fruição. Ou seja: um texto não pode vir isolado exclusivamente com o seu prazer. Deve acompanhá-lo sempre a fruição. Esse prazer *acompanhado* impede que se desenvolva nas pessoas, por seus envolvimento e contextos, a geração de hedonistas ortodoxos, alimentados pelo absolutismo do prazer unívoco, unilateral, egoísta.

Dessa forma, o texto será maior ou menor texto de prazer na medida de sua maior ou menor repressão. Maior beleza e prazer desperta, quanto maior o convencimento retórico desse prazer absoluto. Um texto que não se reprima, que instaure (interprete, represente) a realidade cultural, histórica, a de eros e civilização, a da estesia, este será um texto de prazer. Porque traço movimentador da dinâmica cultural no elemento humano em suas possibilidades eróticas — que se apodera do sujeito no auge de sua fruição.

Essa imagem deve caracterizar o texto de prazer: um texto que violenta, que impressiona, que desperte desejos de prazer e fruição no seu leitor — sensual, de corte, de fenda da cultura percebida como margem subversiva da cultura padronizada.

Uma das primeiras proposições de Barthes em seu livro é a

desconstrução de edifícios linguísticos, métricos, lexicais, prosódicos. Torna-se necessário então um texto que se edifique acima das marcas e dos padrões, que instaure seu próprio signo, mediante o acasalamento de idiomas, as assonâncias, os neologismos, os ritmos indiferenciados. O dizer político desse texto, sua descontinuidade em referência à língua mãe, por via do significante, é um elemento de propulsão do prazer. Assim é que Barthes apela para a neurose do prazer, um certo assumir do texto como neurose, no que provoca: “Qualquer escritor dirá então: louco não posso, são não me atrevo, neurótico sou” (Cit., p. 39). A neurose desse texto, ou sua obsessão de provocar prazer eleva a consideração do que é, na realidade, o último recurso para sua valência, em relação ao *impossível* de que nos fala Georges Bataille, que assevera: “A neurose é a apreensão timorata de um fundo de impossível”. Essa impossibilidade ao nível do texto gera uma profunda luta, uma fuga da loucura.

Se o texto quer-se *de prazer*, deve seduzir o seu leitor, despertá-lo para os gozos e fruções, muni-lo de cargas de perversão, de construção do improvável, do impossível, do absurdo interdito. Porque o texto tem de ser lido, tem de ser fruído, tem de provocar estágios prazerosos. Segundo Barthes, a escrita é isto: *ciência das fruções da linguagem, o seu kamasutra*. E ao leitor deve-se conquistar, pelo texto que o convoca, entregando-se ao fruir.

Sade acreditava que o prazer da leitura decorre de choques, cortes violentos e bruscos, margens de desconstruções da violên-

cia cometida pelo texto contra o referencial estabelecido e canônico. Os textos de Sade, carregados de caracteres pornográficos, violaram a correnteza plácida da linguagem convencional e provocaram um outro mecanismo de prazer. A ruptura contra o texto icônico — mediante cortes profundos — o que fez foi redistribuir a linguagem, incorporando elementos ainda não atrelados à língua-sistema, sacralizando-os num texto de perversão. Em outro contexto, a dessacralização também pode ocorrer quando, num texto de prazer, aproveita-se para desmitificar a consagração canônica da língua. Nessa linha de raciocínio, Barthes defende o prazer libertino de quem perverte: quem melhor ousa na maquiagem mais encontra o seu prazer na fenda erótica, de que decorrem sucessivos gestos de ruptura com o sistema da língua-mãe.

Barthes, porém, defende um texto que não rompa com a cultura, mas a ela se acrescente pelo compromisso de nela determinar extensões, derivando-a, pelo prazer, ao não esgotamento do conhecimento e da norma. Daí um meio pelo qual se possa avaliar as obras da modernidade — porque o medo crítico seria o da duplicidade. A margem subversiva, por mais privilegiada que pareça, por seu caráter violador, não cessará de encenar seu curso livre, que nem sempre impressionará para o prazer. Porque ao prazer a destruição não vale em si mesma. O que ele pretende é provocar a queda, a fenda, o corte, a cultura representada e refeita, sempre nova e renovada, pronta para sua perspectivação histórica.

No capítulo da desconstrução da língua, Barthes considera,

em princípio, necessário o ataque a todas as formas canonizadas dessa língua, desde os edifícios lexicais e sintagmáticos até o sacrário da sintaxe (sujeito/predicado). A abolição da frase referencial é um dos princípios dessa ruptura; sem a frase como modelo mínimo de enunciado, sem a ordenação lógica das ideias do tal enunciado, o texto (infralíngua) se fará mais liberto, mais ágil, rebelde em sua lógica interna, não trivial, não tagarela, não comprometido pelo sistema — mas, pelo prazer e para o prazer.

Tomando *Cobra*, do cubano Severo Sarduy, como experiência potencializada na tese de um *texto de prazer*, Barthes defende a alternância de prazeres, uma certa felicidade na construção do texto que se funda na desconstrução do habitual, do supralógico ordenado da língua/sistema. De fato, o romance de Sarduy revela-se texto instigador do prazer, reconhecido no desenvolvimento de uma narrativa de contrafação à lógica dos idiomas, aproveitando combinações de linguagens, línguas e culturas. É o que Barthes considera um *texto paradisíaco*, porque contrariando o referencial a todo instante, porque absolutamente subversivo, em proveito do paraíso das palavras, em cujo feixe se pode encontrar verossímeis os significantes todos. Nessa felicidade de romper com o organizado, Sarduy conquista no leitor uma ausência de sufocamento, uma liberdade suficiente e uma alegria franciscana, mas prazerosa. O texto de *Cobra* é fruto e emulação do prazer das palavras, ou o que as palavras revelam em seu deslumbramento. A persuasão do texto de Sarduy, ainda que costurada de frases desmodela-

das do padrão e reconstruídas pelo acasalamento de idiomas, pela desconstrução da língua/sistema, e pelo rompimento do mitológico ou alternância de planos e situações, não afirma uma única história, antes desperta o prazer do leitor, convertendo-o ao fruir. O texto de prazer pode até não envolver o leitor, mas certamente mais o enriquece.

Por propor toda sorte de rupturas, poderia parecer que o que Barthes pretende é a insensatez do discurso, o hermetismo absolutista. Mas, tal não ocorre. A iconoclastia barthesiana, audaciosa, não dispensa o significante. Que este se situe nos interstícios, que não se dê facilmente à vista, que se ponha na fenda, que encene a busca dos lugares mais escondidos — mas que exista, é claro. Tudo isto provocará a perversão do leitor ao querer transgredir, também ele, o texto de prazer, pois o que está muito à mostra não nos desperta o melhor desejo. Para tanto, faz-se indispensável desconstruir a narratividade. Que esta rompa com a norma lógica do referencial linguístico, mas não se rompa a sua legibilidade, sem o que não haverá prazer algum. Quando mais escondido e mais se ofertar generoso ao desejo de busca e encontros sutis, assim conterà maior prazer o texto, extensivo ao seu leitor — sobretudo se este prefere as rupturas vigiadas, as destruições indiretas etc. A proeza maior desse texto será manter a mimese da linguagem (imitando-se a si mesma), que é, segundo Barthes, fonte dos maiores prazeres, linguagem posta necessariamente numa natureza acendradamente ambígua, o mais ambígua que consiga, mas

que não tombe, não caia e nem provoque o riso ou o assentimento do sistema/língua-mãe, ou da boa consciência da paródia.

Barthes se apoia em ilustrações das partes do corpo humano — o feminino, para sermos mais explícitos — que nos desperta mais prazer e curiosidade. Diz ele: o ponto em que o vestuário se entreabre — aí a fenda, o ponto localizado do desejo, no despertar de desejos. Assim, que o texto contenha (e intente) essa propriedade, de manter o leitor dentro da intermitência do prazer do texto. Não o prazer do *strip-tease* ou do *suspense* (o primeiro significando o sonho colegial de *ver o sexo*, o segundo simbolizando a curiosidade edipiana, a ânsia de conhecer, desvendar, desnudar, esperar pelo clímax, saber as origens, causas e o final da história). O princípio do prazer existe até mesmo nas narrativas clássicas, quanto saltamos certas passagens *aborrecidas* do texto para gozar as instâncias prazerosas do relato. Este o gozo impune de conhecer o fim das coisas.

Um dos assuntos mais polêmicos, o da crítica, é analisado por Barthes, no caso de um texto de prazer, na discussão de critérios para julgamento das obras. Ele defende o primado do prazer, de orientar-se por uma visão do prazer e da perversão via prazer. Desse modo, não se pode qualificar as obras em *boas* ou *más*, porque os critérios sempre falham. A crítica, que se colocasse no nível de julgamento com base no *bom* e no *ruim*, seria de base social, cobrindo uma faixa imaginária e deficiente de observação. Assim sendo, não se dirá: esta obra é demasiado *isto*, ou aquela outra é su-

ficientemente *aquilo*. No entender de Barthes, e nesse sentido com ele concordamos, o que se deve fazer é anunciar que tal obra é isto ou aquilo *para mim*. E este *mim* aí não terá implicação subjetiva, senão existencial.

O brio do texto corresponderá à sua base: a vontade de ser fruído — excedendo a procura, ultrapassando a tagarelice, transbordando no prazer da palavra, mas sem a invasão dos adjetivos, que Barthes chama de *portas da linguagem por onde o ideológico e o imaginário penetram aos borbotões*.

Certas afirmações do autor de *O prazer do texto*, às vezes, ocasionam uma dupla interpretação, tal a carga de ambiguidade com que são enunciadas. É o caso de sua afirmação de que *o texto nunca é um diálogo*. Em que sentido empregará aqui a palavra *diálogo*? Defendemos o pressuposto de que o texto *dialoga* com seu leitor, porque incita-o ao prazer. A despeito da natureza a-social desse prazer — e que encerra a verdade da fruição, na opinião de Barthes —, acreditamos que o texto *quer* dialogar com o seu leitor. O próprio jogo autor \times texto \times leitor indicia esse diálogo. O texto é que muitas vezes não consegue. Mas, quando alcança tal objetivo, pode-se dizer que ele é dialógico, porque *conversa* com o seu leitor, requestando-o para o gozo da leitura e da fruição.

O caráter revolucionário do texto exige a sua a-gramaticalidade. Nisso Barthes tem razão. Não existe revolução se houver obediência ao que se pretende derrubar.

Uma das contribuições mais efetivas do ensaio de Barthes so-

bre o prazer do texto é a que trata das relações autor *mais* leitor. Ao propor suprimir a supremacia do autor (ativo) sobre o leitor (passivo), já que ambos devem fruir um mesmo prazer, uma vez que o primeiro escreve por e para o segundo e o texto requer um jogo intercomplementar, o pensamento barthesiano também exclui a relação de dominância de um sobre o outro.

Adiante Barthes justifica o texto de prazer associando-o a uma forma humana, uma figura, cujo anagrama de corpo erótico desperte no leitor o princípio do prazer.

A leitura da crítica se obriga a ser uma leitura de dessacralização. O autor transgredir a norma linguística ao tratar o seu texto de prazer. O crítico, em nome desse prazer, também comete a sua a-normalidade, orientando a leitura potencialmente para o texto que mais perversão cometerá. É a perversão da perversão. Nesse sentido, nenhum prazer se poderá extrair de um texto narrado. Aqui cumpre salientar nossa divergência de interpretação. Um texto narrativo pode despertar prazer no leitor de fruição, se este se resolver pela perversão em contínuo, aplicando ao relato outras formas de transgressão da leitura.

O espaço da crítica sobre o prazer deve ser necessariamente curto e desenvolvido didaticamente, em dois tempos: *doxa* (opinião) e *paradoxa* (contestação). Barthes acha ainda que qualquer texto sobre o prazer será sempre apenas dilatatório. Nesse caso, não seria dispensável, posto que repetido, extenuante?

A despeito dos debates que provoca e das contradições que

sugere, a maior valia d'*O prazer do texto* é o suscitamento de problemas relacionados ao discurso, à crítica, à apreensão, ao gozo de ler um texto literário. Livro polêmico, que revoluciona o campo da análise textual, relativamente *esgota* certos assuntos, deixando outros ao livre embate de ideias. Não se pretende livro definitivo, pois suas variáveis se processam num fazendo com o tempo histórico. Grande parte das teorias — ou a quase totalidade — de Barthes é plenamente satisfatória, sustentando ele a necessidade de o texto vir a libertar-se das amarras da língua como sistema inibidor e repressivo. Alguns assuntos mais polêmicos merecem um reexame e uma discussão em profundidade, sobretudo por ensinar e para identificar novos critérios de julgamento. Um exemplo é o *prazer à deriva*, jargão teórico que faz Barthes sustentar o não respeito pelo todo textual, optando pela parcialidade do prazer. Defendemos que o prazer do texto tem de ser fruído integralmente, daí nosso respeito ao todo. O próprio Barthes, corajosamente, expõe suas contradições, exibindo-as à nossa observação. Por conta disso não distinguimos com segurança entre um texto de prazer ou do prazer do texto, restando-nos a determinação ambígua dos termos, sobrepondo ideias acerca do que seja prazer (contentamento, euforia, satisfação, conforto) e fruição (agitação, abalo, perda). A distinção entre o que seja um texto de prazer e um de fruição não convence integralmente, porque se apresenta difusa, improvável, carente de maior aprofundamento.

Mas *O prazer do texto* é definitivamente um livro fascinante.

Pela consciência problemática da literatura face às variáveis da realidade cultural em permanente metamorfose. A independência, a atopicidade textual, a ideologia, a representação, os imaginários da linguagem, há todo um *cópus crítico* no livro de Barthes que leva o seu leitor a uma provocação: *discute-me ou devoro-te*. Tal perspectiva conduz o leitor também ao prazer do auto-reconhecimento e do gosto pelo debate, acendendo uma discussão que, por conta deste livro, ganha uma indispensável permanência de contato e confronto dialético.

Extensões de Barthes n' *O prazer do texto*

O texto é atópico em sua produção.

O prazer do texto não tem preferência por ideologia, identificando-se pela perversão das normas.

Balzac, Flaubert, Zola, Proust, Mallarmé são escritores de prazer.

O texto tem necessidade de sua sombra: um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito.

Imaginário da linguagem: a palavra, a fala (expressão do pensamento), a escrita, a frase, a proposta de recusa ao ciframento da linguagem.

O texto não é isotrópico (...) a análise estrutural (semiológica) deve reconhecer as menores resistências do texto.

A língua é *mãe* — natureza.

O escritor de prazer seduz-se pelo corpo da língua-mãe, tudo fazendo para enaltecê-lo, embelezá-lo, glorificá-lo, desmembrando-o até ao sem-limite do reconhecido.

Nem todo novo é objeto de prazer. O novo não é uma moda, é um valor.

Para escapar à alienação da sociedade presente, qualquer linguagem que não seja compromisso com o antigo. A exceção é a fruição: a regra é o abuso.

O prazer é dizível; a fruição é intraduzível (interdita).

Na aceitação da letra pelo escritor/leitor de prazer, o sumo alienante: eles *amam* a língua e por isso não a subvertem.

Perspectiva para um texto de fruição — autor e crítico *por dentro*.

Texto de prazer coincide com a política do texto confortável.

O prazer é revolucionário; atópico; a-social; independente; não é uma coisa simples; não dispensa *o que seja* o conhecimento.

A sociedade não conhece seu processo de fragmentação (clivagem), a sua perversão. No texto canônico a realidade recebe o respeito devido.

O texto de fruição remete à abstração.

Prazer x aborrecimento.

O texto é um objeto fetiche.

Como instituição, o autor morreu; a sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; o autor moderno não exerce paternidade

absoluta sobre sua obra.

Relação de desejo (necessidade de figura) autor x leitor.

A língua é tópica — a linguagem pratica a política da *paradoxa*.

A repetição em excesso se perde, por excêntrica; para que a repetição seja erótica é necessário que seja formal, a-literal.

O texto desfaz a nomeação e é essa defecção que o aproxima da fruição.

Haveria, em suma, dois realismos: o primeiro decifra o *real* (o que se demonstra, mas não se vê); o segundo enuncia a *realidade* (o que se vê, mas não se demonstra).

A renúncia ao prazer é obscurantismo; a frigidez da sociedade resulta de sua indiferença ao prazer.

Entre os caracteres do medo — é que ele não se presta à transgressão.

Bataille representou o que certamente pensava de Sade: “escrevo para não ficar louco”.

Defesa de uma gramática da fala (a linguística valoriza demasiado a sintaxe predicativa) contra o domínio da frase.

O caráter precário do prazer, o transitório: passageiro do prazer e da fruição.

Nietzsche entendia a leitura como vontade de potência. O pensamento de Hegel era interpretar para compreender. O de Marx: interpretar para modificar.

Brecht pretendia o mesmo que Marx: deve-se interpretar a realidade não para compreendê-la, mas para modificá-la. É também

a ideia de Barthes: contra o sistema de normalidade institucional da sociedade capitalista, que tem no consumo o seu *modus in rebus*. O texto é uma produção (um em se fazendo), não um produto de consumo. Nada existe fora do texto, uma vez que o texto é uma infinita pluralidade de signos.

O prazer na escritura poética brasileira

A análise de textos poéticos brasileiros, num enfoque de linguagem do prazer, pode parecer-nos, à primeira vista, tarefa relativamente ingrata, se levarmos em conta o caráter intransitivo dos conceitos emitidos por Roland Barthes em *O prazer do texto*. De fato, a ideologia ali predominante estabelece um corte fundamental no raciocínio lógico, instaurando uma nova filosofia da linguagem textual, sua natureza e realização estéticas.

A defesa intransigente do prazer do texto, cujo instinto renovador reside na linguagem, parece radicalizar o pensamento barthesiano numa única vertente. Uma leitura apurada do livro, porém, dará conta de outras legítimas intenções de Barthes. O que nele repona, aliás, é uma remissão à necessidade de interpretar dinamicamente o fenômeno literário como imperativo da cultura contemporânea e uma tomada de posição diante da realidade social que a arte exprime e na qual se inspira.

Sob essa perspectiva, a poesia brasileira é bastante rica e fecunda. O percurso poético desenvolvido a partir de um Gregório de Matos Guerra e retomado por nomes como os de Cláudio e Gonzaga, Sousândrade e Augusto dos Anjos, por exemplo, afirmaria ao longo do tempo a maturidade estética de poetas que, num caudal voluptuoso de busca de novas formas de expressão, iria desaguar, sobretudo, na revolução modernista de 22, cujos representantes assimilariam e perpetuariam uma linguagem do prazer e do dizer político no texto, determinando uma pluralidade ideológica e uma revitalização estética no código poético nacional. A Semana de Arte Moderna ultrapassa o mero marco na historiografia literária para ser renovadora da cultura brasileira, confirmando o gênio na estruturação de uma poética de contrafação, de subversão das linguagens estabelecidas, de transgressão inextinguível que afirma a intrepidez do texto de vanguarda entre nós.

Há, pois, uma ampla justificação do prazer do texto na poesia brasileira. Muito teria a ver, nesse sentido, a poesia neobarroca e expressionista de um Jorge de Lima, o lúdico metafórico de um Cassiano Ricardo ou um Murilo Mendes, a poesia vigorosa e límpida de Drummond, Cecília Meireles, Mário Quintana, Carlos Pena Filho, Mário Faustino ou, ainda entre os contemporâneos, os nomes de Ferreira Gullar, Geir Campos, Nauro Machado, Carlos Nejar, Florisvaldo Mattos e alguns outros. A relação seria extensa e intensa. Visto como proposta subversiva e *neurótica* da criação, o prazer do texto encontraria estreita correspondência no universo

textual brasileiro. Algumas das principais ideias nesse campo encontram-se contempladas plenamente na poética que, hoje como ontem, remete o leitor a uma práxis do prazer, num jogo de leitura inquietante e até mesmo *desconfortável*.

O fato de não podermos esgotar o assunto leva-nos à concentração na obra de Barthes, autêntico breviário da cultura do prazer textual, dela extraindo elementos significativos para o estudo da poética brasileira, particularmente no que toca à linguagem e seus contrários e às relações dessa linguagem ao nível de ruptura com a linguagem referencial, que não se faz pela violência, mas pela continuidade. Afinal, diz Barthes, “não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa” (In: *O prazer do texto*, Lisboa: Edições 70, 1974, p. 41). Nessa escala do prazer do texto se inscrevem Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Florisvaldo Mattos, que correspondem a três momentos, identidades, modelos e temperamentos distintos na singularidade poética brasileira, autores nos quais reconhecemos a mímese da linguagem reorientando-se com uma desenvoltura sintomática de um signo renovador. Cada um desses poetas, em seu tempo e a seu modo, reúne, torna plurais os elementos do prazer textual, na medida da fusão de ditos políticos, linguísticos e eróticos.

De nossa investigação sobre o prazer no texto resulta a necessidade de uma nova poética, que rompa com o referencial, o lógico, o cômodo na expressão artística tradicional, privilegiando o gozo de transgredir o estabelecido linguístico e/ou semiótico,

redistribuindo a linguagem, ampliada até ao limite do incomensurável. Isso leva a contrariar, à exaustão, a linearidade da escrita ortodoxa, na busca de um novo leitor, disposto a incursionar, pelo texto, na perversão da língua, afirmando o Eros freudiano.

Há diversas maneiras de *ler* esse texto, tanto pela desconstrução da língua-mãe, como pela ruptura com os níveis referenciais da linguagem, ou pelo acasalamento de idiomas ou, ainda, por códigos de significantes consagrados na natureza simbólica e imagética das palavras, repisadas estas, no novo leitor, mediante a superação do texto feito estética da classe dominante. A peça de prazer se faria, portanto, reconstituindo o dizer político do texto, sua insólita permanência numa margem aética, cuja linguagem (de prazer) seria produzida no interdito da língua, operando e transformando a ideologia estética por e para o prazer e a fruição do leitor.

Defende-se aí a intransigência do texto como elemento configurador da linguagem do prazer. “Nunca nos devemos desculpar, nunca nos devemos explicar” (Cit., 35), diz Barthes a propósito dessa categoria textual. Daí a necessidade de um caráter revolucionário na expressão ideológica do texto que, pela abolição de toda linearidade, instaura o primado da libido no corpo erótico da escritura. O prazer provocado deve bastar-se a si mesmo, sem descartar o leitor e antes incluindo-o no jogo, no desejo, no gozo. Ao libertar-se do temor da contradição lógica, ou da apelação retórica de explicar-se ou justificar-se perante a ordem da cultura oficial, o texto, enfim, entrará no prazer da perversão do idioma e,

enquanto manifestação artística, praticará sua autonomia. Porque o texto, simplesmente, é. Sua lógica interna detém uma função catártica que não admite qualquer forma que represente concessão às estruturas sintagmáticas da linguagem. O caráter frutivo do texto reside, justamente, nessa subversão do estabelecido na língua, criando as contrafações mais originais.

Um texto que seja, ao mesmo tempo, abolidor, “neurótico”, sensual; que rompa com todas as barreiras, classes ou categorias impostas pelo léxico, reunindo linguagens aparentemente inconciliáveis e realizando o maior número possível de combinações lúdicas; um texto que, fiel a si mesmo, possa suportar todas as acusações de ilogismo e infidelidade e, afinal, seja a soma de todas as rupturas contra o sistema oficial da língua, este será o texto de fruição, reforçado pela cultura do significante, dado ilustrativo do movimento de resistência estética ao processo de desumanização em curso na civilização tecnoburocrática de hoje.

Incorporando todas as linguagens, realizando o que Barthes chama *a Babel feliz* e batendo-se pela conquista do leitor, o texto só tem compromisso com o prazer fruidor, guardando para com ele fidelidade incondicional e coerência cautelosa. Neurótico dos veios da loucura lúdica, o texto de prazer/fruição deve seduzir o seu leitor, donde o estado obsessivo da criação. Pelo desejo de ser fruído, de sua ambição do leitor, esse texto deve manter sob vigília a sua intransigência ruptora e iconoclástica, refazendo o idioma poético, determinando a morte da linguagem-moeda, visando a

estabelecer contrários à oficialidade da cultura. Com isso, desaparecerão as relações (autocráticas) de superioridade do autor sobre o seu leitor, pois ambos serão chamados ao jogo, ao caráter subversivo da linguagem. Da duplicidade e ambivalência dessa relação se produzirá a estesia, que convida ao prazer *ad infinitum*.

O texto, portanto, não abre mão do seu leitor. Propõe um jogo onde entra a pluralidade ideológica do prazer: a intertextualidade, a repetição, a expressividade do signo; e determina a *morte* da língua, do uso convencional (gramatical) do idioma, tal como nos ensinaram no lar, na escola, na cultura conservadora. Pela *morte* da linguagem referencial, redefine-se a linguagem de prazer. Nesse sentido, o prazer do texto se aproxima de uma proposta psicanalítica de liberação do ego, sugerindo descondicionamentos e desbloqueios, pela alternância de prazeres e ausências de sufocamentos.

O prazer se estabelece também a partir do corte, da fenda da cultura, por onde logra afirmar a quebra dos edifícios linguísticos e ideológicos e a frase já não será modelo para o texto. O prazer, porém, não se mostra de todo: é o intermitente, entreaberto, que, pela sutileza do aparecimento-desaparecimento, gera a expectativa de excitação próxima do *suspense*.

Da leitura intrigante de poemas brasileiros sob a ótica do prazer, cumpre-se um percurso onde avultam o aguçamento e a inquietação da descoberta. A angústia inicialmente experimentada cede lugar a uma verdadeira alegria da revelação: pois é bem

possível o jorro de luz prazerosa e fruitiva no estudo da poética brasileira e dela extrair alguns desejos dentre os muitos realizadores de primeira linha. Estudar autores brasileiros, sobretudo poetas e sua linhagem de prazer, é tarefa provocadora e lúdica. Basta vencer preconceitos. Justamente porque a ideia de uma escritura poética não se localiza em territórios indefiníveis. Ela se abre às interpretações e dá margem à busca de contatos com o que se produz de moderno entre nós.

Caráter revolucionário da escritura de Oswald de Andrade

A rigor, o prazer do texto, o prazer do jogo só se podem realizar a partir de uma perspectiva moderna. Porque foi com os modernistas que se pôde verificar a desconstrução da língua, rompido o elo com a cultura ancestral, pluralizado o código de significantes. Esse dizer político, que excede uma política da cultura ou da arte, mas que a elas, também, se circunscreve, até para recusá-las, pode, numa perspectiva brasileira, ser detectada na poesia de uma figura singular, um ruptor absoluto, iconoclasta da poética rimada e sonântica, (misto da bem comportada arte burguesa com a assimilação colonizada), um arriista da literatura apartada do fato social, voltada essencialmente para as imitações de caracteres do fazer poético *made in Europe*. Seu nome: Oswald de Andrade. É dele o texto de corpo erótico, cultor

da contrafação do Pau-brasil, cujo enunciado político é a contrapartida mais representativa e legitimadora do movimento de 22.

A obra de Oswald, pode dizer-se, é toda ela um panfleto ideogramático, onde se salientam a vontade da transgressão, o gozo de contrariar o estabelecido em todas as suas ordens, sejam os aparelhos lógicos ou os socioletos da cultura dominante, e antes afirmando um nacionalismo tropicalista *avant la lettre*, em que se expõem a pobreza e a vergonha brasileiras sem retoques. Oswald recorre a capilaridades ruptoras, ao pansexualismo das formas (eróticas) de uma palavra desabrida, sem ademanos eruditos, classicizantes, europeus. Com ele a poesia brasileira realiza sua maior ousadia, uma agilidade vigorosa, liberta dos esquematismos parnasianos, desmascarando a tradição retórica e discursiva da poética brasileira padrão. Ao tempo em que expõe as mazelas brasileiras, a poesia oswaldiana atende a uma poética da radicalidade, porque aferida numa linguagem de raiz explosiva, cortando-a num fazer dessacralizador, ferindo-a pelo tratamento de choque, varrendo para sempre o bom-senso e o bom-gosto da máquina-de-fazer-versos parnasiana. Neste sentido, seria Oswald um precursor, pelo menos no Brasil, da linguagem sem medo de contradizer-se, aproveitando-se da *contribuição milionária de todos os erros*, incorrendo (e gozando) nos riscos da contradição lógica e realizando uma poesia deliberadamente dissonântica, atonal, que põe em xeque todos os tradicionalismos, como se pode notar no poema “Bonde”:

O transatlântico mesclado

Dlendlena e esguicha luz

Postretutas e famias sacolejam. (Oswald de Andrade, 1976, p. 106)

Nota-se, de imediato, que o jogo da des/construção da linguagem desenvolve um movimento pendular, intermediando raciocínio político-social e filosofia estética. Não apenas o traço que, desalienante, demolidor pelo gosto de deflagrar uma queda, se verifica na poética oswaldiana, como também a própria consciência da revolução operada na linguagem, no ideário de invenção duma escritura nova, brasileira, contemporânea, contrária à poesia pincenê da estética parnasiana. Até Oswald, a poesia seria mero jogo de elegâncias metonímicas para o consumo burguês em saraus nobres, frequentemente desaguando na diluição da realidade social.

Muitas vezes a poética oswaldiana enfileira frases, justapondo-as deliberadamente sem sentido aparente, a fim de que o leitor participe do jogo e anuncie (pronuncie) o poema com suas discutíveis notações. Analisando-se esse modelo de armar, chega-se à conclusão de que cabe pensar o fenômeno poético de Oswald em sua justa medida, a que obriga o leitor a entrar na perda, fazê-lo refletir acerca dos compromissos de romper com uma poética alienada, que teimava em enxergar nuvens, estrelas, arrebóis, quando o mundo não se recuperava do trauma de uma primeira guerra mundial.

A Oswald de Andrade competiria anular sentidos do fazer poético consagrado como modelo na cultura acadêmica. O programa rígido de dessacralização das linguagens foi então galvani-

zado por Oswald mediante fórmulas da poesia-comprimido, da poesia-piada, da poesia-minúscula como duas palavras na frase, reiterando o caráter edipiano de ver o avesso, a outra metade do mundo, de ver o que está dentro do brinquedo (do jogo), algo como o realizado em 1925 por Jorge de Lima com seu *Mundo do menino impossível*. Oswald concebeu a linguagem-mônada, valorizando o *flash* da ideia, como no poema “Nova Iguaçu”: “Confeitaria Três Nações/ Importação e Exportação/Açougue Ideal/Leiteria Moderna/Café Papagaio/Armarinho União/No país sem pecados” (Cit., p, 108).

Os versos são frases-propaganda, soltas, antevendo a crítica do consumismo, do crescente comércio e do ilogismo de um progresso que privilegia determinadas classes. Tal consciência do fazer poético oswaldiano já se poderia presumir num poema como “3 de maio”, em que o artesão sacrifica a postura sagrada do poeta, disseminando o conceito de poesia pela territorialização do sonho e do ludismo: “Aprendi com meu filho de dez anos/Que a poesia é a descoberta/Das coisas que eu nunca vi” (Cit., p. 104).

Não há em Oswald a aura das idiossincrasias tradicionalizadas poeticamente. Ele rompe com todos os códigos de rimas e assonâncias e com os aparatos ideológicos das mensagens decodificadas, preferindo seguir as pegadas de uma poética suja, arrojada, feita de cliques, impressões e sensações primitivistas. Intérprete burlesco de uma sociedade decadente, de uma classe média hipócrita e de um declínio das estéticas de classes, inclusive da parna-

siana, Oswald de Andrade reúne em seu ativismo criador todos os comentários, ditos e deboches críticos à poética bom-mocista da época, afirmando um texto de desejo e fruição, seja pela proposta formal e tematicamente revolucionária, seja, mais ainda, por contrariar ininterruptamente o estabelecido linguístico/temático/semiológico e as instituições poéticas consagradas no universo cultural brasileiro.

É Oswald, aliás, o autor que mais se descaracteriza como *autor*. Subtrai-se à hierarquização dos estamentos político-sociais tipo Academia Brasileira de Letras, rompendo barreiras *non plus ultra* do modelo parnasiano nas relações com o leitor. Ao texto pronto, acabado, produto conforme o gosto e a norma da cultura, ele opõe um vir-a-ser do texto, uma produção, uma enunciação contínuas a verificar-se no renovar da pesquisa aberta e de uma poesia aparentemente simples e ingênua, mas profundamente iconoclasta, nacionalista, popular, inserida numa perspectiva de prazer, que se confirma nos caracteres de jogo com que se pronuncia. A poética oswaldiana é a que mais adere a um plural de vozes, porque manejada para infundir no leitor, parceiro do jogo, do desejo, do prazer, a sensação infinita de que ele, leitor, também pode, todos os temas são temas poéticos, o que ajudou a sepultar inelutavelmente conceitos como o soneto com chave de ouro, a torre de marfim e o academicismo formal do poeta como um cinzelador de nuvens.

Repetição e expressividade em João Cabral de Melo Neto

Em João Cabral de Melo Neto apresentam-se numerosos exemplos das possibilidades de um texto rico em sugestões, expondo-se ao leitor e a diversas leituras sem, no entanto, perder a integridade da universal enunciação, ou ser concessionário de esclarecimentos em sua fala. Como no prazer do texto, onde não justificar-se parece ser uma espécie de *leit-motiv* ontológico, a poesia cabralina tem coerência interna personalizada, fazendo escoar uma linguagem com sua própria filosofia estética, qual seja a do texto que se reescreve, que investe contra valores tradicionalmente repressivos, afirma o homem em suas possibilidades de criar formas novas e propõe um código inesgotável de significantes, imagens e símbolos. Prazer à deriva, o texto metapoético de Cabral tem seu tônus numa prática política ligada à conclamação da consciência coletiva para problemas sociais e humanos. A característica principal desse texto é a repetição expressiva. A linguagem assume o signo na pluridimensão da palavra repetida. Como se, pela repetição, melhor realize o interdito de todas as linguagens, João Cabral de Melo Neto re/constrói uma poética de permanente indagação filosófica, de um permanente inquirir e inquirir-se. A ausência de respostas e o caráter e natureza constantemente questionadores induzem a uma interpretação dialetizada do indivíduo, na base de que, mesmo sem resposta, é possível melhor perpetuar o mundo à nossa volta. Mesmo quando afirma,

o poeta parece manter o perfil acentuado de suas dúvidas. Repetir, até à exaustão, propõe fixar no leitor a impressão dominante do texto, sua identidade e ideologia:

*Os vazios do homem não sentem ao nada
do vazio qualquer do do casaco vazio,
do da saca vazia (que não ficam de pé
quando vazios, ou o homem com vazios) (João Cabral de Melo Neto,
1976, p. 29)*

Na repetição reside a expressividade, a relação com o prazer, sua diferença, a natureza cíclica do signo semântico. A leitura frutiva em João Cabral deve necessariamente defender, argumentar, envidar-se dialeticamente, uma vez que texto, prazer e leitor abrigam uma linguagem nova, cuja raiz vem ajustada a um córpus crítico, abolindo a linguagem canônica no que ela tem de logomáquica. Nem sempre o texto de Cabral fala claro, mas o faz sempre sem tagarelices, com obsessão, com a *neurose* de que só vai publicado o que não pode ser reescrito. A repetição de determinados signos tem sua lógica interna, aquela que deseja o leitor (na proposta do prazer) assumindo o calor da forma, a expressão dos ditos:

*Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,*

*para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.*
(Cit., p. 15)

O poeta recusa a correspondência lógica em seu texto, pois elide certas notações frasais no poema. Lançando-se ao leitor para com este restabelecer o jogo da produção, ele vai determinando cortes no enunciado linguístico, abrindo o texto à participação leitora. O verso *de um que apanhe esse grito que ele* requer uma situação de perda, pois o enunciado se rompe, desequilibra, faz pensar, seduzindo o leitor à conquista do imaginário político, da enunciação, da notação simbólica predisposta ao entendimento conotativo, sem qualquer concessão à linearidade.

“Se a língua limita o poema, a linguagem o amplia”, é a voz de Cassiano Ricardo, outro poeta do prazer (*in*: RICARDO, Cassiano. A fala, processo vivo de comunicação. In: TELES, Gilberto Mendonça. *A raiz da fala*, 1972, p. 9). Realmente, o que se observa na poética de João Cabral é a palavra, a linguagem (traço determinante e realizador da poesia) sendo revigorada, reabilitada para o prazer. Nas atuais exigências da vida moderna, com todo o arsenal tecnocrático da civilização contemporânea, deve o poeta armar-se de um material metafórico que o faça melhor partícipe do mundo, sem abrir mão do humanismo. As conquistas da comunicação sideral impõem um novo jogo de armar poético. E a obra de João Cabral é, pois, de recriação da fala. Ela não se cose no território pseudológico das expressões cristalizadas, mas redimensiona

a natureza da linguagem pela combinação de vocábulos aparentemente inconciliáveis, pela repetição de palavras-signo por amor de um melhor esclarecimento do tecido poético.

Umberto Eco crê que “o poeta é o homem que coloca a linguagem a falar ou deixa-a em condição de nos falar” (1971, p. 22). Para o teórico de *Obra aberta*, a linguagem encarna o poético, dando-lhe forma e substância porque não apenas habita, mas dinamiza o concreto existencial humano. Isto se aplica a João Cabral de Melo Neto que, para imprimir vida à linguagem, unge-a de uma arquitetura sóbria e profundamente humana, desenvolvendo a equação estética que melhor sabe à experiência criadora do homem. É na poesia sobre si mesma que o criador se enfrenta, defrontando-se com as singularidades da argamassa do fazer poético que não se molda como simples exposição emocional. O prazer do desvelo parece ser a bússola por que se orienta o poeta, rumo do norte ou do sul de um prazer do texto que se autonomiza, ganha vida própria, revela, indicia, invoca variáveis e direções do discurso. As noções de risco, jogo, elaboração, prazer e desvendamento anunciam o poeta em desvixe na busca da expressão definitiva:

*Catar feijão se limita com escrever
jogam-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na da folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.
Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo;
pois para catar esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.*

2

*Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviante, flutual,
açula a atenção, isca-a com o risco.
(Cit., p. 16)*

Assim se descreve a leitura de fruição. Uma leitura, como a palavra no poema, não *fluviante, flutual* (i.e. linear, simplória, estática), mas incorrendo em riscos, na perda, no *fading* barthesiano, da mesma forma como incorre em risco o mesmo João Cabral, que cata feijão/palavra, em lavoura indecifrável, recolhendo umas, selecionando as que não bóiam, emprestando-lhes força e vigor renovado(re)s. Essa escritura poética, que se liga à História mas que a recusa, nasce da conformação do escritor sitiado em seu devir e da linguagem em suspense. Da realidade do poema ressalta a fome do leitor, requestado pela aparente incomunicabilidade do poeta.

Por isso o poema não se mostra transparente, comunicativo. Por não se nutrir da lógica explícita das coisas ou das comunicações paralisantes. Antes pretende, essa linguagem entranhada no poeta-artesão, um parceiro nos dados de decifração das íntimas realizações do poema, um co-autor nas relações com o mundo que se pretende interpretar e/ou modificar. Por isso, também,

o texto de Cabral não fale *exato*, antes proferindo a ambiguidade, no que esta tem de recusante: contra as mensagens amarradas ou frouxas, contra as inspirações ou logorréias da poesia emoção pura.

“Catar feijão” realiza o plural de signos, algo como a floresta dos simbolistas augurando longa vida aos símbolos e sinestésias. A poesia de Cabral é plástica e suas palavras se erguem do papel como lanças ou archotes, instando o leitor a com ele fruir o secreto prazer da multiplicação.

“Massa” e o corpo erótico da poesia de Florisvaldo Mattos

*Sucede que um dia me sucedo.
Ventos galopei por outros prantos
e perto vou sendo tudo longe
os pés disformes assentados
no leito de sangue desse rio.*

*Sucede que um dia o peito abre-se
mais aurora e flor mais sentimento
e resume em ser o que era ter
tanto melhor morte traz a sorte
de correr liberado noutros cantos.*

*Sucede que um dia renuncio
ao querer resolutivo que apodrece
em lavra final de tempo e sal.
Assim despojado de sombras asas
me levem que chegarei em breve.*

Sucede que um dia se afundou

*o navio com bagagens ancestrais.
Recusando o baralho onisciente
debitei a angústia de viver
ao livro dos homens — não ao diabo.*

*Sucedede que um dia me conheço
afinal. Sou todo companheiros!
Labirinto de chagas mas por onde
corre um raio farto de vontade
faço do amor aos outros meu caminho.
(1996, p. 115)*

A análise do poema “Massa”, de Florisvaldo Mattos, comporta uma série de observações que, não obstante não possam ou pretendam esgotá-lo, dariam forma ao esforço de pensar o facto poético numa perspectiva contemporânea. Em primeiro, qual seria o campo de fruição no poema? O texto que rompe com a cultura “fazendo vacilar as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, com o fim de fazer entrar em crise a relação (do leitor) com a linguagem” (Barthes, Cit., p. 36)? Decididamente, não.

Por outro lado, estaria este poema ligado a uma prática *confortável* de leitura, característica de certo texto de prazer? Igualmente, não. Ele possui aquele claro/escuro da linguagem livre, o mostra/esconde de um texto avarento e generoso, conduzindo o seu leitor do agrado (prazeroso) ao gozo (fruitivo), na domaçaõ de recursos formais da linhagem expressionista, denunciando a inquietação criadora de um dos mais ricos artistas da palavra,

hoje.

Nesse texto de Florisvaldo Mattos os aparelhos ideológicos da língua-mãe são desmascarados, representando uma total desassociação da práxis referencial da linguagem-moeda. A riqueza do texto resulta produto de uma subversão do estabelecido linguístico, o lado contrário da fala mítica, diária, regular, aberta ou plana. Recusa-se a repetir o já verbalizado, rejeita a cultura horizontal do dito-chão. Por isso não se dobra ao que quer que seja *continuum moderato* da língua e apresenta-se clivado de significantes, profetas de mudança, a metamorfose do indivíduo e do artista no Terceiro Mundo, rastros de infância, adolescência, madurez. O imaginário da linguagem poética — aqui dita reformuladora da cultura — estabelece um corte profundo no dizer/fazer da estética literária convencional.

O poema não é ruptor absoluto, incansável, inexaurível. Não produzirá infinitude no estado de perda (da cultura), nem conseguirá atingir o estado da *paradoxa* barthesiana, de ruptura total, absoluta do que seja coerência lógica. Mas, na medida em que rompe com certas estruturas sintagmáticas da expressão poética tradicional e em que se afirma eroticamente, realizando o interdito da linguagem, sua rachadura, seu enriquecido código de significantes, esse texto desvencilha-se da poesia-discurso, da poesia-cartel-de-palavras e abre clareiras, propõe um ludismo de decifração ao leitor, seu desafio e enigma. Porque, como toda escritura renovadora, não se nutre da palavra em seu estado de

dicionário. Apoiar-se na enunciação, rediscute a linguagem conflagrada do indivíduo, do artista em sua confrontação com as realidades. Não é propósito do poema (nem seu destino) a eficácia, mas a consciência de seu papel de recusa a Tântatos, de resistência à era da atrocidade.

Sucede que o poeta se descobre, se *sucede* (acrescenta-se), suplanta-se no tempo e no espaço. Quem me decifra?, parece perguntar o texto. *Sucede que um dia me sucedo* representa o indivíduo, o artista sofrendo mudanças em sua história e circunstância. O poeta revela-se outro, o que, retirando-se de um estágio inicial de pureza, fica órfão da ingenuidade e se apresta a percorrer caminhos até encontrar-se na identificação com a coletividade e a responsabilidade daí decorrentes. Diríamos de um prazer (do texto) que conduz à fruição (do leitor), compreendendo-se a amplitude desses termos: o prazer do texto como etapa decisiva para a fruição do seu leitor.

O corpo erótico do poema de Florisvaldo produz no leitor a instância da embriaguez, do gozo, do onírico participante. Trata-se de uma poesia generosa, límpida, camaradeira. Ainda que (aparentemente) dentro da cultura, usando vocábulos dicionarizados, palavras pró ofício e artesanato, o poema investe no signo, concede-lhe brilho novo, propõe novo uso às palavras, o que não se acaba no enunciado, mas perdura além, fora da fala, inesgotável produção da sensibilidade poética e humana.

Há um ser do texto. Urge encontrá-lo, não para “explica-

ções”, mas para torná-lo íntimo ao leitor, seu parceiro na festa da produção e delícia estéticas. É preciso, pois, buscar este *ser* do texto. Para melhor compreendê-lo é preciso vivenciar a sentença de Barthes: “nada é verdadeiramente antagonista, tudo é plural” (Cit., p. 72). Conquanto não seja senhor todo-poderoso das propriedades da recriação, o poema de Florisvaldo Mattos tampouco se apresenta texto obediente à língua, preso aos aparatos e esquematismos do *stablishment* literário alienado ou pedante, nem de alguma lógica embasbacada de texto que diz *eu vim para tornar-me exato e claro aos vossos olhos*. O poema prefere dizer: *vinde a mim e gozai a incerta delícia de descobrir-me*. Como num jogo.

Essa pluralidade, materializada no artesanato textual, restabelece as relações do indivíduo/artista com o mundo. Ora, um texto que não seja mero e conveniente servo da expressão poética tradicional, que não se apascente diante das estruturas lógicas da frase, ou do ritmo vocabular, ou das solidariedades regionalistas das linguagens formalizadas repetitivamente em tom único, esse conterà o prazer erótico, que usa todas as linguagens, inclusive as “impossíveis”, superando-se no inconsciente da língua, dando-se sem se dar demasiado e exigindo toda uma reflexão metafísica e estética por parte do leitor. Assim será o texto de Florisvaldo: maduro, sincero, íntegro. Que pelo prazer de sua proposta conduz o leitor ao desejo do outro, à libido da beleza. O prazer que está no texto — cortando-o, rompendo o discurso, cúmplice da afetividade da fala.

“Massa” se impõe, assim, ao seu leitor, requestando-o pelo erótico da forma e pela generosa reflexão. Pressupondo um leitor que aspire ao prazer da palavra recriada, o poema constrói a ambiguidade na ousadia formal, sem perder de vista a convocação humanista do que tem a dizer. Sob rígida coerência interna, busca formas novas/renovadas a fim de avaliar sensações de outroras e de hoje, alumbramentos, descobertas, revelações. No entremeio, o ponto de estremecimento do idioma. Pois o poema se fecha ao dizer comum, preferindo antes redistribuir a linguagem, fornecer expressão contemporânea a sentimentos eternos, como se, pela beleza da forma e do dito, e mais ainda do interdito, pretendesse re-ensinar humanismo aos homens.

Versos há que arrastam o leitor ao gozo imprescritível, longe mesmo de uma matriz poética desgastada e *profissional*. Pois colhe painel intenso de representações, enigmas, paralelismos. Como em *Ventos galopei por outros prantos*. Ou em *perto vou sendo tudo longe*, onde se realiza uma das mais engenhosas antíteses da poesia brasileira. Se a força da imagem é a predominante de uma poética de elevação, de um texto de prazer, e a metáfora sua figura mais viva, o poema “Massa”, de Florisvaldo Mattos, não apenas re-faz, mas redescobre, ou reinventa a poesia, em seu barroquismo formal e em sua expressividade de cosmo intimista, mas com peso coletivo.

Anotações provocadas pela leitura da *Théorie esthétique* (Paris: Klincksiek, 1974), de Adorno

Último livro de Theodor W. Adorno, um dos fundadores da Escola de Frankfurt, de que fizeram parte ainda Walter Benjamin, Jürgen Habermas, Max Horkheimer e Herbert Marcuse, a intenção fundamental da obra é demonstrar, por meio de caminhos estritamente marxistas e não dogmáticos, que a arte ocidental não é, ao contrário do que pretende o Estado, decadente e unanimemente burguesa. Ela continua a cumprir sua função social secular, sendo ao mesmo tempo *inútil* e a-social. A indústria cultural, com seus sub-produtos, procura corrompê-la, mas a arte, integrada à sociedade, jamais trai a sua natureza.

No particular da Poética, Adorno considera que toda grande poesia é a-social. O eu lírico determina-se e comunica como contraposto ao coletivo: não é sequer uma mediação com a natureza. O que é a-social retém o social para estabelecer *linguagens*. Demonstrando simpatia para com as manifestações *menores*, o pensador alemão discute a intencionalidade/não intencionalidade da arte. O momento estético da forma está ligado à ausência de violência. Na crítica à teoria psicanalítica da arte, considera esta última como a antítese social não dedutível imediatamente na esfera interior humana. Ao ceticismo das teses antropológicas recomenda o emprego da teoria psicanalítica, entendendo-a,

porém, como método mais fecundo psicologicamente que esteticamente. Porque ao considerar as obras de arte essencialmente como projeções do inconsciente, a teoria obriga as categorias formais ao esforço reducionista, à negatividade existencial face ao predomínio do inconsciente.

Theodor Adorno, a despeito da amarga reclusão a que o nazismo o condenara, reativa-se com um humor contagiante pela boutade irônica e ambígua classificando as obras de arte como os *sonhos diurnos da psicanálise*. A teoria psicanalítica levaria vantagem sobre a teoria idealista por fazer jorrar luz sobre o interior da arte do ponto de vista do si-mesmo artístico. Por isso permite *subtrair* a arte ao sortilégio do Espírito absoluto. Adorno se interpõe contra o idealismo vulgar que, por rancor, centra a implicitação da arte — conhecimento de sua implicação com o instinto —, em quarentena, numa pretensa esfera superior. Decifrando o caráter social que se exprime nas obras manifestas conforme o espírito criador, Adorno oferece as articulações duma mediação concreta entre a estrutura da obra e a estrutura social. Para ele, a psicanálise impõe um código apenas subjetivo para decifrar as pulsões instintivas, que não atendem, todavia, ao fenômeno artístico em sua real complexidade. A teoria considera a arte unicamente como fator psíquico, esquecendo-se de uma objetividade, coerência, nível formal, impulsos críticos e demais relações com a realidade não psíquica. Por fim, se a teoria psicanalítica considera a obra de arte baseada na imaginação quase

totêmica, Adorno pondera que a imaginação é, de fato, uma evasão, uma fuga, mas não o é completamente.

Avaliando as teorias de arte segundo Kant e Freud, Adorno observa no filósofo empirista a representação como ponto de partida, o subjetivismo implicando qualidade, a estética em concordância com a tradição racionalista, notadamente provinida de Mendelssohn, do efeito da obra sobre o admirador. Para Adorno, o que há de revolucionário na *Crítica da razão* kantiana é que, sem deixar a esfera da velha estética do efeito, Kant se orienta por uma crítica imanente. Mas o objetivo esbarra na satisfação de interesses provocados pela representação de intencionalidade do deslocamento do subjetivo para o objetivo, racional. Já para Freud a arte seria percebida como realização de desejo inconsciente, libido insatisfeita e realização socialmente produtiva. Kant poria em evidência, mais do que Freud, a diferença entre arte e desejo (faculdade anímica do desejo), arte e realidade empírica. Se para Kant, que não idealiza a arte, a estética é hedonismo emasculado, e sua teoria de arte se deforma pela insuficiência da doutrina da razão prática, para Freud a obra de arte responde por uma imanência psíquica, de busca obsessiva na realidade de expressões emocionais galvanizadas no desejo e no desejo de felicidade.

O resultado é que, para Adorno, a arte moderna virou um mito contra si mesma. Em sua reflexão sobre as escolas que secularizaram os ismos, o filósofo de Frankfurt descobre na cons-

ciência um reflexo do código de reenvio: toda obrigação artística desmonta simultaneamente a obrigação estética. Por isso que o conteúdo de verdade de certos movimentos artísticos não culmina absolutamente em grandes obras de arte. Os ismos tendem a ser escolas que substituem a autoridade tradicional e institucional por uma autoridade objetiva. Em seu constructo e causalidade, a arte radicalmente elaborada reduz-se ao problema do processo de sua elaboração. A arte moderna, em sua ausência de intenção, entra em contradição com seu *especulum*, seu motor transfigurativo, que lhe conferiria uma segunda potência. A recusa de Beckett em interpretar suas obras, ligada a uma consciência extrema das técnicas, as implicações do conteúdo material e do material linguístico, não representa mais que uma aversão puramente subjetiva; ao mesmo tempo que cria a reflexão e sua força, o conteúdo desaparece. Surge daí talvez a crença de que a confusão do mundo ilustra a linguagem do Absurdo.

As intervenções de Adorno sobre o feio, o belo e a técnica são igualmente intrigantes teoreticamente. Começa desfazendo o lugar-comum de afirmar que a arte não se identifica com o conceito de belo, mas para realizar-se tem necessidade do feio como negação de *si*. O feio, todavia, não se suprime como regra dos interditos. Ele não é interdito senão para as regras gerais; e aqueles que se opõem à exatidão imanente consideram que a universalidade (do belo, do feio etc.) não traduz mais que o primado do particular: o que não é específico não deve mais exis-

tir. Nascem desse ponto algumas radicalizações. Erigir o feio, o disforme, como categoria estética é uma delas. Na arte moderna, o aspecto harmonioso do feio se eleva ao grau do protesto viril, qualitativamente novo. Rimbaud, Benn e Beckett nada têm de comum com a pintura paisagística do século 17 porque optam pela violência e destruição de quaisquer identidades idílicas com o mundo da paisagem. Na história da arte, a dialética do feio absorve igualmente o belo. O *kitsch*, sob esse ponto de vista, é o belo com qualquer coisa do feio.

Sobre o grotesco, Adorno segue pegadas de Nietzsche, para quem o gesto mesmo da arte tem qualquer coisa de cruel. Talvez por isso não se possa definir o belo sem renunciar ao seu *conceito*, o que constituiria uma antinomia. Nas tragédias de Eurípides há a preservação da violência mítica sobre as divindades olímpicas, mesmo purificadas pela associação com a Beleza. A irresistibilidade do belo, sublimada pelo sexo, atende às mais altas manifestações artísticas e se exerce pela pureza, distância da vida material e dos *efeitos*. Na forma pura, uma das primeiras afinidades da Beleza é com a Morte. E isso nada tem de romântico: está nos trágicos gregos, está em Shakespeare, está no *Fausto* de Goethe, está n' *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.

A arte é refúgio do comportamento mimético. Sua *racionalidade* é reação ao medíocre racionalismo do mundo racional *administrado* pela razão pânica. A arte constitui um momento do processo que Max Weber chamou de “o desencanto do mundo”

inscrito no racionalismo contemporâneo. A sobrevivência da mímese define a arte como sendo forma de conhecimento do *racional* e o que hoje aparece como *crise da arte* é sua nova qualidade, tão velha quanto seu velho conceito, impossível de satisfazer. A racionalidade na obra de arte é o instante organizacional que rege a unidade, embora não se presentifique na racionalidade das relações com o mundo. Produto do esforço humano, a arte objetiva é, em primeiro lugar, um oxímoro (expressão do paradoxo, radicalidade dos contrários, diverso da antítese porque, mesmo sem poder aparente, consegue compatibilizar as diferenças). Seu encontro, elemento de seu intrínseco topoi mágico, está refutado pelo desencanto do mundo. Não se conserva mais da arte seu caráter mimético absoluto, aristotélico, possuindo verdade graças à crítica da racionalidade exigida e exercida em sua existência.

Num exercício de oxímoro que bouleversa, Adorno acredita que a aparência da arte moderna *desencanta* o mundo desencantado. A renúncia à exigência da verdade do instante *mágico* incorpora a aparência de uma verdade estética. Em sua imanente ambiguidade, a arte é imitação do encanto que *enerva* o mundo. No senso comum do *mundo desencantado*, até o termo *arte* tem ressonâncias românticas, ideais, de um nirvana ontológico negligente para com a dialética. Mas para Adorno, quando a tecnologia estética pretendeu transformar a arte *científica*, a arte se desencaminhou. Sua tecnicização não se deve processar sob o conservantismo cultural que ameaça minar-lhe as resistências,

inviabilizando-lhe renovações que a revigorem.

Após Schelling, a filosofia da arte, a Estética, modificou seu interesse de percepção. Refletir sobre o belo natural permanece indispensável à teoria da arte, mas a interdependência antitética natureza \times ficção alterou as fisionomias dialetizadoras imprimidas no campo da exegese artística. A passagem da religião ideológica da arte do século 19 para outra maneira de expressão provocou o aniquilamento do belo natural. A dominação crescente do conceito de liberdade e de dignidade moral humana (de Kant) passa à transplantação estética (de Schiller e Hegel), segundo a qual deve-se respeitar no mundo unicamente o que o sujeito autônomo se deve a si mesmo. Todavia, os homens não estão positivamente cobertos de dignidade — embora isso se dê porque eles ainda não são. Por isso talvez que Kant propõe para a arte um caráter inteligível e não empírico. O belo natural sobreviverá em Proust, para quem a obra de arte é metafísica da arte.

Adorno considera que a obra de arte autêntica caracteriza-se pela ideia de reconciliação da natureza com a sua autonomia. Que a angústia da violência natural começa a tornar-se anacrônica em Kant no momento em que o sujeito toma consciência de sua liberdade. Tal consciência é repelida pela perda do sujeito diante da servidão à perpetuidade. A articulação do belo natural com o belo artístico se revela na experiência aplicada a ambos. O empirismo se refere à natureza unicamente enquanto fenômeno, jamais enquanto substância do trabalho e da repro-

ditibilidade da vida, menos, porém, enquanto substrato científico. Semelhante à experiência artística, o modelo estético da natureza é um empirismo de imagens. Nesse sentido, a arte não é, como queria fazer crer o Idealismo, a natureza, mas a *promessa* de natureza.

A resistência do sujeito à realidade empírica na obra autônoma é igualmente uma resistência à aparência imediata da natureza. Hegel amplia o conceito de Kant, interpretando a arte de uma maneira racional, mas preservando a abstração de sua gênese histórica. Para Hegel, a necessidade da arte (do belo artístico) é determinada a partir das insuficiências da realidade imediata. Mas a aparição da vida é sobretudo *espiritual*. A arte deve fazer com que o exterior corresponda ao seu conceito. Por consequência, a arte não revela a indulgência da realidade exterior, nem da natureza, mas a existência digna da verdade filosófica. No entanto, o que Hegel quer dizer com insuficiência do belo natural é aquilo que escapa a todo conceito preciso, objetivo. Para ele, o belo natural é ainda prosaico, pré-estético. Por isso intervéem Adorno, salientando que a estética hegeliana se tornou, a um tempo, clássica e reacionária.

Em Kant o conceito clássico do belo seria compatível com o belo natural. Hegel sacrificaria o belo natural em proveito do espírito científico, subordinando-o, porém, ao classicismo incompatível e exterior, talvez pela crença numa dialética que não se extingue mesmo em face da ideia do *belo*. Sua crítica do forma-

lismo kantiano (valor do concreto não formal) confunde, na interpretação de Adorno, os *momentos materiais da arte* com seu *conteúdo subjetivo*. Rejeitando o caráter efêmero do belo natural e tudo o que não seja conceitual, Hegel se revela obstinadamente indiferente ao motivo central da arte, que é o de procurar detalhadamente sua verdade ontológica no fugaz e no frágil.

A estética dialética se incumbiu de demonstrar — intervém Adorno — o equívoco do absoluto conceitual na estética hegeliana. A passagem do belo natural ao belo artístico seria então dialética. As obras de arte têm pontos em comum com a filosofia idealista de Hegel, na identidade com o sujeito, e na de Schelling, tendo a arte por modelo. Quanto mais se afastem da natureza e de sua imitação, mais as obras de arte se aproximam da natureza, com pleno êxito. Em outros termos, a objetividade estética, reflexo do ser e do estado em si da natureza, realiza perfeitamente o momento de unidade teleológica, com suas especulações aplicadas à subjetividade. Ao contrário, diz Adorno, toda semelhança particular é acidental. O sentimento de necessidade na obra de arte não é mais que uma outra maneira de exprimir a objetividade.

A arte não é alienada da natureza por sua espiritualidade. Sua autonomia reside, ao invés, em sua própria estrutura, próxima do belo natural. No pólo oposto, a arte adoraria, segundo Adorno, por meios humanos, realizar a fala do não-humano. A elaboração subjetiva integral da arte enquanto linguagem não conceitual é, no estágio da racionalidade, a única figura na qual

se reflete alguma coisa que se assemelha à linguagem da criação. Indiretamente, a natureza, conteúdo de verdade na arte, elabora diretamente seu contrário. O papel da arte, então, será fazer falar o silêncio da natureza.

O conteúdo de verdade é a resolução objetiva do enigma de toda obra de arte. Este conteúdo não pode ser obtido senão pela reflexão filosófica — o que justifica a Estética. Desde Goethe a Beckett e outros, os grandes artistas tentam uma interpretação que coloque em evidência a diferença existente entre o conteúdo de verdade e a consciência ou vontade do artista. As obras de arte são enigmáticas enquanto portam a fisionomia de um espírito objetivo jamais transparente a si mesmo no instante em que surge. O Absurdo, categoria não refratária a exegeses, determina-se no espírito a partir do que deseja interpretar. Ao mesmo tempo, a exigência de interpretação das obras, de uma elaboração de seu conteúdo de verdade, representa o estigma de sua insuficiência constitutiva. A zona de indeterminação entre o inacessível e o decodificável é, em princípio, o enigma da arte. Ela tem, e não tem, o conteúdo de verdade expectável. Tal conteúdo de verdade não torna, segundo Adorno, uma obra falida ou grandiosa. A Ideia é exterior à obra de arte.

No plano da representação, o conceito enfático e idealista da Ideia reduz as obras de arte à *Ideia* considerada imutável. Introduzido na arte exatamente onde não resiste à crítica filosófica, o conteúdo não tem solução na Ideia, mas ao contrário representa

uma extrapolação do insolúvel. A reflexão mais sumária demonstra que o conteúdo de verdade coincide pouquíssimo com a ideia subjetiva — com a intenção do artista, vale dizer. As obras totalmente organizadas, chamadas pejorativamente de *formalistas*, são as mais realistas, na medida em que são realizadas em si e seu único conteúdo de verdade permite essa realização, tomando um caráter espiritual em lugar do significante. Todavia, o simples fato de transcenderem a realização não confere à obra de arte sua verdade. Muitas obras são verdadeiras como expressão de uma falsa consciência de sua realização.

A coerência da obra de arte se manifesta em sua forma. A dificuldade em isolar a forma está condicionada à imbricação de toda forma estética e do conteúdo manifesto. Nas obras modernas mais *elaboradas* a forma tende a associar sua unidade, seja pelo culto da expressão, seja como crítica à essência afirmativa. Toda obra de arte, especialmente no formato moderno, carrega consigo seu teor de polêmica. As imagens do eu lírico hoje obedecem a objetivações diversas do artista. Entre Homero (que era apolíneo) e Arquíloco (apolíneo e dionisíaco), entre a essência e a aparência, e o pensamento shoppenhaueriano de que o sentimento estético (contemplativo) seria destituído de vontade, o artista moderno, se não paralisado pela sátira cruel de seu percurso, raciocinaria conforme Adorno:

O artista já abdicou da sua subjetividade por influência dionisíaca: a imagem que agora lhe apresenta a identificação da sua individualidade com a do coração do mundo é uma cena do sonho que lhe torna sensi-

vel a contradição original, a dor original, e também o prazer original da aparência. O eu do lírico é agora a ressonância do abismo mais profundo do Ser.
(Cit., 56)

Diálogos com Emil Staiger

Nos *Conceitos fundamentais da Poética* (Trad. Celeste Aida Galeão Costa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975), Emil Staiger reconhece e legitima noções genéricas do épico, lírico, dramático e até indícios do trágico e do cômico. Exemplifica o lírico como *paisagem*, o épico como *leva de emigrantes* e o dramático como *discussão, debate*. Mas adianta a rasura: *Nossos estudos, ao contrário, levam-nos à conclusão de que qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários...* No estilo lírico predomina a recordação. Nele, para Staiger, não se concede a *re-produção linguística de um fato*. Relativize-se a exegese do estilo lírico, uma vez que *a interpretação não pode desvendar todo o mistério da obra*. A observação procederia para a poesia lírica em qualquer estilo de época. Diz Staiger a propósito: *O valor dos versos livres é justamente essa unicidade entre a significação das palavras e sua música*.

Para Goethe “a verdadeira força e valor de uma poesia está na situação, em seus motivos”. Staiger acentua que na criação lírica *metro, rima e ritmo surgem em uníssono com as frases. Não se distinguem entre si e assim não existe forma aqui e conteúdo ali*, ao

contrário do estilo épico onde se evidenciam caracteres de oposição *entre a forma e o que se vai formar*. O mesmo Goethe pontuaria: “Ser poeta é involuntário”. Na opinião de Staiger, o poeta lírico, quando longe da inspiração, trata de elaborá-la, burilá-la e explicá-la, colocando-se defronte ao lírico e fora do âmbito da graça. A debilidade do gênero lírico estaria assim mais para o intrínseco e sua recôndita essência do que pela incapacidade do autor em cristalizá-lo. Staiger convida a pensar ser impossível o ideal de uma ininterrupta existência lírica, o que levaria a uma total desintegração do *eu*. Talvez seguisse as pegadas de Hegel, que assinala um sentenciosismo que talvez dissolva a unidade e a uniformidade pertencentes ao *eu*: “*o eu não é apenas duração permanente, ou subsistência indefinida, mas conquista-se como individualidade quando se concentra e se volta para si mesmo*”.

A poesia lírica carece muito pouco de conexões lógicas. Por isso que a ideia do lírico exclui todo efeito retórico. O estado lírico, segundo sugere Staiger, é o que existe de mais fugaz. E ilustra essa perspectiva concluindo que aos aromas não podemos dar formas. Eles vivem na recordação, mas não na memória. A linguagem lírica é *inexplicável* e não reflete mérito algum, já que ninguém a cria à força. Sigamos o pensamento de Schiller — “*se a alma fala, ah, então já não é a alma que fala*” — e de Goethe — “*poemas são beijos que a pessoa dá ao mundo; mas de simples beijos não nascem crianças*”. O humor inesperado dos românticos alemães exprime o caráter ineficaz das definições. Para Goethe “*no lírico nada é*

fundamentado”.

Na interpretação staigeriana *uma epopéia prova a unidade da existência ou mais ainda a unidade de um povo. Um drama pode provar que o mundo histórico é impossível.* No épico acentua-se a identidade. O gênero compreende que algo retorna na forma similar da anterioridade existencial e mítica. O autor épico não recorda (ou se afunda) no passado (como o autor lírico). Antes rememora esse passado com o fim de tornar tudo um acontecimento vivo, apresentando-o a nossos olhos épica e dramaticamente, convertendo estados da alma em fatos verificáveis e objetos de reflexão. O parentesco do épico aproxima-se das artes plásticas, enquanto o do lírico é todo ele música. O épico raramente escolhe o caminho mais rápido. Não lhe aborrece absolutamente divagar ou voltar atrás e recuperar uma cena ou outra para emprestar maior agudeza à estruturação narrativa. O verso épico é autônomo como uma oração independente, ainda que não muito longa.

Enquanto para Staiger *a poesia lírica é a-histórica, não tem causas nem conseqüências; fala apenas àqueles que se encontram afinados a uma mesma disposição anímica* (seus efeitos são casuais e passageiros como a própria disposição) e *o autor dramático serve-se dos homens e das coisas apenas para tomar grandes decisões, ao épico essas grandes decisões são apenas oportunidade para uma narração tão prolixa quanto possível.* Ainda Staiger: *a epopéia tem seu lugar determinado na história. O poeta está num círculo de ouvintes e lhes conta suas histórias* (que serão repetidas indefinida-

mente pelo povo). Homero (não se conhecem predecessores) é o mais antigo poeta da comunidade linguística européia e é o representante de todos aqueles que de algum modo deixaram vestígios de suas duas epopéias. Essência do épico puro, o pai ancestral linguístico-poético da Europa, parece também anunciar o fim de um ciclo épico e do mundo da oralidade.

No estilo dramático predomina a tensão. O pathos significa vivência, desgraça, sofrimento, paixão, sendo interpretado por Cícero como doença (*morbus*) e perturbação (*perturbatio*). A ação do pathos pressupõe sempre uma resistência — choque brusco ou simples apatia — que tenta romper com ímpeto os obstáculos. A ação patética muitas vezes nos é imprimida à força aos sentidos. No drama a palavra é arrancada cada vez com maior esforço íntimo. Talvez por isso Staiger assinale o objetivo rítmico do drama não para contagiar-nos com a disposição anímica, mas para purificar a atmosfera com pancadas rudes como as de uma tempestade. Não existe, contudo, apenas o pathos da dor, podendo existir o do prazer, sendo ambos regidos pela linguagem da consciência e consumição das individualidades. O herói patético, no entanto, é incondicionado. As coisas, as circunstâncias, o meio, a atmosfera reinante não o atingem, inexistem totalmente para ele, assim como para o próprio autor dramático. O pathos deixa sempre clara a sua força progressiva.

A esse sentido atendem e ilustram os epigramas. Se o lírico fala à alma, o épico e o dramático falam ao espírito. Para o epigra-

mista latino Marcial uma vida longa e proveitosa tem mais mérito que uma súbita morte heróica. O poeta Lessing espiritualiza sensações conflitantes com humor epigramático e fabular. Eis o que nos conta na fábula “Faustino”:

Faustino que passara quinze anos
longe de casa e pertences, de esposa e filhos,
depois de enriquecido na usura,
voltava de navio para os seus.
“Oh Deus”, suspirou o honrado Faustino
ao avistar ao longe a terra natal,
“não me castigues pelos pecados
nem me recompenses por quaisquer merecimentos.
Apenas, porque és dadivoso, deixa-me
encontrar sadios e alegres filha, filho e esposa”.
Assim suspirou Faustino e Deus ouviu o pecador.
Ele chegou e encontrou seu lar em paz e prosperidade.
Ele encontrou a esposa e seus dois filhos,
e — com a benção de Deus — outros dois.

Lessing assim justifica a consistência do gênero: “se quero através da fábula tornar-me consciente de uma verdade moral, terei que ter de um só relance uma visão total da fábula. Para dar essa visão de imediato, a fábula terá que ser tão curta quanto possível”. Por essa mesma compreensão navega Wallenstein para quem “o mundo é estreito, e vasto o cérebro”. Na união do patético ao problemático, o pathos deseja enquanto o problema pergunta. Querer e questionar residem igualmente numa existência futura, que, a depender da índole e da intensidade, decide-se por um ou outro caminho. É assim patética a decisão que Jocasta impõe ao esposo (e filho) no *Rei Édipo*: “evite, por favor, sugerir respostas

a suas próprias perguntas”. Em outros termos, quem se envolve num problema não consegue livrar-se dele ileso. Não terá paz até o momento em que à custa de muita reflexão solucione-o, ou em que faça justiça com suas ações. Esse o papel do herói no drama, que visa a um objetivo, geralmente um ideal último do homem. É como se assim traduzíssemos a sentença de Kant: “é impossível uma verdade desligada do ser do homem”.

Nisso reside a crise trágica para Staiger que a interpreta como aquela *que nasce da contradição insolúvel entre livre arbítrio e destino*. Ainda Staiger sobre o mesmo assunto: *A poesia trágica, assim compreendida, não se relaciona à dramaturgia, mas à metafísica. (...) Sem Deus nenhum homem pode sobreviver como homem. Portanto, nem toda desgraça é trágica, mas apenas aquela que rouba ao homem seu pouso, sua meta final, de modo que ele passe a cambalear e ficar fora de si*. Nem toda forma dramática é necessariamente trágica. Diz Staiger, por exemplo, que *o acaso não é trágico; o acontecimento trágico requer uma certa necessariedade*. (...) *Porque o trágico não frustra apenas um desejo ou uma esperança casual, mas destrói a lógica de um contexto do mundo mesmo. (...) Ou o homem trágico tem a coragem da culpa já existente na existência humana*. A tragédia não se exprime exclusivamente na poesia. Desde a origem grega da Poética, que abrevia as expressões *poietike, techne*, o fundamental da criação se assenta no tempo como no ser do indivíduo. A história, como sua propedêutica, permanecerá num fundo deficiente e momentâneo. A essência humana decorre da ideia

que o indivíduo faz de si mesmo ao desenvolver sua autoconsciência. Semelhante percurso pode aplicar-se ao riso, que a Crítica do Juízo em Kant julga ser “*a paixão decorrente de transformação súbita de uma expectativa densa em nada*”.

RESPONDENDO A PROVOCAÇÕES Lúdicas de Octavio Paz em *Signos em rotação* (São Paulo: Perspectiva, 1972, Capítulo “A consagração do instante”): *O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido — e nem sequer existência — sem a história, sem a comunidade que a alimenta e à qual alimenta (Cit., 52). A história é o lugar da encarnação da palavra poética (Cit., 53). O poema é uma obra sempre inacabada, sempre disposta a ser completada e vivida por um leitor novo (Cit., 57). Todo poema, qualquer que seja a sua índole — lírica, épica ou dramática — manifesta um modo peculiar de ser histórico (Cit., 59).*

O poema convive com a lógica do texto infinito e com a análise do texto incompleto, sobrevivendo ao vício inerente aos métodos do comentário de textos, baseado em partes seccionadas do todo, quase aniquilando a poética de espaço primordial que exige a necessidade de conhecer a obra em seu conjunto. A boa base teórica de análise não desconhece a pobreza técnica de certos métodos e antes se previne com juízos pertinentes às intervenções, tornando a proficiência metodológica um meio eficiente de conciliação e con-

vergência para o centro autonômico de ideias e resoluções críticas.

Poema, que vem do grego *Poiéin*, significa etimologicamente criação objetual de sentidos. É signo de comunicação, mas também de apreensão, compreensão e exegese de seus elementos estruturadores, seja quanto ao *ritmo*, o elemento mais antigo e permanente da linguagem, seja à sua condição intrínseca, seu senso de proporção e de divagação, de pensamento à deriva. No poema encarnam-se as razões e correspondências, silogismos, analogias, marcha intelectual par e passo ao fluir das imagens — que, por sua vez, representam a forma mais natural de expressão humana e que pertence a todas as épocas. Talvez por isso se pense que a prosa busca coerência, clareza conceitual, enquanto a poesia incorpora os mitos e canções da sociedade humana, antes mesmo do estabelecimento de conceitos. Para Valéry, a prosa é marcha e a poesia, dança. A prosa seria instrumento de crítica e análise na direção do domínio da fala, do pensamento sobre a palavra, promovendo o embate *etnocentrismo versus* logocentrismo. Na linguagem poética em verso o ritmo se confunde com a fala. Em verdade, o ritmo em poesia é a fala. D. H. Lawrence interpreta que a unidade do verso livre é dada por imagens, não pela medida externa. O poema moderno teria assim um movimento de fluxo e reflexo rítmicos das palavras. Mas vanguarda e ênfase se transferem do verbo para o visual, as tonalidades intelectual e sonora, transfundidas, atuando em ciclos de ruptura do discurso lógico, aparente, logomáquico.

A poética moderna — prosa ou poesia — irrompe das lacu-

nas lapidando silêncios por entre escamas. A ficção no confessional, o existencialismo no divã, o desfile melancólico submetido ao rolo compressor da consciência, que filtra influxos e defluxos da identidade para além dos intimismos extremistas, atualizando o real da literatura como (anti Afrânio Peixoto) o riso sarcástico da sociedade em pânico. O real assim capturado pulveriza o texto-mera-digestão de sentidos por meio da ironia, da sátira, da blague, da piada.

O poema então se individualiza, primeiro, no apelo visual, de impacto plástico. O grafismo é sua marca mais representativa, ilustrando a ideologia do texto. As imagens são extravagantes de forma a provocar no leitor as sensações vividas pelo poeta. Mas isso será impossível no poema que fala nostalgicamente de perdas (amigos, amores, inocências desencaminhadas). Um verso ilustra bem essa perspectiva. Diz o poeta: *Minha alma está cheia de lembranças*. Lembranças de coisas evocadas que a alma sensível perdera em função da guerra, da ruptura de um tempo de paz muito caro (e agora raro) à afetividade do poeta. Daí a pomba apunhalada, lastimando-se elegiacamente: *Os meus amigos foram para a guerra*. De que maneira se erigiria um poema com tal temática em sua configuração se não pelo formato discursivo, linguístico, abstrato e imagético, mas sem a concreticidade do grafismo? Talvez Calímaco, com os efeitos sonoros instilados na poesia grega, fosse a melhor companhia, inclusive pela reificação do mito como uma pré-escritura. Da forma semelhante ao percurso da filosofia,

a poesia se orienta diacronicamente obedecendo a ciclos historicamente reconhecíveis. A filosofia clássica se ocupava do ser; a moderna, do conhecimento; e a contemporânea, da linguagem. Mas ao contrário do que poderemos imediatamente supor, as relações da filosofia (e da poesia) com a linguagem não têm sua origem no âmbito do discurso moderno ou contemporâneo, antes já se encontra no *Crátilo*, de Platão. Sem que se forme uma mentalidade absolutamente original no terreno das teorias da linguagem poética, diríamos que há uma fonte (e uma ponte) identitária que se manifesta no rigor (ou aversão) de liberdade conferida a formas e idiomas literários que aproximam a atitude de Victor Hugo em distorcer o alexandrino (talvez o mais cerebrino dos metros em verso) e a investida moderna de um Mallarmé destruindo a norma ou a de um Joyce insubordinando-se ante a estabilidade linguística e cultural — signos, em última análise, da Semana de Arte Moderna e do próprio Modernismo brasileiro. De qualquer ângulo que a observemos, no evoluir das diacronias, a arte se apresenta como revelação da grandeza humana, sendo a criação um desafio (não habilidade, mas enigma) aos limites do indivíduo criador. Nesse ponto é importante lembrar que devemos ao pai da experimentação, do conhecimento empírico (ou seja, desde fins do século 18 e a primeira metade do 19) um movimento pendular que torna mutável o racionalismo determinista. Em outros termos, somente a partir de Kant é que a Beleza passa de elemento objetivo para a subjetividade.

Pela via do racionalismo percebemos que todo conflito é humano e cultural. Toda cultura (em suas mais profundas raízes epistemológicas) é, por natureza, subversiva. No caso da cultura poética, nosso maior conflito reside nas distintas manifestações de linguagem. O idioma poético é multidialetal, sobrevivente das versões, mas, muito mais, das subversões. Filosoficamente primária, sociologicamente participante (ou não), proselitista ou contida numa referencialidade política-ideológica quase neutra, a poesia, mesmo na amplitude da heterogeneidade pós-moderna, só subsistirá se não se despedir da erotização da linguagem, de sua carga de imanências ideo-linguisticamente subversivas. Como Nietzsche recomendava aprender a dançar para saber pensar, o pensamento e as emoções africanas reativas ao processo colonizador, mesmo diante da morte de seus militantes, descoloriam o banzo praticando uma poesia dançada, justificando-se: “*a gente dança os nossos problemas*”.

O poeta, o ficcionista, mesmo o mais empenhado num projeto de desatrelamento de circunstancialidades sociais em sua obra, na verdade é um fabulista, um circulador de imaginários, porque, de uma ou outra forma, é um intérprete da alma civil das populações. Sem o pitoresco, sem o *folclorismo* da sentimentalidade afoita, privilegiando ou não o sonho, o desejo, desreprimindo o inconsciente e rasurando os códigos, o poeta, o ficcionista são os oragos de uma tribo levantina do prazer e fruição das descobertas emocionais. Figuras do emblema, sofrendo alteridades temporais em seus concei-

tos, esses oragos, contadores de sensações e histórias, ao invés de redutores/reduzidos, são qualitativamente superstites na taba da escritura como memória viva da permanência humanista.

Daí entendermos a literatura como a capacidade de responder ao que somos, quem somos e para o que somos. Se a utopia é a constituição do que não existe (por ser atópica, a lugar nenhum pertencer, a utopia é *todo lugar*), a literatura representa a renovação interior permanente, ilustrada através dos percursos leitores. A leitura, transformadora, germinativa, abre janelas do conhecimento figurado, despojando-se das vestes dos preconceitos, estabelecendo mudanças de foco no interior do sistema de valores culturais, sociais, linguísticos ou ideológicos. Sua (da leitura, da literatura) propriedade fundamental será tornar menos tenso o idioma, tornando possível sua abertura a sucessivas contribuições, não raro com a criação de novos signos antropológicos e semióticos, facilitando a permanência e continuidade das mutações, incluindo-se aí os elementos de humor (por vezes grosseiro, rude) para resistir aos caracteres tensos da língua. Essas metamorfoses são ideológicas porquanto têm uma direção lúdica, parassinonímica, o horizonte textual determinado pela abordagem.

Nessa extensa margem de indeterminação, há espaços para o horacioanismo da docência poética do humanismo irredutível, que integra a consciência do papel do poeta na sociedade, de sua inscrição na história dos indivíduos, quanto um texto absolutamente subversivo, que recuse a palavra decodificada e plana, tex-

to subversivo que, no entanto, não advogue o estatuto de *insensato* (i.e., alienado, incontinenti, intangível, passionalmente *ignorante*). Roland Barthes defende um prazer que conduza à fruição. Pensador que alimentava dúvidas na separação ortodoxa dos conceitos, n' *O prazer do texto* (Lisboa: Edições 70, 1974) Barthes sai em defesa dos “textos que são escritos contra a neurose, do interior da loucura, os que têm em si, se querem ser lidos, esse algo de neurose necessária para a sedução de seus leitores” (Cit., 38-39). Tal radicalidade tem uma diretiva predominantemente crítica. O Prazer é Eros, afirmado como expressão de *vida*, de *plenitude*, oposto a Tântatos, sígnico do *impedimento*, do *limite*, da *moira*. Por isso que, referindo-se ao texto prazeroso, frutivo, afirma Barthes que “nunca nos devemos desculpar, nunca nos devemos explicar” (Cit., 35).

Só com os modernistas se tornou possível o verso livre, a escrita automática surrealista, a consciência da forma e outros recursos, cujos caracteres precursores identificamos anarquicamente, inclusive quando atendem a uma necessidade interior da Poética em romper com o beletrismo ocioso e imobilista. A isso a radicalidade de Oswald de Andrade respondia com “a contribuição milionária de todos os erros”. Para Barthes, o texto é a-dialógico, porque marcado pela natureza a-social do prazer, que encerra a verdade da fruição. O texto também seria a-gramatical (porque proscurendo o cânone expectável, a gramática e seus códigos), progressivamente promovendo o desaparecimento do autor (sujeito ativo) e do leitor (sujeito passivo). Este texto teria forma hu-

mana, desenho, figura, anagrama do corpo erótico, daí a irredutibilidade de seu princípio de prazer, prazer à deriva (que não respeita o todo), ligado à fruição, havendo sempre o desvio sempre (e onde) que faltar o socioleto, a inteireza do indivíduo social e sua fala prazerosa acumulada na expressão leitora.

A ambiguidade dos termos instaura um certo desconforto de apreensão e Barthes se apressa em esclarecer. O prazer do texto se confirma não no *texto de prazer* (tecido linear, adepto do entretenimento, avesso a tensões e conflitos, na superfície do desejo), prazer aqui entendido com os sintagmas *contentamento, euforia, satisfação, conforto*, mas no *texto de fruição*, aqui percebido como *agitação, abalo, perda, indefinição*. Na perspectiva barthesiana, o texto de fruição é apenas o desenvolvimento lógico, orgânico, histórico, do texto de prazer, a vanguarda se fazendo de forma progressiva, emancipada, da cultura passada. Fruitivo, fruidor, seria o hoje saído do ontem. À teoria dessa cultura poética se conjuga o estabelecimento de uma crítica, cuja leitura nem sempre será pacífica, dissolvendo-se pela ausência o prazer (de ler) convencionalmente atrelado ao texto narrado. Daí porque Barthes distingue a leitura da crítica como sendo uma perversão da perversão e a leitura do leitor, perversão da perversão da perversão. O espaço curto da crítica sobre o prazer dialetiza-se em dois tempos, conforme Barthes: a *doxa* (opinião) e a *paradoxa* (contestação). Nesse entremeio, qualquer texto sobre o prazer será sempre apenas dilatatório, intercalar, com forte carga de contraditório.

Sobre Poe e “O corvo”

Em sua *Filosofia da composição*, Edgard Allan Poe admite e advoga a emergência de um *processo* para o constructo de sua obra talvez mais inquietante e desafiadora, *O corvo*, pedra angular da eclosão no universo poético universal de um estilo de época igualmente inquietante e desafiador: o Simbolismo. Poe alude ao descontínuo do ato de ler o texto, favorecendo, indiretamente, a efluência *avant la lettre* do Mallarmé de *Un coup de dés* e do Baudelaire de *Les fleurs du mal*.

O epílogo de *O corvo*, de fato indicia um conjunto compacto de causalidades, consequências e repercussões, ou seja, uma direção quase orgiástica da Catársis. O dramático poema é ficção narrativa (mas não épica), trazendo *assunto novelesco* e reproduzindo em ecos múltiplas sensações de *efeito vivo*. Praticamente o poeta contesta a inspiração, ou *intuição estática*, concluindo pela racionalidade programática, uma operação de *maturidade da visão completa*, território das ideias, ao invés do arroubo frenético (e romântico, ainda que decadentista) na realização do poema.

Poe reconhece a alteridade como um valor entre o imaginário e a ordem compositiva. No texto, evidencia a montagem d’*O corvo* não como registro acidental ou do acaso, revelando antes o que insinua como *precisão e a sequênciã rígida de um problema matemático*. Aponta a unidade de impressões do poema, avesso ao Positivismo, uma vez que conclui: *tudo o que se pareça com a*

totalidade é imediatamente destruído na composição do enigma. Ideólogo do fazer poético, como Eliot ou Pound, o fabulista danado de Baltimore conceitua o que entende por poema longo: *a sucessão de alguns curtos; isto é, de breves efeitos poéticos*, perseguindo a unidade de efeito e, como ilustração, caracterizando como prosa a segunda metade d’*O paraíso perdido*, de Milton.

O resultado deve ser a comoção anímica, a elevação emocional intensificada pela descoberta epifânica da Beleza, que Poe asse e incorpora como *a única província legítima do poema*. Beleza aqui é contemplada como *Efeito*, não necessariamente reflexo de qualidade, fruto da excitação dos afetos progressiva e cumulativamente aflorados, espécie de pathos cênico da alma em febre estética. Seriam então predicados do poema “O corvo”: extensão, província, tom, indução e efeito. O refrão — *Nunca mais!* — fecha cada estância, intensificando a comoção pela dramaticidade, memória remissiva, eco, reverberação. A criatura insólita — um corvo, muito mais misterioso e denso de enigmas que o signo anteriormente sugerido, um papagaio — instila a evocação para além da dúvida enigmática, hesitante e indagadora. Qual a principal melancolia? Certamente a Morte, símbolo e alegoria agudizados pela imagem fúnebre da mulher decantada pelo amante destituído.

O *corvo* de Poe emblematiza a consciência de finitude humana e antecipa outros signos presentes na poética simbolista, a exemplo d’*O morcego* de Augusto dos Anjos. A sinistra reputação da ave, entre a superstição e o desespero, carrega emblema-

ticamente simbolismos especulativos de premonição, desígnio, profecia, identidade retrospectiva e memorial da dor, da culpa, da tristeza, da perda e da solidão. Daí porque a principal ocupação aparente de Poe talvez seja a originalidade, que o poeta não credita ao território dos impulsos, da intuição, rebatendo a noção do demiurgo, antes fazendo supor que a originalidade *para ser encontrada, ela, em geral, tem de ser procurada trabalhosamente*. Dessa forma, o processo de composição de Poe se assemelha ao de Shakespeare. N' *O corvo* não há resposta às indagações do amante desesperado e a sentença emitida pela ave sinistra torna-se eco definitivo e trágico da destinação humana, como ocorre com Hamlet, Macbeth, Lear ou Próspero: *Nunca mais!*

Poe admite o fantástico para além do efeito sonoro, dentre as etapas sucessivas e encadeadas das estâncias. O poema é então considerado *simples narrativa*. O poeta fala, a propósito, de *excesso do sentido sugerido* ou — e aí sua mais límpida ascendência sobre os demais simbolistas — *poesia dos assim chamados transcendentalistas*. *O corvo* se recusa, pela ambiguidade do eco, a retirar-se do centro provocador da memória agônica.

Instinto e técnica

Em entrevista para a *Paris Review*, reproduzida por Malcolm Cowley in *Escritores em ação* (Trad. Breno Silveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968, p. 21-33), François Mauriac produz

um conjunto de declarações que repõem e reatualizam o debate em torno da técnica e estruturação orgânica da composição romanesca. *Todo romancista deve inventar sua própria técnica*, informa Mauriac, logo acrescentando, não sem alguma ironia, *que a técnica de Faulkner é certamente a melhor para pintar o mundo de Faulkner, sendo que o pesadelo de Kafka criou seus próprios mitos, que o tornam comunicável.*

Mauriac acredita que o romancista deve tornar-se uma entidade autônoma se quiser afirmar-se criadoramente. Invoca, por ilustração, Proust e Balzac, cujos estilos seriam válidos apenas para documentar a genialidade desses dois autores. O estilo deve ser, portanto, uma característica de cada um, um reflexo do ser de cada artista no mundo, reafirmando e renovando nos que o antecederam o elenco de contribuições essenciais ao patrimônio cultural da civilização humana.

Mauriac não se pergunta sobre sua técnica. Escreve, segundo afirma, espontaneamente, fiel ao espírito *naiveté*, sem qualquer ideia preconcebida e sem qualquer planejamento prévio. A crise no romance francês é, segundo ele, o resultado do nível de dependência dos jovens escritores, crentes que Joyce, Kafka e Faulkner detêm o poder e a técnica exclusivas da criação literária. Assim, Mauriac se declara *convencido de que um homem dotado de temperamento real de romancista transcenderá tais tabus, tais normas imaginárias.*

Adiante, defende o uso do instinto na formulação de sua técnica discursiva, pois, ao seu ver, cabe ao romancista elaborar com espontaneidade as técnicas que se aguçam na natureza do artista de manei-

ra natural e nítida. Delimita uma maturidade para alguém tornar-se um romancista pleno, pois reside na fase madura uma excelência em que o artista pode municiar-se das evocações de sua juventude. Dessa maneira, certo ciclo de tempo memorial é necessário a fim de que o escritor reflita sobre o seu passado e o passado da sociedade em que vive.

Redescobrir a fisionomia do real é, para François Mauriac, mais representativo que as observações e descrições próprias, anotação retrospectiva e formal. Por isso, Mauriac prefere o não registro de anotações para uso futuro num romance. Ele declara escrever ao ocorrer da lembrança e as técnicas vão surgindo de forma límpida e natural. Debruça-se sobre a infância devota e infeliz com o apuro reiterativo das sensações de olfato, audição e visão preservados na memória. Ele diz que só escreve quando quer. Durante o período de criação, escreve todos os dias, pois considera que um romance não pode ser interrompido, sob pena de aliená-lo. Haverá quase sempre uma pessoa real no começo de um romance.

Como o indivíduo é produto de uma cultura, o artista incorpora influências ao longo de todas as leituras que faz. Romancista de ambientes, Mauriac se declara fascinado pela importância de poetas como Racine, Baudelaire, Rimbaud, Maurice de Guérin e Francis James, com eles identificando-se mimeticamente.

O escritor, para Mauriac, deve ser unívoco em sua integralidade, aceitando suas limitações. Todo o esforço resultará bom ou ruim, desde que o indivíduo antes não se afaste de si mesmo. O

artista é o que conta e não a forma que ele constrói. As obras podem morrer, os indivíduos permanecem. Mesmo as grandes personagens, como Anna Karenina, de Tolstoi ou os irmãos Karamazovi, de Dostoievski, precisam de ar puro fornecido pela releitura operada pela nova geração de leitores. Infelizmente, porém, a geração de hoje é cada vez menos capaz de debruçar-se sobre obras do passado para aproveitar-lhes o doce prazer e o precioso ensinamento — lastima-se François Mauriac.

Bachelard e o pensamento por imagens

Com *A poética do espaço* (1957), Gaston Bachelard (1884-1962) produz uma legítima gnoseologia das emoções provocadas pelo investimento, pesquisa e exegese da imaginação poética e criadora. A filosofia contemporânea passa por radical transformação de enfoque e objeto, com Bachelard reorientando valores exegéticos mediante a introdução de valores da intimidade reflexo da metafísica dos espaços exteriores, desde a Miniatura dos objetos à Imensidão do Cosmo. O imaginário poético passa a ditar demandas e desafios ao racionalismo das ciências, onde *o passado da cultura não conta e a imaginação poética é um súbito relevo do psiquismo*. Para Bachelard o poema tem intrinsecamente *uma novidade psíquica e a imagem poética não está submetida a um impulso* (Cit., 95).

Filósofo das imagens, investigando fenomenologicamente *uma metafísica da imaginação*, da imagem, do imaginário, Bachelard se distingue pelo investimento ontológico da imago poética (com um passado que ressoa em ecos e uma sonoridade do ser que fala ao âmago dos indivíduos) porque emersa da *consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade* (Cit., 96). Combatente, resoluto, ousado, Bachelard tem a coragem de afirmar a autonomia da imagem poética como realidade específica e produto fugaz da consciência. Radica sua ideia num tom nada pacífico ou temporizador. De que *a imagem, em sua simplicidade, não precisa de um saber. Ela é a dádiva (grifo nosso) de uma consciência ingênua* (Cit., 97). A imagem seria inter/intra transubjetiva, comprometida animicamente, fora dos circuitos de um saber organizado. Nesse ponto Bachelard invoca Charles Nodier, que denomina a alma como uma das *onomatopéias da respiração* (*apud* Cit., 98), e ele próprio, Bachelard, celebrará a poesia anímica que se manifesta pela forma, contenedora de uma dignidade.

Assim assinala o mais integrado dos filósofos contemporâneos sobre a emergência do ato poético: *Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos. Mas para uma simples imagem poética, não há projeto, e não lhe é preciso mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma acusa sua presença* (Cit., 99). Melhor agudizando a poesia quase como um instinto, de certa repercussão trans-

-intuitiva, o autor d'*A poética do espaço* infere que *na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso (...)* por sua exuberância, o poema desperta profundezas em nós (Cit., 99). (...) *A imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem, pois que ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir de nosso ser* (Cit., 100). Sem fazer caso da intelectualização da imagem (tarefa que a ironia bachelardiana sempre associa à psicanálise, que em tudo busca um contexto), a poesia ontologicamente percebida por Bachelard tem virtualidades transsubstanciadas por um leitor especial, aquele que se associa ao poeta e *ao nível da imagem lida* (Cit., 101). Ou seja: fenomenologicamente um leitor de poesia também é um poeta, ainda que virtualizado, mediado pelo gesto leitor. Afinal, conclui Bachelard: *Todo leitor, um pouco apaixonado pela leitura, alimenta e recalca, pela leitura, um desejo de ser escritor. Quando a página lida é bela demais, a modéstia recalca esse desejo, que no entanto ressurgue na forma da releitura, uma vez que todo leitor que relê uma obra que ama sabe que as páginas amadas lhe dizem respeito* (Cit., 101).

Ao investir na autoria fenomenológica da invenção poética, Bachelard deixa evoluir o que considera reflexões elementares, compreendendo um circuito natural e harmônico — *O bem dizer é um elemento do bem viver* — e uma certeza axiológica/axiomática: *A imagem poética é uma emergência da linguagem superior ao lógos significante*. Tal percepção se acumula de renovações na vida dos impulsos: *a poesia põe a linguagem em estado de emergên-*

cia, com a condicionante moderna de que *a poesia contemporânea pôs a liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia aparece então como um fenômeno da liberdade* (Cit., 102). Redimensionando o pensamento socrático, Bachelard esclarece que *o não-saber não é uma ignorância, mas um ato difícil de superação do conhecimento* (Cit., 106). É esse o preço pago pela obra de poesia contemporânea, empenhada num começo e num fim da criação como exercício de liberdade.

Bachelard desenvolve n’*A poética do espaço* a investigação sobre a *realidade* e o *imaginário* dos elementos sobreviventes no espaço físico aqui configurado (aparente ou oculto) ou no espaço da memória que preserva os elementos. Em dez capítulos estuda a imaginação poética, associando-a a imagens espaciais caras ao nosso afeto, restabelecendo funções da linguagem e da psicologia que os espaços descritos traduzem em valores de intimidade. Em dois desses capítulos Bachelard praticamente verticaliza suas análises. “Casa e universo” (capítulo II) e “A imensidão íntima” (capítulo VIII) salientam a força de representação conferida ao imaginário poético. *A imaginação aumenta os valores da realidade* — diz Bachelard em seu estudo fenomenológico do espaço interior, da casa como um ser privilegiado, sólido esteio do bem-estar íntimo e permanente. Recorrendo a uma locução do senso comum — “Carregamos na casa nossos deuses domésticos” — o analista avulta a solidariedade da memória e da imaginação, protegendo o devaneio das sanções objetivas do real. *A casa é um dos maio-*

res poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem (Cit., 113). E a melhor intérprete desses derivativos à angústia, para Bachelard, seria a poesia, que se obstina na permanência do primitivo, julgando-se que *o inconsciente não se civiliza*. Um Bachelard nostálgico, assumidamente romântico, lastima a profunda metamorfose na sociedade moderna onde *tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados* (Cit., 127) e, recitando Max Picard, “*as ruas são como tubos onde são aspirados os homens*” (apud Cit., 127).

O que surpreende em Bachelard é sua capacidade de mímese, sua competência imagética na apreensão filosófica da análise contributiva da poesia, citando autores que estimulam no filósofo tal proficiência de imagens. O que justifica a singularidade do estilo é sua associação leitora de poesia. O mundo (os espaços) é visto como espetáculo dado à contemplação da poesia como paradigma do pensar. O imaginário é uma rede latente de experiência e memória aliadas ao desejo de desvendamentos. Investindo sempre na ousadia interdialogica, Bachelard restitui um prestígio à poética que não se realizava desde Hegel. Imagens explodem nas epígrafes — como a de Paul Éluard: “*Quando as cumeeiras de nosso céu se juntarem/Minha casa terá um telhado*” — quanto na paródia ao Shakespeare de *Hamlet*, substituindo-se “*words, words, words*” por *imagens, imagens, imagens*. Um percursor movimento de simpatia humana e intelectual impele Bachelard à devolução de autores ao seu primitivo estágio de genialidade. Poe é um *grande*

sonhador de cortinas funcional para que Baudelaire calafete o *apartamento cercado pelo frio*. Thomas de Quincey é *um comedor de ópio* que, lendo Kant, *une a solidão do sonho e a solidão do pensamento* (Cit., 135; 134).

Sucessivas levas de sugestão e ludismo fazem d'A *poética do espaço* o repositório dos signos, das representações, onde se pensa a cultura como música dos elementos, donde a predominância da memória de evocações, retratando *histórias de homens, histórias que meditam forças e signos* (Cit., 136). Então a casa terá personalidade, o telhado, coragem, as paredes, estoicismo. A poética dos espaços impressivos (não imprecisos) tem a força imaterial do discurso e da descrição justapostos e intercomplementares. A emergência do pensamento de Bachelard pesquisando e realizando inquéritos de imaginários corresponde à de Nietzsche que, para o domínio das ideias, recomendava aprender a dançar... Analogamente, Bachelard atenta para *o absoluto do silêncio e a imensidão dos espaços do silêncio!* (Cit., 137).

Nada parece surpreender nesse pensador mais conhecido talvez por seu ecletismo heterodoxo e sua filiação permanente ao universo da expressão poética, em praticamente toda a obra refletindo sob o primado do imaginário. Bachelard é o mesmo em *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria* (tradução brasileira, São Paulo: Martins Fontes, 1998), *O racionalismo aplicado*, *A psicanálise do fogo*, *O novo espírito científico*, *A terra e os devaneios da vontade*, *A dialética da duração*, entre outros. Sua

A poética do espaço investe exegeticamente na imaginação poética e criadora, descrevendo fenomenologicamente os espaços impressivos, particularizando o interior no exterior, a este poetizando mediante imagens e reconstituição de valores adormecidos. Membro da Academia de Ciências Morais e Políticas da França, professor na Sorbonne, Bachelard é reativo a todo dogmatismo, que enxerga como negação da cultura. Dono de uma jovialidade espiritual instigante e contínua, e de um inconformismo intelectual apoiado na filosofia da inquietação, Bachelard crê que a história das ideias não se faz por evolução natural ou expansão de um continuísmo espontâneo, mas através de rupturas, revoluções, cortes epistemológicos. Parte dele um axioma dos mais luminares na expressão filosófica contemporânea: *A verdade é filha da discussão, não da simpatia*.

Ideólogo de uma epistemologia não cartesiana, Bachelard é autônomo digressivo, combatendo ortodoxias seja de Freud, Bergson ou Sartre e integralmente aberto a influências do surrealismo e da psicanálise aplicada à psicologia coletiva. Especializando-se na investigação da psiquê dos elementos fontes dos arquétipos do imaginário poético, o autor d'*A poética do espaço* renova o maciço das epistemologias, reservando direitos ao sonho, ao devaneio e ao imaginário. Aliando e conciliando ciência e poesia, mais a fenomenologia da imaginação, Bachelard defendia *O direito de sonhar* (como) *o engajamento racionalista* (título, aliás, de um seu livro póstumo). Isso num filósofo com formação em ciências

objetivas (Matemática, Física, Química), nelas identificando, mais que o objeto de descobertas, o sensível da criação.

Por isso sua escrita é determinada pelo teor da memória evocativa, da harmonia entre os elementos da realidade exterior e a transfiguração das histórias e lendas, *histórias de homens (...) que meditam forças e signos* (Cit., 136). Porque para Bachelard o imaterial se transmuda, fornecendo renovadas hipóteses, incluindo belíssimas imagens: *Uma espécie de angústia cósmica serve de prelúdio à tempestade* (Cit., 138), por exemplo. Ante a psicologia da cólera, o estilista da linguagem filosófica instaura poderosos anáforos, antropomorfizando os elementos e fruindo de suas forças. Nesse lastro a paz é sobretudo noturna, acalmando *as formas animais da tempestade* (Cit., 139). A ele não importando apenas o que diz, mas *como* diz, o metafísico da fruição tem na casa um signo de espaço identitário, de fruição individual e coletiva. Atualizando a fenomenologia das sensações, dialoga com Jung (*a casa remodela o homem* —Cit., 140) na identidade cósmica, planetária dos espaços, e ajusta a forma poética à ontologia psicofilosófica, para tanto recitando um trecho de poema de Jean Wahl:

*E da antiga casa
Sinto o calor cor de brasa
Que vem dos sentidos ao espírito
(apud Cit., 140)*

A impressão predominante é que Gaston Bachelard é filósofo que lê todos os poetas, através dos quais exercita o devaneio

essencial habitando o núcleo de suas inquirições reveladoras. Ele próprio reconhece, a propósito do desenho afetivo das casas antigas: *Eu dizia para mim mesmo muitas vezes, bem antes do tempo em que comecei a ler todos os dias os poetas, que gostaria de morar numa casa como as que se vêem nas estampas* (Cit., 141, grifo nosso). Para a intercomplementaridade bachelardiana, os poetas *dizem* (realizam, caracterizam, imprimem) a casa como espaço essencial do Ser. A *imensa casa cósmica* serve a Bachelard de modelo de impressões ontológicas, estéticas e semióticas. O filósofo não substitui o (ou se substitui ao) poeta, mas o tem como interlocutor permanente, o poeta-pensador que invalida a solidão claustrofóbica dos racionalismos estéreis, potencializando o ser e o pensar na imensidão de uma dialética imaginária (ou do imaginário), tendo *o céu como terraço* (Cit., 143). E então recorre ao poeta Jean Laroche, cuja ubiquidade memorial acirra outros devaneios presentificando o inconsciente de uma poética do a-real:

*Uma casa feita no coração
Minha catedral de silêncio
Cada manhã retomada em sonho
E cada noite abandonada
Uma casa coberta pela alba
Aberta ao vento da minha juventude. (apud Cit., 144)*

Para Bachelard os poetas reproduzem as lições do ver, uma vez que são mestres de paisagens interiores, avatares da *contemplação*. E então se previne contra o titular da radicalidade positivista, para quem *tudo o que é irreal se parece, já que as formas estão sub-*

mersas e afogadas na irrealidade (Cit., 144). A casa, por exemplo, no investimento bachelardiano, é um organismo vivo, um pretexto semiológico para a exegese *soit disant* patrocinada pela poética dos sonhos, do devaneio imprescindível. Assim socorridos por outra radicalidade, a legitimada poeticamente, *os sonhos descem às vezes tão profundamente num passado indefinido, num passado liberto de suas datas, que as lembranças da casa natal parecem desprender-se de nós* (Cit., 146). O pensamento bachelardiano frequentemente vira poesia e a *casa natal*, depois de nós, volta a nascer em nós, uma vez que antes de nós ela não tinha nome. Sem essa instância poética e poetizadora, adverte Bachelard, *toda realidade da lembrança se torna fantasmagórica* (Cit., 147).

Os espaços impressivos integram realidades escapadas do frio racionalismo. Mas para tanto Bachelard dialetiza os valores espaciais para que estes não se enrijeçam na disciplina de cadáver. O real vacila em sucessivos *fadings* da cultura. O imaginário é enriquecido, reabastecendo os valores para que estes não guardem a obediência dos túmulos. A casa, para a poesia, é um fogo (e foco) de imagens. Na poética, Bachelard reconhece cerne e coração da expressão imagética. Por isso recomenda: *quem lê os poemas com a alegria de imaginar marcará com uma pedra branca o dia em que pode ouvir em dois registros os ecos da casa perdida* (Cit., 148).

E assim percebemos uma nova nomenclatura da ontologia poética. A poiésis se alia (ou se impõe) a nós na travessia da leitura comprometida, compartilhada e compartilhadora da pereni-

dade do efêmero transcendente. O leitor então revestido de outras percepções salientará, a exemplo do moleiro investigado por Carlo Ginzburg em *O queijo e os vermes*, a existência da assunção quimérica da realidade, mediante os olhos da imaginação. Isso se aproxima do sentido proustiano de investimento contemplativo, num movimento que Bachelard destina a *cada um de nós* (que) *tem suas horas de choupana e suas horas de palácio* (Cit., 149).

A intermitência metafórica (fruto do trânsito com as obras poéticas) produz uma efusão de imagens em Bachelard, que o faz brilhante até mesmo quando é prosaico. O leitor sugerido dinamiza-se pelo imaginário da leitura *igual a epifania*. A metáfora é a habitação natural de ambos (leitor e poeta; poeta e filósofo) e nomeia os espaços (a casa especialmente) como esteios e casamatas. Como Aristóteles, Bachelard é filósofo mimético de imaginários e exercita-se numa semiótica da contemplação (o templo interior, o templo com), radicalizando a dignidade humana dos objetos *no estado civil da casa humana* (Cit., 152). E mais incrementa novos atributos da metáfora e das imagens, descrevendo *velhos dedos carregados de virtudes, a palma generosa* extraindo *do bloco maciço e das fibras inanimadas os poderes latentes da vida* (Henri Bosco, *apud* Cit., 152). Daí dispomos da imensidade do mundo, lendo-o em livros para evitar que a alma enfarte e sem que nos dispersemos (ou despeçamos) do sol do sonho.

Lendo *A poética do espaço* depreendemos o belo que se desprende e aperfeiçoa a cada nova apreensão dos contextos e dos

textos cuja leitura a obra sugere e indicia. Na fulguração das imagens, o universo contemplado revela uma cosmogonia das sensações. Referência de leitura obrigatória a filósofos, pedagogos, psicólogos, semioticistas, à obra de Bachelard *acresce a glória de ser um grande da terra que lava os pés dos indigentes* (Cit., 155). E ainda torna mais fácil (porque contagiante) concordar mesmo com o mais óbvio Gaston Bachelard expressando intimidades. Sua semiótica poética desconcerta paradigmas e atua como cinergia, sinestesia de sentido e signo. A escritura vitaliza-se quando de sua dimensão poética e suscita a permanência de um debate ontológico. No capítulo III — vital para a distinção esclarecedora entre *imagem e metáfora* —, sugestivamente intitulado “A gaveta, os cofres e os armários”, a poética se desvencilha de segredos, esconderijos, guardados pela dissimulação ou pelo alheamento. Nele se acende a profunda antinomia entre Bachelard e Bergson, em quem Bachelard reconhece que *as metáforas são abundantes e, no fim das contas, as imagens são muito raras* (Cit., 157). A teoria bachelardiana é que *a metáfora é relativa a um ser psíquico diferente dela e a imagem é obra da Imaginação absoluta, que retira todo o seu ser da imaginação* (Cit., 157). Limando um certo truísmo, Bachelard avança na obra de Bergson, cuja *imaginação é totalmente metafórica* (Cit., 157).

Ambos filósofos do conceito, aqui Bachelard surpreende por sua faculdade classificatória, definidora, não dialética. Acusando eruditos que só acumulam provisões para seus exclusivos interes-

ses (pensando em Bergson), Bachelard se aproxima da conceitualística shopenhaueriana n'A *arte de escrever*. E se contradiz, sugerindo uma opacidade na metáfora, distanciada de um pensamento original porque *falsa imagem, sem a virtude direta de uma imagem produtora de expressão, formada no devaneio falado* (Cit., 159), virtudes que em outros trechos d'A *poética do espaço* valerá. Um Bachelard impressionista domina o juízo capitular, ironizando a *duração bergsoniana* comparável à *hierarquia dos lençóis* (Cit., 160). Radica a poética exclusivamente remissiva ao pensamento por imagens, ou sugestões do signo alusivo frequentemente pobre. A psicologia textual assume um caráter animista, incluindo uma pulsão sexual somente cumprida quando da vida *sempre bem lubrificada* (sic, Cit., 163). Bachelard deriva o cutelo crítico para um reducionismo da psicanálise (que limitaria o devaneio, sobrepondo-o pelo rudimento da história) e para fugazes tentativas afirmadoras da imaginação que açula os sentidos. Ainda que defenda o imaginar superior ao viver (reproduzindo Fernando Pessoa e Caetano Velloso de que “*navegar é preciso; viver não é preciso*”), no capítulo III um inesperado sentenciosista, simulacro na clausura (*Quem enterra um tesouro se enterra com ele* — Cit., 166), Bachelard busca na filosofia uma arte dos conceitos. Para tanto formaliza suas equações dinâmicas da Poética, radicalizando: *para entrar no domínio do superlativo, é preciso trocar o positivo pelo imaginário. É preciso escutar os poetas* (Cit., 167).

A *poética do espaço* varia de interesse e intensidade a cada

capítulo, sintonizando uma poética das ciências ou dos espaços científicos. Do IV ao VII, a raridade de bons instantes concilia-se com a re-citação de um Adolphe Shedrow (“*Sonhei com um ninho onde os tempos não dormiam mais*”) ou a sugestiva beleza da imagem comparativa de um ninho como *um ramo de folhas que canta* (Cit., 176) — que logo nos evocou a alusão ao belíssimo poema de Gonçalves Dias “Leito de folhas verdes”. Trafegando entre o aparente e o imanente, Bachelard eleva a imagem a um grau supremo de rutilância, simulando o imaginário como um compósito de *factos da imaginação* com estatuto de verdade positiva. A imago é determinante nas ações do pensar e Bachelard assume um intimismo completamente ausente em outros filósofos contemporâneos, definindo-se por uma psicologia do imaginário leitor: *Sou apenas um sonhador de livros!* (Cit., 189).

Optando eventualmente pelo fabular e quase sempre pelo imagético (a lesma fazendo sua casa com a própria saliva), Bachelard defende intransigentemente uma imaginação que raciocina, atribuindo ao devaneio uma respeitabilidade civil ampliada por imagens. De tudo faz reinvento, semioticamente plantado na decifração dos espaços impressivos. Nem tudo, porém, lhe parecerá (ou ocorrerá) tão nítido. Postula, afinal, que *ser e escrever são difíceis de se aproximar* (Cit., 200). Seu saber insólito poeticamente insólito se manifesta: *A linguagem sonha (...) uma curva é quente (...) uma só palavra é frequentemente o germe do sonho* (Cit., 205). Raciocinando à moda de Shopenhauer — que disse: “O mundo é

a minha imaginação” —, Bachelard acolhe oniricamente a complexidade do devaneio poético como substância de uma verdade filosófica. Reproduz poética e semioticamente o interdialogismo das ciências, integralmente atento às variáveis do detalhe ontológico, crente que *um pobre objeto é então o porteiro do vasto mundo* (Cit., 210).

Percebendo o mundo moderno como vertigem (comparado à *Idade Média, esse grande tempo das paciências solitárias* — Cit., 213), Bachelard interpõe *A poética do espaço* a serviço da investigação ontológica de imaginários como forma de apascentamento. Na pedagogia do ler (à semelhança de Barthes n’*O prazer do texto*) o filósofo encontra *o mundo de um amor novo*, a cujas pausas e devaneios o amoroso leitor é convocado a partilhar, uma vez que *as pessoas apressadas pelos afazeres humanos não penetram nele* (Cit., 215). O diapasão é recolhido como mote, arrimado na imagem de compensações sentimentais, a exemplo do expendido por André Breton, que proclamou, na expressão floral: “*Tenho mãos para te colher, tino minúsculo de meus sonhos, alecrim de minha extrema palidez*” (*apud* Cit., 215). Bachelard redefine conceitos (*o minúsculo é a morada da grandeza* — Cit., 217) e subverte sentidos, mensurando a sensibilidade pelo deslocamento da *realidade da expressão*, sublimando o real pelo aparato sinestésico da *audição* da flor. Como o poeta em transe lisérgico, o filósofo descondiciona o olhar, emprestando-lhe uma alvorada de renovações e transcendências. O eu emergencial anima as instâncias potenciais do ínti-

mo mediante a constância significativa do imaginário, que concilia indivíduo e grupo mediante o ser particular da palavra poética.

O indivíduo é um devir ontológico que distingue na poesia o *non plus ultra* da imensidade íntima. Nas correspondências baudelaireanas Bachelard identifica um conjunto de analogias que opõem o gênio ao cânone e arruína reputações (como a de Taine), colhendo no pitoresco o signo da má literatura. O poeta que se presente ser do mundo desenha e projeta internamente a forma, o revestimento da imagem, cujos conceitos representam a busca anímica. Por isso acredita Bachelard que *os poetas nos ajudarão a descobrir em nós uma alegria tão expansiva ao contemplar as coisas que às vezes viveremos, diante de um objeto próximo* (Cit., 239). São ilustrativos dessa excelência alguns mencionados como Henri Bosco, Max Picard, Jules Supervielle e sobretudo Baudelaire e Rilke. A poesia impele ao sentimento e integralidade do cosmo, ainda que se movimente em sinestesia elegíaca, como nos versos de Claire Goll: “*Conheço uma tristeza com cheiro de abacaxi/Sou menos triste, mais docemente triste*” (apud Cit., 240). Essa antropologia estética Bachelard a explicita em sua obra e nas re-citações que faz dos autores elencados n’*A poética do espaço*.

Persegue-se na intensidade do ser íntimo o ser fiel a si mesmo. Bachelard teoriza (filosofa, intui) sobre uma *fenomenologia da imaginação poética* e para tanto convida a uma constante poetização das linguagens, buscando sensibilizar os espaços do mundo exterior. O imaginário de um homem da ciência faz com que

voltemos os nossos olhos para nós mesmos, indagando do ser-tão que há em nós. Heráclito, Platão, Ovídio, com seus patamares metamórficos, são convocados ao predomínio e prestígio da *sinceridade da imaginação*. O homem de ciência inventa o gozo da imersão poética, inundando o deserto com a água do mar profundo. O deserto é transfigurado em mar absoluto, pleno, preenchido. O grande espaço, para a poesia no feitio bachelardiano, é o infinito, o amigo do ser que sempre ultrapassa, não aceitando os limites impostos pelas gramáticas. A imaginação é um radar, em perspectiva e em prospecção, exarando instantes de libertação dannunziana, instantes consagrados pela contemplação.

Suprema ironia, pleonasmos do azedo escárnio do mundo organizado acompanham essas reflexões bachelardianas em *A poética do espaço*. A ontologia humana é também sua clivagem, inquietude, instabilidade. Buscando sempre respostas e ilustrações no campo da Poética, Bachelard provoca uma heterodoxia da precisão filosófica e do julgamento imperativo da imagem e sua positividade psíquica. Opõe-se à psicanálise e à crítica tradicional, optando pela fenomenologia de análise semiótica. *A poética do espaço* é um ofício de perdas, mas sobretudo de ganhos, ajudando a *sensibilizar o mundo próximo, a refinar os símbolos da vida corrente* (Cit., 255). A *leitura* de mundo se condensa na exegese das imagens e na sugestão de intimidades compartilhadas. O último capítulo (o X), “A fenomenologia do redondo”, ainda que remeta a uma ambiguidade brasileira obscena e cínica, sintetiza a verdade

do íntimo na intensidade que reúne poetas e metafísicos. E invoca um princípio de agremiação percuciente e integradora de mundos na atividade poética, provocando em Gaston Bachelard sua mais insurgente certeza: a de que *a filosofia amadureceu-nos muito depressa e nos cristaliza num estado de maturidade* (Cit., 263). Sobre tudo *quando se está na idade de imaginar e não se sabe dizer como e por que se imagina* (Cit., 263).

A afetividade pela literatura

O ficcionista e semiólogo Italo Calvino (1923-1985), nascido em Santiago de Las Vegas, Cuba, e cedo emigrado para a Itália, onde se formou e militou em política e cultura, membro do Partido Comunista Italiano e dos mais intensos intelectuais da Europa, é autor de *As cidades invisíveis*, *O castelo dos destinos cruzados*, *O barão nas árvores*, *O cavaleiro inexistente*, *Os amores difíceis*, *Marcovaldo ou As estações na cidade*, *Se um viajante numa noite de inverno* e mais os póstumos *Seis propostas para o próximo milênio*, *Porque ler os clássicos*, *Sob o sol jaguar* e *Um general na biblioteca*.

O aqui contemplado em breve análise *Seis propostas para o próximo milênio* (Trad. Ivo Barroso. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001) reúne discursos, ensaios, conferências tematicamente relacionadas com a literatura, sua teoria, história e críti-

ca, discutindo modelos de afirmação ética, política e ideológica, na esteira do percurso comprometido de Antonio Gramsci. Originalmente conferências para Harvard, seu tom intimista, quase confessional, confere à obra um teor de testamento estético e reflexões teóricas anti crises da cultura na identidade contemporânea, crises tornadas qualidades abstratas e objeto de redenção pela literatura. *Leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade* — sendo a sexta proposta, não proferida, a *consistência* — representam devaneios ilustrados, exercícios de memória, rascunhos autobiográficos, verdadeiros legados para gerações de intérpretes e de sensibilidades.

O registro histórico é pertinente. O convite de Harvard para as conferências data de 6 de junho de 1984, seis palestras em um ano acadêmico em Cambridge, no Estado de Massachussets. Calvino imaginou, escreveu, mas não chegou a proferir as conferências sobre valores literários que mereceriam permanecer. Às vésperas de viajar, tinha escritas cinco das seis conferências previstas e obrigatórias no ciclo promovido por Harvard e de que já haviam participado T. S. Eliot, Igor Stravinsky, Jorge Luis Borges, Northrop Frye e Octavio Paz.

Diz Calvino em uma de suas *propostas* que *a literatura (e talvez somente a literatura) pode criar os anti-corpos que coíbam a expansão da peste da linguagem*. O milênio produziu a enorme expansão circuladora do livro e também a ameaça progressiva de seu desaparecimento. No entanto, assegura-nos Calvino, *há coi-*

sas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar. São, como estas acima, declarações de amor à linguagem e à cultura literária — e ao livro como porta-voz e veículo de afirmação cultural. A sexta conferência — *consistência* —, se não foi escrita, foi ao menos pensada e todas elas cobrem espectros temporais e de reflexão teórica, percebendo desde Virgílio a Queneau, Dante a Joyce, literatura como expressão identitária e instrumento de transparência ética e lucidez de contornos ontológicos, filosóficos. Ovídio, Cavalcanti, Leopardi são objetos/sujeitos de eleição aliados à fábula, à exatidão e clareza expositiva, defesa idílica do ofício de escrever num tempo de múltiplas vertigens.

Italo Calvino compreendia a universalidade da cultura literária sem levar em conta fronteiras nacionais nem obstáculos linguísticos. E é um crente no futuro da literatura e do livro, conduzindo essas suas idiossincrasias aos bons prognósticos que vislumbra para o milênio, cuja abertura, aliás, não viria a conhecer, embora dedique as conferências, bem como os valores nelas iminentes a esse novo ciclo milenar. As falas pertencem ao tom intimista, confessional, espontâneo, da linguagem à forma acompanhando-se da simplicidade na expressão.

Sobre a *Leveza* — considera-a a partir de sua experiência de quarenta anos escrevendo ficção: *esforcei-me sobretudo por retirar peso à estrutura da narrativa e à linguagem* (Cit., 15). Localiza nas obras este seu ideal de valor e o espaço a ele reservado em sua exegese no presente e no futuro. Recorre então a metáforas de leveza,

a exemplo da imagem de Perseu decepando as cabeças da Medusa, aliando-se às nuvens e ao vento. No mito, Calvino encontra a recorrência alegórica das ligações poeta/mundo, reificação do porque reiterativo do ato de escrever. Perseu resiste ao real concreto, mas compreende-o atinente ao mundo dos indivíduos, assumido na presentificação como um sacrifício pessoal.

Calvino passeia seus argumentos com ilustrações convincentes. Vai do Ovídio das *Metamorfoses* a Eugenio Montale do *Pequeno testamento* e a Milan Kundera d'*A insustentável leveza do ser*, a quem atribui o peso existencial como fardo opressor, uma vez que *a intrincada rede de restrições públicas e privadas acaba por aprisionar cada existência em suas malhas cada vez mais cerradas* (Cit., 19). Para comprovar o relativismo das teorias (científicas, lógicas ou poéticas), Italo Calvino recua ao *De rerum natura*, poema em que Lucrécio absorve um conhecimento do mundo e o dissolve em elementos atópicos, reconhecendo que mesmo a matéria se integra por corpúsculos invisíveis. O poeta da concreção física adverte *que o vácuo é tão concreto quanto os corpos sólidos* (Cit., 21). E então especula sobre o móvel da poesia em Lucrécio: *evitar que o peso da matéria nos esmague* (Cit., 21).

Essa a poesia do átomo, da leveza absoluta, do invisível e infinito, posta a circular (e a comover) por um esteta que não hesita ante o rigor da concreticidade material do mundo. O caráter mutante, metamórfico das coisas se dá em Lucrécio, quanto em Ovídio, a paridade substituindo as hierarquias e o poder dos elemen-

tos. A leveza é que unifica as ações dos poetas, como modo particular de aferição do conhecimento do mundo lógico e do mundo sensível, criado na perspectiva individual linguístico/imagético de cada um no processo da escritura literária. Leveza é vitalidade em salto ágil, contrapondo-se ao pesadumbre do universo real, concreto e lógico. Na pragmática do verso modelado em Dante e Guido Cavalcanti, Italo Calvino encontra as sugestões definitivas, da leveza como elemento funcional: *extrair da língua todas as possibilidades sonoras e emocionais, tudo o que ela pode evocar de sensações (...)* Dante empresta solidez corpórea até mesmo à mais abstrata especulação intelectual, ao passo que Cavalcanti dissolve a concreção da experiência tangível em versos de ritmo escandido (Cit., 28).

Calvino associa similaridades modernas em Valéry (da leveza do pássaro, mais pesado que a pluma), em Emily Dickson (epifenômeno mutante resultado da junção de elementos naturais, orvalho, abelha, brisa, árvores, rosa), em Henry James (imagens figurativas da leveza e suas oscilações no espaço, apascentando nervos e sondando abismos) e mais Cervantes e Shakespeare — máxima imagem agregadora de levezas etéreas na Rainha Macbeth em carruagem feita de casca de avelã vazia, coberta com asas de gafanhoto, rédeas de teia de aranha, arreios de raios de luar, o cabo do chicote feito de osso de grilo etc. A leveza assume o incorpóreo e o atômico de Lucrecio a Shakespeare, indo à invocação da fraternal humanidade das couves na *Viagem à lua*, de Cyrano

de Bergerac, avesso ao redil de um pitoresco e provinciano antropocentrismo. A invocação calvinoana se estenderia ao imaginário de Cervantes e ao das *Mil e uma noites*, contrariando a ciência de Newton, as leis da gravidade e da ponderação lógica. Giacomo Leopardi traduziria a felicidade no vôo dos pássaros, na voz noturna em serenata, na translucidez do ar e na diafaneidade e mistério da lua, cujo poder de encantar inspirou sucessivos poetas, poder emanado do silêncio, do colorido, da refinada sugestão de estesia e alumbramento. Em bela imagem, diz Calvino que *o milagre leopardiano consistiu em aliviar a linguagem de todo o seu peso até fazê-la semelhante à luz da lua* (Cit., 37).

A *Rapidez*, a princípio, estranha como uma das propostas motrizes do pensamento de Italo Calvino, vinda logo a seguir à *Leveza*. A extraordinária versatilidade leitora do ítalo-cubano, nos campos específicos da literatura européia (Itália, França, Alemanha, Espanha) e norte-americana, manifesta-se como linha auxiliar de apreensão autoral projetada sobre os elementos em análise. Um sortilégio sinistro acompanha a paixão necrófila de Carlos Magno por uma donzela alemã, sentimento logo transferido a um arcebispo e, por fim, a um lago. O anel mágico rejuvenesce a tradição de rainhas defuntas reverenciadas, como na tragédia de Inês de Castro, consagrada no trono português algum tempo depois de morta. Calvino não cumpre com *Rapidez* o mesmo signo da *Leveza*, associando-o, no entanto, ao conto de origem tribal, da medievista oralidade popular, e eficácia narrativa que dispensa detalhes

acessórios ao eixo do relato — de forma a não dispersar concentrações. *A principal característica do conto popular é a economia de expressão* (Cit., 50), o que leva em conta apenas o essencial, espaço, tempo, conflitos e obstáculos sempre obedientes a esse espírito de concisão e ao objeto narrado.

Charles Perrault ilustraria bem essa notação no conto *A bela adormecida*, em que os objetos repousam na forma da necessidade determinativa do relato: “até mesmo os espetos de fogo, cheios de perdizes e faisões, haviam adormecido, e bem assim o fogo. Tudo isso aconteceu num breve instante: as fadas não perdiam tempo no executar os seus prodígios” (*apud* Cit., 50). Esta é uma virtude, digamos, exclusiva do conto maravilhoso, manifesta na categoria genérica da concisão de movimentos espaço-temporais e da economia das ações. Por isso, raciocina Italo Calvino, *Sheherazade conta uma história na qual se conta uma história na qual se conta uma história*, o que permite à heroína salvar sua vida, encadeando *uma história a outra, interrompendo-a no momento exato*, operação que Calvino interpreta como *duas operações sobre a continuidade e a descontinuidade do tempo* (Cit., 51), açulando o desejo interlocutor de saber o final. Um outro valor opoente à *Rapidez* é a digressão, entendida por Calvino como *estratégia para proteger a conclusão. Uma multiplicação do tempo no interior da obra* (Cit., 59), que é também uma fuga *da morte*, conforme a análise de Carlo Levi na abertura do *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Calvino prefere a linha reta *na esperança de que ela prossiga até o*

infinito e me torne inalcançável (Cit., 60). É sua estratégia e trajetória de evasão. Mas exercita a ambiguidade dizendo-se guiado pela máxima latina “festina lente”, ou seja, “apressa-te lentamente”.

Adiante o conferencista permanece dissolvendo fronteiras: *Estou convencido de que escrever prosa em nada difere do escrever poesia; em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável* (Cit., 61). Contudo, a tensão é complexa de manter-se em obras menos longas. Calvino se sente mais íntegro em textos curtos — no conto, por exemplo —, onde pode melhor fixar as instâncias abstratas de tempo e espaço, ademais do apólogo e do pequeno poema em prosa. Saturnino auto-convencido, Italo Calvino proclama a literatura como função de seres humanos absorvidos em intimidade profunda e certo desconforto e insatisfação com o universo contingente/imamente, ao qual rege desmobilizando as palavras em estado de mutismo ou repouso.

Num aparente recurso do uso do paradoxo, ao abordar a terceira proposta — a *Exatidão* —, Calvino renomeia Giacomo Leopardi, que *sustentava que a linguagem será tanto mais poética quanto mais vaga e imprecisa for* (Cit., 73). Todavia, adverte, preciosista, que em italiano *vago* também significa *gracioso, atraente*, trazendo consigo significantes adicionais de *movimento e imutabilidade*, o que incrementa maior ambiguidade ao enunciado. Dessa maneira, diz o autor de *Seis propostas para o próximo milênio* que *o poeta do vago só pode ser o poeta da precisão, que sabe colher a*

sensação mais sutil com os olhos, ouvidos e mãos prontos e seguros (Cit., 75). A ambiguidade logo se desvanece ao lermos Calvino considerando Leopardi *um hedonista infeliz* (Cit., 78) cobiçando o desconhecido e o infinito, e cultivando o abstrato da matemática dos espaços incognoscíveis, definindo-se pela vaga de sensações etéreas e flutuantes... *poeta da dor de viver* (Cit., 80).

Este, sem dúvida, é um dos vigores que conferem importância às *Seis propostas para o próximo milênio*. Calvino compartilha suas descobertas e análise de autores com seu presumível interlocutor, possível assistente no auditório em Harvard. Flagra em Paul Valéry um modelo de exegese crítica e de compreensão do ato poético evoluindo da tensão para a exatidão. E acompanha o francês em sua análise de Poe, chamado *demônio da lucidez (...)* *gênio da análise (...)* *inventor* das combinações entre a lógica e o imaginário, o *psicólogo da exceção*, o *engenheiro literário que aprofunda e utiliza todos os recursos da arte...* (Cit., 81). Italo Calvino representa, assim, um exercício constante e consciente do valor e do uso das relações entre a palavra e o silêncio. No que se aproxima da poética contemporânea e da carga humana nela investida e revestida, de Montale a W. C. Williams, de Mallarmé a Francis Ponge. Exercício de paradoxos, a profundidade no vácuo, Calvino encontra formas distintivas de dizer coisas distintas. *A palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma passarela improvisada sobre o abismo* (Cit., 90). Assim é a imagem em seu definitivo grau de transfiguração, ousa-

dia e insolitude.

Em *Visibilidade* a predominância fulgurante das imagens se faz acompanhar do insólito. Fazendo parceria com Dante — que disse no “Purgatório” “Chove dentro da alta fantasia” — Italo Calvino acrescenta: *a fantasia, o sonho, a imaginação é um lugar dentro do qual chove* (Cit., 97). Claro que a ideia é *bebida*, mas o *chover* em Calvino mais parece *germinar*, considerada a fantasia como a culminância do imaginário manifesto no *caos dos sonhos* (Cit., 98). Ver *através* da imaginação corresponde em Italo Calvino ao recurso do êxtase, ao largo espectro da contemplação. E essa imaginação é ativa, actante, absolutizada por organizações sensoriais autonomistas, fornecida pela heterodoxia das leituras, imaginação como autognose, frutos da lógica intrínseca dos imaginários. Calvino prevê a conciliação do pensamento por imagens do discurso organizado. Em outra obra sua (*As cosmicômicas*), o autor de *Seis propostas para o próximo milênio* afirma ter sempre buscado *na imaginação um meio para atingir um conhecimento extra-individual, extraobjetivo* (Cit., 106).

Multiplicidade debruça-se sobre a análise do romance contemporâneo e seus nexos como rede e como conhecimento enciclopédico das emoções humanas vistos em perspectivas sincrônica e diacrônica do mundo como sistema. Italo Calvino baseia-se e ilustra sua conferência na novelística de Carlo Emilio Gadda (o mundo como embrulhada, complexa teia de situações em verticais enredamentos), de estilo epistemológico da cultura super-

posta e “neurótica”. *Multiplicidade* então corresponderá a *meticulosidade*, descrevendo joalheria ou culinária com o esmero de um *connaisseur* que se auto-deprecia ou despreza os pronomes (*eu*, especialmente), considerados por Gadda, conforme Calvino, *parasitas do pensamento* (Cit., 123). O escritor é avassalado pela paixão cognitiva, exasperando-se até pelo *O conhecimento da dor*, título de um dos seus romances mais emblemáticos. Para Gadda *eu* é “o mais sórdido dos pronomes” e esses todos são “os piolhos do pensamento” (Cit., 124), tensionando a razão e um glossário perverso de deformações. Equivalente de Gadda, segundo Calvino, é o Robert Musil de *O homem sem qualidades*. Ambos teriam em comum a inconclusividade, ou *incapacidade de concluir* (Cit., 125).

A despeito dessas inferências, Italo Calvino pensa que *em nossa época a literatura se vem impregnando dessa antiga ambição de representar a multiplicidade das relações, em ato e potencialidade* (Cit., 127). E assim Calvino justifica essa competência abrangente da literatura na contemporaneidade: *A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmensurados* (Cit., 127), que ultrapassem até sua valência de realização. Sua moderna função é ditada pela emergência de aceitar desafios. O mundo da cultura pós-moderna é de feitio e dimensão tendenciosa-enciclopédica. Daí a multiplicidade de tratamentos, investimentos formais e temáticos aplicados ao romance e seu pluralismo de linguagem e projetos, via polimorfismo do tecido verbal e narrativo. Entre os valores que pretende vigentes no próximo milênio, Italo Calvino

alinha *uma literatura que tome para si o gosto da ordem intelectual e da exatidão* (Cit., 133). Exemplos desse feitio de sujeito/objeto da literatura: Valéry e Borges, porque perfilam *o infinito, o inumerável, o tempo cíclico* (Cit., 133).

Schopenhauer e a abrangência da arte de escrever

No filósofo talvez mais sisudo em aparência, dado o rigor de seu pensamento aferrado a uma disciplina espartana e o teor de abrangência de seu pessimismo científico, também encontraremos uma percepção voluntariosa e pessimista sobre a arte de escrever. Cinco ensaios compõem o universo de suas preocupações no campo semiótico da produção literária. Reunidos na edição brasileira d’*A arte de escrever* (Porto Alegre: L&PM, 2007), “Sobre a erudição e os eruditos”, “Pensar por si mesmo”, “Sobre a escrita e o estilo”, “Sobre a leitura e os livros” e “Sobre a linguagem e as palavras” evidenciam um pouco permeável Arthur Schopenhauer, que polemiza a propósito do universo metafísico, filosófico e literário com o cutelo afiado da boutade que adverte e ironiza. Diz ele em “Sobre a escrita e o estilo”, por exemplo: *Escreva seus próprios livros dignos de serem traduzidos e deixe outras obras como elas são*, para concluir com azedume em “Sobre a linguagem e as palavras”: *todas as traduções são necessariamente imperfeitas*. O polêmico filósofo d’*O mundo como vontade e repre-*

sentação (1818) e *Sobre o fundamento da moral* (1840) estende sua identidade de contrafação ao objeto e motivação comum da literatura e da filosofia com a utilidade das argutas ideias, geralmente com contundência analítica e investidura crítica. Tal barômetro de análise investe contra a literatura de consumo fácil, contra os escritores de *best-sellers* empenhados apenas em ganhar dinheiro, e condena a leitura das novidades, com desprezo dos clássicos. Critica o *espírito pequeno-burguês* de tais produção e consumo, e escracha a boçalidade da falsa erudição dos que *pretendem parecer que têm algo a dizer, quando não têm nada* (“Sobre a escrita e o estilo”, grifo do autor).

O sarcasmo refinado, a ironia em crescente vitalidade, a força motriz dos argumentos denunciam em Schopenhauer uma legítima teoria da escritura, ocupada em propor reorientações no estilo da produção literária e filosófica vigente em seu tempo. Chega a indignar-se com a má consciência dessa produção, recomendando ao leitor dedicação e paciência para uma melhor absorção da leitura atenta e recompensadora. Em ensaio sobre Schopenhauer, ninguém menos que o disciplinado Thomas Mann concluiu que o filósofo, “psicólogo da vontade, é o pai de toda a psicologia moderna; dele se vai, pelo radicalismo psicológico de Nietzsche, em linha reta até Freud” (*in: Biblioteca do pensamento vivo*, v. 12/13, São Paulo: Martins, s/d, p. 203).

O pessimismo generalista de Schopenhauer, em certos trechos, revela o quanto também tem de unilateral e redutor, anti-

-dialético e impressionista. Começa seu “Sobre a erudição e os eruditos” atacando os professores, que *ensinam para ganhar dinheiro e não se esforçam pela sabedoria, mas pelo crédito que ganham dando a impressão de possuí-la*. Quanto aos alunos, *não aprendem para ganhar conhecimento e se instruir, mas para poder tagarelar e para ganhar ares de importância* (Cit., 19). Tal nivelamento obedece a um estreito primarismo comparativo, ainda que reconheça que *um bom escritor pode tornar interessante mesmo o assunto mais árido* (Cit., 21). Critica o cérebro que se comporta como um estômago mal digerindo o esforço da alimentação, o que o faz comparar a erudição a um *adorno com uma grande quantidade de pensamentos alheios* (Cit., 22), restos mal digeridos expostos às vísceras da má substância intelectual. Ele próprio leitor erudito e eclético, empenhado na leitura direta de originais preferíveis a uma má tradução, Schopenhauer revela espírito revanchista e anti-acadêmico, protestando contra a aberração das academias *que se tornam tão amplas e abrigam tantos imbecis sempre a se vangloriar* (Cit., 25). No conjunto crítico a uma erudição falaciosa e empreiteira em causa própria, o preceptor dessa nobre *arte de escrever* determina que, *de um modo geral, a forragem da cocheira dos professores é a mais apropriada para esses ruminantes* (Cit., 29) de uma erudição vazia e sem sentido.

O pensamento vivo de Schopenhauer não se ocupa, todavia, apenas exclusivamente desses derivativos do mau saber. Reconhece *que desgraça seria para o saber humano se não houvesse escrita*

e imprensa!, arrematando que *as bibliotecas são a única memória permanente e segura da espécie humana* (Cit., 30). São sérias considerações e advertências sobre os prejuízos advindos de edições e traduções mal feitas, que não levem em conta a universalidade e o ecletismo da informação cultural e do pensamento filosófico. Um nada complacente e mesmo zombeteiro e escarnecedor Schopenhauer determina que o *Corpus Juris* traduzido para o alemão *constitui um símbolo inegável da penetração da ignorância na base de toda a erudição* (Cit., 33). Por isso defende a preservação do latim como idioma universal da ciência e da cultura. Claramente anti-bélico e anti-militarista, o pensador conclui ser *certo que cada momento da vida de soldado exerce efeito desmoralizante sobre o futuro erudito* (Cit., 37).

Usando dessas mesmas prerrogativas comparatistas, em que o sarcasmo se alia ao argumento lógico, no ensaio “Pensar sobre si mesmo” Schopenhauer compreende a leitura como preenchedora de pensamentos no espírito atento e vigilante. Mas essa leitura não pode ser excessiva ou lacunar. *Pegar um livro nas mãos a cada minuto livre* (Cit., 41) corresponde a praticar a erudição dos afoitos e simplórios. A leitura realizada com proveito implica a dicção pessoal do pensamento que o leitor extrai de sua vigília. A imagem comparativa schopenhaueriana radica ainda afugentar o processo mnemônico baseado na imitação e incompletude: *Pensamentos alheios, lidos, são como as sobras da refeição de outra pessoa, ou como as roupas deixadas por um hóspede na casa* (Cit.,

41). Pois Schopenhauer limita a leitura como um sucedâneo do pensamento ativo. Não há outra interpretação possível para a sentença *uma pessoa só deve ler quando a fonte dos seus pensamentos próprios seca*, ou essa outra: *renegar os pensamentos próprios, originais, para tomar um livro nas mãos é um pecado contra o Espírito Santo* (Cit., 42). Tais afirmativas nos evocam a lembrança de Disraeli que, quando assaltado pelo desejo de ler, punha-se a escrever mais um livro.

Assim sentencioso, ambíguo, maniqueísta, reacionário e descrente da interlocução leitura-escritura, um Schopenhauer fora da Dialética afirma que *ler significa pensar com uma cabeça alheia, em vez de pensar com a própria. Nada é mais prejudicial ao pensamento próprio* (Cit., 44). Isso consubstancia a hipótese por ele aventada, de impulso exclusivista do original assacando contra a leitura contínua que, além da *confusão babélica das línguas*, reproduziria o espírito inflado de pensamentos alheios (Cit., 44). Lido em outra perspectiva dinâmica, o sentido da crítica estende-se aos que somente pensam conforme o que lêem nos livros, sem que exercitem o pensar por si mesmos. Afinal, ler e pensar não são atividades antípodas. Schopenhauer dispara contra o pensamento kantiano, reduzindo o empirismo a limites medíocres. É isso que podemos depreender de um trecho do ensaio “Pensar por si mesmo”: *Quando a experiência se vangloria de que somente ela, por meio de suas descobertas, fez progredir o saber humano, é como se a boca quisesse se gabar por sustentar sozinha a existência do corpo*

(Cit., 49) — o que, em princípio de julgamento, facilitaria a arrogância do saber.

Estóico como o Sêneca da obra *De Vita Beata*, que disse ser preferência da maioria crer a julgar por si mesmo, Schopenhauer se permite ainda momentos líricos, raros. O sarcasmo obsedante de seus argumentos — a exemplo da menção a serviços aeromortuários — conduz o final de “Pensar sobre si mesmo” a uma demonstração de boutade sinistra:

se a natureza tivesse destinado o homem a pensar, ela não lhe daria ouvidos, ou pelo menos os proveria de tampões herméticos, como é o caso dos morcegos, que invejo por isso. Mas, na verdade, o homem é um pobre animal assim como os outros, cujas forças são apenas suficientes para conservar sua existência. Por isso precisa de ouvidos sempre abertos que lhe anunciem a aproximação do perseguidor seja de noite ou de dia.

(Cit., 54)

No ensaio “Sobre a escrita e o estilo” Schopenhauer investe contra escritores copistas, livrescos, excessivamente *miméticos*, aos quais chama *a corja de pessoas infames que estão sempre dispostas, com todo empenho, a piorar o que foi dito por alguém após o amadurecimento de uma reflexão, dando a essa piora um aspecto de melhora* (Cit., 59). O filósofo abre as comportas de sua indignação, escancarando sem qualquer condescendência os plagiários que se utilizam até de expressões triviais: *Encontro passagens de meus escritos geralmente citadas de modo falso (...) a falsificação ocorre também por presunção, porque querem melhorar o que escre-*

vi (Cit., 62-63). Salienta a supremacia da forma (*já que a matéria é acessível a todos* — Cit., 64), destacando-lhe a importância para a constituição de um estilo. O dinamismo da fala poética, no entanto, difere o pensamento de Schopenhauer da expressão goetheana “Logo que falamos, começamos a errar”. O pensador avesso ao emergencial novidadeiro das obras modernas encontra talvez a melhor maneira de descrever o caráter da sátira em curiosa prescrição, associada ao universo das ciências ditas exatas: *A sátira deve, assim como a álgebra, operar apenas com valores abstratos e indeterminados, não com valores concretos ou grandezas definidas. No caso de homens vivos ela deve ser evitada, tanto quanto os exercícios de anatomia; sob pena de arriscar a pele e a vida deles* (Cit., 68).

Um rabugento Schopenhauer delega às revistas literárias uma tarefa redentorista, denunciando a conveniência infeliz entre a crítica e a sub-literatura. Se não houvesse esse tipo de resenha crítica, raciocina, não haveria o continuísmo do ruim, salvaguardando a vergonha pública e freando *a grande maioria dos livros (que) é ruim e não deveria ter sido escrita* (Cit., 71). Consequentemente, um Schopenhauer censor desejaria a eliminação da má literatura ainda no estágio *ab ovo*, de sorte a evitar a transferência *para a literatura (da) tolerância que, na sociedade, é preciso ter com as pessoas estúpidas e descerebradas que se encontram por todo lado* (Cit., 71). Para tanto, o autor d’*A arte de escrever* renomeia Horácio, satirizando a sociedade dos elogios recíprocos. Afinal, concii-

lia o filósofo sobre a boa crítica, o juízo isento redimido: *desmerecer o que é ruim constitui uma obrigação em face do que é bom. Se nada parece ruim a alguém, também nada lhe parece bom. Em geral, a cordialidade proveniente da sociedade é um elemento estranho na literatura* (Cit., 72, grifo do autor).

Da mesma maneira que protesta contra a sublitteratura, Schopenhauer o faz contra a sátira anônima, que se protege na natureza apócrifa mediando um caráter nefando de criticar. Estende sua crítica à imitação do estilo alheio, que *significa usar uma máscara (...) comparável às caretas que deformam o rosto* (Cit., 79). Assim carnavalizando o servilismo da cópia, o pensador radica a excelência da descoberta de um estilo que é, em sua acepção, *a fisionomia do espírito* (Cit., 79). O estilo é que modela a alma, embora carregue consigo, entre os maus escritores, a pesada maquiagem de artifícios e truques que comprometem a qualidade da obra. Schopenhauer se preocupa com o essencial, não com o quantitativo. A impressão exata causada pelo estilo é o que determina o caráter do autor e da obra. Maldizente contra contemporâneos e remanescentes, Schopenhauer evidencia um estupor de linguagem contra Fichte, Schelling e Hegel, nos quais identifica *um tom diti-râmico, como se estivessem bêbados* (Cit., 83), produzindo narcóticos que martirizam o leitor desavisado dos riscos. Chama mesmo os hegelianos de *os mais desavergonhados dos mortais* (Cit., 82), semelhante ao que, na crítica brasileira, encontraríamos no juízo furibundo de Sílvio Romero contra Machado de Assis. O in-

conformismo schopenhaueriano é denunciante e reprovador, irônico, sanguíneo, revanchista e ubíquo, trocista e gracejador. Assim, persevera: *a primeira regra do bom estilo, uma regra que praticamente se basta sozinha, é que se tenha algo a dizer* (Cit., 84, grifo do autor). E escarnece: *a resignação alemã se acostumou a ler amontoados de palavras daquele tipo, página por página, sem saber direito o que o escritor realmente quer dizer* (Cit., 85).

Em seu rumo de obstinações, Schopenhauer é pouco propenso à valorização de imaginários, talvez porque se concentre na análise literária dos escritos filosóficos. Sua plataforma fundamental é o império do pensamento refletido na obra. Aí se faz acompanhado das reflexões de Boileau, à base de “Meu pensamento se abre e se expõe em plena luz,/E meu verso, mal ou bem, diz sempre alguma coisa” (*apud* Cit., 86). Erudito, refinado, intermitente, Schopenhauer chega ao ápice do sarcasmo corrosivo com a metralhadora giratória do racionalismo em prol do que julga o verdadeiro espírito da escrita e do estilo, contrariado pelo anúncio extravagante dos *apreciadores de exemplos monstruosos*:

“A próxima publicação de nossa editora: fisiologia científica teórico-prática, patologia e terapia dos fenômenos pneumáticos denominados flatulências, que são apresentados de maneira sistemática em suas relações orgânicas e causais, de acordo com seu modo de ser, como também com todos os fatores genéticos condicionantes, externos e internos, em toda a plenitude de suas manifestações e atuações, tanto para a consciência humana em geral quanto para a consciência científica: uma versão livre da obra francesa l’art de péter (a arte de peidar), provida de notas corretivas e excursos esclarecedores”.
(Cit., 90-91)

As variáveis de sua teoria de estilo são explicitadas por um Schopenhauer extremamente favorável à simplicidade, fazendo questão distintiva entre a fala e a escrita, recomendando economia no discurso, a evitar a logorréia, o jogo de efeitos sonoros, temáticos ou gráficos. Tal simplicidade que radica na poesia ingênua de Goethe e contra a interpretação “pedante” de Friedrich Schiller (1759-1805), que julgou descabidamente a poética göetheana no ensaio *Poesia ingênua e sentimental*. Um Schopenhauer preciosista se deixa seduzir pela velocidade e pela filologia, enquanto defende a pretensão heráldica para *a língua alemã (...), a única em que se pode escrever quase tão bem quanto em grego e latim, característica que seria ridículo querer atribuir às outras principais línguas européias, que não passam de dialetos. Comparado com elas, o alemão tem algo de extraordinariamente nobre e sublime* (Cit., 106). Espécie de aristocrata frustrado, Schopenhauer pega pesado com a escola hegeliana de escrever e pensar. Hierarquiza superlativamente a língua alemã, em detrimento da francesa (*lacônica*) ou inglesa (pobre de gramática e de recursos). Não raro grosseiro e deselegante, um Schopenhauer chauvinista desconstrói a forma da poesia francesa, descaracterizando *essa língua miserável* que teve a petulância de apresentar-se como língua clássica *ao lado do grego e do latim*. Como um menino emburrado, o velho filósofo arde de rubores nacionalistas: *Convido a Europa inteira a uma vaia geral, para humilhar esses fanfarrões desavergonhados* (Cit.,

110, nota do autor). Radical, terminativo, conservador e truísta, Schopenhauer ainda se lembra de exercitar a ironia, que equilibra ao paroxismo pessimista: *quem não tem fel não tem entendimento, pois ele gera uma certa acrimônia que, tanto na vida quanto na arte e na literatura, suscita necessariamente e a cada dia a censura e o escárnio íntimos a respeito de milhares de coisas, impedindo-nos justamente de imitá-las* (Cit., 126).

Talvez apontando para o equívoco da leitura que não transija para um *continuum* do pensar, Schopenhauer defende claramente a leitura interativa, prenha, avesso ao ler *a cada momento livre*, o que *imobiliza o espírito mais do que o trabalho manual contínuo* (Cit., 128). Em nosso entendimento, ler e pensar não são ocupações mutuamente excludentes. Não é a perspectiva do Schopenhauer apocalíptico e messiânico que vê na atividade literária o *incorrigível vulgo da humanidade, que se encontra por toda parte em regiões, enchendo e sujando tudo, como as moscas no verão* (Cit., 131). A exegese apocalíptica, todavia, esclarece (e antecipa) o hediondo comércio dos *best-sellers*, que Schopenhauer prenuncia como produto da febre mercadológica e consumista, peças de márketing que são *veneno intelectual, capaz de fazer definhar o espírito* (Cit., 133). Como um preceptor quase em estado de bonomia, o autor d'*A arte de escrever* prognostica: *Para ler o que é bom uma condição é não ler o que é ruim, pois a vida é curta, o tempo e a energia são limitados* (Cit., 133).

Essa propedêutica do ler fortalece os espíritos e gera despis-

tamentos para as coisas banais. Um Schopenhauer elegíaco supõe que *o homem inventou a linguagem instintivamente* (Cit., 147, grifo do autor), para o uso final da razão. A ironia escarnekedora cede a voz ao temperamento outonal do velho pensador, que encontra nas palavras o instrumental sinestésico enfeixando velhos conceitos *como uma nova cor aplicada a uma velha roupa* (Cit., 158). As palavras finais de sua *A arte de escrever* encerram, contudo, uma expectativa e uma confiança: *mantenho a esperança de que ainda haja muitas frutas a serem colhidas para o meu diletantismo nesse assunto* (Cit., 168).

Albalat e a arte de escrever

Com o mesmo título de *A arte de escrever*, o francês Antoine Albalat e o brasileiro Xavier Marques pontificaram com manuais de instrução sobre métodos e pistas para o que consideravam a prática das belas letras.

Albalat vai mais longe, pretextando *demonstrar* em vinte lições como é possível chegar não evidentemente a ser gênio como Bossuet ou Ésquilo, mas ao desenvolvimento de habilidades específicas mediante o conhecimento da técnica, da disciplina e do *trabalho minucioso e profundo, que fornece quase tantos recursos como a inspiração* (Cit., 18). Trata-se de um percurso assinalado pelo império voluntarista, pela apreensão sem culpa do senso comum

(pois, afinal, se *o gênio não é mais que uma longa paciência* — Cit., 18 —, pode-se, com tempo, aprender a escrever, com exercício, disciplina e abnegação). Se não promete em seu método fórmulas exatas ou receitas infalíveis, como o estilo é individual, específico de cada autor, Albalat pretende *ensinar cada estudioso a escrever bem no seu próprio estilo* (Cit., 20), espelhando-se em Flaubert, que dizia: “Um bom verso não tem escola” (*apud* Cit., 20) — assim como um bom estilo.

Escrever bem, para Albalat, atrai a originalidade do estilo, invocando para comprovar sua tese as flagrantes diferenças entre Fénelon, Rousseau, Chateaubriand e Flaubert. Os prognósticos albalatianos seguem a linearidade de raciocínio do senso comum: *Se tendes vida, rompereis o ovo; mas sabeis que não há desenvolvimento possível, fora do embrião ordinário* (Cit., 21). Deve-se então perseguir a forma e mimetizá-la dos diversos estilistas, sucedendo às recomendações que prognostica a sinuosidade sincera de uma sutil advertência: *às vezes aquilo, que mais prezamos em nós, são exactamente os nossos defeitos* (Cit., 24). Registre-se, a propósito, a enorme popularidade que o manual de Albalat devia merecer, uma vez que a edição de que nos servimos, datada de 1917, é a segunda tradução portuguesa (de ninguém menos que Candido de Figueiredo) da décima-sexta edição francesa.

Em sua Lição III — “A leitura”, Antoine Albalat reivindica-a como *uma criação*, para adiante acrescentar, em sentença mais incisiva: *A leitura é a base da arte de escrever* (Cit., 28), considerada

adubo e alimento para reavivar a imaginação, germe inspirador e fecundante. O ensaísta lembra um disciplinador militar, advertindo que *é preciso ler, ler sempre* (Cit., 29). Em sua pedagogia do conhecimento e maturação intelectual recomenda que *a leitura nos põe em guarda contra os assuntos e processos já explorados* (Cit., 29). Os livros indiciam os talentos adormecidos e instigam os fustigados pela inércia. Ao contrário da preocupação limitadora de Schopenhauer, Albalat redundava, acreditando que o estimulado *talento não é mais que uma assimilação* (Cit., 30) de uma contínua leitura. Mas explicita energicamente não ser necessário ler tudo, que o indispensável é ler bem. Ler tudo poria em risco a profundidade, induzindo ao superficial. Defende antes o exercício constante da operação de leitura e escrita, lembrando que La Fontaine refazia até doze vezes cada fábula, o que significa requintar a maleabilidade do espírito original da escritura. Albalat passeia então sobre os autores franceses que ilustram seu método, pontuando qualidades e descrições estilísticas. Sobre Rousseau diz, curiosamente, a despeito do reconhecimento das identidades: *Acautelai-vos com os seus paradoxos; o erro tem nêle visos de verdade; mas a sua fôrma é admirável e o processo aparece sem disfarces* (Cit., 37), atestando a vocação de incredulidade rousseauísta em *Profissão de fé do vigário saboiano*, a cujo pretexto previne: *as confissões não estão ao alcance de todos os olhos* (Cit., 37).

Na Lição IV — “O estilo” — Albalat dialoga com estilistas, chegando a singulares conclusões, entre as quais de que *o talento não*

consiste em nos servirmos secamente das palavras, mas em descobrir as imagens, as sensações e os cambiantes, que resultam das suas combinações (Cit., 51). O estilo impõe criação permanente, ciclótica, e seguramente necessitará de contínuos influxos, a exemplo da belíssima imagem recuperada de Lamartine: “*O homem é um Deus caído, que se lembra dos céus*” (apud Cit., 64). A seleção de exemplos ilustrativos de bom estilo (os autores e trechos elencados resultam, claro, de rigorosa seleção pessoal de Albalat, que manifesta nítida preferência por aqueles que considera estilistas irrefutáveis).

As razões de sua escolha, contudo, nem sempre coincidirão com o aparato genérico das considerações que faz sobre a natureza do estilo (*reflexo do coração, do cérebro e do carácter* — Cit., 53). Antoine Albalat compreende que *o estilo é independente da erudição* (Cit., 54), de sorte que o muito saber não corresponde obrigatoriamente ao bem escrever. Recomenda muita leitura (ao contrário de Schopenhauer, que prescrevia morigeração na prática leitora como signo de uma melhor absorção do conhecimento perpassado no ato de ler). Albalat identifica no *Discurso sobre o estilo*, de Buffon, um traço idiossincrático que é sentença sinuosa — “*É uma arte parecer que não temos arte*” (apud Cit., 101) — para encarecer o estilo simples, a fala natural. A ênfase imagética ciceroniana é ainda mais convincente: *Assim como há mulheres, a quem fica bem a falta de enfeites, a elocução simples agrada-nos, mesmo sem ornatos* (Cit., 101). Antoine Albalat não tolera os adjetivos de George Sand, mas as alterações que propõe nem sempre convencem. O autor deste *A arte de*

escrever não apenas *ensina* a boa escrita, move-o a crítica por vezes agressiva a autores (sobretudo seus contemporâneos) que julga medíocres e que o discípulo-leitor de seu manual deve evitar. Equivooca-se ou se amplia nos exemplos que seleciona arbitrariamente. Sua noção de economia e concisão é problemática: ora acerta, ora exagera ou perturba, sem nada acrescentar de proveitoso à concisão de estilo no texto criticado. Condena o exagero de palavras, a repetição delas no texto e o uso abusivo (mesmo nos bons autores como La Bruyere e Pascal) dos relativos *ques*. E ainda que “deteste” o Impressionismo (que em seu julgamento passará, de tão breve, para que permaneçam as obras *eternas*), Albalat é um renitente impressionista que cultua em Chateaubriand e outros a música e a magia das palavras. Esses autores cultuados por um metonímico Antoine Albalat formam-se entre os mesmos objetos de culto no Brasil leitor. São eles: Chateaubriand, Gautier, Hugo, Flaubert, Leconte de Lisle, Herédia, acrescentados de Anatole, Verlaine, Baudelaire, Stendhal e Balzac, formando um pluralismo francês canônico da lógica da forma, do estilo e da formulação das ideias.

As Lições V, VI e VII tratam da originalidade, concisão e harmonia do estilo de escrever. A Lição VIII — “A harmonia das frases” — fornece a cadência estilística imperiosa de seguir pelo aprendiz da escrita. Seguindo o comportamento das outras lições, Albalat se obstina em fornecer ao leitor de seu manual estilístico oportunidades de leitura dos autores seus preferidos, em diferentes trechos. Revela mesmo o estilo de outros que deplora, como os Goncourt

e Zola, avesso a inovações e ao esquecimento dos clássicos, indignado ante *o impressionismo descritivo, que consiste em desconstruir a frase e o estilo* (Cit., 166). A harmonia da frase estaria no enunciado com *a proporção, o equilíbrio, a lógica* (Cit., 167) da música, também porque, segundo conclui, uma obra não obedece exclusivamente ao signo do ver e ler, também do ouvir, uma vez que *os olhos também ouvem os sons* (Cit., 172).

Também por ser muito seu, Albalat assimila o caráter pessoal do estilo imprimido na obra conforme pensamento do enciclopedista Buffon. O que radica (e transfere ou difere) em ambos é a intensidade demonstrativa. Para Albalat estilo é esforço conjunto da inteligência e da imaginação. Todavia, o autor d'*A arte de escrever* confunde estilo como característica com estilo de época. Sua gestão exegética é nitidamente formulada sob a égide das belas-letas e de forte inspiração romântica, ou impressionista. Ao considerar a combinação ideias/forma em Zola, diz que este *tem uma feição brutal de escrever e que nunca se dignou aperfeiçoar a sua forma* (Cit., 61, grifo nosso). Transcreve o pensamento contraditório de Zola (em relação ao que pensam Buffon, Boileau, Chateaubriand e Flaubert) de que “é preciso que um trabalho seja vivo e só o pòde ser com a condição de ser verdadeiro. Ganha-se a imortalidade, pondo de pé criaturas vivas” (*apud* Cit., 61).

A este seu contemporâneo, Albalat objeta: *Tudo isso é falso* (Cit., 61). Julga pertinência na arte narrativa apenas se esta *fôr servida por uma forma irrepreensível* (Cit., 61). A dificuldade de ma-

nutenção da inteireza formal estaria nas traduções. Albalat observa então que se não houvesse qualidade na forma original de um Homero, de um Virgílio, um Dante, certamente a tradução de suas ideias soçobriria no pastiche. E acentua, com compreensível e enrubescida hipérbole: *Dom Quixote, que é um modêlo de obra viva, é também um modêlo de estilo, um modêlo de perfeição escrita, única no seu gênero em Espanha* (Cit., 62).

Supreendemos algumas ambiguidades curiosas no estilo d'A *arte de escrever* albalatiana. Diz ele, por exemplo: *Bem sabemos que devemos escrever como Bossuet (pouco mais ou menos, bem entendido)* (Cit., 71). Criticando outros semelhantes manuais de estilo da escrita, recomendando evitar certos modelos (como o seguido por Fénelon nas *Aventuras de Telêmaco*), Albalat é particularmente cruel com alguns desses modelos *ordinários*, exemplificando com Jules Sandeau, dono de um estilo considerado uma autêntica trivialidade, *a última palavra da insipidez (...) o triunfo da chapa* (Cit., 75). Em seguida, coteja trechos de um “mau estilo” e os que se apresentam eivados de “correções”. Indicia então uma coleção de preciosismos, verdadeiros lugares-comuns (*lágrimas amargas, horror indescritível, surdo rumor, doce êxtase, cólera implacável* etc.). E em defesa da naturalidade da expressão, declina sempre os nomes de La Fontaine e Bossuet como máximas ilustrações do gosto. Recorre ainda a Cícero e sua *De senectude*.

A Lição IX trata d'“A invenção”, cujo conceito em Antoine Albalat é insatisfatório, coberto por uma previsibilidade próxima do

lugar-comum. Na X, “A disposição”, Albalat defende um planejamento prévio da obra, o que pressupõe anotações e demais misteres que dêem conta da visão de conjunto, acrescida de um procedimento escolástico na composição literária. A XI, “A elocução”, implica planejamento e execução. Albalat rejeita o acaso e a gratuidade dos jorros. Recomenda sempre disciplina e a companhia dos bons autores, o talento compreendido como *uma aptidão que se desenvolve* (Cit., 202), fruto do esforço, da perseverança, da disciplina de trabalho e da consciência estilística. Na Lição XII — “Processos de refundição” — Albalat aponta para a necessidade de refundir o estilo, não aceitando o texto *in limine* ou, como o chama, ao primeiro *jacto*. Natureza, características, qualidades e atributos “Da Narração” são estudados na Lição XIII, onde Albalat demonstra seu horror a digressões, em proveito da concisão, verdade e verossimilhança.

A Lição XIV estuda “Da descrição” como qualidade da obra narrativa, que deve ser realista (em oposição ao idealismo romântico), mas sem descambar para o exagerado e disforme do Naturalismo. O real dialético, homérica, imparcial, isento de paixões de escola, é aqui *considerado como o próprio fim da arte de escrever e a base eterna das literaturas* (Cit., 255). O Naturalismo que só enxerga no real o disforme, desagradável e feio, reduziria a arte a uma convenção que falseia a realidade e a degenera. Na outra ponta da versão de Albalat, a descrição *florida, poética*, imaginosa, é exemplo típico do sempre detestado Fénelon e do mais detestado ainda texto das *Aventuras de Telêmaco*, que Albalat qualifica de *insipidez*

risonha de um estilo incolor e límpido (sic, Cit., 259). Excessivamente verrinoso contra o estilo Fénelon do *Telêmaco*, o autor d'*A arte de escrever* diz ser este o estilo de gabinete, de *um homem de imaginação vulgar, que não sente a natureza*, pois não a viu (Cit., 259). A despeito de tal juízo, em nosso *Perfil do leitor colonial* demonstramos o quanto as *Aventuras de Telêmaco* eram lidas pelos brasileiros na versão traduzida para o português.

Na Lição XV — “A observação direta” —, além dos costumeiros franceses elogiados como mestres do bom estilo de escrever, Albalat contempla como exemplares os clássicos (Homero especialmente), Cervantes, Goethe, Turgueniev, Swift e pouquíssimos outros, cujas qualidades e méritos são ressaltados no cotejo com os negativos de enredo e técnica, justamente porque *o fim da descrição* (e da observação direta do real) *é fazer vêr as coisas* (Cit., 272). Analisando “A observação indireta”, a Lição XVI evoca o verdadeiro como uma das mais emblemáticas características descritivas do Inferno (que não se vê), de origem mítica e apologética: os suplícios dos condenados ante a privação da imagem de Deus. Um irado Albalat adverte contra os fantasistas, *enredadores de palavra, malabaristas líricos e coloristas (...)*, protestando não ser *com subtilezas nem com fantasia que se fazem descrições vivas* (Cit., 288).

Esbanjando autonomia para criticar igualmente os maus momentos dos que admira, na Lição XVII — “As imagens” — Albalat descreve um aluvião de metáforas e imagens extravagantes dos também consagrados. “A criação das imagens” ocupa toda a Lição

XVIII, onde se critica a vulgarização, as chapas comparativas, alusivas, metafóricas, destacando a necessidade de renovar e rejuvenescer as imagens. A Lição XIX trata da estruturação e qualidade d’“O diálogo” e a XX, “Do estilo epistolar”. Um predicado d’*A arte de escrever* de Albalat é a exposição do sentimento característico do gênero voluntarista a que se filia, incorporando autores estilisticamente, mas conforme o gosto do apreciador, um Albalat que cita expressamente uma detestada Madame de Sevigné. *A arte de escrever* se encerra com a promessa de seu autor, ao cabo de 337 páginas, em voltar, no livro seguinte, ao mesmo diapasão: *A formação do estilo, pela assimilação dos autores* (Cit., 337). Se o leitor-discípulo pretender maior dose de aprendizado, que a isso se disponha, parece prevenir o tratadista.

Como curiosidade, registre-se a pretensão ambiciosa albalatiana de *ensinar, técnica e praticamente, a arte de escrever*. No prefácio, ele já aventava tal hipótese, afirmando ser possível *ensinar a têr talento, a descobrir imagens e boas frases; e que, com uma regular aptidão, se póde chegar a formar estilo* (Cit., 5). Imagine-se o sucesso obtido por obra com tal destinação e objeto, disposta a *ministrar os meios de aumentar e ampliar as aptidões* com o fim de *duplicar-lhe e triplicar-lhe o talento de quem quer que o não saiba, mas que tenha o que é preciso para o saber*, isto é, a arte de escrever (Cit., 5).

Na Lição I, Albalat cede a perguntas inquietantes: “Não haverá já bastante escritores? (...) Estamos inundados de livros. Que será a literatura quando toda a gente a praticar?” (Cit., 7). Não seria com-

pelir um público a publicar tolices, submeter-se à *doença de escrever*? O tratadista se defende — *Aprender a escrever bem é aprender também a julgar os bons escritores* (Cit., 8) — destacando a vantagem de estimular a leitura. Reagindo ao lugar-comum do juízo crítico sobre o fenômeno da escrita (o dom, a inspiração, as qualidades inatas, a cultura), Albalat arremata que o dom de escrever é natural como a fala. Cada um teria vocação, tratando-se a literatura não de uma ciência inacessível.

De qualquer sorte, a obra de Antoine Albalat segue uma orientação anti-schopenhaueriana, radicando suas certezas na existência da poesia oral, das imagens nas canções folclóricas, na obra anônima de poetas obscuros. Declarado escritor de romances, novelas e artigos de crítica, Albalat julga possível poder facilitar e ser útil a quem se destine ao proveito da escrita e aos que se dediquem ao estudo, à leitura e, enfim, ao gozo da arte literária, ainda que seja *como amadores* (Cit., 13).

A arte de escrever para Xavier Marques

Vitorioso romancista, com prestígio acadêmico e de leitores, o baiano Xavier Marques também incursionou pelo debate metodológico da composição de técnicas literárias, publicando em 1913 sua *A arte de escrever: teoria do estilo*. Sua visão considera as variáveis intrínsecas que têm os idiomas

para exprimir o conjunto e as particularidades das culturas nacionais, concluindo pela assunção obedecida pelas línguas no constructo anímico de suas personalidades.

No capítulo II — “A arte de escrever” — Xavier Marques condiciona a arte literária dependente *tão intimamente do acto e maneira de pensar, que impossível é tratar da fôrma sem ter em vista esse fundo intellectual que a determina* (Cit., 25). Por isso concorda com Renan que escrever é pensar, e com Schopenhauer de que o estilo é determinado pelo pensamento e pela beleza que o enforma. Em consequência, determina Marques, *será bem escripto tudo o que foi bem pensado* (Cit., 25). Ideias e imagens desenvolvem funções intercorrelativas, numa espécie de *attracção molecular* (Cit., 26), formando um conjunto de espírito e síntese. Daí o prestígio do *inventio* que se sedimenta no exercício atento de textualidades interdisciplinares, reunindo a teia de textos que se entrecruzam tornados uno.

Xavier Marques correlaciona Buffon (*Discours sur le stile*) nessa perspectiva, citando-o em francês: “Pour bien écrire, il faut donc posséder pleinement son sujet” (Cit., 26). Ou, em tradução livre, “Para bem escrever é indispensável dominar seu sujeito”, ou seja, o tema, o conteúdo, a matéria sobre a qual se escreve. O romancista de *As voltas da estrada* segue os passos de Schopenhauer, que distingue três tipos de escritores — os que escrevem sem pensar, os que pensam enquanto escrevem e os que só se resolvem a escrever exclusivamente o decantado pelo pensamento amadu-

recido. Marques lastima o perecimento do estilo, a lacuna proporcionada pelos lugares-comuns, que ele deplora, acrescentando que *o artista inovador desassocia inconscientemente as ideias e responde às impressões exteriores com o espanto dos primeiros homens* (Cit., 28), o que Emile Verhären salientava nos poetas que dialogam com o homem primitivo remanescente na palavra.

Invenção, disposição, elocução são mecanismos retóricos responsáveis pela apreensão distinta e sucessiva do texto literário. Xavier Marques dialoga com Gustave Lanson (*Conseils sur l'art d'écrire*) e Taine (*De l'action. in: La Fontaine et ses fables*), que valoriza o gênio por seu tato e intuição claramente manifestos. A forma vaga, obscura, traduz a imprecisão do pensamento, como um eco da pouca nitidez ou da lacuna. A palavra artística harmoniza os elementos de constituição combinatória da forma e do conteúdo. As leis do estilo têm sua autonomia e complexidade. Sem elas o pensamento mais original, a imagem mais sensível chafurdarão no pântano da impropriedade, na página inútil, inorgânica. As ideias e as formas bracejam em função do conjunto, que as deve representar sem hierarquia ou ordem de sucessão, não se distinguindo o principal do acessório.

Xavier Marques cita Antoine Albalat para refugar o improvisado, que Marques chama *acazos da invenção* (Cit., 35). Conceituando a arte de escrever como *expressão commovida e ordenada do pensamento por meio da palavra*, o brasileiro defende-a do instintivo e demiúrgico, assinalando: *Não só de febre imaginativa, de*

emoção, de paixão se constitui a verdadeira obra d'arte (Cit., 35). Assim, recomenda disciplina, ordem, seleção, equilíbrio, harmonia, sem que se despeça a emoção criadora. Cita o Schopenhauer de “Escrita e estilo” e Guyau, para quem “é pela profundidade do pensamento e da emoção que o estylo adquire a expressão symbolica” (*apud* Cit., 36). Com isso concorde, diz Xavier Marques que *se o pensamento já veiu descontínuo, será de balde tentar com vocábulos preencher esse hiatus lógico* (Cit., 37).

Acompanhado de Hughes Blair (de *Leçons de Rhétorique et de Belles-Lettres*), o novelista de *Jana e Joel* consigna ao escrever um grau de *tensão máxima e decisiva do espírito*, esforço que se desenvolve cinergicamente na criação do espírito, seja pelo *inventio* de palavras e frases, seja pela organização delas como suporte da expressão existencial. Um dos expressivos contributos do manual de estilo prescrito por XM é que seus exemplos vêm de imagens utilizadas na obra de poetas e prosadores brasileiros, a exemplo de Castro Alves, Raul Pompéia, Alencar e Machado, passando por Camões, Vieira, Fr. Luiz de Sousa, Manuel Bernardes, Eça e Monte Alverne. Justifica-se Marques pela utilização: *Escrever assim é possuir a dupla vista que ao lado de cada abstracção descobre o termo aproximado capaz de a contornar e fazer tangível* (Cit., 46).

Os capítulos se distribuem pelos assuntos os mais diversos atinentes à técnica de composição literária e a uma *teoria do estilo*: I — “A língua mais bela e expressiva”; II — “A arte de escrever”; III — “A Phrase feita”; IV — “A technica literária”; V — “Reciprocida-

de da arte”; VI — “A necessidade do novo”; VII — “O estylo”; VIII — “O caracter em Literatura”; IX — “O meio educativo”; X — “Caracter e estylo”; “Estylo nacional”; XII — “As leis do estylo”. Ao fim do capitulo II, Xavier Marques alinha sequência de autores que considera modelos de bom estilo, começando por Fr. Heitor Pinto e indo até Pompéia. No III, reage contra as frases feitas, o lugar-comum, a chapa, as frases corriqueiras (as temáticas idem), mas recomenda prudência na crítica, que não se deve suster na repetição *ad nauseam* de um desdém aristocrata ao leitor e falar comuns.

Quanto à técnica de composição literária, Xavier Marques critica o individualismo moderno que ameaça o prestígio dos clássicos. Relativiza a inscrição de modelos teóricos que “ensinem” uma *técnica* de sorte a fazer crer na modelagem de processos que viabilizem habilidades específicas apenas para produzir *obras-primas*. A propósito de tal impropriedade, XM acredita em regras básicas: *O capricho da imaginação inventiva, a lógica contraditória do sentimento, a variedade do gosto, o relativo da sensação, eis as únicas normas de elaboração literária* (Cit., 82). Tudo então obedecerá a idiosincrasias de temperamento individual, subjetivo, sem ampliações generalizadoras. Xavier Marques percorre (como Schopenhauer e Albalat) um pensamento autonomista autoral sobre a arte de escrever.

Na análise da “Reciprocidade da arte”, defende uma justa interatividade autor-leitor. As motivações da escrita são para o autor se fazer compreendido e comunicar a outrem a comoção partilha-

da esteticamente. Desconfiando da plausibilidade de uma arte absolutamente individual, XM insinua que *a emoção do auctor deve achar correspondência no patrimônio sentimental do publico* (Cit., 92). Por isso desautoriza uma *arte pessoal* que a esse propósito desestabeleça o vínculo do artista com seu público. Diz Marques que “A necessidade do novo” não se confunde com sua obrigatoriedade ante a estética dos “*decadentes*”. Que *as renovações literárias são fataes; obedecem á necessidade de inilludível do novo, á necessidade de rehabilitar para o prazer esthetico a alma enervada, entorpecida por aspectos que não dão relevo a nenhuma belleza* (Cit., 106). Contrário aos excessivos puristas, cujas críticas e recriminações revelam-se ingênuas ante *as palavras* (que) *se gastam, que as imagens desbotam, que há estrangeirismos e neologismos admissíveis* (Cit., 107), Xavier Marques condena os artifícios, os confrontos agressivos, gratuitos, anti-sociais. Recorre a Longino — com exemplos do *Tratado do sublime* — e a Kant, que protestava: “Forjar palavras novas quando a língua é bastante rica de expressões correspondentes a dadas ideias é meio pueril, para quem não tem nenhum pensamento original, de distinguir-se da multidão, co-sendo uma peça nova a um fato antigo” (*apud* Cit., 112). Aqui Xavier Marques se associa a José Veríssimo na condenação ao Simbolismo (especialmente Cruz e Sousa) e também ao excessivo virtuosismo dos parnasianos.

Tratando no capítulo VII d’ “O estylo”, o analista compreende a linguagem comum como uma *espécie de memória verbal*

organizada (Cit., 123). Estilo seria manifestação de caráter, traço da subjetividade absolutamente individual, *qualidade de expressão peculiar a cada auctor* (Cit., 124), o que não se confunde com perfeição, cabendo a cada um ter o seu próprio, junto com a personalidade, o caráter íntimo comum ao artista. Donde a defesa de Xavier Marques quanto à relatividade da crítica, cujos titulares *nada podem afirmar ou negar senão relativamente* (Cit., 128). O leitor também reage relativamente, segundo sua inteligência e sensibilidade. O autor brasileiro d'*A arte de escrever* cita a propósito Fr. Paulhan (*Les caractères*) no particular da dialética das idades. Assim, o artista se individualiza menos pelas ideias e mais pelos sentimentos que o distinguem. As ideias, para Xavier Marques, podem ser comuns, mas os sentimentos são atributos que caracterizam a individualidade de cada artista.

O estylo é sobretudo, um modo de sensibilidade: os puros intellectuaes são, como escriptores, os entes mais parecidos, porque são também os menos pessoas de todos, proclama XM no capítulo VIII (Cit., 141), que trata d'“O caracter em literatura”. Tal caráter precede (porque molda) a fisionomia do artista, combinado que está *da experiência e do temperamento, do estudo e do ingenium rude* (Cit., 146). Sob esse ângulo, tornam-se indispensáveis e nivelados o dom e a cultura, a imaginação e a memória. Mesmo o gênio não prescinde do tirocínio, que começa com sua apreensão do idioma e seus recursos. O mais notável da função social da arte é levar os indivíduos às mesmas sensações. Pensar igual é impos-

sível. Sentir semelhante é perfeitamente plausível, assegura Xavier Marques. Referindo-se aos decadentistas (dada a correlação atributiva de *decadentes*), o tratadista d’*A arte de escrever* parece sugerir-lhes a pertença do modelo como decorrência da desagregação, fruto de uma psicologia *anormal*, a *psychologia morbida do estylo* (Cit., 174).

Fiel a essa perspectiva, Marques justifica o artista como aquele que equilibra e se amolda à herança “clássica”, equiparando seu estilo ao mimetismo da ação de colheita/aquisição de outros modelos, vinculando-os em proporções iguais às sensações emocionais acumuladas. XM chama a esse o *estylo temperado, mixto de originalidade e trivialidade* (Cit., 179), despido da carga de banalização, obediente à tradição e tributo à experiência. Desse consórcio surgirá um caráter de estilo que *nem espanta por excêntrico nem enfastia por sedição*. Seguindo a recomendação de Gourmont, Xavier Marques compreende que ter estilo não significa necessariamente ser *original*, desenvolver um dialeto incomum à voga do idioma, *único e inimitável, seja ao mesmo tempo a linguagem de todos e a linguagem de um só*. O caráter assim compreendido *é antes uma qualidade que uma quantidade de inteligência, de sensibilidade e de vontade* (Cit., 179), em que se combinam a espontaneidade e a imitação. Exemplos? Garrett, Gonçalves Dias, Machado de Assis, Racine, Renan, Anatole France, Herculano, João Francisco Lisboa e Goethe.

Relacionando considerações quanto a um estilo nacional,

Xavier Marques reúne em citações Gustave Le Bon, Sully Prudhomme e outros, adotando a vigorosa síntese de Guyau segundo a qual “não se póde julgar o estylo unicamente pelo que elle diz e mostra, mas ainda e sobretudo pelo que elle não diz, pelo que faz pensar e sentir” (*apud* Cit., 190). Analisando as tais leis do estilo do ponto de vista de uma *economia da atenção*, Xavier Marques coincide seu pensamento com o de Spencer: de que *a força da expressão está na razão inversa da duração e intensidade do esforço exigido ao leitor* (Cit., 200-201), o que conflita com o pensamento de Poe, que Xavier Marques cita como modelo de acumulação de mistério, tanto na composição d’*O corvo*, quanto na teórica que *explica* o poema.

João Ribeiro e suas *Páginas de estética*

Ainda que não se intitule *A arte de escrever*, os ensaios de João Ribeiro reunidos em *Páginas de estética* (primeira edição 1905; 2.ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963) incluem e se complementam com o prazer rastreador das impressões estético-sensoriais, especialmente da Poética em Goethe, Nietzsche, Novalis e Lessing. Amoroso de Camões, Gil Vicente, Cervantes e Shakespeare, Ribeiro via nas obras literárias extensões de um pensamento afiliado às grandes afetividades humanas. *Páginas de estética* exprime um tônus irônico surpreendente no

autor e sobretudo para os pósteros, que imaginam no filólogo sergipano João Ribeiro o indivíduo grave e circunspecto, não o que delega ao ofício da crítica literária — especialmente contemporânea — um labor que pouco faz, mas seguramente consegue *desfazer* amizades.

São ensaios breves, curtos, incisivos, esforços de síntese e precisão de análise autonômica. O estilo João Ribeiro é peculiar e distintivo, cheio de malícia, erudição e sabedoria ancilar. Graça e humor (auto) complacentes também tingem a escrita ribeirona, assim justificados: *abra-se cova profunda para essas tristezas efêmeras que outras ainda ficam sobejas e eternas* (Cit.,13). Duas notáveis epígrafes, de António Ferreira — “Teu sangue — rico esmalte de tua alma” — e de Novalis — “O artista pertence ao seu livro e não o livro ao artista” — sublinham o capítulo II de *Páginas de estética*, tratando de estilo e forma literária. João Ribeiro concilia ideia e forma de Luís Boerne na interpretação de que o estilo é o caráter, conquanto rasure a exegese, salientando que *Cícero escrevia excelentemente (...)* e, no entanto, *foi um mau caráter e um bandoleiro político*. E acrescenta, para ampliar o entendimento sobre a natureza e característica do estilo: *é razão que se diga tortura a arte de pensar e escrever, porque ela ondula que não corre e tem inflexões súbitas que não linhas certas e frias* (Cit., 16). Nesse sentido é que louva o estilo (e caráter) de Fr. Luís de Sousa, que dispõe em verso períodos e trechos da *Vida do arcebispo*.

João Ribeiro destaca a sonoridade na construção prosódica

do frade, períodos compostos de metros e cantos épicos. Nesse passo avulta o estilista que Ribeiro considera superior a Camões e Vieira. O autor de *Páginas de estética* certamente leu os ensaios d'*A arte de escrever* de Schopenhauer, a quem contradita, elegendo os franceses como característicos do estilo ático dos clássicos gregos e romanos. Cada povo tem seu estilo e seu caráter nacional só referendados se esse povo devotar à linguagem igual amor e respeito que moldam os artistas. É opinião de João Ribeiro que *nós outros brasileiros não temos por enquanto, por falta de personalidade étnica e política, um estilo nacional. Suspiramos, irresolutos e indecisos, por um tipo social, por um dialeto e uma forma civil* (Cit., 20). Em consequência nos faltariam estilistas, parca exceção a um Rui Barbosa, um Machado de Assis, as maiores individualidades *da raça e da língua portuguesa* (Cit., 20) e, ainda assim, dependentes das nascentes clássicas de um Antonio Vieira, um Bernardim Ribeiro, uma vez que *o meio nacional pouco mais lhes comunicou que os cenários e os bastidores* (Cit., 20).

Dessa forma — e sem levar em conta o gênio de Euclides da Cunha publicando *Os sertões* em 1902 — João Ribeiro acredita que Rui e Machado *são do Brasil, mas filhos que o não parecem* (Cit., 20). Escritores autônomos, fiéis a si mesmos e às suas almas, formaram-se independentes de escolas e filiações, sem lhes caber, na interpretação de Ribeiro, *o louvor ou a pecha de romântico, ou naturalista, ou positivista, ou parnasiano, decadista* (Cit., 20), a estes últimos satirizando, notadamente Cruz e Sousa. A forma lite-

rária é, no dizer sucinto de João Ribeiro, *a dignidade externa da expressão* (Cit., 24). Por isso o autor de *Páginas de estética* recomenda a lima, a carpintaria, a polia reconstitutiva do estilo, da técnica de composição poética. Mais incisivo, quase rabugento, o analista prescreve: *Cada escola literária parece escolher o seu uniforme, que é o valhacouto das expressões e vocábulos com que remedeiam a pobreza de ideias* (Cit., 24, grifo do autor).

Assim é que escarnece de árcades, gongóricos, parnasianos e simbolistas (estes chamados depreciativamente a *escola novíssima*), roubando das igrejas *os cimélios de ouro e as ladainhas sonoras* (Cit., 25). Nos citados de todas as escolas, todavia, *o estilo está aí ausente e nos é tão desconhecido como o outro lado da lua* (Cit., 25). Mas o escárnio de João Ribeiro tem gosto e simetria, pois seu *humour* é singularmente refinado e sutil, comparando a linguagem *transcendental* dos árcades, parnasianos e *místicos* a um catálogo de *palavras de mimo e de eleição* (Cit., 25), tanto que mais os identificam como matemáticos sem consciência de cálculos e valores. Recorrendo à sátira da *Xênia*, de Schiller, João Ribeiro espezinha: Esses tais *transcendentes* escrevem? “Pensam eles que escrevem, mas é a língua que escreve por eles” (*apud* Cit., 25). Ribeiro convida mais ironias, a *la* Filinto Elísio explicando a origem do verbo *tremeluzir* como junção dos verbos *tremere* e *luzir*...

João Ribeiro atribui os méritos da forma literária ao *rejuvenescer* (de) *vocábulos que o olvido desterrou injustamente e até criá-los com a própria seiva do pensamento* (Cit., 26-27). Mas ao

analista aborrecem os *brasileirismos*, que não passam de mimos da *modernice* afoita, que o próprio crítico reconhece *com grande veneno e carrancismo da minha crítica* (Cit., 28), derivando para o apuro e empenho do anedótico. Em seu capítulo IV — “Teorias da arte” — uma vez mais a demonstração do arguto humorista em advertência sobre o ofício de criticar, aliando graça condescendente ao sarcasmo mais ferino:

Sei que com isso já estão despedidos os que vêem na crítica uma arte tão criadora como a que mais o é; conheço bem essa ninharia e sei que do próprio Deus já se disse que foi o crítico do caos. Mas como crítico não foi Ele grande cousa, (seguindo-se) que a crítica é mais ciência do Diabo que da divindade.
(Cit., 32)

O autor de *Páginas de estética* critica os naturalistas, que aproximaram a arte da mera cópia fotográfica e rebaixaram *o artista ao papel de fotógrafo, que tudo fia do sol e nada de si mesmo* (Cit., 33). Isto porque, ao afugentarem da arte qualquer menção idealista ou da fantasia, aniquilaram-na de golpe. A arte, como a vê João Ribeiro, *não é toda a verdade mas só o esplendor dela* (Cit., 33). Aqui Ribeiro relativiza o conceito de arte, apoiando-se na tese do poeta alemão Arno Holz, que a interpreta como *vocação de revocar a natureza* (Cit., 35), não para identificá-la ou identificar-se com ela, antes aproveitando-se da natureza em seu mínimo de potência, tornando-se e tornando-a isentos de fetiches morais, sociais, políticos ou econômicos — científicos, em resumo. Por isso JR singulariza a manifestação artística como o primado da simplicidade.

O capítulo V de *Páginas de estética* — “Da Beleza na arte” — atualiza pensamentos de estetas filosóficos ocupados na ontologia da obra de arte (Novalis, Kant, Tolstoi, Emerson). A arte é superior à evidência lógica porque emite luz e persuade ante suas lacunas de aparência ou exposição. Ao universo de inquirições dialéticas da Beleza João Ribeiro observa que *a fealdade é muito mais rica que a formosura* (Cit., 44).

No capítulo VI, “Crítica consuetudinária”, bate-se o ensaísta contra o rigor de juízo moral que possa abater o relativismo na obra de arte, a despeito da mentira, da retórica, da hipocrisia e da especulação mercantil. Consuetudinária é a crítica com base nos costumes que regem o tempo e a memória social, também chamada por João Ribeiro *crítica de botequim*, que se faz pelas ruas e tavernas, entre amigos ou desafetos, mais sólida infelizmente que as do código retórico e *escrito*. Essa é a crítica que predomina, enxovalhando reputações e caracteres, levando à lama ou ao ridículo as suas vítimas, crítica protegida pela sordidez do anonimato, *na covardia noturna dos jornais fesceninos* (Cit., 48) — conforme reza o indignado Ribeiro que lha acentua a natureza: *Pobreza e lixo aí se identificam, e não se sabe se há de ser em misericórdia ou em sabão a espécie de esmola que merecem. Contudo — atenua o analista sobre as consequências não inteiramente funestas — esse dessorar de podridões é um alívio para aquelas almas e ainda é isso um benefício até para as mais venenosas, porque sem essa secreção com o que emagrecem, gastam e se gastam, a infecção seria univer-*

sal (Cit., 46).

João Ribeiro relativiza o ofício da crítica por faltar a esta, por natureza, o *dixit* e o valor da sentença definitiva ou de seu prestígio determinativo em apontar ou escolher entre as obras aquela *non plus ultra*. Por isso a prudência recomendada aos ajuizados e aos juízos. João Ribeiro recorre à memória afetiva, trazendo ao século a figura austera, míope e autoritária de seu professor de Retórica, o sergipano Cazuzza, cujas lições eram tão sintomáticas de bom uso quanto as de Goethe.

No capítulo VIII, “A graça”, *Páginas de estética* considera que o lastimoso Heráclito não sobreviveria sem o despótico ridente Demóstenes, lágrima e riso conciliados num mesmo mecanismo de emergência humana, vinculando e reivindicando paradoxos. Schiller observou a íntima *convertibilidade entre a dor e a alegria* (Cit., 60), realizado o contínuo reclamo da harmonização dos contrários, o trágico e o cômico fundindo-se no que João Ribeiro identifica como *contradição da lógica* (Cit., 62). O cômico se patenteia no contrassenso lógico da expectativa, o trágico na previsibilidade determinista do acontecimento *natural*. Ambos polarizam virtudes comuns e opostas que se encontram num eixo comum e equivalendo seus resultados e valores.

“Humour” (capítulo IX) é considerado por João Ribeiro *um dom e pecúlio próprio do espírito saxônio e germânico* (Cit., 65), como reação ao “mel sempre, é muito mel” de Castilho. Todavia, adverte JR, *o humour não há se não há melancolia* (Cit., 66). Nos

olhos a lágrima ri — a boutade de João Ribeiro é extraída do alemão, apelativa do desespero dissimulado ao esplin, à náusea existencial, ao desarranjo metafísico. O ensaísta ilustra o humour com a anedota do coronel inglês, que se suicida reagindo ao tédio fatigante de uma vida sem vitórias nem batalhas, já suprimida pelo eterno cansaço de abotoar e desabotoar o uniforme. Exemplo inesperado de humour é atribuído a Heine, que decretou, entre-meando o azedume contra os ingleses: “A Inglaterra foi o único país que cometeu o ridículo de vencer Napoleão” (Cit., 70).

Sem a corrosão e a sátira cruel de Eça e sem o *sentimento cômico da decadência* (Cit., 72) de Juvenal ou de um Voltaire, Gil Vicente trescala jovialidade e contida temperança no capítulo X de *Páginas de estética*, intitulado “Gil Vicente”. No capítulo XI — “Simbólica” — Hezel confirma as artes nascendo do símbolo. Para João Ribeiro as formas evoluem e se transformam enquanto as ideias permanecem sempre vivas, latentes e eternas. Contribuinte para o emagrecimento do símbolo, *o monoteísmo é a vitória da generalização e é um triunfo do abstrato* (Cit., 79). No XII — “Simbolismo na literatura contemporânea” — o estilo de época é retomado da tradição do fenômeno artístico como *ressurreição passageira e efêmera, simples moda e nada mais* (Cit., 83, grifo do autor). Numa expressão, o Simbolismo é sempre visto como ***arte da decadência*** (Cit., 84) porque preocupada com a renovação exterior na forma e na sonoridade. Ibsen aparece como símbolo céptico contrário às convenções de hipocrisia acumuladas de inércia

moral que João Ribeiro identifica no estilo.

No capítulo XIII — “De Lessing a hoje” — João Ribeiro nega ao brasileiro o cultivo intelectual da filosofia ou da linguagem filosófica. Declara que toda matéria é matéria de poesia desde que nesta se pressinta ou presentifique a intuição. “Solução analítica na arte” é tratada no capítulo XIV, onde a geometria aparece explicando a arte. No capítulo XV — “Os clássicos” — estes competem com os modernos que se jactam de renovadores. João Ribeiro diz dos modernistas que não têm a “consciência do ridículo” e por isso desgostam dos clássicos. E arremata: *Nada mais velho que a moda, nada mais fácil que a originalidade das desobediências* (Cit., 107). Já na nota A ao prólogo de *Páginas de estética*, Ribeiro diz reconhecer no *modernismo uma das faces mais comuns e triviais da estupidez* (Cit., 139). Seriam boçais os que absorvem as ideias mais recentes, uma vez que *a uma verdade antiga preferem, sem hesitar uma asneira contemporânea* (Cit., 139). Mais furibundo ainda: *vencida essa crise de crescimento, se não se quer ser infante toda vida, não há outro endereço mais que o do amor e respeito aos modelos eternos da linguagem* (Cit., 108, grifos nossos para acentuar a ironia cáustica e o devotamento conservador, respectivamente).

“Misticismo” é o capítulo XVI onde mais se sobressai a carga de João Ribeiro contra os *modernos* (simbolistas), os *obscuros, incompreensíveis*, a linguagem como *equivalência obscura do pensamento* (Cit., 109). “Poetas e críticos” é o XVII, onde o autor comenta as

qualidades impossíveis da crítica e da criação artística (Cit., 115), revelando a antinomia anímica entre os escritores. Ambíguo é o pensamento de João Ribeiro, vazia a alma do crítico, destituído de sentimentos, emoções e... razão! Os escritores, para JR, sofrem da *tragédia da sensibilidade* (Cit., 118). Em “Como versar os clássicos?” (capítulo XVIII) João Ribeiro tem na leitura um nutriente ao espírito da formação. Próximo de Schopenhauer, diz JR: *É mister não só ler, mas viver, conviver, respirar e conspirar com os clássicos* (Cit., 123). O XVIII é complementado no XIX (“Como entender os clássicos”), com o comparativo de mundos inteligíveis. Finalmente, no capítulo XX — “Literatura comparada” — João Ribeiro encerra suas *Páginas de estética* com considerações sobre as matrizes das literaturas portuguesa e brasileira, sem o formulário que hoje conhecemos no entendimento da atual literatura comparada.

Algumas (últimas) reflexões sobre Poética

1. O poeta é um fingi-dor. Exercita o discurso da errância. “*Não sente o que finge, pois não quer fingir o que não sente*”, conforme Antonio Houaiss no prefácio a *Os becos do homem*, de Jorge de Souza Araujo;
2. O poeta não é único, mas vários. Capta essências, captura-as, enquanto dessacraliza o real, submetendo-o à gênese de nova forma, nova ordem. Daí sua capacidade, não privilégio;
3. O poeta é trezentos, assim uma paranormalidade estética na direção do novo, do revolucionário, do gozoso;
4. Sem glória por ser “poeta”, é ser clivado da paixão de existir, dilacerado, medonho por intrigas do tempo, da história, do coletivo desumanizante;
5. Habitando a pátria da utopia, cuja dimensão é a consciência crítica do *homo ludens*, o poeta é um idiota dostoiévskiano, mas com antenas profundas para flagrar imanências. Como a poesia não é coisa utilitária (concreta, mecanicista, pragmática): *o poeta é um ser absolutamente pueril/disse o ministro da agricultura/à beira do abismo: e lançou-se;*
6. O poeta é um opositor eterno: aos sistemas ordenados que convidam à passividade; ao capitalismo perverso cujo pressuposto básico é a violência da miséria e a miséria da violência; aos modelos hipócritas de existência e vida; à civilização consumista, que associa liberdade a *uma calça velha azul e desbotada*; ao subproduto cultural, que anarquiza até as emoções mais puras. Mas há poetas fascistas que justificam o crime como o arrebol;
7. O poeta busca o seu leitor, seu outro, o leitor dialógico, parceiro na aventura da sensibilidade e da *aesthesis*, contra o empulhamento cultural, o poder mediocrizante que empacota padrões de comportamento;

8. O poeta é um ser *político*. Contra o trucidamento institucionalizado no amordaçamento do inconsciente. Irmão colaço de Glauber Rocha, Elis Regina, Raul Seixas, John Lennon;
9. O poeta tem seus mitos sociais, tabus, responsabilidades civis, cidadania. A ambivalência artista/homem;
10. O poeta dilacera-se entre projetos estéticos, ideológicos e/ou existencialistas *versus* a sobrevivência material;
11. O poeta é ser da radicalidade do inconsciente à deriva, do sonho, da fantasia, mas não mitificável, não produto do endeusamento burguês. Antes enfrenta o embate da agonia cósmica *versus* glória mistificadora.
12. O poeta e o livro. O poeta e o público. O poeta e a palavra. A formação de leitores, as escolas de Letras e/ou os estudos literários. Estes são outros quinhentos problemas da falta de interlocução, da solidão intelectual.

A encarnação do poético é a linguagem. A linguagem habita a realidade do indivíduo. Existe uma pluralidade ideológica no texto, que faz com que a escritura se ligue à literatura e à história. Nasce de uma confrontação do escritor com a sociedade. A escritura, por vezes, é deliberadamente não-comunicativa. Porque a linguagem poética tem em seu código o inesgotável do vazio do desejo; o desejo do outro.

Cassiano Ricardo em prefácio à *Raiz da fala*, livro de poemas de Gilberto Mendonça Teles, proclama:

“Se a língua limita o poema, a linguagem o amplia”, p. 9.

“Fala e não palavra”, p. 10.

“A palavra continua sendo a máscara da fala”, p. 11.

“O tempo é uma pluripalavra”, p. 14.

“Em todo poema há uma fala, no sentido orgânico e escrito de falar”, p. 19.

“A fala é o processo vivo da comunicação”, p. 21.

Mikel Dufrenne (*O poético*, 1969, p. 62): “O poeta não cria apenas uma certa disposição de palavras, pois as palavras são somente a matéria a partir da qual ele constrói esses elementos poéticos”. Logo, faz da palavra uma matéria, não um instrumento. O poeta (artesão da fala) é assim responsável pelo destino da linguagem; e, através da linguagem, pelas relações homem-mundo. A linguagem vem entranhada no poeta. E Poesia será som, sentido, expressão e significação. A Poesia produz a linguagem, mas não a inventa. Transfigura-a. Tendo o poder de recriar a linguagem, confere-lhe vida nova, reinvidicada pela imagem.

Barthes fala em *Kamasutra* da linguagem poética. Aquela que revigora; reabilita a palavra. A reformulação que se opera na linguagem, hoje, é uma exigência, mas não abolição, do contexto ótico-imagístico-tecnológico; o material de que se utiliza o poeta deve reafirmar-se nesse revolução para melhor participar do mundo em que vive. Assim procede ao *Recommencer* da palavra. O poeta redenomina as coisas mediante o antidiscursivo, antiverbal, contra a clareza pseudo-lógica que nada tem a ver com poesia.

Na outra ponta, a Paraliteratura — que significa imaginação mais clichê, linearidade, ausência de tensão verbal, ação literária

e emocional conjugadas, fundo comum da má leitura da Sociologia, Comunicação, Psicologia, Antropologia cultural — tem duas funções opostas: cultural e de comunicação. O caráter não criativo desenvolve-se pela linearidade, referencialidade, a emoção fácil, conforme Jean Tortel. Nela o significante é prosódico e o significado é sintático.

Entre os traços estilísticos do lírico — musicalidade, repetição, desvio da norma gramatical, antidiscursividade, alogicidade (imagem x razão) — implica-se ainda o paradoxo mais oxímoro *a la* Fernando Pessoa, com o transbordamento sentimental contido pela construção paratática (coordenação) e a hipotaxe (subordinação).

A essência épica reproduz o distanciamento sujeito x objeto, a apresentação da ação x fotografia da realidade. O passado — presente histórico — resente-se de alguns elementos da forma exterior, da grandiloquência retórica na narrativa e ação, inalterabilidade de gênero do sujeito ante a ausência de amor, o desenrolar progressivo e a autonomia das partes.

Na relação autor/mundo a Lírica é envolvimento (primeira pessoa, emotividade). A Épica é confronto (função referencial, terceira pessoa) e o Drama é densidade conotativa (segunda pessoa). O estilo dramático tem sua maneira na ação representada, na concentração (restrição de tempo e economia de espaço) e na unidade.

O humanismo da representação artística passa por ludismos intercomplementares: Particular/Universal; Transcendência/Imanência; Universalidade/Singularidade; Subjetivismo/Objetivismo; Conteúdo/Forma; Presente/Passado. Arte é o concreto da realidade refletida. Arte burguesa se opõe à Arte socializada logo na recepção = experiência pessoal, sentido histórico, nacional, classicista, incluindo novas impressões. A prosa tem ritmo sequencial e a Poesia, ritmo vocabular, do linossigno. Nesse complexo quadro de aparentes antinomias, a emoção, como processo psicológico, é mais objetiva que a Ideia. Para Cassiano o poema é o único veículo idôneo da poesia. A poeticidade é ligada ao linossigno (reação ao verso livre e conceito de poema em prosa) (Cassiano Ricardo em *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda*).

Euryalo Canabrava defendia que todo critério em crítica é subjetivo; decorre de seleção, preferência. Crítica seria a testagem da teoria (experiência) estética. A crítica então não conteria um valor absoluto, não valendo por si mesma. O crítico formula hipóteses, suas chaves são as evidências.

A uma dada crítica considerar poesia como linguagem é muito limitante. Sobretudo se levarmos em conta que *poiesis* = fazer, produzir, representar. Para os gregos, o poema era dinamicamente construído. Aristóteles pré-conceituava: Ousia (Qusia) não quer dizer natureza, mas anti-essência. Para os escolásticos, essência = *id quod est in aliqua re, per se primum intelligitur* — é tudo o que se torna perceptível, compreendido pela primeira vez. Em toda atividade

perceptível, há uma dimensão cognitiva. A Cognição é apreensão do conhecimento pela sensibilidade, mas desenvolve sentidos antípodas de familiaridade e estranheza. A Cognição incorpora a Surpresa como elemento não determinante associado à beleza estética.

“A verdade é a violência do impacto com o pensamento” — dizia Proust. Por essa razão, talvez, é que toda verdade é relativa às variáveis da personalidade, seja a verdade estética ou as verdades científica (naturalista) e formal (lógica, matemática). A forma é gerada pelo estilo. A forma estilística é que determina as variáveis da personalidade estético-poética. Relendo Cassiano (“Eu quero dromedários para a minha vocação de deserto”), percebemos que o Poema é pensamento por imagem. Tem sua margem de indeterminação semântica na palavra, expandindo a forma, modulada pelo ritmo intersilábico, interimagístico.

A obra de arte é mais determinada pela sensibilidade, menos pela inteligência crítica? Poesia é única e exclusivamente linguagem? A essência da poesia estaria condensada nas escrituras da linguagem poética? Há fatores ou elementos no processo poético de natureza extralinguística? E o mistério semântico? E a predominância substantivo (realidade) e verbo (ação)? É que o objeto a destruir chama-se a estrutura lógica de natureza discursiva da poesia. Daí em alguns poetas predominar a ausência de adjetivos. Ou o uso do adjetivo com função substantiva, num expressionismo ativista, psicodinâmico.

A linguagem poética é problemática subjacente na comunicação estética da poesia. Para Goethe o estilo é um princípio dinâmico de composição em que a forma interior da temática se manifesta. A forma não é gerada pela expressividade, mas pelo estilo. Por isso talvez que dominar a linguagem é compartilhar o mundo.

A poesia moderna é uma relação do substrato simbólico acrescentado do repertório imagístico das palavras.

Nesse campo de proposições, a Filosofia e a Literatura são parceiras. A atitude filosófica moderna parece mais consistir numa investigação ou formalização metodológica que inverte a equação lógica da vida, fazendo buscar a transformação de soluções em problemas.

Observe-se criticamente as transformações temático-formais da poesia no Brasil. Discuta-se e interprete-se o papel das fontes e influências estrangeiras e o grau de aprofundamento e conhecimento de sua evolução. “Os poetas, como os filósofos, expressam a consciência do mundo” (disse Cândido Mota Filho). Um fidalgo da Borgonha, no século 15, já advertia: “Rien ne n'est sur que la chose incertaine”, que traduzido livremente compreenderíamos como “nada se estabelece na incerteza, na instabilidade”. Mas a metáfora no interior da metáfora, revestida de puro sentido mágico-onírico, é Prometeu e Sísifo, Orfeu e Édipo, fazendo cursos de apontamento da escritura em trânsito, a que flagra a imago do mundo feito forma, escritura que nasce da confrontação (nem sempre comunicativa) com a lógica. Daí que a linguagem poética

tem seu código inesgotável no vazio do Desejo, na assunção que se realiza ao nível da consciência e não da eficiência, que invoca o inconsciente censurado.

Para Platão a mímese é o real idealizado. Para Aristóteles a mímese dinamiza a vida interior. No intervalo entre os dois, a fim de salientar arritmias idealistas, citemos um surpreendentemente cínico Gide: “Banquete da humanidade, a arte só é chamada a terminar a refeição; sua função não é a de alimentar, mas a de embebedar”.

Para a literatura não será importante a verdade genérica (ou a preocupação em demonstrá-la, estabelecê-la para estabelecer-se com e por ela). Tampouco a sua essência moral ou estatuto filosofante. À literatura importará a criação de uma impressão de verdade, que gerará, por sua vez, uma noção de mundo. Onde a singularidade do tecido literário, cujo conteúdo e discurso se apóiam na forma a fim de produzir um sentido completo.

Quem escreve pode assim (a)firmar a sua singularidade:

“Escrevo para me manter vivo. Leio e me inscrevo como alimento para a lucidez”. A escrita é prática subversiva e sua incompletude e insatisfação mediatizam o exercício da liberdade. Assim se compreenderá a escritura literária como permanente aprendizagem da ficcionalização do mundo para melhor fruí-lo como in-

cidente leitor e exegeta. O texto literário doa vidas, a despeito das frequentes mortes interiores, texto que leciona, ministra, sonega ritos ou pautas facilitadoras de permissividades.

A literatura não se apressa como resultado ou causa, consequência ou evasão. Daí rasurar-se o fórceps dessas linguagens de autognose, ou explicações açodadas de suas funções. Segue-se que não se lerá a literatura como hábito (idêntico ao já sabido), mas como reconstrução, desconstrução, ressignificação. Num trecho sinuoso e incisivo de sua *Arte poética*, Horácio sentencia: “E assim tomarei o ofício da pedra de afiar, que, sendo para cortar inábil, aguça o ferro e lhe dá corte”. Também assim o dialogismo literário, cuja arte deve perseguir a expressão, o gesto estético como instrumento de corte preciso e verdadeiro. Por conseguinte, apreender a linguagem literária a partir do aprofundamento das matrizes estéticas deve também conter um compromisso. Porque língua e linguagem na prática da literatura e sua recepção são construções culturais originárias do povo que as cultiva. E como são produtos culturais, nada mais natural que se manifestem esteticamente, com base nos estudos do texto literário, a que se aliam também a dialetologia popular, a língua *natural* que acolhe infinitas contribuições periodicamente renovadas.

N’A *poética do espaço* convence-nos Gaston Bachelard da metáfora de espada-raios: “A imensidão é uma categoria filosófica do devaneio”. Quem sabe isso nos aproxime de nossa mais viva impressão de que o distinto papel da palavra poética é desvenci-

lhar-se do real, refugiando-se no aforismo que o real provoca (ou induz). A literatura nasce do encontro de mitos e ritos, formas verbais e textuais, sujeitos e objetos semantizados. Isso se aplica a todos os gêneros literários. Conforme a etnógrafa e semanticista russa O. Freidenberg, “a tragédia é uma escatologia que se transforma em ética, enquanto a lírica é uma natureza que se tornou homem” (*apud* MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*, 1987, p. 161).

Diz Mallarmé sobre a grande poesia que é “a poesia em estado de crise”. A *palavra* pronuncia/enuncia o mundo, fundando-o humano. A primeira referência alusiva é mesmo à Bíblia Sagrada, que assim começa: “No princípio era o Verbo”. Eudoro de Souza (*Mitologias*. Brasília: UNB, 1980, p. 47) produz uma pungente elegia irônica: “Há palavras que andam de boca em boca, porque ninguém piedosamente as sepultou”. Não assim o instrumental da palavra no verbo poético, que assume o dizer representando a força impressiva do nome como se, pela primeira vez, dissesse através daquilo que contemplou.

O espectro de incidentes da linguagem literária, suas imagens e representações, seus estatutos e códigos de imaginário, ação romanesca e narratividade povoam gerações de expectativas, de Cervantes (o fundador da modernidade narrativa) a Guimarães Rosa. O referencial se acumplicia ao simbólico e propõe questões cada vez mais contemporâneas, reproduzindo dilacerações entre o lógico, o factual e o psicológico/existencial.

Impõe-se investigar as categorias do poético, do conceito de poesia e sua associação com a música e à prosa como expressão social e histórica, além das bases ideológicas do poema e a política do texto ficcional. O texto literário (e seu discurso, ou antes as operações desse discurso) não deve situar-se num limite geográfico-temporal do engajamento a-serviço (que lembra exclusividade), mas como sentido e impulso dialéticos e dialetizadores que impliquem a dinâmica da fala.

Uma das mais eficientes maneiras de defender o patrimônio da língua é subvertê-la, inventar novos códigos, evitar o nicho da linguagem paralisada pela inércia. O fazer poético e sua leitura comprometida implicam na junção e fusão de linguagens, no compósito dialético identidade/alteridade. Leitura e linguagem poéticas têm funções transcriadoras, transidentitárias, transgressoras. Logo, não se enclausuram numa única direção, de sorte que o seu ritmo se associa às artes plásticas, como as imagens à música ou o som ao texto.

Aum leitor de obra literária não se cogita apreciar textos sem valor significativo. A obra instaura um desvio de unidade do mundo, pelo poético, romanesco, dramático. O escritor certamente inverte/inventa um idioma, nele instaurando

ou por ele instaurando um discurso individual reativo ao mundo das aparências. Discurso tanto mais profícuo na medida do seu afastamento da língua estrutural, o idioma literário tem suas próprias leis e sistemas. Isto se dá por sinais, por correspondências em que o texto *fala*, exprime-se com instrumentos ditados pela sugestão dicotômica *langue-parole* saussureana. Dessa forma, o texto será uma fala, um discurso próprio. Para conhecer autor e obra é preciso apropriar-se de todo um feixe de particularidades da fala do texto, seja quanto ao léxico ou à sintaxe, ou aos temas e recursos estilísticos. Há uma metáfora balzaquiana, como há uma machadoana, uma eciana, uma flaubertiana etc. Assim, é indispensável apropriar-se dos conceitos de alteridade operados no interior de cada texto. Há modelos típicos machadoanos, como os há da modernidade, digamos, de Guimarães Rosa, Jorge de Lima ou Clarice Lispector. O estudo literário se enriquece com a assunção de concepções distintas da (anti)convencionalidade, preservando imprescindivelmente uma sistemática de tensão dialetizada arte-língua-fala e mesmo entre a obra completa e o discurso individual. O discurso literário guarda um certo núcleo de anormalidade. E disso precisamos para interpretá-lo e aos valores de cada época, suas cosmovisão, identidade, ideologias mais ou menos prevalentes, seus referenciais de mundo e de classe.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 1974.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas -7: poesias reunidas*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas: poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC-INL, 1976.
- BARTHES, Roland. A utopia da linguagem. In: *O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo, Cultrix, 1974. p. 165-167.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1974.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- GOLDMAN, Lucien. *Introduction à la Philosophie de Kant*. Paris: Gallimard/Idées, 1967.
- GOLDMAN, Lucien. *Literatura e sociedade*. Lisboa: Estampa, 1978.
- GOLDMAN, Lucien. *Por uma sociologia do romance*. 2.ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. 3.ed. Trad. Walter Gunen. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- LUKÁCS, Georg. “A arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade”. In: *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 282-298.

- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, s/d.
- MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. 4.ed. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- MATTOS, Florisvaldo. Massa. In: *A caligrafia do soluço & poesia anterior*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado/COPE-NE, 1996.
- MELO NETO, João Cabral de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- NIETZSCHE, F. *Origem da tragédia*. 2.ed. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1972.
- PADILHA, Telmo (Org.). *Poesia moderna da região do cacau*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- ROSEMBERG, H. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- SODRÉ, Néelson W. *História da literatura brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
- TELES, Gilberto Mendonça. *A raiz da fala*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1972.

Os olhos da lacraia

Semiótica

A Lacraia Encalacrada

Leitura e linguagens: fome de universos

Delacroix conceituava a arte de pensar, em parte, como a arte de construir símbolos. Heráclito, no século VI a.C., proclamava: “*Ethos anthropoi daimon* = O demônio do homem é o seu caráter”. O homem moderno — fragmento e impotência — é seguidamente açoitado, contaminado pelo passado talvez porque nunca saímos inteiramente dele. A dialética do vazio, a plenitude do nada, as desavenças do sentir: lições de abismo representam o grande inventário do indivíduo contemporâneo. Por isso talvez que Fernando Pessoa trazia consigo a vocação do Absoluto. *Mensagem* é uma representação de caráter identitário: “Ser descontente é ser homem./Que as forças cegas se domem/Pela visão que a alma tem!” No Nevoeiro do Quinto Império, salienta: “Ninguém sabe que coisa quer/Ninguém conhece a alma que tem”. Em seu estilo natural, quase sem ênfase, Clarice Lispector confessava “Só quando erro é que saio do que conheço e do que entendo”.

A inteligência envergonhada só pode ser reativada pelo oxigênio do desejo e do prazer. Ser feliz é não saber (é, portanto, ig-

norar). Quem desconhece, não sofre. Donde as contrariedades de Édipo, o desvendador, o que retira a venda para reconhecer o que a si mesmo lhe irá desgraçar. Contrário dele, o cego Tirésias tem a luz (da verdade) interna adversária do suposto poder edípico. Um julga que sabe, o outro sabe o que julga, olhos fechados para os desígnios do que ignora, pois o que pensamos seja *saber*, muitas vezes é ignorar. Édipo paga, sua Moira é sua falha trágica, culpado pelo erro inconsciente. Todavia, na tragédia *Édipo em Colono*, Sófocles põe nas palavras do rei despojado de visão e submetido ao opróbrio trágico a resposta à contestação do poder atribuído à sua cegueira: *minhas palavras enxergarão por mim*.

À Biblioteca de Babel, ao leitor Odisseu corresponde a farmácia (*Pharmakon Liter*) das letras de Platão, de Ovídio e suas Artes de Amar e Armar sutilezas, podendo também lembrar Sísifo, o eterno caminhante manipulando metamorfoses. Tirésias, o cego mitológico, é quem melhor *enxerga* o mundo. Aqui caberá pensar em Ulisses como o anti-herói; que, entre os modelos, Narciso é a reincidência mítica e Dioniso promove a hierofania, que sacraliza alteridades nas sanções com que enxergamos o divino absoluto.

As fomes de ler o mundo e o livro significam contributo e trajetória para repensar criticamente o *homo ludens*, aquele em quem se depositam ainda as esperanças do esforço transformador inscrito no mito de Sísifo. Ler é evitar que a alma enfarte, é agregar emuladores no ato re-criador e re-alimentador de essências em nossa substância humanista. Leitura e linguagem são instrumen-

tos de reorientação dos indivíduos na causa comum da felicidade inculpada, o pleno prazer de pobres e ricos, sãos e débeis, livres e encarcerados, todos testemunhando uma percepção que comunga à emoção desavergonhada a fecunda desenvoltura intelectual empreendendo a reflexão crítica acerca de nossas vulnerabilidades como povo e nação.

A formação leitora é, assim, um dos mais ágeis mecanismos constituidores da cidadania. Legitimada como atividade pedagógica contínua, é responsável direta pela expansão de sujeitos leitores, tornados agentes multiplicadores de ações de leitura de si e do mundo, sedimentando mentalidades culturais voltadas para as manifestações de gosto e apreensão estética da Literatura. Fornece também base humanista e de mais elementos paradigmáticos, multimeios das ações de leitura, escrita e desenvolvimento de competências éticas e exegéticas dos discursos.

A leitura no tear tece as armações do texto, fornecendo equações nítidas contrárias à arrogância da apreensão unívoca, tornando inexcitável o fenômeno *Esquecer para lembrar*. Donde a noção proposta pela comunidade polissêmica: o texto não é da propriedade autoral. As armadilhas do enunciado provocam variações de análise. O plural de vozes e discursos representa a comunidade de destinos de decifração. Assim, todo ato de apreensão cultural é subversivo porque desonera nossas repressões do cotidiano. Para isso: preservar sabores, identidades, sensibilidades adormecidas, diferenças, sotaques; recuperar saberes. Paixão e Palavra, Eros e

Deus no corpo místico, vazão erótica no verbo, representação e errância de signos e significantes, a literatura se exercita por apropriações (e refugos) de linguagens e imagens. Seguimos o intuído (ou pressentido) da leitura de Santa Teresa, *Castelo interior e moradas*: a imaginação não tem morada (fixa).

Neil Postmann dizia que: “sem imaginação não existe desejo, nem poética, nem narrativa”. E Postmann complementa: “Sem uma narrativa, a vida não tem sentido. Sem um sentido, a aprendizagem não tem finalidade. Sem finalidade, as escolas são casas de detenção, não de estudo”. Logo, a narrativa precede e ordena as lógicas humanas.

Sem Eros a razão patina no vácuo. A palavra é do sisudo David Hume, filósofo ilustrado do século 18: “Sem paixão a humanidade não se viabiliza”. A paixão é inerente à nossa imperfeição ontológica e, conforme Aristóteles, dela derivam os distúrbios do senso (porque *pascheim*, *pathos*, sujeito passivo, paciente), apontando para um misto de sofrimento e prazer, ainda que *pascheim*, no fundo, represente gosto, amor intenso que ofusca a razão.

O prazer estético nem sempre se alia (ou se alcança) com a racionalidade. Talvez por isso Montaigne (Ensaaios, Cap. XXV, p. 77) aconselhasse: “Não cabe justapor o saber à alma; cumpre incorporá-lo a ela”. Para justificar a alma dos livros, Milton dizia que o livro é o sangue vital de um espírito humano. “Os livros sempre falam sobre outros livros e toda história conta uma história que já foi contada” — complementa Umberto Eco em *Como se*

faz uma tese (12.ed., São Paulo: Perspectiva, 1995). “A obra de arte acabada tem a propriedade misteriosa de nos proporcionar mais do que pretendia seu autor” — diz-nos André Gide.

O italiano Giovanni Ricciardi conhece literatura brasileira como poucos brasileiros. Graduou-se em literatura com um trabalho sobre *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Sobretudo, Ricciardi conhece bem os escritores brasileiros. Entrevistou dezenas para um trabalho na área da “sociologia do autor”. Coletou depoimentos preciosos de autores, alguns mortos — Mário Quintana, Ricardo Ramos, Oswaldo França Júnior — e teve a oportunidade de entrar em contato com as curiosas idiossincrasias de outros (Manoel de Barros, por exemplo, teve de responder à entrevista por escrito, pois quando Ricciardi ligava o gravador, o poeta d’*O livro das ignorâncias* começava a gaguejar).

Professor do Instituto Universitário Oriental, na Itália, o simpático Ricciardi — num português claro e correto, apesar do sotaque — explicou que, em suas entrevistas, não lhe interessava o autor como cidadão, apenas como criador de textos. Seu objetivo era clarear em alguma medida a obra do escritor. Às vezes, porém, o que as entrevistas revelam é a discrepância entre o que o autor pretende e o que ele faz. “Não há correspondência exata entre projeto e realização”, disse Ricciardi. E complementou com um exemplo político: “O autor pode ser brizolista e ter personagens tucanos”.

As respostas à pergunta canônica (expressão de Ricciardi) — “por que escreves?” — permitiram que o pesquisador identi-

ficasse três categorias de escritores: os éticos, que escrevem por sentirem que essa é sua responsabilidade social, os egoístas, que desejam superar o seu tempo, e os inspirados, que dizem escrever obedecendo a alguma forma de compulsão inescapável. Alguém fez uma pergunta provocativa: como Ricciardi poderia controlar as mentiras dos entrevistados? Sua resposta é desconcertante e incisiva: “Para mim, não é tão importante que o autor fale a verdade. O importante é a verdade do autor naquele momento”.

Escrever, portanto, é descolar o mundo das aparências, é gesto solitário, dolorido, parideiro e prazeroso que se manifesta na Poética e na Filosofia. Dilacerado entre a essência e a consciência, o existencialismo inscrito por Kierkegaard não é libertário como o de Sartre ou o de Camus, mas antes clivado de renúncias, adulterado por uma estranha lógica medrosa de assumir riscos cosmogônicos imanentes e inerentes ao pânico de existir.

“Uma palavra morre quando falada, alguém dizia./Pois eu digo que ela nasce justamente nesse dia” — é a sentença de Emily Dickson. Já Bartolomeu Campos Queiroz compartilha afetos: “Escrevo para me fazer companhia — Nascer é inaugurar solidão — A dor do parto é de quem nasce”.

Preconceito etnocêntrico, arrogância intelectual, leviandade acadêmica burilam a dissolvência, atraindo a morte simbólica, feita do amor inconcluso (ou inexistente), do ódio ancestral, tudo patrocinado pela cicuta da Deserção, pela falsa consciência originária da errância do Desejo. Por isso que Barthes considera a

escritura um ato de solidariedade histórica. Diz ele em O grau zero da escritura que está última “é uma realidade ambígua: de um lado, nasce incontestavelmente de uma confrontação do escritor com a sociedade; de outro lado, por uma espécie de transferência mágica, ela remete o escritor, dessa finalidade social, para as fontes instrumentais de sua criação” (Cit., 125).

Soljenitzyn afirmava que “um escritor não é um juiz isolado dos seus contemporâneos e sim um cúmplice de todos os males cometidos”. A despeito de não concordarmos inteiramente com a premissa, devemos reconhecer que a literatura tem compromissos inalienáveis com o meio em que vive o artista. Na sentença de Dostoievski de que “a beleza salvará o mundo” seus termos compreendem os planos ético, moral, social e estético. Os fatores psicológicos determinam a natureza do literário. A criação é determinada por uma exigência interior do artista em decorrência de sua vinculação ao seu meio e às exigências da expressão estética. O teórico Arnold Hauser interpretava a arte com valores abstratos nem sempre socialmente definíveis.

Viver (não) é rimar amor e dor

No livro décimo da *Ética*, Aristóteles trata do prazer. Desprezando qualquer enfoque de ordem moral ou sob signos exclusivistas, suas ideias ora contestam Platão e

Espeusipo, ora apóiam Eudóxio, firmando-se num ponto de vista de qualquer modo polêmico. Primando pela argumentação lógica e tentando demonstrar a justeza de suas convicções, o filósofo, em princípio, considera o prazer um *bem* pelo qual todos os homens justamente aspiram. Para ele, o prazer é um bem em si mesmo. É *um* bem, mas não é *o* bem.

Apoiado na demonstração de importância do prazer como fragrância dos costumes, intimamente conatural ao gênero humano – conforme aparece no intertítulo inicial com que abre a seção I da Terceira Parte da *Ética* —, Aristóteles não faz por menos: *Importância do prazer. É melhor dizer dele a verdade*. Como se suas respostas pusessem termo a tantas dúvidas sobre o assunto ou essas respostas estivessem sendo há muito cobradas, ansiosamente esperadas. Ou, como se dissesse: *convém, de uma vez por todas, estabelecer a verdade sobre tal questão*. Mas não é o que se nota nos parágrafos seguintes, uma vez que a Aristóteles aborrece toda radicalidade. Não obstante sua declaração (e intenção) inicial, e mesmo não esgotando o assunto, ao menos consegue desvendar certas ideias correntes a respeito do prazer. Comenta ou opõe a lucidez do seu pensamento no cotejo com as ideias de seu mestre Platão e de outros pensadores, como Eudóxio e Espeusipo, na tentativa de aclarar certos pontos obscuros e complexas teses sobre o assunto.

A ordem com que Aristóteles desenvolve o estudo do prazer na *Ética* é um tanto sinuosa e suas propostas certamente antecipam algumas visões modernas. A postura aristotélica é, sobre-

tudo, revolucionária. No parágrafo inicial do Livro Décimo, um comentário e uma explicação acerca da essencialidade do prazer na ordem referida repõem a questão do prazer visto como objeto apenas para atender aos descortínios e sentimentos sociais anteriormente enunciados por Platão. Assim, prefere, nas I e II partes da obra, atentar para as virtudes, práticas de vida e experiências sociais, deixando para a III Parte – os dois livros finais da *Ética*, enfiados sobre a denominação geral de “O fim do homem” – destacar o prazer e a felicidade como metas e conquistas imprescindíveis à condição humana.

Segundo Aristóteles, o homem é movido ao prazer exatamente porque este representa um bem, ao contrário da dor, de que todos fogem ou sob cuja égide sentimos aversão. Mas todo bem melhor se consagra no universo humano se unido a outro, daí porque, para Aristóteles, tanto melhor será o bem quando ligado a um outro bem que o acompanhe e lhe dê nobreza, utilidade, senso lógico. Aqui o pensamento aristotélico assume nítida referência ética, pois considera efêmero e sem significado o prazer desacompanhado de uma utilidade, seja ela prática, humanista, individual ou social. Mas sempre ética. O que Aristóteles defende, a partir dessa visão do prazer associado a um sentido ético de utilidade, o prazer acompanhado, é a forma perfeita em si, a legitimidade dessa forma, a essência do prazer enquanto sumo bem da felicidade e o prazer inscrito na categoria de bem-estar dos indivíduos. O prazer terá, então, a perfeita transparência, o superior

objetivo humano, correspondendo a toda sensação e igualmente a todo pensamento e contemplação.

Compreendendo que, desde cedo, as sociedades educam para o prazer, dirigindo os mais jovens e ensinando-lhes a antinomia entre o prazer e a dor, Aristóteles adianta: *Prazer e dor se estendem pela vida inteira, dando força e movimento à virtude e à vida feliz: pois que todos procuram as coisas agradáveis e fogem às dolorosas.* Aristóteles observa então que a ninguém é dado negligenciar a agudeza de tal assunto, que envolve o debate e a defesa de energias vitais a todos os indivíduos. Com efeito, segundo ele, alguns (como Eudócio) consideram o prazer o maior bem, enquanto para outros (como Espeusipo), será uma coisa vil. Outra sorte de indivíduos considerará o prazer um misto de bem e de mal. Haverá, ainda, os dispostos a vilipendiar o prazer com o fim de, impostos ao termo horrores e nenhuma qualidade, impedir que os indivíduos se tornem escravos do prazer. E, no entanto, Aristóteles declara ser temeroso e nem sempre oportuno raciocinar dessa forma, porque, diz ele, *os discursos são menos convincentes do que as obras. Pois, quem censura os prazeres pode a eles entregar-se sem obedecer ao princípio de julgamento por espécie, já que a multidão não faz distinções.*

Raciocinar é, entretanto, a verdade filosófica que o Estagirita mais propõe e defende como a fórmula útil tanto à ciência como à vida. O ato de refletir e raciocinar sobre as questões habitualmente propostas leva-nos à consideração de que nos servimos de nos-

sos atos para deles tirar o proveito do estímulo e do crédito, já que nos nutrimos dos atos para podermos usufruir do prazer e acreditar na vida. É próprio do espírito e estilo aristotélicos a persuasão retórica no conduzir o assunto, de par com uma forma de busca dialética para, sob várias luzes, contrapondo-as ou não, emitir um juízo que encerre sua ótica e entendimento. A verdade das coisas, para Aristóteles, está na síntese pré-hegeliana. Ele coteja a opinião de todos quantos sobre o prazer se expressaram com as suas próprias e determina uma ideia final sobre o assunto, discordando do juízo alheio e impondo sua maneira de análise a respeito da competência e abrangência da questão tratada.

A segunda parte do livro décimo da *Ética* começa precisamente com a amostragem e simultâneos comentários, assentimentos e discordâncias das argumentações de Eudóxio sobre o prazer. Eudóxio argumenta conforme a crença do prazer como um bem, pelo fato de que todos os seres, racionais ou irracionais, vão em busca dele. Comentando esta passagem, Aristóteles declara que, de fato, *em cada coisa o que se procura é o bem* e, dessa forma, o bem maior seria aquele que, mais que todos, é desejado. E todos os seres buscando o prazer (o desejo), na perseguição de um objetivo que é o próprio bem, isto será decisivo para compreender-se por que o desejo e o prazer são elementos de conforto individual e, porque são considerados um bem, tanto maior o alcance social deles, na proporção igual à luta por sua consecução. Pois ninguém luta por um estado doloroso senão por aquilo que

lhe cause o gozo, o prazer, a fruição. É próprio e natural no ser humano, então, perseguir o que, para si, é bom, assim como tratar da saúde, por exemplo, donde se conclui que o bom é o mesmo para todos, e o que todos miram, afinal, é e será sempre o bem-estar próprio.

Para Aristóteles, os raciocínios de Eudócio *haviam adquirido crédito mais pela virtude dos seus costumes do que por si mesmos*. Considerado virtuoso e de temperança inaudita, posto não fosse conhecedor ou amante do prazer, os conceitos de Eudócio tangenciam uma certa ignorância do que fosse, ou parecesse, verdadeiramente o prazer. A Eudócio pareceria natural considerar o prazer como um bem porque via nisso uma certa lógica, como reconhecia uma lógica inversa na dor, pois que a dor a todos aparentava algo terrível de que se devia fugir. Convindo consigo, sócio do prazer, o ser humano refugia-se, confortavelmente, no que seja avesso à dor, já que o prazer se basta a si mesmo e ninguém se pergunta por que razão sente tal ou qual prazer, mas todos consideram normal sentir prazer (e anormal sentir dor), como se o prazer fosse coisa naturalmente desejável, incorporado ao espírito humano, divorciado de outras questões sobre suas naturezas e finalidades.

Na interdisciplinaridade do prazer com uma atividade de caráter ético reside, ao nosso ver, a essência do raciocínio aristotélico. Tanto que suas considerações têm por objeto referendar a consciência do prazer junto com um sentido de utilidade, como

forma de evitar a deformação da juventude ou o gozo indiscriminado, ou a alienação hedonista, que geram a anarquia. Assim percebido, o prazer, pelo prazer, geraria o cansaço, porque nenhuma das energias humanas dura eternamente. Todavia, associado a uma atividade útil, social ou individualmente benfazeja, o prazer produzirá dupla recompensa em sua realização, pois à sua sensação (experiência) acompanha um sentimento outro, que elimina certo pathos moral do prazer isolado e acrescenta um estado natural de paz e satisfação ao indivíduo realizado e beneficiário desse mesmo prazer.

O prazer acrescido a um bem torna-o mais apurado. Contudo, Aristóteles não aceita o simplismo dessa ideia, concluindo que *o bem não se acresce com outra coisa que não ele mesmo*. O bem prescinde do prazer por já ser um bem (desejável) em si mesmo. A auto-suficiência do bem está na imediata provocação do desejo do bem. Aristóteles, assim, discute a qualificação do prazer no número de bens, no que interroga o pensamento de Platão. O autor da *Ética* defende o prazer como um bem, sem enquadrá-lo numa categoria específica, se superior ou inferior. Contraria o argumento platônico de que a sabedoria e o prazer, unidos, se fazem melhores. Assim, segundo Aristóteles, nem um nem outro seria o bem. Valendo-se dessa contrafação, Aristóteles opõe e reafirma seu conceito de prazer como um bem imanente, com valor próprio, autônomo, auto-suficiente, ao contrário de Platão que se opõe ao prazer desacompanhado de um bem maior que o justifi-

que ou, em outras palavras, impõe-se ao prazer a companhia de um bem *mais nobre* para que seja aceito social ou moralmente. Daí a associação platônica do prazer com a sabedoria. Aristóteles compreende que prazer e sabedoria são bens por si mesmos, isoladamente, já que o bem não consiste em nada além de si e de sua natureza. Declara também que *todo bem é mais desejável unido com outro do que por si só*. Ou seja, Aristóteles defende um prazer duplo. Mas essa junção de bens difere da ideia platônica de um bem necessariamente imposto ao prazer, como seu superlativo, pois só assim o prazer se justificaria.

Platão afirmara que o prazer não pode ser o bem, pois nenhum prazer pode vir a ser sem a presença primordial da sabedoria, com o fim de tornar mais feliz a vida do ser humano. Isto é, no sentido platônico, o prazer só se tornará prazer em realidade se prenunciado pela sabedoria. A vida aprazível sem sabedoria é, para Platão, o caos. Contra isso se expõe Aristóteles, para quem, se o prazer não pode ser um bem, de nada adiantará sua união com a sabedoria, em face da prevalência desta, porque *o bem não pode fazer-se mais desejável por coisa alguma que se acrescente*. Nisso reside uma hipótese de aplicação geral a todos os outros exemplos de bens. E Aristóteles se interroga sobre a essência do bem que, afinal, é o que todos estamos à procura.

Nesse passo, Aristóteles considera que todos tendem ao prazer porque são levados ao viver. A vida é atividade, ensina ele. É justo que cada um seja levado ao prazer, pois este aperfeiçoa o

viver. Mas é igualmente justo, e nisso persevera o Estagirita, que haja, no prazer, em igual proporção (e não impositivamente, mas por ampliação), um ato de espírito, ou seja, que o prazer *nunca* venha só, por si mesmo. *Sem atividade não se gera o prazer, e toda atividade se faz perfeita através do prazer.* Tal interrelação corresponde ao que observa Aristóteles: que os atos do pensamento diferem dos que encabeçam os sentidos, e estes ainda diferem entre si. Igual sorte se reserva ao prazer, um bem profundo do homem, aqui sob a hipótese persecutória de sua perfeição.

Sendo o prazer um bem, a que todos aspiram, os que a eles são conduzidos são indivíduos mais felizes, mais ajustados no processo social. Aqueles que agem com o prazer julgam melhor e mais exatamente conduzem a termo cada coisa. É o ato humano, em essência, que condiciona a qualidade do prazer, sua face boa, ou maligna. Para todo ato corresponde um prazer próprio, donde se conclui que do ato virtuoso decorre um prazer mais nobre e o contrário se estabelece a partir de um ato ruim. Na discussão sobre os prazeres dignos, Aristóteles considera o sentimento prazeroso uma atitude humana louvável, com valor intrínseco. Na medida em que os atos decorrem, variam os sentidos dos prazeres e se produzem o bom ou o mau prazer. Assim se compreendem os prazeres dos indivíduos como aqueles que lhes aperfeiçoam os caracteres. Por fim, conduzindo, nessa lógica, o seu raciocínio, Aristóteles vê no prazer, ou no sentido do prazer, um elemento indispensável à conquista da felicidade, compreendida esta, aris-

totalmente, como aspiração maior dos indivíduos, em todas as sociedades.

Do lugar da Literatura ao Nono Mandamento

S pinoza dizia, em hábil e magistral arresto de dignidade ética, que o mais importante e definitivo mandamento cristão era “amar ao próximo acima das coisas banais”. Entendia o filósofo que o primeiro dos mandamentos encerrava a sùmula de todos os outros e, uma vez cumprido, cumpria-se com ele a obediência à Palavra, ao Verbo, ao *Diktat* divino imposto ao Homem.

O Decálogo, oriundo dos hebreus, repassado aos cristãos na civilização ocidental, é contextualizado na ambiência do Êxodo do povo escolhido, capitaneado por um Moisés disposto a organizar uma sociedade levantina. Imprime-se no pressuposto ético das religiões e em seu imaginário por uma linguagem simbólica. Os símbolos são fetiches da representação imagética e social. Na aurora do mundo, o universo do desejo era o desejo do Universo. Nosso proto-pai Adão foi (in)culpado pelo desejo de conhecer. Desejo que, aliás, não se confunde com a primitivização instintiva, mas por uma espécie de cultura do inconsciente relaxado, a memória afetiva coitada à memória cognitiva para produzir ações frutos do gozo. Eva foi a ele impelida por um mecanismo de atração inalienável e por isso pagou, Eva e seus partos, para cada um sabendo a dor e a delícia de ser.

Entre as diferenças evolutivas do Velho para o Novo Testamento — quando se conhece a imperfeição humana e se comunga da misericórdia — relativize-se o Nono Mandamento, talvez o mais suscetível de encantos e errâncias. Os demais mandamentos são impessoais, coletivizados. Todos princípios éticos, mas o Nono envolve o inconsciente indeterminado, desejo e resplendor da memória agonística. A psique humana é complexa e o pensamento, indormido desde Platão a Nietzsche, a Freud e Jung, nos autoriza pensar que a abordagem de Eros/Desejo só pode ser múltipla, politeísta, igualmente complexa. Diz Jorge de Lima, no primeiro romance surrealista publicado no Brasil na vigência da ficção neo-realista de 30, justamente *O anjo*, que “o homem nasceu para contemplar — e só por castigo ele luta... e trabalha”. O primeiro sintagma torna-se aqui um paradigma ambíguo da notação motora do indivíduo abstrato: *o homem nasceu para contemplar*, o que equivale ao desejo de permanência, sujeitos de deificação (o templo interior, o templo com) de signos de uma parca definição/determinação, plenos de latência.

No livro do Gênesis, a árvore é a mulher-objeto do desejo de Adão e o próximo é ninguém menos que o próprio Deus, de quem se cobiça a mulher/conhecimento. O próximo torna-se metáfora do Outro, do Alter, da alteridade substantivada. O desejo pode também ter sua origem no inconsciente, bastando lembrar o rei Édipo, (in)culpado por delito involuntário, determinado no horizonte da vontade dos deuses, exposta nos oráculos. Édipo mani-

festaria desejo inconsciente pela mãe e toda essa sentença trágica de Sófocles serviu como fonte à teoria freudiana hoje tão amplamente conhecida. Na mitologia ioruba, Aganju deseja (conscientemente) e sevicia sua mãe Iemanjá, instituindo a gênese dos orixás. Espicaçado pelo desejo e parricida desesperado, Aganju transgride o tabu, contraria o interdito, perseguindo e violentando sua mãe, de cujo ventre estuprado corre o rio da formação dos deuses africanos.

No estrito da cultura hebraica/cristã, o rei David, tão dileto do Onipotente, fundador da casa matricial de que provém o Nazareno, cometeu dois delitos por amor a Betsabeth: desejou-a e sequestrou-a da presença do marido, Urias, general dos exércitos do povo prometido, a quem manda para a morte certa. Deus, porém, perdoa David por reconhecê-lo ungido e penitente, após a paga de suas culpas. E ainda o premia, dando-lhe por filho, nascido do ventre de Betsabeth, Salomão, continuador da dinastia sagrada, o rei sábio, o legislador e distribuidor da justiça. A glosa e o hipertexto aplicados aos livros sagrados correm os riscos da exegese, mas não devem ser evitados. Como na história do desejo de Madalena, misto de mistério do sagrado e do profano, no devotamento a Jesus Cristo, superando o interdito pela sublimação, intervindo no simbolismo metafórico do nono mandamento, subvertendo seu teor machista. Homem da Próxima, e esta Próxima é a Igreja que se funda com aquele que é, a um tempo, seu servo e senhor, o mais fiel, o próprio Jesus.

Ao longo do tempo da História e da Literatura, os exemplos se sucedem na prática interdita ao prognóstico do nono mandamento. Abelardo e Heloísa, no século 12, contrariam a norma da Igreja Medieval, fazendo vacilar dogmas pétreos como o respeito hegemônico aos votos de obediência e castidade, já que ambos eram consagrados aos nichos conventuais e a eles (bem verdade que mais Heloísa que Abelardo) se insubordinam. Dante profanou (e antes dele, Orfeu) o espírito do próximo (a morte) indo buscar a Beatriz (Eurídice) nos precipícios do insondável, dos círculos dos infernos ou da mansão dos mortos, contrariando a lógica irremissa. Petrarca celebrou a utopia lírica impossível, a onipotência do sentimento amoroso, o desejo do incoquistável. Laura era a mulher do próximo e jamais corresponderia aos desvelos do Poeta, não pelo recôndito mais inconsciente da alma prestimosa ao rito. Petrarca, no entanto, amou-a tão intensamente, que nela realizou a suma de todos os impossíveis amores e nela empreendeu a efígie da gloriosa expressão humana, cantando o Amor *através* da Pessoa Amada. Dom Manoel, o rei português dos Descobrimentos, chamado *O Venturoso*, inverteu prodígios, cobiçando e ganhando a prometida de seu filho João, num feito nada prodígio das sugestões bíblicas, inspirando Camões no drama *O rei Seleuco*, que renuncia à sua Dona em função do filho por ela apaixonado até ao sem-limite do desespero. Em todas as etapas da história humana (e com ela o percurso da Literatura augurando-lhe os passos) o desejo da outra forneceu as iluminuras das linguagens,

todo o conjunto mnemônico do desejo percorrendo os flancos da nossa experiência sentimental, notadamente pelo ambíguo das situações ou relações interpessoais. Na literatura universal é particularmente rica a galeria de mulheres sujeito/objeto do desejo fora do casamento, de Emma Bovary a Ana Karenina, de Luísa (d'O *primo Basílio*) a Dona Guidinha do Poço, de Nora (das terras geladas do universo de Ibsen) ao estranho quarteto tropical Bento/Capitu/Escobar e Sancha do *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Sim, porque, afinal, a mulher deve abrir mão de seu *sex-appeal*, do fazer-se desejada?

Quem é o *próximo* no filme *Casablanca*, o amor antigo, cumulado de paixão e entrega ou o atual, feito de respeito e noção de dever? Nas trilhas do cômico, como situar o horizonte do desejo no filme *A mulher de vermelho*, onde um seduzido trapalhão se vê presa de falsos conflitos e arrebatamentos ocasionais? Como analisar a mulher alegremente consensual, quase pública, do filme *Eu, Tu, Eles*? Na sociedade pós-moderna, temos dificuldades em determinar onde começa e onde termina o domínio do sagrado, ou como nos equilibrar diante de tantas mudanças comportamentais, filosóficas e ontológicas. Boa parte dos Mandamentos pertence ao forte conteúdo moral das religiões ortodoxas e estabelecidas como organismos de fé, estatutos de doutrina. O nono mandamento, talvez por ser o mais permeável e sujeito a permutabilidades, pode hoje facilmente ser dispendido na rede de computadores. Acessa-se o desejo com o *sampler* disponibilizando alterações no

constructo original, perfazendo sínteses de som, imagem e composições automáticas.

O *Hamlet* não existiria não fosse o desejo da mulher do próximo. A mulher do Cabo Martim (personagem de *Os pastores da noite*, de Jorge Amado), desejada por Curió, é sacrificada no balcão de outros desejos. Pivô entre Eros, o da escolha entre o gozo da fêmea e o da jaca mole, desvia-se da norma numa narrativa que privilegia o farsesco e os códigos da amizade. Num conto de minha lavra, “Cabra, galinha, pata e saquê”, do livro *Essa esquiva e dilacerada fauna*, narro o desejo que se exerce por transferência. O amor de Jonas e Marinalva, filhos de Oxóssi e de Oxum, na cerimônia do *orunkó*, o dia de dar o nome do santo. Na fronteira entre o transe e a realidade, a narrativa documenta o encontro entre Jonas e Marinalva, Oxóssi e Oxum, em episódio de transgressão ao tabu, o arrepio e ruptura do interdito ante a força erótica, antes já estudada por Georges Bataille em *O erotismo*.

Creio que o desejo inscrito no Nono Mandamento só não se justifica pelo viés do escárnio e da grosseria. Todo desejo, como fenômeno tipicamente inconsciente, é legítimo e representativo. Não se cumprirá com o arquétipo do Don Juan (embora tributário, filho mítico — e desviado — de Salomão, com suas mil mulheres), uma vez que o Don Juan original, o de Tirso de Molina, é movido não pela sedução e desejo primários, mas pela burla e pelo escândalo da norma. Por isso Gregorio Marañon, psicanalista espanhol e luminar da *Generación del 98*, vincula Don Juan ao es-

caninho da personalidade homossexual, já que o herói sevillano, antes do desejo, o que pretendia era a humilhação da mulher.

Por fim, em atenção ao objeto dos des/mandamentos e em reverência ao nono primado do decálogo mosaico, encerro com a expressão superlativa da doce transgressão com que Mário Quintana homenageou em Cecília Meireles todo o devotamento ao universo feminino:

*Senhora, eu vos amo tanto
que até por vosso marido
me dá um certo quebranto*

Desafios da comunicação literária: reconquista e formação de público

A complexidade das transformações provocados pelos meios de comunicação de massa no Brasil, em detrimento da atividade literária e sua recepção pública, impõe-nos uma situação limite. Ou interferimos no processo educador da consciência do público, para sua formação e no cômputo da nacionalidade, ou condenamos definitivamente este público à amorfia do pensamento e da ação histórica.

No conjunto de problemas que assaltam a cultura brasileira, a literatura em relevo, uma imensa parcela de responsabilidade deve caber ao próprio produtor da cultura. Sem pretender que ele seja, a um tempo, criador e mercador de seu trabalho, mas igualmen-

te sem excluí-lo do quadro de responsabilidades diretas pela organização cultural da nação, o escritor, enquanto indivíduo, torna-se braço e cabeça indispensáveis à reformulação dos pilares culturais entre nós. Se a criação é o instrumento mais decisivo para a sua arte, é natural que a ela se deva entregar por inteiro, ao tempo em que, rompendo o isolamento a que se vê condenado, o escritor também proteste e desenvolva ações contra a marginalidade imposta pelo sistema, reagindo aos descaminhos da cultura de massa e operando saídas para o impasse.

Não será encastelando-se, acreditando na mágica de um mercado milagrosamente favorável e na boa performance da invisível política editorial e de distribuição que o escritor alcançará ser lido por um público cada dia mais despreparado para absorver a literatura. Esta, tida como atividade de elite, produzida e consumida em pequena escala para poucos iniciados, chega hoje à situação extremamente desconfortável de ser absorvida em reduzidíssimo número, fato em que se tece a síndrome de que somente escritores lêem escritores no Brasil. O fermento do trabalho literário fica assim em regime de gênese sem viço e ressonância coletiva, sufocado pela não circulação do produto artístico entre o maior número de pessoas.

É evidente que ao artista da palavra não compete perder-se em considerações desta ordem como empecilho da livre circulação ou livre circularidade de suas ideias. Mas torna-se cada vez mais imperioso o aprofundamento das questões de reconquista do leitor, ao menos em termos de conhecimento da realidade e como forma de

despertar, ao lado da evolução de novos modelos de expressão, novas e decisivas posições quanto aos meios de fazer chegar a arte ao público, de forma contínua, progressiva e permanente.

Nesse passo, cabe ao homem de letras, ao escritor — dentre os artistas, o mais diretamente atingido pelo problema da receptividade pública ao seu trabalho — utilizar-se de suas armas de imaginação e criatividade como recursos para atingir e modificar o comportamento do público. Isso se processará não pelo abastardamento da atividade, nem pelo amesquinamento de concessões de linguagem ou forma, transpondo a arte literária para o gosto artificial do consumo — o que representaria o suicídio ético do escritor —, mas ferindo de morte riscos e ameaças do cotidiano, do igual, do supérfluo da cultura massificada, fazendo chegar ao seu Outro (o leitor) o produto artístico da reflexão e da sensibilidade.

Há, sem dúvida, outros elementos de discussão aplicados aos complexos problemas da comunicabilidade escritor-leitor, literatura-leitura no Brasil. O trabalho de reconquista do leitor, ou a reinvestida da literatura nesse campo, costuma ser mistificado a partir de barreiras levantadas por critérios de julgamento da obra de arte, particularmente quanto às intransitividades da compreensão pública. Normalmente, os critérios em voga são bastante equívocos, uma vez que buscam a integração, a todo custo, das leis artísticas com o mundo empírico. Falsa, na maioria das vezes, tal integração não garante qualidade a nenhuma obra. Ou seja, o grau de realismo de uma obra, para melhor ser apreciada pelo pú-

blico, não está em sua dependência à realidade concreta, mas em sua imanência transfiguradora.

Toda arte vive de sua insuficiência enquanto definição. É de seu caráter intrínseco recusar conceitos definitivos que a estandardizem em múmia cultural. O momento de alteridade é inerente à arte, que independe, inclusive, das leis formais da Estética. Sem ser arbitrária, mas estruturando-se em sua essência independentemente das leis do real empírico, a literatura vive a contradição do seu mundo e por ela organiza seus graus de perpetuação. Configurando a antítese social e atuando numa esfera interior do humanismo, a literatura é essencialmente não dedutiva. Exige de quem a recebe predisposição para uma cognição ativa e dinâmica, a percepção do real artístico junto com o espírito crítico ante o real objetivo.

Mergulhada na subjetividade humana, a teoria psicanalítica da arte procura explicar o fenômeno artístico como mero produto do inconsciente. Com isso, pratica um ato de *redução* na criatividade e faz o discurso da negatividade existencial, afirmando o exclusivismo do inconsciente. Seu valor maior consiste em subtrair a arte do domínio do Espírito absoluto, trazendo luz interior ao si mesmo da natureza artística. Mas na medida em que atrela a arte a uma única teoria conceitual, esquece-se de fatores importantes como a objetividade formal, a coerência, o impulso crítico e as relações com a realidade não psíquica.

Os homens, segundo deriva Kierkegaard, não são meras abs-

trações. Daí sua vida compreender exponencialmente o caráter da existencialidade. Na arte, o existencialismo assume um importante espaço, particularmente no plano humano e filosófico. O não estarmos condenados a morrer sem alcançarmos a felicidade força-nos a refletir dialeticamente a arte como um artefato social a favor do indivíduo e de seu humanismo. Por isso buscamos a totalidade do *Ser*, a que todos temos direito.

A existência, em seu caráter abrangente, compreende a experiência humana vivenciada em concretude e abstração. E a literatura, como a arte em geral, esforça-se em apreender a existência humana significativamente em sua forma mais representativa e integrada. Tudo o que respira a arte, respira o homem. Se as realidades contemporâneas impõem transformações e experiências humanas diversificadas, a arte logo fará caminhar na direção do sensível a compreensão e interpretação (não para entender, mas para *modificar*) dessas realidades ao indivíduo impostas. Donde se infere que o homem é a principal matéria do artístico e à arte cumprirá conquistá-lo para dele melhor testemunhar.

No entanto, sobre que bases se assentará uma arte nova, que requeira o público em sua perspectiva e que não se negue o direito à renovação estética, à forma fundadora e livre? Como substituir, e por quais instrumentos, a arte burguesa tão largamente estabelecida? Como superar e transcender o real, pela *forma* que alcance, ao mesmo tempo, o leitor incipiente? Ao nosso ver, operando no centro do conflito entre a cultura superficial e a cultura profunda,

fazendo reverter o indivíduo aos seus valores permanentes e movimentando-o à reflexão e ação transformadora do tempo.

É possível perceber um sentido de deslocamento na arte brasileira de uns tempos para cá. Na literatura, particularmente, existe até um certo anti-contingencialismo da realidade. Mas a negatividade, característica de todas as vanguardas, estilos e épocas artísticas, esta praticamente desapareceu da literatura brasileira de 30 para estes dias. Isto se deve, em parte, à evidência de que nunca houve de fato, entre nós, movimentos vanguardistas autônomos. Sempre nos movemos a reboque de ações culturais perpetradas lá fora, na velha Europa. Um ou outro percurso isolado não se pode traduzir em sintoma de vanguarda. A negação hegeliana como resposta dos oprimidos aos opressores, a existencialidade pela negação só parcialmente foram exercitadas no Modernismo de 22, sobretudo com Oswald de Andrade.

Hoje, porém, face à encruzilhada em que se encontra, a literatura brasileira parece acentuar a capitulação ao real, de forma a não prescindir do público, ainda que este se inviabilize em função de seu ser rarefeito. Todavia, prescindir do verdadeiro leitor (o Outro do escritor) corresponde a condená-los ao silêncio. Entre nós é urgente e inadiável reconhecer a negatividade da literatura como imperativo de sua sobrevivência ética. Que o escritor reconheça que a imensa maioria da população é formada por pessoas incultas, sem constância leitora, com gosto dirigido pela cultura de superfície, mas igualmente recorra à arte literária como a anti-expressão do

real. Contestar a realidade exige a obra de arte como forma de negação e de recusa, caminho sem volta ao escritor consciente. Pondo-se, enquanto isso, na busca do público através de outros mecanismos (de mercado, de divulgação, de circulação, de contatos com escolas, sindicatos, associações etc.), o artista da palavra cumprirá seu outro papel: o de expandir os espaços de sua obra, indo ao encontro de seu leitor potencial.

A esse tempo, não será de todo fantasioso imaginar a grei de poetas e ficcionistas, historiadores, críticos e ensaístas, formando um bloco compacto disposto ao encontro, à circulação das ideias, ocupando ruas e praças, jornais e revistas, o rádio e a televisão, clamando o povo à leitura. Isto é trabalho braçal de vanguarda cabocla. Ir em busca do público, brigar pela viabilidade de novos leitores, participar de e organizar mais feiras e debates sobre livros, conversando diretamente com a população sobre os problemas e desafios que assaltam a atividade literária, enfim, estas são algumas ações de redescoberta das energias criadoras da comunidade e não um conjunto de predicados apenas circunscritos à obra de arte, mas ao artista enquanto indivíduo diretamente empenhado na formação e consciência de seu público.

O maior desafio do escritor brasileiro, hoje, talvez seja, depois do ato de escrever, encontrar e formar o seu leitor. Tal empenho deve ser enfrentado com lucidez e coragem, desprendimento, humildade e até uma certa alegria. Esperar pelos poderes públicos para realizar tal empreendimento é adiar indefinidamente a conquista.

Fazer a viagem para dentro do leitor corresponde (no escritor) à descoberta de si e do mundo, semelhante à estrutura de uma obra de viagem. Parece-nos implicar também uma trajetória do *Ser* do escritor, parte de sua ambiguidade. E mesmo que represente uma imposição de fora, não deve excluir o escritor da busca do seu Outro no leitor desconhecido ou (no caso brasileiro) inexistente.

A arte perde na contemporaneidade seu caráter de evidência. Tudo o que lhe é intrínseco hoje sofre questionamento. Mas tudo o que é no artista também sofre o questionamento dinâmico da modernidade. Particularmente o escritor, este condenado à margem do banquete social,ilhado em sua força e em sua fraqueza, no limbo dos sistemas políticos, sentindo mais as questões da funcionalidade de sua arte, pois esta não vislumbra sequer uma saída de mercado garantido e competitivo. O livro no Brasil fica reduzido a rebotalho da cultura, lixo do *mass-media*. O leitor, confinado na ignorância e abandono. E o escritor, bastardo do sistema, *enfant-gaté* da marginalidade, permanentemente sofrendo as penas de um regime que o exclui e o segrega na obscuridade do olvido.

Algumas reiteraões sobre o mesmo assunto

Uma nação que deixa diluir-se sua literatura é uma nação que se permite perder-se no tempo. Acolhendo uma estrutura sócio-econômica em que a educação e a cultura

são alijadas do conjunto de realizações e prioridades nacionais, só tende a despreparar seus filhos quanto ao idioma, à história, à sociologia, à educação. O espectro que se arma por trás dessa negligência é de fundo sombrio, embora se mascare nos dados quantitativos de uma cultura de massa reacionária, insubsistente para assegurar o conjunto de pensamentos, reflexões e volições nacionais. Seu pressuposto é a simples passagem artificial e empostada de produtos culturais pré-moldados, alienantes, presos muitas vezes ao neo-colonialismo da cultura alienígena, da tecnologia multinacional e dos interesses contrários à formação de uma personalidade nativa.

Com a chegada do novo milênio e a expectativa de novos paradigmas, criamos possível (e urgente) que se criasse uma nova mentalidade de cultura e expressividade artística, também no Brasil, funcionando como um processo de expurgo e denúncia da desumanização corrente, da violência real do nosso tempo. Esta seria a arte que operaria em contínuo a dessacralização dos valores espúrios na civilização ocidental, cansada de tantos males, massacres e violências. Ver após o caos é percurso duro, difícil, quase intransponível. Ao artista consciente de seu papel impõe-se ainda uma ótica da realidade que a possa transcender e transformar, para que assim se supere o contingente e o doloroso do mundo moderno. Recusar a realidade para torná-la imanente e superar o abismo da experiência cotidiana parece ser a única opção do artista da palavra, como aos demais empenhados nu-

ma dialética humanista.

O ser do escritor e sua consciência redimensionam-se no encontro com quem testemunha seu trabalho. Dessa forma, e não estando sozinho na tarefa de recriação do mundo, o escritor deve incluir o leitor em seu trajeto. Como é improvável o escritor sem seu público, ambos se devem procurar. Se tal não ocorre na sociedade brasileira, cabe também ao escritor lutar contra as novas modalidades de obscurantismo, contra a nova idade média (assinada pela religião da deseducação e da incultura, pela alienação da sensibilidade estética), que ameaça incontáveis pessoas, condenando-as à miséria do conhecimento.

A consciência do escritor, indivíduo integrado aos quadros da cultura de seu país, se não quiser condenar-se a um isolamento de eunuco, deve guiar-se, sem abrir mão da capacidade intrínseca e liberdade de criação da obra, para a reconquista, formação e revitalização do público leitor. Ao expor-se mais, partir em busca de mercados e públicos alternativos e potenciais, organizando-se em cooperativas, sindicatos e associações, pressionando as políticas editoriais no sentido do respeito ao direito autoral, ao barateamento do preço do livro e promovendo leituras de autores importantes para a história brasileira e para o gosto de ler, o escritor estará prestando inestimável serviço à sua própria consciência e à cultura e história de seu país.

A perda do interlocutor na sociedade de massa

As comunicações de massa representam negativamente uma resposta, no plano social, ao fenômeno moderno do desnível econômico, crescimento demográfico, declínio da educação tradicional e incompetência dos governos em atender a um conjunto cada vez maior de indivíduos — estes emparedados da civilização, impressados e concentrados nas cidades, sem lazer e sem liberdade. Poderiam redimir o cosmo social para a democratização da cultura (como já foram antes importantes canais de divulgação das vanguardas artísticas), não fora seus sucessivos e acumulados descaminhos numa sociedade veloz e imediatista como a nossa.

Alguns desses veículos, ainda que de forma descontínua, oferecem esforço significativo ao espalhar, simultaneamente, uma mensagem resistente e capaz de engrandecer, ensinar, encaminhar o receptor a um destino mais feliz. É o caso do rádio, do cinema, do disco e da própria televisão que, por uns poucos artistas mais sérios, apresentam um rol de contributos importantes para a política de integração social e de conhecimento de uma personalidade nativa. Este quadro dádivo, porém, não é geral. Muitos prejuízos para a cultura já se acumulam na atualidade, produzidos pela exacerbação do uso da comunicação de massa e dos interesses pouco culturais que se aceleram nos veículos.

A análise dos efeitos e resultados dessa comunicação, em

nosso país, demonstra mais desvantagens que benefícios. Por um lado, a avalanche desses veículos culturais dispersou a consciência pública de reflexão sobre seus problemas. Por outro, fez perder à literatura seu mais importante interlocutor, aquele para quem afinal vive a escrita: o leitor. Todavia, se a imediata ação da cultura de massa roubou ao livro seu penetrante espaço junto ao público, este impacto não deve apenas ser atribuído à riqueza do fenômeno tecnológico que sofisticou a nossa sociedade. A literatura assistiu passivamente à invasão e revelou-se impotente em operar transformações. Dessa forma, passamos, num salto ilógico e absurdo, de meros aspirantes à galáxia de Gutenberg para ambiciosos autômatos, filhos da taba veloz e simultânea prevista por MacLuhan. Ingressamos na civilização do vídeo e do cassete, sem digerir, ou antes sem sequer preencher, a fome do livro. Com isso, todos perdemos. O escritor perdeu seu interlocutor mais competente. A indústria livreira, empresários, comerciantes de livros, todo mundo perdeu nessa corrida de galope a que a contemporaneidade massiva nos parece condenar.

Vamos, porém, avaliar algumas nuances desse quadro.

O êxodo rural, as superpopulações contidas nas megalópoles, habitando caixas-de-fósforos apartamentizadas ou favelas, mocambos, sub-habitações coletivas, e as políticas governamentais altamente burocratizadas e pouco sensíveis à educação e à cultura geraram, no Brasil, uma sorte de impasses sócio-culturais, políticos e históricos, cujas consequências são imprevisíveis. Sucessivos

governos se vêm demonstrando despreparados para enfrentar as questões culturais junto com as educacionais, eternamente adiáveis, e assim fomos sendo tangidos progressivamente para um sistema de transferência de cultura que não atende aos reclamos da nacionalidade, não forma a grande maioria dos brasileiros, mas resolve, quantitativamente embora, os vazios da nossa miséria, inclusive a cultural.

Para ocultar a falência quase absoluta do sistema educacional e da falta de cultura de nosso povo, a ocasião de facilidades ao óbvio e ao contingente apresentou-se sob a forma de emergência poderosa da cultura de massa, forjada numa camisa-de-força do igualitarismo ideológico, com o subsequente amordaçamento da personalidade individual e a falsa democratização da cultura, no bojo da falácia de um coletivismo hipócrita e alienador. Promovendo a anti-dialética da cultura, a aceitação pura e simples de tudo o que vem pronto, reunindo a classe proletária, a classe média e a burguesia pouco instruídas num mesmo embrutecimento da sensibilidade, sem receptividade à verdadeira obra de arte, a cultura de massas no Brasil promoveu uma inércia do gosto do público, um novo medievalismo, com a mudança apenas do deus. É sugestivo, a propósito, o poema “Ao Deus Kom Unik Assão”, de Carlos Drummond de Andrade sobre tal fenômeno no século 20.

No capítulo de prejuízos essenciais à cultura e à arte, é curioso observar o profundo abismo que se abriu entre o livro e o público receptor. Tendo alcançado suas máximas repercussões e relevância

social no século 19, com a enorme popularidade do romance, a literatura encontra-se agora ilhada numa espécie de gueto cultural, em consequência de um conjunto de fatores, entre os quais avultam o gigantismo das metrópoles e os inchaços sociais, as opções da sociedade econômica que condena grandes massas à miséria absoluta, ao analfabetismo e ao avanço nuclearizado das potências militares devoradoras da maior parte dos orçamentos nacionais.

Consumida, pois, por uma reduzidíssima elite burguesa ou intelectual, já de si viciada e sem forças para redefinir escolhas e preferências e renovar seu espírito, a literatura vinca-se hoje numa terra de ninguém. São irrisórias as tiragens dos livros, sobretudo de ficção e poesia, no Brasil da atualidade. Isso porque o livro é mal distribuído, mal divulgado, mal gerido em termos de política editorial, mal recebido por um mercado informe e virtual. Em geral, trabalha-se o gosto do público na direção de tudo o que mantenha imediato apelo popular, sem juízos de valor. Inexistem espaços mais consequentes para a crítica de livros e suas indicações para o público. E assim este público fica limitado ao gosto que lhe impõem os produtores de uma cultura desnordeada, de fácil consumo, sobretudo se o livro vem de fora, embalado na força proliferadora dos famigerados *best-sellers*.

Incluída entre as atividades de menor competitividade num mercado formalmente designado como *consumidor*, a produção intelectual ligada ao livro no Brasil sofre a avalanche das imposições do jogo mercadológico próprio de um predomínio empre-

sarial capitalista, com base nos célebres estatutos do lucro certo e do risco nenhum. Diferente das atividades artísticas abrangidas no conjunto da cultura de massa (tevé, disco, cinema, show), cujo corolário é a empatia da comunicabilidade imediata e intrinsecamente afiliada ao jogo tecnológico da produção de bens de cultura as mais das vezes perecíveis, a atividade ligada ao livro padece de um inerente mal: o mito do isolamento. Às pequenas tiragens juntam-se, num elenco infinito de problemas, a ausência de política editorial ousada e dinâmica, a incrível pobreza das distribuições, o alto custo repassado ao público através de um preço alto por livro. Tudo reunido contribui para aprofundar o fosso aberto há algum tempo, separando o povo do convívio com a literatura. Como linha auxiliar de dificuldades, a ausência de espaços culturais mais responsáveis e permanentes em jornais e revistas acelera o caos do momento cultural brasileiro. Pelo lado inverso, fruto das imposições do mercado capitalista e de fácil consumo, as atividades culturais de massa são largamente absorvidas por uma população diariamente bombardeada por ânsias de mercado, e que sustenta, com potência impressionante para um país de miseráveis, uma relativa dignificação profissional a artistas de tévé e disco, face ao principal dado concreto da civilização ocidental, que é a remuneração, o dinheiro, enfim, com que se acelera a produção no cosmo social capitalista.

A desconsideração pública para com o livro, a ausência de um diálogo proveitoso escritor-leitor, não ocorrem de forma gra-

tuita, porém. Asfixiado pelas pressões da cultura de massa, de valor discutível, o povo sucumbe às facilidades de acesso às informações e, encantado pelo fascínio da civilização do vídeo e do celulóide, prefere telenovelas, sucedâneo dos folhetins romanescos do século 19, ao livro. Em troca, perde a capacidade de refletir sobre questões fundamentais e de experienciar a sensibilidade. Perde, ainda mais, o contato peculiar que só o livro proporciona como veículo permanente de ideias e reflexões acerca do indivíduo e suas perspectivas históricas e sociais.

Mas a perda desse importante interlocutor da literatura numa era de múltiplas incertezas e, paradoxalmente, de tantos meios de comunicação, deve necessariamente levar-nos a refletir sobre as formas que a literatura tem encontrado para operar uma verdadeira campanha de reconquista e de formação de seu público. Essa obra de conquista não é, no entanto, nova. Ela se desenvolve ao longo do tempo, de dentro ou de fora da vida literária. Pode ser uma conquista exterior, como a ocorrida no século 17, que reinventou a paginação e facilitou o acesso do público ao livro. Pode ser uma conquista de prestígio social, como o do romance do século 19, no ápice do poder burguês. Pode ser uma conquista no plano formal, como o da linguagem do romance alcançada por Proust, Kafka, Joyce, Machado de Assis, até o primeiro quartel do século 20, quando o vanguardismo tomou de assalto a cultura e a arte em todo o mundo.

O trabalho das vanguardas não pode ser depreciado nesta

quadra de tempo em que vivemos. Mas é impossível, no Brasil, pensar em vanguarda sem levar em conta o divórcio que se estabelece, já há algum tempo, entre o escritor e o leitor. A mais importante contribuição vanguardista, na atualidade brasileira, será aquela que alcance transcender a mera transformação no plano formal da obra literária, conseguindo a um tempo integral o maior número de pessoas numa perspectiva de inovar a produção e o consumo da literatura, sem que esta perca suas reais possibilidades enquanto recusa ao conformismo, à complacência social, à tolerância aos regimes de opressão. A ação vanguardista, confundida numa intencionalidade de reforma de costumes sociais no trato com a literatura, será das mais significativas, urgentes e bemvindas entre nós.

Em seu *Literatura e sociedade*, Antonio Candido aprofunda a discussão sobre o caráter de distanciamento entre o escritor e o público. A massa, no entender de Antonio Candido, estaria sujeita a reações condicionadas ao meio, à voga, ao gosto imposto pela máquina. E cita o exemplo de um fato contado por Liszt acerca de um concerto em Paris, em 1837, quando o público aplaudiu como sendo peças de Bethoven (que apareceram trocadas no programa) as de Pixis e vaiou e se retirou quando foram executadas as verdadeiras peças do compositor alemão. Compreendendo a literatura como “um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores”, Candido afirma ser impossível à vida da literatura o estar fora do circuito dos leitores,

que a decifram, aceitam-na ou deformam-na. Daí compreender-se a importância que tem o público no trabalho do escritor.

Do percurso realizado pela literatura brasileira até esta parte, muita coisa foi alcançada de essencial e efetivo. Da valorização do conto à revitalização da poesia. Da compreensão da literatura não exatamente como algo a serviço da sociedade e da política, mas que também não seja tão exterior a ambas. O engajamento do escritor consiste exatamente na resposta contida em sua obra, no sentido da forma com que reveste a vida e o mundo em que está inserido, discutindo as mazelas e os desvios do humanismo.

A natureza dialética da obra de arte não está perdida no patrimônio da literatura brasileira. O idealismo abstrato do romance, a consciência problemática do mundo, a insatisfação do herói questionador, a vida interior, a busca degradada dos valores, tudo o que constitui sentido autêntico da obra de arte literária, e particularmente no romance, tem sido visto e redimensionado em nossa literatura, que se coloca já, sem nenhum favor, como uma das mais representativas de todo o mundo.

A própria presença do Modernismo brasileiro, com todo o elenco de contribuições à ruptura dos convencionalismos artísticos e do neocolonialismo cultural, adiantou a identidade nacional com os seus artistas, a partir das profundas mutações que inscreveu no quadro moribundo de nossa literatura à época. Tais mutações, como assinala Werneck Sodré, não se verificou somente nos valores estéticos, mas igualmente em outras manifes-

tações da atividade humana. O romance avançou em número de personagens, absorveu melhor a vida brasileira, buscou auxílio poético na alma popular, incorporou estudos históricos e sociais e, enfim, libertou-se de conformismos alienígenas, passando-se ao testemunho da nacionalidade. A poesia modernista descobriu o veio popular, o folclore, o lirismo sentimental do nosso povo. O conto regionalizou-se, ganhou universalidade e dinamismo. A literatura, enfim, despertou para a sua própria força. Do Modernismo, saltou para outras ricas incorporações à vanguarda da língua literária, sobretudo na assunção da forma libertadora e libertada de convencionalismos.

Falta-nos, no entanto, do ponto de vista da atualidade, redimensionar a nossa visão de época e produzir uma arte literária à altura da resistência ao mundo complexo que ora vivemos, pela transgressão às normas desse mundo, pelo desmascaramento de suas muitas misérias e violências. Ao escritor de nosso tempo falta a consciência de que, ao lado da produção *impura* de sua arte, feita ao sabor da criatividade, mas com ressonâncias no seu Outro, deve levar em conta a reconquista de quem melhor o possa compreender: o leitor. Esta reconquista não se fará exatamente pela condescendência aos valores concretos da sociedade burguesa, nem ao abastardamento da visão fundamental do artista. Mas por um lance da criatividade que realize o *irrealizável* da arte, sem perder de vista o interlocutor, aquele que dá seguimento à relação da obra de arte com a subjetividade interativa.

Mídia: construção, informação ou banalização da realidade?

A ciência da comunicação pode interferir nas relações pessoais, inviabilizando conceitos de modernidade e signo e invertendo a lógica dos fatos, sua autonomia e validade?

Desde fins do século 19 e depois de Nietzsche e sua crítica aos saberes, nossa época é de espessura/densidade midiática em todos os domínios. Afinal, muitos de nós justificamos e justificamo-nos: a comunicação precisa de multiplicadores e o primeiro exemplo provém do romanismo cristão, de Jesus Cristo e seus apóstolos divulgando a Boa Nova.

Não se nega, por exemplo, a evidência/eficiência da TV como o mais rico veículo de massa e o mais objetivo e imediatista reprodutor de *mensagens* sociais. O pernicioso é que a TV impõe à comunicação caseira um grave embotamento dialógico que hoje atinge a nossa quase analfabeta população tevémaníaca. Seria ocioso restabelecermos um julgamento acerca do nível das programações da televisão brasileira. Há público para todos os gostos e a recíproca também é verdadeira. Considerando o público a ser atingido, a grande maioria dos programas nacionais de TV patina na apatia e no mais desvairado ímpeto consumista, condicionando a TV brasileira aos interesses dos anunciantes, que só se interessam por programas que eles mesmos julguem mais de acordo com o gosto popular.

O bloqueio a que nos referimos acarreta a ausência que a te-

levisão provoca na comunicação pessoa a pessoa. É fácil notar-se a atração hipnótica que o televisor exerce sobre os inúmeros fanáticos, chegando ao paroxismo mais irracional. O hábito de uma visita amiga, no horário das novelas, é hoje considerado um estorvo perceptível nas mínimas expressões, só se podendo conversar naqueles xaropados intervalos dos comerciais.

O resultado é irreversível: acabam-se as conversas, as pessoas não se falam, os diálogos definham, os conhecimentos mútuos deterioram-se. Ninguém tem mais assunto para ninguém, fenecem os meios de expressão pessoal, diante do aparelho permissionário de todos os assuntos ninguém tem nada para contar de si, das observações e das experiências. Todo o tributo do progresso científico e tecnológico está rendido, a juros altos, à *máquina-de-fazer-doido*. Que, com olhos magnéticos, cassa a palavra nas casas, tornando a todos mudos, apáticos e servos. Hoje a TV dita a mecanização dos costumes, patriarcarliza as atenções e condena os indivíduos à indigência dialógica, que os anula e impermeabiliza.

Claro que não se legitima a recusa à tecnologia da comunicação, mas esta deve assumir a tecnodemocracia dos meios, a partilha dos sentidos, as intertextualidades associativas. A humanidade é, por natureza, uma espécie comunicativa, mas não somos factíveis da tecnoburocracia, nem sujeitos dissolvidos *ad nauseam* das trivialidades. A cultura contemporânea parece apontar para uma obediência cega ao simulacro e à dissimulação. Sem equilibrar os opostos, o divergente, o contraditório, a banalização vai

terminar por exaurir meio e mensagem. O poder multinacional do capitalismo globalitário impõe as ditaduras da imagem, da informação descartável, das auto-análises conformistas. Sem ética, razão, justiça ou democracia, o neo-liberalismo financista nunca renunciará ao inteiro domínio do utensílio midiático.

A alma pública estabelece: não devemos assumir a tecnofobia nem sermos reféns da informação programada para aprisionar. Comunicar quer dizer, antes de tudo, *por em comum*, divulgar, tornar coletivo. Podemos contra-dizer, nunca contra-sentir. Não nos deve apenas interessar o contemporâneo do contemporâneo. O público não ressignifica porque o que lhe oferecem é a fórmula pronta, fechada e acabada. Em consequência, não pode julgar nem refletir sobre os escrúpulos do Ricúpero nem sobre o dinheiro na mesa atribuído a Roseana. O sonho aristocrático da mídia é reduzir o mundo ao seu objeto e seu objeto é liquidar qualquer espírito crítico. O realismo analítico emudece ante a ditadura da audiência, os *reality shows*. O tom ubíquo dos telejornais não garante repercussividade da matéria informativa, sobretudo se recuperarmos no tempo o caráter integrador da revista *O Cruzeiro* e da Rádio Nacional. Afora isso, o que resta é o escorchante desfile publicitário, transformando fetiche da publicidade em inchaço do desejo.

A revista *O Cruzeiro* e a Rádio Nacional integravam o país, empalmavam ideais, galvanizavam os sentidos e as cosmovisões dos brasileiros. Eram os anos 50 e 60 e o Brasil era utópico,

ingênuo, pré-industrial e até certo ponto, cordial. Hoje a utopia soa quase como um insulto e fomenta a comicidade, repugnada como uma lepra de que se deve fugir, incondicionalmente. E o que nos deram nesse feudo pós-utópico (*pós* talvez como plural de *pó*, de ruína, *pós* de ultrapassagens das cicatrizes, de vertigem das superações)?

O Brasil ingênuo produziu a martirização de Aída Curi, a campanha jornalística, repercussiva de David Nasser e a prisão dos implicados. Que hoje devem rir-se de seus próprios entraves sociológicos face a brutos que carbonizam índios, Cacciolas, Pimentas Neves e Michéis Franks que esbulham da justiça, o próprio Judiciário em cuecas equívocas considerando presepada prender ricos...

Tudo isso é fenômeno de comunicação, como são fenômenos o discurso do presidente da República, o Provão, o Enem, a traficância insubornável, recém-nascidos lançados nos esgotos, a amorfia dos direitos, a vacassacralização dos deveres para escorar um Estado estróina e divorciado da Nação. Nessa rede de operações parecem fora de dúvida as diferenças entre Assis Chateaubriand e Roberto Marinho, dois magnatas da comunicação diferentes no tempo e no espaço de atuação social. O primeiro, ao menos, fundou um Museu de Arte Moderna em São Paulo. Mas os maiores geógrafos do país, Milton Santos e Josué de Castro, poderiam apropriadamente ser chamados de homens de comunicação, tal a rede de interesses humanos em sua formação e em sua práxis.

Assim também educadores como Paulo Freire e Anísio Teixeira, arquitetos como Oscar Niemayer e Lúcio Costa, urbanistas como Sérgio Bernardes e Burle Marx, físicos como Mario Schemberg e Mário Pedrosa, entomologistas como Paulo Vanzolini e Pedrito Silva. Todos homens de comunicação porque não abriram mão do sonho humanista, do diálogo entre os saberes, transitando da música à pintura, à filosofia, à literatura etc.

Para evitar o empedernimento das ciências, locupletadas da mistificação das especializações — ciências que não dialogam, não se toleram na convivência, dispostas ao saber apenas de seus próprios interesses —, devíamos também ensinar o que não sabemos.

Filtra-se a massa de informações escancaradamente disponibilizadas sobretudo pela televisão e o indivíduo processa o que vai ao encontro de seus interesses imediatos. O meio, a organização e a seletividade se incumbem de materializar (por indução) cada escolha entre o que Bougnoux classifica como “rumor, informação pertinente, mensagem e contexto”. Todavia, a circulação da informação nem sempre é garantia de sua repercussão efetiva no corpo social a ponto de reverter ou modificar as aparências do real. Dependerá, e muito, dos interesses envolvidos nas grandes redes (e a palavra *rede* é bem expressiva, sugestionadora de enredamentos) ideologicamente determinadas por interesses econômicos e políticos. Compare-se, por ilustração, o que aconteceu com escândalos num passado recente (a edição televisiva do debate entre Collor e Lula em 1989, a auto-confessada ausência de escrúpulos

de Rubens Ricúpero em 1994, às vésperas da primeira eleição de Fernando Henrique Cardoso), com a emergência de dinheiros na mesa e na campanha frustrada de Roseana Sarney. A diferença entre os assuntos é que se distinguem os interesses diferentemente na mídia (favorável ou desfavorável a um ou a outro), determinando o vazio e o pleno da informação que interessa veicular e como veicular.

Na *Introdução às ciências da informação e da comunicação* (Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994) Daniel Bougnoux dedica-se especialmente a paradoxos e patologias de uma nova ciência, a midiologia, *ocupada das relações entre fatos de comunicação e de poder*. Bougnoux detecta a comunicação como ciência da intermediação, propondo-se ideóloga da reconciliação entre antagonismos da realidade objetiva, disposta a estabelecer parcerias nas formas culturais: literária, científico-técnica e cultura de massa, divorciadas entre si. A massa de informações impõe processos de eliminação de algumas referências, a exemplo da estocagem específica para alcançar o fulcro de um interesse especialmente datado/pautado.

Um tanto ambíguo e nada conclusivo, Bougnoux afirma: *Pequeno marquês dos tempos modernos, o homem que corteja a mídia e se diverte com os aparelhos de informação, está voltado ao equilíbrio entre as opiniões* (Cit., p. 30). O que vem a ser esse equilíbrio Bougnoux não esclarece. Antes propõe a midiologia como a quarta marca, a *ferida narcísica* da humanidade, depois das revoluções

copernicana, darwiniana e freudiana (Cit., 34). A razão não seria inata ou a-histórica. Desde o fim do século 19 e depois de Nietzsche e sua crítica aos saberes, diz Bounoux que *nossa época é a da espessura midiática em todos os domínios* (Cit., 38). Se o fato não se autonomiza perene ao largo do tempo, perde sua validade histórica de *verdade* científica. Talvez por isso os processos de comunicação vivam sempre do novo renovado? Pois quanto mais circular e mais reproduzida a comunicação, mais a mídia (a mensagem) fará com que se apoderem dela e a tornem pessoal, com o custo da abreviação: menos palavra para o máximo de conteúdo/expressão/contextualização. Daí os sintomas de efeito imediato, desde as frases políticas às filosóficas, existenciais etc. que ganham corpo e signo de *autenticidade*, carimbando seus portadores como emblemas: “o inferno são os outros” (Sartre); “Toda língua é fascista” (Barthes), “Os aerossóis destroem a camada de ozônio; Todo lapso é uma manifestação do inconsciente” etc., etc.

A comunicação necessita de multiplicadores. De Cristo (os apóstolos, os evangelistas, Paulo, o romanismo cristão, os concílios) a Freud ou Debray, príncipe da midiologia, que decreta ser necessária a autoridade formal do corpo, da massa, uma vez que “são os corpos que pensam e não os espíritos” (Debray, *apud* Bounoux, Cit., 43). Talvez por ser o corpo que pensa, Bounoux registra o que disse provocadoramente Aragon, em seu *Traité du style*, 1928: “Em francês, *fazer* significa *cagar*” (*apud* Bounoux, Cit., 47).

Mas se *publicidade demais mata a publicidade* (Cit., 53), o ex-

cesso de mídia ou de exposição na mídia exaure o produto, esgota sua eficácia, liquida a possível perenidade do que se quer projetar. Entretanto, adicionalmente, é imperioso observar que o surgimento de novas técnicas ou mídias não elimina as remanescentes. A razão é performática: os tipos móveis de Gutenberg não excluíram a tradição oral, a televisão não matou o rádio, o cinema não triunfou sobre o teatro etc. Talvez porque seja indispensável a intercomunicabilidade entre os suportes. Na aventura do conhecimento, Bognoux afirma que *nossa época conjuga Prometeu, que trouxe aos homens as ciências e as técnicas, com Édipo* (Cit., 60). Pena que a sociedade da comunicação tenha se tornado tão deísta, devocionária do indivíduo e da descoberta de seus saberes (micro cirurgias, fecundações *in vitro*, viagens interplanetárias, navegações cibernéticas etc.), realizando socioanálises e psicoanálises somente para desvendar mundos intersubjetivos. Pois a subjetividade recusante é determinada pelo coletivismo primário das imagens (que, aliás, *falam* mais que mil palavras etc. etc). Mapa e território, representação e coisa/produto, espelho e máquina, a sociedade objetual da comunicação é também pulverizadora das individualizações.

Não nos faremos partidários de uma radicalidade tecnofóbica, nem portaremos delírios de uma falsa razão castradora de conquistas tecnológicas. Mas também não assumiremos a condição de reféns da informação com nítida venalidade ideológica para venda de ideias e interesses do veículo. Nossos dispêndios

emocionais ou psíquicos não serão submetidos a quando o veículo nos queira fazer chorar ou concordar com ele. Se *comunicar quer dizer, antes de tudo, por em comum* (Bougnoux, Cit., 69), a serviço da comunidade, o fato dela decorrente não deve ser objeto de mercancias sensacionalistas, oposição sistêmica entre o interesse comum e o interesse de pequenos grupos que manipulam a informação. Por isso o alerta aos dualismos índices x ícones, símbolos x pasteurizações. Não basta fechar os olhos, declarar um *não* peremptório ou indutivo ao que a maioria consome, pois se a maioria consome, o produto passa a ter uma existência real, por mais que a queiramos ignorar, deletar, suprimir. Entre o nosso simples desejo e a concretude material dos produtos na mídia, como no geral do mundo real, há um oceano de embargos, pedreiras, impossibilidades.

A tevê aberta manipula a massa e a classe média, exprimindo (e espremendo) emoções *populares*, junto com presumíveis sonhos de consumo. O jornalismo das principais emissoras representam interesses especulativos de grupos, do grande capital, das elites econômicas e da média alta classe média, formando e aglutinando opiniões e *votos*. As revistas semanais (e a pouca exceção só confirma a regra) banalizam o cotidiano, pela perversão de signos, tanto pelo edulcoramento e glamurização da vida social (*Caras, Ricos e famosos* etc.), quanto pelo partidarismo de interesses específicos e autocráticos (*Veja, Istoé, Época*).

Bougnoux nem sempre é feliz ou preciso em suas generaliza-

ções. Diz ele: *Quanto mais se é instruído, menos necessidade se tem de índices e imagens na comunicação* (Cit., 70). Por esse ângulo, não consubstanciaríamos valores como os de Mallarmé, Antonio Vieira ou Jean Villon. A regressão ao signo seria como à infância ou um retorno à busca de continuidade, digamos, primitiva, que faz do pensamento discursivo moderno uma seriação de curtos-circuitos, recuperação do visível na letra, o olho sinóptico, o estado selvagem da poesia, conforme Bréton.

O inconsciente ignora a linearidade, o interdito, as representações concretas, a materialidade das formas, o tempo lógico etc. Isso produz convite ao gozo do pensar, provocando a bela imagem de Bougnoux: *A língua comprova que é possível se contradizer, mas não se contra-sentir* (Cit., 75). Adiante, Bougnoux corrige Wittgenstein: *Aquilo que não se pode falar, deve-se calar* (Cit., 76).

A memória afetiva da massa vulnerabiliza-se facilmente e facilmente é explorável pela manipulação (dissolvente em lágrimas) e eficácia da mídia eletrônica. O gesto de Rousseau no *Émile* em defesa do aleitamento materno é um gesto de comunicação, de larga influência no comportamento social e pedagógico dos que o leram. A comunicação, portanto, não se esgota apenas no fazer operacional das mídias. Também Freud *comunicou* quando apreendeu a mecânica do complexo de Édipo na leitura da tragédia de Sófocles e, especialmente, na fala de Jocasta: “Todo homem tem o secreto desejo de dormir com a mãe”. Toda comunicação comporta análises de quadros de conteúdo manifesto, mensagem, relação

receptiva e desejo. O problema contemporâneo é que o processo da comunicação virou moeda de troca. E a moeda é elevadíssima com as grandes empresas de comunicação, perdido todo vestígio de ética na informação, produzindo e reproduzindo grandes negociatas. Tal quadro termina também comunicando a náusea, imagens que se colam ao anátema de expressões ou palavras, a exemplo de *beber o vômito*, com que se provocam a náusea e a repugnância à simples menção do dizer, do enunciar-se.

Porque a imagem reduplica *ad aeternum* a impressão sensorial. Isso é tão velho quanto Confúcio, criador original da máxima “uma imagem vale mil palavras”. Mas nem precisamos ser orientais (ou macaqueá-los de forma postiça, ainda que ineficazmente servil) para intentarmos a força imagética e impressiva assemelhada ao ideograma chinês, fazendo cintilar na palavra poética, por exemplo, toda a potência comunicativa que *significa*, muito além de exprimir. Que se construam voz, música e essência na redimensão verbal. Pois nem sempre nos apercebemos da vitoriosa sequência de força e substância no código escrito do Ocidente nem nas suas potencialidades expressivas. Veja-se (leia-se) o que Hegel disse a propósito da escrita (e leitura) alfabética:

“A escrita alfabética exprime sons que, em si mesmos, já são signos (...). Segue-se que aprender a ler e a escrever uma escrita alfabética deve ser considerado um meio de cultura infinito que não é suficientemente apreciado” (*apud* Bournoux, Cit., p. 102).

Isso se aplica ao sentido primário da apreensão pura e sim-

ples da relação escrita/leitura. Imagine-se com o adensamento de recursos fornecidos pelas práxis canônica, subversiva, crítica, repertorial, da memória linguística/imagética que advém das variações do ato de ler/escrever/comunicar(-se)... A riqueza de operação dos sentidos produz variantes interpretativas polissêmicas, multissignificativas. Que não se reprima o visível em proveito exclusivo do legível, pois, conforme sabemos, *o olho também escuta*, os ouvidos lêem, o olfato se delicia quando lemos Proust, o tato e o gosto se apuram quando folheamos um livro de culinária...

O que devemos é primar pela não mobilização exclusivista e a apropriação excludente do saber apenas votadas a pequeníssimos grupos. A quem interessa decretar a morte do livro de papel, da cultura tipográfica formal, do objeto livro como signo de decifrações? Entre outros, à nova indústria de consumo disponível, o e-livro ou livro cibernético, disposto em pilhas de imagens enclausuradas na tela do computador. Não que o livro deva ser uma ilhota da ordem e do rigor, nem castelo interior: moradas da efígie inquisitorial da Contra-Reforma, nem fetiche sacralizado em *catedral de bolso* (termo cunhado por Bognoux, Cit., 105).

Avessa, em sua singularidade primitiva e socrática, a toda sorte de dirigimos analógicos ou virtuais, Dona Alcina (mãe de quem assina estas notas), assistindo a uma novela de tevê onde a atriz que antes desempenhara papel de má, no novo drama fazia uma personagem do bem, reagiu, pronta e indignadamente: “Você não me engana. Olha só como ela está agora, gente!” Como em

Dona Alcina, a fala comunicativa interpessoal opera disfunções na perspectiva crente (*deus ex machina*) dos determinismos socio/ideo/lógicos. São ilustrativos casos como o de uma filha me ensinando a conceituar solidão (“Pai, estou com medo de ficar comigo”), ou de uma outra, a redefinir a supremacia dos saberes (“Um dia você ainda vai saber”).

A internet é uma espécie de esperanto da comunicação universal, dialógica, transpessoal, transideológica, transidiomática. Para McCulloch (citado por Bougnoux, Cit., 115-116) “a cibernética ajudou-nos a derrubar o muro que estabelecia a separação entre o vasto universo da física e o gueto do espírito”. Isso já vinha, de certo modo, antecipado por Wittgenstein, no *Tractatus logico-philosophicus*, à base de que tudo no mundo tem seu eixo na informação. Mas daí a deificar a comunicação cibernética, o informe virtual — a informática, enfim — superlativamente em relação a outras quadras históricas (como a Renascença, por exemplo) apenas por disponibilizar o acesso a museus e centros de cultura e conhecimento no mundo, vai uma grande distância. É preciso alertar o distinto público para um truísmo evidente: uma coisa é brincar com a imagem da Gioconda, vê-la sorrir ou redesenhar seus contornos, outra, bastante diversa, é *tocar* a imagem renascentista, indo ao Louvre e percebê-la na extensão de seus ares dissimulados. Nesse sentido, uma das mais perfeitas realizações da fusão de imagens *cibernéticas* é alcançada por um filme de Kurosawa (*Sonhos*, que deveria mais adequadamente chamar-se *Imagens*),

onde um fotógrafo amante de Van Gogh viaja, funde-se, integra-se às paisagens do gênio holandês com a mais notável e inconfundível fusão das sensibilidades.

A comunicação (ou sua falta) produz-se também na inconformidade ou inconstância (narcísica, até) da mudança cíclica do telespectador (que nos Estados Unidos troca de canal a cada dois minutos e meio e, no Brasil, desliga o aparelho quando o programa é político...). Talvez porque não haja (ou não se acentue) uma televisão crítica e auto-crítica (e quando há, em raros momentos, sempre se manifesta pelo viés carnavalesco, dissolvendo a verdade crítica para a boutade grotesca facilmente absorvível) que discuta nossos reais problemas e reflita nossos tropeços. Talvez porque a tevê não esteja sujeita à consciência crítica, antes dela profundamente desviada, só e completamente matéria e material para o entretenimento eternamente rebobinado, remasterizado com outros elencos, novos sons, novos discursos eugênicos, novas formas de reforçar o Eu-Tudo-Posso da auto-suficiência midiática chance-lada pela massa. Por isso mesmo se arroga o estatuto-intérprete ególatra de todos os registros analógicos, obliterando fronteiras com a ruptura da relação sujeito/objeto.

A mídia poderosa se recusa a reconhecer hierarquias. Seu poder é unívoco e absoluto. Como se dissesse: *o que existe é o que (e porque) represento*, numa espécie de autoconfinamento narcísico e gozoso. O que existe fora de seu complexo angular vira constructo execrável, excrementício, *saco de lixo do que é mau* (conforme diz

Bougnoux, Cit., 143). Cabe então novamente lembrar o poema de Drummond “Ao Deus Kom Unik Assão”, de *As impurezas do branco*, aqui obrigatoriamente transcrito em toda a sua problemática inteireza:

*Eis-me prostrado a vossos peses
que sendo tantos todo plural é pouco.
Deglutindo gratamente vossas fezes
vai-se tornando são quem era louco.
Nem precisa cabeça pois a boca
nasce diretamente do pescoço
e em vosso esplendor de auriquilate
faz sol o que era osso.*

*Genucircunflexado vos adouro
vos amouro, a vós sonouro
deus da buzina & da morfina
que me esvaziáis enchendo-me de flato
e flauta e fanopéia e fone e feno.
Vossa pá lavra o chão de minha carne
e planta beterrabas balouçantes
de intenso carneiral belibalentes
em que disperso espremo e desexprimo
o que em mim aspirava a ser eumano.*

*Salve, deus compato
cinturão da Terra
calça circular
unissex, rex
do lugarfalar
comum.
Salve, meio-fim
do finrinfinfim
plurimelodia
distriburrida no planeta.*

Jorge de Souza Araujo

*Nossa goela sempre sempre sempre escãocarada
engole elefantes
engole catástrofes
tão naturalmente como se.
E PEDE MAIS.*

*A carne pisoteada de cavalos reclama
pisadouras mais.
A vontade sem vontade encrespa-se exige
contravontades mais.
E se consome no consumo.*

*Senhor dos lares
e lupanares
Senhor dos projetos
e do pré-alfabeto
Senhor do ópio
e do cor-no-copo
Senhor! Senhor!
De nosso poema fizeti uma dor
que nos irmane, Manaus e Birmânia
pavão e Pavone
pavio e povo
pangaré e Pan
e Ré Do Mi Fá Sol-
apante salmoura
n'álma, cação podrido.
Tão naturalmente como se
como ni
ou niente.*

*Se estou doente, devo estar doentes.
Se estou sozinho, devo estar desertos.
Se estou alegre, devo estar ruidosos.
Se estou morrendo, devo estar morrendos?*

*Cumpro. Sou
geral*

*É pouco?
Multi
versal
É nada?
Sou
al.*

*Dorme na tumba a cultura oral.
Era uma vez a cultura visual.
Quando que vem a cultura anal
Na recomposta aldeia tribal?*

*O meio é a mensagem
O meio é a massagem
O meio é a mixagem
O meio é a micagem
A mensagem é meio
de chegar ao Meio.
O Meio é o ser
em lugar dos seres,
isento de lugar,
dispensando meios
de fluorescer.*

*Salve, Meio. Salve, Melo.
A massa vos saúda
em forma de passa.
Não quero calar junto do amigo.
Não quero dormir abraçado
ao velho amor.
Não quero ler a seu lado.
Não quero falar
a minha palavra
a nossa palavra.
Não quero assoviar
a canção parceria
de passarinho/aragem.
Quero comunicar*

*em código
descodificar
recodificar
eletronicamente.*

*Se komuniko
que amorico
me centimultiplico
scoth no bico
paparico
rio rico
salpico
de prazer meu penico
em vosso honor, ó Deus komunikão.*

*Farto de komunikar
na pequenina taba
subo ao céu em foguete
até a prima solidão
levando o som
a cor, o pavilhão
da komunikânsia
interplanetária interpatetal.*

*Convoco os astros
para o coquetel
os mundos esparsos
para a convenção
a inocência das galáxias
para a notícia
a nivola
o show de bala
o sexpudim
o blablabum.*

*E quando não restar
o mínimo ponto
a ser detectado*

*a ser invadido
a ser consumido
e todos os seres
se atomizarem na supermensagem
do supervácuo
e todas as coisas
se apagarem no circuito global
e o Meio
deixar de ser fim e chegar ao fim,
Senhor! Senhor!
quem vos salvará
de vossa própria, de vossa terrível
estremendona
inkomunikhassão?*

Assentes com a provocação drummondiana, percebemos que caímos no extremo de que só nos interessa o que é o mais contemporâneo do contemporâneo, super-hiper-pós moderno. Também assim os nomes que se acumulam superpostos nas ciências humanas. Sempre por compulsão renovadora, não mais dizemos Fanon, ou MacLuhan, ou Melanie Klein, ou Daniken, ou Krisnamurti. Agora serão Derrida, Guatarri, Deleuze, Foucault, Lacan, adiante substituídos por outros modelos característicos da vertigem virtual, de tempo e espaço volantes, voláteis, comunicativos inclusive de alheias categorias da linguagem aqui e ali negadas como necessárias em tudo expelir, deixando visível tortuosa simetria do tudo igual a tudo, conforme relações recíprocas com o que dita o mundo. Desmoralizados serão monólogos e solilóquios de uma mônada mais que auto-suficiente, unica-existente. Por isso diz Bognoux que *habitamos não tanto o mundo como suas repre-*

sentações, vestígios, antecipações ou duplos (Cit., 145). A síndrome da pós modernidade nos aparatos midiológicos torna tudo fruto para consumo em fluxo contínuo. Assim, resume Bougnoux: *o conhecimento é rebaixado ao nível da informação que só é pertinente sob seu estado informático, eletrônico e relacionado com o acontecimento mais recente* (Cit., 159). Daí a ditadura da notícia em gancho no jornalismo. Tudo tem que estar ligado à atualidade *quente*, acabada de acontecer ou acontecendo. Com isso pode ser decretado o fim da cultura perene ou da memória analítica, repertorial, organicamente diacrônica. É ainda Bougnoux que arremata: *As imagens da cultura de massa nos chocam, enganam, encantam, mas carecem de maturidade. E a transmissão ao vivo nos trata como se fôssemos crianças* (Cit. 164).

A publicidade é, das forças midiáticas, a mais compenetrada do inchaço do desejo do (de ser parecido com ou ser o próprio) Outro. Comprometida com a imagem, cuja retórica mais exigente se preocupa em relacionar identidade e mercadoria, a comunicação publicitária massageia nosso ego, parcimonializando nossa fraqueza pela dissipação do obstáculo e, dissimulando, nos persuade para a ultrapassagem de nossas fronteiras e embaraços mediante o convencimento de que tudo podemos. Induzidos pelo consumo do sonho (conquanto descartável, irresistível) narcísico, *democrático, igualitário*, deixamo-nos seduzir até às últimas consequências.

Tendo seu compromisso unicamente balizado pela potência

da vontade, a mensagem publicitária assalta-nos de imprevisto e alegre e sutil ludismo, cuja eficácia ocorre no reino da imagem de relaxamento do imaginário, economia psíquica que desconvenacionaliza o real pela sensibilização, divertimento, adequação a um *Ego sum* sem o *cogito* crítico e onde a felicidade-ao-alcance-de-todos não se desespera ante os obstáculos que cerceiam o desejo na maioria. A publicidade é dirigida a uma massa informe, descontraída e cúmplice, que tudo pode conseguir se assim for seu desejo. Por isso a linguagem de um convencimento agressivo e quase sempre informal, tolerante, de nulidade dramática e neo-positivista sobre nossas potencialidades, sempre advogando o sonho (que não se refuta, pois “o sonhador é absolutamente egoísta”, conforme Freud). O mecanismo publicitário promove uma mobilidade social também absolutamente efêmera, mas eficaz porque sem a aparência da obrigatoriedade, suas imposições sutis apelando ao senso da oportunidade obsequiosa dos indivíduos destinatários — estes paparicados pela lisonja narcísica.

Mentira consentida porque amplamente desejada, compartilhada pelo suave engano de que o mundo precisa da ilusão, cada vez mais a publicidade se sofisticada e refina, maternalizando linguagens, reduplicando afetos, diminuindo distâncias, amenizando a crueldade dos números, tornando neutra e camarada a indústria e libertando a mercadoria do espartilho de ser coisa. Por isso que a comunicação publicitária é feérica e *inútil*, datada e historicamente (por vezes, eticamente) inconsequente, embora fale

ao inconsciente do desejo, sugerindo e induzindo, sem vexações nem *parti pris*. Sua dificuldade maior reside na emissão de mensagens de julgamento crítico (proibição de drogas, campanhas contra o aborto etc.).

A dramática sentença de Bougnoux de que *todo poder vive de uma alucinação compartilhada* (Cit., 193) salienta o olhar da criança inadaptada à cultura da alucinação, no conto de Andersen, com o rumor e a gargalhada que desoprime no grito primordial: “o rei está nu”. Se o poder é sério, o riso deveria ser sua mais adequada contrafação. A incidência da escalada à Gracián segue a esteira de Maquiavel que disse (*apud* Bougnoux, Cit., 193): “Aquele que mostra seu jogo, corre o risco de perder. Pode deixar-se conhecer, mas não compreender. Dissimular é o principal meio de governar”. E não só o ironista florentino, ou o metódico Baltazar Gracián quanto também o Antonio Vieira da teoria do discurso no “Sermão da Sexagésima” ou da teoria do Estado dilapidador no “Sermão II da Visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel” ou da responsabilidade do voto num dos sermões do Advento. Ou ainda Freud no *Totem e tabu* assinalando e acionando papéis do cúmplice, da testemunha e do traidor.

Se no poema de Drummond o pan-tudo é tautológico porque acumulado da glosa no fenômeno da comunicação, uma vez que *Pan* em grego significa *tudo*, *pan* pode também tornar-se prefixo de *pânico*. A reverberação do falso no poder da comunicação pode tornar-se verdadeiro e lendário, tal a força intensiva e reiteradora

de sua enunciação repetida. Em outros termos, nossas ideias, nosso *ego sum* tornam-se lesmas porque subsumem a colonização de nossos cérebros quando do imperioso dinamismo letal da comunicação *deus ex machina*, que só escuta a própria fala e não admite a interlocução. Nesse sentido e diante de modelos rematados de princesias midiocratas, devo interrogar minhas fronteiras, se pretendo ultrapassá-las? Como será o reconfortado vidiota contemporâneo? Para essas indagações o pensamento de Bognoux ainda nos socorre com um primor de libelo anti-censura e profunda crença na democracia da informação/recepção crítica: *Quando a opinião pode saber tudo, está pronta para esquecer tudo* (Cit., 308).

Pois, na outra ponta, o neo-liberalismo nunca renuncia ao domínio do utensílio midiático. Em meio à enxurrada de maus produtos, encontrará meios, na tevê sobretudo, de desqualificar aqueles valores que Victor Hugo chamava “alma pública”. Conforme insinua Bognoux, o sonho aristocrático da mídia televisiva é reduzir o mundo ao seu objeto, a teleonipresença. O objeto, portanto, é rarefazer ou liquidar completamente o espírito crítico. Por isso o tom ubíquo dos telejornais, sua falsa sensação de que o telespectador *participa* da notícia, num show e espetáculo como as novelas e os jogos. Nesse campo haverá espaços para a arrogância e a parcialidade servil. Basta lembrar o telejornal *Bom Dia Brasil*, da rede Globo, com Renato Machado e Arnaldo Jabor debochando do presidente da UNE (“Não houveram excessos”) e livrando a cara do ministro da Educação (“Fazem dois meses”). Porque só

ouvem um lado e tratam de *Doutor* um empresário ou capitão-da-indústria e de *Você* os que não se enquadram entre os esteios do capitalismo nativo.

A forma mais eficaz de reagir a essas — como tantas outras — manifestações do arbítrio midiático se concentra na insubordinação subversiva aos códigos. Um exemplo dos mais expressivos encontramos em Melina Mercouri em *Nunca aos domingos* (filme de Jules Dassin) rindo nas tragédias e chorando nas comédias. Outra medida eficiente e sedutora de adaptabilidade intercursiva da comunicação foi seguida durante anos por Júlio César de Mello e Souza, ensinando Matemática através das narrativas árabes de Malba Tahan.

Diálogo com Steve CONNOR: (*Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. 2.ed. São Paulo: Loyola, 1989).

Pela voz de Lyotard, a ciência pós-moderna tem seu fluxo contínuo e necessidade de campo operatório naquilo que até então era de fraca conceituação, ou o indefinível e complexo da modernidade: as *informações incompletas, fracta, catástrofes e paradoxos pragmáticos*. Talvez por isso, preocupada com *coisas indecidíveis*, o vazio conceitual, as lacunas deixadas pela ciência moderna, a *pós* se anima em reconceituar e recontextualizar o sentido do termo *conhecimento*, propondo também o conhecimento do desconhecido.

Steve Connor atrela a formulação conceitual do pós-moder-

no ao *desejo do sublime no pensamento contemporâneo*, o que associa Lyotard a Delleuze e Foucault na crença da *liberdade nômade* e no eixo da diferença. Connor é sempre crítico em relação a Lyotard, cuja perspectiva filosófica é frequentemente tachada de *romântica*, quando não induz a impropriedades. Com efeito, Lyotard reúne o marxismo ao idealismo hegeliano e à teoria econômica neo-liberal na categoria de expressões totalitárias, fenômenos conducentes ao que Lyotard chamou “crimes contra a humanidade”. Resulta dessa tolerância-zero uma ameaça ou intimidação do reducionismo das platitudes ocidentais, tratamento de uniformização de todas as culturas (sem respeitar-lhes identidades ou limites) a uma dinâmica de forças centrífugas sob uma única direção difusora que oferece a linearidade de posições, implícita ou realmente cerceando o livre trânsito de ideias e experiências.

Para Connor, a obra de Jürgen Habermas (teórico social marxista alemão) busca imprimir uma ação comunicativa, *um esquema ético baseado nos princípios da razão, da justiça e da democracia*, cujo foco apoia-se na comunicação livre e não distorcida e numa ética social fortalecida no exercício da expressão absolutamente livre de todas as culturas, inclusive as minoritárias. Compreendido nesse campo de observação, o pós é reativo, e às vezes antitético, contra as análises confortáveis e a visão de técnicas e heróis sem substância crítica, canonizados pela norma. Investindo-se de novas percepções ante a predominância da passividade nas formas culturais, estabelece vínculos com as técnicas comuni-

cacionais, de massa inclusive.

Conforme Connor, Frederic Jameson credita o descentramento do eu, ou do estilo individual (fetiches do fenômeno pós-moderno) à rede mundial de computadores e multidiversidade da informação dirigida que sediam, na crítica interna de Jameson, o poder multinacional do capitalismo em seu terceiro estágio. Jameson dialetiza a produção pós-moderna, apreendendo sua cultura nos aspectos positivos e negativos, estabelecendo seus nexos e criticando-os autonomamente. A cultura pós-moderna pressupõe a *morte* do autor, a exclusão da originalidade individual, quem sabe em proveito de uma multividência do coletivo dissolvido em espectro urbano heterodoxo.

Assim Baudrillard corrige Marx: os produtos culturais na modernidade conectam-se ao predomínio do econômico e do ideológico de mercado. A ditadura da imagem e a da informação descartável, subliminares ambas, reproduzem a vertigem e voregem da prensa e da automação no mundo contemporâneo, manufadoras indutivas das opiniões, aquilo que Hans Magnus Enzensberger chamou de “indústria da consciência”, espécie de opressão semiótica ativamente ideologizada. Baudrillard faz a crítica autônoma em relação aos meios de comunicação de massa que falam ao público, mas não permitem a interlocução com este. Antes confirmam a mudez e o confinamento públicos votadas ao silêncio da exclusão e ao consumo das verdades alheias. Baudrillard chama a isso “interação falsificada”, fabricando a não-comunica-

ção. Consoante a interpretação de Connor, parecemos todos sucumbir à ditadura midiática, desertados ou imobilistas ante a possibilidade de resistir ao absolutismo dos signos. A cultura contemporânea, por esse viés, obedeceria ao simulacro e à dissimulação mistificatória.

Tudo então será relativizado pela operação da Mídia/Média (aplicando-se aqui a semantização da Média como Meio, mas também como dissimulação da forma do não-compromisso, equilibrando-se entre opostos). Daí a *incessante produção de imagens sem nenhuma tentativa de fundamentá-las na realidade*, conforme reconhece Connor a propósito das reflexões de Baudrillard (Cit., 52). Além do exagero do real, a valorização da *experiência vivida*. Ainda *apud* Connor, Baudrillard fulmina a pulverização da vida contemporânea, *desmontada e reproduzida num escrupuloso fac-símile*.

Connor vislumbra teatralidade nos noticiários de televisão, que seguem *um drama naturalista ibseniano de formato burlesco ou de show de variedades*, com a modalidade melodramática e cinematográfica ganhando espaços onde a vida é construída como uma série de performances, fruto do pastiche e do descomprometimento com o espectador. Haveria, em consequência, um propósito deliberado de vazio (estético, ético, moral) na cultura de massas, de sorte a transpor imagens repetidas *ad nauseam* para fixar no público consumidor a equivalência de trivialidades. A assim disposta comunicação, exibida como um êxtase, termina por anular

o sujeito do consumidor. Voltada para si mesma em auto-contemplação narcísica, a telecomunicação em rede de intrainfluências sufoca o sujeito e a historicidade dos indivíduos em benefício do gozo autossuficiente e unilateral dos mercados. O que destoar desse gozo, dessa estética autoconformada, restará na periferia das esferas informacionais. Nesse ponto vale transcrever integralmente um parágrafo onde Connor recorta teorias dos canadenses Arthur Kroker e David Cook e do francês Baudrillard, intercalando observações às dos comentados:

De um lado, a TV é descartada in toto como instrumento de opressão e privação intelectual; ela transforma indivíduos reais em máquinas de mídia passivas, embora, em perfeito funcionamento, ao “implantar na carne uma identidade simulada, monitorada eletronicamente e controlada tecnocraticamente”; ela degrada grupos socialmente coesivos na massa amorfa de “audiências empacotadas tornadas reféns da grande linha tendencial de disposições de crise induzidas por elites da mídia para um público que não existe em nenhuma forma social, mas somente como bips digitais em simulacros de audiência noturna”; e substitui um mundo de experiência por um mundo de imagens planas, para “o triunfo da cultura da significação” (Cit., 140).

Diálogo com Pierre LEVY (*As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da Informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa, São Paulo: Ed. 34, 1993).

Pierre Levy refuta a *pretensa oposição entre o homem e a máquina*. Seu objetivo nuclear é estabelecer, o mais próximo possível,

uma perfeita articulação entre o mundo da vida (os indivíduos, as linguagens, os símbolos, os valores da cultura) e o mundo da tecnodemocracia. Tal pensamento advoga um não às fronteiras, aos seccionamentos. Em linha reta, seria ingênuo pressupor condenações à informática (porque também é técnica), à escrita ou à impressão (igualmente técnicas, mas constituintes da formação, diríamos, orgânica do indivíduo cultural).

Diz Lévy, quase em êxtase místico: *A técnica não é sinônimo de esquecimento do ser ou de deserto simbólico, é ao contrário uma cornucópia de abundância axiológica, ou uma caixa de Pandora metafórica* (Cit., 16). Profetizando que o hipertexto será um dos futuros certos da relação leitura-escrita, Levy facilmente conclui que, uma vez que não podemos voltar atrás no tempo, as cidades modernas e seus habitantes conviverão com máquinas de desejo, os computadores disputando os espaços com os indivíduos. A comunicação será partilha de sentidos e intertextualidades associativas. Os textos que se cruzam e reúnem contexto e hipertexto processam o intercâmbio, a permuta, a interatividade, a agregação de saberes. Dessa forma, opina Levy que *o objeto principal de uma teoria hermenêutica da comunicação não será, portanto, nem a mensagem, nem o emissor, e nem o receptor, mas sim o hipertexto que é como reserva ecológica, o sistema sempre móvel das relações de sentidos que os precedentes mantêm* (sic edição brasileira, p. 73).

Sem querer, Pierre Lévy comete bizarra peça publicitária: *A humanidade, espécie falante, é também a raça que se veste* (Cit.,

73). Daí talvez o saber pelo texto, tecido de formas verbais que se vestem do que comunicam. O semiólogo francês concilia informática com pós-modernidade, seguindo pistas de Lyotard, com este abrindo mão da verdade *crítica* em função do saber e da pluralidade da informação. Logo, é legítimo supor que ser pós-moderno é ser um tanto cínico, ou dissimulado? Levy, textualmente: *O saber informatizado afasta-se tanto da memória (este saber “de cor”, de coração), ou ainda a memória, ao informatizar-se, é objetivada a tal ponto que a verdade pode deixar de ser uma questão fundamental, em proveito da operacionalidade e velocidade* (Cit., 119).

Fica claro que, sob esse ângulo *Lévyano*, tudo visa a um pretense *benefício cognitivo* (seja lá o que isso signifique) sem crítica e sem ponderação especulativa. As gralhas na escrita comunicacional podem ser identificadas em seus desastres. À mídia cibernética interessa mais a pergunta *como?* do que *por que?* ou *para que?* — justamente porque aparenta nunca exaurir-se sua vertigem de cada vez mais avançar, mesmo que não saiba para onde. Lévy identifica três pólos de comunicação ao longo do tempo: oralidade primitiva, escrita e informático-midiática. À pergunta sobre *o que é consciência?*, conforme Lévy, a psicologia cognitiva, via *mass-media*, responderia: *a consciência é o agente responsável pela anunciação parcial da memória de curto prazo* (Cit., 166). A inteligência prescindiria então da consciência? Resposta de um intertítulo *Lévyano*: *A consciência é individual, mas o pensamento é coletivo* (Cit., 170).

Se não deifica as técnicas ou mídias triunfantes (e triunfalistas), Pierre Lévy também não legitima a negação da tecnologia apenas porque é ciência e ciência opositiva ao indivíduo. O semiólogo então pleiteia uma integração, a tecno-democracia das operações, o reconhecimento da necessidade dialógica entre as oposições consagradas, conciliando a diversidade e substância perseguidas entre sujeito/objeto, espírito/matéria, ser/mecanização etc.

Diálogo com Armand e Michèle MATTELANT (*História das teorias da comunicação*. 4.ed. São Paulo: Loyola, 2001).

Promissores desde a introdução de sua obra, em que anunciam que a ciência de que tratam exige concentração humilde de esforços, uma vez que *tudo está por ser criado* — isto é, pensado, percebido, debatido — Armand e Michèle Mattelant esboçam um panorama histórico das teorias da comunicação, passando pelas ideias de sociólogos, semiólogos, filósofos e outros profissionais de campos conexos. Criticam Pierce e sua extensão stándard dos signos — quando tudo é signo, inclusive pensar — e ressaltam o pensamento de Dewey, para quem *a comunicação é ao mesmo tempo causa e remédio para a perda da comunidade social e da democracia política* (Cit., 36).

Na interpretação dos Mattelant, *os meios de difusão surgiram* (desde o pós-segunda guerra) *como instrumentos indispensáveis pa-*

ra a “gestão governamental das opiniões” (Cit., 37), recurso mais barato e eficaz (especialmente a propaganda) que a repressão, a corrupção e quaisquer outras técnicas e práticas de governo. Não é ocioso, contudo, nos lembrar que o fenômeno retórico da comunicação de massa demonstra inequívoca eficiência desde tempos mais recuados, bastando recorrer ao discurso de Marco Antonio, na tragédia shakespeariana *Júlio César*, incitando a população a desafear-se de Brutus. Para tanto os recursos mais convincentes pertencem às teorias psicológicas em cascatas, desde a psicologia de massas de Le Bon, o behaviorismo de John B. Watson, o condicionamento de Ivan P. Pavlov, entre outros mecanismos de persuasão/dissuasão. Por isso talvez a insistência de Armand e Michèle Matte-lant na democratização dos circuitos de informação, uma vez que *a sociedade da informação só pode existir sob a condição de troca sem barreiras. Ela é por definição incompatível com o embargo ou com a prática do segredo, com as desigualdades de acesso à informação e sua transformação em mercadoria* (Cit., 66).

Diálogo com Jesus MARTIN-BARBERO (*Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2.ed. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001).

O povo é fundador da ordem democrática, mas não recebe respostas ao seu contributo com leis, senão com filantropia — a

face mais hipócrita e cruel da burla e da manipulação. Leia-se o que sobre isso descortina Martin-Barbero: *A invocação do povo legitima o poder da burguesia na medida exata em que essa invocação articula sua exclusão da cultura* (Cit., 37). Segundo Barbero, o popular se traveste de inculto na perspectiva dos manipuladores culturais. O povo é então medido não pelo que é (ou representa), mas pelo que lhe falta. O ensaísta espanhol ousa recuperar a força lógica do Romantismo, por ser justamente popular este estilo de época, base do socialismo utópico e vigia atento e protestante *contra a ausência de uma verdadeira sociedade* (Cit., 38).

Martin-Barbero resenha *Le Bon* na compreensão de que a civilização industrial pressupõe a formação de multidões, com seus comportamentos típicos, tornando visível a “alma coletiva” da massa. Adverte para o propósito *ilustrado* de exclusão do popular com a compreensão de que a comercialização traz embutidas estereotípias. Em “Matrizes históricas da mediação de massa”, Barbero redesenha a experiência do cordel espanhol e da Biblioteca Azul dos franceses, rasurando o preconceito *culto* e a leitura coletiva, ao pé do fogo, na civilização de base rural pré século 19. Reivindica uma história social da leitura que incorpore os modos de ler e uma tipologia dos públicos leitores. A literatura de cordel, para Martin-Barbero, subverte o uso da cultura tradicional, erigindo seus próprios heróis e, num movimento de *contrateatro ao revolver e confundir os tempos, permite ao povo fazer ouvir sua voz* (Cit., 162).

Ressaltando a força popular e comunicacional dos almanaques, chamados de *primeira enciclopédia popular* (Cit., 163); convocando e resumindo a asserção de Robert Escarpit de que os romances da *Bibliothèque Bleu* e a modesta ciência dos almanaques fizeram certamente muito mais pela evolução cultural das massas dos séculos XVII e XVIII que toda a organização da cultura oficial (in ESCARPIT, R. *Por uma sociologia do fato literário* — apud MARTIN-BARBERO, Cit., 163), Barbero radicaliza: as imagens foram desde a Idade Média o “livro dos pobres”, código de composição e de leitura secundária, o texto em que as massas aprenderam uma história e uma visão do mundo imaginadas em chave cristã (Cit., 164). O que Barbero classificaria como arcaísmo semelhante ao dos contos populares, agregados à sua recepção e à sua cultura.

O ensaísta de *Dos meios às mediações* se propõe a intercambiar as várias leituras sobre mediação de massa. Analisa o *Lazarillo*, depois *As memórias do Diabo*, de Frédéric Soulié, estendendo-se a Balzac, Dumas e às duas obras-primas no gênero: *Os mistérios de Paris*, de Eugene Sue, publicado em 1843, e *O conde de Monte Cristo*, de Dumas, em 1844. A propósito da contemporaneidade dessas escrituras, Barbero expõe seus métodos e a irrecusável mediação institucional com o mercado que, na sua interpretação, reorienta, rearticula a intencionalidade “artística” do escritor (Cit., 187). Problemas ontológicos? Nem tanto — parece pensar Martin-Barbero, que desconfia da chamada “unidade do autor”. Na análise que faz do folhetim de Eugene Sue e o contexto dos folhe-

tins na cultura do jornalismo empresarial, Barbero conclui que o senso de manipulação dos costumados vícios do gênero toma o público popular como de baixa capacidade de leitura, coincidindo com o pensamento de Vittorio Brunori (*in: Sueños e mitos de la literatura de masas*), que julga o popular *um público disposto a deixar-se enganar, que só sonha em esquecer-se do monótono trânsito do cotidiano* (*apud M.-B., Cit., 191*).

A bela transcrição do pensamento de Michelet intervindo no universo da cultura oral popular — *não basta ensinar a ler, é preciso fazê-lo desejar ler* — orienta o livro de Jesus Martin-Barbero que tem, entre outros muitos méritos, o de estabelecer um íntimo, profundo, consistente e proveitoso diálogo entre múltiplas cenas das ciências humanas, inclusive a antropologia urbana, analisando a violência massiva nos conglomerados populares onde os homens agridem as mulheres, estas as crianças e a miséria a todos em cada canto de cada lar pobre e desfigurado. Revela-se Jesus Martin-Barbero um lúdico, pertinaz e intransigente crítico das elites burguesas, *guardiãs do gosto*, aquelas que classificam as obras artísticas em faixas sociais classistas, dirigidas particularmente contra a famigerada *cultura popular*.

A última parte de *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia* traz uma aguda reflexão sobre modernidade e mediações de massa na América Latina, os descompassos Estado/Nação, populismos, ideologias orgânicas, o papel do Estado provedor, do discurso de massa, formação de culturas nacional-

-populares etc. Barbero analisa o melodrama, a épica heróica da Revolução, a comédia popular (Cantinflas) no México, o radioteatro argentino onde predomina o mito gauchesco e o drama arquetípico com a presença da indústria cultural do melodrama como programa nacional. O ensaísta arremata a gênese do populismo na Argentina que, bem antes de Perón, *foi uma forma peculiar de conectar o massivo com uma vasta família de expressões populares* (Cit., 250). Nesse contexto, Barbero cita o Brasil como ilustração do ethos e do universo do sentir musical, de base negro-popular. O ensaísta recomenda uma compreensão antro-po-sociológica do que seja Cultura não apenas confundida com Arte. Compreende o esteio cultural como uma pertença coletiva, extensiva e atinente a todos e a cada um. O que não compreende é a separação, o entrave, a barreira entre o que acontece na Cultura com C maiúscula e o que acontece com a cultura de massas. E arremata com ironia: *não podem ser políticas à parte, pois o que acontece culturalmente com as massas é fundamental para a democracia, se é que a democracia tem algo a ver com o povo* (Cit., 299, grifo nosso).

Importa, todavia, identificar essa cultura de massa da verdadeiramente popular. O que a indústria impõe como *sertanejo*, por exemplo, será o que o povo realmente gosta, ou o que lhe é empurrado goela abaixo? A versão crítica de Barbero para a cultura na tevê ou as tevês educativo-culturais é ambígua ou ausente porque Barbero critica os *críticos* (o grifo é dele!) e não se situa em nenhum lugar além do descritivo. Sustentando que a tevê não de-

va ser apenas vista como assunto ou fenômeno de comunicação, mas também de cultura, no entanto Barbero aparenta ser a tevê a única provedora do texto/linguagem/informação/cultura/entretenimento para uma classe social que a tem como fonte exclusiva de tudo, inclusive da competência analítica e dos usos e costumes da memória, identidade, narrativa e imaginação. Talvez por conta do caráter unívoco de suas práticas e representações das mestiçagens culturais.

Diálogo com Ladislau DOWBOR et al. (*Desafios da comunicação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000).

Na primeira aba do livro, após apontar a gênese da comunicação e seus desdobramentos e repercussões, uma perspectiva sombria do panorama na sociedade globalitária de hoje:

O elemento cultural deixa de ser superestrutura, tornando-se o processo central da reprodução econômica. Ocorre uma metamorfose da ideologia em mercadoria, da democracia em mercado, da cidadania em consumismo. A indústria da comunicação move-se pela voracidade por ganho de capital sem limites. A televisão ocupa um espaço social proporcional à ausência de espaços políticos de expressão. Como sistema nervoso da sociedade de consumo, a publicidade reconstrói, de maneira feroz, a mente de cada cidadão habilitado a consumir mercadorias.

O conjunto de artigos reunidos em *Desafios da comunicação* alertam (tangenciados desde a advertência na Apresentação) pa-

ra o imperialismo fenomenológico da comunicação nas vidas humanas, praticamente em tudo movimentando o nosso cotidiano, o vitalismo presente nas mínimas ações e reações. Livre de seus próprios paradoxos, o centralismo totalitário da comunicação interfere nas atividades econômicas e sociais, modificando a sociedade, inclusive com sofismas, o principal deles de que *a comunicação apenas reflete a realidade, não a produz*.

Diálogo com André CONTE-SPONVILLE & Luc FERRY (*A sabedoria dos modernos: dez questões para o nosso tempo*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1999).

Remontando à prática filosófica expendida em diálogos, a exemplo da seriação platônica, os autores discutem o materialismo e o relativismo na primeira parte e, no livro todo, perspectivas da filosofia contemporânea. Reconhecem-se: *Não somos prisioneiros do passado* (Cit., 40), mas também não se identificam como seus algozes. Dizem: *Podemos mudar e nos mudar, nos transformar, nos construir* (Cit., 40) e nós complementamos: *nos acrescentar ao que em nós se encontra de melhor*. Se o presente não é nem deve ser uma imposição absoluta ao ser contemporâneo, que este nada nos debite ao rigor de outras frações. O humanismo, no entanto, é cultural e deve mediar nossas intervenções. Dizem Sponville e Ferry: *O homem não é princípio, mas resultado* (Cit., 41). E se não

é brinquedo, inferimos, deve intervir no processo de fazer-se. Spinoza ensinava que uma coisa só é boa se a desejamos — sacramentando o desejo como um móvel de valor. O contraditório vitorioso saltou incólume da abjuração de Galileu mediante o *Eppur si muove*, subvertendo a injunção censória ao conhecimento no célebre divórcio entre as teses geocêntrica e heliocêntrica de rotação da terra. Wittgenstein acreditava ser necessário compreender a rota da filosofia contemporânea gerada da solução para o problema.

Diz Sponville a propósito da ética: *Um ser cultural é um ser natural transformado; é portanto um ser natural que natural permanece. Isso também vale para a ética: ela é natural ou não é nada (...) e, longe de isso anulá-la ou comprometê-la, é o que lhe permite existir (Cit., 87)*. Adiante, sobre a moral: *a moral não necessita ser fundada, como tampouco a música, a matemática ou a política, que são igualmente reais — igualmente naturais, igualmente culturais — e cuja ausência de fundamento nunca impediu o desenvolvimento nem anulou o valor (Cit., 87-88)*. Ainda Sponville, sobre a militância política: *fazer política não é dar lições de moral: é combater no nível dos interesses e das relações de forças (Cit., 170)*.

Mais especificamente sobre o desdobramento imposto à nossa percepção ética, descreve-o Sponville como *uma esfera da reflexão filosófica que, para lá da moral, se interroga sobre o que faz sentido ou o preço da existência humana (...)* Em sentido orgânico, a ética é muito mais um problema de sabedoria ou de espiritualidade do que de justiça, muito mais de felicidade do que de virtude,

muito mais de salvação do que de dever (...) Supõe a moral, é claro, mas não se reduz a ela (Cit., 193). Ampliando-se o seu conceito, a ética acompanha (ou se torna imperioso acompanhar-se dela) todas as manifestações humanas. Não se separa o homem de ciência, o homem de pensamento, de suas responsabilidades sociais e éticas, aglutinadas e aglutinadoras de uma moral que consinta nas respostas (práticas inclusive) às mais profundas questões do tempo de cada um, moral que, não sendo ortodoxa, intransigente, reativa, prisioneira da fixidez doutrinária, contraceptiva ou alienante, não seja também tão somente atenta ao ressentimento revanchista.

Não suportando cristalizações inelutáveis, toda ética é, por natureza, libertadora, desde que distinguida das culpas castradoras da moral, ainda que não se exiba num panteão de superioridade hierárquica e hipertrofiadora. Assim orientada, a ética conduz as nossas ações em todos os campos de atividade, veiculando-se natural como a respiração. Nesse sentido, Sponville afirma existirem três formas de liberdade: a de ação (ir e vir, fazer o que se quer), a da espontaneidade do querer, da vontade (querer o que se quer) e a mais obscura, a do arbítrio, que impõe questionamentos, dúvidas, ambivalências (*será que quero o que penso que quero, ou faço?*). A ação das mídias lembra um pouco essa necessidade de refletir: em que medida sou consultado sobre o que quero ou devo querer ver/ouvir/ler etc.? Geralmente o leitor/(tele)espectador/ouvinte não é considerado interlocutor, excluído da emissão do

querer, envolvido pelo que lhe entregam pronto. O resultado é a imposição perspectivada de que talvez não me queiram pelo que quero, mas pelo que me obrigam a querer, sugerindo-me vacilações da vontade e do espírito. Por isso que apelam a uma estreita liberdade metafísica que, aliás, só infelicitava o meu querer original.

Como comunicar não responde a tudo, por que crer em algo que não nos convence do que cremos? Uma das consequências mais danosas é esta: a impotência social acarreta a impotência sexual.

Sponville faz inquietante reflexão sobre a Beleza na (da) modernidade, em confronto com os antigos. A interrogação menos alvissareira é desoladora: *Que resta da novidade quando não é mais nova?* (Cit., 362). A resposta não é menos desoladora: *Resta a obra tal como ela é, ou tal como nosso cansaço a transforma* (Cit., 363). O filósofo contemporâneo ironiza indignado ante a enxurrada do que normalmente é considerado vanguarda nos anos 70/80: *É com isso que se espera resistir à subcultura televisiva, ao niilismo, ao reino do dinheiro e da ostentação?* Ele mesmo responde e aduz sobre os novíssimos tempos que vivemos: *Ser contemporâneo é ser de hoje: não é um valor, é um fato, que não prova nada* (Cit., 363). O verdadeiro valor, então, não estaria na vanguarda, em estar *à frente de seu tempo*, mas ser fiel ao tempo em que se está, ao tempo que assiste o observador interrogante, como Mozart ou Ticiano foram eternos porque fiéis ao tempo de suas construções como sujeitos da arte renovadora e permanente.

Convidado ao debate dialógico entre André Comte-Sponville e Luc Ferry, um zangado Claude Capelier declara-se amante incondicional da modernidade, salientando que “o século XX não tem o monopólio da porcaria”, convencendo-se de que a arte é a “encarnação sensível de uma experiência humana” e convencendo que se deve buscar lados latentes dessa experiência humana na perspectiva contemporânea. Por seu turno, Luc Ferry contesta aproximações *inconciliáveis* como comparar Stockhausen ou Boulez a Bach e Beethoven. Em sua opinião, seria o mesmo que achar que *Derrida é tão importante, senão muito mais, que Aristóteles, Spinoza ou Hegel* (Cit., 394). Ferry se convence da irredutibilidade da arte contemporânea, de onde se excluíam emoções, mas propõe erradicações ou rupturas da harmonia *clássica* ou *romântica*. E ironiza com a analogia do morcego, equiparando-se ao exibicionismo vanguardista: *olhem minhas asas, sou uma ave; olhem meus pelos, sou um rato!* (Cit., 394).

Claude Capelier se defende, compreendendo que “a arte do século XX amplia nossa ideia de humanidade (nossas liberdades, nossas representações, nossas relações possíveis com o mundo ou com os outros)” (*apud* Cit., 395). No capítulo 8 de *A sabedoria dos modernos*, que trata d’“A Sociedade Midiática” e suas relações com os modelos culturais e a arte contemporânea, Sponville e Ferry insinuam abertamente um processo de autonomia: *Para nós, a mídia não passa de uma ferramenta: o importante é o que se faz* (Cit., 405). A democracia não pode prescindir dela — é o que concluem

—, mas advertem, apoiados também na opinião de muitos outros críticos contemporâneos: *submetidas ao Jugo do ibope* (sic), *submetidas à imperiosa lógica do espetáculo e do entretenimento, a cultura e a informação midiáticas estariam em vias de perdição* (Cit., 407).

Como predomínio do imediato sobre o permanente, da imagem chocante sobre a ideia, da emoção fácil sobre a reflexão, do espetáculo sobre a análise etc., segundo esses críticos (e com eles Luc Ferry, que os lista e com eles advoga e comunga de mudanças indispensáveis),

a televisão aliena os espíritos, mostra a todos a mesma coisa, veicula a ideologia dos que a fabricam, deforma a imaginação das crianças, empobrece a curiosidade dos adultos, adormece a inteligência, exerce um controle político insidioso, modela sem que percebamos nossos parâmetros de pensamento, manipula a informação, impõe modelos culturais dominantes, só mostra uma parte do real, esquecendo a realidade urbana, a classe média, o setor terciário, a vida nos campos, o mundo operário, as línguas e as culturas regionais, gera a passividade, destrói as relações interpessoais nas famílias, mata o livro e, em geral, toda a cultura “difícil”, incita à violência, à vulgaridade assim como à pornografia, impede as crianças de se tornar (sic) adultas, faz concorrência desleal aos espetáculos vivos, circo, teatro, cabaré ou cinema, gera a apatia e a indiferença dos cidadãos à força de superinformação inútil, abole as hierarquias culturais, substitui a informação pela comunicação, o distanciamento intelectual pela presença dos sentimentos voláteis e superficiais, concede à velocidade o primado sobre a lentidão necessária a toda meditação profunda, concorre com a escola e a desvaloriza...(Cit 407-408).

A todos esses atributos negativos dispendidos das impressões de Luc Ferry, o co-autor e interlocutor dos diálogos d’*A sabedoria*

dos modernos, André Comte-Sponville adiciona um escárnio paralisador: a aldeia global transformou-nos em *voyeurs* superficiais, deprimidos pela angústia de tanta inocuidade. E mais: *que o homem é um espetáculo para o homem* (Cit., 420), que *informar é escolher, é interpretar, é tomar partido* (Cit., 435) e que, finalmente, intensificando ainda exemplarmente a ansiosa perplexidade contemporânea: *A informação não é a verdade; mas que saberíamos da verdade sem a informação?* (Cit., 435).

Diálogo com Guy DEBORD (*A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997).

A obra de Guy Debord se desenvolve por sentenças morais, aforismos sentenciosos, apocalípticos, o pensamento dissolvido em pílulas — ideias sob a forma de comprimidos — reunindo contenciosos de espartilhos na sociedade moderna, construída *espetacularmente*, onde *o fim não é nada, o desenrolar é tudo*. *O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo* (Cit., 17).

A sociedade *evolui*, conforme o senso comum aproveitado por Debord, do *ser* para o *ter* e deste para o *parecer*. As observações críticas do filósofo decompõem a moderna síndrome de passividades. Diz Debord, semelhando falar das relações espectador *versus* televisão: *A alienação do espectador em favor do objeto contempla-*

do (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo (Cit., 24).

A sociedade do espetáculo é a sociedade do quantitativo narcísico, redutor de capacidades ao nível primário da produção de *mercadorias*, confundidas com *bens*, confundidos todos no fetiche espetacular do consumo *real* de ilusões. Debord considera o espetáculo como *organização social da paralisia da história e da memória, do abandono da história (...) uma falsa consciência do tempo* (Cit., 108). Sem abrir mão da ironia cômica, Debord escarnece dos anúncios publicitários, onde é proibido envelhecer, todo indivíduo tendo um *capital juventude*, guardadas as expectativas do capital financeiro e seus padrões de comportamento e *aparências* da vida: *Quem desistiu de despender sua vida já não deve reconhecer sua morte. A publicidade dos seguros de vida apenas insinua que o indivíduo é culpado de morrer sem ter garantido a regulação do sistema depois dessa perda econômica* (Cit., 108-109). Dessacralizando a espetaculização de nosso cotidiano, não por acaso Debord escolhe uma peça publicitária que tem muito de macabro, pois garante um bem social ao indivíduo somente depois de sua morte: *Essa ausência social da morte é idêntica à ausência social da vida* (Cit., 109).

Raciocinando que desde o Barroco o mundo perdeu sua centralidade, Debord não concede: *O espetáculo é a ideologia por ex-*

celência, porque expõe e manifesta em sua plenitude a essência de todo sistema ideológico: o empobrecimento, a sujeição e a negação da vida (Cit., 138). O espetáculo reduz tudo ao seu objeto, como o dinheiro na impressão de Hegel, *a vida do que está morto se movendo em si mesma* (apud Debord, Cit., 139). A contundência se espalharia em múltiplas direções: política-espetáculo, justiça-idem, medicina-idem etc., o que Debord chama *excessos midiáticos*. A sociedade-espetáculo se repete a si mesma e se extenua em seus apelos, transformando os indivíduos em sujeitos passivos, objetivos, servos da linguagem que reproduzem o que aprenderam a falar, discípulos abnegados e ab-rogadores da ordem estabelecida, supressas as personas individuais. Seus desejos são contingências da norma espetacular e portanto se dissolvem no nada. Manifestam-se como no poema “As pessoas da urbe”, do livro *Os becos do homem*:

*Essas pessoas apressadas que vedes passar
não têm pressa
têm medo*

*São solitárias
e sólidas em seu conformismo*

*Têm medo de baratas e ratos-de-esgoto
medo de si mesmas
e seus fantasmas
medo de suas sombras na parede
medo de pensamentos palavras e obras*

Evitam abrir a boca em seus passos

Os olhos da lacraia

*vede!
no entanto falam mal quando a ocasião apetece*

Essas pessoas vivem mal!

*Seus objetivos políticos resumam a nada
porque nada pretendem além das ambições comuns
e suas aspirações — quem as garante?
resumem-se à geladeira e ao televisor colorido*

*São pobres de alegria
vede!
Falam de tudo — ainda que pouco entendam
de muitas coisas — falam de futebol salário
custo de vida
e fazem o amor mais sem jeito
em meio ao terror da explosão demográfica*

*E depois de um dia
morrem*

*Essas pessoas apressadas da urbe morrem um dia
uma após uma
vede!
São criaturas dignas de ternura e compreensão
porque falhas e essencialmente sofrem de tédio
desse tédio que arrasa arranha amarga
tédio medroso aranhoso adiposo sufocoso
que aniquila e fere e anula e extermina*

Debord faz a crítica das convicções de MacLuhan, o primeiro apologista do espetáculo, e se convence da sinceridade do pensador canadense quando este percebe que a pressão dos mass-media conduz ao irracional e a isso seria necessário impor limites. As aldeias globais se deixaram dominar pelo conformismo e reverên-

cia servil. Empresas *ocupadas em informar, dar a conhecer*, na verdade se ocupam da desinformação deliberada, da omissão do conhecimento, da ignorância manipulada, em suma.

Diálogo com Darcy RIBEIRO (*O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995).

O livro é um banho de entusiasmo aculturativo do Brasil, embora um tanto desordenado diacronicamente, pontuado por flagrantes da nossa identidade (profunda ou de superfície) talvez aos saltos. Menos na interpretação da presença do índio, elemento étnico que ocupa o estudo até à página 192 (das 455 de sua extensão). Da página 194 em diante, Darcy Ribeiro se ocupa integralmente da modernidade brasileira, sempre com aquela natureza hiperbólica típica da morenice tropical do autor. O antropólogo, no entanto, se traveste de semiótico aproveitando para, numa tacada só, demonizar os meios de comunicação de massa e responsabilizá-los pelo atraso em que se afunda a vida brasileira. Aqui também a hipérbole ribeiroana culmina paroxismos:

A escola não ensina, a igreja não catequiza (sic), os partidos não politizam. O que opera é um monstruoso sistema de comunicação de massa fazendo a cabeça das pessoas. Impondo-lhes padrões de consumo inatingíveis, desejabilidades inalcançáveis, aprofundando mais a marginalidade dessas populações e seu pendur à violência. Algo tem que ver a Violência desencadeada nas ruas com o abandono dessa população entregue ao bombardeio de um rádio e de uma televisão

social e moralmente irresponsáveis, para as quais é bom o que mais vende, refrigerantes ou sabonetes, sem se preocupar com o desarranjo mental e moral que provocam. (Cit., 207).

Darcy retrata o corpo social brasileiro característico da modernidade, desde as classes dominantes, os setores intermediários, as classes subalternas (então compreendidas por professores, os profissionais liberais, a classe média etc.) e as classes oprimidas. Todas, no entender do antropólogo, servem aos dominantes, cabendo aos setores intermediários atenuarem as tensões sociais. A classe média teme perder o que tem e os oprimidos — a quem se reservaria a real tarefa de transformação social pela via revolucionária — conformados a seu destino de párias.

Diálogo com Zygmunt BAUMAN (*Globalização: as consequências humanas*. Trad. Marcus Plenchel. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999).

A obra de Bauman começa com uma inferência certamente suscetível de ilogismo conceitual, porque unívoco — a de que a globalização é *destino irremediável, processo irreversível* — e ambíguo: *Estamos todos sendo “globalizados” — e isso significa basicamente o mesmo para todos* (Cit., Introdução, p. 7), mas que é uma notória mistificação. Difícil imaginar os países periféricos globalizando os poderosos Estados Unidos da América, por exemplo. Outra afirmativa *capciosa* e seguramente *desconfortável* de Bauman:

Ser local num mundo globalizado é sinal de privação e degradação social (Cit., 8), o que desperta a indagação automática: *O que significa isso em termos exatos?*

A tradução brasileira ou o próprio livro parece organizar-se de forma desconexa, sem aprofundar seu presumível interesse bibliográfico, sem inteireza discursiva ou nexos dispostos ao debate. Só a partir do capítulo 4 (de um total de 5) é que se discute a sociedade de consumo numa obra que intenta avaliar as consequências humanas de um processo de crise ante a iminência da globalização. Uma afirmação é, no mínimo, suspeita. A de que *os consumidores são primeiro e acima de tudo acumuladores de sensações* (Cit., 91). Reação de leitor: *Diabos: ou o livro é “excelente” por discorrer metaforicamente sobre problemas que a globalização acarreta, e este leitor é muito estúpido em não perceber, ou esta é mais uma das demonstrações editoriais que no Brasil fala do quanto o nada tem a ver com o tudo-a-ver, ainda que para isso nada se demonstre.*

Outros diálogos

Uma preciosa suma de Herbert Marcuse (*A ideologia da sociedade industrial*. 4.ed. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973) — *Os meios de divulgação em massa como instrumentos de informação e distração (...) poderão ser distinguidos como agentes de manipulação e doutrina-*

ção — adverte para a falsa noção de democracia social nos hábitos de consumo da convenção burguesa (tevé, rádio, jornal) compartilhados massivamente. Os meios moldam um modelo, padrão único de behaviorismo social e político em que os conceitos são absorvidos pela imagem e o autoritarismo da imagem (ou da seleção/edição dessas imagens) forma (deforma) o pensamento único. Mas a vida reivindica um estágio de permanente inteireza, férvida de criatividades e pulsões generosas de percepções humanistas, pelo não automático ou compulsivo das atitudes humanas.

A sentença ecoou da Sorbonne, 1968: *Antes de mudar a sociedade, há que mudar o indivíduo*. Por esse ângulo, a pragmática da ação educativa de Paulo Freire admoesta com doçura: *Ninguém ensina ninguém, ninguém aprende sozinho, os homens se educam em comunhão*. A paródia pertinente seria: “Ninguém *liberta* ninguém, ninguém *se liberta* sozinho, os homens *se libertam* em comunhão”. A liberdade é chancelada pelo processo educativo, a educação como prática libertária. Mas a comunicação frequentemente mostra-se imune a expressões de protesto ou recusa e a ordem estabelecida tem seus códigos e etiquetas. A comunicação televisiva ou inter-nética tem um caráter hipnótico, de difícil contrafação. Escolhendo formas de *convencimento* que começam com a noção hipócrita da fala familiar, de um parentesco posticho, as imagens são fixadas, apenas à mente do indivíduo desprevenido de defesas. A indústria da propaganda estabelece a imagem colada indelevelmente ao indivíduo, aderindo-o, associando-o ao produto, à mercado-

ria, que impingem a venda, o consumo. O sensorialismo da audiência conivente incita o leitor ou ouvinte ao tartamudo assentir, sem formalismos, promovendo fenômenos de identificação *in limine* com a sociedade exterior e com a auto-identificação. É a vitória da linguagem que a tudo administra com a vocação até de administrar sonhos.

Maria Helena Weber (*in: Brasil, comunicação, cultura & política*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994) fala de delito estético da televisão associada à política — claro que com desdobramentos sócio-culturais, conforme pensamos. E reconhece (desconfiamos que equivocadamente) que *a televisão não conseguirá ser reduzida a um palanque eletrônico, como um candidato político nunca poderá ser meramente um produto de consumo* (Cit., 83). Diz ainda a ensaísta: *Signos teatrais são ensaiados e o texto político vai ao ar de forma híbrida e performática, mesclando gêneros, quadros específicos da televisão, abordagens exclusivas da publicidade, movimentados por atores e políticos* (Cit., 84). Em outro trecho, Weber aguça nossa atenção para a imperiosidade imagética do meio eletrônico, salientando que *as telecerimônias, como todos os espetáculos, privilegiam acrobacias retóricas e agravam ambiguidades, do ponto de vista semântico* (Cit., 85).

Em *Fragments de um discurso amoroso* Barthes detecta essa mesma imperiosidade da imagem que *tem sempre a última palavra*, sem espaços para contestações, ajustes, contradições ou sutilezas.

Uma imagem vale mais que mil palavras torna-se um bordão convalidado pelo assestamento hegemônico que o veículo traz consigo e o imanta no imaginário das pessoas. Maria Helena Weber permanece no (bom) exercício analítico do papel e funcionalidade (programática) da tevê: Sedutora camaleoa, a televisão, acima de qualquer outra mídia, se adapta, se colore, se esconde e se mostra exercitando um compêndio de estratégias e linguagens cuja forma a diferencia e a promove como a estética, por excelência, dos atos de comunicação da modernidade. É aquela que alicia, vicia e compensa; programa a emoção e surpreende o olhar com os códigos (Cit., 95).

E mais, pensamos: condiciona o gosto, reduz o inconformismo, apascenta as indignações, as capilaridades reativas, porque seduz pelo muito-ver mais que pelo ouvir e quase nunca pelo raciocinar. A tevê refaz valores, conduz as mutações, fazendo tudo equivaler a uma espetaculização da vida real. Por isso a demagogia cabe como calha em seu discurso. O telespectador é objeto, ou sujeito dependente, subalterno. A tevê a tudo subverte, transformando ícones e os reduzindo a simulacros. Talvez por isso McLuhan comente que “esta é a Idade da Angústia” e Muniz Sodré analogize as trocas simbólicas desviando-se para um *tecnonarcisismo* que permeia o sistema dos modernos *mass-mídia*. O mesmo Sodré (*in: A máquina de Narciso: televisão, indivíduo e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984) adverte, entre penalizado e esquivo: *A cultura de massa é uma política que não ousa confessar*

o seu nome (Cit., 144). E isso em meio aos contornos de um tecnarcisismo que se alça à condição de organizar politicamente as massas para adequá-las aos usos do mesmo sistema e manipulá-las segundo as conveniências do *status quo*.

Narciso (e sua lenda, primacial, fundadora) é tomado a partir de um trecho das *Metamorfoses* de Ovídio, do enamoramento ritual, dos esteios da vingança de mulheres, ninfas e o apelo a Nêmesis. A analogia é produtora e pertinentíssima ante uma televisão auto-seduzida e auto-enamorada, debruçando-se (para morrer) sobre sua imensa imagem. Desconfortável seria pensar como a televisão cobriria a guerra de Canudos, o fenômeno e a interpretação primária dos fatos (o épos, o éthos) da comunicação. A exemplo de Ovídio que, nas *Metamorfoses*, retoma os mitos de Eros e Psiquê, Muniz Sodré, espelhando-se no aparato televisivo, conclui que *o olho é um meio de possuir — ou ser possuído — completamente análogo aos órgãos sexuais, que possuem e são possuídos*.

Face à previdente antecipação revelada no lúcido juízo de Charles S. Steinberg, organizador de *Meios de comunicação de massa* (São Paulo: Cultrix, 1970), de que *o poder dos meios de comunicação de massa — sua pura e avassalante energia propulsora para informar — pode ser autolimitativa*, concluímos que o ovo da serpente pode gerar-se no próprio ninho (ou seio) da poderosa indústria do entretenimento, corroída de tanto telexpectorante. A forma reativa mais procedente, ainda que pronunciada em outro

contexto e soberbamente aplicável à univocidade da televisão, reside no discurso ontológico do sub-comandante Marcos, líder da guerrilha zapatista, no México:

Nunca existirá um mundo homogêneo, deve-se respeitar a diferença, e os excluídos reclamam: ou nos levam em conta, ou terão de nos levar em conta como ruído na aparente harmonia da nova ordem internacional.

De princípios, fins e efeitos

No concurso da comunicação e a realidade contemporânea, a análise do espaço cibernético entre a alienação cultural e o respeito à inteligência coletiva, deve-se levar em conta os seguintes objetivos:

- Contextualizar a ciência da Informática na epistemologia das comunicações e na história e sociologia culturais;
- Produzir ressignificações do espaço cibernético nas sociedades periféricas;
- E discutir conceitos e resultados dos usos cibernéticos, com atenção a variações ou desvios, marginalidade e frutos positivos.

Quanto ao desenvolvimento dos conteúdos da análise, importa seguir alguns passos dialetizadores, servindo estes como pressupostos de orientação metodológica:

1. reflexão teórica sobre o espaço cibernético;

2. debate e exame da standardização cultural, complexidades e desafios da comunicação interativa;
3. questionamentos ante alienação, expansão da inteligência, conjugação de saberes coletivos, gratuidade e resistência na exposição de intimidades;
4. avaliação dos saltos para o futuro: das relações estéticas à redenção das linguagens. Por uma ética maior;
5. empenho por uma política de não hegemonias, intransitividades, partidos unilaterais e pensamentos uniformes.

O encaminhamento de algumas respostas às ponderações acima nos leva a algumas outras mediações. Descarte-se logo a pretensa oposição entre o homem e a máquina. Articule-se a conciliação possível entre o mundo da vida (os indivíduos, a linguagem verbal, os símbolos, os valores da cultura) e o mundo tecnologizado, tornado no extremo o mundo também da tecnoburocracia, que não contempla fronteiras e é indiferente a seccionamentos. É ingênuo ou contraditório supor (ou pretender) condenações à Informática (porque é técnica) e não à escrita ou à impressão (também técnicas, embora constituintes, diríamos, da formação mais orgânica do sujeito cultural). No futuro das relações de comunicação interativa, particularmente no esforço escrita/leitura, o hipertexto organiza interlocuções, partilha de sentidos. O que não se deve é abrir mão da *verdade crítica* em função tão somente da pluralidade dos saberes, ou da informação.

No já citado *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da Informática* diz-se que o saber informatizado afasta-se tanto da memória (este saber “de cor”) ou ainda a memória, ao informatizar-se, é objetivada a tal ponto que a verdade pode deixar de ser uma questão fundamental, em proveito da operacionalidade e velocidade (Cit., 119). Grifamos o trecho acima, manifestando o nosso temor de que esta dispensa da verdade, ainda que provisória ou emergencial, possa silenciar a experiência crítica e nos remeter a um cinismo operacional, de validação dos meios em função dos fins, a um custo muito mais alto do ponto de vista ético, filosófico e da ontologia civil. Tudo então parecerá visar apenas a um pretense *benefício cognitivo* sem crítica e sem ponderação especulativa. Nenhuma ciência pode dispensar-se de seu *cogito* crítico sem esquivar-se ao sacrifício ético da verdade, aqui compreendida não como um valor moral, mas filosófico, paradigmático.

À mídia cibernética mais parece interessar nunca exaurir-se sua vertigem de cada vez mais avançar ainda que não saiba para onde. A informática é um imperativo político e sociológico, que se renova com múltiplas interfaces e contributos, além de renovações estruturais cujos efeitos são ainda imprevisíveis, ainda mais porque são ambivalentes os suportes e as contribuições — algumas certamente lastimáveis. Lembremo-nos do *cansaço*, da fadiga que nos assaltou vendo o filme de Spielberg que trata da inteligência artificial humanizada, o que pode ser sintoma de que as formas, por mais aperfeiçoadas que sejam, podem se extenuar quando igualmente

se extenua o *receptor*. Com a Informática conecta-se o mundo em círculo de capilaridades virtuais e instantâneas. De todos os multimeios, a Cibernética e seus desdobramentos — como a Internet — talvez sejam o que mais tenha alterado nossos comportamentos, mudado nossa vida e nossa maneira de ver o mundo, fenômeno equiparável ao das maiores revoluções tecnológicas e industriais do passado que a nossa memória registra como *conquista*.

A tanto também equiparada, a ética se acentua e se constitui em imposição modelar para desconstruir a pirataria, impedir a inversão de valores ideológicos, os desvios morais como a pedofilia, a prostituição infantil e outros tantos males veiculados pela Internet. No caso brasileiro, a crônica bem humorada de Mário Prata ou João Ubaldo Ribeiro apimenta os usos da ciência cibernética. Sem dúvida, o ciber caminho é uma viagem sem volta no salto para o futuro. Mas os valores da cibercultura devem ser acrescidos da tecno-democracia paulofreireana. Computador existe para auxiliar o mestre-escola na transmissão dos múltiplos saberes fornecidos pela Informática, nunca para substituir o professor, torná-lo obsoleto face à falsa noção de escola à distância e ensino-aprendizagem auto-aplicável. O humanismo da cultura deve mediar as intervenções humanas na epistemologia contemporânea, mostrando-as formadas de melhores princípios e resultados. Como peça de *márketing*, a Internet é provavelmente o veículo mais poderoso. Mas uma Carla Peres mercantilizando seu parto virtual através do *www* só nos pode constranger ao supremo estupor, peça sus-

peita na verdadeira sucata de ideias que a Internet também pode vir a tornar-se, a rede como sistema e como armadilha.

Ante um “Manifesto dos planetários”, reivindicado por Pierre Lévy pugnando pelo orgiástico das linguagens midiáticas, a despeito do reconhecimento da podridão — *O problema não é saber se se é otimista ou pessimista, é saber para onde dirigir o olhar* (Prefácio à *A conexão planetária: o mercado, o ciberespaço, a consciência*. Trad. Maria Lúcia Homem e Ronaldo Entler. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 12) —, resta-nos o timbre da voz em dissenso. Reconhecemos uma nova cartografia do universo (e ao percebermos o mundo como ele é, ainda o amaremos) e não nos batemos, como Baudrillard, pela recusa formal aos conceitos de interatividade em voga. Mas pretendemos que essa interatividade não se dê apenas na esfera tecnológica, também na humana e social, ressignificando perspectivas da sociedade pós-moderna.

Cartagineses entre romanos, também poderemos ensinar o que não dominamos, mostrando nossas asas, contando nossos sonhos para que voemos/sonhemos juntos. Em *O novo espírito científico* (de 1934) Gaston Bachelard dialetiza e põe em circulação a percepção crítica de que as grandes inovações da ciência metamorfosearam a filosofia em sua base, fazendo evoluírem noções como matéria, determinismo, objeto, e exigindo a constituição de uma epistemologia não-cartesiana. Não sendo meros reféns nem do passado (e nem do futuro), geramos novas identidades de pensamento e ciência. Daí porque não nos devemos subsumir ao ri-

tual devocionario, a-crítico, da subserviência pânica e pusilânime ante as invasões de estranhas máquinas que se extraviam, redundando em nulidades, tão logo passem os fulgores da novidade. É possível conciliar a tecnologia e a ciência cibernética com a poesia dos livros. O e-livro já é uma inquestionável realidade (conquanto até aqui sejam pífios os seus resultados na alma leitora). Para ficarmos na literatura brasileira, *Miséria e grandeza do amor de Benedita* é o primeiro experimento bibliográfico de João Ubaldo Ribeiro via Net e provavelmente sua obra de uma poética *menor*, de menos apurada técnica ficcional e forma narrativa.

A consciência individual não deve conflitar indispensavelmente com o pensamento coletivo. Se reagimos à deificação das tecnologias cibernéticas e eletrônicas, também produzimos sua negação. Ao reconhecimento tácito da necessidade dialógica, operando entre diversidades antinômicas (sujeito/objeto, espírito/matéria, ser/mecanização etc.), a interatividade também pressupõe intervenção dos contrários. Regis Debray, como Pierre Lévy na outra ponta, promovendo a tecnodemocracia dos meios midiáticos-eletrônicos, é a favor de uma midioética, ainda que esta esteja sob tensão ou, como entendemos, seja submetida a frequentes (e por vezes traumáticas) contusões. Ampliando os esforços de Debray, propomos uma *midioética* dos espaços cibernéticos. Urge reconhecer nossas dívidas para com as conquistas midiológicas, mas igualmente cobrar-nos para a delicada e complexa teia das decifrações. Talvez seja lógico e integrador pensar como

Ezio Manzini (*Artefactos: por uma nova ecologia do ambiente artificial*): “o novo é novo porque introduz componentes que antes não existiam, mas também, e sobretudo, porque modifica e reorganiza o existente”. Essa também é a nossa analogia metonímica particular em se tratando das relações dos ciberespaços culturais.

Ainda sobre o que não sobre

O conceito de cultura é complementar ao de sociedade. Cultura relaciona-se ao fazer, sentir e pensar humanos, suas obras, conteúdos e símbolos, valores e objetos construídos, transmitidos e representados. Por esse conceito antropológico, Cultura vai além da inovação e da diversificação das indústrias culturais, nos seus múltiplos ramos de atividade, projetando e contemplando os modos de viver de um povo, suas particularidades, ideias, emoções, linguagens, instituições e seus costumes, instrumentos e sentimentos.

Como, para Aristóteles e a filosofia essencialista, somente o homem é portador de cultura, somente ele a cria, possui e transmite, seja como *modus vivendi*, seja como arte, componentes e estilos artísticos, surge daí a íntima relação que se estabelece entre memória, sociedade e cultura. Uma mantém vivas as marcas do indivíduo em sociedade e sua caminhada histórica, enquanto a última investe em estudar essas marcas, interpretá-las, transmiti-las

e representá-las a outros povos e gerações. Conforme Fernando Azevedo, “o homem não é concebível sem a sua cultura”.

Fatores culturais e civilizacionais produzem o que os indivíduos se tornam, seja a cultura material tecnológica, seja a cultura como espelho e reflexo da inteligência e manifestações humanísticas para a geração da arte e suas ramificações. A cultura associada à educação como esforço coletivo para a liberdade do espírito moldam o humanismo, inerente ainda à aliança da cultura com a civilização na concepção universalista. Nesse campo a cultura se ressignifica na abolição de preconceitos e na capacitação dos indivíduos em melhor se compreenderem e se relacionarem.

Cultura, portanto, é um conduto da fraternidade. Os pressupostos éticos balizam as ações culturais e orientam os comportamentos. A cultura como função intelectual produz, circula e organiza o domínio espiritual da ação e geração de valores. A educação seria desaguadouro e caixa de ressonância, preservando e transmitindo os patrimônios culturais, permanentemente renovados em seus mecanismos. Nos momentos de crise é que se devem reafirmar os valores da cultura. A função intelectual, a ela inerente, desempenha um papel de mediação nas relações de compromisso da cultura com a sociedade. Nesse sentido, o tamanho da importância sociológica do intelectual é moldado pelo investimento a que cada um se empenha. O intelectual orgânico, que compreende sociologicamente a natureza de sua função, atua como Antonio Gramsci, aglutinando forças e identidades da classe que re-

presenta, transformando esta última de classe em si para classe *para si*. Diz Gramsci: “Todos os homens são intelectuais, mas nem todos desempenham na sociedade a função de intelectual... Não há atividade humana da qual se possa excluir toda intervenção intelectual; é impossível separar o *homo faber* do *homo sapiens*”. Logo, não é privilégio aristocrático ou de casta o ser intelectual, mas as funções deste passam por sua formação democrática e dialética, cabendo-lhe a percepção mediadora de seu papel na sociedade. Em consequência, Gramsci faz a crítica da danosa lacuna de reciprocidades nas relações dos intelectuais com o povo, a nação, denunciando o cosmopolitismo sem raízes, o desencontro da vida concreta com a sociedade da cultura, da valorização do conhecimento intuitivo e das responsabilidades da cidadania, especialmente do cidadão intelectual. A orientação marxista de Antonio Gramsci confere-lhe a moção crítico-dialética da cultura, verticalizada mais sociológica que poética ou esteticamente. Daí o empenho gramsciano no historicismo idealista da ideologia das massas, de cuja intuição o pensador italiano torna-se um pugnaz ampliador de Croce.

A globalização aí antevista não será hipnótica de uma realidade unívoca e superior, pois pressupõe equilíbrio entre opostos, evitando que a realidade de uns emudeça a da maioria. Na perspectiva de convocação geral contra os processos de exclusão e de união de opostos convergentes, um poema, do pernambucano Souzalopes, baiano de Itajuípe, representa um ícone apreciável:

Contra a fome
Contra o tédio
Contra o bode

Ou nós se une
Ou nós se fode.

Egresso da Escola de Frankfurt, como Adorno, Habermas, Horkheimer e Benjamin, intelectuais alemães banidos pelo nazismo, Herbert Marcuse pratica um humanismo marxiano libertário. Exilado nos Estados Unidos desde 1934, foi professor em Colúmbia, Harvard e na Califórnia. Pensador da juventude raivosa (*angry young man*), formulou uma feliz síntese do pensamento de Hegel, Marx e Freud, criticando o hedonismo ególatra, bem como o marxismo vulgar, teológico, eclesiástico. Adotando uma metodologia multiculturalista (*Eros e civilização*, *Materialismo histórico e existência* etc.), Marcuse tem em Hegel o pai da Dialética Moderna, e influenciou vivamente a trajetória de filósofos contemporâneos pela coincidência de objetos, nomes como Habermas, Gramsci, Goldman, Max Weber, Heidegger, Lukács. Contemporâneo de Sartre e Strauss, Marcuse tem sua importância aferida no pensamento agregado aos movimentos sociais e ideológicos, liderando e ministrando ideias no movimento *hippie*, influenciando nas barricadas de maio de 1968, no protesto contra a guerra do Vietnam, Angela Davis, *Black Power*, sociedades da contrafação, da contra-cultura, de condenação à ordem tecnoburocrática do mundo ocidental.

Sua obra pressupõe uma teoria crítica (no universo das Ciências Sociais e Políticas) da sociedade contemporânea, num modelo que vive efemeridades, entre a Razão e a irracionalidade, a barbárie das sociedades que excluem e potencializam exclusões, a paz mantida a dedos frágeis, o equilíbrio posto em frangalhos. Em *Contra-revolução e revolta*, Marcuse estuda as relações entre ciência e política, cultura e arte etc. Suas ideias estéticas põem em circulação o discurso crítico sobre a natureza e função da arte na perspectiva contemporânea. Assim é que defende a hipótese de que a arte só pode ajudar a liberação do indivíduo social atuando como arte, não como apêndice de doutrinações políticas ou ideológicas.

O progresso da racionalidade tecnoburocrática liquida os elementos culturais de oposição e transcendência. A personalidade atômica, antihumanista, fuzila noções de amor nas mais distintas manifestações, dessublimando regiões de tolerância na sociedade contemporânea, o que anarquiza o passado cordial. O resultado é uma política feroz de refutação da cultura pela realidade objetiva e seus interesses, tudo capitaneado pela rede integralista das comunicações de massa, que tudo reduzem a mercadoria, sem quaisquer laivos de assimilação do idealismo em permanente recuo. O poder absorvente da sociedade esgota a dimensão artística pelo antagonismo estreito e postigo das ações da mídia. A indiferença ao pluralismo produz submissão e ignorância e a alienação subverte a experiência cotidiana, revelando-a mutilada e amorfa, transcendendo-a

para a cloaca dos espaços ociosos de pensamento. O que acarreta ciclotímicos processos de desidentidades e hesitações.

Prêmio Nobel de Literatura 1992, o antilhano Derek Walcott, autor do épico *Omeros*, no poema “Um grito distante direto da África” (*A far cry from Africa*), desaglutinando-se de reptos, ilustra muito bem a diáspora renunciadora:

*O gorila disputa com o super-homem.
Eu, que fui envenenado pelo sangue de ambos,
Para onde devo me inclinar, dividido nas veias?
Eu, que abominei
O soldado embriagado do jugo britânico,
Entre esta África e a língua inglesa que amo?
Abandoná-las ambas ou devolver-lhes o que elas oferecem?
Como posso encarar tal chacina friamente?
Como posso dar as costas à África e viver?*

O indiano Homi Babba investiga o fenômeno pós-colonialista em *O local da cultura*, que representa uma teórica sobre novas formas narrativas, fusão de linguagens, culturas e conhecimentos, identidades múltiplas, o fragmentário e o uno, o universal e o multiculturalismo articulado com as diferenças. Em sua visão da intersubjetividade das minorias, da lógica da dependência, do hibridismo cultural, da dissolvência de fronteiras culturais ou das culturas autóctones, diaspóricas e suas alteridades, Babba faz do pensamento analógico uma apropriação e ressignificação para compreender a intermitência das culturas, a visibilidade das culturas periféricas e de resistência, produzindo um mix produtivo de sentidos no mundo da pós-abolição de fronteiras culturais e de linguagens.

Amargas margens

Ecléa Bosi, paulistana, professora de Psicologia Social na USP, autora de *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*, *Rosalía de Castro: poesias* (tradução), *Simone Weil: a condição operária e outros estudos sobre a opressão*, em *Memória e sociedade*: lembranças de velhos descreve um mapa afetivo da Cidade que se perdeu na dissolvência de caracteres. Suas impressões sobre o livro: “Não pretendi escrever uma obra sobre memória nem uma obra sobre velhice. Fiquei na intersecção dessas realidades: colhi memórias de velhos”. O resultado é um documento vigoroso de história social, psicologia social e uma notável carga de poesia (ora lírica, ora de conteúdo épico ou dramático) da vida urbana de imigrantes, operários, trabalhadores domésticos, com idade acima dos 60 anos. Praticando uma sociologia das emoções, *Memória e sociedade* imprime visibilidade à existência e memória de velhos, uma das pontas na escalada de dilaceramentos espaços/temporais na sociedade industrial. A realidade social intermedia relações entre memória e velhice, clivada esta pela dependência sociológica, sensorial e afetiva.

Tese de Livre Docência na USP, *Memória e sociedade* flui como uma rapsódia paulistana das costuras de tempo e memória do que não deve perecer: as impressões (um tanto Proust, um tanto Mira y López) dos que muito trabalharam e ora amargam um ostracismo desproporcional, como se aos velhos só restasse o espaço

da recordação, ainda que o *re-cordare* seja o imprescindível retorno ao coração. Os velhos, as oito personagens que depõem sobre suas lembranças de uma São Paulo perdida no imo da memória imprecívél, transformam seus testemunhos em um amplo *rimance* de múltiplas vozes, fazendo emergir a fragrância pungente da Cidade Grande, seus bêbados e seus *clowns*, seus meninos abandonados, seus mendigos, seus moradores de rua, seus heróis diluídos, seus transeuntes desavisados do inconsútil... e seus velhos, aqui proclamados D. Alice, Sr. Amadeu, Sr. Ariosto, Sr. Abel, Sr. Antonio, D. Juvina, D. Brites e D. Risoleta (bem compreendidos: quatro homens, quatro mulheres).

Ecléa Bosi funde estilos, disciplinas e textos, seu timbre narrativo confundido com as falas de seus entrevistados, como a prolongar o que Walter Benjamin diz do narrador, que “conta o que ele extrai da experiência — sua própria ou aquela contada por outros. E de volta, ele a torna experiência daqueles que ouvem a sua história”. Memória social e sociologia do trabalho, a pesquisa norteia os horizontes personalizados pela uniformidade: todos são trabalhadores, vivenciaram concretamente a experiência pessoal e profissional ao contingente da Cidade, que progressivamente os vai excluindo ou confinando-os ao tempo progresso tornado território lúdico pela memória psicológica, social e afetiva do já vivido e experimentado. O livro descarna o que a sociedade capitalista reserva aos velhos: olvido e opressão, o que transforma a função social do idoso em aparato pas-

sivo — lembrar e aconselhar —, nada merecendo na cidade, que condena os indivíduos à solidão, servidão e barbárie. Isso tudo a estudiosa traduzirá, expondo a voz do velho no gramofone cívico das gentes. Assim impele os depoentes a permanecerem indivíduos e a sobreviverem num espaço vital para além da estúpida canonicidade das exclusões.

O que ressalta de mais pungente é a memória do que não mais existe, aí incluídas as pessoas do convívio familiar ou amável dos recordadores. Marilena Chauí, que integrou a banca de exame da tese, assinala o que torna mais agudo o livro de Ecléa Bosi: o fato de que “os preconceitos da funcionalidade demoliram paisagens de uma vida inteira”. Ao ouvir os velhos, Bosi revolve também as vísceras da degradação e do banimento social de anciãos trabalhadores no Brasil Industrial, valorizando-os e trazendo à luz da História sua inscrição de permanência social e humana. Nessa valorização e registro da memória dos velhos, Ecléa Bosi reconhece: “o ancião não sonha quando rememora: desempenha uma função para a qual está maduro, a religiosa função de unir o começo e o fim, de tranquilizar as águas revoltas do presente alargando suas margens” — pois Ecléa compreende a evocação como inteligência do presente. Quando rememora, o indivíduo ancião põe em movimento energias adormecidas.

No asilo, Sr. Abel se interroga e questiona — o asilo comparado a um gaiolão de ouro com a porta sempre aberta —: “Mas fugir para que? Para onde eu vou?”. Inutilizado em suas funções

vitais para o ser em sociedade, o velho lembra o caixeiro-viajante com sua metáfora da laranja chupada e esgotada de sumo na peça de Arthur Miller. Indaga D. Brites: “Que me resta ainda? Adoecer e morrer”. Dona Juvina, outrora combativa, agora capitula, impotente: “Nunca chega a vez dos bons”. Estudando essas reações e o reflexo desses pensamentos e sensações, rasurando a prática da sociedade industrial com seus veios de funcionalidades materiais estéreis, Ecléa Bosi vislumbra os terríveis efeitos da ausência e falência de espírito na descontinuidade. O pai sabe que o filho não continuará sua obra e que o neto nem mesmo dela terá notícia. A sociedade industrial passa a cânone mimético da realidade objetiva e do *racional* da cultura. Impossibilidades de percepção da ciência e da cultura face a seres concretos. Em consequência, perecerá a velhice memoriosa e sua comunidade de destinos olvidados. A tese implícita de Ecléa Bosi reúne as falas e as ideias dos velhos num compósito de sensações inócuas ante o tempo ido. Diz a analista: “Uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito”. E se interroga: “Por que decaiu a arte de contar histórias?” Sua resposta: “Talvez porque tenha decaído a arte de trocar experiências”. Com tudo isso golpeamos de morte a sabedoria e reproduzimos a profunda agonia das cidades e seus moradores mais emblemáticos — os velhos, os guardiões da memória ativa e do saber acumulado.

Espaço vital: o desejo

Com a relativização do mundo objetivo/subjetivo, desaparece a noção do poeta demiurgo, ele mesmo contribuindo para a contrafação da ordem totêmica do universo autoral. Estabelece-se uma permanente interlocução contextual entre a Poética, o tempo, a sociedade, o autor e a obra. Nesse sentido é que se convoca o escritor, o poeta, o homem de letras para a ideia de nação, ainda que perdida pelo abandono do coletivo de cidadãos livres, dispersos pela consequência infrutífera da busca inquieta de uma identidade coletiva e histórica. Se hoje somos agrupamento, o desencanto do mundo é fruto de uma razão pânica e desertora, mais do que efeito de uma tensão dialética.

Por essa razão, devemos primar pela dialética do desejo (a razão, o racionalismo de um discurso não mais *sobre*, ou *a propósito*, mas sob a ótica intrínseca do ser desejante). E como desejo é pluridimensional, por certo admite o jogo de percepções, diferentes reações psíquicas e intelectuais. Como não é uniforme ou unívoco, o desejo se oferece às possibilidades do contraditório — logo, do dialético. Mas recomenda-se: muito cuidado com as traças do sensacionalismo especulativo. O desejo não se confunde exclusivamente com o universo da paixão, do prazer, da libido, do tesão (que implica dualidades, pois provém de *tensión*, tensão, conflito), também do ponto de vista do sonho, do imaginário, da utopia fundadora.

Sob esse ângulo, o desejo não assimila a subalternidade racionalista, nem o auto-controle. Como na canção de Chico Buarque, o desejo não tem censura, nem vergonha, nem limite. Afinal, disse o poeta Sosígenes Costa: “São mais violentos que os leopardos/os nossos recônditos desejos”. As curiosidades insinuativas povoam imaginários derivativos para sujeitos/objetos do desejo. Em 1624, um certo Francisco Rauch escrevia que o chocolate deveria ser proibido nos mosteiros, pois o cacau seria poderoso “inflamatório das paixões”. Quem sabe esse caráter afrodisíaco não seria a solução para a atual crise da lavoura cacauzeira, proporcionando-lhe talvez a saída do coma profundo em que se encontram a sua produção e comercialização no Brasil e no exterior!

Porque o desejo é o que move o mundo. Moveu Adão e Eva, tangidos do paraíso intocado (similar do caos, que era organizado e harmônico, uma vez imóvel) em consequência do pecado/desejo de *conhecer*, e compelidos, no rito hebraico, tal como Freud, a perceber que civilizar-se é reprimir-se e que existe o mundo do trabalho, sua função social e seu suor: suor e suprimento para os homens; dor no parto e menstruação para as mulheres. Caetano Velloso *dixit*: “Araçá azul é sonho e segredo (...) fica sendo o nome mais belo do medo”. Marcuse defende o corpo humano como instrumento de prazer e não de labuta. E Jorge de Lima, no primeiro experimento surrealista da literatura brasileira, o romance *O anjo*, publicado em 1935, em plena voga da ficção regionalista na década: “O homem nasceu para contemplar. Só por castigo ele

luta... e trabalha”. A aqui já citada D. Alcina, de uma geração de mulheres que não conheceu o prazer sexual, dava aula de *prazer* dissimulado no ludismo do *comer* bonequinhos feito do amassado feijão-com-farinha-e-fiapos-de-carne. Nítido nos ouvidos o depoimento de uma amiga carioca, Mônica Peixoto, que disse terem sido seus partos atos gozosos. Três filhos que teve foram três gozos prolongados...

O campo da literatura é vasto repertório de desejos. “Todo o aspecto da fruta dava gula e desejo” em Curió, no embate (que não houve) com o amigo Cabo Martim, ambos personagens de Jorge Amado em *Os pastores da noite*, Curió neutralizado pela instância desejante. Ainda em Jorge Amado o desejo é movente até entre os trabalhadores na noite de *São Jorge dos Ilhéus*. O desejo aciona as molas e o pathos existencial de Vasco Moscozo de Aragão, Quincas Berro D’Água, Vadinho e Flor, Gabriela Cravo e Canela. Fabiano e Sinhá Vitória usam de pouquíssima fala em suas *Vidas secas*, mas se nutrem de muito desejo, intenso, latente, delirante, embora permanentemente inafetivizado porque inaudível, infalável, fruto de profundos silêncios. E isso, como diz Graciliano Ramos, acontecendo com “seres embotados e quase irracionais, de tão toscos” — o desejo de ambos associado a uma única referência: Seo Tomás da Bolandeira, de quem Fabiano inveja a competência da fala e Sinhá Vitória, a larga cama de casal, desejo que talvez incorporasse também a tensão sexual. Até Baleia deseja: gordos preás. O Menino Mais Velho, nomear pelo conhecimento o significado da

palavra *Inferno*.

O desejo é interdito no *Grande sertão: veredas*. O desejo de ser mar transtorna as *Travessias do travesso Pingo D'Água*, correspondente ao desejo de ser Outro nos contos de *Essa esquiva e dilacerada fauna*. O desejo de afirmação do sonho (ainda que frustre) em “Viagem aos seios de Duília”. Desejo antropofágico do livro em *Felicidade clandestina*. Desejo de ler como ultrapassagem das (in)conveniências, para evitar que a alma enfarte e a clivagem dos desconfortos existenciais. A personagem de *Gabriela cravo e canela* expressa a dinâmica polarização do princípio do prazer *versus* princípio da realidade, esclarecendo que a homens e mulheres não se reserva apenas o mundo do trabalho, também o do sonho e do desejo: a revolução das cabeças via libertação do corpo individual e coletivo. Persona solar, Gabriela é uma Eva sem culpa, de mímese rousseauísta na teia social dos desejos. A amada de Nacib não frequenta o verso de Pessoa na voz de Álvaro de Campos: “Sou o intervalo entre o meu desejo e aquilo que os desejos dos outros fizeram de mim”.

Gabriela vive seu desejo com fúria primitiva, intensidade e plenitude. Desconhecendo o que seja *interdito* ou *tabu*, o que deseja é amar e ser amada, tão simples como correr na praia, comer goiaba ou chupar pitanga no quintal. No *Mal-estar da civilização* Freud considera que o desejo de felicidade é essencialmente anímico, sujeito e objeto nucleares aos destinos humanos. Para o socialista utópico Fourier a verdadeira felicidade consiste em reali-

zar todas as nossas fantasias. E Vasco Moscozo de Aragão informa aos pruridos racionais que a verdade consiste no “sonho que nos é dado sonhar para fugir de nossa triste condição”. Concilia-se esse pensamento com o de Walter Benjamin, que sentencia: “Se o inimigo vencer, até os mortos estarão em perigo”. Para promover a dissolvência da triste condição, Vadinho vence o macabro e o grotesco e retorna do Hades, autorizado pela voz do desejo em Flor. Quincas inventa uma nova ordem na alteridade e escolhe o desvixe na hora dionisíaca de morrer e enterrar-se. Vasco sublinha a ilogicidade prazenteira que lhe faculta viver para além da gramática impositiva das águas turvas do real concreto, refugiando-se catarticamente no maravilhoso.

O motor da vida é o desejo. E a felicidade deve ser compreendida como a progressão de desejos insatisfeitos (reclamados) ou o desejo em movimento, cuja mola é a inquietude e a base é a percepção da ausência. Sem prazer (e desejo e gozo e deleite) não existe o sujeito. Um vetor (antologia viva) do Desejo é Don Juan, que faz do gozo da perversão lúdica e da burla as fisionomias corporais do gesto de iludir e violar. Mas desejo também é frequência de lacunas, desejo-apetite da sensação de vazios que reclamam preenchimentos. Desejamos o que (porque) não temos. Em Don Juan o prazer erótico consiste em satisfazer desejos, o que significa forma particular de amar a vida.

Dessa maneira, desejo é energia da libido, ímpeto e pulsão existenciais cravejados da persona do insatisfeito, operativo no

vácuo. Fausto o limita a um núcleo de auto-conforto, pela fragrância do conhecer e rejuvenescer; Hamlet obstaculiza os espaços de experimentá-lo porque ocupado intermitentemente pela memória aflitiva/opressiva e pelo pensar sem descanso. Os moralistas (Sêneca, Antonio Vieira) associam o prazer/desejo a costumes viciosos. Somente operosos como Don Juan conferem ao Desejo um atributo de verdade ontológica.

Brevíssima semiótica de discursos sobre a mulher

“O que pretende a mulher, afinal?” — indaga e indaga-se Freud. E continuamos buscando respostas sob o signo e sobre o signo da diferença.

Contrários ao território livre dos sonhos vaticinado na abertura de espaço à afirmação do ser e discurso feminino, eis alguns depoimentos que ainda hoje chocam espíritos menos prevenidos:

Tomás de Aquino: “*mulher é ser humano inacabado, de inteligência curta, indesevolta*”.

Hipócrates: a mulher “*é criatura úmida e encharcada, fecundo varal, poço de filhos*”.

Aristóteles chama a mulher de “*defeito da natureza, macho mutilado, cuja incompletude imprescinde do homem*”.

Mesmo entre os gregos, com suas intrínsecas noções de democracia, a mulher tinha sua sensualidade reduzida à procriação,

ocupada em prover de beleza a casa de seu marido. Penélope, filha de Icários, teve de tecer (e destecer) uma veste para Laertes, pai de Ulisses. Essa sua astúcia salvou-lhe a honra doméstica e propiciou-lhe a tenção (e tensão) de afiar o texto de seu destino, marcando também a perpetuação da espécie amorosa e o eterno sensível feminino.

Pandora/Helena/Psiquê (curiosidade, sedução, atração fatalista) conduzem Capitu e Desdêmona, Madame Bovary, Ana Karenina, Diadorim, Luísa d'*O primo Basílio*. Os enciumados Otelo/Bentinho/Monsieur Bovary talvez correspondam a Epimeteu, irmão de Prometeu, no castigo imposto por Pandora por causa do crime do outro. Talvez seguindo tal curso de análise, Hesíodo, no século VII a.C., cunhava a origem misógina do eterno feminino, referindo-se à “*espécie maldita de mulheres, flagelo terrível instado entre os mortais*”. (*Teogonia*, 585-592).

No *Grande Sertão: lacunas* Diadorim lembra Atena, a que gosta da companhia dos homens e os trata como iguais, a masculinizada na guerra, a armada e belicosa. Ao contrário de Demeter, a violada, arquétipo do feminino da maternidade.

A mulher é orientada matricialmente pelo desejo de superar a tragédia da compreensão de si mesma. As dolorosas fronteiras Psiquê e G. H. clariceana: revelar a verdade, o conhecimento de si correspondendo ao desvelo da desordem. Mistério & Esfinge são simbólicos na mulher, enigma que se oferece aos riscos da decifração. Os vários naufrágios camoneanos — cárcere, desterro, tor-

mentas, miséria, injustiças, desamor — talvez indiciem o poeta ao típico amor cortês do século 12: o amor-devotamento à mulher. Mas o espírito popular redimensiona a sociologia da sedução: *Se mulher fosse música, eu cantaria todas.*

Conhecemos uma *única* e vitoriosa insubordinação civil feminina: Antígona, filha e irmã de Édipo, que enterra sucessivamente o cadáver do irmão, Polinices, contrariando a sentença do tio, Creonte, irmão de Jocasta.

Os olhos da lacraia

RECENSÕES

O príncipe Maquiavel e suas repercussões

O príncipe de Maquiavel e seus leitores. Uma investigação sobre o processo de leitura, de Arnaldo Cortina. São Paulo: Editora UNESP, 2000. 272 p.

Este livro oferece um feixe de pistas a quem se dedica ao esforço de integração entre a linguística textual e a epistemologia da leitura. Seu autor é mestre e doutor pela USP e professor na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, campus de Araraquara. De formação flagrantemente afeita às Ciências da Linguagem, livro e autor prestam-se a uma análise dos mecanismos funcionais da leitura, no campo da recepção crítica, particularizando as variáveis de absorção leitora da obra mais fecunda em polêmica e reflexão/especulação filosófica e política, *O príncipe*, do florentino Nicolau Maquiavel.

Arnaldo Cortina tem a exata compreensão de que textos como *O príncipe* têm condutos naturais de extrapolação no tempo e na cultura. Na Introdução de seu livro, após discorrer sobre ques-

tões de aferição teórica do texto escrito, de suas perspectivas de recepção do leitor, da excelência analítica, diretivas de interpretação, junto com embates teóricos e práticos de sua atuação profissional, Cortina escancara seu objeto de estudo: propor “uma discussão sobre o processo de leitura de textos escritos e um levantamento das várias leituras do texto maquiavélico”, a partir de uma metodologia que contemple *os mecanismos linguísticos, por um lado, e os do contexto sócio-histórico, por outro, responsáveis por tantas leituras distintas* (p. 17).

O referencial teórico que seguirá também é esclarecido por Cortina, que partirá da análise do discurso conforme a orientação semiótica francesa, de Greimas e Pêcheaux. A formação do autor deste livro logo se confirma através de postulados e disposição da ciência linguística: *certos conceitos da linguística textual serão destacados ao abordar determinados aspectos da leitura* (p. 17). Chama à atenção do leitor a preocupação didatizante de seu autor, disseminada pelos quatro capítulos que enformam o volume. No primeiro, dos processos de leitura e suas equivalências: a enunciação, interpretação *x* compreensão, contextualização, universos propositivos (*intentio auctoris, intentio operis, intentio lectoris*), a cosmovisão etc. No segundo capítulo, a tipologia textual e suas rasuras, de acordo com a orientação seguida e aqui reiterada: a semiótica e a análise do discurso francesas e a linguística textual. No 3, a contextualização de Maquiavel e de sua obra mais conhecida, análise interna d’*O príncipe* e seus elementos estruturadores.

E, finalmente, no capítulo 4, a multiplicidade de recepção ao livro de Maquiavel em três etapas sucessivas: do aparecimento e origem até à modernidade; a leitura por diferentes leitores no século 20; e a recepção d'*O príncipe* e seus códigos de aplicação e exegese na leitura brasileira, particularmente quanto à faceta política de Maquiavel.

Em decorrência da parcialidade da leitura, o papa Paulo IV incluiu *O príncipe* no *Index Librorum Prohibitorum*, em 1559, ato confirmado, em 1564, pelo Concílio de Trento, embora tenha obtido o beneplácito da primeira edição também por um papa, Clemente VII, em 1532. As ideias de supremacia do Estado, destacado até mesmo sobre a Religião, marca a obra de interditos, reabilitada no século 17 com a monarquia absoluta. Para sofrer novo expurgo no século 18 com o anti-maquiavelismo de Frederico II da Prússia, o enciclopedismo da Ilustração e a Revolução Francesa. Tudo n'*O príncipe* sobrevêm-lhe ao sabor das interpretações de leitura. No século 17, é visto como peça de defesa dos déspotas, daí o atributo de *maquiavelismo* a tudo o que se ressinta de despótico, autoritário, obscuro, sinuoso, maledicente. Rousseau recupera-o n'*O contrato social*, via postulados republicanos, vendo na obra uma traça satírica concitando e esclarecendo o povo quanto ao desmascaramento e despreparo do poder dos príncipes, bem como ao primado contra-reformista e doutrinação teocêntrica. Maquiavel representaria, assim, o princípio moderno e renascentista, ultrapassando o medievalismo, escandalizando contra o dogma

clerical absolutista e feudal. Com afirmações polêmicas, a verdade maquiavélica, não sendo a do poder eclesiástico, teria mesmo de ser vigorosamente contestada.

O príncipe e *Comentários sobre a primeira década de Tito Lívio* são praticamente simultâneos. O primeiro defende ou advoga valores monárquicos e o segundo, republicanos. Rousseau acusou o golpe e a aparente contradição de Maquiavel. Acontece que as leituras do texto são leituras parcializadas, destacando trechos que servem aos interesses dessas parcializações. Os da Igreja tentam suprimir o discurso político em proveito da ortodoxia do discurso canônico e preservando sua autoridade. Os de outras facções ideológicas igualmente preservam um dado *cópus*, importante de preservar para poder persuadir. O livro de Arnaldo Cortina defende a harmonização das *intentio* (*auctoris, operis, lectoris*), sem supremacia de uma sobre a outra.

A ênfase aplicada no livro aos campos intersemióticos, de análise formalista do discurso via linguística textual, prejudica o conjunto, mas não retira ao leitor a experiência de fruição sobre o percurso da obra de Maquiavel. A tipologia de texto de *O príncipe* acentua as considerações de Cortina, mesmo quando distingue *O príncipe* fora do que seria considerada a obra propriamente literária de Maquiavel (*A mandrágora; Clízia; Belfagor, o Arquidiabo e O asino de ouro*), pois distante também será *O príncipe* do que seria a obra maquiavélica determinantemente histórica ou sociológica (*Comentários sobre a primeira década de Tito Lívio; Diálogos*

sobre a arte da guerra; A vida de Castruccio Castracani e Histórias florentinas). *O príncipe* é realizado sob a forma de um manual de instruções, corrente entre os séculos 15, 16 e 17, para educação dos monarcas. No entanto, representa uma ruptura formal com o estamento de ideias da Idade Média, pois propõe uma nova teoria do Estado.

Maquiavel conclui *O príncipe* em 1513, *Tito Lívio* em 1515 e *A Mandrágora*, sátira cômica sobre a sociedade de sua época, em 1518. Junto com *A arte da guerra*, formam um complexo painel sócio-político da cultura guerreira das cidades-estados italianas, pulverizadas em guerras sem fim e com sérios desdobramentos para a vida do povo italiano, sem um compósito nacional e francamente desassistido em suas necessidades básicas. O próprio Maquiavel percorre sinuosos trajetos existenciais. Preso, torturado e depois desterrado em San Casciano pelos Médicis, a um deles, Lorenzo II, dedica sua obra capital. Júlio de Médicis, depois papa Clemente VII, torna-o historiador oficial de Florença. Expulso de Florença pelos vitoriosos oponentes dos Médicis, morre em 1527, proclamando, pobre, sem poder e sem sossego: “Se ensinei aos Príncipes de que modo se estabelece a tirania, ao mesmo tempo mostrei ao povo os meios para dela se defender” (*apud Cortina*, p. 123).

Cortina contextualiza Maquiavel no Renascimento, com predomínio da recorrência clássica e um certo estranhamento nas relações com a Igreja, o que produz a ruptura orgânica com os ide-

ários da Idade Média. Maquiavel é o arguto observador de confrontos sutis entre a ética cristã, a cunha eclesiástica e a ética da burguesia em formação. Organiza o pensamento político e prodigaliza ações que, não raro, entram em conflito com postulados da ética natural, fazendo sobressaírem os fins justificando os meios. Pendular entre a monarquia absoluta e a representação social, de forma indireta, galvanizada na plebe, por isso põe em circulação nova forma de ler *O príncipe*: a sátira. Salta aos olhos o estilo sinuoso e *cínico* da ética formulada em *O príncipe*. Trata-se de uma feição eminentemente particular e partidarizada de ler o mundo, feita de uma cosmovisão ortodoxa de apurar racionalmente o mundo concreto e palpável e não o idealizado e abstrato. Manual de comportamentos para *instruir* quem reina e os mecanismos de gerência do poder, nos 26 capítulos de *O príncipe*, o objetivo central de Maquiavel parece ser a sedução de Lorenzo II para assumir toda a Península Itálica e fundar uma Federação Única dos Principados. No pressuposto de uma Itália transformada em nação única, basta lembrar o título original da obra: *De principatibus*, i.e., *Sobre os principados*, ou *Dos principados*.

No topo de sua argumentação dialética, Maquiavel ilustra com exemplos da História cada passo de seu roteiro de modulações para o exercício do poder, praticamente virtualizando cada uma das prerrogativas instrutoras, inclusive pela mediação de seus modelos. Nem sempre tais ilustrações alcançam conceitos magnânimos. Por exemplo: César Bórgia que, para Maquiavel, se-

ria modelo acabado do ator real operando o reino à sua imagem de determinação imprescindível a um príncipe. Muito frequente em Maquiavel é o uso da analogia que, como sabemos, implica uma escora ideológica de quem seleciona imagens para persuasão de seu campo de ideias. O uso maquiavélico tem forma simples ou metafórica.

Arnaldo Cortina faz a crítica interna d'*O príncipe* à base da linguística textual, analisando os procedimentos analógicos, recursos da figurativização do texto para alcance da repercussão e recepção do leitor (Cap. 3). Maquiavel radica o pensamento racionalista-antropocêntrico do Renascimento, numa tentativa quase de divinizar as ações humanas e seus contextos de um Estado leigo, sem a unção submissa ao poder eclesiástico. Mesmo sem negar a Igreja Católica, propugna um Estado soberano, deixando à Igreja o disciplinamento moral e espiritual dos indivíduos. Constrói, assim, um objeto cognitivo (o saber para fazer), buscando seduzir o interlocutor e potentado à supremacia intelectual e racionalista da verdade, à força da convicção em elementos estruturadores do discurso retórico, com base na lógica argumentativa e analógica de exemplos que *confirmem* suas disciplinas propositivas eminentemente normativas.

No capítulo 4 de *O príncipe de Maquiavel e seus leitores*, Arnaldo Cortina apresenta diversas manifestações de leitura da obra de Maquiavel. *O príncipe* consagra o seu autor negativamente, na maioria das vezes. As expressões *maquiavélico* ou *maquiavelismo* pas-

saram a sinônimos de *perigoso*, *obscuro*, *nefasto*, em associação ao mal-dizer ou mal-pensar, i.e., ao mal herético ou diabólico. Foi a partir do *Index* de 1559 que tais expressões ganharam conotação pernicioso. A Idade Média se vingava do Renascimento por razões de ética religiosa e sanção política.

Frederico II da Prússia, tolerante com os enciclopedistas e com seu amigo Voltaire, revelou-se violento oponente em *Anti-Maquiavel*, livro que procura apresentar o florentino como inescrupuloso e imoral, e seus conselhos como datados, válidos apenas para o contexto italiano do século 16. Além disso, Maquiavel separa a moral individual da moral do Estado e, para Frederico II, tudo obedecerá à lógica da moral natural, única e imutável ou indivisível. Poderíamos dizer que a leitura de Frederico II, no século da Ilustração, ou das luzes, é uma leitura literal, apagada, subserviente a um moralismo contingente e até ingênuo, ou hipócrita, já que o mesmo Frederico II da Prússia era crente na fertilidade da democracia, desde que atrelada à exclusão do povo.

De Rousseau é a premissa contrária à de Frederico II. O filósofo d'*O contrato social* acredita que *O príncipe* seja um documento de simulação, cujo objeto é falar a um quando fala a outro. Diz Rousseau: “Fingindo dar lições aos reis, deu-as, e grandes, ao povo”. O propósito dos reis é manietar um povo débil, facilmente subjugável. Assim, *O príncipe* desenvolveria uma “*sátira à tirania*” (*apud* Cortina, p. 193). Enquanto para Frederico II a ótica é a do príncipe, para Rousseau, a mecânica da ação de pensar destina-se

ao povo, que se deve tornar consciente.

A leitura d'*O príncipe* por Napoleão Bonaparte não resulta em livro publicado, apenas notas laterais ao texto, comentando especialmente as passagens de estratégia militar e os momentos da história pessoal do leitor: como general, primeiro cônsul, imperador e, finalmente, como exilado em Elba. Nota-se que Bonaparte trazia sempre consigo *O príncipe* como livro de cabeceira. Curiosa circunstância, a leitura bonapartista é de ordem prática, em numerosas notas (773 lhe são atribuídas), algumas vezes condenando Maquiavel por moralista tímido.

Também Benito Mussolini partidariza a leitura de Maquiavel, circunscrevendo seus interesses na direção do Partido Fascista Italiano. Em diferentes épocas: 1918, comemorando a entrada da Itália na Primeira Guerra; em 1934 e 1938, vendo o povo como entidade abstrata, impossibilitada do exercício do poder.

Antonio Gramsci lê *O príncipe* como obra de arte debruçada sobre a ciência política, subordinando a doutrina e o racionalismo ao simbólico e plástico, galvanizando a vontade coletiva de uma Itália unida e orgânica e *O príncipe* como um manifesto político travestido de fantasia filosófica. A figura do príncipe é transformada em sujeito coletivo, não podendo ser fanatizada como o apelo fascista pretenderia impor. Gramsci vê a obra de Maquiavel não como um tratado de ciência política, mas plano de ação organizado para gerir um Estado nacional italiano no século 16, pulverizado em principados violentos e sanguinários, de fundo

oligárquico e com a supressão das vontades dos que não fossem príncipes. Por esse entendimento, *O príncipe* representa um *não* às tiranias, que conheceriam de sobra os métodos desumanos *sugeridos* pela prática textual de Maquiavel. Segundo Gramsci, Maquiavel dirige-se e ensina aos que ignoram as sendas obscuras das cortes e a esses educa politicamente. Filósofo da práxis, como Maquiavel, Gramsci convoca ao entendimento d'*O príncipe* como um partido político, congregado na ação e reflexão para justamente combater o obscurantismo e buscar o equilíbrio capaz de conciliar interesses conflitantes entre dominadores e dominados.

No item *outras leituras*, Cortina alinha autores contemporâneos, desde De Sanctis (*Storia della letteratura italiana*) a outros tantos. Cassirer (*El mito Del Estado*) faz um passeio pela exegese de Maquiavel no século 17 (Bacon e Spinoza) e século 19 (Herder, Hegel etc.). Para Cassirer, Maquiavel pretenderia uma nova concepção de Estado e política, diferente da noção platônica do Estado ideal e propugnando por uma organização social e política onde as leis e os governos perdessem seu caráter de unção divina. Cassirer isenta Maquiavel da responsabilidade sobre usos e resultados de sua proposta. Compara-o a um cientista, um químico ou um físico. O discurso maquiavélico seria então técnico e profissional, com distanciamento mítico, seja da moral natural, seja do axioma religioso. Por isso Cassirer particulariza a leitura de Maquiavel com a lógica interpretativa de um discurso nada parcial. Deve-se ler o florentino nem com olhos de moralista ingê-

nuo, nem com a lupa da ortodoxia partidarista ou da propaganda obsequiosa.

Outras leituras se notabilizam, como a de L. Guppi (*Tudo começou com Maquiavel*), que encontra no autor d'*O príncipe* o teórico dos Estados modernos e o fundador da sociologia política. Não o da utopia platônico-aristotélica, que provê virtudes e felicidade equânimes, nem o do pensamento medieval, que prepara virtuosos para o reino dos céus, mas o do pensamento gerado pelos próprios indivíduos, responsáveis por seu destino, para isso gerando suas técnicas e suas leis. Para Guppi, Maquiavel separou política da moral natural, observando as coisas como elas são e não como deveriam ser. Guppi acredita que o pensamento maquiavélico sedimentou o campo fértil das ideias políticas, partilhado depois por Jean Bodin, Hobbes, Locke, Kant, Rousseau, Benjamin Constant, Tocqueville, Croce, Hegel, Marx, Engels, Lênin e Gramsci.

No item “As leituras de *O príncipe* no Brasil”, o livro de Cortina acentua dois nomes como principais — O. Faria, *Maquiavel e o Brasil* (RJ: Schimidt, 1931) e L. Escorel, *Introdução ao pensamento político de Maquiavel* (Brasília: Ed. UNB, 1979) — e dois secundários (A.A.M. Franco, “O pensamento político no Renascimento” in: Franco, *Sobre Maquiavel, Brasília: Ed. UNB, 1979* e M.M. Moreira, “O pensamento político de Maquiavel”, in: Franco, Op. cit.). Faria descobre gulosa *coincidência* de propósitos e intenções entre *O príncipe* e Mussolini, com a curiosa circunstância

de adequada presença necessária de um Duce e seu fascismo na perspectiva caótica do Brasil em 1931. O destaque conferido aos outros brasileiros, comentaristas de Maquiavel, passa quase despercebido no livro de Arnaldo Cortina.

Estudo de linguística centrada no texto, eventualmente contribuindo para a referência da produção e inteligência da obra, *O príncipe*, no livro de Cortina, parece, às vezes, um pretexto para as demonstrações da cultura e ciência da linguagem. A obra de Maquiavel não é o centro principal da análise, mas desempenha um importante papel de coadjuvante privilegiado, sobretudo na apreensão de sentidos da tipologia textual. Cortina analisa-a, primeiro, como discurso científico/teórico com enfoque parcial da natureza linguística. Maquiavel é texto pluri-isotópico, feixe das isotopias religiosa e moral, política e filosófica, científica e histórica, militar e estatal, sociológica e psicológica. Cortina o exclui da natureza literária. Mas lhe confere representações simbólicas do real, sua imanência e possibilidade abstrata.

Conforme Greimas, citado por Cortina, pode-se criar um efeito de sentido de verdade no discurso não-ficcional, espécie de contrato tácito de veridicção. E que nem sempre será *verdadeiro* este discurso. O que legitima o estatuto de verossímil e orgânico ao discurso literário é sua diretiva estética e a linguagem de conotação, mais o figurativo e a busca da verossimilhança. Cortina configura, segundo as premissas da semiótica francesa, *O príncipe* como texto não-literário. Por quais razões? *Seu discurso é pre-*

dominantemente temático e pretende, por meio de um processo de ordenação desses temas, revelar a seu enunciatário uma verdade, ou, melhor ainda, criar um efeito de sentido de verdade. Assim, O príncipe não tem um objetivo estético e privilegia a linguagem denotativa (p. 104).

Por fim, pequenos reparos. Cortina refere-se a Savonarola como frade dominicano e, posteriormente, beneditino. Cochilos de revisão, por certo. Mas repete um vezo antigo e odioso das citações em epígrafes, sem tradução subsequente. Pode ser da norma, até, mas é descortês com o leitor comum, que tem todo o direito de ser monoglota.

Conquista da consciência

MARCUSE, Herbert. “A conquista da consciência infeliz? dessublimação repressiva”. In: *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973, p. 69-91.

A corrida desenfreada da sociedade tecnológica e seu conjunto de conquistas e fracassos acabou por provocar um bloqueio da plena elaboração artística, ameaçando inclusive liquidar os principais fundamentos da arte através da eliminação de seus elementos de oposição e transcendência. A arte hoje, por força da produtividade industrial e dos caminhos cada vez mais surpreendentes da sociedade tecnoburocrática, vê-se na iminência de uma assimilação progressiva que acabará por retirar-

-lhe a sublimação característica da energia erótica face à vida e à cultura.

Esse processo de dessublimação repressiva imposto pela sociedade industrial, em suas regiões de maior avanço histórico e cultural na contemporaneidade, refuta a verdade da cultura dita superior, superando-a mesmo pela consciência infeliz do mundo. A assimilação do caráter oponente da arte pela sociedade tecnológica representa uma ameaça permanente, pois incorre na possibilidade de transformar as manifestações artísticas em mercadorias. Assimilar o ideal artístico, transformando-o, pelo uso massificado e potencialmente destrutivo, num produto como tantos da sociedade de consumo, leva à superação desse ideal. Pois o poder intimamente absorvente da realidade social suprime as potencialidades artísticas até mesmo em seu antagonismo, pelo abuso da incorporação e sua indiferença ao caráter intransitivo da arte numa sociedade sem vocação para o conflito mais profundo e intenso da filosofia artística.

Aplainar, reprimir, mascarar pela absorção do produto artístico são situações muito presentes na realidade social capitalista, que tem no lucro sua base de sustentação e que virtualmente recusa a cultura pela progressiva arbitrariedade de seus métodos. Transformando em servos de sua corte de males tudo quanto toca, a sociedade tecnocrática, ávida de progressos, exploração, satisfação imediata e política de dominação absoluta, enfraquece a racionalidade do protesto contido na obra de arte a partir do mo-

mento em que a abriga em seu seio, massificando-a e limitando seu alcance social mais representativo: a transgressão, a oposição, o protesto, o risco do interdito.

Marcuse defende a alienação da arte contra essa sociedade que a pretende incorporar e, posteriormente, eliminar. Porque é pela alienação que se pode conservar e manter a obra de arte em sua prefiguração de autonomia e personalidade criadora e nova. A alienação, no sentido em que a toma Marcuse, é uma manifestação livre e consciente das formas da vida, distante mesmo da transcendência manipuladora imposta pela sociedade. Por isso mesmo, deve a arte, se preciso for, alienar-se do próprio público, forçar sua diferença com a repressão da tecnologia industrial massificada e corporativista em seu sentido mais negativo. A arte contém a racionalidade da negação, e seu protesto é contra tudo o que é, o que existe de estabelecido, e portanto deve assumir sua distinção decisiva da realidade social. Não se tornar parte da cultura material vem a ser a decisão mais representativa da obra de arte na direção de uma ruptura estratégica com a tecnologia, do contrário ela perderá sua veracidade possível.

A ficção, por exemplo, com seu caráter subversivo da experiência cotidiana, mostrando tudo quanto esta tem de mutilada e falsa, deve nortear a verdade de sua linguagem menos sobre a submissão, a ignorância, a ignomínia dos cânones sociais desvilitadores, que pela autonomia de seu processo redivivo, revolucionariamente posto à disposição do sonho, da negação. Não pela

criação de meros anti-heróis, marginalizados, que mais afirmam que negam o estabelecido. Mas pelo assombro da consciência feliz, que recusa o progresso técnico institucionalizado, pelo prazer de pensar, contemplar, sentir e narrar o novo de forma irreconciliável com a cultura material.

O Surrealismo, com sua experiência das décadas de 20 e 30, recuperou para a arte seu papel de ruptura libertária, pela redenção da linguagem e pela autonomia de vôo com que recusou a sacralização industrializada. Resguardando e protegendo a contradição, a negação, a fantasia, o sonho contra a consciência infeliz e escancaradamente dessublimada da realidade social, o artista deve insistir em sua subversão. Por isso mesmo, Valéry insistia no compromisso inevitável da linguagem poética com a negação. Subverter o positivo, o ordeiro, o normativo da sociedade passa a ser uma inelutável decisão ontológica da arte. A poesia se processará então como um pensamento vivo permanentemente “desconhecido” para a realidade social concreta. Com isso fará viver em nós o que não mais existe.

A história do progresso tecnológico teve a acompanhá-la um requisito curioso: a absorção do princípio da realidade pelo princípio do prazer. Mas o fenômeno não se deu de forma a entusiasmar a filosofia da arte. Ao contrário, reunindo tudo em seu bojo de energias incontroláveis, a sociedade industrial castrou, de seu mundo de negócios, a imanência, oposição e natureza antagônica da arte. A completa liberalização de Eros desertizou igualmente

te a crise do indivíduo, desobrigando-o de sugerir, pensar, intuir, narrar eroticamente. O prazer da satisfação sexual imediata e afinal desreprimida, ao invés de crescer para um sentido evolutivo do desenvolvimento social, imergiu o indivíduo numa busca de satisfações cada vez mais concretas. A energia erótica foi substituída pela energia sexual. A realidade tecnológica limitou o artista em seu alcance da sublimação, pela redução da necessidade de sublimar. Hoje, essa realidade impõe, pela massificação sem política didática, uma realização estética desfigurada, fruto de sua perda do elemento de protesto mais significativo. A proposta de comunicar o negativo, o incomunicável, de Mallarmé, Rimbaud, dadaístas e surrealistas, tudo aquilo que era revolucionário e hoje parece repousar em tediosa letargia.

Literatura e reflexão

BARTHES, Roland. A escritura e a fala, In: *O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 162-164.

Será, talvez, a partir de Proust que as linguagens padronizadas pela literatura burguesa conhecerão um processo de queda, daquele *fading* da cultura de que nos fala Barthes n’*O prazer do texto*. O volume denso e colorido das falas das personagens proustianas inundam o sombrio ambiente da literatura até esse tempo canonizada. A personagem se ocupa do espaço vazio aberto pelo ca-

ráter opaco da linguagem social e aí se integra numa revolução para além da ordem. A situação histórica dessa personagem e de sua fala particularizam sua profissão, sua classe, sua fortuna, sua biografia. Dessa forma, a literatura começa a assenhorear-se dos sabores e conhecimentos da sociedade e da natureza que compõem a História, cujos fenômenos a nova literatura quer contar e sobre a qual deve refletir e reproduzir causas e efeitos.

A partir daí o escritor faz o acompanhamento das linguagens realmente faladas, extrapolando o pitoresco e antes dissecando os objetos essenciais da sociedade. O lugar dos reflexos da escritura é a fala do indivíduo. E a literatura passa de orgulho ou refúgio social a ato lúcido de reflexão, de informação sobre o que é necessário apreender. O homem passa a ser centro das preocupações dessa literatura, antes de qualquer mensagem social, porque é a História que orienta os seus caminhos.

A linguagem literária fundada na fala social se fixa, mas não se imobiliza, na trajetória humana. Os falares numa dada sociedade se diversificam, diferem de grupo para grupo, e numa mesma região linguística cada indivíduo pode estar prisioneiro de sua própria linguagem, que marca o trágico de uma verdade formal misteriosa. O idioma literário reabilita esse indivíduo, dando dimensão universal a seu intrincado complexo de dramas e angústias.

De todos os meios de descrição (e a literatura, até a segunda metade do século 19, quis ser eminentemente descritiva), a apre-

ensão de uma linguagem real é, para o escritor, o ato literário mais humano. Por isso o interesse e o esforço de pensar uma forma literária que mais se aproxime da fala social. Mas a sociedade, ou, antes a socialização da linguagem abrange, ao mesmo tempo, todas as camadas da escritura: a grafia, o léxico e o fluxo verbal. Assim, a literatura, que é linguagem e experiência profunda da escritura na observação e retrato da sociedade, reduz-se a uma problemática linguística, e não pode ser outra coisa.

O humanismo presente na literatura moderna se cose, pois, do enfeixamento geral do verbo do escritor (sua linguagem) com o verbo do indivíduo (a fala social). Dessa forma, o escritor pode considerar-se engajado, pois coloca sua liberdade poética dentro de uma condição verbal cujos limites são os da sociedade, e não os de uma convenção ou de um partido. Esse engajamento possibilitará e, mesmo, assumirá a salvação da consciência do escritor, embora não se funde numa ação prática.

A linguagem não existe sem o pensamento e não há pensamento sem linguagem. A forma aí passa a ser a primeira e última alternativa da responsabilidade literária e, no passo seguinte, da responsabilidade social, pois afirmando-se criadoramente em sua *forma* de expressão, o escritor manterá a integridade de sua participação (pelo dado estético) no trabalho de edificação da coletividade.

Comunicação da fala poética

RICARDO, Cassiano. Prefácio In: TELES, Gilberto Mendonça. *A raiz da fala*. Rio de Janeiro: Gernasa/MEC, 1972.

As condições visuais da atualidade inspiram uma consciência muito ampla para a linguagem poética. Esse fato determina o caráter extraverbal da linguagem exatamente para opor-se à limitação imposta pela língua ao poema. O poeta assim investido deve reformular o material com que lida para melhor situar-se no mundo, sem, no entanto, abrir mão de sua própria “fala”, da essência metafórica da palavra, e antes operando e transformando o signo poético.

A raiz da fala, a que o poeta se vincula pela forma, reside na palavra *diferente*, na ânsia da primeira coisa dita criadoramente, reagindo contra a ameaça à cultura verbal representada pela comunicação sideral. A fala será o marco inicial para uma nova linguagem, e esta incorpora dados da língua e de seus instrumentos de conquista.

A linguagem domina a comunicação e se põe em meio das coisas, aí aproveitando, inclusive, a conquista semiológica, seja pelo que exprimem os letreiros luminosos, ou as flores, as cores etc. Tudo, afinal, *fala*, porque em tudo existem notações simbólicas, perceptíveis ou não.

A comunicação se estabelece pela fala, que, por sua vez, tem na palavra a sua máscara. A fala, pois, esconde-se por detrás da

palavra e a ela recorre para criar a linguagem específica do poema, dando-lhe forma, não raro absurda, porque poética. A linguagem de hoje dispensa a palavra e recorre aos sinais e outros elementos informativos para enunciar o seu universo de significados. Daí a necessidade da procura da *raiz da fala* a fim de opor a linguagem poética ao caráter de tecnicismo desenfreado, quando não da robotização do homem na vida moderna.

A fala, assim, não será mera vocalização do pensamento e manterá sua categoria de raiz da palavra, ainda quando a linguagem se torne complexa ou intelectual. O ato de falar, porém, irá corresponder a um movimento de economia e síntese, de que resulta uma indispensável filosofia da linguagem.

No livro de poemas *A raiz da fala*, de Gilberto Mendonça Teles, o que sobressai é precisamente essa filosofia da linguagem, *digna de ser estudada* pois *expõe sérios conceitos que convidam a uma maior reflexão*, no dizer de Cassiano Ricardo. Nele se realiza autêntica performance no domínio do idioma poético e seu objetivo formal admite um mergulho no plurissigno que induz o seu leitor ao criativismo.

O tempo nesse poema geral representa um valor plurivocabular, que, de par com o seu plurissigno, irá compor a obra e caracterizar a preocupação inventiva do poeta. Gilberto Mendonça Teles, em seu domínio da linguagem, realiza o lúdico do texto — *folhiflores* — em caudal de composição da palavra. Assim, recusa a palavra inexpressiva, aqui considerada folha seca e supérflua na árvore do

bem e do mal. O que vale n'A *raiz da fala* é seu intento de reabilitar as palavras, revigorá-las em sua raiz, na origem da fala, sem os aparatos lógicos da linguagem denotativa ou da exatidão discursiva e anti-dialética. O poema, então, se afirmará integrado no mundo de hoje, por sua natureza antiverbal, antipalavrosa, sem nunca descambar para o demagógico, todavia.

Entre o silêncio e a palavra se situa a “raiz da fala”, ou entre o monólogo mudo e a comunicação verbal? Onde encontrar essa esfinge? No fonema? Sabe-se que a comunicação oral era prática corrente na Idade Média. O povo ficava sabendo dos fatos pela voz de seus arautos. A escrita veio revolucionar a História do homem porque incorporou os olhos no processo comunicativo. E assim a obra, o leitor e o silêncio se tornaram, na passagem dos anos, materiais indispensáveis à veiculação da mensagem escrita. O poema requer esse contato criador & poesia & leitor, dessa forma reproduzindo a comunicação estética.

A raiz da fala lembra o Criador inaugurando o mundo. Assim, talvez se possa melhor compreender o homem inventando a palavra, matéria-prima do poema e batismo das coisas incriadas.

Estilo como artesanato

BARTHES, Roland. O artesanato do estilo. In: *O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 152-154.

A obsessão pela natureza específica da forma é uma característica da história literária recente. Durante todo um período formador da literatura burguesa, a ideologia predominante era a que associava a forma ao simples produto emanado do pensamento, sem necessidade de maior elaboração. O pensamento pagava à forma o tributo de sua própria expressão e à forma atribuía-se qualidade de mero veículo reprodutor do raciocínio.

Claro que a forma recebia o melhor tratamento, do ponto de vista da síntese enunciativa, do ritmo, da eufonia, mas não passava de um instrumento de uso prático do escritor, que recebia da tradição os elementos formais já constituídos e deles se servia como na aquisição do léxico natural, sem qualquer nível de angústia transformadora. A forma não seria própria de cada artista, mas tão somente um bem da comunidade que era natural preservar-se sem sofrer qualquer sorte de renovação. O pensamento é que era tocado pela alteridade.

A partir de 1850 é que a literatura vai enfrentar o problema de sua auto-justificação. A escrita entra em crise e busca meios para afirmar-se. Aí começam a aparecer as primeiras dúvidas quan-

to ao uso da forma e toda uma coorte de autores respeitáveis se inquietam pela renovação formal de suas obras, demonstrando a necessidade de contrariar a tradição e assumir responsabilmente o caráter problemático e inventivo da escrita pessoal. Trata-se da substituição da escrita como valor-uso por um valor-trabalho da escritura. Ou seja: a literatura deixa de ver na forma um mero aparelho retransmissor teleguiado do pensamento, para assegurar a contribuição da forma, salvando a escritura da autofagia. Dessa maneira, surge o escritor-artesão que, operário refugiado na solidão cruenta de seu duro ofício, desbasta, altera, fecha, abre, rompe, inventa, experimenta a expressão literária com a criação de uma forma nova.

Mestres como Gautier, Flaubert, Valéry ou Gide constituiriam nas letras francesas essa corporação solitária do imaginário da forma, trabalhadores por uma nova maneira de exprimir-se. Essa carpintaria formal recoloca o escritor na rota de sua destinação estética, fazendo-o trabalhar a matéria linguística para torná-la forte e generosa, diferentemente de certos preciosismos acadêmicos. A criação de um estilo é o elemento fundamental nessa operação transformadora. Porque a nova forma irá necessariamente colocar em xeque as formas tradicionalizadas, reconvertendo o escritor em aliado da História, já que este traz no bojo de sua vocação social o ideal estético que renova e instaura novas linguagens no corpo da arte literária, revitalizando o seu dizer-fazer.

No caso francês, Flaubert foi quem melhor incorporou o es-

tilismo, ou a escritura artesanal. Antes a literatura francesa se nutria do exótico e do pitoresco; a predominância era da ideologia burguesa, que pretendia uma arte apartada do fato social. Flaubert desvencilha-se da linguagem padrão, própria da situação cristalizada da estética dominante, invocando a lucidez, a criatividade, a metáfora, pondo-se necessariamente contra as solicitações burguesas, o que se pode verificar em personagens como Frédéric Moreau, Emma Bovary, Bouvart e Pecuchet. A arte em Flaubert está voltada para a escrita narrativa que inclui as regras técnicas do ser patético. A narrativa se fará, assim, da sucessão de essências, ao contrário da de Proust, onde tudo ocorre segundo uma ordem fenomenológica. Flaubert usa os tempos dos verbos para efeito de sua funcionalidade como *signos* da literatura, exemplarmente prevenida contra qualquer nível de artifício. O ritmo será enformado de um encantamento apartado da eloquência retórica, exprimindo apenas o fato literário para dentro do ser dos criadores e consumidores da Literatura. Tal sistema de trabalho manifesto na escritura se modela também numa sabedoria, a de reconciliar o escritor com a História, fazendo-o encarar sua arte com responsabilidade e recusando o consenso permissivo da sociedade estratificada, aquela que enxerga na arte um mero objeto de consumo.

Poética russa, italiana e brasileira

SCHNAIDERMAN, Boris. *Projeções: Rússia/Brasil/Itália*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, 105 p.

Conhecido estudioso, professor de literatura russa em São Paulo, Boris Schnaiderman desenvolve, em três dos dez ensaios deste livro, algumas interpretações que orientam a crítica e denunciam uma lamentável evidência: ora por preconceito, ora por mero desconhecimento, alguns hábitos intelectuais, aqui, como em qualquer outra parte do mundo, ao interpretarem uma cultura alienígena, tendem a ver mistérios onde eles não existem e atribuem visão “folclórica”, quando não absurda, a elementos que, se vistos através de lentes naturais, revelam sua aparência extremamente simples e verdadeira.

Projeções: Rússia/Brasil/Itália é livro que exercita uma aproximação entre três nações (e culturas) muito caras ao autor — a primeira por origem e ascendência, a segunda por adoção e nacionalidade e a terceira por instinto de beleza clássica e uma particular paixão pela poesia de Dante. São ensaios curtos versando sobre aspectos teóricos da poética russa, italiana e brasileira, em que as observações do escritor aparecem filtradas por preciso senso crítico e vigor analítico, ao lado, é claro, de conhecimento profundo dos assuntos tratados. Neles são considerados temas como a renovação literária na Rússia, as relações culturais da URSS com o Ocidente —

predominando desconhecimentos e preconceitos, de parte a parte — Maiacovski e a tradição clássica, Puchkin e a poesia árcade de Gonzaga, a influência de Dante na cultura russa, a reinterpretação do teatro de Stanislavski e a polêmica Levy-Strauss \times Propp a respeito da teoria dos contos maravilhosos.

No primeiro desses ensaios, “Do fragmentário na Rússia”, Boris Schnaiderman avalia a revolução nos meios de expressão, ocorrida no início do século 20, comum tanto à Europa Ocidental como à Rússia. Particularmente quanto à literatura, é de crer-se que os russos se anteciparam ao Ocidente na conquista de novos recursos expressivos de linguagem e estilo. Boris observa isso a partir da introdução de Benjamin Goriely num livro sobre Khlebnikov. Da análise de um texto de Khlebnikov, “A tentação do pecador”, traduzido para o francês por Elza Triolet, o ensaísta chega à conclusão que, pelo tratamento linguístico, Khlebnikov corresponde (ou mesmo, se antecipa) a Joyce nas inovações trazidas ao idioma literário. Boris acentua esse fato, mas chama a atenção para a diferença havida entre a visão revolucionária russa e a ocidental. Enquanto os ocidentais deram à revolução características de um mundo instável e fragmentado, os russos, face ao enrijecimento da década de 30 — o período stalinista —, opuseram uma visão de mundo mais ordenado e seguro.

No artigo “Caminhos da compreensão”, Boris Schnaiderman analisa os muitos empecilhos existentes na perspectiva de compreensão do universo brasileiro pela maioria da intelectualidade

rusa, que sempre olhou para este lado da América com visão distorcida, atribuindo-nos folclorismos insubsistentes. Embora reconheça que ultimamente alguma coisa de positivo vem sendo feito, de sorte a oferecer ao leitor eslavo uma noção tanto mais verdadeira do universo cultural do Brasil, Boris testemunha que, ainda em edições recentes, o inferno verde aparece situado no Nordeste, cuja paisagem de chapelões mexicanos e pinheiros é descrita, com visão romântica, pelo escritor José de Alencar...

A par dessas e de outras curiosas observações, Schnaiderman discute, com acuidade, aspectos relacionados com a poesia e o anti-academismo de Maiacovski, rebatendo críticas a uma hipotética renúncia à iconoclastia do grande poeta em certos lances de sua vida. E de igual maneira procede também com relação a Stanislavski, cuja teoria se viu sempre acompanhada de vesgas aplicações e doutrinas. Comentando as pesquisas de Angelo Maria Ripelino, professor de literatura russa na Universidade de Roma, sobre o famoso teatrólogo, Boris Schnaiderman assevera o resultado dessa avaliação para exposição e significado do trabalho de Stanislavski, que aqui já aparece mais íntegro, vivo, mais complexo, longe da deformação a que se viu condenado pelos *burocratas do teatro* no mundo inteiro.

Ausência de senso

MAGNO, M. D. *Senso contra censo (da obra de arte etc.)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978, 216p.

Num instante em que a pobreza editorial brasileira lança seus espasmos e adverte para crises ciclópicas deteriorando patrimônios e endurecendo a raia de entusiasmo dos mais otimistas, custa crer no remansoso exercício de cabeças bem nascidas manipulando faixas de mercado já de si caótico. Fica difícil ao observador interessado analisar, com frieza marmórea, ou compunção franciscana, a saída de um livro como *Senso contra Censo na obra de arte etc.* De repente, e não menos que de repente, aqui como em outros lugares, a postura universitária beletrista se apoia na mutreta capciosamente, falaciosamente aqui denominada psicanalismo, para fazer escoar seus raciocínios a respeito de arte, literatura, a criação e coisas que tais. É custoso crer, sobretudo se levarmos em conta a imensa maioria de bons escritores, pensadores e ensaístas, com bom material estocado nas gavetas, sem dinheiro e sem chances de publicar seus trabalhos, enquanto outros, nem tão talentosos, ganham fácil generosas fatias da letra impressa no Brasil.

Pode-se facilmente observar neste livro de M. D. Magno o primado do esoterismo psico-linguático. Todo ele formado na

camisa-de-força do pensador da moda, o francês Jacques Lacan — que de tão “explicado” no universo equívoco brasileiro, já se torna altamente desconhecido —, o livro é um cipoal de teorias esdrúxulas e reacionárias, o beletismo pelo avesso. Ou seja, prima pela gula da incomunicabilidade. O hermético, quando assumido de forma a organizar o caos, pode vir a ser aceito, embora na história imediata só se ressinta de violento reacionarismo. No entanto, pretende-se introdução a uma *semasionomia*, propõe um irritante jogo de faz-de-conta, como que avisando aos leigos que se afastem e vão procurar em outra freguesia a plataforma do entendimento. Abrindo os seus comentários a respeito da obra de arte, o autor comete o seguinte: *Ali, o campo, medido, regrado, por cuja superfície os traços de partilha, por régua e por compasso, riscam o mapa, correto, dos limites das danças: cujas normas.* Parece Fabiano respondendo ao soldado amarelo, com a diferença de jogo e convite. E a partir daí essa linguagem de limbo aparelhada do supérfluo e do carnavalesco, imiscui-se numa mais nova investida da análise paraliterária: a visão *muito louca e geniosa* das psicopatologias.

Nada modesto em sua proposta de criação *semasionômica* (sic!), o autor desse manual escatológico desanxa teóricos da estética, como o italiano Umberto Eco, e impõe, de si a si, novo caminho, de facho erguido na mais *trevosa noite* da *imbecilidade militante*. Como se redescobrisse a pólvora e recusando muitas outras interpretações, Magno cria novas e estranhas terminologias para o

fenômeno da criação literária. Assim, ficam os alunos de Letras das nossas faculdades informados de que têm coisa modernosa a estudar: a *obração* e a *obrada*, no jargão de *Senso contra Censo*. Essas duas palavras (que na Bahia têm significado bastante expressivo, qual seja a semântica imagética análoga ao território único dos banheiros), associadas a outras tantas que repontam ao longo do livro, a exemplo de *supositório*, *dejetá-los*, *buraco*, parecem indiciar uma curiosa visão de arte ou alguma intenção, desconhecida para os leigos, que são todos os habitantes do mundo cujo nome não coincide com o do autor.

Para ele, Saussure é o criador de um Sistema já apócrifo, pois, sem os pressupostos teóricos de significante/significado, finda, embora não diga porque, *cadaverizado* (p. 32). O surrealismo é morto, a pauladas, pois, segundo Magno, *a obra de arte não tem compromisso com o sonho (como não tem compromisso com a representação)* (p. 46-47). A cultura fica também proscrita do ideário dessa semasionomia proposta por M. D. Magno, que afirma, sempre apoiado na muleta lacaniana: *A obra-de-arte não tem compromisso com a cultura. Quer dizer que não tem, portanto, compromisso com a sociedade* (p. 47). Com que então terá compromisso a obra de arte? Responde Magno: *com o mais velho, o mais antigo, o mesmo, o inconquistável: O Real* (p. 48). Utilizando-se mais de doze vezes da expressão *porisso*, grafado como se fosse uma só palavra, Magno conquista ainda o contrário das regras de regência verbal com uma jóia: *conseguem imporem-se*, à página 205.

Contra essas ideias (e também contra outras *pérolas* gramaticais do livro), estas mal traçadas linhas não pretendem invocar a cólera dos deuses. Com muita humildade, aliás, querem apenas enxergar uma lógica mínima para o entendimento de obras como essa, tão recorrentemente fechadas em si mesmas. Como nem mesmo o autor consegue sequer descrever o que entende por sua própria semasíonoma, não nos resta outra alternativa senão concordar com um seu aluno que lhe relatou, numa situação extra-classe, que *há muita gente que confunde interpretação com intertrepção* (p. 58). Ou mesmo concordar com o próprio Magno, numa passagem em que cita seu guru: *Também nos avisa Lacan de que esta era de comunicação é uma época de obscurantismo*.

A arte simples

ANDRÉS, Maria Helena. *Os caminhos da arte*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1978, 134 pp.

As indagações a respeito da natureza da arte há muito dividem pensadores e estetas, provocando manifestações e conceitos logo transformados em ensaios e dissertações. Para alguns, a arte será verdadeira tanto mais se aproxime da espontaneidade da criação, ou seja, o livre manejo da sensibilidade intuitiva, sem o exterior da racionalidade. Em outras palavras, a arte seria produto de e para a alma, mais do que para o intelecto. Entre os que pen-

sam assim pode-se incluir a mineira Maria Helena Andrés, que desenvolve no livro *Os caminhos da arte* o que ela chama de estudos da arte *como uma das vias de transformação do homem*. Neste sentido, pela coerência e reiteração de suas convicções, a autora realiza uma obra quase dogmática, fazendo crer que só é possível ao artista realizar-se mediante a renúncia a tudo o que seja exterior ao intuitivo. Dessa forma, ao artista, mais valeria inteirar-se de si mesmo, mergulhar no interior de sua mais profunda emocionalidade para montar obra adulta e verdadeira, próxima daquela simplicidade das crianças, dos índios e dos animais.

A obra é feita de pequenos ensaios, a modo de leves comentários sobre fatos e coisas da arte, hoje, procurando extrair do observado nas tendências artísticas contemporâneas aquele elemento quintessenciado proferido pelos ensinamentos mais intimamente ligados à valorização da natureza ou da força espontânea dos elementos do meio-ambiente. Centrando suas ideias sob um ponto-de-vista da filosofia oriental, particularmente o taoísmo e o zen-budismo, que apontam para a meditação e a reflexão como meios de o indivíduo alcançar a plenitude existencial e artística, Maria Helena chama a atenção do artista moderno para a necessidade de encontrar-se consigo mesmo segundo um maior aprofundamento de suas potencialidades, realizando a obra a partir de uma vivência interior e do isolamento que a solidão, a reclusão, o silêncio, a paciência observam e estimulam.

Obra regida pela linguagem retórica do convencimento, *Os*

caminhos da arte veicula a teoria Tao, religião para a qual a autora recorre insistentemente como fórmula de atingir a espiritualidade, atributo da pureza na arte, longe dos compromissos com os mercados de consumo artístico e a massificante e desagregadora competição na sociedade capitalista, que gera uma arte falsa e de fácil desgaste.

Exemplos dessa arte verdadeira, simples e interiorizada são citados por Maria Helena Andrés: Guignard, Gauguin, Kandinski, Paul Klee, Gropius. A propósito da malbaratada representação do homem no mundo moderno, a autora se refere à arte profundamente intelectualizada e ética de Andy Warhol como uma alternativa crítica para essa situação. Diante da robotização do indivíduo no mundo tecnoburocrático de hoje, o artista retrata-o como imagem e semelhança da máquina, soberana manipuladora de vidas e consciências. Daí a necessária volta ao artesanato, à renúncia aos valores materiais deteriorados pela comercialização mais vil, que transforma o indivíduo num simples número, sem identidade, perdido no vazio da coletividade em massa.

O trabalho de Maria Helena Andrés traz consigo as impressões e interpretações de uma artista séria diante de fatos que a inquietam, mas padece de um repetitismo no tocante às reiteraões taoístas ou à filosofia oriental, o que pode provocar, no leitor desavisado, a sensação de modismo. Salva-o a profunda honestidade de propósitos da autora, fazendo veicular suas angústias frente ao beco em que se asila a arte nos meandros da civilização contem-

porânea. Seus ensaios, porém, são insuficientes do ponto-de-vista de um maior rigor dialético e como tal não resistem a um juízo em contrário, pois se apresentam como bloco único, sem a multiplicidade que deveria caracterizar uma obra que se intitula *Os caminhos da arte*. Se a própria autora reconhece que a unidade melhor se valoriza na multiplicidade, logo deveria começar a fazer justiça em causa própria. Embora carecendo de uma verticalidade mais aguda, no entanto, o livro requer leitura bem cuidada, pela busca sincera de um caminho verdadeiro na direção de um mundo mais humano, povoado por artistas sinceros que reflitam a alma popular e nela se reconheçam, já que são seus verdadeiros intérpretes.

Diálogo: estrutura e qualidade

ALBALAT, Antoine. *In: A arte de escrever ensinada em vinte lições*. Segunda tradução portuguesa da 16.ed. francesa por Candido de Figueiredo. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1917.

O diálogo, como a descrição, ocupa lugar de destaque na arte de escrever. Dele dependem, às vezes completamente, os movimentos de uma ação, para que esta se torne mais ágil e vibrante. A dificuldade em organizar um diálogo exige qualidades especiais, que vão da rapidez e concisão ao imprevisto da expressão dramática, sem, no entanto, confundir-se com o teatro.

Há dois tipos de diálogo. Um que seria o literário, compos-

to de sentenças e arquitetado segundo as necessidades da obra. O outro, da reprodução precisa dos caracteres verbais das personagens, a quem o autor empresta a palavra falada, para efeito de maior verossimilhança na ação.

O diálogo, para ter mais vida, deve vir escrito em estilo diferente do da narrativa. As personagens usarão frases pouco frequentes, sentenças mais curtas, mais incisivas, mais ágeis. Falarão pouco e dirão poucas coisas ao mesmo tempo. A resposta rápida é que constitui o interesse do diálogo.

Exemplo do mau uso do diálogo seriam os *Diálogos dos mortos*, de Fontenelle, e os de Fénelon, onde a retórica fria e inexpressiva, posta na boca de personagens convencionais, torna inverossímil o diálogo, sem nada em comum com a verdadeira conversação falada; é a proverbial moda antiga de compor nas frases das personagens a explanação de teses do próprio autor sobre as coisas da vida e da morte. Nesse mesmo nível se situariam os *Diálogos*, de Platão, e o *Tratado dos deveres*, de Cícero; os *Diálogos sobre a eloquência*, de Fénelon e os *Entretenimentos sobre a pluralidade dos mundos*, de Fontenelle; os *Entretenimentos metafísicos*, de Malebranche, e *Os serões de San-Petersburgo*, de José de Maistre.

Estes são qualificados como diálogos filosóficos e apresentam forma particular de expressão, à maneira dos *Diálogos*, de Luciano, relevantemente cheio de réplicas e gracioso. Temos um exemplo do bom uso do diálogo no romance *Evangelista*, de Alphonse Daudet:

Os olhos da lacraia

- O marido esteve presente? — perguntou a velha, espantada. — E ele não dizia nada?
— Nem uma palavra... Apenas um sorriso contrafeito, e aqueles olhos, que queimam, como uma lente ao sol...

Trata-se de um diálogo que tem na *fala* o seu modo de representação, ao contrário de certo diálogo *escrito*, frio. A propósito de reproduzir fotograficamente o diálogo das personagens, deve-se, no entanto, evitar a vulgaridade e a grosseria, pois, por querermos ser demais eloquentes, acabamos por fazer da fala dialógica o dito chão, as conversações vulgares, o baixo calão.

Ao invés de construções cheias de frase e rodeios afetados, é preciso deixar a frase solta assumir o seu papel no diálogo, dirigido com vagar, com tato e estilo, como nos romances de Otavio Feuillet:

- Céus! minha filha! que vejo? que estás fazendo?
— Bordo um cabeção para minha mãe...
— Ah! é um cabeção... para tua mãe? está bem... é muito bonito... Como tu sabes fazer coisas tão bonitas! ignorava esta tua habilidade... mas, vejamos..., está já muito adiantado... trabalhaste nele todo o dia?
— Todo o dia.
— Como! nem saíste?
— Não.
— Nem ao Louvre?
— Não.
— Mas então, é o fim do mundo!

Bons exemplos de diálogos são também encontráveis em Sardou, Dumas Filho, Augier, Pailleron e Halévy.

O diálogo puro não deve ter a consequência de uma resposta, presa muitas vezes à última palavra do interlocutor, mas assimilar a verdade das personagens, sua coerência de sentimentos. Em Molière, esse diálogo é exercitado com verdadeiro tom humano, eterno, reproduzindo a essência da sensibilidade das personagens. O diálogo em Molière faz esquecer o seu autor, pois as personagens *falam* com naturalidade, esquecendo-se os relevos de réplicas ou excrescências outras.

Ao escritor que queira afirmar-se em sua arte, a primeira coisa que se impõe é fugir energicamente aos lugares-comuns, às frases feitas, aos estilos clichês, sob pena de, incorporando-os, cair na banalidade da expressão e na concretude da frase vazia.

A imitação que ronda autores e livros muito bem sucedidos é um mal difícil de extinguir-se, pois conduz ao extermínio do pensamento original, da intuição e da sensibilidade. Uma obra que seja só produto da imitação, torna-se ilegível, porque apartada do risco da originalidade e viciada em modismos miméticos que fazem do clichê seu *deus ex machina*.

Os clichês geralmente aparecem em consequência da repercussão durável de obras que obtiveram sucesso e como tal se apresentam a toda sorte de influências. O escritor sem memória visual, que de longe só sabe assimilar o produto da memória verbal e auditiva, logo cuida do aproveitamento das novidades literárias em voga nas grandes obras e o faz no pior sentido, usando de autores célebres expressões e temperamentos de escrita que muitas

vezes não se conjugam com a própria personalidade do escritor imitador. O escritor célebre traz atrás de si esse cortejo de imitadores, que lhe copiam palavras e gestos e representam a ameaça do aviltamento de belas imagens produzidas originalmente.

O remédio para esse mal seria o cultivo da memória visual, ao invés do exacerbamento da educação verbal. O olho é um elemento orgânico importantíssimo para a sensibilidade do artista. O que nele penetra não pode sair tão facilmente, a não ser num trabalho original de transposição. Assim, serão revalorizados os símbolos, imagens e sensações, porque saídos de maneira límpida e sensível da zona mais lúcida do cérebro. A memória verbal, ao contrário, ensina a repetir sons, de maneira igual ao de um papagaio, que reproduz ecos sem sentido nem significado. A memória visual induz o indivíduo à inquietação criadora; a memória verbal o conduz à passividade imitativa.

A arte, a poesia têm no olho o seu poder de comunhão mais expressivo. O olho ensina a raciocinar por imagens, que jamais se apagam. Nas duas espécies de estilo, o indivíduo se classifica entre os seres visuais e os puramente emotivos. O ideal é que o artista da palavra assimile esses dois estados e, incorporando-os em sua matéria poética, pense por imagens e se emocione diante de formas mais ou menos nítidas. O escritor capaz de reunir em seu trabalho o resultado da memória emotiva e da memória visual terá dominado a técnica e a arte de escrever.

O escritor da palavra, usa-a como a argila com que irá cons-

truir a sua obra, por partes, sensações e observações do mundo penetradas em seu âmago através da memória visual.

Daí a necessidade de respeitar as obras de arte eternizadas pela beleza e pelo estilo. Contrariando os clichês, as imagens gastas e acabadas em si mesmas, deve o escritor-artista buscar, no ensinamento transmitido por essas obras, o material visual com que alimentará o seu potencial criativo. Os aproveitadores de clichês deveriam, para efeito de maior autenticidade no que fazem, praticar a artificialidade extrema, que é produto das imitações, através da utilização de imagens gastas pelo consumo, o eu em estado abstrato, porque, assim fazendo, evitariam o ridículo. Pois não há nada mais abominável do que o uso canônico de expressões categorizadas no vulgo de certos ambientes, escritas ou objetos de contemplação efêmera.

Referências

- ALBALAT, Antoine. *A arte de escrever ensinada em vinte lições*. Segunda tradução portuguesa da 16.ed. francesa por Candido de Figueiredo. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1917.
- ANDRÉS, Maria Helena. *Os caminhos da arte*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1978, 134 pp.
- ARAUJO, Jorge de Souza. *Os becos do homem*. 2.ed. Itabuna/BA: Via Litterarum, 2006.
- ARISTÓTELES. *Ética*. São Paulo: Atena, 1962.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos. In: BACHELARD. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 93-266. Col. Os Pensadores
- BARTHES, Roland. A escritura e a fala, In: *O grau zero da escritura*, Trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 162-164.
- BARTHES, Roland. O artesanato do estilo. In: *O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 152-154.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Trad. Marcus Plenchel. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.
- CALVINO, Italo, *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

- CONNOR, Steve. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. 2.ed. São Paulo: Loyola, 1989.
- CONTE-SPONVILLE, André & FERRY, Luc. *A sabedoria dos modernos: dez questões para o nosso tempo*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CORTINA, Arnaldo. *O príncipe de Maquiavel e seus leitores. Uma investigação sobre o processo de leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000. 272 p.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DOWBOR, Ladislau et al. *Desafios da comunicação*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- DRUMMOND, Carlos. *As impurezas do branco*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- DUFRENE, Mikel. *O poético*. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Ed. Globo, 1969.
- LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da Informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa, São Paulo: Ed. 34, 1993.
- MAGNO, M. D. *Senso contra censo (da obra de arte etc.)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978, 216p.
- MARCUSE, Herbert. "A conquista da consciência infeliz? dessublimação repressiva". In: *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro, Zahar, 1973, p. 69-91.

- MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. 4.ed. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.
- MARQUES, Xavier. *A arte de escrever*. Rio de Janeiro: 1913.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2.ed. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
- MATTELANT, Armand e Michèle *História das teorias da comunicação*. 4.ed. São Paulo: Loyola, 2001.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RIBEIRO, João. *Páginas de estética*. 2.ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.
- RICARDO, Cassiano. Prefácio In: TELES, Gilberto Mendonça. *A raiz da fala*. Rio de Janeiro, Gernasa/MEC, 1972.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Projeções: Rússia/Brasil/Itália*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, 105 p.
- SCHOPENHAUER, A. *A arte de escrever*. Organização, tradução, prefácio e notas de Pedro Susskind. Porto Alegre: LPM, 2007.
- SODRÉ, N. Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 1940.
- WEBER, Maria Helena (in: *Brasil, comunicação, cultura & política*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994).

