

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)
FACULDADE DE LETRAS (FALE)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS (PÓS-LIT)**

**ALTINO CAIXETA E HAROLDO DE CAMPOS:
POÉTICAS DA DESCONSTRUÇÃO**

Rodrigo Guimarães Silva

**Belo Horizonte
Agosto/2006**

Rodrigo Guimarães Silva

**ALTINO CAIXETA E HAROLDO DE CAMPOS:
poéticas da desconstrução**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada.

Área de concentração: Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientadora: profa. Dra. Maria Esther Maciel de Oliveira Borges.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
Agosto/2006

lembrete

se procurar bem, você acaba encontrando
não a explicação (duvidosa) da vida,
mas a poesia (inexplicável) da vida.

Carlos Drummond de Andrade

AGRADECIMENTOS

Alguns encontros, uma tese. Alberto Caeiro, o primeiro, e o seu vício de *guardar* rebanhos, águas, eventos. Depois outras pessoas-fios na trama literária. Antes de tudo, o encontro com a poesia de Esther Maciel, a letra por um *Triz* e a palavra com seus turnos, eclipses, impasses, desvios. Depois, a proximidade com a orientadora da tese, professora Maria Esther Maciel. Para além da leitura criteriosa e sugestões precisas, o *métron* e o incentivo a trilhar o *diverso* da escritura poética.

A seguir, encontros com professores que me estimularam a persistir em rotas de colisão, especialmente Ram Mandil e Maurício Sales Vasconcelos.

Encontro com Maria Olívia, que disponibilizou, prontamente, os escritos de Altino Caixeta de Castro.

Encontro com Tucha, sempre disponível para uma revisão minuciosa dos meus escritos descarrilados.

Agradeço, em especial, a Wander Moraes da Silva e aos amigos Mário, Graça e Aidê pelo apoio para a realização deste trabalho.

À Melissa Monteiro Guimarães, pelas *Águas* que nutrem o lado esquerdo do corpo.

À CAPES, que subvencionou parcialmente este trabalho.

SUMÁRIO

RESUMO	8
ABSTRACT	9
INTRODUÇÃO	10
1. A <i>ESCRITA-PHÁRMAKON</i>	18
A <i>entificação</i> da palavra	19
Os absolutos	21
Operadores textuais	22
A <i>escrita-phármakon</i>	24
O antídoto contra o <i>phármakon</i>	26
A escrita que <i>faz</i>	28
A especificidade do poema	30
A elaboração do antídoto	32
As faces da crítica	33
Problematização do esquema de Jakobson	35
2. POÉTICAS EM TRAVESSIA: O SÉCULO VINTE	37
A imagem do mundo	39
O romantismo intrínseco	44
A ruptura: uma tradição?	51
As vanguardas do século XX	55
As vanguardas históricas	57
Antropofagia: alambique sympoético	60
Concretismo e universalidade	61
A Poética da “presentidade”	66
3. A DES-CONSTRUÇÃO E O CAMPO DE CONSISTÊNCIA	70
<i>Mimesis</i> e representação	70
O <i>schibboleth</i> (a senha) e a estrutura	75
Estrutura, afiguração e “jogos de linguagem” em Wittgenstein	80
A desconstrução: mais ou menos do que um	91

A diferença e a diferenssa	102
A escritura antes da fala	108
Khôra: o que há aí não está	110
Os <i>pharmakós</i> da escritura	115
Borges e a biblioteca de <i>indecidíveis</i>	117
Blanchot: o desastre como escritura	122
O <i>plano de imanência</i> e o <i>campo de consistência</i>	128
O <i>plano de imanência</i>	131
O <i>campo de consistência</i>	135

4. HAROLDO DE CAMPOS: ENTRE *DOBRAS* E *OPERAÇÕES DE BRANCURA* 142

A sintaxe branca	144
O neobarroco galáctico	150
Dobras sobre dobras	154
O eros polifluente	159
Uma veloz operação de brancura	162
Nebulosas em zonas de vizinhança	167

5. ALTINO CAIXETA: DO ESPANTO À TÉSSERA 177

A <i>ademarragem</i> erótica	182
A poética que não vive de um só lugar	187
Coroa de cabras para um soneto	191
A <i>rosa</i> e o <i>labirinto</i> : O <i>labirinto</i> e a <i>rosa</i>	195
A <i>téssera</i> e a semelhança de causar engano	201
Presentes para serem dados	205

6. Considerações finais 209

7. Sobre notas 213

8. Referências Bibliográficas 214

RESUMO

Trata-se de um estudo comparativo das obras de Altino Caixeta de Castro e Haroldo de Campos à luz das poéticas da desconstrução, em que se busca identificar os pontos de articulação/diferença entre esses poetas. Para tanto, foram analisados, especialmente, os livros *Cidadela da rosa: com fissão da flor* (1980) e *Diário da rosa errância e prosoemas* (1989), de Altino Caixeta de Castro, e *Galáxias* (1976), de Haroldo de Campos. Os pontos de aproximação entre ambos sobressaem, principalmente, pela freqüente intertextualidade e pela multiplicidade de linguagens que marcam significativamente suas poéticas; por uma concepção da escritura como “jogo”; pela reinvenção criativa e crítica que fazem da tradição, bem como pela utilização de recursos desconstrutores em suas escrituras. Utilizou-se como referencial teórico-metodológico a formulação de “campo de consistência”, tributário das reflexões de Jacques Derrida (processos de desconstrução, escritura como *jogo*), Maurice Blanchot (a escrita como *disastre*), Jorge Luis Borges (biblioteca de *indecidíveis*), Ludwig Wittgenstein (*jogos de linguagem*) e Gilles Deleuze (*plano de imanência*). Conclui-se que tanto Haroldo de Campos quanto Altino Caixeta, nas obras acima citadas, realizam incessantes desterritorializações no campo da sintaxe, do léxico, da lógica e da semântica. No entanto, os procedimentos executados na materialidade da linguagem variam significativamente entre esses poetas, alcançando diferentes efeitos de desestabilização do código estabelecido. Enfim, constata-se que Haroldo de Campos e Altino Caixeta trouxeram uma contribuição significativa à poesia brasileira do século XX.

ABSTRACT

This is a comparative study concerning the works of Altino Caixeta de Castro and Haroldo de Campos, under the perspective of the poetics of deconstruction, in which it is sought to identify the articulation/difference issues between these poets. With this purpose were analyzed specifically the books *Cidadela da rosa: com fissão da flor* (1980) and *Diário da rosa errância e prosoemas* (1989), by Altino Caixeta de Castro, and *Galáxias* (1976), by Haroldo de Campos. The approximating issues of both authors are emphasized, especially, by the recurrent intertextuality and by the multiplicity of languages that brand its poetics in a significant way; by a conception of writing as a “game”; by the creative and critical reinvention that the authors make of tradition, as well as by the utilization of deconstructing resources in their writings. It was used as theoretical-methodological reference the formulation of “consistency field”, originated at Jacques Derrida’s reflections (deconstruction processes, writing as a *game*), Maurice Blanchot (writing as *disaster*), Jorge Luis Borges (library of *undecidable*), Ludwig Wittgenstein (*language-games*) and Gilles Deleuze (*immanence plan*).

It can be concluded that Haroldo de Campos as well as Altino Caixeta, at the works above mentioned, realize incessant non territorializations on the fields of syntax, lexicology, logic and semantics. However, the procedures performed in the materiality of language vary significantly among these poets, reaching different effects of destabilization of the established code. At last, it is verified that Harold de Campos and Altino Caixeta have brought a significant contribution to Brazilian poetry of the 20th. century.

INTRODUÇÃO *

Em um artigo intitulado “*Lingüística e poética*”, publicado em 1960, Roman Jakobson coloca uma indagação que ainda mantém sua atualidade: “que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?”¹ À questão jakobsoniana, eu acrescentaria outra: quais são os alcances e os limites de um objeto verbal quando alçado à categoria de “obra de arte”? Em que consiste o poema, sua demarcação, sua poeticidade e suas formas de existência?

Nelson Goodman, em 1977, movimentou uma peça importante no jogo da circunscrição do objeto de arte ao substituir a pergunta de Tolstói “O que é a arte?” por outra mais precisa: “Quando é arte?” Sem promover as exéquias da interrogação de Tolstói, eu somaria à questão de Goodman uma elipse (a premissa *mais rica é um sinal de menos*) e a reformularia, desabonando-lhe o verbo *ser*, ao recolocar a questão por uma via oblíqua: quando arte? Ou ainda: a partir de quais referências pode-se dizer que Altino Caixeta de Castro (1916-1996) e Haroldo de Campos (1929-2003) trouxeram uma contribuição significativa à poesia brasileira do século XX? E quais são os possíveis eixos de articulação entre esses poetas?

De forma sucinta, destaco, como pontos de aproximação entre ambos, a freqüente intertextualidade e multiplicidade de linguagens que marcam significativamente suas poéticas, a reinvenção criativa e crítica que fazem da tradição e uma concepção da escritura como “jogo” (na acepção derridiana) que promove uma dissonância em relação ao código da língua estabelecido e rotinizado. O último ponto, que diz respeito a uma escrita não-representativa e com grande força desconstrutora (o que denominei *escrita-phármakon*, apresentada no primeiro capítulo), é o que constitui uma das contribuições mais significativas dessas poéticas. Privilegiando esses aspectos para análise, selecionei as obras *Cidadela da rosa: com fissão da flor* (1980) e *Diário da rosa errância e prosoemas* (1989), de Altino Caixeta de Castro, e *Galáxias* (1976) e *Crisantempo* (1998), de Haroldo de Campos.

¹* A respeito da forma que serão utilizadas as notas de rodapé neste estudo, Cf. Sobre notas, p. 210. Cf. JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*, p. 118.

Os livros de Haroldo de Campos aqui destacados pertencem à sua fase posterior ao concretismo, uma vertente menos conhecida de sua poesia que se inicia nos meados da década de 1960, no momento em que o movimento da poesia concreta começa a se exaurir enquanto ação coletiva e experimento em progresso.

Com a publicação dos primeiros fragmentos de *Galáxias* em 1964 (poema longo escrito entre 1963 e 1976) Haroldo de Campos inicia uma *escritura* que ele denomina de pós-vanguarda, que consiste de uma pluralização das poéticas possíveis, não sendo, portanto, nem pós-moderna nem antimoderna, mas “pós-utópica”, em que o *princípio-esperança* é substituído pelo *princípio-realidade*, como elucida o próprio poeta no ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, em *O arco-íris branco*.

Essa poesia da “agoridade”, segundo Haroldo de Campos, se dá através de sínteses provisórias em que há uma apropriação crítica da tradição ao mesmo tempo em que coloca em xeque uma concepção do futuro e de seus “paraísos sistemáticos”².

Pode-se situar o poema *Galáxias* como uma marca distintiva na vasta obra poética de Haroldo de Campos, evidenciando o início de uma flexibilização progressiva em relação ao concretismo, em que o poeta se afasta dos conteúdos programáticos da vanguarda e constrói um poema longo com uma linguagem híbrida (mistura de prosa e poesia), permitindo a presença de um “eu lírico” (não confessional) numa escritura que comporta alguma discursividade e momentos epifânicos. É o próprio poeta que reconhece em *Galáxias* o início de um novo rumo em sua produção, em que ocorre um distanciamento dos anos “ortodoxos”. Nesse poema há uma multiplicidade de vozes e linguagens que se entrelaçam em um tecido complexo constituído de expressões orais, *slogans* políticos, frase de pára-choque de caminhão, diálogos coloquiais entrecortados por reflexões sobre a linguagem, bem como elipses, atravessamentos de palavras ou frases em língua estrangeira, dentre outros artifícios que pulverizam uma narrativa linear e as referências fixas de sujeito ou de mundo. Entretanto, flexibilidade aqui não é entendida como um afrouxamento do rigor ou perda da qualidade da linguagem poética, pois Haroldo não abre mão da

² Para Haroldo de Campos, a poesia pós-utópica “não necessita mais, para denifir-se, de recorrer a uma oposição dominante, seja a um dado passado, seja a si mesma”, preceitos caros à modernidade. Entretanto, o poeta não pode abrir mão do resíduo utópico constituído pela dimensão crítica que caracterizou a modernidade. A tradução, para os poetas modernos, instaura-se como mais um dispositivo crítico de presentificação de uma pluralidade de “passados” que são recombinaos (por um processo reflexivo e criativo) no ato da tradução. Cf. CAMPOS, *O arco-íris branco*, p. 269.

meticulosidade com que efetua as operações materiais com a linguagem e seu modo de criar e pluralizar sentidos a partir da organização formal do texto e de sua microestrutura.

Em *Crisantempo* (1998), um dos últimos livros de Haroldo de Campos, percebe-se um distanciamento ainda maior em relação à estética e aos preceitos da vanguarda concretista. Ocorre, em muitos momentos, um retorno ao verso (como no poema *rime petrose*) e uma releitura de autores canônicos da tradição, que se dá por uma atividade de tradução de poetas “clássicos” e sua atualização pela transcrição e reimaginação, como Alceu, Safo, Alcman, Mimnermo e Parmênides, dentre outros.³ Há também, em *Crisantempo*, uma série de poemas e traduções que se referem a poetas contemporâneos israelitas e japoneses, assim como excertos da *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel, recortados à maneira poemática, por Haroldo de Campos. Acrescentam-se ainda poemas com uma forte inserção social, como “O anjo esquerdo da história” (escrito na ocasião do massacre dos sem-terra em Eldorado dos Carajás) e “Nékuia: fogo azul em Cubatão”, em que Haroldo de Campos faz uma remissão à cena homérica da descida ao mundo infernal (Nékuia, Odisséia, XI) e dialoga, ao mesmo tempo, com as imagens atuais de uma Cubatão poluída. Dessa forma, o poeta cria um espaço de leitura intertextual que possibilita dicções variadas sem perda da inventividade poética.

A modalidade poema-metalinguagem, já exercida por Haroldo de Campos em sua fase concretista, será levada às últimas conseqüências em *Galáxias* (de forma mais enfática do que em *Crisantempo*) em que o poeta tematiza o escrever, a escritura e sua “origem”, fazendo proliferar signos que nunca são concluídos ou completos, adquirindo a forma de uma “cena aberta”.⁴

³ O Haroldo de Campos “pós-concreto” amplia seu leque de traduções não se restringindo apenas aos poetas “inovadores” ou da “tradição da ruptura” (Mallarmé, Pound, Joyce, E.E. Cummings, Maiakóvski) como faziam os concretos, mas revisita e traduz poetas e textos canônicos como *el Paradiso* de Dante (tradução em 1978); *Fausto* de Goethe (fragmentos, 1981); algumas passagens da Bíblia como Gênesis e Eclesiastes (final da década de 80) e a *Iliada* de Homero (2003). Quanto ao conceito de transcrição, cunhado por Haroldo de Campos, vale ressaltar que não se trata de uma tradução despreocupada com o original, como observa Haroldo, mas um procedimento “hiperfiel ao original, porque não é fiel apenas ao conteúdo original, mas ao travamento formal microestrutural desse conteúdo, a tudo o que está semantizado”. Cf. Revista Cult, Ago. 1998, p. 25.

⁴ Perrone-Moisés assinala que o conceito de “obra total” foi substituído pelo de “obra aberta” pelos modernos. “Só o incompleto” já dizia Novalis, “pode levar-nos mais adiante”. Os sentidos da obra se produzem na leitura (sempre flexível e mutante) e, por sua vez, o gesto da leitura se abre para o infinito. Observa Perrone: “A totalidade é uma coerência estrutural, um conjunto de linhas de força que orientam as direções de leitura

Em suma, tanto em *Galáxias* quanto em *Crisantempo*, Haroldo de Campos promove uma confluência de tradições e linguagens diversificadas (seja pela intertextualidade, seja pela atividade de transcrição) assim como uma reflexão sobre o poeta, seu “ser” e seu ofício, traços também presentes de forma vigorosa na poesia altiniana, apresentados a seguir.

Altino Caixeta de Castro nasceu em Lagoa Formosa, nas proximidades de Patos de Minas (MG), onde viveu a maior parte de sua vida, apesar de ter passado alguns anos em Belo Horizonte e Brasília. Com formação em farmácia e bioquímica, dedicou-se, sobretudo, à alquimia verbal de sua palavra “ousada”, em que recorria aos múltiplos saberes de outras disciplinas como a semiótica, a filosofia, a botânica, a psicanálise, a lingüística, a física e a religião. Entretanto, essa intensa incursão em outros campos do saber não era com o intuito de elaborar uma “visão de mundo” unitária e bem delineada nos moldes da idade média/moderna ou de uma busca de sustentação teórico-conceitual para sua poesia como nos movimentos vanguardistas do século XX. O trânsito altiniano e sua “exogamia lingüística” respondem à necessidade do poeta de encontrar imagens incomuns, construções sintáticas extraviadas e palavras que adquirem um potencial de estranheza quando se encontram exiladas de sua rede contextual e disciplinar. Assim, os termos técnicos utilizados pelo poeta desencadeiam um tom antilírico e, como pedra de tropeço, interrompem a leitura fácil, corrente. Para Altino Caixeta, a estranheza é uma marca distintiva da poesia moderna, mais do que a própria crítica. Evidentemente, não se pode pensar a poesia do século XX sem essas duas facetas, entretanto, Altino era particularmente seduzido por índices de ambigüidades, polissemias, instabilidades e paradoxos que abalam a coerência logocêntrica ostentada pelos sistemas que promovem absolutos e verdades.

A versatilidade da poesia altiniana está presente de modo mais marcante em seu primeiro livro *Cidadela da rosa: com fissão da flor* (1980), em que há um entrelaçamento complexo da herança poética do passado com as inovações ocorridas durante o século XX.

Cidadela da rosa foi lançado em Brasília por uma pequena editora, com tiragem e divulgação restrita. Na realidade, *Cidadela* é um compósito de vários livros escritos entre 1950 e 1979, em que se desenvolve uma intensa experimentação com a linguagem poética. É possível antologizar essa obra e apresentar ao público um poeta concreto ou parnasiano,

de modo flexível, e não mais uma unidade essencial do sentido que a obra revelaria, como propunham os românticos”. Cf. PERRONE-MOISÉS, *Altas Literaturas*, p. 163.

surrealista, simbolista ou neobarroco, poemas com vigorosos traços metalingüísticos elaborados ao lado de sonetos convencionais ou de circunstância. O que mais impressiona nesse livro heteróclito é que essa diversidade de “estilos” não está relacionada com fases do poeta ou com um “amadurecimento” no trato com a linguagem. Em um mesmo período de produção poética deparamos com textos anticonvencionais como a série “Convite para fazer a rosa” (1950-1960) contrastando com poemas conservadores “Fleurydias”, dedicados ao sacerdote Fleury Curado, também escritos na mesma década. Esse traço esquizo (no sentido deleuziano e não pejorativo) da poética altiniana está igualmente presente em seu segundo livro: *Diário da rosa errância e prosoemas* (1989), embora no *Diário* constata-se uma babel literária de outra ordem de complexidade, evidenciando uma escrita que assume, de ponta a ponta, características de grande força desconstrutora.⁵

Estes aspectos conferem à escritura altiniana uma modernidade “contraditória”, pois não há, em momento algum de sua obra, uma filiação ou um compromisso de feição programática com as correntes literárias que caracterizaram grande parte da poesia tradicional ou de vanguarda produzida ao longo do século XX. Assim, seus dois primeiros livros *Cidadela da rosa* e *Diário da rosa errância* formam um verdadeiro amálgama literário, dificultando o leitor mapear com precisão seu pensamento e as linhas de força dessa escritura enciclopédica em que pensadores díspares coabitam o mesmo espaço escritural. Por isso deparamos com Borges, Lao Tsé, Neruda, Ponge, Heidegger, Barthes, Cecília, Aristófanes, Pausânias, Epicuro, Cortázar, Hegel, Lautréamont, Rimbaud, Saussure, Peirce, Derrida, Eco, Foucault e tantos outros, lado a lado, em um único poema, ou melhor, em um texto híbrido em que prosa, poesia e ensaio estão intrincados em um contínuo de fragmentos (um diário) em que a errância vai sendo “construída” progressivamente.

Assim como Haroldo de Campos em *Galáxias e Crisantempo*, Altino Caixeta em seus livros *Cidadela da rosa* e *Diário da rosa errância* faz uma visita intensa aos clássicos ao longo de diversos poemas e dialoga tanto com autores do “cânone” Ocidental quanto do Oriental. Efetua também incursões nas principais tendências poéticas e correntes

⁵ No terceiro livro de Altino Caixeta, *Sementes de sol* (2003), o caráter inovador de uma escrita desconstrutora está presente de forma esparsa e localizado em alguns poemas que serão analisados no capítulo V: “Do espanto à tésseira”.

filosóficas da tradição clássica e da época moderna sem reverenciar os cânones consolidados ou efetuar rupturas estridentes com a tradição.⁶

Altino adentra, por vezes, os paradoxos dos koans japoneses ou o pensamento taoísta chinês, produzindo, em seu segundo livro *Diário da Rosa Errância*, uma constante intertextualidade (entendida aqui não como mera troca de influências entre autores, mas como uma interlocução polêmica de gerações, tradições e linguagens). Desse modo, o poeta trabalha simultaneamente com elementos dos mais heterogêneos, estabelecendo inúmeras e tensas relações entre eles até chegar a uma composição “acabada”.

O freqüente jogo intertextual, a forma incomum de incorporar vozes poéticas do passado e do presente são características constantes da poética de Altino Caixeta e de Haroldo de Campos, o que possibilita uma ampliação do campo semântico em várias vertentes. A multiplicidade de linguagens, como observou Calvino, não é apenas um procedimento composicional do texto literário, e sim uma forma de conhecimento, e “o grande desafio para a literatura é saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo”.⁷

Esses pontos constelares ocupam um lugar de proeminência na análise de *Galáxias*, *Cidadela da rosa* e do *Diário da rosa errância*, mas há um momento em que a palavra poética transpassa uma “visão de mundo” (mesmo pluralística) e se furta à apreensão conceitual e do sentido. As poéticas de Altino Caixeta e de Haroldo de Campos são pródigas em fragmentos insurrectos que operam uma transgressão das leis da lógica aristotélica.

A referência a Derrida aqui é inevitável, principalmente seu estudo sobre o *phármakon* elaborado em *A Farmácia de Platão*. O *phármakon*, a nos fiar em sua obra, é o elemento que se introduz no corpo do discurso com toda a sua ambivalência, podendo ser, alternado ou simultaneamente, benéfico e maléfico, remédio ou veneno. Essa *escrita-phármakon* não opera segundo os princípios da coerência, da identidade e da

⁶ A relação dos poetas com o cânone na modernidade sofreu mudanças significativas, pois o cânone, segundo Perrone-Moisés, era sustentado por uma autoridade eclesiástica ou acadêmica e “a partir do século XVIII pressupõe julgamentos reflexivos estabelecidos por consenso”. De maneira ainda mais contundente, os poetas-críticos da modernidade trataram de eger e defender seus próprios cânones de forma mais sistemática e/ou pedagógica (Pound, Eliot, Octávio Paz, Haroldo de Campos) ou, de forma mais despreocupada e assumidamente pessoal, Borges. O próprio conceito de projeto que caracteriza a modernidade, implica a questão da escolha e do valor. Cf. PERRONE-MOISÉS, *Altas Literaturas*, p. 16 e 197.

⁷ Cf. CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 115-138.

substância/essência. Sua instabilidade, movimento e ausência de idealidade produz um tipo de escrita concebida por Derrida como “jogo”.

Multiplicidade, *phármakon*, (não)essência, jogo, desterritorialização, tais são as palavras que devemos percorrer para que se dê a análise dos poemas de Altino Caixeta e Haroldo de Campos, de modo a apreender a pluralidade de suas linguagens poéticas, aliadas ao teor crítico e ao rigor com que trabalham a desestabilização dos códigos da língua em suas obras.

O que designei sucintamente de *escrita-phármakon* (noção fundamental que sustenta esse estudo) é melhor explicitada no primeiro capítulo desta tese, em que busquei problematizar e deslocar a visão “essencialista” da linguagem decorrente de uma herança (renovada) dos arquétipos de Platão. O *phármakon* provoca uma desorganização dos *absolutos* e verdades, necessitando, porém, de uma contra-ação (ou certa estruturação) para que se evite a demolição total do sentido e a perda da poeticidade do texto.⁸ A escrita-*phármakon* não é um conceito elaborado por Derrida, mas certamente é tributária à sua reflexão.

Julguei oportuno, no segundo capítulo, “Poéticas em travessia: o século vinte”, situar o contexto cultural e literário em que surgem as poéticas de Altino Caixeta e Haroldo de Campos e delimitar o lugar que ocupam no referencial literário da palavra poética que se inscreveu no século passado e que ainda se estende ao momento atual.

O terceiro capítulo, mais extenso, procura adensar uma reflexão teórica, inicialmente orientada por um tipo de escritura denominada “desconstrução”. Nesse capítulo, analiso as contribuições de Borges, Blanchot, Deleuze, Wittgenstein e Derrida. Apresento também um contraponto advindo do referencial teórico da psicanálise e de seu apelo ao conceito de “estrutura” como forma de organização do universo semântico e simbólico. Esse contrapeso atua como um “antídoto” em relação ao *phármakon*, tendo em vista que uma desconstrução absoluta (demolição) responde apenas a um processo de idealização de uma metafísica negativa nada promissora. Elaboro, portanto, uma operação textual em um *campo de consistência* que designei de des-construtor (o hífen aqui remete ao duplo corte, o duplo vínculo do processo de análise de acordo com o deslocamento que se queira enfatizar nos poemas, sem dicotomizar uma abordagem essencialmente

⁸ Essa reflexão é retomada no terceiro capítulo de forma matizada.

construtora ou desconstrutora). Essa operação textual difere do processo da desconstrução *stricto sensu* elaborado por Derrida para reler textos filosóficos e literários. No caso específico dos poemas-livros de Altino Caixeta e Haroldo de Campos constituídos em muitos momentos por uma escrita desestabilizadora, julgo improcedente realizar uma operação radicalmente desconstrutora em textos que já trazem um forte acento desorganizador.

O quarto capítulo, “Haroldo de Campos: entre *dobras* e operações de brancura”, trata-se, inicialmente, de uma aproximação sumária e vetorizada de alguns procedimentos desconstrutores de sua poética, evidenciados na linguagem, a fim de subsidiar, posteriormente, a reflexão de sua obra capital: *Galáxias*.

No quinto capítulo, “Altino Caixeta: do espanto à téssera”, apresento a poética desse autor, suas “filiações” e a forma como ele opera o *código* em muitos de seus poemas. Considerando que Haroldo de Campos já é um poeta consagrado e Altino Caixeta ainda pouco conhecido no meio literário, reservei, nesse capítulo, um espaço maior exclusivamente para uma introdução panorâmica da poética altiniana, valendo-me da produção crescente de estudos dedicados à sua poesia.⁹ Ainda no quinto capítulo, em um segundo momento, faço uma reflexão da série de poemas *Coroa de sonetos para uma cabra* e, sobretudo, do livro *Diário da Rosa Errância e Prosoemas*, que, a meu ver, constitui um dos momentos mais notáveis da poesia de Altino Caixeta sob a perspectiva de uma *escrita-phármakon* desterritorializadora (que será mais bem elucidada no capítulo seguinte e retomada no capítulo terceiro).

⁹ Menciono a seguir algumas das contribuições mais significativas relacionadas à poética altiniana: Em 1991, homenagem especial foi concedida a Altino Caixeta de Castro no Suplemento Literário de Minas Gerais, que teve um número especial totalmente dedicado ao poeta e à sua obra. Em agosto de 2002, foi produzido e veiculado o programa “Altino Caixeta: o poeta do espanto” na série “Um livro aberto” da Rede Minas de Televisão. Igualmente importante foi o Seminário de Literatura “Altino Caixeta de Castro: uma eterna escritura” (novembro de 2002) organizado pela UNIPAM (Centro Universitário de Patos de Minas) durante o qual foi lançado um Dossiê sobre o poeta na revista Alpha, veiculada ao referido Centro. Mais recentemente, em 2003, outro Dossiê sobre Altino Caixeta foi veiculado na revista *Scripta* (Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiro da PUC Minas). E, por fim, não podemos deixar de mencionar a contribuição da dissertação de mestrado intitulada “A (re)invenção da rosa: tradição e modernidade na poética de Altino Caixeta de Castro” de autoria de Carlos Roberto da Silva, defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC/Minas, em 2003.

CAPÍTULO I

A ESCRITA-PHÁRMAKON

Uma visão essencialista da linguagem ou puramente representativa de uma suposta realidade é uma discussão que atravessa quase dois mil e quatrocentos anos de história, se considerarmos o *Crátilo*, de Platão, como o precursor dessa reflexão no âmbito literário e filosófico. Essa obra diz respeito a um diálogo em que participam três “personagens”: Crátilo, Hermógenes e Sócrates. Muitas das concepções atuais sobre a linguagem são desdobramentos das posições defendidas nesse texto incontornável. Para Crátilo, cada coisa tem por natureza um nome apropriado e que o ato de nomear não se trata de um mero costume. Posição contrária é defendida por Hermógenes, que afirma que os nomes não passam de convenção e que podem ser mudados por uma nova convenção (o signo é arbitrário). Sócrates, à sua maneira, assume diferentes posições no debate em conformidade com seus objetivos. Parte de uma perspectiva propositadamente ingênua para desenvolvê-la, através de uma patinação dialética, em um ponto de vista mais nuançado que culmina numa linguagem representativa da realidade: “a letra *r* pareceu a quem estabeleceu os nomes um belo instrumento para o movimento, capaz de representar a mobilidade”.¹⁰

Para Platão (via Sócrates), o nome não é a verdade, tampouco a representa fielmente, mas guarda uma relação de proximidade e semelhança a ela. O que “Sócrates” realmente deseja dardejear nesse diálogo é o seu grande adversário, Heráclito, que defende que todas as coisas passam e se encontram num fluxo contínuo. Por isso que Platão necessita fixar o nome à verdade, ao conhecimento imutável (mesmo que essa equação apresente imperfeições em suas equivalências) para que à linguagem não fique à deriva dos fluxos heraclitianos e das convenções humanas sempre cambiantes: “Mas se a própria idéia

¹⁰ Várias outras letras são analisadas por Sócrates. A letra *i*, para ele, insinua o que é sutil e a tudo penetra. O *d* e o *t*, “letras que comprimem a língua e nelas se apóiam, era apropriada para exprimir a imitação de encadeamento e de parada. Por outro lado, tendo observado que a língua escorrega particularmente na pronúncia do *l*, formou por imitação as palavras que designam o que é liso (*leion*), escorregadio (*olísthano*), gorduroso (*liparón*) e tudo o mais do gênero”. Cf. Platão: *Diálogos*, p. 205.

Essa linguagem representativa que atravessa todo o pensamento de Platão é vista sempre como “decaída”, uma cópia defeituosa da Idéia que é perfeita. Por isso que Sócrates afirma que conhecer o nome não equivale a conhecer a coisa, mesmo que ele guarde alguma semelhança em relação ao nomeado.

do conhecimento se modificar, terá de transformar-se numa idéia diferente do conhecimento, e então não haverá conhecimento”. Logo, não há alguém que conhece assim como não há um objeto do conhecimento se for considerado que tudo que existe se transforma de modo incessante e perpétuo. “Mas, se subsiste a pessoa que conhece e bem assim o objeto do conhecimento”, prossegue Platão, “como, também, o belo, o bem e todas as demais coisas, não me parece que tudo a que há pouco nos referimos tenha qualquer semelhança com o fluxo ou o movimento”.¹¹

Por isso que Platão necessita fixar o *phármakon*, aniquilar sua instabilidade e seu caráter ambíguo a fim de que possa reafirmar o mundo das Idéias e seus “absolutos”. Esse é um dos pontos que Derrida procura desconstruir na obra de Platão e que será aqui desdobrado em uma abordagem que busca desestagnar os “absolutos da linguagem” e uma concepção da palavra como “ente” ou substância.

A entificação da palavra

Um dos equívocos que se aloja no trato com a escritura é decorrente da *entificação* da palavra, de concebê-la como um *ente*, uma substância portadora de essência tanto no sentido metafísico quanto no sentido semântico. Há nessa ótica uma segmentação da cadeia significante e a palavra é vista como portadora de sentido mesmo quando destacada de um sistema de signos, quer dizer, atribuem-se alguns significados correntes ao uso de

11

Cf. Platão: *Diálogos*, p. 225.

O vigor da concepção de mundo manifestada no pensamento de Platão e sua capacidade de se renovar têm sido confirmada no decorrer da história ocidental. Santo Agostinho (354 a 430), por exemplo, é influenciado pelo pensamento de Platão, principalmente pelas idéias de Plotino (representante do neoplatonismo) que acreditava que o mal era a “ausência” de Deus. Quer sob a ótica monista, quer sob uma visão dualista ou numa tentativa de síntese entre fé e conhecimento, como em são Tomás de Aquino (1225-1274), o arquétipo da verdade e das Idéias perfeitas do universo conceitual de Platão parece não ter arrefecido. Ainda hoje, noções como classes, ordens e conceitos, muitas vezes são percebidas como realidade e não como generalizações.

No entanto, deve-se mencionar (ao lado da leitura desconstrutora de Platão elaborada por Derrida) que Platão é o autor de uma das obras mais desorganizadora do logocentrismo da história da filosofia. Trata-se de seu diálogo *Parmênides*, em que há uma postura de distanciamento crítico em relação à teoria das Idéias. O desempenho de Sócrates no debate com Parmênides é modesto, sobressaindo mais uma vez a astúcia de Platão que transporta o diálogo para um tempo em que o “sábio” Sócrates ainda era jovem e impetuoso. Não só a teoria das idéias é questionada de forma implacável por Parmênides, levando Sócrates ao embaraço, mas a existência do Uno é demonstrada de forma magistral e em seguida refutada pelo próprio Parmênides, evidenciando assim que tanto a tese quanto a antítese pode ser defendida com igual destreza através de uma hábil manobra sofística.

determinada palavra e imobiliza-se seu potencial polissêmico resultante de sua interatividade, de seus entrelaçamentos. A concepção de uma atmosfera ontológica gera uma série de impropriedades, sendo uma delas a assunção de certas palavras a uma suposta poeticidade e superioridade em relação às outras.¹²

Termos como “silêncio”, “absoluto”, “vazio” e “nada” alimentam, com frequência, outro engodo da entificação da palavra em que esta é elevada a uma potência metafísica negativa e se expressa em frases lacunares que reafirmam a impossibilidade de dizer o “impronunciável” (tal como o Tetragrámaton, o “inefável” nome de Deus - JHVH -). Dessa forma legitima-se a interrupção da cadeia significante e instaura-se um muro intransponível da linguagem, a partir do qual tudo é vácuo: “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”.¹³

Certamente esta é uma das proposições que mais geraram controvérsias e mal-entendidos no *Tractatus logico-philosophicus*, de Wittgenstein. Ao encerrar a sua obra afirmando que há o inefável, Wittgenstein não pretendeu elevá-lo à potência metafísica. O que o lógico austríaco atesta é o alcance representativo da linguagem e do contra-senso de utilizar um método, o filosófico, para tratar de questões metafísicas. Isso é o que ele diz explicitamente na proposição 6.53: “Sempre que alguém pretendesse dizer algo de metafísico, mostrar-lhe que não conferiu significado a certos sinais em suas proposições”.

O *Tractatus* lida com uma questão de linguagem, de fatos, de proposições, e não faltam assertivas reafirmando a insensatez tautológica de tentar ultrapassar, por meio da linguagem, os seus limites, no sentido de alcançar, pela representação, uma realidade (mundo). Na proposição 6.5, Wittgenstein não só afirma que o enigma não existe, como assevera a impossibilidade de certas perguntas: “Para uma resposta que não se pode formular, tampouco se pode formular a questão”.

¹² Um outro “erro” comum ao *comércio habitual* do escritor, no sentido de substancializar vocábulos, decorre da ênfase em termos definitivos: “palavras que postulam sabedorias divinatórias ou angelicais ou resoluções de uma firmeza mais que humana: único, nunca, sempre, todo, perfeição, acabado” (Borges). Cf. o ensaio “A supersticiosa ética do leitor”, p. 217.

¹³ Cf. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*, proposição 7.

Os absolutos

Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem

Occam

“Os entes não devem ser multiplicados além do necessário”

O que muitas vezes escapa à reflexão teórica é que os *absolutos*, como o inefável, a vacuidade e outras instâncias metafísicas, longe de serem estruturas unitárias e atomizadas (nomes e significados), são organismos operatórios que deslocam os códigos e o sistema de signos. O *nada* e o *silêncio* não correspondem a lugares vazios ou a uma obliteração da palavra poética; ao contrário, o poema, diz Valéry, “é o desenvolvimento de uma exclamação”. Em outros termos: “escrevemos a partir do que não pode ser escrito (Ram Mandil).¹⁴ Trata-se de um *mais além* da palavra que provoca e intima o poeta a escrever. Artaud assim se manifesta em relação ao *nada*: “inicie-me na literatura escrevendo livros para dizer que não podia escrever absolutamente nada”. Maurice Blanchot, com a perspicácia que lhe é própria, sugere, no caso de Artaud, que seu *nada* não é *quase nada*, e sim uma nulidade radical que representa uma desmedida, um perigo, e incita a uma tensão que exige uma palavra inicial mesmo que seja para afastar “as palavras que dizem alguma coisa”.¹⁵

Por isso que Blanchot, em *A parte do fogo*, fala do poema como algo que sempre nos escapa, por ser feito mais de nossa ausência que de nossa presença. Esse “mais de” deve ser acentuado, pois ele difere da afirmação simples da ausência, sendo que o poema *começa por fazer o vazio*. A ênfase recai no fazer, e não no “ser em si” dos absolutos platônicos e sua posterior ossificação nos universais abstratos. Portanto, não há nenhuma atribuição de propriedades e designações ao vazio ou à ausência, no sentido de recobrir uma fenda aberta na linguagem com alguma positividade semântica que visa fixar o sentido. Embora não se instaure nenhuma ventriloquia metafísica da representação e do

¹⁴ Ver o seu artigo “Para que serve a escrita?” In: Maria Inês de Almeida (Org.), p. 104.

¹⁵ Cf. BLANCHOT, Maurice, *O livro por vir*, p. 45-46.

Octavio Paz faz uma observação semelhante à de Blanchot: “O silêncio de Mallarmé nos diz *nada*, que não é o mesmo que nada dizer”. Para o poeta mexicano, o poema acolhe o grito, o murmúrio, o ruído e até o sem-sentido, mas não a insignificância” Cf. *O arco e a lira*, p. 67-68, 344.

sentido, a semantização do espaço ocorre, ainda que em suspenso: “Nada tenho para te dizer, a não ser que esse nada é para você que o digo”.¹⁶

O *nada*, o *vazio* e o *silêncio* funcionam como operadores textuais. Eles agem sobre o imponderável, o impossível, o mais-além, criando outro espaço de “pensamento” e de significação. Manoel de Barros, em seu poema “O fotógrafo” fala de seu encontro com o insustentável e de sua tentativa de fotografar o silêncio: “Ia o silêncio pela rua carregando um bêbado”. A ludicidade insólita de Manoel de Barros não imobiliza nem fetichiza a palavra *silêncio*, ao reverso, ela age sobre o campo da significância e abre frestas no discurso representativo: o espaçamento é seu legado. Para Borges, a “iminência de uma revelação, que não se produz, é talvez o fato estético”.¹⁷ O paradoxo que o inefável coloca é que, incessantemente, fala-se dele, quer no texto místico, quer no discurso psicanalítico ou na escrita poética, significando que o inexprimível não está de modo algum fechado para o lado questionável de sua negatividade e do campo semântico que ele amplia. Pode-se inverter, nesse contexto, o princípio de Occam: *os não-entes devem ser multiplicados quando necessário*.

Operadores textuais

A forma de oposição que os operadores textuais criam no poema não é do tipo binário e simétrico, como o positivo e o negativo na fotografia, por isso eles reagem apenas a uma luz indireta e nunca são confiscados nos pares de opostos que respondem a uma solução dialética.¹⁸

Por outro lado, os operadores textuais não são objetos inabordáveis que impõem uma retração ao crítico. Daí a resposta de Derrida referente ao *o que é* a literatura e, até mesmo diante da ausência de uma essencialidade da palavra literária não estamos impossibilitados “de trabalhar para saber o que se representou e determinou sob esse nome”.¹⁹

¹⁶ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 32.

¹⁷ Cf. “A muralha e os livros”, p. 11.

¹⁸ É possível tecer um paralelo com a noção de inconsciente no sentido psicanalítico, sendo que este não estabelece uma oposição simétrica ao consciente.

¹⁹ Cf. DERRIDA, Jacques. *La dissémination*, p. 252-253.

As palavras que funcionaram como operadores textuais frequentemente foram colhidas dos discursos da tradição religiosa, mística e filosófica, o que justifica a recorrência de significantes como vazio, nada, acaso, silêncio, Deus, absoluto, ser, etc. Contudo, mesmo uma palavra extremamente repisada na tradição poética pode retomar sua capacidade de surpreender, desde que seja articulada num sistema de signos que possibilite majorar a sua eficácia, transformando-a num operador textual ao instalar-se em questão. Essa é a maestria que João Cabral faz em seu poema *Os três mal-amados* com a palavra amor: “O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato. O amor comeu minha certidão de idade, minha genealogia, meu endereço. O amor comeu meus cartões de visita. O amor veio e comeu todos os papéis onde eu escrevera meu nome”.²⁰

A desconstrução do sujeito lírico levado a termo pelo operador textual *o amor* parece ter alcançado o seu grau máximo de esvaziamento do ego. Apesar disso, não há um *telos*, um fim, um ponto de chegada na rede significante no qual não é possível avançar. O poeta popular Lirinha, da banda de música *Cordel do fogo encantado*, conseguiu dinamizar ainda mais a desconstrução cabralina, dando prosseguimento e novo rumo à cadeia significante: “[...] O amor comeu minha altura, meu peso, a cor de meus olhos e de meus cabelos. O amor comeu minha paz e minha guerra, meu dia e minha noite, meu inverno e meu verão, comeu o meu silêncio, minha dor de cabeça, meu medo da morte”.²¹

Enquanto o operador textual de João Cabral age desconstruindo as referências identitárias no plano subjetivo até alcançar a dissolução do eu lírico, o de Lirinha subtrai o corpo do enunciador, os pares dialéticos e o próprio silêncio. O *enxerto* no poema de Cabral exemplifica bem a lógica do suplemento em que um acréscimo rompe a “completude” e a idealidade de um texto anterior, redimensionando-o em outra forma de circulação significante ou mesmo evidenciando antinomias. O suplemento de Lirinha demonstra que o espaço aberto pelo silêncio de Cabral não é *o inominável*, mas apenas um intervalo que mobiliza o *jogo* de efeitos nominais, novas reinscrições, esclarecendo que nenhum significante reserva a si uma negatividade abstrata, impossibilitando outros nomes de se aproximarem. Os operadores textuais não se avizinham da imobilidade do verbo ser. Eles

²⁰

Cf. *Serial e antes*, p. 21.

²¹ Fragmento do poema de Lirinha extraído do CD *O palhaço do circo sem futuro*, produção ind., 2003.

fecham sistema com a palavra que *faz ato*: “come” a fixidez da metafísica e do discurso do mestre.

Os diferentes teclados terminológicos até agora utilizados - operador textual, enxerto, suplemento, jogo - denotam um duplo elo com o tecido do referencial teórico e com as poéticas que serão analisadas. A escolha de operadores textuais, ao invés de conceitos definidos e bem circunscritos, constitui uma estratégia de leitura que visa à maior eficiência e aproximação de poéticas que designei como *escrita-phármakon*.

A escrita-phármakon

A escrita-phármakon de Altino Caixeta e a de Haroldo de Campos demandam um amplo referencial teórico que engloba autores tão variados e nem sempre alinhados entre si, tais como Jakobson, Lacan, Wittgenstein, Kristeva, Borges, Deleuze, Blanchot e Derrida.

O *phármakon*, nos textos assinados por Derrida, é apenas um dos vários *indecidíveis* derridianos. A tradução dessa palavra é um dos grandes problemas para o entendimento de algumas passagens do texto de Platão, dado a sua natureza ambígua e reversível.

A *escrita-phármakon*, presente tanto nos escritos denominados filosóficos quanto literários, fornece instrumentos suplementares a uma operação de leitura crítica que ficou conhecida na filosofia sob o nome de desconstrução. Essa prática de leitura, que não chega a ser um sistema nem um “método definido”, não tem relação alguma com a demolição generalizada e pouco crítica em relação aos saberes anteriores.

A reação de alguns críticos diante da *escrita-phármakon* é bastante conhecida na história da literatura pelo léxico de palavras vagas nas quais eles se manifestam. A obra causa “estranheza, espanto, estupefação” sendo classificada como original, inovadora, desconcertante, apócrifa, embora poucos dizem em que consiste sua originalidade e inovação.²²

²² Um estudo mais aprofundado sobre a reação da crítica diante de obras inovadoras é desenvolvido por Leila Perrone-Moisés em seu livro *Falência da crítica*, em que a autora destaca a dificuldade da crítica francesa do século XIX ao se aproximar da obra *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont. A ausência de quadros prévios e categorias mentais para conformar o objeto estudado leva os críticos a reações extremas de escárnio e/ou de admiração “contida”.

A *escrita-phármakon* e os operadores textuais deslocam os códigos ideológicos e do senso comum, fazendo com que esses discursos sejam habitados de outra maneira. Assim, alteram o percurso das significações, abalam os sentidos assegurados por uma acumulação dos significantes: colocam a representação em suspenso e instauram o jogo.

O escritor deve não apenas trapacear com a língua, como nos lembra Barthes, mas trapacear a língua: “Esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder”.²³ A *escrita* vista sob a ótica do jogo promove uma desierarquização da fonte, do original, do autêntico, “uma desertificação do pólo central para atuar nos intervalos” (Maurício Vasconcelos).²⁴ Há uma inversão de sua relação servil com a memória, a tradição e a continuidade. O jogo da *escrita* começa quando não há mais perguntas sobre a origem (a verdade atemporal) e prossegue abrindo uma via lateral e contornando aqueles que detêm a regra (o autor, o mestre) e estipulam sua finalidade (o *telos*, a revelação).

Para Derrida, o *texto* sempre oculta, num primeiro instante, a regra de seu jogo, de sua composição. Basta uma palavra para que o jogo se institua, e toda palavra primeira é sempre segunda, *a posteriori*: “Deus é o Homem de outro Deus maior” (Pessoa), e esse homem, ao se constituir, já está mergulhado numa rede simbólica e submetido à regra do jogo.

Em todo jogo textual de uma *escrita-phármakon* há um acidente, uma imagem descarrilada, fora da regra do saber sedimentado. E o bom jogador mantém aberta sua interrogação mesmo nas sentenças afirmativas. A asserção é posta em jogo, mas é suspensa antes que vire doutrina, resposta ao mundo, palavra de senhor, no sentido hegeliano. Esse procedimento de *escrita* é o que Barthes denominou de sistema decepcionante ao qual ele concede um privilégio ético e estético. Em *Crítica e verdade*, ao se referir aos sistemas decepcionantes, Barthes diz que “a ‘má’ literatura é aquela que pratica uma boa consciência do sentido pleno, e a ‘boa’ literatura é, pelo contrário, a que luta abertamente com a tentação do sentido”.²⁵

Entretanto, no mesmo golpe, outra questão é colocada em jogo: não há jogo sem questão, não há questão sem “estrutura”.

²³ BARTHES, Roland. *Aula*, p. 16.

²⁴ Cf. *Derivados da diferença: estenofonia. Passim*.

²⁵ Cf. *Crítica e verdade*, p. 175.

O antídoto contra o *phármakon*

Se há uma primazia em nossa leitura do significante sobre o significado, do *phármakon* sobre o sentido, dos operadores textuais sobre o conceito, não podemos desconsiderar que só é possível operar com o *phármakon* quando dispomos de um antídoto, caso contrário o pensamento deriva numa ingenuidade pré-crítica.²⁶

Alguns dos antídotos que utilizaremos neste estudo são: a concepção de estrutura e de funções da linguagem (Jakobson), o par conceitual significante-significado e o domínio simbólico (Lacan), as proposições possíveis de linguagem e sua *afiguração* (Wittgenstein), os conceitos de analogia e de ironia referentes à linguagem poética (Paz) e a *atividade crítica* exercida por muitos escritores e poetas, que foi um dos distintivos da literatura no século XX.²⁷

Se não houver o antídoto, qual seja, certa estabilização da linguagem e a administração *estratégica* de conceitos e estruturas, corre-se o risco de essencializar palavras como *phármakon*, operadores textuais, jogo e indecidíveis. Toda palavra entificada e submetida ao campo do conceito ou da univocidade é facilmente reabsorvida pelo sistema metafísico da presença e da verdade, o qual a *escrita-phármakon* tenta desconstruir. Daí a importância da crítica demonstrativa (e que remete aos poemas citados) utilizada por Ezra Pound para que *a palavra poética* não desapareça sob a força do texto interpretativo, de abstrações vazias ou retóricas. No entanto, por vezes, o próprio procedimento demonstrativo deve ser colocado em suspenso, pois a equação x (o poema) comprova y (a teoria) se ajusta aos anseios do *logos*, da lógica identitária e hierarquizante.

Elaborar um conjunto de traços e um móbil de operadores textuais de forma a constituir um tecido que possa recobrir o poema analisado e acentuar diferentes maneiras de significação, de modo algum quer dizer falta de rigor, desde que se evidencie o

²⁶ Mesmo Derrida, em seus trabalhos mais recentes, dedicados à questão da responsabilidade e da ética, teve que criar antídotos contra uma vulgarização de seu pensamento. Conforme Leila Perrone-Moisés, Derrida, em seus últimos trabalhos, trata dos “indesejáveis”, tais como a justiça e os direitos humanos. Cf. PERRONE-MOISÉS, Leila. *Inútil poesia e outros ensaios*, p. 344. Em relação à literatura, trata-se da “dúvida consequente” de Benedito Nunes em seu texto *Prolegômenos a uma crítica da razão estética*, em que ele indaga: “haveria possibilidade de uma apreciação do poético que não contivesse consigo uma normatividade?” Cf. *Mimeses e Modernidade*, de Luiz Costa Lima, p. XIX.

²⁷ De maneira mais sistemática ou não, a atividade exercida pelo poetas-críticos como Eliot, Pound, Paz, Lezama Lima, Borges, Haroldo de Campos, entre outros, contribuiu de forma incontestável para uma reflexão mais consequente do fazer poético e do quadro de valores que norteou a poesia ocidental no século passado.

“critério” utilizado e a logicidade possível no estudo desse *texto*, que, no caso da palavra poética, resulta numa lógica de borracha e de outros procedimentos. Diz Lacan: “De borracha não significa que tudo seja possível. Dois anéis entrelaçados, mesmo de borracha, até nova ordem nada nos permite desatá-los”.²⁸

Dito de outra forma, ao invés de uma “demonstração” à maneira poundiana proponho uma *mostração* advinda de algumas proposições de Wittgenstein, assegurando a diferença dos campos topológicos: “aquilo que pode ser mostrado não pode ser dito”.²⁹ Acrescentaria, em alguns momentos, sobreposições topológicas que resultariam num dizer-mostrar que infringe a lógica clássica e os limites de certo campo de sentido, sem, contudo, extingui-los. Pode-se ainda considerar, em outros momentos, a noção lacaniana de *monstração*, em que o *real* não se demonstra, mas “o real se mostra em uma topologia que o escreve e o *presenta* (nem representa, nem apresenta, mas faz presente): torna-o sensível dando-lhe uma imagem escrita”.³⁰

Esses são alguns dos referenciais que nortearão meus passos auxiliando-me a retomar, em relação ao poema, a força propositiva que impulsionou Italo Calvino a escrever *Seis propostas para o próximo milênio*. Em 1984, em plena liquidação “pós-moderna” dos referenciais éticos e estéticos, Calvino propôs alguns valores literários para o romance contemporâneo, os quais, segundo ele, mereciam ser preservados: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade. Calvino foi mais longe e outorgou ao romance o estatuto de “método de conhecimento”, fruto de uma rede de conexões capaz de entrelaçar as pessoas e as coisas do mundo, sob a perspectiva de que a vida de cada pessoa é um inventário de objetos, uma biblioteca em constante reordenamento tecendo saberes e códigos numa visão multifacetada da realidade.

O que até aqui designei de *escrita-phármakon* e que outros autores chamam de *texto* ou *escritura*, com diferenças significativas em suas concepções, é a escolha que proponho

28

LACAN, Jacques. *O seminário*, livro 4, p. 397. Entretanto, essa flexibilização comporta muitas outras operações que vão além do entrelaçamento lacaniano R.S.I. (Real, Simbólico e Imaginário), como será visto no capítulo III.

²⁹ Para que não sejam desvirtuadas as proposições de Wittgenstein quando extraídas de seu entrelaçamento dentro do *Tractatus*, é importante ressaltar que para Wittgenstein tanto as categorias ontológicas quanto as categorias lógico-lingüísticas são apenas conceitos formais.

³⁰ Cf. Elisa Arreguy Maia: *Escritura, na travessia da escrita*, p. 96 (notas).

sustentar mediante duplo procedimento de leitura no qual busco enlaçar a *doxa* e o paradoxo, a identidade e a não-identidade de escritas da diferença.

A *escrita-phármakon* tem um efeito crítico com relação ao mundo e à linguagem. Ao transitar à margem do tráfico dominante ou na contracorrente da ética oficial, das finanças e da produção de bens simbólicos, o *phármakon* possibilita a corrosão do código estabelecido ao invés da repetição, do ritornelo, e faz pensar, a *contragasto*, o consumidor.

A escrita que “faz”

Atento ao fato de uma escrita que “faz”, que passa em cartório a *escritura do i-móvel* (sempre com a suplência perturbadora do hífen e seu efeito duplicador), os poetas críticos da modernidade destacaram a importância de uma atividade textual em que se encontra uma ação deslocadora: o *make it new* (Erza Pound), a poesia de inovação (Haroldo de Campos), a outra voz (Octavio Paz); o que não significa que haja equivalência de seus pontos de vista relativos ao modo de *errar a língua*.

Pound acreditava que o crítico deve perseguir não o *cada vez mais*, mas o *cada vez outro* da palavra poética, sua face inovadora. Por isso, assinalava que devemos discutir os poemas e não os poetas, e somente aqueles que contribuem “para manter a linguagem em boa forma, pois disso depende a saúde do pensamento”, posição que Haroldo de Campos também subscreveu.

De forma semelhante, interessa-me destacar, como valor, o *texto* no qual se encontra uma forte presença da *escrita-phármakon*, e não necessariamente o que se normatizou chamar de poema.³¹ O *phármakon* age não apenas no campo das artes e dos textos literários, como também em suas bordas, em suas margens, no fora-dentro dos escritos filosóficos, místicos, religiosos, eróticos e delirantes. A *escrita* do “psicótico” Arthur Bispo do Rosário (1911-1989), por exemplo, poderia ser confortavelmente abrigada nas boas antologias de poemas surrealistas: “Eu vou passar revista corpos / homens caídos carbonizados / E os mortos reverter vossos corpos / junto vos seja vossos espíritos lados / Vos seja lágrimas sagrinome / Filh d’Home”.³²

³¹ “O soneto não é um poema”, observou Octavio Paz, “mas apenas uma forma literária”. Cf. *O arco e a lira*, p. 16.

³² CASTELO BRANCO, Lúcia (Org.). *Coisa de louco*, p. 143. Sobre a riqueza da produção artística de Arthur Bispo, ver também o ensaio de Maria Esther Maciel em seu livro *A memória das coisas*, em que a autora

O *phármakon* atuando no texto, como nas palavras de Bispo, produz efeitos que no percurso da história da poesia foi denominado, com pouca precisão, de ambigüidade, magia, indeterminabilidade, caos ou contra-senso. Em uma escrita fortemente marcada por sua ação, no extremo, até os gêneros literários são desconstruídos. Por isso a afirmação de Haroldo de Campos de que a distinção entre prosa e poesia em obras como *Finnegans Wake* torna-se irrelevante.

Podemos constatar uma ação *phármakon* quando um significante escapa ao código, mas afirmar seu valor estético, sua poeticidade causa-nos dificuldades. Mesmo em outro contexto, diante um lapso de linguagem, Lacan se pergunta: “Será isso um ato falho ou um ato bem-sucedido? Uma derrapagem ou uma criação poética? Não sabemos”.³³

Entretanto, os procedimentos de uma atuação *phármakon* num texto não são meras abstrações de uma teorização qualquer; pelo contrário, constituem operações concretas identificáveis na linguagem, gerando uma *tensão dissonante*. Essas tensões podem ser repertoriadas e identificadas em suas estratégias sintáticas ou semânticas, por exemplo, o uso de traços arcaicos ou místicos contrastando com uma construção intelectualizada, de arranjos simples e coloquial; ou sobreposições de fragmentos, aforismos, elisões, ilogicidades, neologismos, pastiches e tantos outros artificios. Muitas dessas estratégias, porém, são facilmente codificadas pela comunidade de leitores e perdem sua força de deslocamento dos códigos, como aconteceu com o concretismo e seu plano piloto. Esse é o risco de recorrer a esses artefatos, sendo que a técnica do escritor deve ser “invisível”, afirmava Borges, pelo menos ao primeiro olhar, acrescentaria Derrida.

As operações *phármakon* mais sutis atuam não apenas na microtextura da linguagem, mas desloca todo o bloco da cadeia significante causando entrechoques de estilos, pensamentos e “imagem do mundo”. Como na poética de Fernando Pessoa, em que a heteronímia desorganiza a concepção da escrita representativa, do original e da cópia, do autor e do heterônimo, enfim, de uma certa concepção de *mimesis* como imitação.³⁴ Tudo é

elucida o rigor do delírio de Bispo na catalogação e disposição simétrica de seus objetos (sempre com um *elemento de desvio*) “que seriam apresentados a Deus no dia do Julgamento Final”.

³³ Cf. LACAN, Jacques. *O seminário*, livro 5, p. 32.

³⁴ Mimesis é um termo que atravessa toda a história da literatura ocidental embora tenha abrigado diversos significados em diferentes épocas. Na antiguidade, a discussão do valor de uma escrita que *imita* a natureza já estava presente no teatro filosófico de Platão (*Phedro* e *República*). Em Aristóteles, na *Poética*, o sentido de *mimèsis* (verossimilhança) adquire matizes bem mais sutis, pois o que é representado não é o homem ou a natureza, mas sua ação, isto é, “a *Poética* não acentua nunca o objeto imitado ou representado, mas o objeto imitador ou representante”. Na modernidade, a *mimèsis* foi assimilada ao conceito de representação ou

simulacro: Fernando Pessoa “ele mesmo” é Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Bernardo Soares, Alberto Caeiro. Pessoa *é o outro* médium-ocultista-neurastênico-fingidor.³⁵

Para evitar o assentamento dos códigos, a desconstrução está sempre identificando novos operadores textuais, diferentes maneiras de atuação dos indecíveis e promovendo outras leituras de textos antigos e proscritos, como foi o caso das incursões aos textos de Nietzsche efetuadas por Deleuze e Derrida. A reaproximação das obras de autores exaustivamente lidos, tais como Platão e Aristóteles, demonstra que alguns (con)textos podem ser degradados ou enriquecidos com o tempo e que o fechamento da palavra poética e sua dogmatização não necessariamente acompanha a cronologia histórica. O lance de dados da escritura é um arremesso, observava Barthes, *cuja resposta nunca se conhece*.

Se Derrida precisou construir os seus *indesconstrutíveis* para sustentar uma ética possível, e Barthes, na *Aula*, fez o mesmo ao afirmar a irredutibilidade da literatura, buscarei sustentar que o *phármakon*, presente em tantas formas de artes não verbais, adquire especificidade inalienável na palavra poética, sobretudo no momento atual em que presenciamos o fechamento da interrogação freudiana (sem sua devida problematização) quanto ao desejo, o sujeito e sua singular relação com o significante.

A Especificidade do poema

A impessoalidade da voz do poeta, valor reconhecido e exaltado na modernidade, não tem relação alguma com a despersonalização dos indivíduos nas sociedades de massa. A empresa poética, observa Octavio Paz, “não consiste em suprimir a personalidade, mas abri-la e convertê-la no ponto de interseção entre o subjetivo e o objetivo”.³⁶

Mallarmé (*Um lance de dados*, 1897), Benveniste (“*A natureza dos pronomes*”, 1956), Barthes (“*A morte do autor*”, 1968) e Foucault (“*O que é um autor*”, 1969) desconstruíram uma noção romântica do eu lírico e do autor, beneficiando, assim, uma

verossimilhança no sentido cultural (doxa, opinião) Cf. COMPAGNON, Op. cit., p. 104. Um estudo mais ampliado sobre a relação da *mimesis* com a representação é desenvolvido por Luiz Costa Lima em sua obra *Mimeses e Modernidade*.

³⁵ A célebre afirmação de Pessoa “todo poeta é um fingidor” ilustra bem uma operação *phármakon* em que expõe de forma exemplar um elaborado paradoxo à maneira do texto grego que faz alusão a Demócrito. Em uma paráfrase, pode-se ler sub-repticiamente: *Fernando Pessoa diz que todo poeta é um fingidor; mas Pessoa é poeta; logo, Pessoa finge; logo, não é verdade que os poetas são fingidores; logo, Pessoa não finge; logo, é verdade que os poetas são fingidores; logo, Pessoa finge; logo...*

³⁶ Cf. *Estrella de tres puntas*, p. 23.

concepção de escritura e de sujeito da enunciação que não preexiste ao *texto*, mas se produz nele *hic et nunc* (aqui e imediatamente). Contudo, não há o apagamento do sujeito, na acepção psicanalítica, e sim uma “cisão” do ego, uma abertura para a *outridade* (Paz), o que não resulta na rarefação da palavra e de sua força de corte no tecido cultural.

A circulação dos bens culturais e sua articulação simbólica são possíveis principalmente numa rede de signos organizados pelo primado da palavra. O homem, no avesso da indagação sobre sua essência, não é constituído como “o homem em si”. Ele é sujeito da linguagem, imerso em um mundo de símbolos, gradualmente marcado pelos signos e suas circunstâncias.

O desaprumo de uma escrita totalitária não redundaria no apagamento da instância de decidibilidade, de um *eu* (um outro) enunciador. Certamente essa é uma decisão ética que é possível *na e pela* palavra. Evocar a escrita de Deus é igualar-se a Ele, à Lei, à fala do Senhor e, por conseguinte, anular o *phármakon* e o desejo. Esse é o golpe de *mestre* de Platão no *Phedro*, no qual ele rebaixa a *escrita-phármakon* e consolida ainda mais o *logocentrismo* da dialética socrática.

Reaproximar do desejo via palavra mediatizada pelo *phármakon* como “significante” verbal é inverter parcialmente a relação servil do sujeito com o código oficial, com a palavra do mestre. Essa posse não é conquista de poder, e sim da palavra poética que amplia e renova a sensibilidade pelo viés de um movimento infausto. Para tanto, há que se deflagrar uma reversibilidade *phármakon*, provocar rasgos distintivos em um pensamento confiscado e “apaziguador”.

Assim como *a Eneida não substitui a Odisséia*, outras formas não verbais de poesia não substituem a *palavra poética*. Receber o *dom* - a dádiva da palavra - é um ato vigoroso: há uma atividade no receber.

Todavia, a posição do crítico não é a mesma do poeta. O primeiro tem que pronunciar suas palavras nada casuais e o segundo, sustentar o jogo. Presume-se que o crítico inscreva no corpo do texto certa formalização a fim de que possa responder à ação desagregadora do *phármakon*, sem, no entanto, desativá-lo. Para atenuar sua ação desorganizadora e sustentar uma vertebração semântica, o antídoto deve ser usado de forma estratégica e com cautela para que não ocorra a ortopedia da cadeia significante pelo acasalamento com a univocidade do significado.

A elaboração do antídoto

Na elaboração do antídoto, utilizarei, em um primeiro momento, o esquema de Roman Jakobson sobre as funções básicas da comunicação verbal e, posteriormente, acrescentarei à sua topologia alguns elementos que visam flexibilizá-la ou subvertê-la.³⁷

O que nos interessa mais de perto é a *função poética* elucidada por Jakobson, que confere uso inovador das possibilidades da língua em conformidade com os dois modos básicos de organização dos códigos: seleção e combinação. A primeira refere-se à equivalência dos signos, respondendo ao critério de semelhança/sinonímia ou dessemelhança/antonímia. A segunda, a combinação, diz respeito à construção da seqüência (contigüidade). De acordo com Jakobson, a função poética “projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”.³⁸

Nessa concepção, é justamente a projeção de um eixo no outro, da similaridade superposta à contigüidade, que confere ao poema sua feição múltipla, simbólica e polissêmica. A primazia da mensagem voltada para si própria traz como conseqüência a ambigüidade da poesia, que atinge não apenas o código, mas torna igualmente ambíguos o destinatário e o remetente.

Ressalte-se que a supremacia de uma função em relação a outra nunca chega ao extremo do aniquilamento da função subordinada. Quanto à especificidade da função poética, ela não oblitera a referência, lembra Jakobson, “mas torna-a ambígua. A mensagem de duplo sentido encontra correspondência num remetente cindido, num destinatário cindido e, além disso, numa referência cindida”.³⁹

³⁷ Para Jakobson, no ato de comunicação verbal estão presente seis fatores e a cada um deles está associado uma função: I – *O remetente* (função emotiva); II – *O destinatário* (f. conativa); III – *O contexto* (f. referencial); IV – *O contato* (f. fática); V – *O código* (f. metalingüística); VI – *A mensagem* (f. poética). Vou me valer aqui do resumo esclarecedor elaborado por Haroldo de Campos: “O *destinador* envia uma *mensagem* ao *destinatário*. A *mensagem* tem um *referente*, um objeto ou situação ao qual ela se refere, suscetível de ser verbalizado, e que deverá ser apreendido pelo destinatário. Para tanto, é preciso que destinador e destinatário disponham de um *código* comum, no todo ou em parte, e que haja entre ambos um *contato*, um liame, uma conexão física ou psicológica. Eis aí como operam os seis fatores. Cada um deles dá origem a uma função da linguagem. Nas mensagens, estas funções se combinam. O que distingue a natureza de uma dada mensagem é a hierarquia que nela se confere às funções em concorrência. A função dominante será a definidora do perfil da mensagem, mas as secundárias devem ser também levadas em consideração”. Cf. *A arte no horizonte do provável*, p. 137.

³⁸ *Linguística e Comunicação*, p. 130.

³⁹

O esquema de Jakobson é relativamente simples e bastante funcional. Infelizmente, suas variáveis têm sido negligenciadas ou mesmo excluídas em alguns tipos de críticas extremistas. O organismo verbal remetente-contexto-código-destinatário não pode ser segmentado e trabalhado como um fragmento que exclui os demais. Esse procedimento reduz arbitrariamente ou mutila a *escritura*.

As faces da crítica

No caso de uma crítica restrita ao *emissor*, o ponto de ancoragem é situado no escritor, na sua vida e no momento histórico no qual sua escrita está inserida. Sob esse ângulo, o autor escreve para se exprimir e a qualidade da obra está na capacidade de tradução dos extratos mais profundos da alma ou da mente.

Quando as informações do texto são consideradas insuficientes para uma análise mais aprofundada da intenção do autor, os críticos recorrem à sua biografia buscando entender melhor sua personalidade e, assim, conseguir mais subsídios para analisar sua obra. Conseqüentemente, uma hermenêutica é construída com a finalidade de restabelecer a verdade, significação original da obra ou a estrutura profunda da visão de mundo do autor. Na contracorrente desse subjetivismo, surgiram escolas importantes, como o formalismo russo, os *New Critics* americanos que denunciavam a “falácia da intenção do autor” e o estruturalismo francês. Para essas correntes, a tônica é colocada no *código*, no texto em sua imanência, na cadeia significante ou no seu sistema lógico.

No extremo, destaca-se com demasiada facilidade a pureza da forma (resquílios de uma ontologia), acentuando sua superioridade em decorrência de determinado estilo, gênero, arranjo de sintaxe ou outra qualidade qualquer. Trata-se com desprezo a função referencial da linguagem e sua relação com o mundo.⁴⁰

Jakobson apresenta um exemplo extraído dos contos de fada dos contadores de história de Majorca que começa de forma inteiramente inusitada: “isso era e não era...” *Linguística e comunicação*, p. 150.

⁴⁰ A quebra da nomenclatura, da ligação entre a palavra e a coisa, do signo ao referente, do texto ao mundo teve como expoentes no século XX, a princípio, Peirce e Saussure. Segundo esses autores, a significação resulta da relação entre os signos (Saussure) ou da série interminável dos interpretantes que desloca de signo em signo sem nunca chegar à sua origem (Peirce). Jakobson, no artigo já citado, ao afirmar que na poesia a função poética é dominante em relação à função referencial, foi recebido de maneira indevida por seus epígonos, além de ter sido mal interpretado por seus críticos. Nas palavras de Antoine Compagnon, “as preocupações de Jakobson não impediram sua função poética de tornar-se determinante para a concepção, usual desde então, da mensagem poética como subtraída à referencialidade, ou da mensagem poética como sendo para si mesma sua própria referência: os clichês de autotelismo e auto-referencialidade estão, assim, no

Quando o *contexto* é privilegiado, temos uma crítica que enaltece a escrita que representa (*mimesis*) a realidade. O texto deve estar em conformidade com referências ideológicas (marxismo, psicanálise, existencialismo, etc.) ou submetido às confrarias culturalistas.

Depois do “desaparecimento” do autor, acrescido das fissuras abertas no código pela psicanálise, dialogismo, intertextualidade, dentre outras, houve a assunção do leitor e da estética da recepção. A unidade do texto e seu sentido são fixados pelo leitor, e a crítica volta a sua atenção para a recepção da obra. Compagnon divide as teorias da recepção em duas categorias: a primeira, fenomenológica, busca compreender o ato individual de leitura (Roman Ingarden e Wolfgang Iser); a segunda, hermenêutica, interessa-se pela “resposta pública ao texto (em Gadamer e particularmente Hans Robert Jauss) [...] que inclui o conjunto de convenções que constituem a competência de um leitor (ou de uma classe de leitores) num dado momento”.⁴¹

Em um exame mais acurado, fica evidente como essas variáveis estão entrelaçadas de forma inextrincável e ganham sua justa formulação na impossibilidade de dissociar (no sentido ontológico) poema-contexto-leitor. Há um apuro na construção da palavra poética que, por sua vez, só causa impacto em determinado campo social e numa época específica. Alguns autores têm uma consagração imediata (James Joyce); outros, como John Donne, Sousândrade e Pedro Kilkerry, ficaram totalmente esquecidos ou desconhecidos por um longo tempo. Alguns escritores são consenso na escolha dos críticos e nunca saíram do cânone, como Homero, Virgílio, Dante; outros, perderam o lugar nas listagens no decorrer dos séculos.⁴²

Indubitavelmente, se as inter-relações das variáveis do esquema de Jakobson fossem consideradas pela crítica em suas abordagens, muitos equívocos seriam evitados.

horizonte da função poética jakobsoniana”. Cf. *O demônio da teoria*, p. 100.

⁴¹ *O demônio da teoria*, p. 148/156.

Em outro momento de sua obra, Compagnon faz uma síntese das diferentes maneiras de leitura efetuada pelos críticos: “A abordagem objetiva, ou formal, da literatura se interessa pela obra; a abordagem expressiva, pelo artista; a abordagem mimética, pelo mundo; e abordagem pragmática, enfim, pelo público, pela audiência, pelos leitores”. Op. cit., p. 139.

⁴² Cf. MOISÉS, Leila Perrone. *Altas literaturas*.

Neste estudo, quando eu utilizar expressões como *escrita-phármakon*, operadores textuais, indecidíveis, deve-se considerar sempre o quadrívio texto-código-contexto-leitor. Mesmo quando abordo cada uma dessas variáveis à parte, não há nenhum movimento no sentido de essencializá-las.

Problematização do esquema de Jakobson

Mesmo sem desconsiderar o esquema de Jakobson, todavia, os lugares e a forma de interação de suas variáveis devem ser problematizados. O próprio Jakobson iniciou esse processo ao apontar a ambigüidade, na função poética, do código, do emissor e do receptor. Portanto, posso avançar minha reflexão em outras direções e mesmo mudar o curso do sentido proposto por Jakobson mediante a *reversibilidade de leitura*. O emissor e o receptor não são instâncias demarcadas por uma externalidade em relação a outra. A “mensagem” que porta o “sentido” não existe independentemente daquele que lhe confere significado, e a decidibilidade do sentido compete tanto ao emissor quanto ao receptor. Visto de outro ângulo, a mensagem existe e não existe. O significado está sempre numa relação dialética com o significante, constantemente dado e “a formar-se”. Nessa concepção, não há cifra que saia do emissor etiquetada pela palavra e se dirija ao receptor que deve decodificá-la como num processo simples de código Morse. Borges, apenas para citar um dentre muitos, subverte a questão das fontes e vai mais além, ao afirmar que a existência do posterior pode ser condição da existência do anterior (“cada escritor *cria* seus precursores”) ou, de forma ainda mais contundente, “o original é infiel à tradução”.⁴³

A seqüência emissor-mensagem-receptor, característica da *função referencial*, é sobrepujada pela *função poética*, e a palavra não só se torna ambígua, como pontuou Jakobson, mas se submete a outra forma de circulação, de maior complexidade, que Derrida denominou de *rastro*. O rastro não é uma estrutura, um existente, uma palavra; é uma operação que não rompe com sua materialidade gráfica nem se confina a ela. A significação é produzida pelo movimento de um rastro retendo o outro (e suas diferenças), num processo de temporalização. A *différance*, que difere e retarda, impossibilita a redução do *rastro* à simplicidade de um presente, de uma mensagem dada.⁴⁴

⁴³ Para pôr em relevo o teor subversivo da afirmação de Borges, transcrevo o contexto em que aparece sua sentença emblemática: “Só de três dias e duas noites do inverno de 1782 precisou William Beckford para redigir a trágica história de seu califa. Escreveu-a no idioma francês; Henley traduziu-a para o inglês em 1785. O original é infiel a tradução; Saintsbury observa que o francês do século XVIII é menos apto que o inglês para transmitir os ‘indefinidos horrores’ da singularíssima história”. Cf. o ensaio “Sobre o *Vathek* de William Beckford”, p. 121. Em um outro ensaio, “As versões homéricas”, Borges critica a superioridade, *a priori*, do texto original: “o conceito de *texto definitivo* não corresponde senão à religião ou ao cansaço”, p. 255.

⁴⁴ A noção de *rastro* rompe com o postulado de Parmênides, reafirmado por Platão em seu diálogo intitulado *Parmênides*, que é o da distinção e exclusão mútua entre o que é o que não é: “O ser não é o não ser”.

Jakobson também considerou efeitos de descontinuidade na cadeia significante e não aderiu a uma crença no caráter linear da linguagem. O lingüista russo acreditava numa sobreposição de som e de sentido que se distribui de forma descontínua na rede de signos (“em uma relação semântica entre unidades rítmicas”). Sustentava também uma concepção sutil de deslocamentos topológicos em que as demarcações de fronteira não fossem dogmaticamente defendidas, tais como prosa/poesia, forma/conteúdo, e, de forma mais notável, as figuras de linguagem: “Toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz metonímico”.⁴⁵

Entretanto, a forma de teorização que privilegia operadores como *rastro* e *différance*, como faz Derrida, apresenta diferenças significativas da perspectiva de Peirce, Saussure, Jakobson e Chomsky, que consideram o signo em sua presentidade, física ou psíquica (*esse est percipi*: Ser é ser percebido). Outros, ainda presos a uma visada mimética, concebem o signo como representação da realidade. Essa concepção impossibilita a apreensão de operações sígnicas que recobrem o campo do inconsciente (psicanalítico); da presença-ausência derridiana ou dos processos de desterritorialização (Deleuze).

Antes de aprofundar esses pontos no capítulo III, tais como os operadores textuais (o *phármakon* é apenas um deles) e os variados procedimentos de desconstrução-desterritorialização e suas formulações teóricas, contextualizo, no próximo segmento, as poéticas de Altino Caixeta e Haroldo de Campos e as suas relações com o legado da modernidade.

⁴⁵ *Lingüística e comunicação*, p. 149.

CAPÍTULO II

POÉTICAS EM TRAVESSIA: O SÉCULO VINTE

O tempo secreta seu fio e destrama-o sem perder o curso. Ao desdobrá-lo, enovela-se. Ao desfiá-lo, perlonga seu discurso: desloca-se delicado e ligeiro para não romper o tecido de sua trama.

Eis que alguns fios - com o peso de inconclusas palavras - se rompem.

Vocábulos em travessia: o século vinte. Pós-modernidade?

“Nós ainda estamos na modernidade”, afirma Haroldo de Campos em sua entrevista concedida à revista *Cult* em 1998. Entretanto, o poeta sente a necessidade de dar melhor acabamento à sua frase peremptória: “A não ser que se entenda que Mallarmé já é pós-moderno em relação a Baudelaire”. É possível supor, se apreendermos essas palavras *ex nihilo*, fora do contexto da ensaística haroldiana, que ele considere que não houve uma mudança paradigmática na literatura desde o poema constelar de Mallarmé, *Um lance de dados* (1897). Hipótese não trivial que necessita ser esclarecida.

Sem dúvida, esse ponto é dilemático. No entanto, a questão paradigmática deve ser vista no contexto dos ensaios mais recentes de Haroldo de Campos, em que o crítico discute o conceito de agoridade e o momento pós-utópico no qual entramos, segundo ele, desde a década de 1960.

A discussão a respeito do nosso “endereço” na linha do tempo - modernidade, pós-modernidade ou tarda-modernidade - “já se tornou clássica” (comparecendo aqui a derrisão moderna), embora poucos ainda defendam que a modernidade goze de boa saúde. Nem mesmo Habermas acredita que o projeto moderno deva ser levado adiante sem profundas modificações.

O tempo linear cristão ou moderno (adâmico-apocalíptico ou passado-presente-futuro) foi dilacerado pela metáfora crítica, motor da modernidade, que se voltou contra si mesma, e com sua ironia (crítica da metáfora) deslocou e minou os pilares da analogia, da representação, da *mimesis*.

A fim de evitar as discussões de nomenclatura que tem estado em nosso encaixo nas últimas décadas, defino com maior precisão o tipo de relação e de negociações simbólicas que Altino Caixeta e Haroldo de Campos estabeleceram para sua época no período em que iniciaram suas atividades textuais e nas décadas subseqüentes.⁴⁶

Portanto, ao abordar as referências históricas que foram importantes na formação desses dois poetas, como o romantismo, o modernismo, as vanguardas, faço uma leitura bastante focalizada ao invés de uma visão panorâmica de processos sociais e estéticos que já foram amplamente estudados.

Haroldo de Campos e Décio Pignatari iniciam na literatura em 1950, editando suas obras no Clube da Poesia, agrupamento literário nascido da geração de 1945. Com *Auto do possesso*, livro de feição barroca, Haroldo conseguiu a atenção do crítico Sérgio Buarque de Holanda, que destacou o “inconformismo promissor” do jovem poeta. Em menos de dois anos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos formaram o grupo vanguardista *noigandres* que rapidamente ganhou projeção nacional e, alguns anos depois, reconhecimento em muitos outros países.⁴⁷ Lançaram uma revista-livro em que os poetas publicavam poemas e textos críticos nos quais já se notava uma reflexão sobre a linguagem e a consciência da forma ao se trabalhar com a palavra poética: *o poema ilustra a teoria de seu vôo* (Haroldo de Campos).

⁴⁶ Altino Caixeta começa a escrever poesia na década de 1930, duas décadas antes de Haroldo de Campos.

⁴⁷

Os “concretos” estreitaram relações com vários poetas “afins” de outros países, que ajudaram a divulgar seus trabalhos tanto em revistas quanto em encontros de arte. Em 1956, os “brasileiros” organizaram uma antologia internacional de poesia concreta juntamente com o poeta suíço Eugen Gomringer que contribuiu de maneira decisiva para divulgar os poemas do grupo *noigandres* na Suíça-Alemã, na Áustria e na Alemanha. Um ano depois, em 1957, Haroldo de Campos estabeleceu trocas textuais com o poeta japonês Kitasono Katsue diretor da revista VOU e iniciou seu processo de tradução que o acompanhou de forma constante até a sua morte. Nos anos seguintes, Haroldo de Campos estabeleceu uma série de contatos esporádicos ou intensos com escritores e intelectuais renomados, tais como Francis Ponge, Maldonado, Stockhausen, Max Bense, Ezra Pound, Cummings, e, posteriormente, com Pierre Boulez, Giuseppe Ungaretti, Octavio Paz, Cortázar, Humberto Eco, Derrida e tantos outros. O ano de 1960, para os concretos, foi marcado pelas exposições internacionais em vários países, sendo as principais realizadas na Alemanha (Stuttgart) e no Japão (Tóquio). Em suma, num prazo muito curto de tempo, o concretismo conquistou leitores em países dos mais variados como Tchecoslováquia, Itália, Inglaterra, México, Cuba, Argentina, etc. Com o Golpe de Estado em 1964 e o arrefecimento das ideologias e das utopias, a poesia concreta como “movimento de vanguarda” chega ao fim, e Haroldo de Campos começa outra fase de experimentação igualmente radical com a palavra poética, publicando, ainda em 1964, alguns fragmentos de seu poema longo: *Galáxias*.

Cf. a excelente síntese da história do concretismo elaborada por Gonzala Aguilar em sua tese de doutorado: *Poesia concreta brasileira: las vanguardias en la encrucijada modernista*, ou “sinopse do movimento da poesia concreta” em *Teoria da Poesia Concreta*, p. 193.

Ao contrário de Haroldo de Campos, que desde o começo filiou-se aos grupos e aos projetos vanguardistas, Altino Caixeta inicia sua atividade poética de maneira independente e distante dos movimentos programáticos das vanguardas. Durante décadas escreveu de forma impetuosa e ininterrupta centenas de poemas e só veio a publicá-los na forma de livro em 1980.

A maior aproximação das escrituras de Haroldo de Campos e Altino Caixeta dá-se, sobretudo, no segundo momento da poética haroldiana - sua fase pós-utópica - como o próprio Haroldo a nomeou posteriormente, em que a estética da ruptura havia sido superada pelo poeta de *Galáxias*.

A “tradição moderna” da poesia como crítica da linguagem e dos sistemas de referencialidade, iniciada com os românticos alemães do grupo de Jena, está presente tanto na poética de Altino Caixeta quanto nos ensaios críticos e nos poemas de Haroldo de Campos, se bem que a maneira de encarnar o legado da modernidade difere de forma significativa em suas poéticas. Altino Caixeta, em uma série de sete poemas intitulados *O pastor do espanto*, reflete de maneira paradoxal sobre a escritura, o poema e o poeta.

A postura crítica de Haroldo de Campos diante da escritura assume outra forma de pluralidade. No campo ensaístico, o crítico imprime uma sistematicidade em suas reflexões sobre as operações com a linguagem que diz respeito à poesia e à tradução. Em contrapartida, na poesia o seu procedimento diverge entre a lucidez (em grande parte dos poemas de sua obra, como em *Crisantempo*) e o “aparente” delírio presente em vários fragmentos de *Galáxias*.

Com o propósito de elucidar as formas de interação das poéticas de Altino Caixeta e Haroldo de Campos com a herança literária universal, assinalo, a seguir, os ensaios críticos escritos principalmente por Octavio Paz, Haroldo de Campos e Philadelpho Menezes sobre a modernidade e a pós-modernidade (ou modernidade tardia).

A imagem do mundo

Nos livros *O arco e a lira*, *Convergências*, *Os filhos do barro*, dentre outros, o poeta e crítico mexicano Octavio Paz analisa de forma aguda o processo da modernidade desde os seus primórdios (com a perda da imagem do mundo) até o seu ocaso, representado pelo fim

das vanguardas. Na Antigüidade, segundo a análise de Paz, o universo era concebido pelos homens tendo forma e centro, sendo regido por um ritmo cíclico e perfeito, figura que foi o arquétipo das relações entre a natureza, os homens e as leis. Gradativamente, a harmonia da imagem do mundo foi sendo quebrada, o espaço se fez infinito, o tempo deixou de ser cíclico, as essências platônicas (o mundo perfeito das Idéias) e Deus se desvaneceram.

O percurso crítico efetuado por Octavio Paz em *Os filhos do barro* mostra a falência de um sistema de relações e correspondências universais sustentado pelo princípio da analogia entre o mundo celeste e o terrestre, Deus e o homem, em que “as mínimas coisas do universo podem ser espelhos secretos das maiores” (De Quincey). Em alguns casos, no *Íon* de Platão, por exemplo, o poeta é o porta-voz que religa o microcosmo à ordem superior - o macrocosmo.⁴⁸

A imaginação poética está diretamente relacionada com essa imagem do mundo, e a mudança na cosmovisão de uma época ou de um escritor incide sobre o poema. Acreditando nesses pressupostos, Paz analisa a visão de mundo de alguns poetas modernos: Blake vê o invisível por meio dos símbolos e arquétipos; para Baudelaire o mundo evaporou-se, e no caso de Mallarmé, que não apresenta uma visão do mundo, até mesmo a palavra perdeu sua realidade última.

A mudança da imagem do mundo, por sua vez, afeta diretamente a concepção da imagem do tempo, que incidirá, por conseguinte, sobre a relação do homem com a tradição. Assim, Octavio Paz tece a sua argumentação partindo do pressuposto de que cada civilização tem uma relação específica com o tempo - passado, presente e futuro – de modo que para as sociedades primitivas o modelo do presente e do futuro é o passado imemorial (e não recente), que consiste numa repetição rítmica atualizada na natureza e nos rituais sociais que promovem uma modulação do presente em conformidade com o passado. Se para os primitivos o tempo é o agente que suprime a mudança, para o moderno o tempo é o

48

Muitas foram as operações materiais e simbólicas que constituíram esses sistemas de relações analógicas. A magia é evocada por Octavio Paz em seus textos tendo um “ancestral” comum com a poesia. A poeta portuguesa contemporânea, Ana Hatherly, também nos remete a relação da magia com a escrita, parentesco que já estava presente nos textos herméticos da Antigüidade, em que Thot, o deus egípcio, inventou não só a escrita, mas também a magia, isto é, misticamente elas vêm da mesma fonte. Outro sistema material-simbólico de relação analógica que consta na análise paziana é a arquitetura, que também funcionou como duplo simbólico do cosmos. No entanto, as construções modernas, na análise do poeta-crítico mexicano, deixaram de *significar* e passaram a ser funções, “centros de energia, monumentos da vontade, signos que irradiam poder, não sentido”. Cf. *Convergências*, p. 99.

motor da mudança. A transformação, para o primitivo, é devida a alguma coisa que saiu da ordem e da harmonia, portanto é visto com horror, como falta e queda. Com o cristianismo houve uma inversão do tempo perfeito que não é mais a idade de ouro do passado imemorial, e sim, a eternidade, uma abolição do tempo situado em algum lugar do futuro no qual nada mais acontecerá depois do Juízo Final. Para os budistas, o tempo perfeito é vazio, transcendente, espécie de espaço paralelo ao tempo cíclico, reencarnatório. Ao passo que o tempo cíclico estava presente nas culturas chinesa, grega, asteca e em tantas outras, na modernidade ele foi rompido por uma concepção linearista de tempo. Não só a concepção do tempo, como também o princípio da analogia sofreu mudanças significativas.

A analogia, conceito fundamental no pensamento paziano, estabelece uma correspondência entre tudo e todos, essência e aparência, sensível e inteligível. Para Octavio Paz, a poesia é uma manifestação da analogia evidenciada em muitas operações com a materialidade da palavra. As rimas, aliteraões, metáforas e metonímias são formas em que a analogia se manifesta. Poderíamos acrescentar ainda as paronomásias, alegorias, paralelismos e tantas outras figuras de linguagem que constituem maneiras concretas de atuar do pensamento analógico. A importância da analogia, segundo Paz, é que ela funciona como uma força poderosa que, além de manter juntos os semelhantes, une também elementos díspares e até mesmo antinômicos. Dessa maneira, a analogia “torna o mundo habitável” ao estabelecer uma ponte verbal que reconcilia as diferenças e oposições sem suprimi-las. O acidente, o acaso e a exceção podem ser incorporados pela analogia que, por conseguinte, é sustentada pelo *ritmo*.⁴⁹ O texto poético, do ponto de vista paziano, é um mundo de ritmos e símbolos que se desdobra mediante uma alquimia erótica em que os signos se aproximam (ou se unem) e se distanciam, como podemos ver no poema *Blanco*, de Octavio Paz, traduzido por Haroldo de Campos: *não e sim / juntos / duas sílabas enamoradas*.

Em seu livro *Vôo transverso*, Maria Esther Maciel analisa como Octavio Paz redimensiona o conceito de analogia em sua obra, ao entrar em contato com a noção de estrutura de Claude Levy-Strauss (“invariante que se repete tanto no mito quanto na

⁴⁹

Em *O arco e a lira*, Octavio Paz elabora um conceito de ritmo em que ele é concebido como “visão de mundo” e não medida, métrica: “No fundo de toda cultura se acha uma atitude fundamental diante da vida, que antes de se expressar em criações religiosas, estéticas ou filosóficas, manifesta-se como ritmo. Yin e Yang para os chineses; ritmo quaternário para os astecas; dual para os Hebreus. Os gregos concebem o cosmo como luta e combinação de coisas opostas. Nossa cultura está impregnada de ritmos ternários.” Cf. p. 71-72.

linguagem e nos sistemas de parentesco”) e com a lingüística estrutural de Jakobson (princípio das equivalências). O poeta mexicano amplia seu conceito de analogia que, por meio de um *ritmo* universal, continua sustentando o mundo e a linguagem. No entanto, a analogia deixa de ser uma relação de semelhança fundamentada na ordem e passa a abrigar um *ritmo* “fundado no jogo de afinidades e de oposições simultâneas entre os signos”.⁵⁰

Sob essa perspectiva, a analogia não implica a identidade e a unidade do mundo, mas a sua pluralidade. A metáfora não é identidade e nem anula a alteridade. O “como” e o “é” são pontes, mediações que não suprimem as distâncias.

Evidentemente, o conceito de analogia não se mantém por si só; ele precisa ser suplementado por outro elemento que dê conta dos eventos de dissonância, ruptura e descontinuidade, pois “há um momento em que se rompe a correspondência”, admite Octavio Paz. Por isso a analogia precisa de seu par, a *ironia*: filha da modernidade, do tempo linear e irrepetível, enquanto a analogia, em seus primórdios, respondia às necessidades de um tempo cíclico alicerçado na visão mítica. A ironia mina a analogia, semeia a dúvida, diz Octavio Paz, interrompe o discurso, provoca a cisão entre a palavra e a realidade: é não-comunicação. Esfacela a metáfora dos astros como signos, da natureza como símbolo, enfim, do universo como um livro. Negação, crítica, ruptura e ironia sustentam a ilegibilidade do mundo para o poeta moderno. A analogia deixou de ser ontológica, como em Platão, Dante e outros textos renascentistas, o poema não é mais o duplo do universo e a palavra poética não necessita mais recorrer a autoridade do sagrado, da perfeição, do divino. A partir de então, a analogia passou a ser um sistema complexo de relações, de vasos intercomunicantes constituindo infinitas combinações: “O texto que é o mundo não é um texto único: cada página é a tradução e a metamorfose de outra e assim sucessivamente. [...] No centro da analogia há um buraco: a pluralidade de textos subentende que não há um texto original”.⁵¹

Mesmo com o alargamento desse buraco decorrente das constantes investidas da modernidade, a analogia, sob a ótica paziana, continua sendo o fundamento da poesia. Entretanto, o poeta-crítico não deixou de considerar as operações da ironia que abre fendas na regularidade clássica, desloca seu eixo ou paralisa sua engrenagem. As cracas do

⁵⁰ Esther Maciel relaciona o conceito paziano de analogia com a “não lógica do terceiro incluído” de Haroldo de Campos, “onde uma coisa pode deixar de ser igual a si mesma para incorporar o outro, a diferença, desde que postulada uma relação de similaridade.” Cf. *Vôo transversal*, p. 122-123.

⁵¹ Cf. *Os filhos do barro*, p. 98.

romantismo e sua evocação do grotesco, do irregular e do bizarro continuam acidentando a ritmicidade da respiração do belo, do bem e do *telos*.

Não só os românticos destilaram uma crítica ácida em relação à harmonia de um mundo analógico; os filósofos racionalistas e empiristas também contribuíram para a demolição de alguns de seus pilares. Dentre os representantes do empirismo britânico do século XVII e XVIII, Locke, Berkeley e Hume, coube ao último fazer a crítica mais devastadora a todo o sistema de relações e de substituições. Segundo Hume, os filósofos substituíam os deuses por “falsos conceitos” racionalistas, tais como a harmonia e os desígnios do universo. Essas noções, sob as vestimentas conceituais, passaram a ocupar, em certos círculos de pensamento, o lugar vacante da analogia e de suas correspondências míticas e religiosas.⁵²

Na poesia, conforme Octavio Paz, foi Mallarmé quem desferiu o golpe radical na visão de mundo sustentada pela analogia ao superar o ciclo da oposição entre ironia e analogia. Sem negar a realidade do *nada* e sua manifestação por intermédio da ironia, Mallarmé aceitou, concomitantemente, a realidade da analogia. Assim, a poesia, para ele, passou a ser “a máscara do nada”. O *lance* de Mallarmé é não eliminar nenhum dos termos, é o movimento que está para além da afirmação e da negação, uma suspensão das significações últimas, o que Paz denominou de *metaironia* e identificou a obra de Marcel Duchamp como um exemplo, a um só tempo, de afirmação erótica e negação irônica. A metaironia, ao contrário da ironia, não desvaloriza o objeto e nem propõe uma inversão de valores. Com Marcel Duchamp e sua metaironia, Octavio Paz considera encerrado o período histórico que fez da ironia um de seus pilares capitais.

Como se percebe, ao discorrer sobre conceitos ou noções como *tempo*, *ritmo*, *analogia*, *ironia* e *mudança*, Octavio Paz promoveu a escansão de alguns pontos da história e da literatura que me permitiu mapear a tradição da ruptura que iniciou com a crítica e a ironia dos românticos e culminou com o ocaso das vanguardas no século XX. Em suma, para os modernos, as respostas existenciais e sociais serão construídas pelo homem, e não

52

Para David Hume (1711-1776), em sua obra mais conhecida *Tratado da natureza humana*, as idéias não são inatas e nem estabelecem nenhuma correspondência metafísica com os sistemas do universo. Elas são pálidos reflexos das experiências, e noções como alma, eu, substância e identidade são apenas para escamotear as variações e interrupções que existem em nossas experiências. Diferentemente dos céticos da Antigüidade, Hume imprime um tom investigativo em seu “ceticismo” e conclui que muitas de nossas certezas da vida diária não podem ser justificadas. Cf. RUSSEL, Bertrand. *História do pensamento ocidental*, p. 329.

por Deus, por meio da razão crítica ao invés da revelação, e pela via do progresso que encarnará a “idade de ouro” na história.

O tempo, então, torna-se sucessivo, irrepetível, fator de mudanças e rupturas. Dessa forma, Paz direciona a sua argumentação para a trindade moderna: utopia, crítica e mudança: “No passado, a crítica tinha como objetivo atingir a verdade; na idade moderna, a verdade é crítica”.⁵³

Antes de relacionar a primeira fase da poesia haroldiana e sua vinculação com os movimentos de ruptura estética, defino melhor algumas de suas raízes críticas, tais como o movimento romântico do século XIX que se desdobrou e alcançou as vanguardas do século XX.

O romantismo *intrínseco*

O romantismo surge no século XVIII na Alemanha e na Inglaterra como uma reação à exacerbação das propostas iluministas que pretendiam difundir a luz (o primado da razão) onde prevaleciam as trevas (religião e outros sistemas míticos). De forma semelhante, podemos citar o “empirismo filosófico” como um contrapeso da objetividade dos pensadores racionalistas. Rapidamente o romantismo se disseminou pela Europa, tendo como um de seus expoentes Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), pensador que escreveu sobre temas bastante diversificados como teoria política, educação e literatura.⁵⁴

Rousseau foi o grande defensor dos sentimentos e influenciou não só as novas gerações românticas (principalmente a de tendência subjetivista sentimental), como também a teologia protestante. A ética de Rousseau se baseia nos *sentimentos naturais* que indicam a direção a ser seguida, ao contrário da razão, que nos desvia do alvo. Esse pensamento alterou o curso da teologia protestante que, à maneira das idéias de Rousseau, pôde prescindir de provas racionais para a existência de Deus. Essa foi a atmosfera que possibilitou a irrupção dos primeiros românticos no final do século XVIII. Todavia, a

⁵³ Cf. *Os filhos do barro*, p. 47.

⁵⁴ Na literatura, podemos destacar sua obra consagrada pelos teóricos do século XX *Ensaio sobre a origem das línguas*. O *Ensaio* é um texto de publicação póstuma que permaneceu mais de dois séculos sem receber atenção dos críticos. Depois da segunda metade do século XX, muitos pensadores de renome (Lévi-Strauss, Jean Starobinski, Derrida e outros) revisitaram a obra desse pensador que fazia da música o paradigma da linguagem.

postura irônica e ambígua de alguns poetas românticos provocou dissonâncias no pensamento “imanentista” de Rousseau.

Mais que um movimento literário, o romantismo buscou vincular vida e literatura mediante a socialização da poesia. Habermas localiza nas cartas de Schiller, editadas em 1975 nas *Hören*, “o primeiro escrito programático para uma crítica estética da modernidade”, em que Schiller propõe a arte como substituta da religião na função de elemento unificador da sociedade.⁵⁵

Octavio Paz, além de sublinhar o lado moral e político do Romantismo, destaca sua feição erótica e reafirma sua faceta idealista ao apresentar em seu horizonte utópico a intenção de socializar a poesia. Para o poeta-crítico mexicano, a poesia moderna (em seu sentido lato) nasce com os primeiros românticos e seus predecessores, atravessa o século XIX, sofrendo transformações, e chega ao século XX. No sentido restrito, “alude ao período que se inicia com o simbolismo e culmina no movimento de vanguarda”.⁵⁶

Para adentrarmos na topografia estética e social do romantismo, podemos evocar algumas senhas, como a utopia, a ambigüidade e as antinomias. Somam-se a essas a transgressão (Hölderlin), o coletivismo (Novalis e seu comunismo poético), o amor livre (Schlegel) e o gosto pelo estranho. Tudo isso movido pela ironia (adensada pela reflexão crítica), que foi um dos grandes distintivos do movimento em relação à poesia de seus antecessores.

Haroldo de Campos, ao discutir a dissolução do estatuto dos gêneros na literatura, analisa a contribuição do romantismo no sentido de abalar o caráter normativo das estéticas clássicas. Distingue ainda, no movimento contestatório dos românticos, duas correntes que seguiram rumos divergentes em muitos aspectos. Na primeira, os românticos “extrínsecos” (Lamartine, Vigny, Musset, Hugo) foram caracterizados por manter um tom mais

⁵⁵ Cf. HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*, p. 51.

A utopia de Schiller, claramente social-revolucionária, defendia a arte como forma de transmissão que altera o curso das relações intersubjetivas, em contraste com os extremos contidos no isolamento (alienação) ou na massificação (dissolução) do indivíduo. A arte como “razão comunicacional” seria um dos componentes do “Estado estético” do futuro, o que difere do Estado Ideal” da República de Platão que era visto apenas como modelo de perfeição desligado de qualquer projeto com vista à implantação.

⁵⁶ De modo geral, atesta Octavio Paz, Baudelaire é o poeta mais citado como precursor da poesia moderna, sendo que alguns críticos também consideram a contribuição de Poe e Nerval (de *Les chimères*). Cf. *Os filhos do barro*, p. 152. Na esteira de Octavio Paz, adoto aqui o sentido lato de “poesia moderna” justamente por considerar que nos movimentos vanguardistas vários traços programáticos e estéticos são remanescentes dos românticos alemães e ingleses e que ainda se encontram presentes nos dias atuais, tais como a sobreposição, no poema, das funções poética e metalingüística (Jakobson) presentes na poesia de Haroldo de Campos e Altino Caixeta.

declamatório e sentimental em seus poemas. Na segunda, os românticos “intrínsecos” referem-se àqueles que conciliaram criação e reflexão crítica tanto em suas poesias quanto em seus ensaios. Haroldo explicita sua predileção pelo segundo grupo, que contribui de maneira diferenciada para a “estética da ruptura” na esfera do decoro clássico e no “dissídio com o código dos possíveis” efetuado na própria materialidade da linguagem. Dessa linhagem, sobressaem Novalis, August e Friedrich Schlegel, Hölderlin, Nerval, Wordsworth, Coleridge e Poe.⁵⁷

A eleição dos românticos “intrínsecos” (sobretudo os alemães e os ingleses) como os nossos “ancestrais” também é explícita na obra de Octavio Paz, que destaca a originalidade poética e a penetração crítica de uma “palavra que reflete sobre si mesma”, negando a realidade em proveito do sujeito poético e rompendo com a tradição mimética.

Friedrich Schlegel, por exemplo, descartava de antemão todas as possibilidades do imitar e do repetir, e erigia a ironia ao estatuto de “beleza lógica”. Seu irmão, August Schlegel, sob o conceito de “forma interna”, propunha que a totalidade do mundo deveria ser transposta para a própria obra, ou seja, o poeta deixa de imitar a natureza para produzir formas “como a natureza”. A intransitividade da obra desloca a relação texto-mundo para enfatizar a relação de expressão, poema-artista. O infinito (a obra) é representado de modo finito (Schelling) por meio de uma rede de relações que é sustentada pela coerência da imaginação e do sonho (Novalis).

Paz destaca também os românticos intrínsecos como os precursores de uma tradição dos textos-manifestos de caráter revolucionário que ainda “se prolonga até nossos dias”. E acrescenta: “A partir dos românticos, o Ocidente se reconhece numa tradição diferente da de Roma, e essa tradição não é uma, mas múltipla [...] a poesia romântica não foi só uma mudança de estilos e linguagens: foi uma mudança de crença, e é isto o que a distingue de outros movimentos e estilos poéticos do passado”.⁵⁸

⁵⁷

Devemos considerar também que, mesmo antes do Romantismo, houve poetas que refletiram de forma vigorosa sobre a poesia e o trabalho com a linguagem, tais como Dante, Horácio, Schiller e Goethe. Mas, diferentemente dos modernos, os antecessores dos românticos adotavam um ângulo de visada metafísica (clássica ou cristã) em relação ao mundo, à linguagem e ao sujeito poético. No artigo *Poéticas da lucidez*, Maria Esther Maciel sublinha a dependência dos poetas-pensadores pré-românticos em relação a um sistema de verdade (representado por Deus ou pela razão) e ao código: “A linguagem poética ainda não tinha proclamado a sua autonomia”. Cf. *Vão transverso*, p. 21.

⁵⁸ Em relação à França e à Espanha, Octavio Paz não compartilha o mesmo entusiasmo. A França, em sua opinião, teve uma literatura romântica, mas não um “espírito romântico”. Quanto à Espanha, ele é ainda mais incisivo: “O romantismo espanhol foi epidérmico e declamatório, patriótico e sentimental.” Cf. *Os filhos do*

Leila Perrone-Moisés, ao avaliar o cânone dos poetas-críticos modernos, acentua uma contribuição fundamental dos românticos alemães para a tradição da modernidade (principalmente Friedrich Schlegel, mediante sua vocação poliglota e curiosidade investigativa), no sentido de “alargamento da área de leituras”. Schlegel frequentou as literaturas russa, tcheca, húngara e indiana. Essa voracidade caleidoscópica de leituras excêntricas está presente em quase todos os poetas-críticos da modernidade, Paz, Borges, Calvino, Pound e Haroldo de Campos, sendo que os dois últimos acrescentaram às suas reflexões ensaísticas a atividade tradutória.⁵⁹

Outro ponto que merece ser elucidado na postura romântica é a atitude ambígua em relação à religião. Alguns apregoavam um ateísmo “religioso”, outros elaboravam sua própria mitologia, mesclando o sagrado e o profano ou fazendo um sincretismo paradoxal no qual inseriam elementos heréticos na ordem religiosa estabelecida, quero dizer, por meio da ironia, provocavam a cisão do uno, da plenitude. O Cristo de Hölderlin, a título de exemplificação, em seu poema “O único”, é uma divindade solar e “se transforma em irmão de Hércules e *daquele que jungiu seu carro com uma parelha de tigres e desceu até o Indo, Dionísio*”. Já William Blake, com seu cristianismo nada ortodoxo, apresenta um Cristo como um “titã nu, que se banha no mar radioso da energia erótica”.⁶⁰

Nietzsche, canonizado pelos ateus e condenado pelos cristãos, nada fez a não ser requestrar o tema romântico do *sonho* de Jean-Paul Richter intitulado *Discurso de Cristo morto no alto do edifício do mundo: não há Deus*. A marca do texto nietzschiano está no tom profético à maneira do Antigo Testamento, na forma incisiva e no alto teor de agressividade do personagem Zaratustra, uma versão mal acabada de seu *super-homem* (idealização de um “homem por vir” centrado em sua vontade de poder e totalmente independente das amarras da tradição, teorizado por Nietzsche em outras obras de forma bem mais articulada). O texto da anunciação da morte de Deus, em Zaratustra, não se iguala, nem em inventividade nem em força corrosiva, ao *sonho* de Jean-Paul. A forma

barro, p. 88/107. Esse romantismo “extrínseco”, segundo Esther Maciel, foi o mais difundido no Ocidente, e, na América Latina, chegou a predominar. Ver *Vôo transversal*, p. 22.

⁵⁹ De maneira muito peculiar, Altino Caixeta também foi um leitor de feição “enciclopedista”. Mais próximo de Borges que do “Haroldo concretista” (no sentido programático das escolhas de leituras), Altino promove uma intensa interlocução com a literatura do oriente e de outros textos não canônicos, como será visto na análise de sua obra.

⁶⁰

Cf. *Os filhos do barro*, p. 68/77. Blake “afirmava sempre que seus livros constituíam ‘as sagradas escrituras’ da nova Jerusalém. Cf. PAZ, Octavio, *Estrella de tres puntas*, p. 32.

paradoxal, o tom religioso e blasfemo, simultaneamente, fazem de *Sonho* um dos textos mais inusitados do período romântico. Nas palavras de Octavio Paz, “não é um filósofo nem um poeta, mas o próprio Cristo, o filho da divindade, que afirma a não-existência de Deus”.⁶¹

Para Octavio Paz, Rícher é o grande precursor das correntes literárias que vão se desenvolver e se multiplicar no século XIX e XX, desdobrando, de forma independente ou simultânea, o feixe temático do *sonho* (onirismo, angústia) e seus procedimentos com a linguagem: (“mescla de gêneros, a literatura fantástica aliada ao realismo e este à especulação filosófica”).

O *Sonho* de Rícher, talvez de forma sem precedentes na história da literatura, evidencia todas as antinomias do romantismo intrínseco, sua estética dos contrastes, sua face grotesca, seu paradoxo plural que dispõe, na mesma espacialidade textual, humor e angústia, prosa e poesia, incredulidade e fé. O Cristo de Rícher promove a demolição sumária do passado e abre um abismo no lugar reservado ao futuro. Seu tempo é o momento presente, a fagulha do instante. Mas há uma diferença notória em Rícher: seu *Sonho* transforma a linha do tempo em um ponto, enquanto os românticos criam um tempo arquetípico, quer dizer, instauram uma utopia do “tempo da origem” antes da História, o que não deixa de ter um lastro idealista e contraditório. No romantismo há uma consciência da impossibilidade desse retorno, o que difere da concepção do tempo cíclico dos povos primitivos e orientais.

A fala do poeta romântico compõe a *Escritura* do mundo novo, de um homem livre das tiranias dos deuses e que proclama uma sociedade fundada na palavra poética: “A poesia é a religião original da humanidade” (Novalis), ou ainda: “Os Testamentos judeu e cristão derivam originalmente do gênio poético”(Blake). Dessa forma, observa Paz, a missão do poeta romântico é restabelecer a palavra original desde que a poesia rompeu sua relação servil com a religião.

⁶¹ Escreve Rícher: “No meio do clamor da multidão das sombras, Cristo desce e diz: percorri os mundos, subi até os sóis e não encontrei Deus algum; baixei até os últimos limites do universo, olhei os abismos e gritei: Pai, onde estás? Porém só escutei a chuva que caía no precipício e a eterna tempestade que não é regida por nenhuma ordem... A eternidade repousava sobre o caos, e roía e, ao roê-lo, devorava-se lentamente a si mesma. As crianças mortas aproximam-se de Cristo e lhe perguntam: Jesus, não temos pai? E ele responde: somos todos órfãos”. A primeira versão do *sonho* é de 1789. Conforme Octavio Paz, há ainda outra versão em que Shakespeare é o anunciador da morte de Deus. Cf. *Os filhos do barro*, p. 69-70.

A utopia romântica foi mais longe. Novalis propunha converter a sociedade em uma comunidade poética em que poemas seriam produzidos coletivamente e, ainda, a forma de relação entre os homens seria mediada pela poesia, o que aboliria as dessimetrias de poder entre senhor e escravo.

Depreende-se dessa discussão que as semelhanças do romantismo com as vanguardas do século XX não podem ser desconsideradas: o forte teor de reflexão crítica e os golpes desferidos contra a razão, a preeminência do corpo e suas paixões (erotismo, sonhos), a ironia e o humor e a pretensão de unir vida e arte.⁶²

Com a exceção de uma visão nostálgica relacionada a um tempo original, presente em muitos românticos das primeiras gerações, muitos dos valores estéticos do romantismo alcançaram não só as vanguardas do século passado, mas ainda encontram-se vivos na poesia e nos textos ensaísticos de nossos dias, tais como a reflexão sobre o fazer poético e a posição desorganizadora dos códigos estabelecidos: moral, estético, canônico e de gênero. Entretanto, se muitos valores permaneceram desde os românticos, não podemos dizer o mesmo sobre as equivalências entre eles. Alguns pontos foram atenuados com o declínio das vanguardas no fim da primeira metade do século passado, enquanto outros foram exacerbados. A estética da ruptura, por exemplo, apresentou um comportamento senoidal que se iniciou com os românticos mediante a oposição entre as escrituras poéticas e as sagradas, alcançou seu ápice com as primeiras vanguardas do século XX (no Brasil, seu marco foi o movimento concretista na década de 1950) e depois se exauriu.

A atitude romântica de abolir certas regras estéticas e valores sociais foi fundamental para a atividade crítica dos próprios poetas que tinham de justificar suas escolhas. Daí surgiu uma das principais características da modernidade: os poetas começaram a fazer crítica literária de forma freqüente e tiveram de construir seus próprios valores, uma vez que romperam com o passado, impossibilitando, assim, o apoio na tradição e no cânone: “Os escritores sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira”.⁶³

⁶² Com uma pequena diferença de enfoque, Perrone-Moisés afirma que as contradições do romantismo continuam ativas na modernidade: “Subjetivismo e universalismo, irracionalismo e iluminismo, espiritualismo e materialismo, projeto e nostalgia, etc. [...] Revolta, ironia, utopia, contestação de regras, consciência e assunção do efêmero e do transitório, fragmentação, autoteorização [...], são propostas que, modificadas mas não abandonadas, partem do *Athenaeum*”. Cf. *Altas literaturas*, p. 189.

⁶³ Cf. Perrone-Moisés. *Altas literaturas*, p. 11.

Houve, então, uma alteração na concepção da crítica: ao invés de julgar a partir de padrões estabelecidos, os poetas-críticos tiveram de construir seus próprios critérios, ou seja, crítica e criação formaram um novo binômio que se disseminou em várias modalidades composicionais (ensaios, fragmentos, cartas, manifestos), e o *novo* começou a servir como *gabarito* para medir o antigo. Essa relação desierarquizada com o passado, postura crítica que se incorporou à modernidade, já estava presente de forma manifesta nos românticos ingleses, sobretudo em Shelley e Young, que propunham “uma relação de igualdade com os antigos”. A partir daí, interrompe-se a servilidade epigonal e reverencial em relação à tradição e inicia-se um processo de valorização de um passado que está a serviço do presente, qual seja, estabeleceu-se uma abordagem sincrônica na literatura, expressa na frase lapidar de Ezra Pound: “Literatura é novidade que permanece nova”. Não faltaram extremistas, que afirmavam a superioridade da crítica quando feita por poetas, como Friedrich Schlegel, ou, de forma menos contundente, Novalis: “A genuína crítica requer a aptidão de produzir por si mesma o produto a ser criticado”.

De qualquer forma, a crítica passou a ser uma constante desde as primeiras gerações românticas até a atualidade, e o ensaio tornou-se o “gênero” mais difundido e privilegiado entre os escritores modernos “não só pela sua brevidade flexível, mas também por admitir o jogo entre subjetividade e objetividade, rigor e liberdade criativa”.⁶⁴

Se o ensaio, desde o romantismo, apresentou uma trajetória ascendente em sua difusão e no seu reconhecimento social, o mesmo não podemos dizer a respeito do lugar e do status do poeta na cena pública posterior à primeira chama romântica. Octavio Paz, em *A outra voz*, assume um tom sombrio quando fala da poesia depois dos grandes simbolistas, vista pelo crítico mexicano como uma rebelião solitária no subsolo da linguagem ou da história.⁶⁵ Essa paisagem, condizente com o século XIX e início do XX, não representa a cena da poesia vanguardista na Europa e no Brasil, onde os movimentos de ruptura tiveram um significativo reconhecimento das classes médias urbanas. Mas o que significou a “tradição da ruptura” na modernidade?

⁶⁴ Cf. Esther Maciel, *Vôo transversal*, p. 25.

⁶⁵ Quando Paz faz um paralelo do herói romântico com o moderno, ele evidencia a distância entre eles, a mudança de suas realidades e de suas mitologias: “O herói romântico era o aventureiro, o pirata, o poeta convertido em guerreiro da liberdade ou o solitário que passeia à margem de um lago deserto, perdido numa meditação sublime. O herói de Baudelaire era o anjo caído na cidade; se vestia de negro e em seu traje elegante e puído havia manchas de vinho, óleo e lama”. Cf. *A outra voz*, p. 44.

A ruptura: uma tradição?

A “tradição da ruptura” é uma expressão utilizada por Octavio Paz para se referir à tradição moderna da poesia. Essa questão me interessa de forma particular, considerando a filiação de Haroldo de Campos (em sua fase concreta) às estéticas de ruptura.

A palavra moderno (*modernu*, no latim) surge no século V em um sentido de separação e delimitação de território: visava distinguir o presente - cristão - do passado romano e pagão (Jauss).⁶⁶

O sentido de novo e separação continuou acompanhando o vocábulo moderno, entretanto um ponto fundamental a se destacar, depois do advento do Iluminismo, é uma crença ilimitada (utopia) no progresso do conhecimento (pela via da racionalidade) e no “avanço infinito em direção à melhoria social e moral” (Habermas). A consciência crítica da efemeridade do presente e da hipertrofia do novo, elemento que corresponde à visada utópica voltada para o futuro, provoca um moto-contínuo nas expectativas coletivas que se desvencilham do tempo presente por um processo de adesão a um complexo de valores éticos, estéticos e políticos.

No poema, o novo é concebido como resultado de uma constante experimentação com a linguagem e os gêneros, culminando em um elemento radical produtor de estranhamento do código da língua e das categorias sensíveis e intelectivas de apreensão do objeto, o que difere da novidade da moda, em que realidade é feita de adaptações ao “gosto mediano” (Philadelpho Menezes).

De fato, a negação, a ironia e a ruptura, comportamentos tipicamente modernos de recusa do passado, ao invés de cancelá-lo, mantiveram-no vivo de forma polêmica, tanto em suas filiações usurpadoras quanto em suas paródias criativas.⁶⁷

Para Octavio Paz, a modernidade começa com uma crítica generalizada à religião, à filosofia, à política e aos valores, acrescidos, no último século, da crítica à família, à moral sexual, à supremacia masculina e a tantas outras. A ênfase paziana é colocada na crítica,

⁶⁶ De acordo com Philadelpho Menezes, “outra época em que surge com força a querela entre antigos e modernos remonta à passagem do século XIII, com a introdução da filosofia aristotélica na universidade, então instituição fomentada pela Igreja Católica, para depois ressurgir com grande vitalidade a bandeira da modernidade no fim do século XIX, quando o termo adotado por Baudelaire ganha espaço e se estabelece como a própria palavra definidora do século XX”. Cf. *Crise do passado*, p. 9.

⁶⁷ Em seu livro *Mimeses e Modernidade*, Luiz Costa Lima questiona uma negatividade que se estabeleceu no *status quo* “da própria instituição burguesa do poético”. Cf. p. 80.

traço diferencial da modernidade, sendo esta entendida em seu sentido amplo: “método de pesquisa, criação e ação”. Todas as outras idéias que fundam a modernidade, como progresso, democracia, ciência, técnica, foram conseqüências da ação crítica.⁶⁸

Poderíamos elencar também outras características da modernidade citadas por Perrone-Moisés: “A relação com a tradição como uma reescritura de uma metanarrativa adequada ao presente, contra as metanarrativas institucionalizadas; a defesa de um projeto artístico coerente e de um projeto social utópico; a abertura da significação a múltiplos e renováveis sentidos”.⁶⁹

Esses elementos descritos anteriormente são lugares-comuns nos textos atuais que tratam de temas concernentes à modernidade e à “pós-modernidade”. Entretanto, no caso de Octavio Paz e Haroldo de Campos, suas primeiras reflexões sobre essa temática foram bastante inovadoras para a época em que surgiram. O *Arco e a lira*, do poeta mexicano, é de 1956, e o artigo de Haroldo *A obra de arte aberta* foi publicado pela primeira vez em 1955 antecedendo em muitos anos o livro quase homônimo de Umberto Eco, *Obra aberta* (1962).⁷⁰

Todos esses tópicos, a fim de evitar o mero regime de indexação e clichês, devem ser bem articulados historicamente e acompanhados da exemplaridade das obras. Por isso que Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, contextualiza a emergência de alguns conceitos, noções e metáforas obviamente datadas e que sofrem variações em suas formas de uso. A estética da surpresa, por exemplo, que necessariamente traz o novo, já estava presente nos poetas metafísicos ingleses e no barroco espanhol. No entanto, o elemento de *novidade* no século XVII, segundo Paz, “não era crítico nem trazia a negação da tradição [...] Novidade para eles não era sinônimo de mudança, mas de assombro”. Continuando sua

⁶⁸ A mudança de comportamento no século XIX, em que os poemas deixaram de ser cantados ou recitados e passaram a ser lidos de forma individual e em silêncio, contribuiu para maior circulação e melhor apreensão da palavra poética com características reflexivas, filosóficas e metalingüísticas. A leitura silenciosa foi um exercício de disciplina e concentração diante do texto, e a modulação do tempo de leitura em consonância com a densidade conceitual do poema favoreceu o surgimento de uma nova relação do leitor com um tipo específico de escritura crítica. De acordo com Paz, os poemas sempre foram cantados, tanto no Ocidente, grego ou romano (aedos, rapsodos, trovadores, madrigalistas), quanto no Oriente e na América pré-colombiana. Cf. *A outra voz*, p. 82-83.

⁶⁹ Citamos acima apenas as características descritas por Perrone-Moisés que não foram abordados por nós anteriormente. Cf. *Altas literaturas*, p. 187.

⁷⁰ Haroldo de Campos nesse texto já propunha um “neobarroco ao invés da obra concluída, de tipo diamante”. Umberto Eco reconheceu, em 1968, no prefácio à edição brasileira de seu livro *Opera aperta*, que só tomou conhecimento do artigo inovador de Haroldo de Campos após já ter escrito a sua própria obra. Ver o ensaio de Haroldo “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” In. *Metalingüagem e outras metas*, p. 248.

argumentação, ele atesta que foi no final do século XVIII que convergiram as linhas de força da *estética da surpresa* e da *negação*. Só assim é que podemos falar de ruptura como a concebemos na modernidade, crítica do passado imediato, descontinuidade. Em síntese, o novo e o diferente podem não ser “modernos” quando não se opõem à tradição e não afirmam sua alteridade. Sob esse prisma, o velho pode ascender ao moderno, provocar uma negação nos fluxos de continuidade e afirmar sua heterogeneidade. Esse foi o caso da poesia chinesa da Antigüidade, traduzida por Ezra Pound e inserida como elemento heteróclito na “tradição ocidental, e dos *haicais* do poeta japonês Bashô, *transcriados* por Haroldo de Campos. Dessa maneira, Paz elabora um compósito coerente, constituído de crítica, ruptura, mudança e de uma continuidade da estética da negação movida pela “paixão crítica” como o principal alicerce da modernidade.

Os ingredientes da modernidade considerados por Leila Perrone-Moisés, Haroldo de Campos e Philadelpho Menezes e tantos outros autores se assemelham, embora haja uma diferença significativa de ênfase e de elaboração do quadro argumentativo. Enquanto Haroldo (concretista) defendia a utopia *apaixonada* das vanguardas como uma das principais linhas de força da modernidade, Philadelpho focaliza no moderno a crença na progressão ilimitada da *racionalidade* e de sua capacidade de responder aos anseios sociais, como vimos anteriormente. Paz, em *Os filhos do barro*, diferentemente dos brasileiros, articula uma pensamento paradoxal com matizes de refinada complexidade sustentado por construções antinômicas. Alcança uma “beleza (i)lógica” raramente igualada, em contraponto a um idealismo que, por vezes, fragiliza sua argumentação.

De forma sumária, sublinharei alguns dos paradoxos e axiomas apresentados por Octavio Paz em sua obra *Os filhos do barro*: “A tradição da ruptura implica não somente a negação da tradição, como também da ruptura [...] A crítica não afirma nada de permanente nem se baseia em nenhum princípio: a negação de todos os princípios, a mudança perpétua é seu princípio”.

Evidentemente que essas sentenças emblemáticas devem ser vistas em seu contexto caracterizado pelo vigor da ensaística paziana, mas é patente como elas são falsos paradoxos ou afirmações tautológicas. Desconstruir essas posições me desviaria de meu objetivo, embora deva sublinhar que o pensamento paziano precisa recorrer aos paradoxos para dissolver os pares dialéticos antigo-novo e moderno-tradicional, visando responder às

novas questões que surgiram com o término das vanguardas e que inaugurou uma nova estética denominada “agoridade”. Assim, Paz desestabiliza as representações romântica e renascentista do tempo (voltada para o passado clássico ou arquetípico), bem como a visada cristã ou moderna (centrada no futuro utópico). Nessa concepção paziana, a aceleração do tempo apaga ou torna irrelevante as distinções entre passado, presente e futuro. Mas, antes que seu argumento se fixe, Paz novamente desconstrói sua concepção e acena para uma possibilidade contrária: “Não seria impossível que a aceleração do tempo histórico fosse uma ilusão; talvez as mudanças e convulsões que certas vezes nos angustiam e outras vezes nos encantam sejam muito menos profundas e decisivas do que imaginamos”.⁷¹

Octavio Paz utiliza vários recursos: desdobra paradoxos, abre questões sem respondê-las, recorre à ironia, cria dissonâncias, suspende o julgamento (metaironia) e, por fim, inclina-se à analogia. Uma analogia sofisticada, certamente, alimentada por um *ritmo* que acolhe a ironia, o corpo dessemelhante, a contradição. Não mais o ritmo binário, ternário ou quaternário de sua obra *O arco e a lira*, de 1956, em que o poeta afirmava com segurança - “o ritmo não é medida é visão de mundo” -, mas o ritmo que tem o movimento como agente estrutural e que engendra os fluxos das imagens e dos corpos, dos entrelaçamentos eróticos com a palavra poética: “A poesia que começa agora, sem começar, busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência. Afirma que, entre o passado confuso e o futuro desabitado, a poesia é o presente”. Essas são as últimas palavras com que Octavio Paz encerra toda a reflexão sobre a poesia moderna desenvolvida em *Os filhos do barro*. Evoca, ainda, a imagem da poesia como uma *re-produção* que se dá em um *tempo puro*: “adejo da presença no momento de seu aparecimento / desaparecimento”. Paz absorve a estética da ruptura em uma tradição renovada (na analogia). Não há como desconsiderar os vestígios de uma utopia e os resíduos de uma metafísica do Uno.⁷²

Fazendo uma sùmula do que já foi exposto, podemos dizer que Haroldo de Campos, ao encerrar a sua experimentação programática com o concretismo, iniciou uma fase que

⁷¹ *Os filhos do barro*, p. 23.

⁷² Mesmo quinze anos depois, em 1986, Octavio Paz reafirma a mesma posição. A poesia da *agoridade* reconcilia os três tempos no tempo presente em um caminho que passa pelo corpo realizando uma dialética tântrica sem ter nenhuma relação com o hedonismo “mecânico ocidental”. Em alguns momentos de *A outra voz*, Octavio Paz, a meu ver, parece ainda mais confiante nas operações analógicas: “Todas as formas poéticas e figuras de linguagem têm um traço em comum: procuram e, com freqüência, descobrem semelhanças ocultas entre objetos diferentes [...] Todas tendem a produzir imagens nas quais se juntam isso e aquilo, o um e o outro, os muitos e o um. *A outra voz*, p. 147.

ele denominou de pós-utópica. Altino Caixeta já despontou múltiplo, plural, metairônico, enquanto Octavio Paz alargou a fenda de seu sistema analógico com sua crescente ironia e reflexão crítica, mas sem abrir mão de “um ponto *mínimo* de referência que lhe dá a perspectiva utópica da reconquista da *unidade perdida*” (Maciel).⁷³

Em relação ao conceito de analogia, voltarei a ele em alguns momentos da análise dos poemas de Altino Caixeta e Haroldo de Campos. Quanto à utopia, comportamento romântico que se desdobra até a época hodierna, será abordado sob a ótica que privilegia sua força propulsora e mantenedora dos movimentos vanguardistas do século XX, alcançando sua radicalização máxima no movimento concretista brasileiro que tinha como um dos seus preceitos a estética da ruptura.

As vanguardas do século XX

Antes de adentrarmos o tema das vanguardas históricas, um esclarecimento faz-se necessário: a sobreposição ou diferenças de nomenclaturas entre modernismo e vanguarda. Octavio Paz distingue o *modernismo* hispano-americano (que surgiu em 1880 na América Espanhola) do *modernism* dos críticos norte-americanos e ingleses, que está relacionado com os movimentos artísticos iniciados na segunda década do século XX (que é a vanguarda para os franceses e espanhóis).

No caso do Brasil, será mantida a data da Semana de Arte Moderna, em 1922, como o início de nosso modernismo, e em relação às vanguardas destaca-se o movimento da poesia concreta na década de 1950 como a nossa única manifestação literária vanguardista de impacto na esfera nacional e internacional, considerando seu extremismo no aspecto programático, de contestação e de ruptura, como um demarcador de fronteiras entre o modernismo e o concretismo.

Philadelpho Menezes faz uma distinção pertinente para a situação brasileira. O passado para os vanguardistas é “algo a que se mirar para saber o que não fazer, nos

⁷³ Esther Maciel ao analisar a “lógica” que atravessa o pensamento de Octavio Paz, destaca alguns traços metafísicos advindo de sua interlocução com a filosofia tântrica e com o zen-budismo. Entretanto, essas manifestações em seu pensamento são relativizadas “pela presença de concepções desconstrutivistas do pensamento contemporâneo. Ela (sua obra) admite a dispersão, a fragmentação, a crise da idéia de verdade e a coexistência de saberes múltiplos e discordes”. Cf. *As vertigens da lucidez: poesia e crítica em Octavio Paz*, p. 94.

modernistas ele é o início do fio evolutivo que deságua no presente em constante elaboração progressiva”.⁷⁴

Outra característica assinalada por Philadelpho em relação ao modernismo é que este se constituiu de um grupo de escritores, diferentemente das vanguardas, que não apresentaram “uniformidade” estética típica dos movimentos vanguardistas. No entanto, os modernistas tinham em comum a relação ambígua e conflituosa com os preceitos da modernidade e, sem dúvida, foram os predecessores de muitas das premissas continuadas e radicalizadas pela experimentação dos concretistas três décadas depois, tal como um *código novo* diferente dos códigos parnasiano e simbolista. Vinte anos depois da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade, em seu balanço da herança modernista, destacou alguns pontos primordiais de seu legado: “Direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”.⁷⁵

⁷⁴ Cf. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*, p. 141.

Para Habermas, o modernismo começa bem mais cedo, a partir da metade do século XIX, com um traço definido em que busca uma maior autonomia da arte por meio de um processo de afastamento da vida social.

⁷⁵ Cf. BOSI, Alfredo: *História concisa da literatura brasileira*, p. 383.

As vanguardas históricas

Várias são as tentativas de classificação das vanguardas em fases bem demarcadas cronologicamente. Alguns consideram o pós-modernismo como uma terceira fase dos movimentos vanguardistas do entre-guerras, 1919 a 1945 (Boarini e Bonfiglioli), outros enquadram o modernismo e o concretismo na mesma categoria, sendo o último apenas uma exacerbação do primeiro.

Ao invés de privilegiar os sistemas taxonômicos e a polêmica das nomenclaturas, Philadelpho Menezes elaborou um mapeamento de traços estéticos e comportamentais que persistiram ou se renovaram desde o romantismo até os dias atuais. Algumas dessas características são evidenciadas em duas tendências principais, sendo a primeira marcada por aspectos *sensorialistas* e a segunda, *intelectualistas*. Nas vanguardas históricas, todas as duas correntes, cada qual a seu modo, intentam a destruição do velho. Para Philadelpho, a poética sensorialista (futurismo, surrealismo, dadaísmo) evidencia-se pelos elementos caóticos de uma sociedade em via de desintegração decorrentes de profundas crises políticas, econômicas e sociais, por isso vêm a destruição da linguagem e da arte como um fim em si mesmo. Já na poética *intelectualista* (vanguardas da antiga União Soviética e os concretistas), a destruição do velho é sobreposta por uma operação de reconstrução da linguagem, visando atingir, por essa via, a reformulação da sociedade. Philadelpho reconhece que esse quadro é muito geral e sujeito a nuances e variações significativas que devem ser contextualizadas, mas o seu intento é destacar o aspecto cientista, “cerebralista” e organizacional em uma tendência, e a nota anti-racional de outra, sendo a última resgatada e reciclada pela “pós-modernidade”.

Dentre as vanguardas sensorialistas, a que interessa destacar aqui é a surrealista, considerando que Altino Caixeta fez algumas breves incursões nos procedimentos estéticos dessa tendência enquanto Haroldo de Campos desenvolve uma linguagem, em *Galáxias*, de fatura predominantemente *neobarroca* (Sarduy), que pode ser confundida com a estética surrealista, dada a profusão de imagens e metáforas intercaladas com irrupções de aparente contra-senso e momentos de epifania. Esses procedimentos diferem da descompressão

formal dos processos espontâneos da escrita automática típica do surrealismo da primeira hora. As divergências de atitudes diante ao mundo na estética barroca e surrealista também devem ser distinguidas, sendo “uma traçada pelo embate do sujeito com seus próprios conflitos e tormentos; outra marcada pelo exercício da liberdade em todos os planos da experiência humana - mas que se aproximam pela desmesura dos sentidos, pela ênfase na imaginação como força criadora de realidades fictícias” (Maciel).⁷⁶

Outra aproximação, *grosso modo*, possível de ser feita entre *Galáxias* e os poemas surrealistas é que ambos investem contra o sujeito poético e o objeto (enquanto os românticos derramavam seu ácido somente no objeto da razão ou da religião).⁷⁷ O duplo apagamento das referências (eu-mundo) certamente não é a tônica de *Galáxias*, mas são identificáveis no texto *haroldiano* que, por vezes, transcorre no limite da metáfora.

O *nonsense*, dispositivo valorizado na estética dadaísta, demonstrou ser um procedimento facilmente positivado e que rapidamente chegou à exaustão e perdeu sua força de provocar o estranhamento e a desfamiliarização. O acaso (o fora-da-ordem e das expectativas finalistas) só existe em uma determinação de linguagem e é comodamente classificado na *absurdidade*. Entretanto, dentre as muitas “lições” estéticas e comportamentais fundadas pelo surrealismo, podemos sublinhar, com Octavio Paz, a abertura da poesia “ao alcance de todos” e a retomada de uma palavra proscrita no regime vocabular formalista: *inspiração* (que veio ocupar o lugar de Deus ou da razão). Associada à loucura, à preguiça, ao descuido e à facilidade, Octavio Paz denuncia a transferência dos valores burgueses para a literatura. Segundo ele, a *estética de comerciante* que desdenha a inspiração porque não faz uso do esforço-trabalho quis transferir a relação prêmio/castigo para as artes: “O valor de uma obra não se mede pelo trabalho que custou a seu autor”. Sem fazer apologia à facilidade, Octavio Paz, em um segundo momento, problematiza novamente: “A feliz facilidade da inspiração brota de um abismo”.⁷⁸

⁷⁶ Cf. *A memória das coisas*: ensaios sobre literatura, cinema e artes plásticas, p. 149-150.

⁷⁷ Uma outra diferença que cabe destacar entre os românticos e os surrealistas, diz respeito à “consciência histórica mais clara e profunda dos surrealistas”, enquanto os românticos “terminaram negando a história e refugiando-se nos sonhos; os surrealistas não abandonaram a partida” e estabeleceram uma relação mais direta com o mundo. Cf. PAZ, Octavio. *Estrella de tres puntas*, p. 53.

⁷⁸

Cf. *O arco e a lira*, p. 197-198. Octavio Paz, endossando a posição de André Breton, denuncia a insuficiência da explicação psicológica para a inspiração. Cf também, *Estrella de tres puntas*, p. 43.

Paz estava consciente do atravessamento idealista na proposta da escrita automática defendida pelos surrealistas, vista por ele como “passividade” que exige uma decisão violenta (a vontade de não intervir). “A tensão que se produz é insuportável”, atesta Octavio Paz, “e só alguns conseguem chegar, se é que chegam, a esse estado de passiva atividade”. Dessa forma, Paz polemiza não a atitude política e social de uma época (o surrealismo como visão de mundo), mas os mecanismos de produção do poema em que se preconiza a “abolição de toda crítica e autocrítica”.⁷⁹

O surrealismo no Brasil não se constituiu como um movimento que tenha alcançado expressão e amplo reconhecimento nos meios culturais. Embora tenha sido freqüentado de forma esporádica por poetas renomados, como João Cabral de Melo Neto, em *Pedra do sono* (1940-1941), ou, de maneira um pouco mais intensa, por Murilo Mendes e Jorge de Lima, o surrealismo ainda é um “não-capítulo” de nossa história literária. Mesmo com o universalismo que caracterizou a poesia brasileira desde os modernistas, os nossos antropófagos não conseguiram deglutir (ou ficaram “indiferentes”) a estética sensorialista do surrealismo.⁸⁰

⁷⁹ Octavio Paz não concebia a escrita automática (pensamento não dirigido) como um método para escrever poemas e sim como um artifício, um exercício psíquico que possibilita “abrir as comportas da corrente verbal”. Cf. *Estrella de tres puntas*, p. 63-64.

⁸⁰ A (quase) ausência da poesia surrealista na historiografia da literatura brasileira começa a ser revista, ainda que de forma incipiente. O livro *O começo da busca: o surrealismo na poesia da América Latina*, organizado pelo poeta e crítico Floriano Martins, apresenta uma acalorada discussão sobre a exclusão do movimento surrealista brasileiro de nossos “manuais”. Esta obra ímpar, além de mostrar uma seleção e tradução de poemas de escritores renomados, como Aldo Pellegrini, César Moro, Octavio Paz, Emilio Westphalen, Ludwig Zeller, os brasileiros Sérgio Lima e Roberto Piva, dentre outros, traz também textos ensaísticos de Floriano Martins e Sérgio Lima, acrescidos de entrevistas com Roberto Piva, Ángel Pariente, Francisco Madariaga e Enrique Molina. Sérgio Lima, em seu ensaio “A aventura surrealista”, reconhece o insucesso das propostas iniciais do surrealismo “libertação total do espírito”, mas defende a importância das transformações que o movimento realizou em domínios tabus, como o automatismo da escrita espontânea, a evocação do desejo na cena da escritura, “a revelação como condição da poesia”, a *collage*, etc. Sérgio Lima polemiza com os modernistas e seus epígonos que, em sua análise, silenciaram (ou tentaram encobrir) o movimento surrealista brasileiro que questionava o nacionalismo e a bandeira da “identidade nacional (Mário de Andrade), ou do tradicionalismo regionalista (Gilberto Freire) e seus ufanismo e suas xenofobias explícitas”. Cf. Op. cit., p. 275. Por outro lado, Sérgio Lima não dá o destaque necessário para a força do concretismo nas décadas de 1950 e de 1960, e sua oposição à estética sensorialista, bem como, por extensão, surrealista. Em seu artigo “Poesia concreta – linguagem – comunicação” Haroldo de Campos faz duras críticas ao surrealismo que, “defrontando-se com a barreira da lógica tradicional, não procurou desenvolver uma linguagem que a superasse”, ou, de forma ainda mais incisiva, “a poesia concreta repudia o irracionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos poético individualista e indisciplinado”. Os concretos defendiam, em seus manifestos de primeira hora, as operações de criação e composição sustentadas por uma racionalidade construtiva, uma estrutura matemática “planejada anteriormente à palavra”. Cf. *Teoria da poesia concreta*, p. 77-78, 93-94.

Se em alguns momentos de *Galáxias* podemos identificar a entrada de um instante de vertigem (à maneira surrealista), isso não significa que o Haroldo de Campos pós-concreto abriu mão do rigor. Pelo contrário, a construção da palavra poética em *Galáxias* chega a uma elaboração, concentração e tensão poucas vezes alcançadas na história da poesia do século XX.

Antropofagia: alambique sympoético

O tráfego intenso de textos, apropriações, entrechoques, recriações, releituras, enfim, vários procedimentos que mais tarde foram denominados de intertextualidade, já estavam sendo teorizados, ainda de forma insuficiente, pelos primeiros modernistas brasileiros, sobretudo por Oswald de Andrade, no *Manifesto pau-brasil*, em 1928. Posteriormente, o impulso antropofágico foi revitalizado e reformulado por Haroldo de Campos, Leyla Perrone e Silviano Santiago. Haroldo, por exemplo, reconhece em vários pontos de sua ensaística a importância das primeiras reflexões de Oswald sobre a recepção da cultura européia, sua reelaboração em um novo produto e conseqüente “exportação” para o mundo.

Na concepção oswaldiana antropofágica, o universalismo proposto não é do tipo harmonioso e integrador. O *Manifesto pau-brasil* ostenta uma linguagem de feição bélica, com traços que buscam demarcar diferenças e identidades culturais, daí expressões como “antropófago”, “devoração crítica”, dentre outras, para ressaltar a negação (por parte do “mal selvagem”) de uma posição submissa e servil da cultura periférica em relação ao europeu.⁸¹

Em seu artigo de 1980, “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, Haroldo de Campos denuncia a falácia do paralelismo de uma nação não desenvolvida economicamente tendo como conseqüência uma literatura inferior. Haroldo, citando Paz, afirma: “Duvido que a relação entre prosperidade econômica e excelência

⁸¹ Ver *Metalinguagem e outras metas*, p. 261.

Não há dúvida de que a antropofagia oswaldiana é uma forma “brutalista de desconstrução” (Haroldo de Campos) do logocentrismo ocidental europeu, mas não à maneira preconizada por Derrida, como afirma Haroldo de Campos de forma inapropriada. Ao fazer o paralelo entre a “desconstrução” oswaldiana com o procedimento de leitura crítica derridiana, Haroldo efetua uma redução do complexo processo de reversibilidade textual e reorganização “conceitual” como efetuado por Jacques Derrida. Voltarei a esse ponto no capítulo III.

artística seja a de causa e efeito. Não se pode chamar *subdesenvolvido* a Kavafis, Borges, Unamuno, Reyes, apesar de posição marginal da Grécia, Espanha e América Latina”.⁸²

Nesse artigo Haroldo defende um nacionalismo não ontológico pelo viés de um relacionamento dialógico e de uma dialética antropofágica com a literatura mundial. Apropriação e expropriação formam o binômio desierarquizante e descentralizador que representa um nacionalismo modal, uma forma de reescrever e *remastigar* o código universal, operação levada a termo pela poesia concreta mediante uma sincronia (um *Coup de Dents*) que faz da diferença “um lugar operatório da nova síntese do código universal”. Haroldo de Campos ressalta que não só a literatura europeia tem entrado no alambique *sympoético* latino-americano, mas também a hindu, a chinesa e a japonesa. Sob essa ótica, Haroldo destaca a importância dos “tradutores diferenciais da tradição”, tais como Oswald, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, João Cabral, e enaltece o dispositivo *barroquizante* (presente em *Ciropédia, A educação do príncipe, Galáxias*) como de fundamental importância para uma apropriação criativa do passado.

Desde o concretismo Haroldo de Campos já defendia um nacionalismo crítico aberto ao universal, mantendo sempre a consciência do confronto na relação de assimilação do elemento estranho, sem, contudo, se eximir de sua posição reflexiva: “A alteridade é, antes de mais nada, um necessário exercício de autocrítica”⁸³

Concretismo e universalidade

O movimento vanguardista da poesia concreta surgiu na segunda metade da década de 1950 em uma época de nossa história que ficou conhecida como o momento da euforia desenvolvimentista brasileira, em que prevalecia um clima de liberdades políticas e poéticas. Haroldo de Campos, em sua obra *O arco-íris branco*, escrito quatro décadas depois do início do concretismo, esclarece sobre a excitação cultural da década de 1950 quando surgiu a poesia concreta. Época da construção de Brasília, “a capital futurológica, barroquizante e construtivista”. Embora o movimento concretista fosse totalmente independente “em relação ao centro político de decisões, e marginal em sua evolução

⁸² Cf. *Metalinguagem e outras metas*, p. 234.

⁸³ Cf. *Metalinguagem e outras metas*, p. 255.

circunscrita preferencialmente ao plano literário e artístico, não poderia deixar de refletir esse momento generoso de otimismo projetual”.⁸⁴

As ressonâncias políticas e culturais evidenciam-se até nas analogias vocabulares da jovem poesia concreta em seu manifesto programático intitulado *Plano Piloto*, de 1958, na linha do Plano Diretor de Brasília, e apresentava como proposta, dentre outras de caráter eminentemente utópico, “responsabilidade integral perante a linguagem”.⁸⁵

Como adversário direto, os concretistas elegeram a geração conservadora de 1945 e toda poesia de caráter subjetivo e expressionista; e como antecessor imediato do movimento, o “engenheiro” João Cabral foi eleito dado o rigor na construção semântica e sua *disciplina de engenharia*. No âmbito externo, o grande precursor foi Mallarmé, de *Um lance de dados*.⁸⁶

De forma semelhante a Pound, os concretos construíram um verdadeiro *paideuma* para determinar seus predecessores e sua dívida com o legado dos poetas que os antecederam, além da preocupação de orientar o trabalho das novas gerações. Em Mallarmé, reconheceram a sintaxe visual e o aproveitamento do branco da página, já em Pound, a técnica ideográfica e a reelaboração da tradição. De Joyce, extraíram a palavra-montagem e sua desintegração sintático-semântica, enquanto *deglutiram*, em Cummings, os procedimentos tipográficos e de fragmentação de palavras. Do lado *pau-brasil* elegeram Oswald pela sua capacidade de síntese em poemas quase-haicais (poesia comprimido), da imagem direta e coloquial do humor (vide *amor / humor*), além de João Cabral já citado anteriormente.⁸⁷

⁸⁴ Cf. *O arco-íris branco*, p. 267.

⁸⁵ A poesia, “a verdadeira”, era vista pelos concretistas como uma missão social, respondendo a uma exigência ético-estética, com o propósito de “arregimentar as energias latentes na linguagem para destronar os seus dogmas petrificadores, vivificando-a [...] no sentido de pelo menos compensar o atrofiamento da linguagem relegada à função meramente comunicativa.” Cf. *Teoria da poesia concreta*, p. 114.

⁸⁶ Haroldo de Campos chega a construir, mediante um corte explicitamente redutor, uma linhagem mallarmaica no Brasil, destacando alguns poemas em que são identificados traços de síntese, auto-reflexividade, rigor de composição ou referências diretas ou alusivas a Mallarmé e enumerando os poetas que pertenceram a esse veio descendente, em um momento ou outro de suas trajetórias: Oswald, Drummond, Murilo Mendes, João Cabral e Bandeira. Cf. *O arco-íris branco*, p. 263.

⁸⁷ Haroldo acrescenta a essa listagem, outros trânsitos com as mais variadas formas de arte: “o cinema (Eisenstein e a teoria ideogramática de montagem)”, a música de Webern, as artes plásticas (Mondrian, p. ex., e os pintores concretos do grupo “Ruptura” de São Paulo) e a estética do jornal, do cartaz e do mundo da comunicação não verbal.

Posteriormente, em seus textos ensaísticos, Haroldo de Campos reconheceu também, como qualidades formais da poesia de Mário de Andrade, um texto “polifônico”, simultaneísta e marcado pela descontinuidade rítmica típico das cidades modernas. Retrocedendo mais ainda, em uma leitura sincrônica, identificou alguns poetas que “prenunciaram” o rigor concreto: “Gregório de Matos no Barroco, Sousândrade no Romantismo,

Os concretistas se colocaram decididamente contra as tendências sensorialistas da poesia moderna, defenderam a “construção” em detrimento da espontaneidade e do sentimentalismo na *escritura*, fizeram a crítica do pensamento discursivo e, em seu momento inicial, conhecido como a fase ortodoxa do grupo, estabeleceram uma plataforma de ação e seus campos de inovação: semântico (polissemia, trocadilho, contra-senso); sintático (atomização do discurso, justaposição); léxico (neologismos, substantivos concretos, palavras estrangeiras, tecnicismo); morfológico (desintegração do sintagma em seus morfemas, separação dos prefixos, dos radicais e dos sufixos); fonético (aliterações, assonâncias, paronomásias, rimas internas); topográfico (abolição do verso, não-linearidade, uso construtivo dos espaços brancos, ausência de sinais de pontuação).⁸⁸

A figura do poeta-crítico, na visão de Sebastião Uchoa Leite, surge pela primeira vez no Brasil com o movimento da poesia concreta, sendo Haroldo de Campos “o mais formalmente crítico do grupo”. Uchoa Leite reconhece a crítica interna nos poemas de Drummond e Cabral e o exercício crítico “amadorístico” presente tanto em Bandeira quanto em Oswald, mas é nos concretos, sobretudo em Haroldo de Campos, que ele privilegia em sua análise ao destacar a pesquisa haroldiana no “campo exclusivamente semântico” evidenciada em seus poemas e principalmente nos trabalhos de tradução.

A tendência *intelectualista* da poesia concreta buscou, mediante uma racionalização da estrutura verbi-voco-visual (expressão joyciana), uma comunicação rápida de formas, de um conteúdo-estrutura, e não uma mensagem verbal-discursiva. Por isso Haroldo de Campos se interessou pelos haicais japoneses, destacando não só uma estrutura extremamente concisa (com um esquema métrico de 5-7-5 sílabas), mas também um léxico “arrojado”, que incorpora procedimentos aglutinantes, como a palavra-montagem de Joyce, resguardando suas devidas diferenças. Não obstante a brevidade dos haicais, Haroldo de Campos manifestou o seu despreço com a gesticulação epigonal da moda hakaísta, que interpretou concisão por facilidade. Destaca Paulo Leminski (com suas traduções diretas do japonês) como uma exceção à regra, pois o poeta sulista reinventou o haikai “em termos pessoais, às vezes paródico”.⁸⁹

Pedro Kilkerry no Simbolismo”. Cf. SECCHIN, Antonio Carlos, *Poesia e desordem*, p. 94.

⁸⁸ Efetuei alguns cortes e acréscimos à lista elaborada por Alfredo Bosi em *História concisa da literatura brasileira*, p. 477.

⁸⁹ Cf. a entrevista de Esther Maciel: *Pontos de confluência: América Latina em diálogo com o Oriente – conversa com Haroldo de Campos*, p. 37.

A teoria e o resultado textual da poesia concreta que conjuga, a um só tempo, as dimensões da palavra, da sonoridade e da sintaxe espacial, não raras vezes têm sido confundidos com a poesia visiva, sendo a última constituída por uma combinação de palavras e imagens icônicas (signos gráficos, fotos, desenhos, etc.) Na análise de Philadelpho Menezes, a poesia visiva italiana, que floresceu entre 1963 e 1968, ao se entrelaçar com a poesia sonora francesa, produziu as manifestações híbridas que se difundiram na década de 1970 e 1980 como poesia performática, videopoesia, e, nos decênios posteriores, desdobrou no hipertexto e na holopoesia. Philadelpho sublinha que não é a inclusão da visualidade na poesia que apresenta um traço distintivo entre a poesia visiva e outras formas poéticas espacializadas, mas a equivalência da imagem visual ao signo verbal que entra em combinação semântica com a palavra.⁹⁰

Há também diferenças no campo da construção formal entre a poesia visiva e a concreta. O lado racionalista e construtivista do concretismo difere da caoticidade da armação, numa proposital fórmula desestrutural. A poesia visiva ou visual, a videopoesia, a holopoesia e outras formas de experimentação poética deram prosseguimento ao impulso concretista da década de 1950 e 1960.

Como afirmei anteriormente, o grupo *noigandres* de São Paulo foi o único movimento vanguardista brasileiro que alcançou amplo reconhecimento nacional e em outros países, e seus procedimentos estéticos chegaram a ter ressonâncias, em alguns momentos, em poemas de escritores consagrados, tais como Carlos Drummond (*Lição de coisa*) e Octavio Paz (*Topoemas e Discos visuales*). Entretanto, o concretismo não esteve sozinho no *front* das vanguardas brasileiras; outras vertentes também se fizeram presentes, organizadas em torno de um líder, uma revista ou mediante manifestações individuais, estabelecendo trocas amigáveis ou conflituosas com o concretismo.⁹¹

⁹⁰ Cf. MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade. Vanguarda. Metamodernidade.*, p. 204-205. Os textos-visuais já perfizeram um longo percurso, desde os gregos (Símias de Rodes, 300 a.C., com seu poema em forma de ovo), passando pelos poetas portugueses do período maneirista (século XVI-XVIII) até as vanguardas históricas, européia, russa e brasileira. Cf. o meticuloso trabalho de Ana Hatherly: *A experiência do prodígio - bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*.

⁹¹ Destaco, aqui, de forma sucinta, algumas das principais vertentes vanguardistas que irromperam depois do surgimento do concretismo: o grupo que se reuniu em torno da revista *Práxis*, liderado por Mário Chamie, em São Paulo. Chamie inicialmente colaborou com os concretos e posteriormente rompeu com os irmãos Campos e lançou o poema-práxis em 1962, que tinha como proposta um texto aberto à participação social. Chamie tornou-se um dos críticos mais vigorosos do concretismo, denunciando o racionalismo mecânico da poesia concreta e a utilização de projetos alheios, interpretado por ele como desligado do contexto cultural em que se situam. Outra corrente, organizada em torno de um de seus líderes, Vlademir Dias Pino, tinha como proposta o Poema-Processo. De acordo com Antonio Carlos Secchin, essa vertente chegou ao extremismo de abolir a

O movimento da poesia concreta foi intenso e curto, e ainda assim deixou traços fundamentais que permaneceram até os dias atuais: não a utopia nem a ditadura estética vanguardista, mas a consciência crítica de uma “recusa ao sentimentalismo e à metafísica barata, em prol da concepção da arte como fenômeno de linguagem” (Secchin). Depois desse entusiasmo, Antonio Carlos Secchin prossegue destacando a grande importância de Haroldo de Campos como teórico e crítico de literatura, sem esquecer a contribuição de Augusto de Campos para que fossem viabilizadas “algumas das melhores traduções de poesia da história da literatura brasileira”.⁹²

Haroldo de Campos, ao fazer uma retrospectiva do momento histórico em que ocorreu o declínio e o fim das vanguardas, relacionou a crise da utopia como decorrente da crise das ideologias. A utopia é o motor das vanguardas, segundo sua análise, e por ser um projeto coletivo necessita de um *horizonte utópico*. Octavio Paz também analisa a situação do ocaso das vanguardas por um viés semelhante. Para o crítico mexicano, a poesia moderna perdeu seu poder de negação: “A rebeldia convertida em procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. A negação deixou de ser criadora”.⁹³

Entretanto, falta à crítica haroldiana o que Octavio Paz deixa entrever e Philadelpho Menezes corrobora em seus apontamentos. É que as vanguardas pretendiam, dentre outras coisas, desconstruir uma linguagem normativa, fixada e rotinizada pelos padrões estabelecidos de uma época. Só que o comportamento vanguardista, mediante uma gramaticalização das regras de criação e normatização das energias transgressivas, converteu-se em fórmula e chegou rapidamente à exaustão, pois ao se tornar norma perdeu seu poder crítico e de transformação inventiva. Além do mais, muitas das inovações vanguardistas foram transformadas em produtos comercializáveis, e por meio de um

própria palavra do poema, “reduzindo-o a um jogo gráfico”. Em Belo Horizonte, surgiu o grupo “Tendência”, liderado por Affonso Ávila e que, na visão de Uchoa Leite, estabeleceu uma relação com a linguagem dos concretos, sem, contudo, desligar-se da sintaxe tradicional. No Rio de Janeiro, Ferreira Gullar, após ter despontado em 1954 com a sua obra *A luta corporal*, aproximou-se do concretismo para, logo em seguida, romper com suas propostas e lançar o Neoconcretismo, com uma preocupação maior com as “realidades sociais”. Na década de 1960 e 1970, surgiu uma tendência que ficou conhecida como “poesia marginal”, que não se organizou em torno de líderes, mas de uma “sintonia de geração”. Ao invés da poesia *intelectualista*, os “poetas marginais” não apresentavam nenhum compromisso com a política institucionalizada, tampouco com as teorizações racionalistas das vanguardas e sua pesquisa formal. Com uma poesia quase sempre irreverente, esses poetas conciliaram ludismo, sarcasmo, ironia, ingenuidade, romantismo com temas despretensiosos, obscenos ou pornográficos, por meio de uma linguagem coloquial. Dessa geração, destacaram Antônio Carlos Brito, Ana Cristina César e Chacal.

⁹² Cf. *Poesia e desordem*, p. 94.

⁹³ Cf. *Os filhos do barro*, 190.

processo padronizado de assimilação, o que foi criado para provocar um estranhamento, tornou-se prontamente adaptado à indústria de consumo.⁹⁴

Embora pertinentes os apontamentos de Philadelpho, por outro lado, não há como desconsiderar a perda do *princípio-esperança* (Haroldo) em decorrência de um futuro descolonizado que deixou de ser o depositário da perfeição da promessa iluminista.

A poética da *presentidade*

A análise em maior profundidade efetuada por Haroldo de Campos sobre a poesia da *presentidade*, acredito eu, encontra-se em seu ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. Nesse artigo, Haroldo declara que o momento atual não é pós-moderno, mas pós-utópico. O princípio-esperança era a crença em um futuro que seria “a realização adiada do presente, que anima a suposição que, no limite, a *poesia universal progressiva* possa ocupar o lugar socializado do jornal”.⁹⁵

É esse princípio-esperança que mobiliza o trabalho em equipe e a renúncia às particularidades, favorecendo um resultado que responda aos programas coletivos e que, concomitantemente, apague as diferenças ao alienar a singularidade. Posteriormente, ainda seguindo a análise de Haroldo, em um “ponto de otimização da história” os sujeitos se desalienam por um processo “desdiferenciador e progressivo”. Esse contexto utópico descrito por Haroldo de Campos parece se adequar melhor às vanguardas russas de Maiakóvski e de sua “comuna ideal” ou da poesia *engajada* de outros regimes totalitários. No caso brasileiro, pelo contrário, à parte o *Plano-Piloto* e seu receituário estético-programático (que conquistou epígonos fideístas), na realidade o que ocorreu com os componentes do grupo noigandres foi um processo de criação de extrema singularidade, poucas vezes alcançado pelos poetas que os antecederam. Não houve em momento algum rasura do sujeito, pois as diretrizes eram constantemente reinventadas pelo núcleo do grupo. Evidentemente, um horizonte utópico estava presente no concretismo, tal como a intenção de mastigar e refazer o código da poesia do Oriente e do Ocidente em uma linguagem ecumênica: “os novos bárbaros de um país periférico, repensando o legado da poesia

⁹⁴ A questão da literatura e principalmente a da poesia deve ser vista em particular. Elas “prestam pouco a espetacularização”.

⁹⁵ Cf. *O arco-íris branco*, p. 265.

universal e usurpando-o sob a bandeira *descentrada* (porque *ex-cêntrica*) da *razão antropofágica*".

A poesia pós-utópica (da *presentidade*), tal como formulada por Haroldo de Campos, substituiu o princípio-esperança (e sua visada utópica) pelo princípio-realidade, visto como pluralização das *poéticas possíveis* sob a perspectiva de uma história plural. Há, portanto, na poética da agoridade uma crítica do futuro e de seu mapeamento idílico ou monológico, bem como do passado e de suas interpretações hermenêuticas ou finalistas que paralisam a *semiose infinita* dos entrecosques sígnicos. O presente torna-se, então, o lugar onde se operam confluências e dissonâncias capazes de capitanear diferentes regimes de circulação de significantes e reelaborar, incessantemente, sínteses na profusão babélica de linguagens advindas das mais variadas culturas e momentos históricos. Daí a importância de preservar o que Haroldo de Campos chamou de *resíduo utópico* presente no componente crítico que caracterizou a modernidade, a fim de evitar um *laissez-faire* que sirva "de alibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade". Essa apropriação "dos passados" (que não necessita mais do procedimento moderno da negação e do cancelamento dos códigos recentes) dá-se pelo viés ensaístico ou por outras formas textuais que são suplementadas pelo dispositivo crítico da operação tradutória, visto por Haroldo como "prática de leitura reflexiva da tradução - permite recombinação a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unidade (*aqui e imediatamente*) do poema pós-utópico".⁹⁶

Haroldo de Campos acredita que ainda estamos no espaço da modernidade, por isso a diferenciação entre o pós-utópico e o pós-moderno (conceito impreciso que ganhou relevância nas últimas décadas). Concordo com Perrone-Moisés ao problematizar sobre a migração de um conceito que nasceu nos Estados Unidos, na esfera sociológica, infiltrou na arquitetura e entrou pela porta dos fundos da literatura "onde ele é muito menos pertinente".⁹⁷

⁹⁶ Cf. *O arco-íris branco*, p. 269.

⁹⁷ No campo literário, as divisões dicotômicas são quase sempre irrealizáveis quando se prezam pelo rigor. Situar do lado pós-moderno traços como heterogeneidade, fragmentação, relativismo, desconfiança dos discursos universais e, do outro (moderno), racionalismo, positivismo, logocentrismo, crença no progresso linear, constitui tarefa inexecutável. "A *arte do sonho*, o surrealismo, o cultivo do fantástico, a exploração do inconsciente são por acaso racionalistas?", pergunta Perrone-Moisés, e acrescenta que os textos dos escritores modernos têm várias características ditas pós-modernas: "a ironia, a polissemia, a forma aberta, a fragmentação, a colagem, a despersonalização, o intertexto, o pastiche, etc." Cf. *Atlas Literaturas*, p. 184. Próximo dessa linha de argumentação, embora construindo sua fundamentação com uma maior interlocução

Ao cunhar o termo metamoderno, Philadelpho considera os muito enfoques “pós-modernos” de diversos matizes (salvacionistas, apocalípticos, neo ou antimodernos) e abre hipóteses de que as categorias de superação, ruptura e estranhamento não perderam totalmente seu efeito. Se as vanguardas sensorialistas ou as intelectualistas conseguiram deslocar os códigos assentados é porque elas foram eficientes em identificar e romper com a “expectativa padrão da cultura de seu período”, qual seja, a escrita discursiva retórica e representacional. Philadelpho defende abertamente um experimentalismo integral em que se conciliem as duas tendências vanguardistas do século passado - a sensorialista e a intelectualista, a atividade prazerosa e a perturbadora - e propõe uma sintaxe *intersígnica* que entrelace imagem, palavra e som, sem, contudo, repetir a gratuidade das miscelâneas estéticas irracionistas modernas ou “pós-modernas” que fizeram do “pastiche tecnológico o fetiche do pastiche”. Enfim, ao tentar reavivar o elemento da tendência intelectualista, Philadelpho se contrapõe aos movimentos de demolição das vanguardas irracionais.⁹⁸ Por outro lado, ao incorporar a dimensão intuitiva nesse novo painel, criam-se deslocamentos por descontinuidades, desdobramentos e derivações oblíquas, e recupera-se também, sob outra luz, o que ficou à margem das vanguardas intelectualistas, possibilitando, assim, reacender a capacidade de estranhamento.

Qualquer balanço da literatura brasileira do século XX com pretensões a exaustividade é, por enquanto, precipitado. Contudo, a palavra poética e o exercício crítico da linguagem prosseguem mostrando sinais de vitalidade. Os escritores continuam em “sintonia vigilante” com as modulações paradoxais das intensas trocas simbólicas, e a atitude de negação renova-se em propostas diferenciadas. Como diz Ricardo Piglia, “o espírito de ruptura segue vivo, mas a idéia de estridência não interessa mais. A idéia da

com a filosofia, Philadelpho Menezes destaca que os pós-modernos reciclaram características das vanguardas *sensorialistas* dos primeiros decênios do século XX como o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo. Chama atenção ainda para o fato de que no Brasil a “industrialização tardia coincide com elementos da pós-industrialização”, o que aumenta mais ainda a dificuldade de uma definição de um perfil coerente de pós-modernidade. Não obstante todos esses aspectos que são uma intensificação da modernidade, podemos identificar com clareza o momento pós-utópico e a irrupção de uma estética neobarroca (Sarduy) de superabundância, de excedente informacional e de proliferação do significante, o que não promove, por si só, uma reformulação da sensibilidade e do pensamento.

⁹⁸ Por vezes, a dicotomização apresentada por Philadelpho Menezes dos movimentos vanguardistas do início do século XX, torna-se problemática. O surrealismo, por exemplo, apresenta traços *sensorialistas* (em seu procedimento de produção textual) e *intelectualistas* (no que diz respeito ao seu conteúdo programático e sua formulação teórica tributária de outros campos do saber, como a psicanálise, por exemplo).

experimentação, da ruptura com as normas, tradicionalmente consideradas heranças de vanguarda, continuam existindo”.⁹⁹

A divisão prismática da idéia (Mallarmé), a crítica em palimpsesto, a multiplicação dos passados, a falência mimética, a temporalidade espacializada do agora, enfim, todo esse feixe de reverberação semântica não cancelou o resíduo crítico e utópico que “se dar a ver menos como projeto do que como desejo”.¹⁰⁰

⁹⁹ Cf. PIGLIA. Entrevista a José Castello, p. D-2.

¹⁰⁰ Cf. MACIEL, Maria Esther. *Vôo Transverso*, p. 103.

CAPÍTULO III

A DES-CONSTRUÇÃO E O CAMPO DE CONSISTÊNCIA

Eu, a todo aquele que ouve as palavras da profecia deste livro,
testifico: Se alguém lhes fizer qualquer acréscimo, Deus
lhe acrescentará os flagelos escritos neste livro; e, se alguém
tirar qualquer coisa das palavras do livro desta profecia,
Deus tirará a sua parte da árvore da vida,
da cidade santa e das coisas que se acham escritas neste livro.

Apocalipse: 22, 18

“Esta arte, caro rei, tornará os egípcios mais sábios e lhes fortalecerá a memória; portanto, com a escrita inventei um grande auxiliar para a memória e a sabedoria”. Responde Tamuz: “Grande artista Thoth! Não é a mesma coisa inventar uma arte e julgar da utilidade ou prejuízo que advirá aos que a exercerem [...] Tal coisa tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos [...] Logo, tu não inventastes um auxiliar para a memória, mas apenas para a recordação. Transmites aos teus alunos uma aparência de sabedoria, e não a verdade, pois eles recebem muitas informações sem instrução e se consideram homens de grande saber embora sejam ignorantes na maior parte dos assuntos. Em consequência, serão desagradáveis companheiros, tornar-se-ão sábios imaginários ao invés de verdadeiros sábios”.

Platão, Fedro

Mimesis e representação

A cena é familiar. O diálogo é conduzido por “aquele que diz nada saber”, e, mediante uma série de perguntas com seu interlocutor, que fica cada vez mais atônito, uma desmontagem das certezas vai sendo “construída”. Cada opinião a respeito das coisas e do mundo (doxa), bem como cada conceito são profundamente abalados. Essa estratégia de interrogar deslocando os saberes, pouco a pouco, vai inserindo na textura do discurso um espectro de verdade. Em um primeiro momento, revestem-se os objetos e as cenas domésticas de sombras e fantasmagorias: “o próximo” torna-se distante ou inexistente.

Logo em seguida, por um processo *sofisticado*, recobre-se o objeto que foi afastado das cenas familiares por uma idealização, e esta prontamente naturaliza-se e reencarna na Idéia, legítima a “verdade”. Assim, Sócrates (que combatia os sofistas) faz do modelo e da cópia um conhecimento apodítico, sendo que o segundo, a cópia, imita o primeiro, porém com imperfeição e mácula.¹⁰¹

Não há nesse processo um segundo objeto que estabeleça uma relação de horizontalidade com o primeiro, pois o objeto derivado nunca é um duplo perfeito (se o fosse, ele se constituiria em um Outro radical). Esse objeto é sempre subordinado e decaído em relação ao original. Segue-se daí a lexicografia que o nomeia: fantasma, reflexo, expressão, imitação, representação, escritura, *mímesis*.¹⁰² A poesia, na concepção platônica, não passa de *mímesis*, imitação ou ilustração do real.

Mímesis é uma categoria que atravessa toda a história da literatura ocidental até o século XIX e, na perspectiva de Derrida, alcança ainda a elaboração filosófica de Kant e Hegel. Esse termo abrigou diversos significados em diferentes épocas. Em Aristóteles (*Poética*), o sentido de *mímesis* (verossimilhança) adquire matizes bem mais sutis do que no teatro platônico, pois o que é representado não é o homem ou a natureza, mas sua ação. Na modernidade, a *mímesis* foi assimilada ao conceito de representação ou verossimilhança no sentido cultural (doxa, opinião).¹⁰³

Um estudo mais extenso sobre a relação da *mímesis* com a representação é desenvolvido por Luiz Costa Lima em sua obra *Mimeses e Modernidade*. A literatura, quando vista como discurso de representação, possibilita à crítica literária apropriar-se de práticas de investigação em que formas e estruturas são comparadas, aproximadas pelo viés interpretativo que relaciona linguagem e realidade por um processo de concordância,

¹⁰¹ A dificuldade de se conceber um indivíduo ou um discurso sem lugar (*atopia*) está diretamente relacionada ao fascínio que a-sujeitos e polifonias discursivas desencadeiam nos leitores de diferentes épocas. Este é o caso de Fernando Pessoa e de Sócrates. Lacan, após reconhecer que Sócrates parece ser um enigma humano, coloca a questão: “Como é que aquele sujeito foi fabricado? E por que ele desarrumava tudo, bastando que aparecesse e contasse historinhas que pareciam ser coisas do dia-a-dia?” Cf. *Seminário 7*, p. 356. Certamente, o Sócrates de Platão não é um sujeito, é um *pharmakós* (um feiticeiro, um mágico, um envenenador).

¹⁰² Sobre a impossibilidade da sobreposição da cópia e do modelo, confira a “indagação” socrática: “Não haveria dois objetos, tais como Crátilo e a imagem de Crátilo, se um deus, não satisfeito em reproduzir apenas tua cor e tua forma, como os pintores, representasse além disso, tal como ele é, todo o interior de tua pessoa, dando exatamente seus caracteres de flacidez e calor, e colocasse nele o movimento, a alma e o pensamento, tais como eles são em ti, em resumo, se todos os traços de tua pessoa, ele dispusesse junto a ti numa cópia fiel? Haveria então Crátilo e uma imagem de Crátilo, ou então dois Crátilos?” CRÁTILLO: “Dois Crátilos, Sócrates, me parece.”

¹⁰³ Cf. COMPAGNON, *O demônio da teoria*, p. 104.

possibilitando a delimitação do estético e da verdade. Enquanto na Idade Média a verdade (*veritas*) designava adequação de um *ente* (coisa) ao conhecimento divino (essência), na Modernidade houve uma reelaboração não teológica do conceito que passou a adquirir facetas que privilegiam a semelhança (*homoiosis*) como critério de verdade, e desde então a relação enunciado com seu objeto se dá pela via da representação. Heidegger, por exemplo, defende que a palavra grega *alétheia* é mais bem traduzida como “desvelamento” em vez de “verdade”, justamente para destacar o caráter de “conformidade da enunciação” com o ente.

Quase toda discussão desenvolvida no espaço teórico da literatura, da filosofia ou da psicanálise fia-se em alguma variação do conceito de *mímesis* e seus desdobramentos: logos, estrutura, signo ou representação.¹⁰⁴ *Mimesis* é escolha de permanência, como sublinha Luiz Costa Lima, mesmo quando o objeto em questão seja matéria cambiante. Essa permanência é sempre mutante, o que significa que o ato da *mímesis* supõe uma dimensão de constância e outra de mudança. Costa Lima amplia consideravelmente o conceito de *mímesis* “como representação” ao evocar a cena trágica que desnuda, entre a palavra e a realidade, “uma tamanha rede de causações que nunca a segunda se torna transparente à primeira”.¹⁰⁵ Percebe-se que o discurso mimético como relação do significante em busca de um significado articula tanto a semelhança (precipitador do significado) quanto a diferença (que permite uma movimentação interpretativa). A diferença de que fala Costa Lima não é apenas centrada nas interpretações dos receptores (“significado do leitor”) que pertencem a diferentes paradigmas culturais, mas encontra-se no registro da sintaxe, e não da semântica, embora, reconhece o autor, seja necessário que essa diferença, a fim de que possa circular, sofra um processo de semantização. Costa Lima desenvolve um quadro do discurso mimético pormenorizado, em que diferentes posições são destacadas em três formas básicas. A primeira, denominada o *primado do modelo prévio*, centrada na percepção, no princípio do reflexo, julga a obra (extensão da realidade)

¹⁰⁴ Qualquer uma dessas abordagens necessariamente irá render tributo à deusa *Mnemosyne*, a memória, viga mestra da indagação da verdade, observa Costa Lima. Mas a memória a que ele se refere, assim como concebida até o fim do século VI, dispensava o suporte da escrita, pois ela era potência mágico-religiosa e se encontrava próxima à voz ou ao ser. Quanto ao *logos*, sobretudo no período micênico (1600 a.C. a 1200 a.C.) não significava o lugar da razão ou qualquer tipo de correspondência “com a cena de que fala, mas com o lugar de onde fala”, que era o do poeta (ao lado do adivinho e do rei) como mestre da verdade. Cf. *Mimeses e modernidade*, p. 9-10.

¹⁰⁵ Cf. *Mimeses e modernidade*, p. 24.

de acordo com seu ajuste ou desajuste com o real (modelo). A segunda, de embasamento fenomenológico, nomeada *primado da irrealização*, aniquila o real enquanto perceptível. O exemplo do cadáver, da *poética* de Aristóteles, tem como propósito elucidar o sentimento de horror que ele provoca, e que não está relacionado, no plano sensível, à sua aparência, pois o cadáver que não entrou em decomposição se “assemelha” ao vivo. Essa experiência não há como compará-la a um modelo prévio, seja o da percepção, seja o de uma concepção de mundo. O terceiro quadro que Costa Lima avalia é o *primado da comunicação*, em que o receptor entra com seu repertório, suas pré-noções, constituindo um filtro que atua e orienta a percepção sensória do cotidiano e do objeto estético. Decorre-se daí a impossibilidade de uma atividade livre e espontânea na recepção estética, o que possibilita “repensar as relações entre a experiência estética e o juízo sobre ela”.¹⁰⁶

Costa Lima elabora o conceito de *mimesis da produção* em que a operação mimética não se funda na imitação da realidade, ela não é um *análogo*. Por isso, em seus momentos mais radicais, como em Mallarmé e Joyce, essa operação é capaz de questionar a própria concepção de representação. A *mimesis*, assim concebida, assume um papel no ato de criação. Entretanto, não chega a romper totalmente com a representação, mas se apóia minimamente em dados referenciais, deslocando, assim, a idéia do “Ser como pré-constituído para afirmá-lo como constituinte”.¹⁰⁷ Após alargar, dessa forma, o conceito de *mimesis*, a escritura passa a ser vista como uma contribuição para a mobilidade e a transformação do real e não apenas uma simulação da realidade.

Adotando uma posição um pouco diferenciada, Julia Kristeva observa que o texto é duplamente orientado: para o sistema significante, isto é, a própria materialidade da língua (o código, para Jakobson) e para o processo social do qual participa ao veicular os seus discursos. Kristeva destaca nessa discussão que ao se romper a interpretação do texto como espelhamento da realidade, há, concomitantemente, um questionamento das leis dos discursos estabelecidos: “Tocar nos tabus da língua, redistribuindo suas categorias

¹⁰⁶ Cf. *Mimeses e modernidade*, p. 53.

¹⁰⁷ Cf. *Mimeses e modernidade*, p. 222. Toda a discussão elaborada por Rousseau sobre a “boa” e a “má” escrita em sua obra *Ensaio sobre a origem das línguas* leva em conta uma escrita mimética, representação da fala (vista como boa) ou uma escrita que transborda a função representativa alcançando a dimensão suplementar (má) capaz de corromper as relações sociais autênticas. Derrida, em *Gramatologia*, analisa como a boa escrita é situada como inscrição divina no coração, representação do espírito, do sopro, do verbo, e a má escrita, artificiosa, é a escrita relacionada ao sensível, ao corpo, ao fora (não vem da alma), às paixões. Cf. p. 21 e 42.

gramaticais e remanejando suas leis semânticas é, pois, também tocar nos tabus sociais e históricos”.¹⁰⁸

De acordo com Kristeva, todos os discursos representativos e científicos fundam-se no signo e no sentido enquanto elemento predeterminante. Essa prática semiótica sistemática e “monológica” é limitada; não visa modificar o outro. No outro pólo, Kristeva localiza a prática semiótica *transformativa*, em que os signos se despregam do *denotata* com o objetivo de transformar o destinatário, como a magia, a ioga, a psicanálise e a política. Há, ainda, segundo a tipologia da autora, a prática semiótica da *escritura*, denominada *dialógica*, ou *paragramática*, elaborada sob um tipo de lógica matemática em que se postula uma reunião não sintética de diversas fórmulas, muitas vezes, contraditórias.¹⁰⁹

O que Kristeva propõe é um procedimento que ultrapasse a lógica bivalente aristotélica (0-1) para melhor se aproximar do significado poético, que, a um só tempo, remete e não remete a um referente.¹¹⁰ Essa operação *simultânea* é fundamental para um entendimento mínimo do “significado” poético, pois, caso contrário, haverá sempre o risco de uma temporalização triádica, em que o Zero (o fictício) negue o Um (real) para resolver-se numa síntese (idealizada) de tipo hegeliana. A reunião não-sintética, desenvolvida de forma minuciosa no pensamento de Kristeva, possibilita reflexões teóricas mais próximas do fato poético. Porém, o que interessa sublinhar nessa concepção paragramática do texto são as conseqüências extraídas de seu pensamento em relação a um trabalho específico com o significante, demarcando uma zona em que tanto o sujeito quanto o signo são abalados. No lugar do signo, tem-se um “choque de significantes” que acabam “por se anular”. Depreende-se daí *o sujeito zerológico*, noção elaborada por Kristeva para marcar um espaço em que o sujeito desaparece quando desvanece o pensamento do signo e, por extensão, as topologias bipolares: significante/significado, consciente/inconsciente.¹¹¹

¹⁰⁸ Cf. *Introdução à semanálise*, p. 11.

¹⁰⁹ Buscando maior rigor em sua elaboração, Kristeva desenvolveu um tipo de lógica que ela chamou de *Tetralema*: “cada signo tem um *denotatum*; cada signo não tem um *denotatum*, cada signo tem e não tem um *denotatum*; não é verdade que cada signo tem e não tem um *denotatum*.” Cf. *Introdução à semanálise*, p. 113-114. Como exemplo desse tipo de escritura em que a reflexão dá-se de forma contínua em relação ao código e à própria escritura, Kristeva cita Dante, Sade e Lautreamont e, na tradição oriental, o *I Ching*, o *livro das mutações* (O *I Ching* será abordado no capítulo V devido a sua importância na poética altiniana).

¹¹⁰ O 0-1 aristotélico diz respeito à polaridade do vazio a-significante com a unidade como valor de verdade e de sentido fechado. Segundo Kristeva, o zero tem significância e a cadeia de zeros significantes que estruturam um texto atua sobre ele como uma forma de contestar seu sistema de código e sua “textura”. Para Kristeva “o 1 como indiviso e o zero como *nada* são excluídos do paragrama”. Cf. *Introdução à semanálise*, p. 109.

¹¹¹

Conseqüentemente, não há como recorrer a demarcações tais como “sujeito” ou “inconsciente” ao lidar com o texto poético, o que não quer dizer que “jogos de linguagens” (Wittgenstein), cadeias significantes (Lacan), platôs (Deleuze) ou mapas (Derrida) não possam ser traçados.

Tanto Julia Kristeva quanto Jacques Derrida procuram desconstruir noções como sujeito e inconsciente do texto, signo e representação como processos legitimadores de um tipo específico de metafísica da presença, que sempre convoca, como álibi, a noção de signo, de estrutura e/ou do Ser, sem as quais não se sustenta o pensamento da *mimesis* entendida como representação. Algumas dessas noções desconstrutoras, como outras que veremos a seguir, são fundamentais para a análise dos poemas mais desterritorializadores de Haroldo de Campos e Altino Caixeta.

O *schibboleth* (a senha) e a estrutura

A história do *shibboleth* está registrada no relato bíblico, que trata da cisão no próprio povo judeu. Os de Galaad reconheciam os de Efraim em fuga pelo fato de que estes pronunciavam *sibboleth* em vez de *schibboleth*.

Evando Nascimento

A *mimesis*, a analogia e a representação exigem uma marca, um ponto de identificação. No entanto, o ponto sem o lugar, sem uma posição que o defina, deixa de ser uma marca identificável, não responde às palavras de ordem que nos intimam a digitar nossa senha, a albergar a soberania da identidade e do sentido tutelador. Esse lugar demarcado, identificado por um *schibboleth* que exige repetição do *mesmo*, continuidade, o

“Se o espaço ‘vazio’, em que se movimenta o sujeito zerológico, é o pólo oposto do nosso espaço lógico, dominado pelo sujeito falante, então, a prática semiótica poética, com suas particularidades, torna-se o ponto de encontro desses dois pólos movimentando-se incessantemente um em direção ao outro”. Cf. *Introdução à semanálise* p. 193. Derrida também desenvolve um pensamento sobre a escritura como “signos que funcionam apesar da ausência total do sujeito.” Cf. *A voz e o fenômeno*, p. 105. Mas essa “ausência” de sujeito, na visão de Derrida, não remete a nenhuma concepção negativa. É simplesmente ausência de uma soberania centralizadora (também chamada *autor*). O sujeito da escritura passa a ser então um entrelaçamento complexo de sistemas de relações das camadas do psiquismo, da sociedade e do mundo. Cf. *A escritura e a diferença*, p. 222. Em outros momentos, Derrida polemiza com Lacan, criticando a concepção de um sujeito que se encontra representado pela estrutura da representação. “O sujeito é o que o significante representa, e este não pode representar nada senão para um outro significante.” Cf. LACAN, Jacques. *Escritos*, p. 849.

duplo da coisa ou um conceito, instaura a lógica da identidade (e seus correlatos: substância, presença, propriedade), que, por sua vez, subsidia a discussão do Ser e da estrutura nos diversos campos disciplinares, como a filosofia, a antropologia, a psicanálise e a literatura. Para Derrida, o fato de usarmos o mesmo nome ou um conceito para definir um conjunto de práticas históricas ou de procedimentos formais não é garantia de unidade de sentido. Quase sempre, o jogo complexo de definições, comentários e exemplificações quebra a suposta unidade que o pensamento da *mimesis* procura promover. O mesmo se dá com a formulação teórica idealista que trabalha o conceito em sua “transparente universalidade” e evoca, incessantemente, a repetição e o retorno dessa unidade sob a forma da representação. É na contramão do “princípio da repetição” que o simulacro abala toda a estrutura da representação, porque a sua potência não é a de representar a cópia da cópia do original. As suas dobras, seus “plágios” e pastiches se inserem como máscaras da cópia e a deformam, impedindo o retorno ao original, à reconstituição da gênese, à retomada do centro de comando.

A noção de estrutura é tributária de um recorte que procura organizar as partes de um todo de acordo com regras precisas que seguem um princípio caracterizado por constantes formais. As partes, hierarquizadas entre si, correspondem a um condicionamento mútuo que lhes confere uma função dentro da estrutura que tanto pode ser concebida como uma totalidade fechada quanto um conjunto aberto com elementos adicionáveis. A estrutura é o que mantém a unidade da forma e da significação, organiza o espaço morfológico ou geométrico e define um *topos* (lugar) para que as metáforas, representações e analogias possam ser comandadas a partir de um centro, possibilitando, até certo ponto, a certeza tranquilizadora de um “jogo de cartas marcadas”. Ela não só define e controla as margens, mas postula o que está dentro do espaço semantizável e o que está fora (*contra-senso*, tautologia, menos valia). A estrutura, reconhece Derrida, é uma condição necessária da semântica, “mas a semântica não é *si mesma*, em si mesma, estrutural”.¹¹²

Em *A escritura e a diferença*, o filósofo francês questiona o sentido *metafórico* da noção de estrutura e de sua “virtude figurativa”. Ao contrário da psicanálise, que organiza o

¹¹² “*Structure (the differential) is a necessary condition for the semantic, but the semantic is not itself, in itself, structural.*” Cf. *Dissémination*, p. 351. Vinte seis anos após esta afirmação, em seu texto de 1998, *Limited Ink II*, Derrida identifica no pensamento de De Man uma materialidade sem matéria que se alia “a uma formalidade sem forma (no sentido da bela forma sintética e totalizante) e sem formalismo.” Cf. *Papel Máquina*, p. 124. O mesmo pode-se dizer a respeito da desconstrução derridiana.

espaço simbólico a partir da estrutura, do consciente, do Édipo ou do falo, a reflexão derridiana se interessa mais pelo jogo que se faz com a figura (ou a metáfora) do que pela própria figura. Derrida chama a atenção para o fato de que “a metáfora nunca é inocente”, pois ela orienta a investigação e fixa os resultados da pesquisa.¹¹³

A partir de sua crítica à estrutura, à condição acabada de cada forma e ao confisco do sentido, Derrida polemiza, de forma ainda mais severa, com o estruturalismo, que, a seu ver, organiza o acidental e o patológico dentro da estrutura, desconsiderando qualquer tipo de defecção ou de decomposição de uma totalidade ideal.

Essa totalidade responde à intencionalidade ou à presunção de um fim (*telos*) e freqüentemente utiliza-se de um mito de origem que se apóia na memória viva (*mnéme*), e não numa simples recordação (*hypómnesis*) proporcionada pela escrita. Por isso que Tamuz (no texto de epígrafe deste capítulo) rejeita o presente de Thoth, que lhe oferece sua invenção: a escrita.¹¹⁴ Para Tamuz, a escrita está fixada em caracteres mortos, repete sem saber. Essa também é a crítica que Sócrates faz à escrita, pois ela necessita de um pai para defendê-la quando é “desprezada ou censurada”. Na ausência do pai, a escrita se limita a repetir sempre a mesma coisa. O pai, na concepção de Sócrates, é o discurso vivo e animado do homem sábio, e este discurso reveste-se do *logos* que está nas proximidades da voz do Ser. O Pai-Deus-Bem-Capital-*logos* suspeita e vigia sempre a escritura. Ele não tolera o simulacro, o afastamento da verdade, o distanciamento do Ser. Daí a advertência do Apocalipse: nada deve ser acrescentado ou retirado da Palavra do Pai, que profetiza o futuro como algo já estabelecido pela lei e, portanto, imutável (um futuro já-passado). Mas sempre é possível fazer uma leitura a contrapelo. A escrita não é recusada porque “repete sempre a mesma coisa”. Ao contrário, ela é censurada por Tamuz justamente pelo seu potencial de alteridade, de ruptura com o conjunto de presenças (contextos) que organizam o momento de sua produção. A escrita é uma máquina produtiva que sobrevive ao seu

¹¹³ Cf. *A escritura e a diferença*, p. 32-33.

¹¹⁴

Ao analisar o mito de Thoth, em *A farmácia de Platão*, Derrida destaca o fato de que o deus egípcio inventou não só a escritura, mas também outras artes como o jogo de gamão e de dados. Thoth também aparece associado aos ritos funerários, às cerimônias da morte. Jogo e morte, indubitavelmente, são duas forças que neutralizam o *logos*. Portanto, o que Thoth oferece a Tamuz não é a escrita como auxiliar da memória, mas é a escrita-*phármakon* (veneno e remédio). Porém, ao ser traduzido como remédio, o *phármakon* foi domesticado e expropriado de seu lugar desorganizador.

“autor”, age independentemente do pai, ou, ainda, assassina o pai e abre uma ferida na unicidade.

Essa condição de bastardia da escrita desnaturaliza a instância de enunciação. Diferentemente da fala, circunscrita por um sujeito-lugar-data historicamente demarcável (mesmo que parcialmente, por contextos insuficientes), a escritura não tem lugar; ela se sustenta rasurando a si mesma, promove seu próprio apagamento, pois não se submete à metafísica da *presença*, entendida aqui na acepção ampla que lhe confere Derrida: presença sensível da coisa ao olhar (*eidós*); presença como substância ou existência (*ousia*); presença a si do cogito (Descartes) ou como sentimento, subjetividade assegurada pela consciência (Rousseau); presença temporal como ponta do agora; ou presença do significado ao significante.¹¹⁵

Mas é necessário matar o pai para que haja representação; fazer com que a lei falte de alguma maneira para que ela seja substituída pelo signo, que, por sua vez, se repete na cadeia mimética. Um signo que só ocorresse uma vez, diz Derrida, não seria um signo. A concepção do Ser articula, em diferentes proporções, estes ingredientes: signo, repetição, memória, verdade, representação e estrutura. As fórmulas variam, e mesmo que a palavra ser não apareça em certas línguas, observa Heidegger em *Introdução à metafísica*, a operação referenciável está presente, bem como a marca de identidade e a função de cópula.¹¹⁶

A noção de Ser na filosofia (assim como a de signo na lingüística, de significante na psicanálise lacaniana e de mimese na literatura) organiza um lugar de centralidade nas estruturas que ocupam. Todas são devedoras da metafísica logocêntrica da presença a si e de suas invariantes.

¹¹⁵ Em *Gramatologia*, Derrida assevera que não é mais possível conservar a comodidade da oposição estóica (e, posteriormente, medieval) entre *signans* e *signatum*, pois esta oposição evoca a distinção clássica sensível/inteligível e suas raízes metafísico-teológicas. Daí a sua afirmação: “O signo e a divindade têm o mesmo local e a mesma data de nascimento. A época do signo é essencialmente teológica. Ela não *terminará* talvez nunca. Contudo, sua *clausura* histórica está desenhada.” Cf. p. 16.

¹¹⁶ Jacques Derrida faz um levantamento sobre as três principais raízes do verbo “ser”. A mais antiga, origina-se do tronco indo-europeu. *Asus*, do sânscrito, significa a vida, o vivo, “e que de si e a partir de si se mantém”. A segunda (*bhū*, *bheu*) liga-se ao grego *phuo*: “desabrochar, desenvolver-se, aceder à estância e permanecer em estância a partir de si mesmo”. A terceira raiz “aparece apenas no domínio da flexão do verbo germânico *sein*”, abrigando significações como habitar ou permanecer, diferenciando-se da *essência*. Derrida chama a atenção ainda para o fato de que o que nós atualmente nomeamos sob o nome “ser” é uma combinação niveladora de três camadas de significação diferentes. Cf. *Margens da Filosofia*, p. 239-246.

A posição de Derrida é bastante crítica em relação às propostas que têm como objetivo demolir a metafísica. Ele reconhece a impossibilidade de simplesmente abandonarmos os conceitos metafísicos com o propósito de abalá-la, sendo que estamos imersos em uma linguagem, uma sintaxe e um léxico que dependem de sua história: “não podemos enunciar nenhuma proposição destruidora que não se tenha já visto obrigada a escorregar para a forma, para a lógica e para as postulações implícitas daquilo mesmo que gostaria de contestar”.¹¹⁷

Em *La dissémination*, uma de suas primeiras obras, publicada em 1972, ele já esclarecia que a desconstrução não visa à destruição do sentido e nem se trata de um tipo de vandalismo textual ou de ceticismo. Se alguma coisa é destruída, afirma Derrida, não é o sentido, mas a pretensão de uma dominação unívoca de um modelo de significação sobre outro. Essa afirmação implica que um texto significa de várias maneiras e em diferentes graus de clareza e que a pergunta que devemos endereçar a ele não diz respeito a seu significado (“o que é” condiciona a resposta), mas ao modo como ele foi elaborado e sobre quais pressupostos ele abriga.

Nem mesmo o autor comanda a linguagem que ele próprio utiliza, o que fica ainda mais evidente em escrituras fortemente desconstrutoras, como na linguagem poética. Aliás, algumas palavras como o *Geist*, de que fala Georg Trakl, diz Derrida, “Heidegger nem sonha em desconstruir o sentido ou reinscrevê-lo na metafísica ou na teologia cristã”.¹¹⁸ Derrida assinala nessa afirmação, não de forma tão explícita como em outros textos, os indesconstrutíveis, noção necessária para neutralizar uma ação demolidora do *phármakon*.

Antes de se chegar a um dispositivo conceitual complexo, aqui denominado de *campo de consistência*, mister se faz elucidar um pouco mais sobre outras formas de “estruturalidade”, tal como concebida por Wittgenstein, assim como as formulações teóricas e as operações textuais a respeito da “desconstrução” na perspectiva de Derrida, Borges, Blanchot, do “segundo” Wittgenstein e de Deleuze que subsidiaram as análises dos poemas de Haroldo de Campos e Altino Caixeta.

¹¹⁷

Cf. *A escritura e a diferença*, p. 233.

¹¹⁸ Cf. *Do espírito*, p. 105.

Estrutura, afiguração e “jogos de linguagem” em Wittgenstein

Suponhamos que cada um tivesse uma caixa e que dentro dela houvesse algo que chamamos de “besouro”. Ninguém pode olhar dentro da caixa do outro; e cada um diz que sabe o que é um besouro apenas por olhar *seu* besouro. Poderia ser que cada um tivesse algo diferente em sua caixa. Sim, poderíamos imaginar que uma tal coisa se modificasse continuamente. Mas, e se a palavra “besouro” tivesse um uso para essas pessoas? Neste caso não seria o da designação de uma coisa.

Wittgenstein

O filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951) foi o autor de uma obra sem paralelo na história da filosofia, o *Tractatus logico-philosophicus*, que apresenta como meta chegar às últimas conseqüências de uma reflexão sobre os fundamentos da lógica e da linguagem. Em poucos anos, o *Tractatus* (seu único livro de filosofia publicado em vida) tornou-se um dos textos mais comentados na história do pensamento no século XX. A ambição dessa obra é sem limites: dar conta (em menos de oitenta páginas de aforismos categóricos) dos problemas filosóficos fundamentais. Seu argumento principal é que o mau entendimento da lógica da linguagem sustentou as formulações filosóficas e metafísicas. Para Wittgenstein, muitas das questões ditas genuínas não passam de charadas lingüísticas. Por isso, a pretensão do *Tractatus* é traçar um limite para a expressão dos pensamentos. Esse limite deve estar *na* linguagem, e o que está além desse limite é um contra-senso. Daí a sua célebre afirmação: “O que se pode em geral dizer, pode-se dizer claramente”. Com uma escrita irreverente que não se preocupa em citar fontes “porque me é indiferente que alguém mais já tenha, antes de mim, pensado o que pensei”, o jovem Wittgenstein desenvolve uma enunciação híbrida. Fala do lugar do saber (em tom quase oracular) para, depois, desdenhá-lo. No final do prefácio do *Tractatus*, vê-se esse movimento: “A verdade dos pensamentos aqui comunicados parece-me intocável e definitiva. Portanto, é minha opinião que, no essencial, resolvi de vez os problemas. E se não me engano quanto a isso, o valor deste trabalho consiste, em segundo lugar, em mostrar como importa pouco resolver esses problemas”.

Wittgenstein quis conciliar o idealismo de feição schopenhauriana com o positivismo da filosofia da linguagem, e superar, por meio de uma aforística fragmentária e

radical, a contraposição entre realidade, pensamento, lógica e linguagem. Após a publicação do *Tractatus* (1921), houve um período de silêncio e afastamento da filosofia, que durou aproximadamente oito anos. Em 1929, época citada por alguns críticos como “a virada”, constituiu-se de crítica e negação do *Tractatus*, dando início a uma segunda filosofia, porém sem obras. Muitas de suas publicações póstumas são decorrentes das anotações, por parte de seus alunos das conferências pronunciadas em Cambridge, onde Wittgenstein lecionou filosofia analítica. No entanto, somente a sua obra *Investigações filosóficas*, concluída em 1945, foi organizada pelo próprio Wittgenstein com o propósito de publicá-la. Mas parece que ele teve dificuldades em colocá-la em sua forma final e definitiva, deixando-a para publicação póstuma. Quase todas as outras publicações póstumas, como os livros *Azul e Castanho*, *Gramática filosófica*, *Observações sobre a cor*, *Notas sobre lógica* e *Cadernos de notas*, encontram-se reformuladas ou aprofundadas nas *Investigações filosóficas*, sendo esta fundamental pelo seu conceito de “jogos de linguagem”, elaboração profícua para o pensamento da desconstrução que sucedeu ao legado tractariano. Ao abandonar o ideal de uma linguagem perfeita, sem ambigüidades (*Tractatus*), Wittgenstein reformulou tudo de forma igualmente radical, e a linguagem deixa de estabelecer uma relação proposicional com a realidade (ou buscar algum tipo de essencialidade) para reviver o signo em sua forma de *uso* na linguagem ordinária: “O que está oculto não nos interessa”. No prefácio de *Investigações filosóficas*, Wittgenstein refere-se ao *Tractatus* como “o seu velho modo de pensar” e reconhece os “graves erros” de seu primeiro livro. Ao contrário do *Tractatus*, *Investigações filosóficas* mina o seu antigo campo de certezas: “Entrego-as à publicação com sentimentos duvidosos [...] Gostaria realmente de ter produzido um bom livro. Tal não se realizou: mas passou-se o momento em que poderia tê-lo corrigido” (Cambridge, 1945). Em uma prosa coloquial e clara, *Investigações Filosóficas* apresenta a suma de sua “segunda” filosofia, que se desenvolve à maneira de diálogo entre Wittgenstein e um interlocutor anônimo cujas falas são assinaladas com aspas. Entretanto, em certas ocasiões fica patente a dificuldade de identificar “quem fala” nessa estrutura dialógica, o que confere a essa “conversa filosófica” um caráter bastante peculiar.

Para muitos críticos da atualidade, o pensamento de Wittgenstein constitui uma reserva de frases e axiomas que justificam quase tudo, que posteriormente foi denominado

“desconstrução”.¹¹⁹ Se acompanhada das devidas ressalvas, sem a escansão do “quase tudo” que lhe confere Luís Antônio Giron, pode-se dizer que a contribuição do filósofo austríaco foi de vital importância para uma maior consistência teórica de um *corpus* desconstrutor, juntamente com Jacques Derrida, Blanchot, Gilles Deleuze e outros.

O *Tractatus* é um “celeiro” de formulações originais para a sua época e ainda capaz de gerar releituras fecundas de muitas de suas proposições. Entretanto, serão tratadas aqui somente duas delas: a) a diferença entre *dizer* (*sagen*) e *mostrar* (*zeigen*) que causou, e ainda causa, tantos mal-entendidos; e b) a noção de *afiguração*, com nuances que escapam ao conceito de estrutura em uma acepção representativa (no sentido de substituição).

Wittgenstein, na sua filosofia inicial (*Tractatus*), desenvolve uma concepção de linguagem que se assenta na tese da *inefabilidade semântica*. Essa posição assinala a impossibilidade de observar a linguagem como se estivéssemos fora dela; portanto, de descrevê-la como fazemos com os objetos passíveis de especificações. O pressuposto desse ponto de vista é de que, para utilizar a linguagem para falar de algo, é necessário apoiar-se numa rede estável e estabelecida de significações já implicada de antemão. Diante da impossibilidade de dizer o que é a semântica, Wittgenstein contornou esse impasse criando os conceitos de *dizer* e *mostrar*. A inexprimibilidade da linguagem é um pressuposto tractariano que diz respeito à forma lógica, e não metafísica. A proposta de Bertrand Russel (no prefácio do *Tractatus*) sobre a possibilidade de uma metalinguagem para falar de uma dada linguagem desagradou a Wittgenstein, não só porque demonstrou que Russel discordava cordialmente de seu conceito de *mostrar*, mas também por ter desconsiderado a formulação central tractariana, a *afiguração*, que interrompe o argumento sofisticado da “regressão ao infinito”, ou seja, de uma linguagem que trata da estrutura da primeira linguagem, que necessita de uma terceira, que diz respeito à estrutura da segunda, e assim sucessivamente.

A questão colocada pelo *Tractatus* sobre o conhecimento é incisiva e determinante: o que é possível conhecer por meio dos instrumentos de que dispomos? Essa indagação é desconcertante para toda a metafísica, pois pretende invalidar a pretensão e a legitimidade de conhecer, pelo método discursivo e argumentativo, o objeto metafísico por excelência: o essencial, o incondicionado, o absoluto, o ser. Essa aporia, observa Luiz Henrique dos

¹¹⁹ Cf. “Uma mente em chamas” de Luís Antônio Giron. *Revista Cult*, ano VI, agosto de 2002, p. 49.

Santos na introdução ao *Tractatus*, já foi aberta pelas escolas “menores” da Antiguidade, a sofística e o ceticismo, e, mais recentemente, por Hume e Kant. Entretanto, de forma original e avassaladora, o *Tractatus* busca abalar, ao questionar a própria natureza da linguagem, um dos pilares fundamentais da filosofia: a possibilidade de um conhecimento representativo que anuncia, por intermédio da proposição, o que as coisas são e não são, desdobradas na afirmação de verdadeiro ou falso quando confirmadas ou negadas na realidade.

A proposição, de acordo com o *Tractatus*, é uma figuração dos fatos, e tem em comum com eles certa estrutura. Ela não figura um objeto, uma coisa, mas um estado de coisas que é a ligação de objetos. Percebe-se aí uma divergência dos nominalismos tradicionais das escolas filosóficas ou da “visão agostiniana da linguagem”, em que o significado das palavras é dado por aquilo que elas substituem (associação do signo ao objeto). Aliás, não há no *Tractatus* uma concepção fixa do tipo nome-coisa, pois o nome só tem significado no contexto de uma proposição (3.3).¹²⁰

Embora exista, em certo sentido, uma concepção próxima ao conceito de representação (figuração), há diferenças fundamentais: não se trata de nomes ou de uma cadeia de nomes para representar (substituir) objetos ou fatos, mas de uma relação isomórfica de estruturas, ou seja, uma correspondência de tipo especular entre linguagem e realidade.¹²¹ É possível dizer, de forma pouco rigorosa, que no *Tractatus* a proposição *representa* (figura) os fatos. Porém, não é o mesmo de um “como se” da relação analógica, e sim de uma relação biunívoca com pretensões a um paralelismo. A figuração é um modelo da realidade e consiste “em estarem seus elementos uns para os outros de uma determinada maneira” (2.14). Mas o que Wittgenstein tenta destacar não é o conceito de figuração, e sim de *afiguração*, que diz respeito à relação entre o representante (figura) e o representado (afigurado): “é a possibilidade de que as coisas estejam umas para as outras tal como os elementos da figuração” (2.151). É a partir desse paralelismo que a figuração se enlaça com a realidade. Wittgenstein recorre à imagem de uma régua que tangencia a realidade, porém “apenas os pontos mais externos das marcas das réguas *tocam* o objeto a ser medido” (2.15121). E o que são os “pontos internos” da régua? Essa é a questão

¹²⁰ Tanto no *Tractatus* quanto nos outros textos de Wittgenstein, as proposições ou os pensamentos são numerados. Portanto, acompanho a notação presente nessas obras, sendo dispensável a citação de páginas.

¹²¹ Gilles Deleuze, em *Mil platôs*, v. II, apresenta uma definição do isomorfismo próxima à de Wittgenstein: “É a existência do mesmo tipo de relações constantes de um lado ou do outro”. Cf. p. 56.

tractariana por excelência, pois é bem aí que a régua não está marcada. Assim, nada se pode *dizer* a esse respeito, apenas *mostrar*. Entretanto, esse *mostrar* é efetivado pela linguagem, em sua materialidade (régua), embora sua forma lógica não possa ser descrita. É justamente nesse ponto que ocorre o equívoco de Blanchot em *A escrita do desastre*, ao criticar a crença de Wittgenstein quando ele diz que o indivíduo *mostra* quando não pode *dizer*. Prossegue Blanchot: “mas sem a linguagem, nada pode ser mostrado”.¹²²

O *mostrar* tractariano, embora contenha aspectos de transcendentalidade, de forma alguma se encontra em algum lugar *fora* da linguagem. Essa parte da régua, mesmo que não esteja marcada, ainda é a régua, é linguagem em sua materialidade proposicional. Se a forma lógica da *afiguração* não pode ser designada diretamente, assim como o conceito de *inconsciente* na psicanálise ou de *indecidível* para Derrida, isso não implica um comprometimento teórico com as formulações metafísicas.¹²³ Pelo contrário, as proposições tractarianas restringem a linguagem e o pensamento de forma rigorosa, advogando que não podemos representar “na linguagem algo que ‘contradiga as leis lógicas’”, pois não podemos pensar illogicamente. A mesma dificuldade, prossegue Wittgenstein, encontraríamos ao tentar “representar na geometria, por meio de suas coordenadas, uma figura que contradiga as leis do espaço” (3.032).

Sem dúvida que há no *Tractatus* uma dose considerável de idealismo (na esteira de Leibniz, Frege e Russel), principalmente nas postulações que visam construir uma linguagem logicamente perfeita, interditando a vagueza da linguagem natural e as proposições que abrigam tautologias e contradições (“pois elas não figuram a realidade”). No entanto, a um só tempo, Wittgenstein desfere duros golpes no arcabouço metafísico alicerçado nos conceitos de *ente* e *ser*, pois não compete à proposição dizer nada sobre *o que* as coisas são: “Uma proposição só pode dizer *como* uma coisa é, não *o que* ela é” (3.221). É nesse horizonte que interrogo: Qual é a forma em que ela diz *como* uma coisa é?

¹²² “Wittgenstein’s ‘mysticism’, aside from his faith in unity, must come from his believing that one can show when one cannot speak. But without language, nothing can be shown. And to be silent is still to speak”. Cf. *The Writing of the Disaster*, p. 10-11. Blanchot comete outra imprecisão nessas poucas linhas que diz respeito à crença wittgensteiniana na unidade da linguagem. Essa crença está presente apenas no “primeiro” Wittgenstein, desaparecendo nos demais textos, sobretudo em *Investigações filosóficas*.

¹²³

Os concretistas também tentaram, com menor rigor na formulação lógica, relacionar pelo modo da afiguração a estrutura da linguagem (verbivocovisual) com o *mundo* contemporâneo e sua necessidade da comunicação rápida ou instantânea. Essa elaboração de uma linguagem quase “isomórfica” encontra-se presente de forma mais evidente nos textos de Décio Pignatari. Ver *Teoria da poesia concreta, passim*.

Mostrando. “O que *pode* ser mostrado não *pode* ser dito” (4.1212). Entretanto, esse mostrar dá-se pela multiplicidade lógica, por meio de propriedades da estrutura dos estados de coisas em relação isomórfica com as estruturas formais da linguagem. O que é mostrado não é nenhum objeto abstrato ou metafísico, e sim a *estrutura* da proposição que apenas demonstra (ou melhor, *mostra*) que “as coisas estão assim”.¹²⁴

Sob essa perspectiva não platônica da representação, a filosofia, de acordo com Wittgenstein, não pode constituir um corpo de doutrinas, pois ela não passa de uma análise crítica da linguagem que elucida as proposições dotadas de significado e denuncia aquelas que ultrapassam os limites do sentido. Essa é a “virada lingüística” da filosofia analítica do século XX.

Se, de um lado, não há uma concepção estritamente metafísica no *Tractatus*, de outro, há uma zona de indeterminação (*mostrar, afigurar*) que não foi mais considerada nas reformulações posteriores de Wittgenstein. Após a “virada” de 1929, o princípio norteador do *Tractatus* sobre as regras da linguagem “refletindo” a estrutura da realidade é completamente abandonado. O vínculo mundo-linguagem, as relações de concordância entre proposição projetada sobre a realidade sustentada pelo conceito de *mostrar* foram substituídas por outras elaborações. No *Livro azul* (1933-1934), por exemplo, Wittgenstein faz um paralelo entre “o que pode ser dito” e “o que é permitido num cálculo”, e critica suas formulações tractarianas que presumem que a lógica determina a unidade da linguagem (o que pode ou não ser considerado como proposição, sendo a tautologia e a contradição pontos limítrofes de sua possibilidade). Essa suposta unidade, diz Wittgenstein no *Livro azul*, deve-se ao desejo metafísico de generalidade que tanto estorvou a investigação filosófica. Ao examinar a gramática das palavras *desejo, pensamento, compreensão e significação*, Wittgenstein acaba por concluir que não é possível estabelecer uma definição nítida para o uso delas que coincide com o uso real, e tampouco a definição irá afastar a dificuldade. Afirma ainda que não utilizamos a linguagem de acordo com

¹²⁴ As relações de estruturas (a forma lógica) escapam, de outras maneiras, às formulações metafísicas. Wittgenstein postula, textualmente, que não há monismo ou dualismo filosófico, pois as formas lógicas são inumeráveis (4.128). Geralmente, o que é atribuído ao *Tractatus* como resquício metafísico é a sua asserção que diz da impossibilidade de uma figuração afigurar o seu próprio método de projeção. Embora, creio eu, existam elementos indubitavelmente metafísicos no *Tractatus*, há muitas outras formulações que a deslocam completamente, o que lhe confere um lugar de entrecchoque de discursos. Muitas das dificuldades das interpretações que se referem ao *Tractatus* decorrem de sua forma aforística de apresentação, em que os argumentos não são explicitados, o que possibilita uma multiplicidade de interpretações.

regras rígidas e exatas, assim como não a aprendemos dessa forma. Fica evidente como Wittgenstein abandonou completamente qualquer referência a uma linguagem ideal e dedicou-se à análise do uso cotidiano da linguagem ordinária. Por conseguinte, teve que substituir o conceito de *mostrar* por algo que desse conta das novas reformulações. Passou então a utilizar, com crescente insatisfação, os conceitos de *definições verbais* e *definições ostensivas*.¹²⁵

Segundo a interpretação de Merrill Hintikka e Jikko Hintikka, “a dicotomia entre as definições verbais e ostensivas não é senão a oposição dizer-mostrar em novas vestes”.¹²⁶ Essa afirmação retém algum valor teórico, desde que seja explicitada a distância entre alguns aspectos irreconciliáveis presentes em contextos díspares. O mostrar da definição ostensiva é de caráter dêitico, ou seja, é acompanhado pelo gesto de apontar e por um contexto de linguagem verbal e não verbal, enquanto o *mostrar* tractariano, como já visto, diz respeito a uma concordância de estruturas e implica necessariamente a concepção da inefabilidade da semântica, pois essa afiguração não pode ser figurada. O que a analogia de Hintikka não leva em consideração é a ruptura que o segundo Wittgenstein executa com qualquer resquício tractariano de fundo idealista ou metafísico. As demonstrações de *definições ostensivas* apresentadas por Wittgenstein em muitas de suas fichas e em *Investigações filosóficas* são retiradas de contexto da linguagem ordinária, tais como situações específicas em que as crianças aprendem termos que só podem ser ensinados por meio de *definições ostensivas*: palavras designadoras de cores, cheiros, sabores, texturas e sons. Obviamente, Wittgenstein se deparou com as limitações desse método de ensino em diversas situações e reuniu inumeráveis lembretes de impossibilidades, tal é o caso de palavras como “hoje”, “não”, “mas”, talvez”, “justiça” e tantos outros “objetos” ausentes. Mesmo em situações em que há o objeto à frente do observador Wittgenstein se pergunta: “A definição ostensiva não pode ser mal compreendida?” Ao apontar-se para um quadrado de pano vermelho, está-se definindo a forma, a cor ou o pano? Amostras comparativas e

¹²⁵ A definição ostensiva é a explicação do significado de uma palavra por meio do gesto de apontar, acompanhado ou não de alguns enunciados, como: *Isto* é um quadrado; *esta* cor é o vermelho, etc. Difere, portanto, das explicações eminentemente verbais, que utilizam apenas definições lexicais e não necessitam de uma amostra sensível. As definições verbais “vinculam o termo definido a outras palavras, os termos definidores. Parece ser necessário, portanto, que haja termos ‘indefiníveis’, expressões simples que sejam os elementos terminais de definições lexicais e que se conectem com objetos na realidade por meio de algum tipo de indicação ostensiva”. Cf. *Dicionário Wittgenstein*, p. 122.

¹²⁶ Cf. *Uma investigação sobre Wittgenstein*, p. 210.

sucessivamente aplicadas são suficientes para definir as ambigüidades de todos os casos? Ou é necessário um conjunto de *regras* já adquiridas para que a definição ostensiva seja efetiva? ¹²⁷ “Quando se mostra a alguém a figura do rei no jogo de xadrez e se diz: ‘Este é o rei do xadrez’, não se elucida por meio disso o uso dessa figura, a menos que esse alguém já conheça as regras do jogo”.

Evidencia-se aí um passo conceitual relevante no desenvolvimento teórico de Wittgenstein: a entrada de dois conceitos que o acompanharam até os seus últimos textos: *regra* e *jogo de linguagem*. Estes conceitos deslocam, de forma radical, a linguagem logicista do *Tractatus*, e a proposição é resituada num lugar de fronteira, entre o lógico e o empírico. Em um de seus últimos textos, *Anotações sobre as cores* (1950-1951), Wittgenstein, quando se refere ao sentido das proposições, diz que ela surge “ora como expressões de normas, ora como expressões de experiência”. ¹²⁸

Os vestígios metafísicos são inteiramente substituídos pela atitude prática, e as investigações são centralizadas no *uso* da linguagem, como ela *funciona*. Aliás, sob essa ótica, não há mais uma concepção de unificação lógica e formal da linguagem, pois esta não passa de uma multiplicidade de *jogos* em diferentes empregos: indagar, pedir, consolar-se, orar, comandar, representar, traduzir, etc. Também não há, em um jogo de linguagem, a expressão única de uma função comum. Existem somente certas semelhanças, um “ar de família”, parentescos que se combinam. Portanto, é impossível definir com precisão “o que é” um jogo de linguagem, a não ser por meio de aproximações e distinções de traços semelhantes de uma série de jogos.

O termo *familienähnlichkeit* (semelhança de família), já utilizado por Nietzsche em *Para além do bem e do mal* e reelaborado por Wittgenstein, é de crucial importância na sua segunda filosofia, principalmente para o ataque ao essencialismo ou ao conceitualismo que advoga a necessidade de haver algo em comum em todas as esferas que determinam um conceito, tal como um único fio condutor. O traçado definidor em uma “semelhança de

¹²⁷ Cf. *Investigações filosóficas*, p. 32. Ao elaborar esta seqüência metonímica interrogativa, espelhei o procedimento textual característico do segundo Wittgenstein, sobretudo em *Philosophical remarks*, em que ele nunca “responde” à sua própria questão. Essa *resposta-interrogativa* também está presente em *Investigações filosóficas* e em muitos outros textos da fase madura de Wittgenstein, sobressaindo um método mais dissuasivo que persuasivo, bem como um afastamento definitivo das “verdades” tractarianas: “Estou a filosofar agora como uma velha que está sempre a perder qualquer coisa e a procurá-la: ora os óculos, ora as chaves”. Cf. *Da certeza*, p. 151.

¹²⁸ Cf. *Anotações sobre as cores*, p. 23.

família” é uma complexa rede de semelhanças que se entrecruzam como a sobreposição de diferentes fibras de uma corda.¹²⁹

SEMELHANÇA DE FAMÍLIA
(Traços comuns entre alguns membros)

Há também nessa formulação um ataque tácito à concepção representativa da linguagem, pois desestabiliza qualquer função do tipo “x representa y”, sendo que x não existe como elemento, nome ou proposição, mas como uma rede de semelhanças que engloba atividades guiadas por *regras*, mas com margens pouco nítidas. Por não se tratar de um termo unívoco, tampouco de uma família de significados, e sim de significados relacionados, o conceito sofreu freqüentes objeções. Seja como for, Wittgenstein não propôs que todos os conceitos sejam determinados por semelhança de família, se bem que esse parentesco é o que melhor se aplica à finalidade dos *jogos* da linguagem.

Desde o *Livro azul*, Wittgenstein começou a utilizar um feixe de termos que se assemelham entre si, tais como *cálculo*, *regra*, *jogos*. Cada vez mais se tornou preponderante nos escritos posteriores a utilização do conceito de *jogo* em vez de *cálculo*, sendo que o último pressupõe a existência de coordenadas explícitas. Na realidade, os jogos de linguagem têm um alcance mais amplo do que os atos de fala, pois eles também consistem em certas ações no ambiente não-lingüístico, tais como o tom em que se pronunciam as palavras, a expressão facial e muitos outros *lances*.¹³⁰

¹²⁹

“Do mesmo modo que os diferentes membros de uma família se parecem uns com os outros sob diferentes aspectos (compleição, feições, cor dos olhos, etc)” Cf. *Dicionário Wittgenstein*, Hans-Johann Glock, p. 325. Dessa forma, o conceito de *semelhança de família* escapa ao procedimento explicativo à maneira de uma definição analítica. Por isso, Wittgenstein recorre à exemplificação, assinalando diversos casos que apresentam um parentesco entre si.

¹³⁰

Mesmo com toda a dificuldade de finalizar a sua obra *Investigações filosóficas*, Wittgenstein deixou claro que os jogos de linguagem não são “estudos preparatórios para uma futura regulamentação da linguagem”, à maneira de um método de aproximação progressiva. Eles figuram mais como *objetos de comparação*, critério de semelhanças e dessemelhanças, “uma ordem dentre as muitas possíveis; não a ordem” (132). Portanto, não há um movimento de um *jogo* menos completo em direção a uma suposta completude. Em *O livro castanho*, Wittgenstein declara que os *jogos* são linguagens completas, de tal modo que certas funções gramaticais em uma dada linguagem não teriam equivalente em outra. Segue-se daí uma intraduzibilidade entre jogos de linguagem. Há um espaço de descontinuidade, de perda, que só pode ser “preenchido” pelo processo de exemplificação com *jogos* aparentados. Por isso que Wittgenstein recusa a idéia de *representabilidade* em sua forma de investigação, pois os jogos de linguagens se constituem de operações e relações que não são da ordem da substituição, e sim de fruição entre (des)semelhanças. Daí a sugestão do conceito de “apresentabilidade”, desde que inserido em determinado meio de apresentação. Este “determinado meio de apresentação” é fundamental para a forma desconstrutora utilizada por Wittgenstein em *Investigações Filosóficas*. Ao propor alguns *lances* em relação à palavra “composto”, ele demonstra como o jogo de linguagem envolvido irá determinar diferentes formas de significação de “composto”. O tabuleiro de xadrez pode ser composto por sessenta e quatro quadrados negros e brancos, ou das cores branca e negra, ou ainda do esquema da rede de quadrados. O exemplo pode parecer banal, mas as suas implicações não o são.

A partir de diferentes jogos de linguagem, Wittgenstein desconstrói conceitos fundamentais para a metafísica, tais como o ser e o não-ser de um elemento *fora* de um jogo de linguagem. Em suma, o modelo deixa de ser algo apresentado e transforma-se em

O *jogo de linguagem* passou a substituir, na operação de mediação linguagem-mundo, os conceitos precedentes de *mostrar*, *definição verbal*, *ostensiva*, *regra* e *cálculo*. Em *Investigações filosóficas*, Wittgenstein não apresenta uma definição de jogos de linguagem. Ele apenas cita vários contextos em que eles aparecem, tais como os jogos “por meio dos quais as crianças aprendem sua língua materna [...] chamarei também de ‘jogos de linguagem’ o conjunto da linguagem e das atividades com as quais está interligada” (7). O conceito de *jogo*, assim como o formula Wittgenstein, não pode ser fechado por um limite. Seu contorno é indefinido, não está inteiramente limitado por regras. “Mas, um conceito impreciso é realmente um conceito? Uma fotografia pouco nítida é realmente a imagem de uma pessoa? [...] Não é a imagem pouco nítida justamente aquela de que, com freqüência, precisamos?” (71); “mas interesse-me por aquilo que aqui se tornou impuro” (100). Isso não quer dizer que Wittgenstein passou a promover a “vagueza” da linguagem corrente; apenas considerou que ela é uma característica da linguagem, e sua importância é de resistir à exigência dogmática da determinabilidade do sentido. Contudo, o inexacto deve ser considerado seguindo um propósito, se ele satisfaz ou não os requisitos para a compreensão de um dado contexto.

meio de apresentação. Ao invés de “x existe”, pode-se falar que “x” tem significação no *uso* da linguagem. No entanto, não se pode falar que a palavra não tem significação na ausência de um objeto que lhe corresponda. Wittgenstein rebate este argumento evocando o exemplo do Sr. N, que morre: “diz-se que morre o portador do nome, e não que morre a significação do nome” (40). A *significação* de uma palavra é seu *uso* na linguagem e, em certos *jogos*, independe da “existência ou não” do besouro dentro da caixa (ver epígrafe). Em outras palavras, determinados jogos de linguagem tanto invalidam as proposições tractarianas quanto as concepções idealistas (com suas entidades não materiais), realistas e solipsistas.¹³¹

De certa maneira, a formulação wittgensteiniana de jogos de linguagem possibilita o deslocamento de qualquer instância de verdade. Para tanto, é necessário criar novos jogos “aparentados” capazes de flexibilizar as regras dos jogos anteriores. Em *Anotações sobre as cores*, há uma exemplificação desse caso. Trata-se da palavra *xadrez*, que é entendida de forma diferente por aquele que aprendeu o jogo “e por aquele que o não aprendeu” (75). Os dois grupos saberão utilizar a palavra *xadrez*, embora possam utilizá-la em *jogos* diferentes. Ao inserir essa dessemelhança evocando um segundo grupo, que conhece as regras do xadrez, Wittgenstein descoloca a verdade (conjunto de regras) do primeiro *jogo*, sem, contudo, invalidá-lo. No entanto, não há um relativismo nas formulações wittgensteinianas. Em sua obra *Da certeza*, ele tenta demonstrar que em certos *jogos* a dúvida perde o sentido. Porém, ainda na mesma obra, vê-se um contraponto: o jogo de linguagem não é razoável ou irrazoável, pois ele não se baseia em fundamentos. Pode-se objetar: Não se trata de uma espécie de relativismo, em que basta inserir outros jogos de linguagem para invalidar qualquer pressuposto (jogo precedente)? Então, o que possibilita a Wittgenstein falar de uma “confusão filosófica”? Tal confusão não seria apenas mais um *jogo*? Não. A “confusão”, em seu sentido amplo, ou a possibilidade de erro, ocorre quando há um

131

As notas que dizem respeito ao “besouro” fazem parte do que ficou conhecido como “o argumento da linguagem privada”. Nesse ponto, Wittgenstein polemiza contra a possibilidade de uma linguagem primária fenomenológica que se refere às experiências, sensações e pensamentos imediatos. Este teatro mental acessível apenas ao indivíduo constitui uma instância inalienável e, epistemicamente, privado. Isto é, não há padrões de correção guiados por regras de caráter público que podem ser verificadas. Portanto, acredita Wittgenstein, não se pode invocar um conteúdo privado no debate filosófico, ou, dito de outra forma, os conteúdos da caixa e sua natureza são irrelevantes para o significado da palavra “besouro”.

“entrecruzamento de jogos de linguagem, isto é, da utilização de palavras de um jogo de linguagem conforme as regras de outro jogo”.¹³²

Ao se considerar esses jogos de deslocamento da “verdade” como uma atividade “desconstrutora” evidencia-se o limite dessas operações: “se o que é regra se tornasse exceção e o que é exceção, regra, ou se as duas se tornassem fenômenos mais ou menos igual – então nossos jogos de linguagem normais perderiam seu sentido” (142).

Entretanto, faz-se necessário explicitar melhor em que consiste este *jogo* denominado *desconstrução*, assim como o entende Jacques Derrida, quem melhor formalizou esse termo fluido sem lastro conteudista.

A desconstrução: mais ou menos do que um

O impensado é o maior dom
que um pensamento pode oferecer

Heidegger

O conhecimento, tendo devorado tudo,
não sabendo mais que fazer,
considera esta pequena taça de cinza
e este fio de fumaça que ela fez do cosmos
e de um cigarro

Paul Valery

O pensamento derridiano corre o risco de ser, em certa medida, reduzido ao “um”, sob a assinatura de um nome, sintetizador e tipificador: desconstrução.

Em entrevista, poucos meses antes de morrer, concedida ao jornal *Le monde*, em 18 de agosto de 2004, Derrida externou seu *duplo sentimento*: de que ainda não começaram a lê-lo e que poucas semanas após a sua morte não restará mais nada. Não fala de um *legado*, de instituições desconstrutoras (o que é um contra-senso) ou de herdeiros, mas explicita um

¹³² Cf. *Dicionário Wittgenstein*, p. 228. Evidentemente, a objeção pode recorrer à clássica argumentação sofisticada: Esse entrelaçamento de jogos não constituiria um outro jogo? Sim, mas com outras regras.

desejo de que fique o seu *rastro*: “O rastro que deixo significa para mim, ao mesmo tempo, a minha morte, vindoura ou já advinda, e a esperança de que ela me sobreviva”.¹³³

Quanto aos seus livros, estes são vistos pelo filósofo como espectros ineducáveis que nunca aprenderam a viver. A “lógica do fantasma” aparece em muitas de suas obras, entretanto é em *Espectros de Marx* que ela é mais bem elucidada e adquire novos contornos. O espectro é o que *está* entre dois, nem vivo nem morto, nem presença nem ausência; é um retornante que nos impossibilita de controlar suas idas e vindas. Ele faz a referência vacilar, ou não vacila onde deveria fazê-lo.

Sobressai na lógica do fantasma não só esse deslocamento dos lugares, que é um traço comum a toda a escritura derridiana, mas uma “*política da memória*”, da herança. O que Derrida quis deixar, *talvez*, foi um espectro, um pensamento questionante, uma lógica (do fantasma, da *différance*, do espaçamento, do duplo corte), enfim, uma operação de desconstrução adequadamente situada no espaço prático-político, como ele afirmou tantas vezes, e não uma teoria ou um método de investigação textual.

Derrida entrou para a história do pensamento do século XX como aquele que forjou o termo *desconstrução*. Após a década de 1970, essa palavra rapidamente se transformou em moeda corrente dos mais variados discursos, tais como a estética, a análise das instituições, a reflexão política, a teológica e a teoria literária. Todavia, ao circular amplamente, servir de título a diversos textos, referir-se a um corpo de significações de forma sumária e epistolar, foi semantizada em uma rubrica generalista que responde a uma panóplia de imagens, tais como desestruturar, decompor, transgredir, desfazer as referências ou, até mesmo, a destruição gratuita e niilista do sentido (por isso a cunhagem irônica da desconstrução como uma *derri-dada land*). Em muitos textos e entrevistas, Derrida tentou desfazer esse mal-entendido, porém *desconstrução* já havia se convertido em “desconstrução” dicionarizada, capitalizada como sinônimo de desmantelamento de estruturas ou transformada em eufemismo da palavra *demolição* (algumas vezes associadas ao nome de Nietzsche ou de Heidegger, embora nenhum dos dois tenha sido, em sentido rigoroso, demolidor).

A operação de desconstrução tal como executada por Derrida não é uma redução neutra ou negativa, tampouco um esvaziamento do Ser e do sentido à maneira da teologia

¹³³ Cf. *Márgenes*: Revista de Cultura, n. 5, p. 15.

negativa. Ao reverso, a desconstrução “está do lado do sim”; é um pensamento afirmativo, que intervém, que toma “Posições” (título de um dos seus primeiros livros). Aliás, tomar posição no sentido tanto teórico quanto político é uma das marcas de Derrida. Já na década de 1950, ele se opunha ao “marxismo” ou ao “comunismo” real, ao totalitarismo dos países do Leste europeu, ao stalinismo ou ao neo-stalinismo. Em seus primeiros escritos (*Gramatologia, A escritura e a diferença, A voz e o fenômeno*), editados em 1967, Derrida analisa como a linearidade da escrita recalcou o pensamento simbólico pluridimensional e se solidarizou à economia, à técnica e à ideologia por meio dos processos de capitalização, de sedentarização e de hierarquização.¹³⁴

Ao tentar esclarecer aqui as premissas principais da desconstrução derridiana e os equívocos decorrentes de sua vulgarização, não se tem como proposta um “retorno a Derrida”. Os pressupostos teóricos da desconstrução, mesmo em sua acepção mais genérica, resistem à apropriação e ao pensamento da recuperação, sendo que a desconstrução não fundou um *posto*, uma topologia para controlar os lugares, as fronteiras e as margens, o dentro e o fora.

Entretanto, ao analisar os poemas de Haroldo de Campos e Altino Caixeta nos dois últimos capítulos, faz-se uso aqui de alguns pressupostos derridianos e reelaboram-se outros, valendo-se também das formulações e operações desconstrutoras de outros escritores já mencionados, como, Borges, Blanchot, Wittgenstein e Deleuze.

Certamente, a desconstrução derridiana não é uma técnica, um método que segue um programa e aplica regras. Cada intervenção realizada em um texto é singular e irreduzível, como Derrida afirmou muitas vezes. A desconstrução parte do próprio texto que intenciona desconstruir, de seus pontos de guarda, de suas afirmações “auto-evidentes”, de seus conceitos “universais” e dicotômicos, de sua lógica, de seus pressupostos e relações

¹³⁴ Frequentemente, Derrida se manifestou formal e publicamente contra atitudes totalitárias exercidas por instituições ou pelos Estados. Em 1997, publicou em *Les Temps Modernes*, “Carta aberta a Bill Clinton” contra a pena de morte aplicada a Múmia Abu-Jamal; em 1999, publicou em *L’Humanité* uma carta endereçada ao presidente Fernando Henrique Cardoso, solicitando um julgamento justo a José Rainha, à época, líder do MST no Brasil, e denunciava os gestos repressivos que se acumulavam no Brasil, “as faltas para com a justiça, as promessas não cumpridas”. Cf. *Papel máquina*, p. 302.

Em sua última entrevista, já citada, criticou duramente a política desastrosa de Israel, a hegemonia americana, o teocratismo árabe-islâmico sem Luzes, a OTAN, a democracia que “continua ainda por vir”, defendeu uma união civil contratual ajustado entre parceiros de sexo ou de número não imposto. Convoca a uma responsabilidade urgente, uma “guerra inflexível contra a *doxa*”, contra os discursos formatados pelos poderes midiáticos, dos *lobbies* político-econômicos. Enfim, Derrida, com seu posicionamento teórico-prático-político, nunca foi relativista, cético ou niilista.

com a metafísica, de suas contradições e pontos de fuga. Em linguagem derridiana, “os movimentos da desconstrução não solicitam as estruturas do fora. Só são possíveis e eficazes, só ajustam seus golpes se habitam estas estruturas”.¹³⁵

A desconstrução derridiana é tributária de três discursos teóricos que contribuíram para descentrar os pilares da metafísica clássica: as contribuições de Nietzsche, com sua crítica dos conceitos de Ser e de verdade; a crítica freudiana da consciência, do sujeito e da identidade a si (“o eu não é senhor em sua própria casa”); e o questionamento Heideggeriano da ontoteologia e da determinação do Ser como presença.

Embora não exista “a” desconstrução, há, entretanto, operações desconstrutoras efetuadas e “formalizadas” por Derrida em muitos de seus textos que são *reversão* e *deslocamento*.

a) *Reversão*: movimento que consiste em desrecalcar o dissimulado e inverter a hierarquia das oposições.

Segundo Derrida, o pensamento ocidental, não só em sua dimensão filosófica ou religiosa, mas nos discursos cotidianos, sempre se estruturou em termos dicotômicos: ser vs. não-ser; bem vs. mal; identidade vs. diferença; presença vs. ausência; verdade vs. erro; espírito vs. matéria; masculino vs. feminino; cultura vs. natureza; vida vs. morte; sentido vs. contra-senso; estável vs. instável; imediaticidade vs. representação; fala vs. escrita, entre outros. Mas o ponto que ele sublinha é que esses dois termos não representam uma simples oposição, um face-a-face. O segundo termo de cada parte é subordinado ao primeiro, é considerado indesejável, decaído ou corrompido. Dito de outra forma, eles são hierarquizados de maneira a priorizar o primeiro termo, além de sustentar concepções metafísicas mais sutis, como unidade, identidade, presença temporal e origem. A leitura desconstrutora faz uma virada no sentido dessa polarização.

Ainda que as palavras e os conceitos se desloquem constantemente, quer haja ou não uma operação desconstrutora em relação ao texto, elas só adquirem sentido nos encadeamentos de diferenças que ocorrem “dentro de uma tópica e de uma estratégia histórica”.¹³⁶ Portanto, em um primeiro momento, Derrida atua nessa clausura histórica, - o *fechamento* - e retira seus recursos da própria lógica que visa desconstruir. Reconhece os cálculos históricos, identifica os sistemas de oposições metafísicas, as redes conceituais e

¹³⁵ Cf. *Gramatologia*, p. 30.

¹³⁶ Cf. *Gramatologia*, p. 86.

metafóricas que alicerçam esse sistema, bem como as diferenças de lugares e de forças que o estruturam. Em seguida, procura desrecalar a escolha que privilegiou um dos termos ou uma das séries de signos. Há nessa dinâmica um parentesco com a teoria psicanalítica, o que levou Derrida a enfatizar “diferenças” e reafirmar que essa operação constitui apenas um momento da desconstrução (a reversão).

b) *Deslocamento*: movimento que desloca as margens do texto, instaura novos termos (quase-conceitos, como o *phármakon*) e efetua outras operações lógicas.

O deslocamento das fronteiras ou do fechamento é uma posição teórico-prática que Derrida desenvolve e que se alinha à idéia de corte, de ruptura, ou de uma inversão simples, que responde a uma visão linear da história (crítica semelhante efetuada por Octavio Paz). A inversão simples não muda nada, como bem percebeu Lautréamont; ela mantém a antiga ordem, embora invertida. Portanto, as rupturas são fatalmente reinscritas no “velho tecido” que deve ser interminavelmente desfeito. Deslocar as fronteiras não significa apagar os limites, mas multiplicar suas figuras, “[...] complicar, [...] espessar, em desfazer a linearidade, dobrar”.¹³⁷

Deve-se fazer um trabalho incessante para reorganizar a forma e o lugar em que se coloca a questão, rasurar as interrogações, criar termos. O deslocamento do centro da estrutura não responde ao objetivo de se instalar outro centro, mas de liberar as margens que se convertem em diferenças.

A desconstrução dos conceitos é, sem dúvida, uma das operações prediletas de Derrida. Em *Gramatologia*, por exemplo, ele afirma: “É preciso cercar os conceitos críticos por um discurso prudente e minucioso, marcar as condições, designar rigorosamente a sua pertencença à máquina que eles permitem desconstituir”.¹³⁸ Esse é o caso dos conceitos de significante e significado, de sentido próprio e figurado, e tantos outros que o pensamento derridiano busca desconstruir.

Derrida sublinha também como um autor utiliza um conceito sem conseguir cercá-lo devidamente para impedir o vazamento de outros sentidos, tal como acontece com o *suplemento* no texto de Rousseau. Certamente, Rousseau utiliza-o no sentido de

¹³⁷

Cf. *O animal que logo sou*, p. 58.

¹³⁸ Cf. *Gramatologia*, p. 17.

substituição, de imagem representativa, mas em muitos momentos ele abriga outras significações, tais como “acréscimo” (sem ser adição) ou “excedente” (não semantizável). Em decorrência disso, Derrida postula: “todo mundo escreve com duas mãos” e cada conceito abriga duas marcas. Tal situação exige uma dupla leitura para desfazer o que foi recalçado, anulado ou reduzido por um dos pólos do sistema binário (em que todo conceito encontra-se necessariamente imerso).

Porém, não é suficiente para a dinâmica desconstrutora deslocar os velhos conceitos e identificar ou criar outras noções (indecidíveis), como *phármakon* e *suplemento*. É necessário instaurar novas operações lógicas e conhecer os riscos de tais procedimentos.

Em *Margens da filosofia*, Derrida expõe, em linhas gerais, as formas de atuação da desconstrução e seus riscos. A primeira é efetuada sem mudar de terreno, utilizando contra o edifício “as pedras disponíveis na casa”, isto é, os conceitos presentes no texto a ser desconstruído. O risco dessa abordagem, em sua opinião, é o de confirmar ou aprofundar ainda mais a própria estrutura que se pretende abalar. A segunda linha de desconstrução busca mudar de terreno de maneira descontínua, instalando-se no “fora” e afirmando as diferenças absolutas. O risco dessa escolha é habitar mais ingenuamente “o dentro do qual se declara desertar”.

Derrida busca entrelaçar essas duas “estratégias” ao escrever nas “margens do texto” (a margem é um outro texto, um tecido de diferenças). Evidentemente, há escrituras que já são desconstrutoras, que abrem brechas no pensamento clássico e abala seus pilares fundamentais, tais como *representação* e *ser* anteriormente evocada. Os textos de Artaud, Mallarmé e Sollers, por exemplo, Derrida não desconstrói. Ele simplesmente aponta os movimentos desconstrutores realizados por esses textos e identifica os momentos de indecidibilidade que essas escrituras promovem. Na fase mais avançada de seu pensamento, aproximadamente duas décadas após seus primeiros escritos, o filósofo francês chega a falar dos indesconstrutíveis, tais como a justiça, os direitos humanos e a democracia, ou da condição indesconstrutível da desconstrução, ou ainda, da impossibilidade de uma meta-retórica do fantasma.¹³⁹

¹³⁹ Deve-se esclarecer que os indesconstrutíveis derridianos, em momento algum se referem às posições estabelecidas pelos códigos vigentes da justiça, do direito, da democracia ou dos discursos marxistas e psicanalistas. Ao revés, “a condição indesconstrutível de toda desconstrução [...] está, ela mesma, em desconstrução e permanece, e deve permanecer; trata-se da injunção, da disjunção do *Un-Fug*. Sem o que, ela repousa na consciência tranqüila do dever cumprido, perde a oportunidade do porvir, da promessa ou do apelo, do desejo também, desse messianismo desértico (sem conteúdo e sem messias identificáveis.” Cf.

Os indeseonstrutíveis de Derrida, como um “messianismo sem conteúdo”, abrigam uma parcela de indiscernibilidade. Trata-se de operadores textuais que, sob o signo de *indecidíveis*, atuam no processo de desconstrução de um discurso.

Derrida recorre às formulações de Gödel para esboçar sua lógica dos indecidíveis. Os indecidíveis, entre outras coisas, referem-se a uma proposição que, “dado um sistema de axiomas dominante numa multiplicidade, não é nem uma consequência analítica ou dedutiva dos axiomas, nem está em contradição com eles, nem verdadeira nem falsa do ponto de vista desses axiomas. *Tertium datur*, sem síntese”.¹⁴⁰

Há nos textos derridianos uma ampla cadeia de indecidíveis. São, em alguns casos, “unidades de simulacro”, falsas propriedades verbais (nominal ou semântica), vocábulos singulares que confundem ou desfocam o ato da significação ou as oposições filosóficas, perturbando a articulação do *logos* como valor de discernibilidade entre o falso e o verdadeiro. Produzem também um efeito de *milieu* (“*meio* como elemento que contém os dois termos ao mesmo tempo, *meio* mantendo-se entre dois termos”).¹⁴¹

Em suma, os indecidíveis, enquanto articulação textual, inscrevem dilemas sem resolução; jogam sobre a *barra flexível* do e/ou; promovem quiasmas e paradoxos; e possibilitam lacunas na legibilidade do texto. Segundo Evando Nascimento, a lógica dos indecidíveis implica “um traço do dissimulado naquilo que foi revelado”.¹⁴²

O *hymen*, por exemplo, palavra que Derrida vai buscar no texto de Mallarmé, não se deixa significar pela lógica da identidade aristotélica. Seu movimento de dupla negação (nem confusão, nem distinção, sendo ao mesmo tempo “ou bem isso, ou bem aquilo”), seu entre (não topológico) adquire uma força que só pode ser avaliada na “estrutura” da escrita mallarmeana, promovendo uma operação irreduzível que impossibilita sua extração do texto de “origem” e sua fixação como conceito, categoria ou, mesmo, “vaga noção”. Os indecidíveis impedem, de saída, efeitos de sinonímia, operações de substituição (equivalência ou analogia) articuladas por outros termos de igual valor e sentido. O *hymen*, ao significar “membrana” ou “casamento”, articula-se como uma palavra de dupla borda: ora no sentido de separar o dentro e o fora, de polarizar, ora no sentido de fusão ou união. O indecidível em sua face de *double bind* (duplo elo ou duplo corte) não é a mesma operação

Espectros de Marx, p. 47.

¹⁴⁰ Cf. *La dissémination*, p. 248-249.

¹⁴¹ Cf. *Glossário de Derrida*, p. 49.

¹⁴² Cf. *Derrida e a literatura*, p. 212.

executada por um duplo sentido, que pode significar x e y (como é o caso de *pas de sense*, utilizado por Derrida como “sem sentido” ou “passo ao sentido”).

Ao se interpretar o indecível como um vocábulo de duplo sentido, ocorre uma redução do seu espaço de ambigüidade semântico mediante um processo de formalização de sua face “mais ou menos do que um”; ou seja, há um aplanamento do que se encontra fora da unidade de significação, da posicionalidade da tese.¹⁴³

À maneira do hymen, o *phármakon*, a que se fez referência no primeiro capítulo, também é um indecível que Derrida colhe de textos da tradição (o *Phedro* de Platão). Em Aristóteles, ele encontra a palavra *áma*, quase intratável. Ao questionar se o tempo é (alguma coisa) ou *não é*, irrompe no texto aristotélico o *áma*, referindo-se “ao devir-tempo do espaço e ao devir-espaço do tempo, ao mesmo tempo, no mesmo lugar”.¹⁴⁴

Ao desdobrar sua análise a outros textos filosóficos, literários e psicanalíticos, novos indecíveis emergiram na escrita derridiana. A *brisura*, por exemplo, constitui uma sofisticada cópula de duas palavras díspares, como *articulação* e *diferença*. Retirada do dicionário *Robert* por Roger Laport (no sentido de rotura) e reelaborada por Derrida como *brisura*, com o objetivo de co-relacionar a “articulação da diferença” entre espaço e tempo. A *brisura* simultaneamente articula e desarticula “a unidade imediata do sentido, no qual o ser do sujeito não se distingue nem do seu ato nem dos seus atributos”.¹⁴⁵

¹⁴³ Um bom exemplo de um “mais ou menos do que um” encontra-se em *Espectros de Marx*. Derrida utiliza o plural (espectros) para se referir aos fantasmas de Marx em dois sentidos. O *mais de um*, significando “multidão, quando não massas, a horda ou a sociedade, ou então uma população qualquer de fantasmas com ou sem povo, tal comunidade com ou sem chefe – mas também o *menos de um* da pura e simples dispersão. Sem reunião alguma possível”. Cf. p. 17. Em *Gramatologia*, ao falar de um outro indecível, o *suplemento*, Derrida sublinha que a simples irracionalidade é menos embaraçosa para a lógica clássica do que o *suplemento*, que não é nem presença nem ausência. Blanchot também expressa o mal-estar do leitor diante de uma escritura como a de Kafka: “O que torna angustiante o nosso esforço para ler não é a coexistência de interpretações diferentes; é, para cada tema, a possibilidade misteriosa de aparecer ora com um sentido negativo, ora com um sentido positivo”. Cf. *A parte do fogo*, p. 14. Blanchot não nomeia essa operação de indecibilidade, mas a semelhança, nesse contexto, com a formulação derridiana do *phármakon* é notória.

¹⁴⁴ Uma boa síntese dos indecíveis utilizados por Derrida extraídos dos textos do cânone filosófico encontra-se no livro *Derrida e a literatura*, de Evando Nascimento. Em Celan, Derrida colhe o operador textual *schibboleth*; de Kant, o *páreigon*; de Rousseau, o *supplément*; de Valéry, o *implexo*, de Freud e Heidegger, o *spur*. *Derrida e a literatura* constitui uma das melhores obras da língua portuguesa que consegue relacionar com clareza a complexidade do pensamento derridiano e sua possibilidade de articulação com a teoria literária.

¹⁴⁵ Cf. *Gramatologia*, p. 342. Esse corte-conexão da *brisura* constitui um tipo de operação que intenciona circunscrever o “nascimento” da sociedade e da língua, por exemplo, que se dá concomitantemente à proibição do incesto. Assim definido, não há dois momentos separados e encadeados linearmente: interdição seguida de articulação simbólica.

Ao ampliar a lexicografia dos indecíveis, Derrida faz algumas ressalvas no sentido de que não se trata de riqueza lexical, de um alargamento ou aprofundamento de uma infinidade semântica de certa palavra ou conceito; o que conta é uma *práxis* formal derivada de uma sintaxe que os operadores textuais compõem ou descompõem. Em síntese, ao aplicar-se essa inovação vocabular como conceitos abstratos exilados dos textos que o produziram, corre-se o risco de transformar um conjunto de procedimentos desconstrutores em uma prática regulada e metódica e perder o contato “com uma certa experiência do impossível” ou da irrupção do inconsciente, na perspectiva psicanalítica.

A escritura derridiana também utiliza outros recursos de *deslocamento*, como o *enxerto*, que se refere a uma incisão inaparente na espessura de um texto ou a uma inseminação de um outro texto ou de uma cadeia de textos que se deformam mutuamente. Algumas dessas operações se convertem em uma intrincada rede de remissões na qual um texto cita o outro, que, por sua vez, cita um terceiro, e assim sucessivamente, em um movimento de descontextualização, aparentando pura dispersão (embora seja um ato calculado).

Essa prática citacional tem um forte efeito desterritorializador, com citações truncadas, suspensões, secções ou imensas notas de rodapé que se estendem por páginas e assumem o lugar do texto “principal”. Em alguns momentos de seus primeiros textos, Derrida radicalizou esses procedimentos “experimentais”. Esse é o caso de *Glas* (livro publicado de 1974), em que dois textos diferentes (um dialogando com Jean Genet e o outro com Hegel) desdobram-se, lado a lado na mesma página, percorrendo toda a obra (são separados apenas por arranjos tipográficos diferenciadores, permeados por glossários que irrompem no meio do texto, acrescido por entradas de um “estilo literário” num texto filosófico, entre outros recursos “anômalos”).¹⁴⁶

Todos esses recursos visam privilegiar as cadeias metonímicas, ao invés dos processos metafóricos mais comprometidos com a ontologia e sua rede de analogias, mimeses e representações. Para designar esse deslizamento metonímico sem lugar de chegada (*telos*), cuja genealogia não tem um ponto de partida, Derrida cunhou o termo *disseminação*. Trata-se de um processo que se inicia no múltiplo, no sêmen, rompe com

¹⁴⁶ Após *Glas*, Derrida abriu mão desses experimentalismos tipográficos e de entrelaçamentos textuais como forma de potencializar os efeitos de desconstrução. Percebeu, rapidamente, assim como aconteceu com o concretismo, que esses procedimentos de construção textual (mesmo que visam a desconstrução) são facilmente automatizados em fórmulas e lugares demarcados.

qualquer suposição de um caminho de volta rumo à semente/matriz. Desloca-se fragmentando e engendra uma lógica contraditória que introduz a diferença no interior do mesmo. É um movimento que não pode ser circunscrito pela lógica da castração, da verdade, da lei, da organização do simbólico, da dialética intersubjetiva, da falta ou da fala plena (Lacan). A dissimetria do gesto na disseminação à maneira de um desatamento abre uma dificuldade na escritura que não pode mais se apoiar no parapeito do *logos* nem mesmo na concepção de polissemia e de seus vários níveis semânticos, pois esta ainda representa um momento do sentido, mesmo que plural, dentro do horizonte de significação que reorganiza uma retomada unitária sob a égide dos categoremas ou de uma dialética teleológica e totalizante (ainda que o desígnio final seja apenas presumido, implícito em um devir-síntese, uma re-apropriação).

Essa idéia de ausência de um significado “transcendental” em uma cadeia metonímica de re-envios de rastros, de rastros de rastros (e não de *entes* ou de significantes, como no esquema de Saussure ou de Lacan), é o que Derrida, em alguns momentos, chama de *jogo*, entendido como um movimento que amplia infinitamente o domínio da significação, ao invés de restringi-lo ou aniquilá-lo. Essa cadeia metonímica dissociativa não tem *lugar*, não corresponde a nenhum tipo de lógica topológica, mas ela *dá lugar*. A disseminação, diz Derrida, “desfaz o elo simbólico da escrita com a marcha, o caminho, o trilhamento, desvinculando assim a intriga entre o olho, a mão e os pés, teríamos então de nos haver com os sintomas de uma outra fase histórica”.¹⁴⁷

Mesmo que a disseminação se constitua como uma *destinerrância*, uma dispersão irreversível e interminável sem reunião possível, abrindo incessantemente questões “que não estão em potência de resposta”, e que ameace a lei do significante e seu contrato com a verdade, não se trata de acrescentar palavras a esmo, extrapolar. Quem assim procede, pontua Derrida, “não terá entendido nada do jogo [...] Se afetamos a língua com alguma coisa, é preciso fazê-lo com refinamento, respeitando, no irrespeito, a sua lei secreta”.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Cf. *Papel máquina*, p. 232. Ao recorrer às comparações, Derrida sublinha as “diferenças” presentes no cerne das analogias, que, a seu ver, são mais interessantes, incisivas e determinantes do que a identidade.

¹⁴⁸ Cf. *Márgenes*, p. 15. Da mesma maneira que os críticos de Derrida aproximam ou reduzem suas formulações sobre a *inversão* às da teoria psicanalítica, o mesmo acontece em relação à teologia negativa (discurso que aborda Deus pelo que ele não é, recusando qualquer tipo de predicação. A aproximação da divindade ocorre por um processo de intuição transcendente de Deus que excede às possibilidades da linguagem). Sem dúvida que na escrita derridiana comparecem sinais que se assemelham à teologia negativa (sobretudo aos textos de Mestre Eckart e Angelus Silesius) como as partículas de negação: *des*; *nem... nem* (dos indecidíveis); *a/sem*; os paradoxos à maneira de Silesius; o recurso da apófase (proposição negativa); e

No processo de disseminação, há toda uma cadeia de indecidíveis que vão tecendo uma intrincada trama nos textos derridianos, como *rastro*, *espaçamento* e *différance*, entre outros. A escolha que aqui se faz ao elucidar, a seguir, de forma mais detida, a *différance*, é devida exclusivamente ao maior subsídio que essa operação proporciona à análise de alguns poemas de Altino Caixeta, não tendo nada que ver com um suposto lugar privilegiado em relação aos outros indecidíveis nos textos derridianos.

Após apresentar, de forma sumária, algumas das operações da desconstrução propostas por Derrida em seus textos, como a *reversão* e o *deslocamento*, passa-se a imprimir uma re-marca no texto derridiano, uma topografia de margens instáveis, para diferenciar, em linhas gerais, duas formas de operações dos indecidíveis. A primeira diz respeito aos indecidíveis com dupla borda, já referidos e elucidados, tais como o *phármakon* (remédio e/ou veneno), a *brisura* (articulação/diferença), o *hymen* (fusão/distinção) e o suplemento (substituição/acréscimo). A segunda envolve os “indecidíveis” sem bordas *localizáveis*. É o caso do *espaçamento*, do *rastro* e da *différance*.

A diferença e a diferenssa

E nada mais direi, pois essa idéia de um desaparecimento de signos me leva a refletir sobre os defeitos de um estilo que insiste por demais nas palavras

Francis Ponge

as frases copulativas (p. ex.: o real é o im-possível não negativo). Em poucas palavras (correndo todos os riscos de uma simplificação), a teologia negativa age segundo o princípio da inefabilidade de Deus, afirma a impossibilidade de nomeá-lo, enquanto a desconstrução é afirmativa, seu ir além do nome dá-se por meio do nome, no nome, e não por nenhuma experiência mística de *hiper-essencialidade*, de desvelamento da verdade (*alétheia*) com o intuito de alcançar uma plenitude com a divindade. A desconstrução não se fia no pólo oposto da afirmação, como a teologia negativa que se vale da ausência, do desfiladeiro sem fundo do deslocamento de um significante supostamente sem referente (Deus), mas que se rende a uma re-apropriação do sentido transcendental na unidade mística) A desconstrução, alargando o discurso afirmativo e negativo, não se constituiu em uma antimetafísica (embora seja extremamente crítica em relação à metafísica). Ela pauta-se no terceiro gênero de discurso (a *khóra*, de Platão), irredutível às oposições binárias e às soluções dialéticas decorrente dos pares opositivos. Para um maior aprofundamento da relação da teologia negativa com a desconstrução, confira *Salvo o nome*, de J. Derrida.

Os indecidíveis com borda, mesmo que não correspondam à lógica da identidade, muitas vezes, relacionam-se a uma palavra específica de um texto do qual foram extraídos; ou seja, são tutelados por um nome, uma marca. Por certo, não respondem a uma topografia, entendida aqui em sua acepção de estrutura e de fixação dos lugares, mas inserem-se em um mapa de bordas instáveis.

Há, porém, outra rede de indecidíveis na escritura derridiana, os sem bordas *localizáveis*, que são mais difíceis de serem apreendidos do ponto de vista da formulação teórica. Essa dificuldade de apreensão dos operadores textuais “sem bordas” deve-se a vários fatores, dentre eles a própria natureza dos indecidíveis, assim como a forma que os textos da desconstrução os apresentam. Eles irrompem na escritura derridiana em feixes, formando um complexo de operações que se reenviam mutuamente. Nunca são identificados por definições, apenas pelas formas de atuação, acompanhadas de um sofisticado aparato teórico e “lógico”. Essa rede de termos assim atuando, com múltiplos endereçamentos, dificulta a criação de mapas de entradas nos textos da desconstrução ou de qualquer coisa que se assemelhe a um “glossário para o leitor principiante” (Silviano Santiago).¹⁴⁹

Escolheu-se como “ponto” de partida, respondendo a uma necessidade estratégica de um esboço de formalização do pensamento da desconstrução, o termo *espaçamento*, assim como utilizado por Mallarmé no prefácio ao seu poema *Um lance de dados*.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Faço referência nessa passagem ao *Glossário de Derrida* (1976), obra elaborada por Silviano Santiago juntamente com seus alunos da PUC/RJ. A forma “glossário” e sua necessária segmentação não dão conta de apreender o movimento de re-envios típicos do texto derridiano (que não tem um fechamento taxonômico), o que levou Silviano Santiago a espelhar os textos da desconstrução com um número demasiado de citações e de remissões circulares dentro do próprio glossário, que acaba por dificultar o percurso do “leitor principiante”. Os vocábulos da desconstrução não são atômicos, “mas pontos focais de condensação econômica, lugares de passagens necessários a um grande número de marcas [...] além disso, seus efeitos não retornam a si mesmos no sentido de uma auto-afecção sem abertura. Ou melhor, eles se espalham numa rede sobre a integridade prática e teórica do texto, e a cada vez, de uma forma diferente.” Cf. *Positions*, p. 40.

No entanto, acredito que o *Glossário de Derrida* possa auxiliar aqueles que já percorreram alguns livros seminais do pensamento da desconstrução, como *A escritura e a diferença* e, sobretudo, *Gramatologia*, sua obra-ápice.

¹⁵⁰

Sobre o *espaçamento*, para retomá-lo nos seus próprios termos, recorro ao texto de Mallarmé: “Gostaria de que essa Nota não fosse lida ou que, apenas percorrida, fosse logo esquecida; ela ensina, ao Leitor hábil, pouca coisa situada além de sua penetração: mas pode perturbar o ingênuo que deve lançar os olhos para as primeiras palavras do Poema, a fim de que as seguintes, dispostas como estão, o encaminhem às últimas, o todo sem novidade senão um espaçamento de leitura. Os ‘brancos’ com efeito assumem importância, agridem de início;” Tradução de Haroldo de Campos.

Sobressai nessa nota de introdução a consciência em relação ao espaçamento como uma *sintaxe*, do “branco” como um operador textual que comporta uma significação ativa: produz, gera, agride, articula as diferenças conforme “a mobilidade do texto.” Pode-se dizer que esse é uma branco *brisura*, articula e diferencia simultaneamente, não é o vazio ou a pausa do intervalo, pois ele atua como uma temporalização do sentido. O *espaçamento* põe em xeque a metafísica da presença, em decorrência do fato de que a abertura que ele proporciona impossibilita a “identidade” de estar presente em si mesma. Abre-se uma aporia no conceito de identidade, pois este necessita do espaçamento, de separar-se de si próprio para poder retornar, reafirmar-se por meio da repetição, o que constitui o seu “próprio”.

No entanto, Derrida re-elabora o *lance* mallarmaico com o propósito de utilizar essa alavanca de intervenção para arrombar o conceito de significante e de significado, à medida que o *espaçamento* e a *différance* não se constituem como signos lingüísticos, *stricto sensu*. Em *Gramatologia* e *A voz e o fenômeno*, Derrida recorre às operações que o *espaçamento* efetua no sentido para deslocar a noção corrente de escrita como representação da fala. Esta se estabelece como uma das principais críticas da desconstrução ao fonologismo tradicional da metafísica, visto que “na pronúncia nenhum fonema corresponde ao espaçamento entre as palavras escritas”.¹⁵¹

Daí a sua escolha ao propor uma marca muda, o “a” de *différance*, em oposição à grafia normal *différence* (diferença). A troca do “e” pelo “a” tem como objetivo designar uma diferença que se manifesta apenas na palavra escrita, e não na palavra falada, dado que a pronúncia é a mesma.¹⁵²

Essa vogal que não se ouve (“discreta como um túmulo”) vem a calhar com um questionamento da tradição fonocêntrica que privilegia o significante fônico (Platão, Aristóteles, Rousseau, Hegel e Saussure).

¹⁵¹ Cf. *Gramatologia*, p. 72. Derrida evoca, contra o fonocentrismo não só o efeito do *espaçamento*, mas a escrita matemática, ideográfica, hieroglífica e os sinais de pontuação com o propósito de evidenciar a disparidade da escrita fonética (e outras formas de escrita) como espelhamento da fala. Apóia-se também em Freud que confere ao inconsciente o estatuto de rébus, de hieróglifo, no sentido de não corresponder a uma escrita fonética.

¹⁵² O jogo da *différance*, sua semelhança fônica e alteridade gráfica, foi tema de uma conferência pronunciada em 1968. Cf. *Margens da filosofia*. A tradução para o português como *diferência* perde o deslocamento inaudível do neografismo francês, ou o retorno irônico de Derrida à letra primeira, a letra “a”, pois a operação da *différance* não parte de um princípio, de uma pureza da origem; ao contrário, ela antecede a idéia de primeiridade.

Derrida recorre a uma análise semântica (“apenas aproximativa”) da palavra *différance*. O verbo latino “diferir” (*differre*) apresenta duas acepções. A mais comum é “não ser idêntico”. O outro sentido é de “remeter para mais tarde, de ter em conta o tempo e as forças numa operação que implica um cálculo econômico, um desvio, uma demora, um retardamento, uma reserva”.¹⁵³

A dinâmica da *différance* constitui um dos pilares principais do pensamento da desconstrução quando intenciona deslocar a metafísica da presença e o conceito de signo. Não sendo “nem uma palavra nem um conceito”, essa operação aparece nos textos derridianos como um entrelaçamento de diferentes linhas de força e sentido, não apresenta margens, portanto não se deixa interromper ou ser mobilizado por um ponto de basta (Lacan) que confere à significação a partir de um lugar definido (daí a inversão derridiana, “*différance* não chega”, parodiando a fórmula lacaniana “uma carta/letra sempre chega ao seu destinatário”).¹⁵⁴

¹⁵³ Cf. *Margens da filosofia*, p. 39. Derrida prossegue “Numa conceitualidade clássica, diríamos que *différance* designa a causalidade constituinte, produtora e originária, o processo de cisão e de divisão do qual os diferentes ou as diferenças seriam os produtos ou os efeitos constituídos”. Cf. *Margens da filosofia*, p. 39.

¹⁵⁴ Para ser justo com o pensamento lacaniano, deve-se observar que a sua teoria, embora estruturalista, também questiona a ortodoxia do conceito de estrutura. No *Seminário 5*, Lacan reconhece as lacunas presentes em uma estruturação tópica da metáfora e da metonímia, “pois algumas ambigüidades são irredutíveis no nível da estrutura da linguagem” (Cf. p. 79.); e a amarração efetuada pelo *ponto de basta*, em que se alinhava a significação ao significante “é somente uma história mística” (Idem, p. 202). Isso não quer dizer que o bastamento não seja possível, e sim que não há um estancamento na cadeia significante movimentada metonimicamente pelo desejo. Mesmo evocando constantemente a sua fórmula consagrada “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”, Lacan admite que nem tudo é redutível à linguagem, no sentido de que não há palavra para exprimir o *desejo*. No entanto, o desejo não se encontra no *fora* ou atrás da cadeia significante, porque atrás dela não há nada. Na concepção lacaniana, o que é irredutível à linguagem é incorporado na própria estrutura. Esse é o caso de sua formulação dos nós borromeanos, em que o Real, o Simbólico e o Imaginário se encontram em certa posição uns em relação aos outros (“cadeia de três e tal que em se destacando um dos seus anéis os dois outros já não podem se manter ligados”). Mas o Real, embora constitua um dos anéis da estrutura, não pode ser mediado diretamente pelo significante, pois ele é “este algo diante do qual todas as palavras estacam e todas as categorias fracassam” (Cf. *Seminário 2*, p. 209). Portanto, o Real está fora de todo campo demarcável, ou seja, não constitui o *Um* fechado do sentido ou do categorema. Ele é o *Um* da fenda, da descontinuidade, e não da ausência. Assim, a ruptura, o traço da abertura “faz surgir a ausência – como o grito não se perfila sobre fundo de silêncio, mas, ao contrário, o faz surgir como silêncio” (Cf. *Seminário 11*, p. 31). Evidencia-se, dessa forma, uma estrutura que abriga um elemento não nomeável, um buraco, por assim dizer, e no entorno de sua borda há o escoamento das representações, dos cortes significantes. No *Seminário 7*, Lacan recorre à metáfora do vaso como um significante modelado que possibilita ao vazio e ao pleno entrarem no mundo, bem como à descontinuidade e a diferença inerente à própria cadeia significante. Se para Derrida no “começo” é a *différance*, para Lacan é o verbo, o *Fort/Da*, o significante articulado que irá instaurar a distância entre o corpo e o gozo (*Seminário 17*). Essa distância, porém, é intransponível. Diferentemente da fronteira, que se pode atravessar sem mudança de terreno, a *letra* (que se encontra entre o gozo e o saber) constitui um litoral, “é o que coloca um domínio inteiro como fazendo a um outro [...] mas justamente por não terem absolutamente nada em comum, nem mesmo uma relação recíproca” (Seminário 18, p. 22). Enfim, uma concepção de estrutura que contém um furo, uma falha, não como erro, mas como parte de sua estruturalidade, certamente possibilita uma elaboração frutífera da arte que se caracteriza, segundo Lacan, “como um certo modo de organização em torno desse vazio”.

Paulo Cesar Duque-Estrada em seu artigo “Derrida e a escritura” faz uma excelente síntese da torção derridiana para desconstruir a primazia dos conceitos de significante e de significado. Enquanto unidade de significado, afirma Paulo Cesar, um significante só atua em função de seu lugar dentro de uma cadeia de significantes, o que lhe confere significado. Isolado, fora dessa rede (frase ou sistema lingüístico), ele constitui apenas uma marca indeterminada, e não produz sentido. Em outras palavras, o significante só funciona quando inserido em um sistema de diferenças. Essas diferenças não antecedem essa articulação significante, não existem antes de fazerem parte desse sistema, “o que é primeiro não são as coisas em si (significantes ou significados em si), mas sim uma diferencialidade”.¹⁵⁵

Vêm-se aí não as distinções estáticas entre os termos (a simples diferença), mas as diferenças entre significantes ou, de forma mais precisa, entre diferentes sistemas de diferenças e espaçamentos. Em sua radicalidade, a *différance* é a operação que produz as diferenças. É através dela que se articulam as polaridades sensível/inteligível; presença/ausência; e o *fort/da* freudiano.¹⁵⁶ Ela não depende de um elemento sensível, fônico ou gráfico, mas, ao contrário, é a condição destes. Diante do exposto, Derrida formula que, embora a *différance* não exista (no sentido de uma coisa, um *ente*), sua possibilidade é anterior ao signo. Portanto, as ciências positivas podem descrever somente a obra e o fato de seus efeitos. A *différance* torna-se assim o mecanismo que possibilita a

¹⁵⁵ Cf. *Às margens*: A propósito de Derrida, p. 19.

¹⁵⁶ O *fort/da* é uma expressão de uso corrente no meio psicanalítico. Foi elaborada por Freud em *Além do princípio do prazer* (1920). Ao considerar a produção de prazer envolvida no ato de brincar, Freud menciona sua observação de uma criança de um ano e meio de idade que tinha o hábito de apanhar alguns objetos e atirá-los longe sob a cama para depois procurá-los. “Enquanto procedia assim, emitia um longo e arrastado ‘o-o-o-ó’, acompanhado por expressão de interesse e satisfação”. Tanto a mãe quanto Freud associaram esse “o-o-o-o-ó” à palavra alemã *Fort* (*gone*, ir embora). Posteriormente, Freud observou uma brincadeira do mesmo menino com um carretel de madeira e um cordão amarrado em volta dele. “O que ele fazia, era segurar o carretel pelo cordão e com muita perícia arremessá-lo por sobre a borda de sua caminha encortinada, de maneira que aquele desaparecia por entre as cortinas, ao mesmo tempo que o menino proferia seu expressivo ‘o-o-o-ó’. Puxava então o carretel para fora da cama novamente, por meio do cordão, e saudava o seu reaparecimento com um alegre ‘da’ (‘aqui’). Essa, então, era a brincadeira completa: desaparecimento e retorno”. A interpretação do jogo, óbvia para Freud, diz respeito à encenação do desaparecimento e do “alegre retorno” da mãe simbolizada pelo objeto. Esse é um momento que responde à “economia” de prazer e de transformação de uma situação passiva em ativa. Cf. *Idem*, p. 25-28. Para Lacan, a importância dessa manifestação fonemática é que “há aí, desde a origem, uma primeira manifestação da linguagem”, e a criança “introduz num plano simbólico o fenômeno da presença e da ausência”. Cf. *Seminário 1*, p. 200. Em outro texto “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose” (*Escritos*, p. 582), Lacan situa o *Fort! Da!* como a inauguração da cadeia significante, releitura que vai além das formulações freudianas.

forma. Vista desse ângulo, ela passa a ser a condição da possibilidade e da impossibilidade da verdade.

Se a operação de *différance* resiste às oposições, ela não age de “fora” do sistema em que atua; ao reverso, ela resiste na condição de sustentá-lo. Essa é a hábil elaboração de Derrida para não tangenciar a metafísica ou os sistemas idealistas e abstratos. É de se observar que *différance* se distancia do inefável, seja ele o Ser ou Deus. Como vocábulo, reconhece Derrida, não passa de um nome metafísico, mas convertida em uma operação que não se apropria de nada, ela não pode ser denegada nem expropriada. E, assim, constrói suas linhas de fuga dos sistemas dicotômicos e estabelece uma lógica diferencial da analogia, em que o “quase”, o “como se” de seu movimento, mantém o retardo, a remissão “do mesmo”; “e, por outro lado, a ruptura, o acontecimento do im-possível, a *différance* como *diaphora*, a experiência aforismática do heterogêneo”.¹⁵⁷

A *différance*, assim entendida, fissa e retarda a presença. Cada elemento “presente”, fonema ou grafema, nunca está plenamente presente, sempre traz o *rastro* de todos os outros termos da cadeia. Em poucas palavras, o rastro se relaciona com algo que não é ele próprio, retendo a marca de um elemento passado (presente-passado) e já se deixando escavar por um traço futuro (presente-futuro). Operando por retenção e protensão, o rastro escapa à temporalidade clássica: passado, presente, futuro. Por isso, ele não está nem presente, nem ausente, não é “mais ideal que real, nem mais inteligível que sensível”.¹⁵⁸

Só por meio de uma dinâmica textual Derrida consegue evidenciar que o *rastro* se diferencia do conceito de *significante*, sendo que o primeiro se constitui de um sistema de reenvios, produzindo diferenças e cadeias de significações, apresentando, ao mesmo tempo, uma face material e outra imaterial. Enquanto articulação, produzindo as diferenças, o rastro não aparece *como tal, ele mesmo*.

¹⁵⁷ Cf. *Papel máquina*, p. 282. Esse é um movimento que permite “acolher de uma só vez, mas sem facilidade dialética, o mesmo e o outro”. *Idem*, p. 285

¹⁵⁸ Cf. *Gramatologia*, p. 80-81. Quase duas décadas após *Gramatologia*, em que a operação do *rastro* foi relativamente formalizada pela primeira vez, Derrida radicaliza ainda mais esse indecível ao recorrer a outro termo, a *cinza*, que se relaciona com a operação do queima-tudo (*brûle-tout*), um dos temas principais de seu livro *feu la cendre*. A *cinza* reinscreve o rastro como esquecimento radical, incineração total. Ela é a consumação de toda presença que interdita qualquer retorno à origem ou, mesmo, a outras imagens recorrentes do rastro, como *pista de caça, sulco na areia, esteira no mar*: “a cinza é o que resta sem restar do holocausto”. Segundo Evando Nascimento, esse jogo textual destrói até a noção de limite entre memória e esquecimento. Portanto, destitui as relações de força implicadas em noções como recalque, esquecimento, censura e subjetividade.

Portanto, o rastro, assim como a *différance*, deve ser entendido como uma operação, aquilo que escapa à representação e à estrutura, mas sem deixar de estar inserido em um sistema referencial, em um texto metafísico (por exemplo, o próprio nome, *rastro*, acaba se convertendo em nome próprio), embora ele “produz-se aí como o seu próprio apagamento”, um simulacro de presença.¹⁵⁹

Dessa forma, tanto o *rastro* quanto a *différance* constituem a “raiz” comum da fala e da escrita. Daí a polêmica formulação de Derrida sobre uma escritura que vem antes da fala. Evidentemente não se trata da escrita entendida em seu sentido corrente, mas da escritura e suas operações de *espaçamento*, *rastro* e *différance*.

A escritura antes da fala

Deus torna-se Deus quando as criaturas dizem Deus.

Mestre Eckart

A partir do momento que falo, as palavras que encontro,
a partir do momento que são palavras, já não me pertencem,
são originariamente repetidas.

Antonin Artaud

¹⁵⁹ Cf. *Margens da filosofia*, p. 58, 103. Evidenciam-se como os termos *rastro* e *différance* se aproximam em suas formas de uso, em suas modalidades inapreensíveis. Se fossemos circunscrevê-los numa conceitualidade clássica, eu diria que ostentam a mesma generalidade, figura e sentido. Como operações dentro de um sistema, muitas vezes se sobrepõem, ficam indiscerníveis. Mas há uma diferença que os distingue. Derrida emprega o termo *rastro* para contrastá-lo com o conceito de significante e, ao mesmo tempo, diferenciá-lo de uma operação puramente abstrata, evocando assim a sua materialidade (uma de suas faces, como foi visto), enquanto *différance* enfatiza a operação da *diferencialidade*. Para um pensamento que se constrói a partir da estrutura, como a psicanálise, a *différance* é uma “noção” que causa embaraços difíceis de serem contornados. Um dos mais destacados psicanalistas franceses, Serge Leclaire, inicialmente discípulo de Lacan (cuja polêmica com Derrida é conhecida), viu-se confuso diante de um termo em que ele reconheceu o valor, mas não soube como situá-lo em seu pensamento. Leclaire, ao falar de uma abertura, uma fenda sensível, um intervalo necessário para que o prazer seja produzido, recorre a uma noção de “pura diferença”, que, por um instante, possibilita um reflexo vazio do absoluto do gozo. “A expressão que emprego aqui por causa de seu valor sugestivo e que evoca a ‘diferença absoluta’ de sabor hegeliano, dever-se-ia aproximar mais do conceito de *différance* destacado por J. Derrida [...] Apesar da distância evidente que separa tanto meu ponto de partida como minha intenção dos de J. Derrida, noto a proximidade de nossos caminhos, que pode ser assinalada pelo recurso necessário àquela expressão. Ser-me-ia, porém, impossível no momento assinalar verdadeiramente o ponto desse encontro”. Cf. LECLAIRE, Serge. *Psicanalisar*, p. 58.

Derrida, em vários momentos de sua obra, tenta esclarecer a sua concepção de escritura, porém é sobretudo em *Gramatologia* e *Posição* que ele é mais explícito. A escritura vem antes da fala, mas não se trata de opor o graphocentrismo ao logocentrismo, e ainda menos de reabilitar a “escrita” e demonstrar sua superioridade em relação ao discurso.¹⁶⁰

Para o pensador francês, a escritura também vem antes da escrita, da incisão, do desenho, da gravura. Essa afirmação gerou muitos mal-entendidos, uma vez que a palavra *escritura* (que é um indecível), em termo de sua operação, foi entendida por alguns leitores em seu sentido usual de escrita alfabética, e não em sua acepção ampliada. Obviamente, isso gera equívocos que devem ser esclarecidos para que os textos da desconstrução possam dar-se a ler na amplitude dos procedimentos que eles engendram. Em *Gramatologia*, por exemplo, Derrida questiona algumas passagens do livro *Tristes trópicos*, de Lévi-Strauss. Este se refere aos indígenas nhambiquaras como um povo “sem escritura”, nômade e que está “entre os mais primitivos do mundo”, vivendo em um território atravessado por uma picada. Para Derrida, a picada, a estrada, a abertura na mata virgem elabora um sistema de repetição, espaçamento e diferença na floresta natural, o que o leva a afirmar: “é difícil imaginar que o acesso à possibilidade dos traçados viários não seja ao mesmo tempo acesso à escritura”.¹⁶¹ Em outras ocasiões, Derrida critica a posição de Lévi-Strauss que concebe a escrita apenas em seu sentido estrito, como um sistema de notação linear e fonético, e desconsidera os pontilhados e ziguezagues feitos pelos nhambiquaras sobre as cabaças, evocados pelo etnólogo apenas de forma breve e sem conferir-lhe nenhuma legitimidade como inscrição de arquivos culturais.

Algumas sentenças emblemáticas de Derrida sobre a escritura não têm o mesmo grau de pertinência quando fora do jogo textual desenvolvido em suas obras. Por isso, em muitas das entrevistas por ele concedidas, evidencia-se uma tentativa de esclarecer suas idéias que só são paradoxais ou contraditórias quando separadas de seu traçado performativo. Quando ele diz, em *Posição*, que a escritura “literalmente significa nada”, não se trata de um absurdo ou de um contra-senso, pois a idéia de absurdidade é solidária aos conceitos metafísicos do sentido e do não-sentido. Esse nada, o *nothing-ing of nothing* é

¹⁶⁰ Essa postulação de Derrida nada tem que ver com o debate dos lingüistas russos sobre uma escrita “que é anterior à linguagem fonética”, posição de Metchninov, Marr e Loukotka. Cf. *Gramatologia*, p. 9.

¹⁶¹ Cf. *Gramatologia*, p. 133.

uma dinâmica da *différance* que sustenta a exaustão do sentido e suspende os seus processos de consumação e de dominação quando se apresentam sob um significante ideal. Quanto mais ideal é o significante, diz Derrida em *A voz e o fenômeno*, “mais ele aumenta a potência de repetição da presença, mais ele conserva, reserva e capitaliza o sentido”.¹⁶²

Para Derrida, o signo e a divindade têm o mesmo local de nascimento, e a época do signo é essencialmente teológica. Trata-se, como ele afirma, de pôr em evidência o comprometimento e a interdependência histórica de “conceitos e gestos de pensamentos”. Se “algo falta para que o círculo seja perfeito”, é justamente o duplo elo (*double bind*) de todo processo de nomeação, que articula de forma ambígua, ao conceder a palavra, tanto o princípio de vida quanto o de morte. *Nem* Mestre Eckart (a palavra produz a existência em sua nomeação inaugural) *nem* Antonin Artaud (a palavra já nasce morta, repetida). Certamente o signo surge endividado com a repetição, mas no sentido de uma não identidade a si “que remete regularmente ao mesmo”, de um mesmo prótese de si e fora de qualquer relação de propriedade para consigo. Aliás, sobretudo na escrita poética a repetição é sempre heterológica, mesmo que se apresente à maneira de uma tautologia (no meio do caminho, de Drummond), ela fende o horizonte semântico da comunicação e da funcionalidade do signo-sinal, não se deixa ler a partir de nenhum código predeterminado e quando se aproxima de um efeito de pura perda torna-se tão impensável quanto uma máquina definida no seu puro funcionamento sem utilidade e sem rendimento. Por isso que Derrida afirma que “a linguagem não é nem a proibição nem a transgressão, acopla-as sem fim uma à outra”.¹⁶³

Esse arrombamento *suplementar* da cadeia significante, freqüente na escritura poética, evidencia que o suplemento não é *nem* o representante *nem* o significante, irrompendo justamente no lugar de um “desfalecimento”, de um não-significado, o que impossibilita um retorno à fonte, à gestualidade mítica de um momento inaugural da escritura (como o for/da freudiano).

O “enigma” originário é posterior a um processo de *subtração* que se difrata como roubo ou dissimulação. A palavra roubada, já circunscrita numa irreduzível secundariedade, não pertence ao emissor e tampouco ao destinatário; é uma palavra aberta, arrombada,

¹⁶²

Cf. *Gramatologia*, p. 100.

¹⁶³ Cf. *Gramatologia*, p. 324.

roubada à língua e a si própria. Daí a impossibilidade de se *localizar* o Ladrão, o Outro, Deus: “Eu, Antonin Artaud, sou meu filho, meu pai, minha mãe, e eu”. Esse “eu” é atópico, esbarra na dificuldade do limite, representa simultaneamente uma singularidade e uma generalidade absoluta, é quase um nome próprio sem deixar de ser universal. Pode-se, indubitavelmente, situá-lo na fonte da enunciação, mas como desconsiderar que há suplemento na fonte? Daí a impossibilidade de pensar o significante e o significado como as duas faces de uma mesma folha (Saussure) sem refletir sobre o espaçamento suplementar e o corpo da própria folha. Mas será o corpo da folha um receptáculo (*khôra*), um lugar?

Khôra: o que há aí não está

Aqueles que filosofam recorrendo ao mito
não merecem ser tratados seriamente.

Hegel

Um livro é um grande cemitério,
em que sobre a maioria dos túmulos
não se pode mais ler os nomes apagados.

Proust

Somente vós tendes lugar e podeis dizer ao mesmo tempo
o lugar e o não-lugar em verdade, por isso,
vou devolver a vós a palavra.

Sócrates, *Timeu*.

A formulação derridiana sobre *khôra* é uma das mais intrigantes em todo o seu pensamento. Trata-se de um pequeno texto cuja a primeira versão foi publicada em 1987, com o título breve e seco: *Khôra*. Entretanto, *khôra* já havia feito uma aparição discreta quinze anos antes em *A farmácia de Platão*.

Na *Farmácia*, o *phármakon* é o indecível por excelência que atravessa com proeminência toda a obra enquanto *khôra* recebe algumas frases apagadas no final do livro. No *Timeu* de Platão, *khôra* pertence a um terceiro gênero, irreduzível, “difícil e obscuro”. O

primeiro gênero é o Modelo, acompanhado pelos atributos de “inteligível” e “imutável”. O segundo, a cópia do Modelo, está sujeito ao nascimento e, portanto, é perecível. O terceiro é o suporte, “a nutriz de todo nascimento”. No prefácio do *Timeu*, defrontamo-nos com a embaraçosa explicação de Platão sobre uma das metáforas que *khôra* recebe: “Para conceber o lugar é preciso sempre, por uma abstração quase irrealizável, separar, destacar os objetos do ‘lugar’ que eles ocupam [...] Por conseguinte, só podemos nos representar o ‘lugar’ em si por metáforas”. A tópica platônica para representar *khôra* são muitas: o local, a região, o território, a posição, bem como as figuras (imagens, comparações, metáforas): receptáculo, mãe, ama, molde, matriz ou simplesmente um porta-marcas para todas as coisas, tal como uma substância “desodorizada na qual os perfumistas fixam os odores”. À *khôra*, observa Platão, convém dar sempre o mesmo nome, pois ela não perde suas propriedades, o que equivale a dizer que não se transforma. Mesmo recebendo todas as coisas, *khôra* não se assemelha às coisas que recebe. “Ela é posta em movimento e recortada em figuras pelos objetos que penetram nela e, graças à ação destes, aparece ora sob um aspecto, ora sob outro”.¹⁶⁴

Seria possível nomear *khôra* como mais um indecível na extensa terminologia derridiana? Por que Derrida sentiu a necessidade de *dar a khôra*, quinze anos depois da *Farmácia de Platão*, um desdobramento de setenta e cinco páginas, uma das mais insólitas dos textos da desconstrução? Acaso *khôra* colocou Derrida contra Derrida ou para além de Derrida, de sua assinatura?

Derrida não necessitava retornar a Platão para uma releitura anagramática de sua obra ou para elucidar os pontos em que a dialética socrática é insuficiente, em que o *mythos*, ou os indecíveis, excede a regularidade do *logos* platônico. Tudo isso foi feito em *A Farmácia de Platão* e de forma bastante meticulosa. Talvez *khôra* não pertença ao terceiro gênero, e Derrida abre a interrogação para uma possibilidade de um “para além do gênero” que não responde à lógica da exclusão (*nem isto, nem aquilo*) ou à lógica da participação (*isto e aquilo* ao mesmo tempo).

A respeito de *khôra*, Derrida fala de um tipo de oscilação inusitada, pois ela não se movimenta entre pólos, mas entre gêneros de oscilações, quais sejam, o *nem/nem* da exclusão e o *isto e aquilo* da participação.

¹⁶⁴ Cf. *Timeu*, *passim*.

Se *khôra* é também “o que recebe” e se subtrai a todas as marcas, a todas as metáforas, então como podemos saber a seu respeito? Pelas formas que a informam, pelas interpretações que depositam sobre ela seus sedimentos, observa Derrida, ou, segundo a linguagem do *Timeu*, pelos *skhemata* (esquemas) que são figuras recortadas e impressas na *khôra*. Ao comparar a *khôra* do *Timeu* com a *khôra* do sol, da *República*, Derrida conclui que ambas designam um lugar, uma localidade, mas sem “nenhuma comensurabilidade possível entre os dois lugares. A própria palavra ‘lugar’ tem um valor semântico tão diferente nos dois casos que se trata mais, como creio e sugeria acima, de uma relação de homonímia, e não de figuralidade ou de sinonímia”.¹⁶⁵ De acordo com Derrida, não há um processo de metaforização entre elas, nenhuma analogia possível, nem mesmo há a própria *khôra*. O que é desorientador nisso tudo, reconhece o filósofo francês, é a unicidade de seu nome e o que ela coloca em crise, tal como a distinção entre figura e não-figura. Em um texto recente, *Derrida with his Replies*, publicado em 1998, depara-se com uma afirmação de que *khôra* é um nome sem referente (no sentido de coisa ou ente, portanto a palavra *khôra* não é acompanhada pelo artigo definido) “ou mesmo um fenômeno que apareça como tal”.¹⁶⁶ Um nome sem referente, no sentido ontológico, é uma “propriedade” comum a todos os indecíveis, mas o “não ser” de *khôra* se anuncia sem se deixar tomar ou conceber pelas categorias antropomórficas do *dar* e do receber. Derrida tenta defender a difícil posição em que *khôra* não é um sujeito nem um suporte que *daria* lugar: “recebendo ou concebendo, ou até mesmo se deixando conceber”.¹⁶⁷ O receber de *khôra* é um receber desapropriante. As determinações nela impressa não se convertem em propriedades, ainda que ela as possua. Por isso, não diz respeito à ausência de suporte nem do suporte como ausência, tampouco da errância, de um lugar móvel e não-marcado.

Derrida observa que Sócrates se coloca entre o discurso da errância (o dos sofistas e dos poetas) e o discurso dos filósofos-políticos (que tem um domicílio fixo). Portanto, a palavra socrática pertence a um terceiro gênero. Ela “não é nem seu endereço nem aquilo

¹⁶⁵

Cf. *Papel máquina*, p. 283.

¹⁶⁶ Ao se referir a *khôra*, Derrida reconhece que herdamos um nome de uma língua natural em seu uso ordinário, “um nome de uma só vez substituível e insubstituível. Ser substituível em sua insubstituívelidade mesma é o que acontece com qualquer singularidade, com qualquer nome próprio”. Cf. *Papel máquina*, p. 284.

¹⁶⁷ Cf. *Khôra*, p. 20. *Khôra* tampouco é um mito, na medida em que não se torna objeto de nenhuma narrativa, quer verdadeira ou fabulosa. *Idem*, p. 55.

que ela se refere”. Embora Sócrates não seja *khôra*, assinala Derrida, ele se assemelha a ela, e mesmo sem ocupar o *lugar* “ele responde ao seu nome”.¹⁶⁸ Sócrates se compara a uma parteira que traz à vida, dá lugar, mas sem engendrar. Nesse sentido, a metáfora da mãe perde a sua ancoragem ao tentar representar *Khôra* que desloca o lugar da origem.

Khôra recebe tanto o *logos*, o verdadeiro, quanto o *mito* e os discursos impuros, bastardos, híbridos. Por isso a importância de Derrida finalizar o seu texto falando de uma *necessidade* que não é nem geradora nem engendrada e da inadequação de todas as figuras que se referem a *khôra*, justamente por serem extraídas de um cosmos formado segundo um paradigma. A filosofia, segundo Derrida, não pode falar de *khôra* filosoficamente; ela só pode falar do pai e do filho.

Jacques Derrida não apenas termina o seu texto de forma inconclusiva, o que já era esperado a respeito de uma “nominação”, de um “quase nome próprio” (*khôra*), mas recorre a uma longa e deslocada citação do *Timeu* em que Platão anuncia a necessidade de acabar de amarrar a trama do seu raciocínio evocando um retorno ao início: “e tratemos de dar como fim à nossa história uma cabeça que esteja de acordo com o início, a fim de coroar aquilo que precede”.¹⁶⁹

A escato-arqueologia dessa proposição é certamente o contrário de que fala e faz Derrida em *khôra*. Ele não coroa o seu texto com uma tentativa de alinhamento entre princípio e fim, não lhe confere uma cabeça, não diz sobre o *lugar* que *khôra* ocupa nem no texto de Platão tampouco em seu pensamento. Apenas indaga: Esse *lugar* é nomeável? “E ele não teria alguma relação impossível com a possibilidade de nomear?” Mas esse questionamento vem no início do ensaio derridiano sobre *khôra* - pra ser mais exato, na terceira página de seu texto - e não aparece como problematização que induz a respostas parciais. “Voltemos ao início”, diz o *Timeu*. A audácia consiste em remontar aquém da origem, afirma Derrida. Não voltar, mas *remontar*. O que poderia estar aquém da origem? Seria fácil recorrer aos textos anteriores de Derrida para responder a essa indagação e evocar toda a cadeia de indecíveis, o *rastro*, a *différance* e tantos outros, tudo que sustenta o jogo do fort/da, da presença/ausência. Não. Em *khôra*, Derrida sequer recorre ao feixe dos indecíveis, nem os cita (exceto quando uma breve alusão ao *espaçamento*), nem

¹⁶⁸

Cf. *Khôra*, p. 45.

¹⁶⁹ Cf. *Khôra*, p. 72.

mesmo utiliza os movimentos e operações que os indecíveis executam. Sequer diz de alguma operação de *khôra*; ao reverso, apenas que ela “oscila entre dois gêneros de oscilação, a dupla exclusão e a participação”. Nega-lhe qualquer circunscrição tópica, e vai além de Platão ao desconstruir seu estatuto de receptáculo. Não teria ido além de Derrida? Indubitavelmente não se trata de Derrida contra Derrida, infiel a seu discurso, pois a fidelidade só faz sentido de acordo com a concepção do *logos*, da filiação ao pai ou a si mesmo (como representante do *logos*).

Sim. Derrida foi além de sua assinatura, ultrapassou a deriva textual da disseminação, excedeu à desconstrução. Mas como ultrapassar a desconstrução se ela não segue nenhum programa, se ela não estabelece uma topologia? Só posso responder evocando o processo da “construção”. A negação absoluta de uma tópica, de uma figuração ou de qualquer operação possível que *khôra* possa efetuar, faz dela um indesconstrutível. Derrida só o diz, de passagem, cinco anos depois em sua obra *Salvo o nome*. Ao falar da narrativa babélica (“construção e desconstrução, simultaneamente”), Derrida cita, obliquamente, o lugar babélico e “ ‘alguma coisa’ sem coisa”, “o lugar que dá lugar a Babel seria indesconstrutível, não como uma construção cujas fundações fossem seguras, ao abrigo de qualquer desconstrução interna ou externa, mas como o próprio espaçamento da desconstrução”. Enfim, Derrida sentiu a *necessidade* de construir um “indesconstrutível”, um antídoto contra o *queima-tudo*, contra a aceleração avassaladora da disseminação ou da demolição. Não poderia fazê-lo à maneira clássica, demarcando uma estrutura, um domicílio fixo, uma topologia. Isso colocaria abaixo todo o edifício da desconstrução. Como falar sobre o *dom*, a *hospitalidade*, a *oferta*, a *política da amizade* e tantos outros temas que envolvem a ética sem ceder ao imperativo de deslocar o lugar da *errância* absoluta?

O que há aí não está. *Khôra* “é” “*esse*” “*lugar*”. Um indesconstrutível construído por Derrida. Não é uma coisa, não está em um lugar, embora exista e, em um mesmo golpe, sustente um *lugar* de irrepresentabilidade radical, de intraduzibilidade.

Mesmo que não se possa mais ler os nomes apagados sobre a maioria dos túmulos, não há como nomear um cemitério sem fechar alguns túmulos na clausura de um nome, de uma im-possibilidade.

Se não há a possibilidade de desconstruir sem uma parcela de construção, tampouco o contrário é sustentável, embora a recíproca não seja equivalente. No caso específico do percurso do pensamento derridiano, pode-se dizer que a inflexão varia de um momento a outro, embora a balança sempre penda, de forma incontestável, para o lado da desconstrução.

Após essa exposição sumária dos procedimentos da desconstrução, chega-se à abordagem dos poemas de Haroldo de Campos e Altino Caixeta, qual seja, des-constructiva, entendida aqui em seu sentido de duplo elo (*double bind*), ora com a construção, ora com a desconstrução, embora conceda-se maior ênfase ao segundo termo da operação, isto é, aquele que desorganiza o saber familiar.

Os *pharmakós* da escritura¹⁷⁰

Em *A Farmácia de Platão*, o *pharmakós* foi comparado a um bode expiatório, à alteridade do *mal*, ao *fora*. Na Atenas antiga, havia um ritual para expulsar o *pharmakós* da cidade, a fim de expurgar alguma calamidade que se abatia sobre a região (peste, seca, fome). Não só eram expulsos, mas severamente fustigados em seus órgãos sexuais e depois queimados como forma de purificação do mal. Os *pharmakós* eram escolhidos entre os homens mais degradados e inúteis. Eram venerados e temidos, benéficos e maléficos; portanto, cercado de precauções. A cerimônia tinha uma data fixa: o sexto dia das Targélias. A menção dessa data não teria importância alguma se não fosse o dia em que nasceu o mais destacado *pharmakéus* da Grécia Antiga: Sócrates.

No Oriente, existiu um outro grande *pharmakéus* da linguagem (lugar de risco para o *logos*), que viveu supostamente no século dois antes de Cristo: Chuang Tzu (considerado o maior filósofo do taoísmo depois do legendário Lao Tse (VI a.C.). Citado por Derrida, Borges, Haroldo de Campos, Altino Caixeta e muitos outros poetas, Chuang Tzu ficou conhecido por seus textos cujas referências temporais, espaciais, identitárias e lógicas são completamente embaralhadas. Borges se refere a ele em seu texto *Nova refutação do tempo*, como aquele que “sonhou que era uma borboleta e, ao acordar, não sabia se era um

¹⁷⁰ *Pharmakós*: feiticeiro, mágico, envenenador.

homem que sonhara ser uma borboleta ou uma borboleta que agora sonhava ser um homem”.¹⁷¹

Todos os *pharmakéus*, de certa maneira, foram desconstrutores, desde que se entenda a desconstrução em seu sentido amplo, qual seja, processo executado na e pela linguagem capaz de deslocar seus próprios fundamentos. Alguns desses escritores foram mais afeitos à formalização, como Derrida, Wittgenstein e Deleuze; outros, mais *disseminadores*, como Lautréamont, Borges e Blanchot. As operações por eles executadas foram singulares e diversificadas. Lautréamont foi destacado por não ligar bem as frases entre si, pelo esgarçamento do elo lógico entre as sentenças e da dificuldade do leitor em distinguir, em sua escritura, o sério do irônico, o plágio da autenticidade, o Bem do Mal. Ao contrário de Lautréamont, que promove um certo desencaixe entre as sentenças, Jorge Luis Borges produz um texto “clássico”, “bem escrito”, impecavelmente encadeado, em que o cotidiano se mescla à dimensão fantástica e a ficcionalidade se amalga ao “verossímil”.

Com o objetivo de alargar o legado dos textos da desconstrução para além da conceitualidade e dos procedimentos derridianos, apresentarei, de forma breve, mais três *pharmakéus* que auxiliarão no processo de “análise” da poética de Haroldo de Campos e de Altino Caixeta: Borges, Blanchot e Wittgenstein.

Borges e a biblioteca de indecíveis

Os rumores da praça ficam para trás e entro na Biblioteca.
De modo quase físico sinto a gravitação dos livros,
o espaço sereno de uma ordem,
o tempo dissecado e conservado magicamente.

Facilmente aceitamos a realidade,
talvez por intuímos que nada é real.

¹⁷¹ O belo poema de Borges, *in traum*, sobre o sonho de Kafka, muito se assemelha às formulações de Chuang Tzu. Entretanto, parece-me que Borges alcançou neste texto uma maior potência desterritorizadora por meio de uma elaboração bem mais intrincada de desdobramentos identitários:

In traum: “Os três sabiam disso. / Ela era a companheira de Kafka. / Kafka a sonhara. / Os três sabiam disso. / Ele era o amigo de Kafka. / Kafka o sonhara. / Os três sabiam disso. / A mulher disse ao amigo: / Quero que esta noite me queiras. / Os três sabiam disso. / O homem lhe respondeu: Se pecarmos, / Kafka deixará de sonhar-nos. / Alguém soube disso. / Não havia mais ninguém na terra. / Kafka disse a si mesmo: / Agora que os dois partiram, fiquei sozinho. / Deixarei de sonhar-me”. Cf. *Obras completas III*. p. 170.

Sonhei a dúvida e a certeza.

Jorge Luis Borges

Poucos escritores no século XX construíram uma biblioteca de indecidíveis com tanta originalidade quanto Jorge Luis Borges. Referido por muitos como o mestre do labirinto e dos paradoxos, o escritor argentino tornou-se reconhecido mundialmente pelos seus contos e ensaios, em que sobressai uma intrincada trama de caráter ficcional, repleta de citações (nem sempre) apócrifas, fragmentos, alusões mitológicas, referências históricas, filosóficas, literárias e teológicas. Também utiliza o recurso da intratextualidade, em que cita e parafraseia seus próprios textos, tornando-se um Outro. Borges escreveu sobre escritores imaginários, fundamentando-se em dados históricos falsificados, recorrendo a arquivos inexistentes. Em suma, esmerou-se em desfazer as fronteiras entre o “sonho” e a realidade, em multiplicar as fantasmagorias em sua ilimitada Biblioteca.

Os indecidíveis de sua Biblioteca constituem-se nas mais refinadas desestabilizações de todo um paradigma hegemônico no Ocidente, como as noções usuais que sustentam a metafísica, quais sejam, realidade, tempo, espaço, verdade e memória. Diferentemente de Derrida, que se afeiçoou a desconstruir palavras ou conceitos canônicos do pensamento logocêntrico, Borges desloca todo o bloco do pensamento lógico ao abalar, por meio de paradoxos e outros artificios, os vigamentos principais da estrutura da racionalidade. Não recorre à dúvida como método de investigação para alcançar a verdade, como fez Descartes, mas a insere, juntamente com a certeza, no campo ficcional: “Sonhei a dúvida e a certeza”. Assim como fez Derrida com a *différance*, que sustenta a ausência e a presença em seu processo de *diferencialidade*, Borges alicerça o pensamento do *logos* em uma base de simulacro. Em outras palavras, não há uma inversão simples do onírico sobrepujando o real, mas ambos se apóiam na ludicidade do jogo que impossibilita até mesmo a localização do litoral que separa a realidade da ficção. Em seu conto “Vinte e cinco de agosto, 1983”, Borges encontra Borges em um quarto de hotel. Esse outro (ele mesmo) é bem mais velho. Assustado, o narrador (o jovem Borges) pergunta: “Então, tudo isto é um sonho?” A resposta, nada esclarecedora: “É, tenho certeza, meu último sonho”. Quem sonha com quem? Esta é a pergunta aristotélica feita pelo jovem Borges. Porém, a

resposta é borgiana: “Você não se dá conta de que o fundamental é averiguar se há um único homem sonhando ou dois que sonham um com o outro”.¹⁷²

O duplo, como se sabe, é uma das marcas recorrentes nos contos borgianos. Difere do par platônico “modelo e cópia”, em que se evidencia a lógica da exclusão, e de um segundo termo decaído. Tampouco se equivale a uma operação de igualdade, os “dois Crátulos” de Sócrates. A perspectiva borgiana insere-se, muitas vezes, em um tipo de lógica dúplice. Portanto, o diálogo do conto anteriormente referido “transcorre em dois tempos e em dois lugares”. Assim entendido, difere também da lógica derridiana do *suplemento*, visto que não há substituição e adição simultaneamente, mas co-existência e sobreposição de lugares.

Muitas vezes, quando Borges evoca os sonhos, não o faz para destacar uma dimensão de oniricidade, e sim de co-existência, de teatralidade, em que muitos lugares são ocupados a um só tempo. Em seu ensaio “O pesadelo”, Borges, ao citar Addison, observa que em um sonho “somos o teatro, o auditório, os atores, o argumento, as palavras que ouvimos”.¹⁷³

Quando afirma que a filosofia e a teologia são duas espécies da literatura fantástica, não o faz segundo o propósito de redução ou de ironia. Ao se colocar no *fora* de uma metaforicidade do lugar, por meio de uma pluralização de operações que se esquivam às topologias biunívocas, Borges interdita o discurso da verdade, seja ele erigido sobre a racionalidade ou por evocação de um empirismo de tipo objetivo ou subjetivo. Em seu conto “O Aleph”, vê-se essa atitude de descrédito em relação ao lugar da verdade, da vivência da plenitude. Após vislumbrar um turbilhão de acontecimentos em uma pequena esfera (um Aleph) localizada no porão de uma casa abandonada, fica maravilhado como as cenas não se sobrepõem e com o fato de que o espaço cósmico estava ali dentro “sem diminuição de tamanho”. Contudo, em um “*Pós-escrito*” seis meses após essa “experiência”, Borges faz algumas observações sobre a natureza do Aleph e conclui que se tratava de um falso Aleph. Então, levanta a hipótese da existência (ou que já tenha existido) de um outro Aleph. Ao justificar a sua posição, refere-se a vários outros textos da tradição ocidental e oriental que mencionam artifícios congêneres exercido por espelhos, cálices,

¹⁷²

Cf. *Obras completas de Jorge Luis Borges*, volume 3, p. 427. Uma estrutura muito similar que diz respeito a um encontro de Borges com Borges (seu outro) encontra-se em seu conto “O outro”. *Idem*, p. 9.

¹⁷³ Cf. *Obras completas III*, p. 250.

lanças, etc. Assim, Borges cria uma rede de simulacros, e o seu Aleph, o da rua Garay, torna-se apenas mais um entre tantos. Não há como *decidir* sobre o verdadeiro Aleph, nem mesmo sobre a autenticidade de seu relato, a pautarmos pela forma como encerra o conto: “Nossa mente é porosa para o esquecimento; eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz”.¹⁷⁴

Ao finalizá-lo dessa forma, Borges convoca mais um de seus indecíveis, a memória, e recorre à astúcia de simular pequenas incertezas partindo da premissa de que a memória não é precisa e o esquecimento é inventivo. Aliás, em relação à memória, a ensaística borgiana tangencia os dois extremos. Em “O Imortal”, ele imagina um mundo sem memória e sem tempo, enquanto que em um de seus contos mais conhecidos, “Funes, o memorioso”, constrói um personagem que adquiriu, após um acidente, uma memória e uma percepção infalíveis. Funes não necessita do auxílio da escrita como rememoração, à maneira de Thoth. Sua memória é a “memória viva” da qual fala Tamuz, no *Fedro* de Platão. Ela está em contato direto com a verdade, não a do mundo das idéias do platonismo, mas com a realidade da percepção objetiva e de sua retenção. Funes recorda todas as folhas de uma árvore, “como também cada uma das vezes que a tinha percebido ou imaginado”. A ironia borgiana leva às últimas conseqüências uma representação realista do mundo apoiada em um código único em que cada palavra ou imagem corresponde a um objeto ou situação específica. É a linguagem perfeita sonhada por Leibniz, em que não há ambigüidades ou polissemias na função representativa das palavras. Ou, ainda, de forma menos ingênua, a tentativa de Wittgenstein em *Tractatus logico-philosophicus* de elaborar uma linguagem proposicional capaz de afigurar o mundo sem as impurezas das tautologias e dos contrasensos. Contudo, a memória absoluta de Funes não é objeto de admiração do narrador. Ao reverso: “suspeito, entretanto, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair”.¹⁷⁵

¹⁷⁴ José Guilherme Merquior faz uma aproximação do “narrador do Aleph” com a *Máquina do Mundo*, de Drummond, sublinhando o gesto de renúncia sóbria “à revelação do segredo do universo”. A comparação é profícua apesar da distância que separa essas duas gestualidades, da lógica do simulacro à recusa analisada. Cf. “O mago de maipu”. In: Range. Revista de literatura. p. 28.

¹⁷⁵ Em outros momentos, o narrador descreve a dificuldade de Funes com a linguagem usual: “Não só lhe custava compreender que o símbolo genérico *cão* abrangesse tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; aborrecia-o que o cão das treze e quatorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cão das treze e quarto (visto de frente). Seu próprio rosto no espelho, suas próprias mãos, surpreendiam-no todas as vezes”. Cf. *Obras completas I*, p. 545.

Borges não só imprimiu sua marca de indecidibilidade nos temas clássicos, como tempo, espaço, memória e a noção do eu, como também criou um labirinto de paradoxos incomuns e lúdicos. A própria forma de olhar uma moeda, “O Zahir”, e ver simultaneamente os dois lados. Não por ele ser transparente, e sim por utilizar uma visão esférica. Ou, ainda, observar que o gigantesco pode ser uma forma do invisível, e por isso não se vê o rosto de Deus, devido ao seu descomunal tamanho: “trezentas e setenta vezes maior que dez mil mundos”.

As desconstruções borgianas, muitas vezes, não passam de falsos paradoxos ou de especulações desconcertantes sobre a linguagem; outras, revestem-se de uma complexa teia de impossibilidades lógicas, como acontece nos contos “O jardim de veredas que se bifurcam”, “O Imortal”, “A escrita do Deus” “O livro de areia”, “O outro” e a “A biblioteca de Babel”.

“A biblioteca de Babel” agrega em menos de sete páginas uma refinada trama de paradoxos e especulações inusitadas. Comparada ao universo, ela é formada por “um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais”. Os bibliotecários nascem, vivem e morrem sem sair da Biblioteca, imersos em buscas infundas e obsessivas de referências, como o “catálogo dos catálogos”, livros de profecias, livros com soluções para todos os problemas pessoais e mundiais. Quanto aos livros, variam imensamente, desde o puro contra-censo, passando pelos enigmáticos (que repetem três letras da primeira à última linha) até os livros de apologias. Segundo o narrador, existem alguns axiomas que dizem respeito à Biblioteca: 1) ela sempre existiu; 2) o número de símbolos ortográficos é vinte e cinco (o ponto, a vírgula, o espaço e as vinte e duas letras do alfabeto). No final do conto, têm-se os seguintes dizeres: “Se um eterno viajante a atravessasse, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem). Minha solidão alegra-se com essa elegante esperança”.¹⁷⁶

Vê-se, de passagem, como o *pharmakéus* narrador ordena a desordem por um artifício de retórica, efetua uma passagem rápida da suprema indeterminação para o extremo determinado. O apelo à repetição, a necessidade de fixar o caos para imobilizar a

¹⁷⁶ Segue-se uma nota de rodapé do “próprio” Borges: “Letizia Álvarez de Toledo observou que a vasta Biblioteca é inútil; a rigor, bastaria um único volume, de formato comum, impresso em corpo dez, composto por um número infinito de folhas infinitamente delgadas [...] O manuseio desse *vade mecum* sedoso não seria cômodo: cada folha aparente se desdobraria em outras análogas; a inconcebível folha central não teria reverso”.

disseminação. Só assim a marca se transforma em signo, reiterando-se, atrelando o significante a outro significante, formando uma cadeia, possibilitando um ponto de basta que remete a uma anterioridade, ao eterno retorno estabelecido tacitamente pela Ordem. Basta soldar as letras e anular o espaçamento, a ilegibilidade.

A personagem borgiana, Letizia Álvarez de Toledo (ver nota 177), com um suposto nome próprio, propõe um livro para representar a Biblioteca, desde que tenha o elemento infinitamente delgado da infinitude. Folhas assim tão finas aumentariam a possibilidade de *erro*, de saltar páginas ao folheá-lo distraído, o que desorganizaria a leitura, a Ordem da Biblioteca. Mas Toledo, ao sugerir que um livro, um único volume, possa representar a Babel e ao resumir em três linhas toda a trama de paradoxos e contra-sensos desenvolvida em sete páginas da “Biblioteca”, desconsidera o caráter irredutível dessa escritura. A folha central é inconcebível não por não ter reverso, e sim pela impossibilidade de localizar o centro. A palavra errante, diz Blanchot, não é aquela que não tem sentido. Sua errância consiste em ser privada de centro. Um único volume não possibilita as muitas operações com a linguagem presentes na Biblioteca, tais como: não há dois livros idênticos, embora existam centenas de milhares de fac-símiles imperfeitos; tudo que é dado a expressar, em todos os idiomas, está contido nos volumes da Biblioteca; existem milhares de catálogos falsos; cada livro tem uma versão em todas as línguas; *et coetera*.

Borges, o *pharmakéus*, conhece Agripa, o Cético. Já o citou repetidas vezes (para estabelecer uma Ordem?): O Cético “nega que algo possa ser provado, pois toda prova requer uma prova anterior”. Sexto Empírico adiciona interstícios de desrazão na tênue arquitetura de uma elegante esperança: “as definições são inúteis, pois seria preciso definir cada uma das palavras utilizadas e, depois, definir a definição”. Mas, afinal de contas, estabelecer uma Ordem, por um simples golpe do desejo, não é uma artimanha do *pharmakéus*?

Talvez indagar seja apenas mais uma *peça* do silêncio.

Blanchot: o desastre como escritura

Assim, nos dissuadindo mais do que nos persuadindo,

vêm até nós os textos quebrados de Heráclito.

Blanchot

Ela abriu-se tanto durante o dia
que não conseguiu fechar-se de novo à noite.

Rilke

Blanchot, mesmo antes de sua obra *A escrita do desastre*, já afirmava que escrever é retirar a palavra do curso do mundo. Observa-se aí uma concepção do desastre *como conhecimento*, e não do conhecimento como forma de alcançar o desastre. Em certa medida, todos os “desconstrutores” se posicionam a favor de algum tipo de operação que possibilita retirar a palavra de seu curso ordinário, embora apresentem diferenças de fatura, pressupostos e encaminhamentos.

Derrida, Deleuze, Borges, Wittgenstein e Blanchot, cada um a seu modo, compartilham uma visão comum que coloca em xeque as verdades metafísicas. Além disso, participam de uma ciranda drummondiana em que Derrida cita Deleuze, que cita Blanchot, que cita Derrida, que cita todo mundo em diálogos subterrâneos ou explícitos. Logo, na lógica dos categoremas, é possível dizer que esses autores se inserem no mesmo paradigma, o da “destruição”, desestabilizando convenções de diferentes ordem. Entretanto, a destruição não pode ser resumida em (pré)posições dissociadas de suas dinâmicas textuais. Se todos assumem um discurso crítico em relação à palavra como representação da realidade, as operações que efetuam com a linguagem diferem entre si de forma significativa. Essa peculiaridade dos procedimentos desconstrutores é irreduzível de um autor para outro. Blanchot (ao contrário de Derrida), não evita palavras comprometidas com a conceitualidade metafísica, tais como Ser, centro, essência, neutro, Deus, livro, escritor, obra. Todas elas *sugerem* uma idéia de totalidade, de unidade semântica. O que é ainda mais perturbador é a frequência com que aparecem em seus textos denominações que parecem bordejar a lógica aristotélica, na simplicidade do x é y , “avesso” de qualquer abordagem desconstrutora. Tudo isso mesclado de lugares-comuns e uma elevada dose de idealizações sobre a poesia, o poeta, a obra e a literatura. Porém, basta acompanhar de forma mais detida seus textos para constatar uma notável reflexão que adelgaça a espessura

ou rompe a suposta integridade desses tecidos e suas nomenclaturas. Em sua obra *O espaço literário*, é freqüente o movimento, que começa por definições, para, poucas linhas depois, relativizar e, em seguida, contrapor sem reapropriação dialética, sem reconciliação. A título de exemplificação: “o poeta faz obra de pura linguagem e a linguagem nessa obra é retorno à sua essência”. Vê-se aí Blanchot às voltas com o idealismo mais ingênuo tematizando o “retorno à origem”. Mas um parágrafo à frente, ao se referir a Mallarmé, Blanchot desconstrói o que acabara de afirmar: “Entretanto, essa poderosa construção da linguagem, esse conjunto calculado para excluir dele o acaso, que subsiste por si só e repousa sobre si mesmo, chamamos-lhe obra e chamamos-lhe ser mas, sob essa perspectiva, não é uma coisa nem outra”.¹⁷⁷

Então, pode-se objetar o motivo que levou Blanchot a continuar utilizando as palavras da metafísica clássica, “obra” e “ser”, sendo que, muitas vezes, ele contesta claramente a unidade e a continuidade dessas palavras. É possível indagar: Por que Blanchot não criou um vocabulário específico para lidar com esse pareamento diferencial, assim como fez Derrida?

É justamente aí que o *pharmakéus* atua, pois produz um efeito de grande potência expressiva e desorganizador ao simular que percorre o caminho estabelecido, enquanto, na realidade, escapa a tudo que se sedimentaliza. A *farmácia* blanchotiana recicla o material da própria casa, reformulando suas maneiras de uso. Gera, em um primeiro momento, um desconforto semântico, para depois saltar para o mal-estar, quando o leitor identifica que as palavras mais familiares, como “dia”, “noite” e “neutro”, estão *fora* de lugar. A noite blanchotiana é lugar de (falsos) paradoxos, está sempre próxima mas inaproximável: “é inacessível, porque ter acesso a ela é ter acesso ao exterior, é ficar fora dela e perder para sempre a possibilidade de sair dela”.¹⁷⁸ Essa noite sem verdade que, no entanto, não mente, só pode estar fora de qualquer formulação proposicional ou de pares opositivos. Para Blanchot, os opostos estão sempre muito próximos um do outro, formando um sistema, uma relação de unidade, enquanto que a diferença entre “o desconhecido e o familiar é infinita”. Portanto, a *noite* não se opõe ao dia, ou, para dizê-lo melhor, ela desdobra-se e

¹⁷⁷ Cf. *O espaço literário*, p. 35. Para Blanchot, o nada mais essencial está entre o Ser e o Nada, é o *entre-deux*, “um intervalo que sempre se cava e cavando-se se preenche, o nada como obra em movimento”. Cf. *A conversa infinita*, p. 35.

¹⁷⁸ Cf. *O espaço literário*, p. 164.

estabelece uma relação dessimétrica e irreversível com a *outra* noite. Da primeira noite se “avizinham” a ausência, o silêncio, o repouso; ou seja, ela não é um ponto morto, o Nada, embora nela se encontre a morte. Entretanto, não se enfatiza uma operação de movimento, como a *différance*, ou de espaçamento, no sentido de Mallarmé, como distanciamento e cálculo atuando na linguagem. A *outra* noite, que aparentemente se desdobra da primeira, constitui-se do “tudo desapareceu” da primeira noite. A segunda é povoada de sonhos, fantasmas, aparições: “o invisível é então o que não se pode deixar de ver”. Blanchot insinua, embora não o diga, que na *outra* noite as operações de *espectralidade* são identificadas. A tônica recai em um dinamismo de sobreposições de lugares, no entrechoque das ações que não pertencem aos atos habituais ou inabituais, impossibilitando o encontro da morte e do esquecimento. É a lógica do fantasma, como formula Derrida, no sentido da dupla negação, nem ausente, nem presente, mas suplementada por um anteparo que não a deixa alcançar a pura perda, a dispersão absoluta da morte.

Em outros momentos, Blanchot recorre a um artifício de instauração de paradoxos para depois desativá-los por um processo de abstração que, no final das contas, cessa e cede lugar a uma visibilidade, a explicações que devolvem a “clareza” ao texto. Ao falar daquele que escreve, de sua mão que se move num tempo pouco humano, elabora, de forma quase inapreensível, o belo movimento desse gesto que segura o lápis: “Ela própria sombra de uma mão deslizando irrealmente para um objeto convertido em sua sombra”.¹⁷⁹ Por um deslizamento metonímico, muitas páginas depois, Blanchot retoma essa (dupla) mão que escreve na figura do poeta, não mais mediador simplista entre o sagrado e o homem, e sim como um guardião da ausência de Deus, suficientemente atento para nela não se perder ou tampouco a perder. A vigília dessa ausência é um tipo de recusa fundamental para não se deixar reconhecer por sinais “precisos e determináveis”, e permitir à literatura o seu estilhaçamento e dispersão, a aproximação “do que escapa à unidade, experiência do que é sem harmonia, sem consenso e sem direito – o erro e o exterior, o inapreensível e o irregular”.¹⁸⁰ A dispersão, para Blanchot, nos põe em contato com o “infinitamente movente”. Certamente, a ausência de uma finalidade também perpassa o pensamento

¹⁷⁹ Cf. *O espaço literário*, p. 15.

¹⁸⁰ Cf. *O livro por vir*, p. 216. O termo *dispersão*, assim como Blanchot o utiliza, guarda certa proximidade com a *disseminação* derridiana. No ponto extremo da dispersão “só o lugar se afirma: o nada como lugar onde nada tem lugar”. *Idem*, p. 248. No entanto, a dispersão, assim como a disseminação, nunca alcança uma demolição total, pois a dissolução não dissolve o movimento da dissolução.

blanchotiano, mas ele não o formula assim como o fez Derrida, que sublinhou a operação da *différance* como impossibilidade da consumação do *telos*, do fechamento do processo de significação ou da revelação do ser, dinâmica que se dá em estreita relação com o eixo da temporalização.

Para Blanchot, a questão dita profunda, última, suscitada pela indagação de Deus ou do ser, é um desvio de si próprio, da essência do furtar-se. Entretanto, a palavra como desvio tampouco se rende à definição “o homem é aquilo que se furta”.¹⁸¹ A relação com a ausência, a palavra como desvio, não prioriza o eixo da temporalização, tampouco assume o sentido de negação do ser ou da enteidade. Segundo Blanchot, o poema caminha para a ausência, porém sem nunca alcançá-la, pois o que se visa é recompor com ela uma realidade total. Novamente, a escritura blanchotiana sugere a idealidade, para, logo em seguida, desconstruí-la, sendo que a busca dessa totalidade é a condição da poesia, “mas como impossibilidade de sua realização”.¹⁸²

Esse desvio assume a radicalidade que exclui o sujeito da questão, aquele que se coloca na primeira pessoa, assim como impossibilita qualquer dialética ou percepção imediata à maneira de uma participação mística. Essa operação não visa ultrapassar o sujeito e o objeto, o mediato e o imediato, o conhecimento intuitivo e o conhecimento discursivo, mas deixá-los de lado e servir-se do desvio, do que ele tira e põe em reserva, abrindo o acesso ao Outro e interditando qualquer palavra unificadora ou pontificante, no sentido de interligar as margens e apaziguar a estranheza da palavra como desvio, da escrita como *desastre*.

A obra *A escrita do desastre* é um dos últimos textos de Blanchot, considerado como um dos momentos em que sua escritura atinge a maior força des-constructora. Blanchot elabora um texto aforístico, fragmentário, com jogos de palavras, citações diretas ou alusões a Derrida, Wittgenstein, Nietzsche, Sartre, Schlegel, Mallarmé, Kafka, Novalis e tantos outros.

Se nas obras anteriores pode-se identificar um resíduo metafísico sobre um pano de fundo idealizador, em *A escritura do desastre* as antinomias chegam ao extremo, a

¹⁸¹

Cf. *A conversa infinita*, p. 59.

¹⁸² Cf. *A parte do fogo*, p. 105.

dispersão parece alcançar o ápice em um texto que alude a Nietzsche no sentido de “aprender a pensar em estado de dor”.¹⁸³

O *desastre* é uma escritura sem lugar e forma de atuação, definitivamente desconstrutora e construtora, posição explicitada logo em sua abertura: “The disaster ruins everything, all the while leaving everything intact”.¹⁸⁴ Não se trata de um simples jogo de palavras ou de excesso de paradoxos (embora eles sejam abundantes nesse texto), mas de uma forma de colocar os fragmentos em movimento, entrecrocando-se sem a pretensão de desconstruir ou construir o que quer que seja, de inventariar as significações. No entanto, quando lidos isoladamente, os fragmentos são ora desorganizadores, ora afirmativos. Alguns deles lidam com temas prosaicos, como suicídio, amizade, sonhos e ceticismo. Porém, a escritura blanchotiana não os aborda por meio de uma linguagem coloquial, à maneira de Borges. Ao contrário, insere-os em um alto grau de abstração (sustentado por uma referencialidade filosófica extensa e densa, embora entrecortada por outros fragmentos). Na realidade, essa dinâmica não comporta apenas fragmentos, Blanchot esclarece; ela designa o fragmentário, o movimento que está para além da fratura, do romper-se, da eclosão ou da unidade da parte. Tanto “ter” quanto não ter um sistema é fatal para a mente, observa Blanchot citando Schlegel. Daí a necessidade de observar essas duas exigências a um só tempo. Esse é o duplo vínculo derridiano, mas o *desastre* blanchotiano parece submergir mais profundamente em um campo de abstração e aparente neutralidade: “*There is a question, but not desire for an answer; there is a question, and nothing that can be said, but just this nothing, to say*”.¹⁸⁵

Esse “nada para dizer” evidencia que Blanchot está se referindo a algum tipo de operação com a linguagem, e não ao Nada metafísico, embora esse “não desejo de resposta” parece compor com alguma instância idealizadora. No entanto, existem muitos outros fragmentos que dizem respeito a uma resposta interrogativa ou, ainda, ao desastre como desorganizador do absoluto. Quando Blanchot fala do enigma, por exemplo, não o

¹⁸³ “*Learn to think with pain*”. Utilizo aqui a tradução inglesa, sendo que não tive acesso à edição original.

¹⁸⁴ “O desastre arruína tudo, e tudo permanece intacto”.

¹⁸⁵ “Existe a questão, mas não desejo de resposta; existe a questão, e nada que pode ser dito, mas justamente esse nada para dizer”. Cf. *A escrita do desastre*, p. 9.

situa em relação à possibilidade de uma solução, mas como *ausência* de qualquer resposta: “onde sequer existe espaço para se introduzir a questão”.¹⁸⁶

Mas como não reconhecer uma extrema idealização em um fragmento de apenas uma linha que se anuncia como um postulado: “Desprendimento de tudo, inclusive do desprendimento”? Sim, há uma evidência explícita e incontestável nesse fragmento que o insere na tradição idealista ou da mística budista do *detachment*. Contudo, se forem consideradas as chaves de leitura sugeridas pela própria obra, o fragmento não é o fragmentário; portanto, não pode ser isolado na *escrita do desastre*. Assim, quando se lê Blanchot pela ótica do fragmento e de sua totalização, corre-se o risco de simplificá-lo em nomenclaturas ou conceitos estabilizadores. Responde o *pharmakéus*: Os “prisioneiros constroem suas próprias prisões. Isto é a culminação do conceito, e o conceito é a marca do sistema”.¹⁸⁷

O plano de imanência e o campo de consistência

Gilles Deleuze: *um* pensamento como impossibilidade

É preciso escrever líquido ou gasoso,
justamente porque a percepção e
a opinião ordinárias são sólidas, geométricas.

Deleuze

Eu olho tão-somente os movimentos.

Kierkegaard

Duas máquinas duais: a primeira acopla as estruturas, os significantes, o Simbólico, o Édipo, o Ser, a filosofia da representação, os atributos e predicados, o “não dialético”, o

¹⁸⁶ Cf. *A escrita do desastre*, p. 31. O desastre, diz Blanchot, embora nomeado, não se representa na linguagem (does not figure in language). Mas o desastre não se encontra em um fora absoluto, pois sem a linguagem nada pode ser mostrado, afirma Blanchot. Semelhante formulação estabelece Derrida com a operação da *différance*.

¹⁸⁷ Cf. *A escrita do desastre*, p. 45.

monismo metafísico, as formas, o transcendente, o essencialismo (Platão, Aristóteles, Descartes), as substâncias, os sujeitos e objetos, a consciência (e sua síntese de unificação) as capturas (ao invés das captações), o tempo de *Cronos* (metrificado), o pensamento-sujeito, a linguagem que designa paradas e repousos, e os modelos que privilegiam nomes e adjetivos (epicurismo). A segunda conecta o pluralismo, o “sim dionisiaco”, as linhas de ação da diferença, a distribuição de singularidades (nem pessoal, nem individual), o princípio móvel imanente, a lógica do acontecimento (Estóicos, Leibniz, Whitehead), a modulação (e não a moldagem), os fluxos, a variação contínua de variáveis, o tempo indefinido de *Aion*, o pensamento-ação, a linguagem que exprime os movimentos e os devires.

Alain Badiou soube ver com acuidade o movimento deleuziano. Toda a montagem dessa maquinaria de oposições categoriais cria um campo necessário para que Deleuze possa se subtrair a ele, encontrar suas linhas de fuga nas reversões, injunções e comutações.¹⁸⁸ A posição anticartesiana de Deleuze neutraliza as operações que fixam o ser em categorias, o que justifica o seu aforismo “agarrar as coisas pelo meio”. Esse “agarrar” tem como objetivo potencializar a movência que atualiza o sentido do percurso que nunca é dado por um princípio de ordem e sucessão estático, pré-fixado.

O pensamento deleuziano, desde a sua primeira obra de importância, *Diferença e repetição*, é inteiramente afirmativo e antidialético. Nesse texto de juventude, ao postular a verdade como *produção*, e não como *adequação*, ele preparou o terreno para uma articulação lógica incomum que só desenvolveria plenamente bem mais tarde: a *síntese disjuntiva*, o “e-ou-nem”. O procedimento “nem...nem”, visto de forma isolado, não alcança a amplitude da partícula “e”, necessária aos acoplamentos maquímicos, agenciamentos, conexões e variações de fluxos. Por sua vez, como sublinhou Badiou, o próprio “e” ainda é excessivamente categorial. Daí a necessidade de um conector individuante, que separe, neutralize, incorpore e crie, em um só movimento, como é o caso do “e-ou-nem”. Mas, antes de chegar a uma lógica satisfatória e a “um corpo conceitual” consistente, que se dá em *Mil platôs*, Deleuze efetuou alguns passos profícuos em seu livro *Lógica do sentido*.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Cf. “Da vida como nome do ser” In: Éric Alliez (org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*, p. 159.

¹⁸⁹ Em *Lógica do sentido*, pode-se encontrar, em germe, quase todas as formulações que Deleuze irá desenvolver posteriormente. Esta obra é elaborada em trinta e quatro séries (ao invés de capítulos), que deslizam umas sobre as outras como cadeias metonímicas que se entrecruzam ou curto-circuitam. Uma boa parte delas lida com paradoxos, sistemas de contradição e não-senso, extraídos dos textos dos *Estóicos*, de Leibniz, de Lewis Carroll e de Antonin Artaud. Diferentemente de Derrida, Deleuze não desmantela a noção

É próprio da linguagem, diz Deleuze, estabelecer limites e ultrapassá-los, o que ocorre simultaneamente. Isso porque o limite, ou a fronteira entre as proposições e as coisas ou entre duas séries de signos, é o lugar onde o sentido acontece. A fronteira não mistura as séries; ela apenas articula a diferença, cria uma zona de indistinção, como a “pirâmide sem base definida”, de Hegel, quando a bruma preenche o vale ao amanhecer do dia e deixa exposto apenas o seu cume, enquanto a linha que distingue sua base permanece indeterminada. Esse deslizamento de séries ocorre de várias formas. Uma proposição que designa um objeto pode ser objeto de outra proposição, e assim sucessivamente (paradoxo de Frege). Ou, ainda, termos de uma série que estão em deslocamento relativo diante dos da outra (esse é o caso do lugar do ministro nas duas séries de Poe, também analisada por Lacan em seu célebre artigo “O seminário sobre ‘a carta roubada’”). Este deslizamento mantém as séries em desequilíbrio. Os mesmos termos que percorrem as séries heterogêneas e executam a convergência entre elas faz com que elas divergem sem cessar. Deleuze dá uma especial atenção a este elemento paradoxal capaz de coordenar as séries, fazendo-as ressoar umas nas outras, ao mesmo tempo que possibilita suas ramificações e disjunções múltiplas. Esses elementos, reafirma Deleuze, não são entidades abstratas; pelo contrário, são perfeitamente identificados nos textos, tais como as palavras esotéricas de Carroll, as palavras-valise de Joyce, a quarta pessoa do singular (nem ego individual nem eu pessoal) de Ferlinghetti.¹⁹⁰

Essa instância paradoxal, entre outras exploradas em *Lógica do sentido*, é que permite a Deleuze reverter o platonismo. Não mais o sentido como essência correspondendo a uma lógica do predicado, mas como acontecimento que emite “jatos de singularidades”. O que Deleuze busca ao construir uma lógica do acontecimento é criar

do Ser, mas fragiliza-o de outra maneira. Primeiro, distingue duas espécies de Ser: o ser do real que responde às matérias das designações e o ser do possível como forma das significações. Acrescenta ainda, recorrendo às formulações de Meinong, um terceiro gênero, o *extra-ser*, que compartilha um mínimo comum ao real, ao possível e ao impossível. Dessa forma, ele ultrapassa o princípio de contradição (que só se aplica ao real e ao possível) ao se referir aos extra-existentes que dizem respeito aos objetos “sem pátria”, como quadrado redondo, matéria inextensa, etc. Esses objetos são acontecimentos ideais inefetuáveis, mas subsistem na proposição. Portanto, são proposições com sentido, aquelas que designam objetos contraditórios, e assim se opõem à ausência de sentido (mesmo que não possuam nenhum sentido particular). O não-senso, sob essa ótica, produz um excesso de sentido e não se encontra em uma relação de oposição simples com o sentido, mas estabelece com ele uma co-presença.

¹⁹⁰ A palavra-valise, frisa Deleuze, não é apenas uma contração simples de palavras e sentidos, pois isso “não passa de uma definição nominal”. Ela diz respeito a uma função complexa que ultrapassa a coordenação das séries, introduzindo também disjunções entre elas, zonas de indeterminação que asseguram a passagem de singularidades de uma série à outra. Cf. *Lógica do sentido*, p. 48-49.

uma rede de relações quase-causais que age por ressonâncias, o que dificulta o estabelecimento de regras de incompatibilidade que só valem para os conceitos, os predicados e as classes. Para tanto, ele recorre aos textos “parciais” dos estóicos e às formulações de Leibniz sobre a impossibilidade. Não é sem interesse para a literatura a teoria desconexa de Leibniz sobre os acontecimentos impossíveis, ou seja, de singularidades que convergem dentro de uma seqüência de séries mas sem extrapolar para outra rede serial, “outro mundo”. Nada melhor para ilustrar esse “conjunto de possíveis” que o conto de Jorge Luis Borges (leitor de Leibniz) “O jardim de veredas que se bifurcam”. O assassino em um mundo pode ser a vítima em um outro ou simplesmente ator coadjuvante em um terceiro. Mas Leibniz, reconhece Deleuze, por estar demasiadamente comprometido com as exigências da teologia, não pôde apreender outras implicações de sua formulação, sendo a lógica leibniziana negativa e excludente, pois, apesar dos outros mundos possíveis, Deus escolhe o “melhor” mundo, que é justamente o nosso. A escolha do “melhor” é o crivo de “Deus” que seleciona a partir de um caos. O acontecimento produz-se em meio a uma multiplicidade caótica. O *caos*, na concepção deleuziana, é apenas uma abstração “porque é inseparável de um crivo que dele faz sair alguma coisa”. Como reverso do crivo, o caos compõe ao infinito seqüências que só nos parecem aleatórias “por causa da nossa impotência em segui-las ou por causa da insuficiência dos nossos crivos pessoais”.¹⁹¹

Todo o sistema das séries deleuzianas presente em *Lógica do sentido* será reelaborado em um corpo conceitual muito mais preciso, flexível e dinâmico, como se nota em *Mil platôs*, escrito com Félix Guattari.¹⁹²

O plano de imanência

Um criador é alguém que cria
suas próprias impossibilidades,
e ao mesmo tempo cria um possível.

¹⁹¹ Cf. *A dobra: Leibniz e o barroco*. p. 118, 119.

¹⁹² Em *Conversações*, Deleuze reconhece que apesar de *O anti-Édipo* (também escrito com Guattari) ser o seu livro mais lido, é somente em *Mil Platôs* que eles conseguiram formular seus próprios conceitos sem ceder às concessões. Quanto ao propósito desta tese, interessa aqui extrair desse feixe conceitual extremamente amplo e complexo que atravessa as obras *O anti-Édipo*, *Mil Platôs*, *O que é a filosofia*, *A dobra* e *Crítica e clínica*, duas noções fundamentais: “o plano de imanência” e os principais conceitos que o compõem em “pressuposições recíprocas”, tais como *estrato* e *rizoma*.

Interessa-me que uma página fuja
por todos os lados, e no entanto
que esteja bem fechada sobre
si mesma, como um ovo.

Deleuze

A proposição, a figuração, o modelo são, em sentido negativo, como um corpo sólido que restringe a liberdade de movimento dos demais; em sentido positivo, como o espaço delimitado por uma substância sólida, onde há lugar para um corpo.

Wittgenstein: *Tractatus* 4.463

O plano de imanência não é possível sem os conceitos que o sustenta. Os conceitos de Deleuze e Guattari perdem vitalidade quando separados do *plano de imanência*. Essa relação de inserções mútuas e de correlação é o que os autores denominaram de “pressuposições recíprocas”.

Os conceitos e os estratos que atravessam o plano de imanência são como os corpos sólidos do espaço tractariano (ver epígrafe), ou seja, necessários para definir o Plano. Por outro lado, não há uma relação propriamente “negativa” (Wittgenstein) dos estratos, pois eles não restringem inteiramente o movimento do Plano que sempre promove linhas de fuga, vazamentos, irrupções e fissuras em suas camadas.

O plano de imanência é percorrido por coisas e signos heteróclitos: intensidades semióticas, interações físico-químicas, mensagens genéticas. Deleuze faz questão de reafirmar que não se trata, de forma alguma, de relações metafóricas, e sim de efeitos de *máquinas* (produtoras ou desejanças) e seus sistemas de cortes-fluxos. Máquinas acopladas em máquinas produzindo estratos.¹⁹³

As formas, as substâncias e as expressões que existem nos estratos podem ser desestratificadas, descodificadas, desterritorializadas, ocasionando as linhas de fuga que se inserem no plano de imanência. Portanto, o “Plano é real”, mas não no sentido de “um

¹⁹³

O conceito de *máquina produtora*, evocado com frequência em *O anti-Édipo*, nada tem que ver com a noção trivial de máquina como programação calculável de uma repetição automática. Ao revés, evidencia-se um movimento de performatividade que se afasta da “tecnicidade maquinal”.

conjunto indiferenciado de matérias não-formadas, tampouco um caos de quaisquer matérias formadas”.¹⁹⁴

Mesmo não havendo formas e nem conteúdo no Plano, há, ainda assim, signos-partículas, contínuos de intensidades, conjunções de fluxos desterritorializados em relações de velocidade e lentidão. Por isso, é um Plano de proliferação, povoamento, contágio, e não princípio de organização, mas meio de transporte de afetos e devires que mantém juntos os elementos heterogêneos, as singularidades e as multiplicidades.

As formulações de Deleuze e Guattari sobre o plano de imanência acontecem em um elevado grau de abstração, o que faz com que eles tenham que reafirmar freqüentemente que estão lidando com operações concretas de produção, e não de representação ou transcendência.¹⁹⁵ O mesmo não se dá em relação aos estratos que atravessam o Plano, pois estes são sobrecodificados e abrigam formas, sujeitos, órgãos e funções que operam por cortes e desaceleração dos fluxos, criando assim um processo de verticalização e hierarquização.

Por outro lado, os estratos sofrem uma constante desterritorialização, efetuada por diferentes processos: a) *o corpo sem órgãos* com seu fluído indiferenciado, sopros e gritos que não param de desfazer o organismo (entendido aqui como sentido, linguagem, fluxos ligados e acoplados, à maneira da libido freudiana); e b) *a máquina de guerra nômade* que tem por inimigo o Estado, a cidade, o fenômeno urbano, agindo em um *espaço liso* (projetivo e topológico), fissurando o *espaço estriado* (métrico, homogêneo, esquadrinhado).

Evidencia-se acima, mesmo que de forma excessivamente simplificada, a profusão de conceitos que se desenvolvem em uma trama complexa com a finalidade de preencher o plano de imanência e conferir-lhe consistência. O pensamento deleuziano privilegia a construção de conceitos que sejam capazes de movimento. Em sua obra madura, *O que é a filosofia*, Deleuze dedica dezenas de páginas à definição do “conceito” e sua relação proeminente com o pensamento da ciência, da arte e da filosofia. Ele apresenta uma reflexão matizada sobre os componentes de um mesmo conceito ou sobre os “pedaços” advindos de outros conceitos que respondiam a problemas relativos a outros Planos.

¹⁹⁴ Cf. *Mil Platôs*, vol. I, p. 87-88.

¹⁹⁵ Escreve Deleuze: “O abstrato nada explica, devendo ser ele próprio explicado: não há universais, nada de transcendente, de Uno, de sujeito (nem de objeto), de Razão, há somente processos, que podem ser de unificação, de subjetivação, de racionalização, mas nada mais”. Cf. *Conversações*, p. 182.

Enfatiza ainda as diferentes formas em que o conceito corta o Plano e se distribui sobre ele, bem como a maneira que seus elementos distintos recobrem, de forma parcial, outros conceitos, estabelecendo uma *zona de vizinhança* indiscernível, com variações modulares. Acrescentam-se ainda outras definições, tais como “o contorno irregular de um conceito”, o que impossibilita fixar tanto constantes quanto variáveis relacionadas a ele e a seus componentes.

Por outro lado, o conceito corta o acontecimento e o Plano à sua maneira, como ondas “múltiplas que se erguem e que se abaixam, mas o plano de imanência é a onda única que os enrola e os desenrola”.¹⁹⁶ Assim estabelece-se uma relação que implica a elasticidade do conceito (que se desloca e muda de relações) com a fluidez do Plano. Ou, ainda, conceitos que foram seqüenciados em uma mesma série podem não se corresponderem termo a termo: “um código pode ser de desterritorialização, uma reterritorialização pode ser de descodificação”. Observem-se aí os conceitos se movimentando no mesmo plano de imanência, desterritorializando-se de diferentes maneiras. Dessa forma, um espaço liso pode ser traduzido em um espaço estriado ou capturado por este, que, por sua vez, pode ser dissolvido em um espaço liso. Mas isso não quer dizer, de maneira alguma, rebater um plano sobre outro, como ocorre, por exemplo, nas análises que buscam patologizar a escritura de Joyce ou os poemas de Artaud (rebatimento da literatura sobre a clínica). Ao contrário, muitas das desterritorializações possibilitam o deslizamento das fronteiras que suprimem as séries duais e agenciam o crescimento das dimensões, “numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões”.¹⁹⁷ Assim, a fronteira se transforma numa *zona de*

¹⁹⁶ Cf. *O que é a filosofia*, p. 51. Essa “onda única” que enrola e desenrola o Plano remete a uma formalização um tanto problemática do Plano, qual seja, a idéia de sua univocidade, defendida freqüentemente por Deleuze. Um plano pode estar esburacado ou coexistir com outros Planos, reconhece Deleuze, mas há, em muitos momentos de sua reflexão, a referência a um Plano que concatena todos os outros, sem constituir uma unificação à maneira de Parmênides. Quanto a esse ponto (por demais complexo para se discutir no âmbito desta tese) eu adoto uma posição mais próxima de Wittgenstein: os *jogos de linguagem* em questão devem ser considerados. Há, acredito eu, um *resto* de idealismo metafísico em Deleuze, o que não diminui a riqueza de seu pensamento.

¹⁹⁷ Deleuze elabora o conceito de *rizoma* para circunscrever, entre outras coisas, o modo de realização das aglutinações e as linhas de fuga das multiplicidades (conceito que difere do *múltiplo* e de sua oposição abstrata ao Uno e à Totalidade). Uma multiplicidade não se acopla de forma serial (linear), arborescente (bifurcando-se) ou à maneira de pivô (círculos concêntricos). Alguns *espaços lisos* (deserto, mar, aglomerados urbanos), plantas (bulbos, grama, tubérculos), animais (ratos, lobos, abelhas) tem características de rizomas, pois apresentam alguns princípios comuns: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro”; age por aliança e não por filiação (como as árvores); tem múltiplas entradas ou saídas; instaura um plano de composição (platôs) de intensidade contínua. Além disso, as séries semióticas

vizinhança (noção topológica e quântica), que contém elementos e multiplicidades que pertencem a diferentes séries ou estratos ao mesmo tempo.

É essa sintaxe de desterritorialização e linhas de fuga que possibilita ao escritor criar uma língua estrangeira dentro de sua própria língua (Proust). Ou, nas palavras de Deleuze: “É aí que toda língua se torna secreta, e entretanto não tem nada a esconder, ao invés de talhar um subsistema secreto na língua”.¹⁹⁸

Em poucas palavras, Deleuze e Guattari criaram um campo de impossibilidades (linhas de fuga dos possíveis) que eles denominaram de *plano de imanência*, feito de *consistências alógicas*, acopladas por uma *máquina abstrata* que opera por cortes e fluxos, e estabelece critérios (*estratos* e *conceitos*), ao mesmo tempo em que é atravessada por *devires* que não seguem uma ordem lógica pré-formada. No entanto, a prudência é evocada pelos autores, para que o plano de imanência não se transforme em regressão ao indiferenciado: “Não será preciso guardar um mínimo de estratos, um mínimo de formas e de funções, um mínimo de sujeito para dele extrair materiais, afetos, agenciamentos?”¹⁹⁹

O campo de consistência

Ride, mas *chorai* ao mesmo tempo.
Se não puderdes chorar pelo olhos,
chorai pela boca. Se ainda impossível,
urinai...

Lautréamont

O riso, o choro e a urina constituem máquinas de corte-fluxos interligadas que trabalham “ao mesmo tempo” ou seqüenciadas em narina, boca, uretra e tantos outros acoplamentos: Blanchot-Wittgenstein-Borges-Derrida-Deleuze-(). Toda essa maquinaria responde ao propósito de se construir um *campo de consistência*.²⁰⁰

rizomáticas podem ser conectadas “a modo de codificações muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regime de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas”. Cf. *Mil platôs*, vol. I, *passim*.

¹⁹⁸ Cf. *Mil platôs*, vol. II, p. 43.

¹⁹⁹ Cf. *Mil platôs*, vol. IV, p. 60.

²⁰⁰ A formulação de *campo de consistência* que construí é próxima à de *plano de imanência* de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Entretanto, há três diferenças fundamentais que cabem destacar. A primeira refere-se ao “povoamento” do *campo de consistência* com conceitos de diversos autores já explicitados ao longo deste

Ao recortar e pinçar um vasto corpo conceitual, como o da desconstrução, desterritorializei Derrida. O mesmo vale para todos os outros autores que evoquei de forma breve e fragmentada. Ao colocá-los juntos em um mesmo espaço, criei um *campo de consistência* que apresenta uma *semelhança de família*, entre muitos aspectos das formulações teóricas e conceituais dos autores anteriormente referidos, principalmente no que diz respeito às investidas desconstrutoras em relação à verdade, ao Ser, à metafísica, ao sujeito, ao significante, às estruturas e às segmentações duras. Se esses pensadores elaboraram um *corpus* de pensamento que veio a ser conhecido como “desconstrução”, isso só é verdade do ponto de vista categorial e estratificador, pois sob a ótica derridiana, *stricto sensu*, os procedimentos por eles adotados divergem de forma expressiva, demonstrando que não há “a” desconstrução, e sim múltiplas operações desconstrutoras, ou desterritorializadoras, como elucidado no percurso do capítulo três.²⁰¹

Concordo com Deleuze sobre a necessidade de cada filósofo criar um corpo conceitual próprio para lidar com questões e objetos específicos de uma época. No entanto, há outras saídas igualmente satisfatórias e mais “econômicas” no sentido de evitar os imensos (e, às vezes, prolixos) tratados filosóficos. Daí a minha escolha de reconstruir (ou desfigurar) o *plano de imanência* deleuziano juntamente com as contribuições teóricas e conceituais de outros autores. Ao agir assim, desterritorializei parcialmente o *plano de imanência*, bem como os conceitos que evoquei. Tais são os gestos requeridos para se criar um *campo de consistência* conforme a inflexão dos poemas que serão abordados.

Ao emparelhar feixes conceituais em um mesmo *campo*, elaborei uma “zona de vizinhança” com ressonâncias crepusculares, despersonalizações e linhas de fuga, tudo isso para ampliar conexões e instaurar paisagens que só aparecem nos movimentos inerentes ao *campo*. Evidentemente que ao aproximar procedimentos teóricos díspares, corre-se o risco do *fantasma lockiano do espectro invertido*: “aquilo que eu quero dizer com ‘vermelho’

capítulo, e não apenas os deleuzianos. A segunda diz respeito ao objeto do *campo de consistência*. Enquanto o plano de imanência visa os vários sistemas de codificações (semióticos ou não), o campo de consistência foi elaborado especificamente para lidar com a linguagem poética e suas marcas não repertoriáveis, e de forma mais específica, com escrituras desterritorializadoras. Por fim, não atribuo ao campo de consistência o caráter de univocidade assim como o fazem Deleuze e Guattari em relação ao plano de imanência. Não há como circunscrever o termo “campo de consistência” em um mesmo jogo de linguagem (para evocar uma suposta univocidade). Por isso prefiro deixar o *campo* aberto a um ligeiro deslizamento, assim como ocorre com o conceito de “semelhança de família” em Wittgenstein.

²⁰¹ Desconstrução e desterritorialização não são palavras sinônimas. Em um poema extremamente desconstrutor, a inserção de uma parte estratificadora (construção) pode ocasionar efeito desterritorializador em relação ao poema.

pode muito bem ser o que você quer dizer com ‘verde’”. Uma grande heterogeneidade de conceitos sobre o mesmo *campo* pode resultar em indiferença ou gratuidade, provocando efeitos caóticos e homogeneizadores ao invés de aumentar e potencializar as conexões no *campo*.

Para evitar uma estratificação e sobrecodificação do *plano de imanência*, alinhei, em um *campo de consistência*, teorias que comportam conceitos elásticos (como a lógica de borracha, de Lacan) capazes de movimento (Deleuze) e distribuídos em feixes não lineares (Derrida). Sempre que possível, tentei destacar a oposição desses teóricos ao relativismo homogeneizador. Tampouco, suas formulações podem ser consideradas abordagens “perspectivistas” ou de “percepção de aspectos” (Wittgenstein).²⁰²

Cabeça L-P de Jastrow

O *campo de consistência* tem como “imanência” o movimento, intensidades, acelerações, modulações e entrechoques. Assim, a mudança de posição no *campo* (novas conexões) transforma o objeto (espaço estratificado), bem como o sujeito (nódulos, coágulos ou rizomas). Em certo sentido, pode-se falar que no *campo de consistência* não há

²⁰² O “perspectivismo” diz respeito a pontos de vista diferentes sobre a mesma história (ou objeto), o que equivale a dizer que as variações possíveis de percepção estão subordinadas a uma regra de “convergência” comandada pelo objeto. Na “percepção de aspectos” não há nenhuma variação na percepção visual do objeto. Nenhuma mudança de perspectiva ou de incidência de luz sobre o mesmo. Existe apenas uma alteração na “vivência mental” em relação a um aspecto do objeto ainda desconhecido. Esse é o caso da “cabeça L-P (lebre-pato) de Jastrow (retomada por Wittgenstein). Há quem diga ver uma lebre; outros, um pato, e após alguns segundos, a maioria das pessoas consegue identificar a lebre e o pato mediante uma visão sinóptica.

sujeito, objeto e atributos que respondem a um nome, a um processo de unificação (portanto, o esquema de Jakobson “emissor-mensagem-receptor” é neutralizado pelo *campo*). Mas na dimensão dos estratos, substratos e estruturas o sistema de Jakobson é eficaz, assim como a cadeia significante de Lacan e as séries de Deleuze (presentes em suas primeiras reflexões, sobretudo em *Lógica do sentido*). Entretanto, esses estratos devem ser flexibilizados e atravessados por linhas de fuga do *campo de consistência*, a fim de se evitar paternidades e segmentações duras.

Na dimensão do *campo*, o estrato é órfão. Não há um pai a comandar por “princípios”, a fundar *principados* e *teorias* nas quais se encaixam os poemas. Nenhum procedimento hermenêutico-interpretativo, apenas deslocamentos metonímicos intra-estratos e acontecimentos-devires inter-estratos ou, mesmo, *metaestratos*.

O poema, quando em interação com o *campo*, produz outras consistências, desterritorializa-se, muda de “natureza” ao flocular-se no processo de “análise” (que se dá por adição *suplementar*, acoplamento de máquinas). Enfim, neutraliza-se a unidade da cabeça L-P. Portanto, o pato e a lebre (representações já estratificadas culturalmente) passam a coexistir com linhas, pontos, espaços, distâncias e formas de distribuição no espaço. Nada disso é aleatório ou caótico. O “caosmo” presente no *campo* ostenta procedimentos “lógicos” identificáveis: a reunião não-sintética de diversas fórmulas muitas vezes contraditórias (o tetralema de Kristeva); a *semelhança de família*, o ponto como lugar de argumento e os *jogos de linguagem* (Wittgenstein); operações de indecidibilidade, duplo corte e *différance* (Derrida); o entre-dois, o fragmentário e a escrita como desastre (Blanchot); o apagamento das fronteiras entre o real e o ficcional e a lógica do múltiplo (Borges); a síntese disjuntiva “e-ou-nem”, as multiplicidades, a zona de vizinhança e as conexões rizomáticas (Deleuze).

Essa rede de *consistências alógicas* é extremamente flexível, mas ainda assim elas são desterritorializadas, atravessadas por linhas de fuga pelo simples fato de pertencerem ao *campo de consistência*. Todo estrato ou elemento, ao pertencer ao *campo*, perde o seu valor “em si”, o que possibilita consistências do tipo $1 \neq 1$ (impossibilidade do fechamento totalizador do Um, do sentido). O mesmo é válido para os índices de “não-existência”, como morte, loucura, vazio, nada. Os inexistentes respondem à operação $0 \neq 0$ porque eles sempre aparecem em *jogos de linguagem* que diferem entre “si” e anulam a repetição. Por

isso que na linguagem poética uma rosa é uma rosa é uma pedra no caminho. Não há tautologia no *campo de consistência* e a contradição não é contra-senso. Diferentemente do *plano de imanência* deleuziano, que comporta buracos, no *campo de consistência* o intervalo e a fenda são *espaçamentos, différence, espaço liso*, operações produtoras que atravessam, fissuram ou rasgam os estratos. Sob esta perspectiva, é possível dizer que não há *falta* no *campo*, somente cortes e desvios. Ao poema não falta nada. A *falta* falta em seu lugar, à sua identidade (desfiguração do paradoxo de Lacan). Se existe a *falta* no leitor ou no escritor, pouco importa. Importa pouco se o crítico necessita dos estratos, da axiomática categorial, para dizer que um texto é esquizo ou obsessivo, coloquial ou erudito, moderno ou pós-moderno, desconstrutor ou territorializador, justamente porque um texto não “é” quando ele se encontra conectado ao *campo de consistência*, pois este desestabiliza e desautomatiza os categoremas ao deslocar constantemente o eixo de gravidade das estruturas, dos conceitos, das operações diferenciais, das coordenadas espaço-temporais. Esse processo de horizontalização das relações é que possibilita um pequeno descompasso, um detalhe, uma vírgula, alterar, sob certas circunstâncias, todo o eixo do poema ou de certas conexões. Esse mínimo subsiste, *punctum*, rizoma que eclode e desencadeia velocidades diferenciais e desterritorializações relativas (intra-estratos) ou absolutas (metaestratos). A percepção dos micromovimentos que ocorrem no *campo*, a distinção em um corpo que parece uniforme e compacto, é que possibilita um tipo de apreensão bastante inabitual que Deleuze nomeou de *clareza*. É uma maneira de “ver” nos segmentos bem definidos “franjas incertas, invasões, superposições”. Uma boa exemplificação desse “exercício do olhar” é a curva de Van Koch.

A “curva”, quando recebe um olhar de lupa, é desterritorializada em segmentos. O mesmo se dá com os segmentos que, a certa distância ou a partir de determinada escala, são desterritorializados e percebidos como uma curva. Entretanto, no *campo de consistência* as interações são bem mais complexas, pois não dizem respeito apenas a um modo de ver nas entrelinhas, mas de alterar o objeto visto, considerando que diferentes formas de “ver” implicam novas conexões com o *campo* ou operações ainda mais sutis, tais como o uso ativo da “desmemória”. O esquecimento, como Nietzsche formulou com aguda apreciação crítica, foi um elemento necessário para o homem chegar à verdade, ajudando-o a apagar a arbitrariedade de seus próprios passos. Por outro lado, na linguagem poética é possível fazer uso criativo do “esquecimento” ao jogar com a fragilidade da memória, desterritorializá-la. Em outras palavras, efetua-se um processo em que se utiliza a *différance* em um cálculo de linguagem para potencializar e semantizar o espaço do poema. Ou, então, distender o processo da *différance* até o mínimo de significação possível sem tangenciar a reterritorialização e recair na operação do tipo $0 = 1$ (o não-senso sem efeito potencializador, caos indiferenciado). Porém, esse “mínimo de significação” pode preencher com seu vazio o “máximo” de semantização, como acontece com o poema célebre de Stéphane Mallarmé “Um lance de dados” ou com “a esponja de Sierpinsky”.

Existem muitos outros *jogos de linguagem* que buscam esse “máximo de significância em um mínimo de significação”: o *significante vazio* da psicanálise; *khôra* de Derrida; *a casa vazia* de Deleuze; a *dobra* de Haroldo de Campos, a *cabra* de Altino Caixeta.²⁰³

Sim. O *campo de consistência* exhibe variados gradientes em uma profusão de *jogos de linguagem*, um não-acabamento que lhe é inerente, um limite à formalização totalizadora. Porém, há uma *consistência*, uma *multiplicidade* capaz de acoplá-lo a alguns poemas desterritorializadores de Haroldo de Campos e Altino Caixeta sem subtrair-lhes conexões.

Incurtionando em Wittgenstein, à maneira de um ritornelo e formulando lateralmente um tipo de visão astigmata, resalto: não é a imagem pouco nítida justamente aquela de que, com frequência, precisamos para que possamos circunscrever o acontecimento da poeticidade?

²⁰³ *A casa vazia* é uma imagem advinda dos jogos de tabuleiro em que o lugar (o quadrado do tabuleiro) pode ser preenchido por qualquer peça em diferentes *lances*.

CAPÍTULO IV

HAROLDO DE CAMPOS: *ENTRE DOBRAS E OPERAÇÕES DE BRANCURA*

O escoar da atenção requer-se demorado

Jacques Roubaud

Na poesia de Haroldo, o espaço
se ergue à altura das palavras

Donaldo Schüler

Alguns caminhos podem ser propostos para aproximar as poéticas de Haroldo de Campos e de Altino Caixeta. Um deles, o mais usual, dá-se pelo viés “estruturalista” que, o mais das vezes, busca comparar sistemas, estratos e operações com a linguagem evidenciadas nos poemas. Como foi visto na introdução da tese, a intertextualidade, a multiplicidade de linguagens, a reinvenção criativo-crítica da tradição e uma concepção da escritura como *jogo* são dinâmicas freqüentes em ambas as poéticas. No entanto, a forma como cada poeta incorpora e cita obras e autores varia significativamente. As evocações literárias são abundantes tanto em *Galáxias* quanto em *Diário da rosa errância*. O repertório onomástico do poema galáctico inclui basicamente dois campos disciplinares: pintores ocidentais e escritores do Oriente e do Ocidente. São eles: Monet, Raphael, Gauguin, Goya, Munch, Cranach, Volpi e os escritores Chuang-Tsé, Bashô, Milarepa, Vatsyayana, Sherazade, Homero, Sófocles, Safo, Goethe, Dante, Hölderlin, Schiller, Novalis, Donne, Artaud, Pound, Oscar Wild, Ferlinghetti, Henry Miller, Mallarmé, Joyce e os brasileiros Sousândrade, Cruz e Souza e Oswald de Andrade.²⁰⁴

204

Em relação aos escritores, percebe-se a amplitude do leque haroldiano no que se refere a lugares e épocas distanciadas. O oriente comparece com o “filósofo” taoísta chinês (Chuang-Tsé), o poeta budista japonês (Bashô), o místico tibetano (Milarepa), e a linhagem indiana erótica do Kama-sutra (Vatsyayana). Quanto aos escritores ocidentais, são geralmente citados em um contexto narrativo sem que haja maior interlocução com

Há também em *Galáxias* uma cornucópia de línguas: alemão, inglês, francês, italiano, espanhol e latim. Embora existam muitos pontos em comum entre o poema galáctico e a obra mais realizada de James Joyce, *Finnegans Wake*, o processo de incorporação de outros idiomas nessas escrituras corresponde a variados objetivos. Os estilhaços de 65 línguas diferentes que atravessam a escritura joyciana conferem uma dimensão de exílio e estranheza à textura da narrativa, bem como um enriquecimento semântico incomensurável da língua inglesa nunca antes executado. Quanto ao fluxo do poema galáctico, a entrada de outros idiomas diz respeito a um entrelaçamento de vozes e línguas diversificadas que sugerem cenas prosaicas de um viajante que cruza territórios estrangeiros em espaços cosmopolitas. Evidentemente que promove efeitos de esgarçamento do fio narrativo, mas não há um trabalho específico na materialidade do significante como as palavras-montagem joycianas que aglutinam diferentes línguas em um mesmo vocábulo. Os atravessamentos do *outro* no espaço constelar galáctico quase sempre não passam de falas corriqueiras, das *vozes da cidade*: “casarõescortiços alternando com vilas lei puó dirmi dov’è la via del consolato i’m not italian i’m amer’kan de dentro de um carro esporte e o sr. poderia dizer-me onde fica o escritório das aerovias suíças try to understand teacher please capitão de aviação comercial tentando revender relógios pirateados...”

No entanto, em vez de recorrer aos procedimentos de identificação, exemplificação e interpretação desses atos operatórios nas escrituras de *Galáxias* e do *Diário da rosa* com o objetivo de confrontá-los mediante aproximações paralelísticas (ou isomorfia de estruturas), efetuei outro movimento, qual seja, o ressituar contínuo das alavancas que deslocam os estratos e potencializam *desterritorializações* e linhas de fuga em ambas as escrituras. Para tanto, formulei, no capítulo anterior, o *campo de consistência* que não atua como um corte sob medida capaz de acolher os poemas como figuras fixas ou de constrangê-los por meio de torniquetes interpretativos. Não é por acaso que os conceitos anteriormente construídos foram organizados em feixes notadamente ágeis que atuam por *semelhança de família*, *zonas de vizinhança*, captações e ressonâncias sígnicas, engendrando *consistências alógicas*. Por certo que o *campo de consistência* desalinha os poemas ao mesmo tempo em que recebe o empuxo de seus deslocamentos. Trata-se, porém,

suas escrituras, com exceção de Homero, Dante, Goethe e Mallarmé, nos quais se nota uma intertextualidade mais intensa com os textos desses autores.

a bem da verdade, de acoplamentos, visando ampliar a esfera de significância e não reduzi-la por meio de uma leitura normalizadora que se arqueia sobre os estratos sem apreender o movimento evocado pelo espaçamento entre os anteparos ou os processos de (des)territorializações como *perpetuum mobile*. Levantar as âncoras que sustentam o leitor instalado confortavelmente em seu *topos* é um dos efeitos dessas poéticas. Deve-se lembrar que escrituras desconstrutoras, tais como *Galáxias* e *Diário da rosa errância*, acontecem tão-somente em poucos momentos da história da poesia brasileira do século XX. São esses processos menos permeáveis à significação e que abrem flancos nas camadas sedimentarizadoras que serão priorizados neste capítulo.

A sintaxe branca

Haroldo de Campos soube, como poucos, “guardar na retina a pedra sóbria” de sua vigilância crítica.

Crítica e inovação: dois vocábulos que obsedaram o poeta de *Galáxias* e que, tomados na espessura de seu pensamento, representam com precisão uma atividade textual que se estendeu por mais de cinquenta anos, construindo, de modo ininterrupto, uma fortuna crítica que ainda resta por ser determinada.

Na fase do concretismo, os “jovens poetas” contribuíram para desalojar o catecismo da geração de 1945, movimento inclinado a contrair núpcias com a tradição sonetizante sem abrir qualquer interrogação a respeito de um legado que se entrincheirava atrás dos códigos. Furtando-se ao modelo representativo e retórico, exerceram uma crítica sem tréguas aos poemas longos e discursivos, estabelecendo como funções cardiais de eficácia poética operações como concisão e vigor formalizador, trabalhados na própria matéria significante.

São de particular interesse as correspondências entre Haroldo de Campos e Octavio Paz ocorridas por volta de 1968, publicadas posteriormente em *Transblanco*. Paz conhecia os pressupostos judicativos de Haroldo de Campos em relação à poesia hispano-americana de tradição metafórica e retórico-discursiva. A resposta paziana é de grande pertinência teórica: “Quanto à metáfora: a poesia concreta também é metafórica [...] A utilização

inaudita dos signos lingüísticos que os senhores praticam é sempre de essência simbólica: não podia ser de outro modo, tratando-se de linguagem”. Paz continua de forma ainda mais incisiva: “Certo, a retórica da poesia concreta não é discursiva – mas é retórica: a linguagem é nossa condição, nosso constituinte. A eliminação do discurso, ademais, não resgata os senhores do discurso: a prova é que quase sempre seus poemas vêm acompanhados de uma explicação”. Quanto aos poemas concretos, Paz os vê como metáforas, duplos analógicos dos ideogramas: “um poema concreto é como um ideograma, ou seja, não é realmente um ideograma”.²⁰⁵

Cumprir destacar, na fase concretista de Haroldo de Campos, não só suas reflexões antinormativas em relação à tradição verocêntrica, mas, sobretudo, alguns procedimentos recorrentes na construção de sua poética, que dizem respeito à disposição da matéria gráfica e a algumas concepções de uma sintaxe desestabilizadora com elementos de *indecidibilidade*. Julgo imprescindível sublinhar essas operações desconstrutoras (concentração sígnica, saturação da matéria verbal e esvaziamento referencial) já presentes em seus primeiros poemas concretos, pelo fato de elas o terem acompanhado em toda sua trajetória textual. Haroldo de Campos reconhece, em entrevista concedida à *Revista Cult*, que, embora tenha se desvinculado da poesia concreta desde meados da década de 1960, sempre continuou a trabalhar com a materialidade da linguagem numa grande variedade de dicções. Ao se referir a *Galáxias* (obra ápice que se distancia do concretismo no sentido da proliferação dos signos), ele acentua os elementos de concreção e *jogos de linguagem* presentes na microestrutura do poema.²⁰⁶

Em seu livro *Lacunae*, constituído de poemas escritos entre 1971 e 1972, portanto, mais de oito anos após os primeiros “formantes” de *Galáxias*, vê-se o recurso da utilização do espaço e dos interstícios como elemento de sintaxe:

o poema

²⁰⁵

Cf. *Transblanco*, p. 100-101.

²⁰⁶ Cf. *Revista Cult*, n. 13, p. 20.

nada
faz-
ou quase
se
pouco

A respeito desse poema, Andrés Sánchez Robayna comenta: “Haroldo de Campos parece retomar literalmente a anotação de Mallarmé no Prefácio a *Un Coup de Dés*, relativa ao ‘futuro’ deste poema capital: ‘nada ou quase uma arte’”.²⁰⁷

Em torno da *dimensão zero* desse poema, Robayna identifica duas “construções rotatórias na página”: “o poema faz-se” e “nada ou quase pouco”. Ao desconsiderar a disposição versicular tradicional e linear, “o poema nada faz ou quase *se* pouco”, Robayna subtraiu o índice hipotético não narrativo da partícula “se” tão caro a Mallarmé e a Haroldo de Campos. *Se* H.C. retoma Mallarmé na esfera da significação, certamente não o faz em seu *mostrar* espacializado que se dá na forja da reinvenção. A concatenação da equivalência de forma e sentido ou, dito de forma mais precisa, a supradeterminação paralelística de estruturas morfológicas, sintáticas e semânticas (Jakobson) possibilita diferentes maneiras de leitura que promovem uma multiplicidade de apostas interpretativas, assim como variados níveis de informação estética. O “nada fazer” que se converte em um “faz-se” só é índice de um “quase” quando relacionado ao aspecto da referencialidade, do *dizer* wittgensteiniano. Em outra perspectiva, esse “quase” é pleno, pois *mostra* uma singularidade absoluta, a sua *forma lógica*. Isso fragiliza, em parte, o postulado que afirma que os poemas metalingüísticos contêm sua própria teoria. O que o poema *diz* não é o que ele *mostra*, formulação que vale também para as interpretações do autor em relação aos seus próprios poemas. E, por sua vez, o que esse poema *mostra* não é a “abolição de toda a realidade extra poética”, como afirma Robayna a respeito da poesia de Haroldo em “Excrituras”, de *Lacunae*.²⁰⁸

Cabe frisar que esse espaço, hiato, *lacunae* difere das operações de *différance*, mas estabelece com ela relações de *pressuposições recíprocas*. Certamente que o intervalo

²⁰⁷ Importa aqui fazer a citação completa do referido trecho do prefácio de *Um lance de dados*: “Hoje ou sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte, reconheçamos facilmente que a tentativa participa, com imprevisto, de pesquisas particulares e caras a nosso tempo, o verso livre e o poema em prosa”.

²⁰⁸ Cf. o artigo ‘A micrologia da elusão’ in: *Xadrez de estrelas*: percurso textual, p. 135.

apenas pode ser *mostrado*, e não *dito*, porém ele é passível de posituação *em uma parte da régua* (Wittgenstein). Por exemplo, em relação ao poema anteriormente referido, pode-se apontar as leituras correntes (da esquerda para a direita), as leituras verticais ou cruzadas, os blocos semânticos, a pluralização dos sentidos e suas ambigüidades.

Em certos casos, pode-se compor uma “estrutura” mista em que se articulam o *dizer* e o *mostrar* tal qual se vê em outro poema de *Lacunae* que se refere ao texto como

pó-diamante
sobre
sambaquis
hífen
entre
esqueletos
figuras
de
linguagem
calci-
ilegível
-nada

Avoluma-se, nesse pequeno poema, uma encenação da *différance* que se dá tanto no tema quanto no ato operatório. A *ileitura é mostrada* na própria operação em que se fratura e difere a palavra e os estratos “calcinaados”, ao mesmo tempo em que se *diz* da ilegibilidade e de um resto: “nada”. Há um *dizer-mostrar* que possibilita o fulgor do espaçamento (pó-diamante) decorrente desse procedimento que separa o vocábulo “calcinaada” e simultaneamente hifeniza os despojos semânticos dos sambaquis.²⁰⁹

Lembre-se de que a *différance* só é parcialmente capitalizada em sentidos precários, pois seu retardamento indefinido não se rende a uma real topografia das bordas e da significação. Acontece que a operação do *mostrar* não se reduz a *différance*, mas é sustentada por ela, daí a importância do lembrete de Luiz Costa Lima quando diz que na relação do leitor com o poema é indispensável “não procurar semantizá-lo a todo custo; donde entender que nele há sempre certa margem de opacidade ao semântico”.²¹⁰

²⁰⁹ Segundo o Aurélio, Sambaqui é uma “designação dada a antiqüíssimos depósitos, situados ora na costa, ora em lagos ou rios do litoral, e formado de montões de conchas, restos de cozinha e de esqueletos amontoados por tribos selvagens que habitaram o litoral americano em épocas pré-históricas”.

²¹⁰ Cf. *A aguarrás do tempo*, p. 332.

O uso dessa sintaxe branca, do espaço como elemento de composição sempre fascinou Haroldo de Campos tanto na fase do concretismo, exemplificado pelo seu poema “o âmago do ômega” em que o poeta eleva “zero ao zênit” e o espacializa na página, quanto em outros textos recentes de *Crisantempo*. Esse é o caso de “nékuia: fogoazul em Cubatão”. Poema que perfaz sete páginas e comporta uma referencialidade explícita quando expõe sua dimensão “documental-ecológica”. No entanto, evidenciam-se os processos de concreção da linguagem com o propósito de fragmentar o “azul”, as “azas”, e de colocar o “ar” em suspenso, entre parênteses, deixando um uivo (UL) como resíduo do azul e do poema. Lido ao revés, sugerindo uma inversão dos vetores de destruição sócioambiental, o uivo torna-se LUz:

o polegar baixando
d a n a ç ã o
últimos lêmures
o êxito ao revés
UL
/sem az (as)
(ar)
de az
UL

Em *Crisantempo*, existem cadeias de significantes que acompanham as formulações haroldianas sobre essa sintaxe branca e suas operações metonímicas: “a poesia pensada como um ponto cego na retina”; “zeros e ratos – fatos” (poema qohelético 1); “o canto zero das térmitas” (poema qohelético 2); “ZENbranças sem ponto focal” (merce cunningham).

Note-se que não há uma negatividade de tipo dialético, e sim *operadores textuais* que atuam desconstruindo, corroendo, tais como os ratos e os cupins. Ou, por um outro viés, agem por um processo de esvaziamento (zen) das lembranças com feição subjetivista, promovendo um despojamento da maneira reticulada em que se desenha a realidade.²¹¹

²¹¹ A expressão *operador textual* que elaborei no capítulo I difere da expressão homônima formulada por Haroldo de Campos em seu artigo “Tópicos (Fragmentários) para uma Historiografia do C o m o”. Nesse texto, Haroldo entende os “operadores textuais” como agentes, actantes, cuja finalidade “seria organizar a matéria (os textos seqüenciados no tempo) num espaço constelar de coerência. Só que, em contrapartida à idéia de Genette, nesse traçado ou diagrama, não apenas o ‘homogêneo’ (a identidade, a convergência), mas ainda, e sobretudo, o ‘heterogêneo’ (a diferença, a divergência) deveria ter voz e vez”. O que Haroldo elabora

Em *Crisantempo*, a negação adquire matizes variados. Às vezes assemelha-se ao *nem/nem* derridiano, não sendo alicerçada por nenhum sistema oposicional, como se vê no poema “refrão à maneira de brecht”: “contra o bloqueio de cuba mas também contra a contumácia ‘dinossáurea’ de - mário soares *dixit* - Fidel [...] contra os ensandecidos xiitas palestinos mas também contra a surdez míope dos judeus fundamentalistas”. Em outros momentos, tais como no poema “rima petrosa 2”, o operador textual “não” instaura um movimento bem mais difícil de ser apreendido. Após iniciar o poema com uma negação absoluta (“não da planta do pé à palma da mão”), o poeta cria um movimento de rimas, ecos, elipses e paradoxos, que impossibilita a caução dos significados em um jogo de simplicidade dual: “mas se de tamanho não/ tão unânime um não tão/ se dessa massa de não/ como da massa de pão/ fermentar um dia um sim [...] serei eu a/ dizer não/ um não de sins/ o meu não [...] coração que bate sim/ encarniçado em seu não”.

Ressalte-se, no poema exposto, o processo desconstrutor que põe em causa o próprio sistema opositivo da negação dialética que se dá por meio de uma “acumulação com tensão”. Em vez de deslocar os códigos mediante o processo de *metaironia*, assim como fez Octavio Paz em seu poema “Blanco” (“não e sim/ juntos/ duas sílabas enamoradas”), Haroldo de Campos segue a *tradição* da “razão antropofágica” ao lidar com a matéria indócil que sempre constitui rasuras e relhas sobre a indolência vocabular.²¹²

Todavia, existem também, em *Crisantempo*, desconstruções que se inclinam em direção aos paradoxos zen, causando injunções na lógica ocidental. É o que acontece na tradução do texto do *zenrinkushu*, espacializada sobre a página na forma de duas linhas paralelas e verticais: “a onda revela a essência da lua”; “a árvore desvela a substância do vento”.

nesse artigo notável, dentre outras coisas, é a fissura textual que esse “actante” abre no princípio aristotélico da identidade e da não-contradição. O “como”, através de uma analógica da similitude (x é como y) irrompe no lógico, o “é” metafísico (x é x), instituindo assim, “o ponto de fuga” (Expressão de Haroldo - talvez - na esteira de Deleuze). Na realidade, o “como” haroldiano tem uma *semelhança de família* como os indecidíveis derridiano. No entanto, Haroldo de Campos não se interessou em mapear as diversas ações operadas por esse indecidível.

²¹² Em *Galáxias*, no fragmento 15 (musicado em parte por Caetano Veloso em seu CD *Circuladô de fulô*), vê-se uma construção bem mais minuciosa das sobreposições das partículas de negação e de posituação, em que o “não” se desloca do lugar de oposição externa e se insere no próprio corpo anteriormente negado, instaurando uma tensão intrínseca ao próprio objeto: “e não fie desafie e não confie desfie que pelo sim pelo não para mim prefiro o não no senão do sim ponha o não no im de mim ponha o não o não será tua demão...”

Enfim, o *mostrar* da *sintaxe branca* mediante a espacialização do poema na página acontece juntamente com o *dizer* e seus *operadores textuais*, tais como variadas operações de “negação”, de concentração sígnica e de paradoxos. No segmento seguinte, será visto outro procedimento lingüístico largamente utilizado nos poemas de Haroldo de Campos e de Altino Caixeta, qual seja, a “proliferação” de significantes.

O neobarroco galáctico

Torna-se evidente, após alguns passos no solo infirme de *Galáxias*, a impossibilidade de uma leitura sem desapossá-lo ou recorrer aos processos de espoliação de seu fluxo textual. No livro-viagem, de cinquenta páginas, em que não existe nenhuma pontuação, o leitor é convocado a inventar uma forma de respirar, estipular os *pontos de basta* (Lacan) para atar o sentido e identificar os valores de legibilidade. Essas operações são realizadas apenas de forma parcial. Mesmo diante de uma leitura em filigrana, não há como reintroduzir o texto galáctico num registro inteiramente conhecido, a não ser pelo engessamento segmentar decorrente das cifragens categoriais.

Em *Galáxias*, quase tudo *o que se passa, passa-se na linguagem*. Em outra formulação, pode-se dizer que ocorre uma espécie de conversão do nome no objeto, da palavra na coisa, da designação na expressão. A respeito desse movimento que denota um desvanecimento da separação entre linguagem e objeto, João Alexandre Barbosa, em seu ensaio “Haroldo de Campos: um Cosmonauta do Significante”, identifica um processo de desalienação radical, embora, é preciso acrescentar, no livro-viagem, a volatilização das referências nunca erija o esvaziamento pleno da significação. Ao contrário, tem-se uma espécie de “esponja de Sierpinsky” neobarroca: repleta de dobras que preenchem de *significância* os vácuos deixados pela deflação da referencialidade, dadas as micronarrativas e outros movimentos não menos notáveis. Aliás, a dobra é mencionada de forma recorrente em *Galáxias*: “esse livro que se folha e refolha que se dobra e desdobra nele pele sob pele pli selon pli”.²¹³

²¹³ Em *Galáxias*, não há numeração das unidades-páginas (*formantes*, segundo a definição de Haroldo). Para facilitar o processo de citação, vou referi-las como fragmentos (o frag. 1 corresponde a primeira página, e

Luiz Costa Lima, em seu ensaio “Arabescos de um arabista”, chega a identificar um evidente traço barroco em *Galáxias*. Sobre essa questão, revelam-se particularmente valiosas as reflexões de Severo Sarduy e Andrés Sánchez Robayna a respeito do neobarroco hispano-americano. A exuberância do fluxo verbal do texto galáctico, em seus momentos mais intensos, se aproxima em muitos pontos dessas formulações.²¹⁴

Segundo Robayna, muitas características da literatura barroca seiscentista convergem para aspectos ético-estéticos da cultura contemporânea. O desengano barroco foi renovado na versão pós-utópica; a técnica do inacabado desdobrou-se no fragmentarismo radical; as operações em que “se pinta o pintar” (Velázquez: *Las meninas*) e “se relata o relatar” foram reelaboradas na metaficção e na metapoesia. A diferença mais significativa entre essas duas épocas deve-se à perda da tensão de uma visão dramática da vida que caracterizou o barroco histórico, o qual buscava uma aliança, “conciliação ou reunião impossível dos dois pólos” ou procurava a transcendência do objeto artístico “diante das astúcias da morte, do tempo e da ‘infinita inutilidade (vanidad) de tudo’”.²¹⁵

O neobarroco, ou o barroco da leveza, caracteriza-se, dentre outros fatores, pela substituição dessa “circunspeção atormentada” por uma concepção em que se realçam as idéias de jogo, perda, prazer e desperdício (no sentido que lhe confere Robayna, qual seja, da apoteose do significante e da flutuação dinâmica que pulveriza a função referencial).

Mais afeito a sistematizações, Severo Sarduy, em seu ensaio “O barroco e o neobarroco”, tentou demarcar de forma detalhada a expressão *neobarroco*, colocada em circulação na década de 1960 e que passou a abrigar diferentes sentidos conforme os autores que a encamparam: instabilidade, polidimensionalidade, mutabilidade, descomedimento, proliferação, indeterminação, suspensão e superabundância. Para esse autor, um dos aspectos inalienáveis do festim barroco é a sua “repetição de volutas, de arabescos e de máscaras”, em suma, a artificialização, que pode ser distinguida por três diferentes mecanismos: a substituição, a proliferação e a condensação. Sarduy sintetiza

assim sucessivamente). No caso das citações mais importantes, destaquei, entre parênteses, o fragmento e a linha em que se inicia o texto em questão.

²¹⁴ Em seu texto “Barroco da leveza”, Robayna salienta que foi “Haroldo de Campos o primeiro escritor latino-americano que usou a expressão ‘neobarroco’ em seu ensaio valioso e pioneiro ‘A obra de arte aberta’, de 1955, para referir-se às ‘necessidades cultural-morfológicas da expressão artística contemporânea’”. Cf. *Revista USP*, p. 139.

²¹⁵ *Revista USP*, p. 136.

essas funções da seguinte maneira: “Se na substituição o significante é escamoteado e substituído por outro e na proliferação uma cadeia de significantes circunscribe o significante primeiro, ausente, na condensação assistimos à ‘encenação’ e à unificação de dois significantes que vêm reunir-se no espaço exterior da tela, do quadro, ou do interior da memória”.²¹⁶

Para não se ceder muito depressa à axiomática da artificialização barroca no sentido de enaltecê-la como dispositivo capaz de promover efeitos desconstrutores, faz-se necessário identificar as operações que apenas inserem uma nota de grotesco ao permutar um signo por uma cadeia significativa sem, contudo, efetuar nenhum acréscimo formal ou semântico. Sarduy cita alguns exemplos em que falcões são substituídos por “impetuosos torvelinhos da Noruega” e as ilhas de um rio por “parênteses frondosos no período de sua corrente”. Evidentemente que essa linguagem “afetada” presente no seqüenciamento da matéria significativa, deve ser considerada no contexto dos poemas de origem, para que sua pertinência possa ser avaliada de maneira mais cuidadosa. No tocante às escalas cromáticas de *Galáxias*, em alguns momentos o livro-viagem parece correr esse risco. No entanto, quase sempre é possível evocar como álibi uma intensa imagística que sustenta o uso desse recurso: “mar se ensafirando a turquesa [...] vermelho ensombrado no amarelo [...] luz negroturquesa esflorada de capilares róseos”. O fluxo caudaloso e irrefreável da linguagem galáctica propicia o que Sarduy chamou de *demasia que se compraz no suplemento*. Por isso que o neobarroco “reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento sistêmico”.²¹⁷

Andrés Sánchez Robayna identifica em *Galáxias* o momento em que o barroco frondoso e selvático dos primeiros livros de Haroldo de Campos torna-se uma “geometria legível” e alcança um despojamento que toca “a transparência do projeto”. Sua idéia

²¹⁶ Cf. “O barroco e o neobarroco”, p. 169. A minúcia e o rigor com que Sarduy desenvolve essas três funções em seu ensaio é exemplar. As noções de *substituição* e *condensação* são tributárias da teoria psicanalítica e não apresentam inovações significativas. Entretanto, o conceito de *proliferação* merece um destaque à parte, principalmente por sua força operatória no campo da poesia. Trata-se de um deslocamento que consiste “em obliterar o significante de um determinado significado, mas sem substituí-lo por outro, por mais distante que este se encontre do primeiro, mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscribevendo o significante ausente, traçando uma órbita ao redor dele”. Cf. p. 164. Esse processo de apreensão do significado por inferência é o que Sarduy chama de “leitura radial” que se dá por meio de uma “acumulação de diversos nódulos de significação, de justaposição de unidades heterogêneas, de lista díspar e *collage* [...] e conota, como nenhuma outra, uma presença, que em sua elipse assinala a marca do significante ausente [...] aquele que ostenta os vestígios do exílio”. Cf. p. 167.

²¹⁷ Cf. “O barroco e o neobarroco”, p. 178.

princeps é que no livro-viagem “nada sucede senão a própria imagem do texto. *Nada tem lugar senão o lugar*”.²¹⁸

Robayna, nessa passagem, refere-se à prosa minada do texto galáctico, à perda da “construção geral de sentido” que se dá mediante uma operação dúplice e simultânea: percurso e orfismo textual; viagem e cartografia. Sua formulação sobre o *lugar* como somente aquilo que tem lugar no texto galáctico se aproxima, sob certa perspectiva, da *khôra* de Platão. Mas se adapta melhor às reflexões de Sarduy que comparecem no próprio texto de Robayna.²¹⁹

Esse *lugar* diz respeito ao “não-lugar” *fora* da representação, ou à *pergunta invertida* de Sarduy que trafega na contramão, isto é, a resposta (o lugar, a referência, ainda que mínima) movimenta-se em direção à pergunta (a *falta*, a deriva textual *em direção a*) Essa escritura da qual fala Sarduy que “não deve ser proposta como algo”, tampouco responder à metafísica da presença, diz respeito à arte do destronamento dos *estratos*, das metáforas enraizantes, dos trajetos preestabelecidos da nomeação. Em vez de uma límpida topografia dos lugares, tem-se a escritura *em seu fluir*, em seus *reflexos de elipses*, como se vê em *Galáxias*: “e nada é nada e prata é prata e nata é nata e noite noite no schillerplatz” (frag. 23).

Essa *noite* de maneira crepuscular prepara o fecho do formante e elide, paulatinamente, a equação identitária (x é x), a dimensão metafísica do ser (“é”), e a unicidade do significante enquanto presença a si (“noite” é reduzida a “no”). Resta, portanto, um fulgor de prata-platz que, em uma *leitura radial*, parece recuperar o branco da nata e o brilho da prata, ao mesmo tempo em que desloca a pseudotautologia do “nada em si”. O *nada* perde sua autonomia de significado ao ser projetado, pela ritmicidade, sobre a cadeia significante. Esta, por sua vez, gradativamente se desloca das vogais abertas (a-a-a) rumo às vogais fechadas da noite (o-o-o) para novamente alcançar a aurora dos jogos sonoros de schillerplatz (i-e-a).

²¹⁸ Cf. “A micrologia da elusão” in: *Signantia quasi coelum*, p. 140.

²¹⁹ Diz Sarduy: “A escritura barroca é uma arte de elipse que se reflete na elipse, vale dizer, uma arte kepleriana e uma arte do centro obturado. Mas não creio que se deva propor a escritura como algo nem que se deva partir de que é algo; antes, seria ela que, em seu fluir, em sua estrutura, em sua composição [...] deveria compreender sua própria definição como um enigma, como uma pergunta invertida no interior do espaço da representação textual”. Cf. o texto de Robayna “A micrologia da elusão” que se encontra no apêndice de *Signantia quasi coelum*, de Haroldo de Campos, p. 140.

As formulações de Robayna e Sarduy sobre o neobarroco como *jogo*, *desperdício*, *artificialismo* e *reflexo de elipses*, embora precisas e fecundas, carecem de alguns *enxertos* conceituais e operatórios para melhor se constelarem ao fluxo galáctico. Para tanto, recorre-se aqui à função de *dobra*, no sentido deleuziano, que será *desdobrada* e reelaborada de acordo com a concepção do *campo de consistência*.

Dobras sobre dobras

Na escritura galáctica há *dobras* por toda parte, o que põe em ação texturas “infinitamente” porosas, cavernas em cavernas com passagens irregulares, desvios, diferentes flutuações de significação. Embora a *dobra* seja um quase-conceito, sustentada por certa parcela de coesão, ela não se constitui em um *universal*, como lembra Deleuze, pois cada coisa dobra-se à sua maneira, por isso é apreendida como uma função operatória, um diferenciador.

A matéria *sígnica* em *Galáxias*, de modo geral, não é formada por uma fluidez de nomes e significantes, ao modo de grãos de areia que constituem alguma consistência, ao mesmo tempo em que mantêm suas identidades atômicas. Ao reverso, mais se assemelha a um tecido ou folha de papel, qual um origami, ostentando alguma *figuração* em decorrência dos movimentos curvos que organizam séries ou criam uma *circunvizinhança*. Nesse sentido, dobrar não se opõe a desdobrar, tampouco dilatar se opõe a contrair, avançar a retroceder, assim como acontece nas cadeias oposicionais linearmente distribuídas em partilhas tipificantes.

Deleuze considera a *dobra* uma das seis características estéticas do Barroco e lhe confere uma potência de *disseminação*: “O problema não é como findar uma dobra mas como continuá-la, fazê-la atravessar o teto, levá-la ao infinito”.²²⁰

“Continuar a dobra” é um procedimento executado pelas operações dos indecíveis, e “levá-la ao infinito” melhor condiz com a dinâmica da *différance*. Só assim é possível entender a afirmação de Deleuze, quando diz que as coisas e os pensamentos crescem pelo meio. O meio é a *dobra*, as conexões rizomáticas, o *acontecimento* sempre

²²⁰ Cf. *A dobra*: Leibniz e o barroco, p. 58.

em curso *fora* dos começos e dos fins. Ao se referir à literatura brasileira, Haroldo de Campos declara que o Barroco é a não-origem, a não-infância: “Nossas literaturas, emergindo com o Barroco, não tiveram infância [...] já nasceram adultas e falando um código universal extremamente elaborado: o código retórico barroco”.²²¹

Note-se bem, *Galáxias* começa pelo meio, por intermédio do conectivo “e”: “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem...”.²²² A partícula “e” é *double bind*, recomeço e arremesso a um só tempo, linha de fuga de uma topologia do texto (sua medida e bordas) e da subjetividade “e aqui me meço”. Como bem acentuou Donaldo Schüler em seu ensaio *Um lance de nadas na épica de Haroldo*, o “começo” a que se refere a escritura galáctica é “recomeçar”, pois não há uma instância autoral nem um “acontecimento desencadeante” que inicia o processo da escrita. Em *Galáxia*, a operação elocutória que diz “eu” tem uma *semelhança de família* com o *Here Comes Everybody* (HCE do *Finnegans Wake* de James Joyce) ou com a *khôra* platônica: “e aí estou aí fui aí sou eu ou outro eumesmo ninguénheu ou outro” (frag. 14, linha 9). Essa operação de medir o texto é o mesmo procedimento que mede a si mesmo, sendo que ambos acontecem na linguagem em uma dinâmica de *indecidibilidade*, qual seja, o livro-viagem em que vida e texto se compaginam. Nesse sentido, o começo ecoa os atos operatórios de quase-espelhamento que acontecem na própria materialidade sígnica (eço/eco/oco): “e aqui me meço e começo e me projeto eco do começo eco do eco de um começo em eco no soco de um começo em eco no oco eco de um soco” (frag. 1, linha 32). O “começo” de *Galáxias* é *disseminação* em que a primeira vez acontece várias vezes. Em uma abordagem deleuziana, pode-se dizer que ele faz rizoma ao possibilitar múltiplas entradas e conexões. Além do mais, o livro-viagem foi concebido como uma “obra aberta”, o que possibilita uma livre leitura a partir de qualquer página, promovendo, assim, uma infinidade de operações combinatórias e textuais.²²³

²²¹ Cf. o artigo “Da razão antropofágica: Diálogo e diferença na cultura brasileira” em *Metalinguagem e outras metas* p. 239. Para Haroldo de Campos, o texto galáctico recupera (sincronicamente) “a pré-história barroca” de sua poesia concreta ao dialogar com *Ciropédia ou a educação do príncipe* (1951).

²²² Haroldo de Campos sempre foi afeito às cenas dos “falsos” começos ou da origem. Em sua transcrição do *Gênesis* (1993), os verbos no infinitivo e no gerúndio abrem uma brecha permanente na cursividade de um tempo linear, deslocando o campo da transcendência para o da imanência operada na linguagem: “No começar/Deus criando/o fogo/água/e a terra”.

²²³ Segundo Haroldo de Campos, *Galáxias* foi projetado como um livro-objeto, “um multilivro manipulável como uma escultura cinética”, com folhas soltas. Posteriormente, em sua publicação definitiva, HC decidiu por uma edição cursiva, com as folhas costuradas. Cf. o ensaio “Do Epos ao Epifânico (Gênesis e Elaboração das Galáxias)” em *Metalinguagem e outras metas*, p. 273. Muitas outras conexões rizomáticas podem ser

Evidencia-se aí a referência ao projeto do *Livro*, de Mallarmé, em que as unidades de composição, as páginas, são “cambiantes”. Outras presenças também devem ser destacadas, como a prosa sintética (industrial) de Oswald; a elaboração minuciosa (artesanal) de Guimarães Rosa; as recordações estilhaçadas e as palavras-montagem de Joyce (*Finnegans Wake*); o procedimento de justaposição dos blocos semânticos de Pound (*Cantares*); a dimensão crítica e reflexiva sobre a linguagem, bem como a dinâmica não-discursiva, a circularidade e as operações de controle do acaso (*Um lance de dados*, de Mallarmé).²²⁴

É pertinente uma leitura de *Galáxias* em que se destacam os estratos e as estruturas, da mesma forma que é possível organizar seus fragmentos por temas e eleger a linguagem como o seu “personagem principal”. Ou, ainda, relacionar de forma especular os fragmentos entre si: procedimento sustentado pelo princípio da analogia de Octavio Paz e operado na materialidade da linguagem. A esse respeito, ao falar sobre a composição de *Galáxias*, Haroldo diz: “Trabalhei cada página, cada fragmento, minuciosamente, como um microcosmo, uma peça autônoma, onde o livro inteiro poderia caber, abismar-se, como num espelho. Monadologicamente, em cada fragmento, estão todas e cada uma das *Galáxias*.”²²⁵ Essa mesma concepção é tematizada no próprio corpo do poema galáctico: “e cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha de uma página...” (frag. 1, linha 16).

Entretanto, não compartilho a confiança de Haroldo de Campos nesse ponto. O *arqueoleitor*, ao identificar no texto galáctico reflexões metalingüísticas, procedimentos de concreções de linguagem ou a univocidade estrutural (“um livro de viagem onde a viagem

efetuadas ao longo do livro-viagem. Nódulos de significação e operatórios que se aproximam sob certos aspectos estão presentes em diferentes formantes. Apenas para citar alguns exemplos: a reflexão sobre o escrever aparece nos fragmentos 1,14,22,31. A temática do mar-texto ocorre nos fragmentos 3 e 45. A cadeia significativa que diz respeito ao “velho” está presente nos formantes 10,17,18,20,21,27,50.

De acordo com Luiz Costa Lima, *Galáxias* foi publicado em quatro etapas: a) 13 fragmentos em 1964 (n. 4 da revista *Invenção*); b) 12 fragmentos em 1966/1967 (n. 5, *Invenção*); c) conjunto com 43 fragmentos (*Xadrez de estrelas*) em 1976; d) Edição definitiva, em 1984, com os 50 fragmentos. Cf. *A aguarrás do tempo*, p. 336.

²²⁴ Carlos Eduardo Lima Machado, em sua tese *Galáxias*, elabora, de forma meticulosa, a relação das escrituras supracitadas com o poema galáctico. Acrescenta ainda, dentre outras coisas, algumas diferenças fundamentais de composição: “a trama, a organização narrativa” de *Finnegans Wake*, “da qual o livro-viagem prescinde por completo”. Cf. p. 117.

²²⁵ Cf. *Metalinguagem e outras metas*, p. 272.

seja o livro”, frag. 1), acaba se expondo ao risco de reduzir os formantes a uma visão monádica sustentada por truísmos analógicos.²²⁶

Sob a dinâmica do *campo de consistência* e de suas respectivas linhas de fuga, os fragmentos de *Galáxias* apresentam diferenças significativas tanto no aspecto de sua fatura quanto em sua eficácia poética desconstrutora ou desterritorializadora. Alguns *formantes* (páginas) distanciam entre si em muitos aspectos: a) utilizam variados feixes de indecíveis (livro-viagem, branco, mar, travesti, etc.) que provocam efeitos díspares; b) a trama significativa assume muitas dicções (tom dramático, detetivesco, sarcástico, lírico, psicanalítico); c) apresentam inúmeras críticas sociais, psicológicas, políticas, dentre outras, que não podem ser dissociadas dos *jogos de linguagem* que as *apresentam*.²²⁷

Por se tratar de uma composição “livre e rigorosa ao mesmo tempo: delírio lúcido” ou de uma viagem “paródica, homérica e psicodélica”, como afirma Haroldo de Campos, é

²²⁶ Esse é o mesmo procedimento analógico da personagem Letizia Álvarez de Toledo, ao propor, no conto borgiano da “Biblioteca de Babel”, um único volume para substituir a Biblioteca, como foi visto no capítulo anterior. É possível identificar em *Galáxia* índices que sugerem a idéia de completude, tais como “milumanóites”, que revêm em “milumaginas”. No entanto, esses mesmos significantes podem ser lidos como extravasamentos da *arquê* e do *telos*, ou seja, noites sem princípio nem fim. Schlegel já havia previsto essa impossibilidade do fechamento das fronteiras em um texto desconstrutor: “Também na poesia toda a totalidade bem poderia ser um fragmento e todo fragmento propriamente uma totalidade”. Cf. *A aguarrás do tempo*, de Luiz Costa Lima, p. 321. A formulação de Schlegel se aproxima do *double bind* derridiano: fragmento e totalidade ao mesmo tempo.

²²⁷ Sobre a crítica política em *Galáxias*, Luiz Costa Lima chama a atenção para algumas partes do fragmento 21, linha 23: “foi aqui que você soube da marcha da murcha correição de formigas velhas-da-velha [...] e da árvore de medalhas rebentam gerais mandíbulas mandibulam fios de formigas ferrugem...” Esse formante é datado de 1965. Costa Lima destaca as aliterações que encenam em sua sonoridade o desfile das marchadeiras: “batinas becas batas mandíbulas” e acrescenta: “Sob o eufemístico título de ‘marcha da família com Deus pela liberdade’, os representantes do velho de nossa sociedade manifestavam a disposição golpista que dispararia na noite de 31 de março de 1964.” Cf. *A aguarrás do tempo*, p. 348.

O teor crítico com referencialidade explícita está presente em inúmeros outros momentos do poema galáctico. Na perspectiva social, denota-se, no fragmento 10, um momento de indignação do *narrador* (ou melhor, do ato elocutório): “aqueles brutos blondos bárbaros massacraram todos os judeus de praga agora uma sinagoga uma parede rendada labirintorrendada nomessobrenomessobrenomessobre nomes e são todos os mortos todos os milmuitosmortos como um arabesco”. Há, nas diversas micronarrativas haroldianas, uma cuidadosa adequação entre tema e materialidade significativa. A cena “horrenda” ganha realce no meio do vocábulo “labirintorrendada” que aglutina as palavras labirinto e rendada. O rendado e o labirinto são deslocados e expressos semântica e graficamente na palavra-montagem que vem a seguir “nomessobrenomessobrenomes... que por sua vez é sumarizada no final do formante: arabesco. São inumeráveis e diversos os *jogos de linguagem* que ajustam a temática tratada com os procedimentos de construção operados na própria linguagem. Por exemplo, no fragmento 19 tem-se uma dicção dramática em que um soldado brasileiro tem as duas pernas amputadas. Tanto a dilatação e a retenção da temporalidade narrativa quanto a ruptura e a descontinuidade (amputamento) do fluxo verbal são evidenciados no corpo da linguagem: “e fôra para o fronte russo porque quisera sombras na majólica sim porquequisera e a carta lhe caíra nas mãos majólica na sombra porquequisera a carta que ela escrevera informando os parentes russa branca num hospital de campanha sim as duas pernas sombra e majólica serraram as duas pernas...”

que o livro-viagem comporta leituras profícuas e diversas de seu espaço *liso* ou *estriado*, de seus movimentos *nômades* ou *sedentários*. Entretanto, a meu ver, uma abordagem *des-constructora* é a que melhor se aproxima da escritura galáctica, embora os processos de deslocamento e desfronterização constituam a minha maneira de pôr o acento.

Em seu ensaio “do Epos ao Epifânico”, Haroldo assinala, de forma recorrente, esse movimento des-constridor: “visões vertiginosas, de quadros, de lugares, de pessoas, de presenças (históricas e mitológicas) aparecem e desaparecem ao longo da tessitura verbal [...] *Flashes* nem sempre reconhecíveis, porque logo absorvidos pelo fluxo obsidiante da linguagem.”²²⁸

No texto galáctico existem momentos que ora demarcam as operações construtoras, ora as manobras desconstrutoras. Se em um instante “o compasso das coisas difere discorda disputa” em outro, evoca-se uma lógica precisa: “pode não parecer mas cada palavra pratica uma acupuntura com agulhas de prata especialmente afiladas e que penetram um preciso ponto nesse tecido conjuntivo quando se lê não se tem a impressão dessa ordem regendo a subcutânea presença das agulhas mas ela existe...” (frag. 19, lin. 2). No entanto, as dinâmicas escriturais de *Galáxias* são muito mais complexas do que as operações sugeridas pelo vocábulo *des-constridor*.²²⁹

Dentre os procedimentos desterritorializadores do livro-viagem, destaco, a seguir, as *operações de brancura* e as *zonas de vizinhança*. Antes, porém, como preâmbulo aos procedimentos de *brancura*, será apresentado o *eros polifluente*, processo que atravessa o texto galáctico de ponta a ponta.

O eros polifluente

²²⁸ Cf. *Metalinguagem e outras metas*, p. 271-272.

²²⁹ Existem outros procedimentos construtores em *Galáxias* em que se evidenciam cadeias significantes estáveis. Esse é o caso da imagem do velho, já apontada por Costa Lima: “há apenas uma figura em que toda a antipatia se concentra: a figura do velho”. Cf. *A aguarrás do tempo*, p. 347. Costa Lima identifica dois motivos para essa hostilidade: um de ordem estética (pressupostos vanguardistas) e outro de fundo político. Contudo, o que é particularmente interessante acentuar aqui são essas poucas ilhas de estabilidade que insistem diante da mutabilidade do fluxo galáctico. Talvez seja o mínimo de *estrato*, do qual fala Deleuze, que o autor quis preservar como antídoto contra seus oxímoros operacionais, sua escritura *maravalha*.

Em muitos fragmentos de *Galáxias* é freqüente um tipo muito peculiar de erotismo que se volta para a face material da linguagem, ou seja, o que é erotizado não são os corpos fetichizados pelos estereótipos culturais, mas a própria linguagem é que se torna objeto dos investimentos libidinais. Por exemplo, o significante “mar”, como evidenciado no fragmento 3, não se constitui como *ente*, portanto não possui propriedades e significados estáveis. Dessa forma, o mar *multitudinous* poliflui e embaralha os hábitos de leitura e os atos de exegese que se confundem diante de um texto que se quer *polilido* às apalpadelas. Essa oceanidade se abre qual “vulva violeta [...] conforme o sol batendo no refluxo de espumas [...] mas o mar é-se como o aberto de um livro e esse aberto é o livro que ao mar reverte [...] como uma fruta roxa uma vulva frouxa no seu mel de orgasmo no seu mal de espasmo”.

Embora *marcado*, o mar é *vário* e não se confina nas peças fetiches. Aliás, as imagens erotizadas à maneira de fetiches são duramente criticadas em muitas passagens de *Galáxias*: “pague um dólar aqui e você verá as duas moças mecânicas minnie branca e gorducha rubicona em calcinhas de filandras azuis olhibúfala era uma vaca mansa de peitos pop gigantes” (frag. 34). O *american way* também recebe seus golpes: “e não me diga que estes americanos não sabem devorar antropófagos de mandíbula de aço trouxeram paris para greenwich village e puseram ketchup por cima [...] a coisa aqui como se vê vem de longe selvagem mastigar de bíblia e dólares espermando o hímen puritano” (frag. 24).

Em outros momentos, emerge no fluxo galáctico o baixo calão da linguagem das ruas, com sua obscenidade explícita e corrosiva. Tudo isso mesclado com a delicadeza de um gesto que textura o texto e o entretexto, “onde os jardins se suspendem dos jardins” e evocam as mais belas paisagens que encenam a sensualidade de dois retratos: a *Lucrezia* de Lucas Cranach e *Diane de Poitiers* (frag. 6):

augenblick oder augenlicht oder augenbild ou um punhal se enterrando
prestes na lucrezia de lucas cranach staatsgalerie Stuttgart quem a poderia
ver de outra forma quandonunca sob o véu vislumbre a gaze gázea o luftsôpro
do manto em ténues vibrissas de ar apenas aflorando a nudez total [...]
[...] a fina cintura o
torso magro os seios apenas esboçados em botões rosa o umbigo marcado
pequena concha a linha evasiva da cocha direita sobrelevada pela esquerda
róseolisa pequena concha de penumbra o umbigo conchiglia o leve redondo da
coxa esquerda contra o fundo negro e as virilhas convergidas para um fio de sombra

O leve erotismo das imagens é bruscamente interrompido por outra seqüência de significantes que instaura uma zona de *desastre*, na qual tudo é arruinado sem ser destruído. Há alguma coisa que se infiltra e ensombra a vida: “e o punhal parado gelado aço acerado hibernando a morte rosa a vida rosa a rósea detida antemorte”. Logo em seguida, percebem-se novos deslocamentos efetivados pela cena dos “velhos” que *envelham e coguvelham* o percurso textual. Diga-se a propósito, Costa Lima construiu uma análise ímpar e minuciosa que ilumina, de forma conspícua, a exuberância dessas imagens. A cena dos velhos é vista por ele como divisor de águas que age por contraste no sentido de desagregar os retratos de *Lucrezia* de Cranach e *Diane de Poitiers*. Desse modo, essa série signica exerce função eminentemente formal: “separar os dois ‘retratos’ que, contíguos, tenderiam a se indistinguir”.²³⁰

Diante do exposto, já é possível desfraldar a cinética especular de *Diane de Poitiers*:

[...] e em outra parte
diane de poitiers refletida em seu espelho um rubi no toucado uma pérola no
vinco dos cabelos perolando a fronte também marfim altos cabelos puxados
louroverdes o rosto afileando para o queixo em ponta suave o risco verde das
sobrancelhas o reto refilo do nariz um meio um indeciso um talvez um quase
um semi um sorriso nos lábios surpresos num entrebeijo e o manto gaze mais
pesada esta vez cinzadourada semivelando ombros e braços e a nudez a
verdeouro sorvedouro nudez rosa madura e maturada os copos dos seios os
bicos em ponta um fio de pérolas escorrendo entresseios dois dedos
dedilhando uma pérola outros dois um anel o espelho dobrando a imagem [...]

O espelho mencionado no final do recorte “dobra a imagem” não apenas de *Diane* em relação a si mesma, mas também sobre o retrato de *Lucrezia*.

A cadeia significante dos “velhos” não separa esse espaço de indiferenciação (que *dobra a imagem*) entre elementos que pertencem a mais de uma série signica (*zona de vizinhança*). Costa Lima reconhece que as figuras são não só unânimes, mas também diferenciadas. As semelhanças mais evidentes sobressaem na delicadeza com que o poeta

²³⁰ Cf. *A aguarrás do tempo*, p. 354.

apreende a “sensibilidade das gazes [...] e quase advinha a nudez dos corpos; na captação da altivez que mantinham diante da morte ou em um instante da vida”.²³¹

Quanto às diferenças, “elas só se revelam por atenta leitura”, diz Costa Lima. Pode-se colocar entre parênteses se uma leitura assídua do texto galáctico decifrará progressivamente suas obscuridades no que concerne à *zona de vizinhança*. No entanto, bela é a análise *suplementar* desdobrada por Costa Lima, que se refere à imagem de *Lucrezia* como se a “personagem” estivesse sendo retratada no instante de sua morte, e *Diane*, em plenitude de vida.²³²

O mérito da leitura de Costa Lima, dentre outros, é ter acoplado, de forma persuasiva, duas máquinas significantes: não *Lucrezia* e *Diane*, mas a cadeia significativa do *punhal* que até então se encontrava parado, “hibernando a morte”, e súbito se insere a outra série sígnica: o corpo erotizado de *Diane*. Esse emparelhamento *eros-thanatos* é extremamente invulgar no âmbito teórico, e não é à toa que surgiu nos escritos de Freud somente quando o seu pensamento já se encontrava em uma fase avançada de elaboração (*Além do princípio do prazer*, 1920). Tem-se aí uma potência *phármakon* avassaladora. Em *Lucrezia*, a conexão da *pulsão de vida* com a *pulsão de morte* realiza-se pela violência da hifenização “no gozo-raiva da morte”, enquanto em *Diane* tudo se passa no *entre-deois* blanchotiano, no *entresseios*: “um meio um indeciso um talvez um quase um semi um sorriso nos lábios surpresos num entrebeijo”.

Uma veloz operação de brancura

O que denominei *operação de brancura* se refere a um feixe complexo de ressonâncias de indecidíveis: a cal, o vazio, a lacuna, o entre-espaço, o nada. Esse *branco*,

²³¹ Cf. *A aguarrás do tempo*, p. 354.

²³²

Escreve Costa Lima: “Na *Lucrezia*, os engastes do cabo do punhal, que nela se enterra, são fulvos como o ruivo geral de seus cabelos [...] O disorde, *i.e.*, o punhal, concorda com a coloração do corpo a que no entanto trará a morte. [...] Em *Diane*, ao invés, a incorporação do não-orgânico se dá pelo próprio orgânico. A lâmina não é externa senão que incorporada à figura – *o rosto afilando para o queixo em ponta suave o risco verde das sobranceiras o reto refile do nariz*”. Cf. *A aguarrás do tempo*, p. 354.

como todo indecível, não preexiste às cadeias significantes, mas compõe com elas uma intrincada rede de significância que varia imensamente de uma operação a outra.

Sem o recurso “material” do espaço, da *sintaxe branca* de sua fase concreta, Haroldo de Campos inventou outras formas para evocá-la mediante construções sígnicas que possibilitam intensa visualidade ou sutis abstrações “teorizantes”, vincadas na relojoaria rítmica. Vejamos, em maior extensão, três recortes do fragmento 46:

esta mulher-livro este quimono-borboleta que envelope de vermelho um gesto de escritura e doura suas páginas dela a mulher-livro em papel-japão cada página que se compagina num fólio-casulo deixa ver o corpo escrito de vermelho e filetes de ouro esta mulher pousada em seu poema como uma borboleta sugando mel por trombas minúsculas um corpo em linha d’água se transparenta quando o papel encorpa e deixa ver esta epiderme jalne leopardando um espaço de papel de pele de seda mas o quimono velário vermelho vela e enturva este espaço-interstício a mulher-livro lê-se lacuna a cunha a cona cuneiforme incunábulo escrito [...]

[...] isto tudo nasceu de um quimono que drapeja dobras como páginas e a mão que o manuseia e que descerra suas folhas e fileta de ouro cada folha por isso posso rasurá-lo agora e deixar no branco vacante este risco iminente de outro escrito de outro branco de outro resto incesto palim que é o nome de uma constelação pseto [...]

[...] e o poema em que ela pausa e onde ela pode ser inscrita cifrada borboleta de asas vermelhas que fechada é um livro e aberta mulher e lê-se quem adverte a erosão dos textos quem registra os maremotos calados do papel os mortos parafinados as letras-esqueletos branco vazado de branco [...]

Citei esse trecho, extraído de uma das mais belas páginas de *Galáxias*, para que a orquestração sonora, imagística e reflexiva da escritura haroldiana pudesse ser apresentada de forma pormenorizada e em todo o seu esplendor. O *formante* é atravessado por fortes intensidades eróticas e freqüentes remissões a Mallarmé e ao *Kama-sutra*.²³³

Os signos mulher, livro, quimono e borboleta aparecem várias vezes ao longo do fragmento. Todavia, o acoplamento *mulher-livro* cria um *devir* que difere do significante

²³³ O *Kama-sutra* refere-se a uma compilação de textos antigos escritos em sânscrito, organizada e comentada pelo indiano Mallanaga Vatsyayana no século III. Vatsyayana recomendava estudar o livro do amor e da satisfação sexual (Kama) juntamente com o Sutra (linha, fio, aforismos espirituais). A cortesã versada no *Kama Sutra* deveria ser também conhecedora de outras artes, como o canto, o desenho, a culinária e a poesia.

“mulher” e “livro”, atomizados pelos significados usuais. A *mulher-livro* não é metáfora ou “representação de”. Trata-se de uma operação inapreensível, enganchamento de máquinas: *différance* quando “se lê lacuna”; erotismo ao se converter em fenda e evocar as margens (livro e mulher), assim como elucidou Barthes em *O prazer do texto*.²³⁴

A borboleta-escritura é facilmente cifrada quando fecha as asas (livro) ou as deixa abertas (mulher). Enquanto a *mulher-livro* é o que possibilita o movimento das asas, o vôo para além do significante-significado das camadas culturalmente sedimentadas que se referem ao “feminino” e à escrita. Há que se rasurar o palimpsesto por intermédio de “outro escrito de outro branco”, cometer o incesto, deixar um resto *branco* no papel de pele de seda.²³⁵

Esse *resto branco* é a impossível operação em que “escrever sobre o escrever é não escrever sobre o não escrever” (frag. 1, linha 9). Escrever sobre o não escrever foi feito por Artaud, que se esforçava de forma extrema para *dizer* que não podia escrever. Mas esse “duplo não” haroldiano é outra coisa (não se refere à dupla negativa que se converte em afirmação). Essa “outra coisa” manuseia o quimono-escritura e “faz-se ranhura entre nada e nada”. Em alguns momentos do texto galáctico, toda a ênfase é colocada no instante de *fruição* ou de cintilação entre as margens da escritura-quimono, e a perda (gozo) se dá no espaço-interstício: “um livro é o vazio do livro a viagem é o vazio da viagem [...] o vazio do vôo o vôo do vôo” (frag. 21). Dessa perspectiva, a *mulher-livro* é justamente a instância paradoxal mencionada por Deleuze, que faz com que uma série, um fólio-casulo (mulher ou borboleta) deslize sobre a outra (livro ou quimono). Isso, *talvez*, é o não escrever sobre o não escrever, o *Real* que se mostra *fora* da vigília escritural (o delírio-lúcido de Haroldo). No entanto, há o movimento incessante do *pulsional* rumo à apropriação das margens (que pode consumir-se ou não) e que se realiza ora no espaço amoedado pelo significado, ora na significância que se apropria do espaço.

²³⁴ Observa Barthes: “O lugar mais erótico do corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há ‘zonas erógenas’ (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como disse muito bem a psicanálise, que é erótica”. Cf. p. 16

²³⁵ Em entrevista concedida a J. J. Moraes, em 1984, Haroldo declara que as *Galáxias* são um livro de *epifanias* e *antiepifanias* ao mesmo tempo: “Algo assim como um palimpsesto simultaneista de momentos paradisiacos, atravessados e contraditos por momentos infernais.” Essa dimensão antinômica não está acentuada no fragmento 46 (“mulher-livro”) acima mencionado, mas em muitos outros formantes do livro-viagem a coexistência tensa dos contrários são procedimentos correntes.

Veza por outra, em *Galáxias*, o *branco* (um outro) é o calado do branco não tocado “que as letras dactilonegam negram sonegam”. Percebe-se uma mudança de direção em que o branco deixa de ser produtivo e aparece associado à imagem do recalado psicanalítico: “a córnea branca do nada que é o tudo estagnado”. A essa estagnação desfilam-se, em muitos fragmentos do livro-viagem, imagens de rebaixamento do significante *branco*: “o papel-carcaça fede-branco osso que supura esse esqueleto verminoso”. Entretanto, assim como o inconsciente e seus *brancos* contidos pelas diversas maquinarias sociais e da linguagem, existem momentos em que o *branco* deflagra:

reza calla y trabaja em um muro de granada trabaja y calla y reza y
calla y trabaja y reza em granada um muro da casa del chapiz ningún
holgazán ganará el cielo olhando para baixo um mudo interno la educación
és obra de todos ave maria em granada mirad em su granada e aquele
[...] o branco do branco do
branco y calla no branco no branco no branco a cal um enxame de branco
o branco um enxame de cal pedras redondas do calçamento e o arco branco
contendo o branco a cal calla e o branco trabalha um muro de alvura
e adiante no longe lálonge o perfil vermelho do generalife e a alhambra [...]
[...] e o branco violado a medula do branco
ferida a fúria a alvúria do branco refluída sobre si mesma plazuela [...]
[...] y estamos sentados sobre un volcán dissera o chofer no pátio
da cartuja sentados no pátio da alhambra [...]
[...] mas o silêncio da plazuela ou
plazeta san nicolás rompido para sempre um minuto para sempre nunca
mais a calma cal a calma cal calada do primeiro momento do primeiro
branco assomado e assomando nos lançando catapulta de alvura alba-
candidíssima mola de brancura nos jogando branquíssima elástico de
candura nos alvíssimo atirando contra o horizonte rojonegro [...]

Todo esse *formante* pode ser visto do mirante psicanalítico, desde que se considere o inconsciente em sua noção dinâmica.²³⁶

²³⁶ Freud elaborou, ao longo dos anos, diferentes modelos para descrever, localizar e identificar os processos que ocorrem no inconsciente. As noções *tópica*, *econômica* ou *dinâmica* co-existem de forma indissolúvel. A complexidade dos entrelaçamentos dessas noções aumentam de maneira vertiginosa à medida que a teoria freudiana vai alcançando sua fase madura. No sentido tópico, inconsciente designa um sistema constituído por conteúdos recalados que o diferem dos outros sistemas: pré-consciente e consciente. Essa topologia posteriormente foi reformulada em três instâncias que se interpenetram: *Id*, *Ego* e *Superego* (ou *Isso*, *Eu* e *Supereu*). Sob a perspectiva econômica, Freud formulou a noção de uma energia relativamente quantificável de investimento psíquico que circula no aparelho psíquico e é constantemente reinvestida e desinvestida quando passa de um sistema a outro. Considerações sobre mobilidade e variações de intensidade são preciosas sob essa ótica. Já a função dinâmica do inconsciente diz respeito a uma ótica que considera os fenômenos psíquicos resultantes dos conflitos entre os diferentes elementos dos sistemas. Existe aí um jogo de forças pulsionais contrárias que exercem certa pressão de forma vetorizada: do inconsciente para o consciente ou, o

Se há uma força de contenção que atua na direção do recalçamento (*nenhum vadio ganhará o céu*), há outra que age em sentido contrário (o trabalho do branco). O desfecho desse embate é sugerido logo na primeira linha em que ocorre uma inversão de forças ou de posições na própria cadeia significante: “reza calla y trabaja” converte-se em “trabaja y calla y reza”. O que está calado vai eclodir a qualquer momento. A tensão cresce e decresce, ao longo do fragmento, como uma mola que distende e contrai. As cenas prosaicas apenas aumentam a pressão: “uma mulher cuidando de uma criança por trás de uma porta baixa [...] em granada crianças correndo fugindo para os vãos das portas”. Sempre acontece algo “por trás”, “nos vãos”, “embaixo”, e tudo se encontra na *iminência* de: “estamos sentados sobre un volcán dissera o chofer no pátio da cartuja”. De um lado, a “cal calla”, de outro, o branco trabalha, até o instante *fora* do tempo “às cinco horas da tarde” do poema de Lorca. O *acontecimento* (*time is out of joint*) age como a *passagem ao ato* na teoria psicanalítica, irrompe e rasga a maquinaria repressiva: “onde um vulcão sentados sobre explode”. Esse é o minuto imponderável em que tudo está fora do eixo, é o “para sempre nunca/sentados sobre” haroldiano. É apenas na última linha que o vulcão explode, mas não se trata do *strip-tease* que promove a revelação progressiva (Barthes) e promete o objeto-fetice, no caso em questão, a pulsão de morte, o *queima-tudo* derridiano, a explosão. Não. Tudo isso ajusta-se mal ao “sentados sobre” que se insere no meio do versículo. O abalo proposto não é o vulcão que explode, já anunciado pela fala do chofer no meio do formante, e sim o “sentados sobre” de um texto *que se equilibra sobre sua tensão*. Sob essa perspectiva, uma simples inversão do tipo psicanalítica ou mesmo derridiana que se endereça ao processo de desrecalçamento parece não sustentar a complexidade de um *punctum* que atua retroativamente em todo o formante tal como rizoma ou indecível sem bordas. O *sentados sobre* responde em nome do fragmento, ou, de forma mais precisa, do *fragmentário* blanchotiano, do movimento que se expande na e para além da página. Vejamos as duas últimas linhas desse formante: “onde um vulcão sentados sobre explode e por isso calla y por eso trabaja y por eso”. A seqüência causal (e por isso/ y por eso/ y por eso) não apenas atravessa a fronteira de línguas como também ultrapassa a margem da página que termina em aberto (y por eso...). Vê-se que não há alívio da tensão, o *sentados*

contrário, da consciência atuando sobre o inconsciente para impedir o retorno dos conteúdos recalçados. Essa formulação multissistêmica, devidamente reconfigurada para o objeto literário, pode ser rica para os críticos que optarem por uma abordagem estruturalista do fenômeno poético.

sobre perpetua após a explosão, tal como o *desastre* de Blanchot que arruína tudo e tudo permanece intacto.

O *sentado sobre* está *assentado* sobre si mesmo (que é o ato de jornadear a linguagem). Em outro fragmento, Haroldo diz: “o que mais vejo aqui neste papel é o vazio do papel se redobrando escorpião de palavras que se reprega sobre si mesmo” (frag. 31, linha 1). Sem dúvida que é possível demarcar no formante “reza calla y trabaja” o campo semântico da cal e do branco, todavia, a *passagem* de um significante a outro *passa* ao largo.²³⁷

Se em certos momentos Haroldo de Campos parece se aproximar de algumas concepções psicanalíticas, como no *formante* anteriormente evocado (Reza calla y trabaja) ou no fragmento 35 (“o branco é uma linguagem que se estrutura como a linguagem”), em outros, a mudança de direção é absoluta: “passar da palavra garça à palavra albina é uma veloz operação de brancura que não deixa na página mais do que esta marca de água” (fragmento 40).²³⁸

Pelos lados de Derrida, mas sem sair do livro-viagem, pode-se sugerir que essa marca d’água seja “o espaço entre do entre-espaço onde o vazio inscreve sua insígnia todos

237

A tensão causada ao modo de “sentados sobre” em um outro fragmento de *Galáxias* assume um tom detetivesco: “E ele (Anatol Rosenfeld) me disse que meu texto lhe dava a impressão de uma ‘novela policial’, pelo contínuo e (jamais resolvido) suspense dos signos... Mais tarde, inspirado por essa sugestão, concebi um fragmento galáctico que tem o esquema da busca de algo, não o de um talismã, mas do próprio texto: o que se busca é o texto”. Cf. *Galáxias*, de Carlos Eduardo Lima Machado, p. 161. Em outras configurações textuais do livro-viagem, a tensão insere-se em outros *jogos de linguagem* que se aproximam do “princípio da espera frustrada” de Poe. É o que acontece no fragmento 6 (*augenblick oder*). Logo na primeira linha, anuncia-se: “um punhal se enterrando prestes na lucrecia de lucas”. Há, em todo o formante, outros instantes em que a cena dramática é retomada sem que sua explicitação (ou consumação) se efetue. Evidencia-se um entrelaçamento complexo com diferentes séries significantes relacionadas à vida e ao erotismo. Mas no meio do fragmento, novamente a tensão cresce e contracena com a vida: “o punhal parado gelado aço acerado hibernando a morte rosa a vida rosa a rósea detida antemorte”. E mais uma vez, no final da página, vê-se o *jogo* em que erotismo, morte e vida tornam a entrançar-se sem que um se sobreponha ao outro. Em relação ao formante “reza calla y trabaja”, muitas outras chaves de leitura podem ser usadas no sentido interpretativo. Régis Bonvicino, por exemplo, vê nesse fragmento uma dura crítica do narrador em relação à Espanha franquista dos anos de 1960 e identifica ainda uma voz textual que denuncia o uso do catolicismo pelo General Franco. Já Costa Lima identifica no ato de olhar para longe (que substitui o alto e o paródia) uma crítica à “ética religioso-pragmática”, bem como uma alusão à exploração política. Cf. *A aguarrás do tempo*, p. 351.

²³⁸ É pertinente a observação de Donald Schüler quando diz: “o branco, tendo tomado o lugar do inconsciente laciano, não pode ser posto na categoria de estruturas fixas”. Cf. *Um lance de nadas na épica de Haroldo*. Disponível em <http://www.schulers.com/donaldo/haroldo/har9.htm>. No entanto, penso ser necessário, no que diz respeito às *operações de brancura* no livro-viagem, ir além da concepção de “estrutura”, mesmo que esta seja reduzida a um mínimo. Os conceitos de *rastró*, *dobras*, *différance* e *estratos* se acoplam melhor a maioria das operações sígnicas do fluxo galáctico.

os possíveis permutam-se nesse espaço de antimatéria que rodeia a matéria de talvez” (fragmento 35).

Mas, na poesia, dizer a mesma coisa de *forma* diferente não é o mesmo que dizer outra coisa? A “fome de forma” haroldiana, já presente em sua fase concreta, não promove em *Galáxias* uma diferencialidade muito mais complexa de *rastros* e espaçamentos, marcas d’água que não se deixam monadologizar? E em relação aos *estratos* e às camadas significantes, o leitor não é convocado a um olhar “caleidocamaleoscópio”?

Nebulosas em zonas de vizinhança

Segundo a astronomia, a nebulosa é um corpo que se apresenta com o aspecto de mancha esbranquiçada e difusa, podendo ser galáctica ou extragaláctica. É uma massa estelar “em via de” condensação.

Entretanto, no *campo de consistência* não se pode afirmar que a nebulosa textual “*em via de*” irá se condensar ou não, pois ela pode atuar justamente como linha de fuga em uma *zona proximal* (o que significa uma relação de circunvizinhança com os estratos e as estruturas). A reflexão sobre a escritura, porém, exige que o fluxo poemático seja continuamente seccionado, o que não implica necessariamente um processo de estratificação. Para minimizar os riscos de uma codificação do *campo de consistência*, ou para preservá-lo como formulação conceitual válida, é necessário remodelá-lo constantemente, abrindo sulcos *extragalácticos* (como a nau de Ulisses) no corpo-mar do *campo* e do livro-viagem, acoplando máquinas em máquinas, ligando e cortando fluxos, relançando dobras.

O texto galáctico faz da escrita-mar *espaço liso*, diferentemente da viagem homérica que, como destacou Costa Lima, principia em um porto familiar e a ele retorna, após vencer os combates com o Sem-nome e recompor a velha ordem. Na geografia de águas do livro-viagem não há um *topos* definido, sequer um mapa para nortear as rotas e os deslocamentos. Diz Donald Schüler: “Na verdade, em *Galáxias*, mais do que em *Finismundo*, com Ulisses naufraga a epopéia: memória, trama, personagens, mitos, versos,

cantos”. Essa epifania do nada, ou *nihilíada*, diz respeito a um herói sem projetos, nome ou vida interior, que “luta contra as máscaras que revestem o vazio em demanda da nudez do nada, da nudez do papel.”²³⁹

Vale acentuar que a *nihilíada* em *Galáxias* acontece segundo certas direções. Se, de um lado, memória, personagens e narrativa naufragam, de outro, os acontecimentos, as micronarrativas e a profusão de vozes se proliferam. É o “*epos* sem estória” (Haroldo) potencializado por uma plurinarrativa. Entretanto, essa narratividade, como afirma Carlos Eduardo Lima Machado, “é sempre um horizonte continuamente afirmado pelo texto”, que mantém um teor de “referencialidade e representação”.²⁴⁰

Mas mesmo esse mínimo de referencialidade que se dá por meio das micronarrativas ou plurinarrativas é extremamente desterritorializado. É freqüente no livro-viagem as cadeias significantes serem entrecortadas por outras ou as séries sígnicas saturarem o mesmo espaço semântico, assim como acontece com os fragmentos das conversas cotidianas que se entrechocam na multidão: “Jogo com técnicas de narrativa que fraturam, transgridem, tornam ambíguos o espaço e o tempo épico, os caracteres. Altero os registros retóricos. Dissemino as citações que dão uma entonação múltipla às ‘falas’ e confundem as vozes narrativas”.²⁴¹

Eis um exemplo de diferentes modulações do esfacelamento narrativo: “e era a voz que perdera o seu luzido de propostas de promessas de deixas de distinguos pode ser mas eu explico é verdade mas também é certo você compreende você há-de vocês todos não-de este percurso cumprido agora ao redor de uma sala sem sair de uma sala” (frag. 18, lin. 38).

Ressalte-se como a discursividade vai se esgarçando e a interposição de vozes aumenta sua efervescência de forma frenética até atingir o ápice (todos não-de) para depois retornar vagarosamente à narratividade, “ao controle do acaso”. É usual esse movimento de intermitência da camada logicizável do texto galáctico, contudo, os procedimentos que promovem o curto-circuito semântico são os mais diversos. Existem casos que são simples hiatos na temporalidade narrativa com o intuito de provocar uma rápida mudança de foco e

²³⁹ Cf. *Um lance de nadas na épica de Haroldo*. Disponível em <http://www.schulers.com/donaldo/haroldo/har9.htm>

²⁴⁰ Cf. *Galáxias*, de Carlos Eduardo Lima Machado, p. 160.

²⁴¹ Cf. *Do Epos ao Epifânico (Gênese e Elaboração das Galáxias)*, p. 275. Para Haroldo de Campos, a incorporação, no texto poético, de elementos da linguagem prosaica e conversacional tanto no campo lexical quanto na esfera sintática contribuíram de forma fundamental para a dissolução da pureza dos gêneros. Ver *Ruptura dos gêneros na literatura Latino-americana*, p. 14.

subtração de peso para, em seguida, retomar o sentido discursivo sem dificuldade de entendimento: “a mulata subia gingo-de-quadrís a ladeira poenta perto de congonhas”. Outras vezes, porém, trata-se de complexas construções paralelísticas de longas cadeias significantes justapostas ou contíguas. Haroldo de Campos compara-as aos processos cinematográficos em que procedimentos tais como cortes e montagens são utilizados. Vejamos uma parte do fragmento 8:

e cabelos ao vento pluma plúmea no verão bochorno e sentado num café
em genève miss stromboli entreteneuse entertainer morta no apartamento
ninguém sabendo como miss stromboli nom de guerre por causa do seu
miríademente temperamento um vulcão nos gelos suíços e um cachorro ao
relento um peludo cachorrinho de pompom escorrido de chuva naquele dia
em genève abrindo genf manchetes nos jornais miss stromboli explodindo
como um geysir dos cabelos ruivos estrangulamento porcerto e a
esfaqueada pequena pobre prostituta paraibana de morenos pentefinos
pentelhos sem nom de guerre sangrando na morte cheirando urina nenhum
cachorro ao relento nenhum refinado racé cocker-spaniel champanha ou
pedigree prendado caniche gris chorando na chuva pois...

As montagens paralelas continuam ao longo do fragmento e a igreja ortodoxa de Genève compartilha o mesmo espaço semântico com a igreja barroca de João Pessoa. É possível ao leitor pouco atento identificar uma espécie de subjetividade do “narrador” quando este parece tomar partido da prostituta brasileira ao sugerir que a morte “pobre”, em um país da América Latina, é mais solitária e violenta do que a morte nas montanhas suíças. No entanto, em outros instantes do mesmo *formante*, a instância elocutória declara: “o semelhante semelhando no dissemelhante [...] e esta é aquela ou aquela é esta”. Essa é a lógica do “terceiro incluído” freqüentemente citada por Haroldo de Campos quando se refere à poesia. Ao invés da formulação aristotélica do “terceiro excluído”, cujo enunciado é “Ou A é x ou é y e não há terceira possibilidade”, o terceiro incluído haroldiano cria uma *zona de vizinhança*, possibilitando-o dizer, ao comentar esse fragmento, que “uma jovem prostituta nordestina assassinada a facadas pode metamorfosear-se em Mlle Stromboli, *call-girl* de Genebra”. A metamorfose, como observou Costa Lima, “é o recurso mais freqüente e notável da *poiesis* galáctica”.²⁴² Contudo, não se trata da metamorfose em seu

²⁴² Cf. *A aguarrás do tempo*, p. 353.

sentido ordinário, qual seja, transformação de um ser em outro, e sim de metamorfismo textual que ocorre de maneira incessante em todos os fragmentos do livro-viagem.

Esses procedimentos de transplantes, enxertos e montagens paralelísticas possibilitam um *terceiro gênero*, que se forma pela espacialização de cadeias significantes que se sobrepõem. Aliás, o que chama atenção, de saída, no fragmento 43, é o *jogo* que Haroldo de Campos faz com o duplo sentido da palavra gênero (aqui em sua acepção literária). A figura do texto “designa sua ausência, sua teoria dos das personagens é o lugar geométrico onde ele se recusa à personificação”. O que explica o fascínio do texto é sua recusa às explicações, bem como seu travestimento em gêneros (no sentido sexual e literário). A *figura della donna* é o perseguido travesti romano, “tomado inicialmente como mulher até o desvendamento de sua ‘identidade transgressora’”, como elucidou Carlos Eduardo, que também destaca em sua análise as interposições de vozes, ora condenando, ora absolvendo o travesti (e os gêneros híbridos).²⁴³

Existem muitas outras modulações à maneira de um *terceiro gênero* no texto galáctico. Refiro aqui aos atos operatórios que preenchem o espaço intervalar entre séries sígnicas, tais como a *zona de vizinhança* de Deleuze. Nesse sentido, o fragmento 28 é exemplar:

ou uma borboleta ou tchuang-tse sonhando que era uma borboleta ou uma borboleta ou tchuang-tse sonhando que era uma ou o entressonho sonhando de uma tchuang-tse sonhadassonhante borboleta abrefecham alas topázio quem movido xadrez dos diasiguais percebe move-se o movimento mas se move o tráfego encanuda no túnel oliva onde lâmpadas-remela esbugalham se move o homem da moto um capacete córneo e brilha branco surda

Diferenciadas são as operações desconstrutoras presentes nesse curto trecho. Os *pharmakós* da escritura (Borges, Haroldo e Altino) não cansaram de *textualizar* o legendário taoísta Chuang-Tsé, pai e filho de uma lábil borboleta-escritura.

A respeito dessa passagem de *Galáxias*, Luiz Costa Lima comenta: “O oriente do sonho de Tchuang-Tsé se transveste no caos da metrópole. A agitação que a sacode inclui o

²⁴³

Cf. *Galáxias*, de Carlos Eduardo Lima Machado, p. 136.

eros febril. O acúmulo de ofertas e demandas dissolve qualquer possível delicadeza ou harmonia.”²⁴⁴

Indubitavelmente que Costa Lima está atento ao protagonista do fragmento - o movimento - como ele mesmo sublinha em seu ensaio, evidenciado na quarta linha do formante: *move-se o movimento*. Entretanto, em vez de fazer uma operação tradutória do tipo *x se transformar em y* (“o sonho de Chuang-Tsé se transveste no caos da metrópole”), efetuei outros atos operatórios que possibilitam diferentes mixagens e conexões ao fluxo galáctico. A meu ver, não existe no início do fragmento uma cena “contemplativa e oriental”, assim como atesta Costa Lima. Mesmo nos textos de Chuang-Tsé, cujo pensamento é extremamente dinâmico e desconstrutor, não há nada que possa ser circunscrito por uma “visão contemplativa” ou que acolha o epíteto “oriental”. Suas formulações, em certos aspectos, mais se aproximam do pensamento de Heráclito de Éfeso, que afirmava o *devenir* e seu fluxo perpétuo como a suprema realidade.²⁴⁵

O texto galáctico desloca e reinventa, desde o início, a escritura de Chuang-Tsé, antes mesmo que se instale uma suposta harmonia conferida ao pensamento taoísta. O fragmento começa tensionado e desterritorializador já em suas primeiras linhas. Vê-se uma sistemática repetição que imediatamente é rompida por uma elipse assinalada pela palavra “uma”, tanto na segunda quanto na terceira linha. Ainda na segunda linha, registra-se, a esse respeito, uma indeterminação que novamente interrompe a cursividade do texto: o “entressonho sonhando de uma”. E a borboleta da terceira linha já estampa outra série sígnica, não mais o “quem sonha com quem” oposicional do “ou ou”, e sim a dinâmica actante-atuada do *sonhadassonhante*, seguida pela *instância paradoxal* “abrefecham”. Por certo que o “abrefecham” pode ser interpretado como o movimento das asas da borboleta (assim o fez Costa Lima). Como operador textual, porém, ele é a instância que faz deslizar uma série na outra, a cadeia significante chuang-tsé-borboleta patina sobre a seqüência tráfego-cidade. Haroldo de Campos poderia ter utilizado na composição textual o recurso dialético hifenizador (abre-fecham) em que as partes são conservadas mesmo na síntese

²⁴⁴ Cf. *A aguarrás do tempo*, p. 355. Costa Lima identifica, nesse fragmento, a transformação do espaço da cidade em *babel* e *bordel*.

²⁴⁵

Para Heráclito e Chuang-Tsé, tudo se transforma no seu contrário: o dia se torna noite, o úmido seca e o seco umedece. A diferença mais significativa entre os dois pensadores é que na concepção heraclitiana a “luta” é a harmonia dos contrários, enquanto que para Chuang-Tsé a dimensão do combate entre os opostos não é acentuada, e sim o fluir de um em outro.

resultante. Mas não. Preferiu a construção aglutinadora, que coloca tudo e todos em um só significante, para que algo de extremo pudesse ser apreendido. Esse procedimento de reunir significados antitéticos na mesma palavra é abundante ao longo desse fragmento: *ocupamdesocupam, entranssaem, sentamdessentam*. São operadores textuais que agem não apenas no sentido semântico, mas também como pedra de tropeço, desacelerador da *leitura fluvial*, apresentando como conseqüência sobreposições de possibilidades temporais diferentes. Quase no final do fragmento, a voz elocutória diz: “mas todos embarcados no mesmo trem de tempo tchuang-tse você esta cidade aquela cidade outra cidade” (linha 34). Deve-se frisar que “o mesmo trem de tempo” esta *fora* da temporalidade linear, ou melhor, encontra-se no *entressonho* e repercute em todo o formante.

Em vez de mundos *impossíveis*, como em Leibniz, depreende-se uma compossibilidade absoluta, à maneira do *Aleph* borgiano, em que todas as séries sígnicas estão distribuídas em um mesmo *plano de imanência* e agem como “fiação e tecido” simultaneamente: “e não haveria chuang-tse sem o sonho que o tranonha nem haveria o sonho sem chuang-tse” (linha 39). O “tranonha”, como *indecidível*, “move o movimento” textual, rompe com a cadeia de causa/efeito. E mesmo que a estória “joga e rejoga dados viciados” formando “figuras iguais figuras de dados iguais e viciados”, o fluxo galáctico nunca usa dados idênticos, mesmo quando parece ou *diz* fazê-lo. Dessa forma, x não se transforma em y, mas x “tranonha” y, que por sua vez o “tranonha” e, assim, produz um manancial de efeitos numa *zona de vizinhança* que atua entre as seqüências significantes.

Em muitas passagens do livro-viagem não é possível demarcar com exatidão onde a escritura se dobra, qual a extensão de suas manobras ou o início de uma *zona de vizinhança*, seus termos limítrofes. Aqui, elegeu-se o significante “abrefecham” como *instância paradoxal* que articula séries sígnicas, mas também era cabível a escolha de “abrefecham alas topázio” ou, ainda, “abrefecham alas topázio quem movido xadrez dos diasiguais percebe”. Esse espaço ocupado por uma *nebulosa* é justamente onde o texto se dobra, tematizado no próprio fluxo galáctico no encerramento do formante: “contei uma estória tchuang-tse asa pó-de-íris irisa a dobra da página que desdobra o livro a dobra”.

De modo geral, o *dizer* e o *mostrar* estão em uma relação de *pressuposição recíproca* no livro-viagem.²⁴⁶ Em outras palavras, há uma espécie de isomorfismo entre o

²⁴⁶ Utilizo aqui o conceito *mostrar* não no sentido wittgensteiniano *stricto sensu*. Recorro a uma *semelhança de família* quando faço uso das operações de *mostrar*.

que a instância elocutória diz (sua referencialidade) e como ela opera na materialidade da linguagem. Um exemplo significativo é o fragmento 42. Quando a narratividade se refere ao instante de clareza da camada do significado, o texto transcorre de forma nítida, sem apresentar nenhuma dificuldade no sentido de seu entendimento: “há um momento em que tudo fica parado em que todas as tensões se retensam para um ponto vélico um mamilo onde arfa a umbela cósmica então como um jardim em quincúncio o texto outorga seu diamante legível por um momento só e queima no ultra-branco” (linha 13). No entanto, esse jardim de legibilidade é subitamente interrompido por modulações que encenam rápidas metamorfoses, tanto no aspecto temático quanto nos procedimentos descodificadores que agem por meio de deslizamentos das cadeias significantes entremeadas por um léxico incomum:

num rodopio amarelo a mulher se transforma em raposa e seu cio é longo como um regougo
o ar polinizado engendra escarabídeos cor de mel que caem sobre corolas grandabertas de
topázios putrefactos e queimam na coxa lisa de gôngula de olhos velados por um rocío de
volúpia violeta.

Todavia, há em algumas passagens do livro-viagem um complexo pareamento dissonante em que o *dizer* e o *mostrar* se relacionam de maneira paradoxal. Dito de outra forma, o que se diz (na esfera do significado) difere dos atos operatórios efetuados no corpo significante, mas ao mesmo tempo se assemelha a eles (tal como a *brisura*, que articula e diferencia simultaneamente). Esse é o caso do fragmento número quatro, em que a instância elocutória critica duramente “o xadrez dos dias iguais” que “se move”, mas não desencadeia ações criativas e transformadoras:

no jornalário no horáriodiárioosemanáriomensárioanuário jornalário
moscas pousam moscas iguais e foscas feito moscas iguais e foscas feito
foscas iguais e moscas no jornalário o tododia entope como um esgoto
e desentope como um exgoto e renova mas não é outro e tododia tododiário
ostra crescendo dentro da ostra crosta fechando dentro da crosta
ovo gorando dentro do ovo e assim reitero zero com zero o mero mero [...]
o depois e o antes o antesdepois depois do antes o depoisantes do
depois o hojemanhãontem o anteontem o antemanhã o transantontem o
transantemanhã que é hoje ou foi ontem ou depois será pois aqui é zero
cota zero a zero igual no vário feito fetos iguais e moscas feito
foscas iguais e fetos feitos fatos iguais e fatos e natos e netos de
natos e o curso recursa o neto renata reneta repete a veneta dos fatos

iguais e fetos iguais e foscas iguais e moscas mas quem diz que a

Ao contrário do que aparenta, nem tudo transcorre qual um “mamutemesmo pastando ervas” nesse formante. Certamente que em muitos momentos o ritmo desencadeia um movimento que se assemelha às ondas do mar: fluxo e refluxo, começa e recomeça “sem sair do lugar”. As repetições das cadeias significantes, das melodias, das rimas em eco, das aliteraões e paronomásias induzem a um paralelismo quase termo a termo com a temática de um cotidiano repisado que se “renova mas não é outro”. A aglutinação fônica ou vocabular provoca uma redução vertiginosa do texto a um bloco imagético ou semântico aparentemente indiferenciador: horáriodiáriosemanáriomensárioanuário.

Entretanto, são precisamente essas construções de fusão de palavras que efetuam muitas das linhas de fuga desse fragmento. Se a leitura do poema feita pelo próprio autor flui em um encadeamento rítmico e sem percalços, o mesmo não se dá quando o leitor “enfrenta” a escritura galáctica pela primeira vez. Os engavetamentos de palavras são eficientes recursos de desaceleração do ritmo e, concomitantemente, impelem as desterritorializações dos fluxos contínuos que se apóiam nos ancoradouros melódicos. Acrescentam-se, ainda, outros procedimentos, tais como os anagramas, que promovem pequenos ruídos na orquestração sonora e visual do texto. Esse é o caso que ocorre na quinta linha, com as palavras *ostra* e *crosta*. Em um olhar de errata, observam-se também as sutis variações das cadeias significantes, alcançando, em certos momentos, um completo espelhamento invertido: “moscas iguais e foscas feito moscas iguais e foscas feito *foscas iguais e moscas*”. Vê-se também, quase no meio do formante, um pequeno “orifício” onde o texto respira: “mas o livro é poro mas o livro é puro mas o livro é diásporo brilhando no monturo”. Há, nesse pequeno “versículo”, uma convergência das três dimensões que Pound destacou como fundamentais no sentido de potencializar a eficácia poética: fanopéia, melopéia e logopéia (imagem, ritmo e cálculo reflexivo: *logos*). Soma-se ainda uma *diáspora* que fissa o esquema poundiano, as *brisuras* “mas...mas...mas”. Tal como um conector individuante (que separa/incorpora), elas emergem e perturbam, com suas fagulhas de *ironia*, o princípio da analogia. Existem muitas outras “viagemviragem” que desencadeiam microvariações rítmicas e semânticas ao longo do fragmento. O leitor-arqueólogo obsedado pelos encadeamentos rítmicos que compõem o formante depara-se

com uma construção milimétrica em que não há sequer uma repetição na seqüência numérica de rimas. Em alguns trechos, a série rímica é intercalada com outras, o que promove uma sobreposição de ritmos e acordes irresolutos: “onde o tal é qual gânglio de traças nos trâmites convenientes onde o qual é tal lama de lesmas nos anais recorrentes onde o igual é talqual e os banais semoventes e os fecais incidentes e os fatais precedentes” (frag. 4, linha 8). Percebe-se como a longa cadeia de terminações em “entes” é atravessada pelos jogos de rimas em “al” e “ais” acrescidos de aliteraões e anagramas imperfeitos “lama/lesmas”, o que assegura alguns sismos no caldeamento musical. Evidencia-se aí, para limitarmos a esses índices mínimos, a cautela do poeta no sentido de elaborar uma escritura que possa forçar o embargo do sedentarismo causado pelos empilhamentos melódicos e harmônicos.

Tais procedimentos “tal e qual qual e tal *talqualetal* igual a igual” (o grifo é meu) são atos operatórios que o sintético deflagra no discursivo. Haroldo de Campos denominou-os de “concreções de linguagem”. O livro-viagem está repleto desses procedimentos em que *instâncias paradoxais* de indecidibilidade e dobras constelam cadeias semânticas e sonoras em um mesmo espaço topológico, como em uma disposição de telas: “ovelhas reais com sincerros reais *balibadalandobimbalindo* dolmens [...] neste *eldorido feldorado* latinoamargo [...] viajantes transitam entre *vidas e indas* entre passo e despasso” (acrescenta-se o sublinhado).²⁴⁷

O que Haroldo chama de *transverberação do tempo* é o que propicia suporte a essas operações de brancura transpassadas por feixes de indecidíveis, zonas de vizinhança e dobras.

Sim, cada coisa dobra-se à sua maneira, e nem tudo são dobras em *Galáxias*. Todavia, no livro-viagem há dobras por toda parte. Em seu penúltimo fragmento, lê-se: “no espaço-curvo nasce um crisantempo”.

²⁴⁷ Essa seqüência é composta de recortes de diferentes fragmentos de *Galáxias*.

CAPÍTULO V

ALTINO CAIXETA: DO ESPANTO À TÉSSERA²⁴⁸

Escreve-se o livro:
eis o circo montado.
Vêm os acrobatas
para o salto sem redes.

Altino Caixeta
Sementes de sol

A inspeção contínua não possibilita a organização de um mapa-múndi.

Constatam-se, na poética altiniana, cintilações “imêmorens”: Heráclito, Parmênides, Aristófanes, Platão, Epicuro, Homero, Safo, Anacreonte. Os desconstrutores também comparecem: Derrida, Deleuze, Nietzsche, Borges, Joyce, Lautreamont. Assomam-se os poetas críticos da modernidade: Eliot, Pound, Paz e Haroldo de Campos. E, por vias sinuosas, infiltram-se os orientais: Lao e Chuang Tse, Bashô, Omar Khayyamn, Khalil Gibran. Do lado de cá, Camões, Augusto dos Anjos, Alphonsus, Cruz e Souza, Mário Faustino, Drummond, Cabral e tantos outros “gangorrandos em Gôngora”. Mostruário de escrituras que se conversam e viajam sem mapas.

Rastrear as referências, paráfrases, diálogos, alusões e citações no “museu de tudo” altiniano constitui tarefa vã e ineficaz, principalmente quando se busca, mediante funções taxonômicas, organizar um inventário de influências e filiações. Alçar o lastro dos procedimentos recenseadores diante de escrituras *atópicas* tais como *Galáxias* e *Diário da rosa errância* faz-se necessário para que se possa apreender melhor a magnitude e o frescor desses textos híbridos, ou, ainda, para minimizar o aspecto desfigurador que a racionalidade adquire ao fazer uso ostensivo dos processos de apreensão classificatória, bem como da organização totalizadora que se apropria da matéria poética e do chão exíguo de sua brevidade.

²⁴⁸ As palavras em itálico, ao longo deste capítulo, referem-se aos conceitos já elucidados nos capítulos anteriores, tais como atopia, suplemento, jogo, nem/nem, sentados sobre, constelar, différence, etc.

Embora Haroldo de Campos e Altino Caixeta recorram freqüentemente às citações como recurso *suplementar* (*nem* exemplificação *nem* substituição), a maneira como manuseiam a palavra propicia a culminação de processos distanciados entre si. As transposições textuais abrigam cambiantes articulações que assumem facetas várias.²⁴⁹

Haroldo de Campos, sobretudo em *Galáxias*, mediante intrincado processo de referências e citações, desequilibra as estruturas em que a historicidade textual e filosófica se apóiam, assim como foi visto no capítulo precedente em relação ao pensador chinês Chuang-Tsé. Destacam-se, em sua poética, procedimentos que se nutrem de formas desestabilizadoras, à maneira de “sentados sobre”, em que a tensão é levada a extremos, ou então de uma dinâmica *constelar*, na qual cadeias semânticas diferenciadas desterritorializam umas as outras quando compartilham a mesma *zona de vizinhança* (*Lucrezia* de Cranach e *Diane de Poitiers*, também analisada no capítulo quarto).

Já a perícia altiniana, especialmente em sua obra *Diário da rosa errância*, reside em otimizar as operações desconstrutoras mediante sutil manuseio da linguagem, espriando, em muitos momentos, uma dimensão lúdica: “O dorso da gata e o dorso do tigre. Eis dois tigramas dignos de serem decifrados. Ali estão as listras como letras. É o lado lúdico do lombo”.²⁵⁰

Em *Cidadela da rosa*, arrola-se também uma dicção semelhante em que nomes de variados poetas e do próprio Altino percutem, em jogos aliterativos, onomatopéias, trocadilhos semânticos e sugestivos:

O poeta maior Maiakovski
cheio de Ks. de uísques e de vodkas
constrói a onomatopéia: ‘os relinchos dos ferros’.

Em relação ao seu próprio nome, Altino joga com as palavras castro, caixa-preta, alto tino e tantas outras. Se, por um lado, a escritura altiniana amplia o espaço da descompressão formal, por outro, o poeta assume a “vigília da escritura” e demonstra

²⁴⁹ Octavio Paz em sua obra *O arco e a lira* distingue os diferentes modos de uso do recurso citacional: “Pound acumula as citações com um ar heróico de saqueador de túmulos; Eliot ordena-as como alguém que recolhe relíquias de um naufrágio” Cf. p. 96.

²⁵⁰ Ao evocar os *tigramas*, Altino brinca, de forma alusiva, com as imagens dos tigres borgianos e dos trigramas do *I Ching*, *O Livro das Mutações*.

inteira consciência de que tais artifícios também ensejam a desmontagem da noção tradicional de “eu” objetivado na escrita poética. Em entrevista concedida a Cleide Simões, ele diz: “Abandono o eu-empírico e mesmo lírico. Mesmo porque eu, eu, eu, é o pronome mais tolo. Fico com o Eu e o Tu do filósofo da relação, Martin Buber. Fico com alteridades mais altinas”.²⁵¹ Nessa mesma entrevista, Altino brinca com o princípio da *arquê*: “Em poesia, não sou cria de quem sou. Não tenho origem ou origens, não sou original”. Em seus poemas, a imagem do poeta ou de um “eu” essencialista sempre é desfeita mediante reflexões que imprimem uma operação *diferencial*, como se vê na série de poemas “Pastor do Espanto”: “Poeta [...] ser em aporias [...] visco vazio/ entre parênteses”.

A instância elocutória da escritura altiniana acolhe significações contrárias e igualmente concludentes (aporias). Por vezes, desenvolve uma luz tênue que acaba por romper, subitamente, a unicidade da palavra e de sua identidade, operação característica do filósofo pré-socrático Zenão de Eléia, que pela primeira vez na história empregou o raciocínio por absurdo. Vejamos uma passagem do poema “Pastor do poço da ilha das cabras”, de *Cidadela da rosa*, em que Altino Caixeta inflete uma tonalidade que se aproxima dos procedimentos utilizados pelo filósofo de Eléia:

[...] Mas, ela a palavra
por dentro se empedra
tão pura, tão lúcida
a água é tão água
a mágoa é tão mágoa
o poço é tão poço
portanto impossível.

O *poço impossível* altiniano é justamente o que interdita o movimento metafísico de encapsulamento do sentido em esferas de univocidade. Dizer algo em nome próprio ou ser *original* ocorre quando a palavra se dá a ver na cumplicidade do instante que ultrapassa e altera o isolamento do poço, bem entendido, da imobilização da cadeia semântica por um procedimento de estagnação. A apreensão do menor elemento do acaso que escapa ao processo de personalização da escrita é o que possibilita às *multiplicidades* irromperem no espaço mortício do significado transcendental. Diz Deleuze: “Falamos do fundo daquilo que

²⁵¹ Cf. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, ano XXIV, n. 1.165, p. 9.

não sabemos [...] Tornamo-nos um conjunto de singularidades soltas, de nomes, sobrenomes, unhas, animais, pequenos acontecimentos: o contrário de uma vedete.”²⁵²

Por isso que Deleuze identifica no *hai-ku* (haikai) japonês uma construção textual que valoriza, principalmente, processos de individuação por hecceidade em vez de subjetividade. A hecceidade (*eis aqui* ou *esta coisa*) pode se referir às estações, aos acontecimentos, a velocidades, a intensidades e afetos, a um acidente. Portanto, compõem agenciamentos que diferem radicalmente da concepção de sujeito ou substância. Daí a composição breve e precisa dos haicais que descrevem ou manifestam uma hecceidade em seu *yûgen* (charme sutil).

Na forma tradicional, os haicais são compostos por três versos de 5 / 7 / 5 sílabas. Pode assumir colorações diversas, ora sobressaindo a reflexão ou a contemplação, ora evocando anedotas ou cenas de humor. No entanto, a concisão e a nitidez da imagem evocada, assim como a ausência de qualquer sentimentalismo, são características comuns a todos os grandes hakaístas japoneses. Matsúo Bashô, um dos poetas mais representativos da linhagem budista, fez desses poemas curtos um tipo de exercício espiritual de sensibilidade zen em que sobressai a condensação de linguagem e a expressão momentânea de um instante privilegiado. Em poucas palavras, trata-se de uma cena prosaica capaz de provocar surpresa ou *insight* a quem a presenciou.²⁵³

Tanto Haroldo de Campos quanto Altino Caixeta visitaram a poética hakaísta. Cada um renovou, a seu modo, a forma tradicional do haikai. Considero o poema “Camões revisto por Bashô”, publicado em *Crisantempo*, uma das mais bem-sucedidas incursões de Haroldo na textualidade nipônica. Vejamos o poema de Bashô na versão de Octavio Paz:

Um viejo estanque:
salta una rana zaz!
chapalateo.

Haroldo reimagina essa cena e alcança uma refinada disposição gráfica da matéria significante:

²⁵² Cf. *Conversações*, p. 15.

²⁵³ Em uma análise mais minuciosa dos poemas de Bashô, Octavio Paz distingue algumas características formais na composição de haicais: “*Una da la condición general y la ubicación temporal y espacial del poema [...]; la otra, relampagueante, debe contener un elemento activo. Una es descriptiva y casi enunciativa; la otra, inesperada*”. Cf. *Las peras del omo*, p. 129.

as rãs

daqui e dali s l a d
 a t n o

o charco soa m m m m
 m m m m

O singular vocábulo “saltando” distribuído em duas linhas (*slad / atno*), conseguiu reproduzir, de forma magistral, os deslizamentos onomatopéicos que sugerem pulos e aterrizações (*slad*) que porventura fazem res-soar (*soa*) de forma sonora e rápida o impacto da rã no charco (*atno*).²⁵⁴

Quanto a Altino Caixeta, são raros os momentos em *Cidadela da rosa* em que o poeta *joga* com a forma breve característica dos haicais. No entanto, há alguns poemas exemplarmente trabalhados reinventando essa concepção. Esse é o caso de sete haicais dedicado à Miss Universo Akiko Kojima. Como pontuou Octavio Paz, a poética hakaísta japonesa não utiliza os recursos da rima, embora recorra aos jogos de palavras, aliterações e onomatopéias. Entretanto, no Ocidente muitos poetas incorporaram a rima a seus haicais. Altino Caixeta, por exemplo, na série já referida, utiliza-as de forma variada. Atenção especial deve ser dada ao quarto haicai:

Bashô há de ver
De outro mar de Mikimoto
A pérola verde

As rimas dissonantes internas do segundo verso, outro/oto, preparam, por meio de um ritmo não melódico, o fechamento breve e seco do poema. As rimas cruzadas do primeiro e do terceiro verso “de ver” e “verde” enlaçam as imagens evocadas, quais sejam, a do poeta do século XVII e a de seu objeto, convergidas por um olhar imaginado que atravessa três séculos de história para captar o lampejo que viça no século XX. A distância da travessia efetuada pela percepção de Bashô (1644-1696) é materializada na própria

²⁵⁴ Penso ser desnecessário o recurso tipográfico (m m m m) que evoca, no final do poema, as ondulações da água, pois os vocábulos *slad* e *atno* alcançam esse efeito de forma sutil (*yūgen*). Pode-se ainda considerar as ressonâncias da palavra *slad* na língua inglesa (*SLED*), que diz respeito a objetos que deslizam sobre o gelo, tais como o “trenó”.

extensão do segundo verso, extremamente longo, principalmente se for considerada a forma breve dos haicais. Mediante esse procedimento anti-convencional, Altino potencializou a informação estética.

O vislumbre causado pela Miss Japão de 1959 desfaz as costuras do selo da morte e revifica o poeta que, desfeito do lugar onde deveria estar, contempla a pérola verde que sobrepuja todas as pérolas de sua ilha (Mikimoto é conhecida por sua ampla produção de pérolas, o que justifica o epíteto *Pearl Island*). Assim o poeta de *Cidadela* exalta a beleza em sua hecceidade. Mas, para uma poética que se erige na forquilha da página de água, qualquer topologia é temerária. Vê-se, em outra passagem de *Cidadela*, que a “beleza pausa a pausa depois se reverbera [...] A beleza é lógica e louca e lírica e lúdica”.

A ademarragem erótica

Altino Caixeta e Haroldo de Campos são poetas que freqüentemente se valeram de uma *ademarragem* erótica. A volúpia e os jogos sensuais e eróticos com a corporeidade das palavras são procedimentos correntes em ambas as poéticas. Contudo, o *eros polifluente* do fluxo galáctico, como visto nas considerações precedentes, difere substancialmente da sensualidade desconcertante que Altino chama de *erótica menor*, evidenciada em várias seções de *Cidadela da rosa*. Em *Galáxias*, o leque de eros se entreabre desmedidamente até alcançar os extremos, com passagens súbitas da estética da ordinariedade e sua linguagem vulgar à leveza da “mulher-livro”. Em *Cidadela*, diferentemente do *pan-erotismo* haroldiano, “o discurso amoroso” escreve seu *phatos antilogos* de forma bastante peculiar. A modernidade paradoxal de Altino Caixeta possibilita liames de vocábulos e operações aparentemente desconexos. Assim, sua escritura dialoga com a beleza lógica-louca-lírica-lúdica que ressona incessantemente e ultrapassa o “banquete platônico”, em que *eros* é cativo do bem (Fedro), do amor celeste (Pausânias), da harmonia (Erixímaco), da falta (Aristófanes), da verdade (Sócrates) ou do belo (Agáton).²⁵⁵

²⁵⁵ Sobre uma circunscrição mais precisa da noção de “erotismo”, ver o ensaio “A Lição do Fogo: Amor e erotismo em Octavio Paz”, de Maria Esther Maciel. Ao analisar alguns textos do poeta mexicano, Maciel escreve: “Para Paz, se o poema é uma erótica verbal, o erotismo é uma poética corporal: na mesma proporção em que o poema desvia a linguagem de sua finalidade natural, imediata, que é a comunicação, o erotismo desvia o corpo e sua função primeira, a reprodução. Daí ser o erotismo uma sexualidade transfigurada: uma metáfora”. Cf. *Vôo Transverso*, p. 112.

Quanto ao último aspecto de eros (“o belo”), atualizado na frase de Vinícius de Moraes que prontamente se converteu em um bordão (“As feias que me perdoem, mas a beleza é fundamental”), Altino, ciente de que essa dicotomia deve ser problematizada, ressalta, em entrevista concedida à Maria Esther Maciel: “Mas não é bem assim. Às vezes basta que uma mulher tenha um belo nome. Ou uma pinta no nariz. Ou olhos de cabrita assustada, no espanto de ser. Ou mágoas de flor-Bela. A mulher é necessária ao poeta. [...] Mas a química, a filosofia, a física e a arte também são”.²⁵⁶ Daí a sua afirmação, em outro momento dessa mesma entrevista: “Sou um seduzido pelas palavras. São elas que me erotizam no poema”.

Por isso identifico, nos poemas de Altino Caixeta, um traço que se afina em matéria erótica mediante atenta leitura. Esse é o caso de seu soneto “Deusa da Hiléia”.

me aconchego ao teu corpo com recato
nas paisagens do sonho: e, nos começos
de teu perfil apenas amanheço
na quase plenitude do regato.

vou madrugando mais: o líquido espesso
apalpo. o teu fulgor: e, no meu tato
floresce o amor dos noitibós do mato.
nas pirogas do espanto embarco e desço.

Sensualidade ou erotismo conforme o ângulo em que se depõe o olhar e o gradiente de inclinação a favor das entrelinhas. O ritmo entrecortado do soneto merece uma análise à parte. Maria Esther Maciel em seu artigo “Altino Caixeta de Castro: O Guardião das Palavras” analisa, de forma pormenorizada, os sonetos insólitos e de “exceção” presentes em *Cidadela da rosa*. Temas estranhos, tom antilírico e vocabulário incompatível com as convenções poéticas perfazem alguns dos recursos incomuns utilizados por Altino Caixeta. Em relação ao soneto “Deusa da Hiléia” acima transcrito, Esther Maciel destaca “a pontuação inusual, como pontos finais e dois pontos no meio do verso, somada ao uso ostensivo de minúsculas no início dos versos e após os pontos finais – fratura a linearidade

²⁵⁶

Cf. “Do espanto da palavra e outras perplexidades: conversa com Altino Caixeta de Castro” in: *Revista Alpha*, Ano 3, n. 3, p. 21, nov. 2002.

do poema e interrompe a continuidade do ritmo, garantindo, graficamente, efeitos de descontinuidade e dispersão”.²⁵⁷

Por vezes, alguns poemas de *Cidadela* apresentam uma cena explicitamente erótica que se entesa de forma peculiar mediante certas coordenadas de leitura, como acontece com o poema “Cúpula”, analisado no ensaio “Sob as bênçãos de Eros” por Antônio Sérgio Bueno, em que o crítico se dedica a sondar, com requinte, as significâncias sub-reptícias do texto altiniano:

Quando se preme
as popas redondas
da Amada
para a cópula
realiza-se uma arquitetura
de cúpula,
circular,
depressão cinética-tátil,
enquanto o corpo
extenso-vertical
realiza-se gótico

Antônio Bueno começa o seu ensaio lembrando ao leitor que o nome gótico refere-se ao estilo arquitetônico que, de forma sumária, é definido pela arquitetura das ogivas entrecruzadas. A seguir, destaca nesse enlace o impulso à verticalidade e a sugestão de sacralidade. Há outros entrecruzamentos semânticos e visuais, como cópula-cúpula que sugerem um encontro sexual, bem como os adjetivos compostos: “cinética-tátil” e “extenso-vertical”, que por sua vez reafirmam o caráter de união pelo processo de hifenização, visto por Bueno como ponte copulativa. O último verso “realiza-se gótico”, pode ser lido tanto como a consumação do ato sexual quanto como a sacralidade presente no gótico, que busca, por meio do misticismo, uma fusão com a totalidade, conexão supostamente viabilizada pela linguagem poética. Sabe-se que o sagrado está vinculado ao erotismo em muitas tradições místicas, o que leva Antônio Bueno a sugerir que a palavra “gótico”, que encerra o poema, seja uma condensação de gozo e erótico.²⁵⁸

²⁵⁷ Cf. *Vôo Transverso*, p. 77.

²⁵⁸

Há, em alguns textos altinianos, uma *desarrumação* topológica contundente. O poeta parece escrever em transe, possuído por uma espécie de *libido scribendi* (Esther Maciel) que resulta em poemas como “Elegia dos soberbos subúrbios”:

[...] nos subúrbios
de teu umbigo
búzios vazios
mastúrbios
macambúzios falares
desvãos de vãos

nos subúrbios
de teu umbigo:
há conúbios
de canábis sativa
inúbias
cornamusas
pronobus
planórbios
conciliábulos
cibos e cibas
recibos
tribo
luminiscentes.

Quem lê Altino se vê forçosamente obrigado a romper os liames dos sistemas classificatórios depositados na continuidade das circunstâncias. Essa “elegia arteira” (conservo a forma antitética) promove uma “poética da desaprendizagem” em que se constata *consistências alógicas* que comportam, concomitantemente, versos que se nutrem de uma dicção erótica e lúdica ou, ainda, de imagens surreais encadeadas por uma meticulosa construção rítmica absolutamente incomum, que exalta vogais fechadas “o” e “u” como se girassem no diminuto espaço redondo do umbigo: búzios/ mastúrbios/

A análise de Antônio Sérgio Bueno chama a atenção para à dimensão plástica do poema. Acrescentam-se ainda, aos aspectos acima mencionados, algumas “minúcias estilísticas” presentes em seu ensaio: “ – O jogo de abertura e fechamento que se verifica na alternância das vogais abertas e fechadas. As sugestões eróticas decorrentes desse movimento são cristalinas. [...] É impossível ignorar o caráter fisiognômico do sintagma “popas redondas”, onde os dois *p* e os *d* visualizam em posições invertidas a parte do corpo que estão nomeando e caracterizando. Basta olhar para o desenho das letras para constatar que o *p* de cabeça para baixo é *d*, e vice-versa. Que Altino e o leitor me perdoem se estou tendo delírios visuais”. Cf. *Revista Alpha*, p. 23.

A cristalinidade evocada por Bueno, creio eu, poderia ser facilmente acusada de “superinterpretação” (na acepção que lhe confere Humberto Eco). Certamente que a “máquina” acoplada por Bueno carrega outros sentidos que não estão explícitos no texto. Mas como negar aos acréscimos de Bueno, mesmo que conjeturais, certa *radiância*? Eu diria, na esteira de Altino, que é preciso “surpreender a poesia dos poetas”.

macambúzios/ conúbios/ inúbias/ cornamusas/ pronobus/ planórbios. Constatase aí um exemplo ilustrativo do poeta seduzido pelas palavras, por seus jogos sonoros, visuais e semânticos; aliciado pela estranheza de ritmos evocados por nomes relacionados ao tupi-guarani (inúbias) e de outros campos disciplinares; atraído pelas luminiscências de palavras que sugerem sentidos extraviados (cornamusa: do francês *cornemuse*, gaita de foles).

Em vez de recorrer a neologismos ou palavras-montagem para alcançar um efeito de estranheza no texto poético (à maneira de Joyce ou Haroldo de Campos), Altino é mais afeito às palavras deportadas de seu sistema contextual, procedentes do latim, das línguas indígenas, do português arcaico ou regionalista, da esfera filosófica, religiosa, lingüística, mítica ou das ciências naturais (Pronobus, por exemplo, é o nome da deusa do casamento na mitologia romana antiga e planórbios é um tipo de molusco). Quanto aos termos técnicos na poética altiniana, Maria Esther Maciel assinalou, a esse respeito, “um ponto de interseção com a obra de Augusto do Anjos, um poeta que, sob o signo da excentricidade e da estranheza, não encontrou até hoje um lugar definido na história da poesia brasileira”.²⁵⁹

A “Elegia dos soberbos subúrbios” é composta por quinze blocos semânticos que recebem, esporadicamente, algumas pinceladas rápidas de imagens surreais: “musas mescalinas [...] astrolábios em biombos/ biocos/ de sombra”. A maneira com que Altino Caixeta se apropria do fluxo imagético decorrente da estética surrealista é bastante particular. Quase sempre, o texto altiniano recorre a esses procedimentos de forma parcimoniosa, promovendo apenas um leve deslocamento no centro de gravidade do poema ou um fechamento inusitado dele. Vejamos, na próxima seção, o poema “Passarela” de seu livro *Sementes de sol*.

A poética que não vive de um só lugar

A arte pode vencer

259

Em seu ensaio “Do espanto da palavra e outras perplexidades: a poesia de Altino Caixeta de Castro”, Esther Maciel elabora uma lista de nomes que dizem respeito à “exogamia lingüística” altiniana: “para o leitor mais atento, não é difícil constatar que os termos técnicos na poesia de Altino têm uma função eminentemente poética, não apenas por um certo efeito encantatório que provocam, como também pela potencialidade que têm de causar estranhamento”. Cf. *A memória das coisas*, p. 116-117.

onde o conhecimento fracassa:
é que ela é e não é bastante verdadeira
para se tornar o caminho,
e muito irreal para se tornar obstáculo.
A arte é um *como se*.

Blanchot

Passarela

E passam pássaros. Pássaras.
E passam moças de ver o azul
e velhos de marrom e um cachorro
fugido de Kafka.
E passam meninos sujos mas álacres
e a rua fica vestida de cabelos verdes
e o casario como se relesse um verso de Cesário.

A passarela altiniana não vive de um só lugar. Os aconteceres se misturam. O poema se assenta numa multiplicidade de espaços, tempos e modulações em apenas sete linhas. Os cinco primeiros versos descrevem, de forma imparcial, cenas prosaicas que emergem e se rarefazem em uma passarela que se desdobra na terra e no ar, e se apóia em uma sugestão de eternidade (que a atrai não menos que a repele). Tal é, ao que parece, a imobilidade desse movimento que se ausenta do vício de gravidade. E um observador que se estira até a indeterminação contempla, de sua hora morta, o fluxo dos eventos *fora* do tempo. No entanto, um “descuido”, um ruído pouco pronunciado, quase inaudível, e uma mancha despontam no quarto verso que se apresenta sincopado, destoante, “fugido”: esse mínimo que convém às insistências. Se no haicai dedicado a Akiko Kojima o verso central é distendido desmesuradamente para descerrar efeitos formais e semânticos incomuns, em “Passarela” ele é mutilado, com o propósito de promover um completo desacordo em relação à métrica dos outros versos ou de instaurar uma divisa “no meio” do poema. Esse movimento esquivo não é o *passar* do passear mundano, mas o do fugir, e não de um objeto qualquer, e sim do autor de *O processo* e *A metamorfose*, aquele que escreveu o devir-inumano, o ato de tentar falar no instante em que a fala não é mais possível, sobretudo quando se lança em um corpo-a-corpo rápido que degrada sua forma vulnerável em contato com o presente inabitável. Vê-se aí a calmaria sulcada por um cachorro fugido de Kafka, mas que não chega a empunhar as deambulações soturnas de Cesário Verde pelas cidades e

campos assinaladas em seu poema “O sentimento de um Ocidental”. O *cão*, rascante, súbito passa, e uma torção íngreme mas álcere, redireciona o curso poemático que se consuma “qual a verdura que se dobra como folha de abóbora no arame do varal de Dalí”.²⁶⁰

Por instantes, depara-se com uma *dobra*, a loucura mansa que vaza em ramas surreais, evocando, talvez, o Cesário de “Cabelos”, e que ainda *verde*, salvava o “seu livro a nado” antes “que o peixe podre gerasse os focos de infecção” (“O sentimento de um Ocidental: Ave-Marias”). Há um espelhamento sugestivo de duas sílabas que se encontram na sexta e na sétima linha: *verdes/verso*. O “ver”, da sexta linha, pareado com o *outro* ver da linha abaixo, “convoca” dois olhares. O primeiro, fusional, se veste de cabelos verdes, surrealiza-se na passarela em que a temporalidade se desmorona no instante, como no quinto verso. O segundo olhar insere um índice de hipótese, o “como se” intelectual, esquiva caça de contemplação que se faz ranhura na imagética surreal. O ponto em que tudo é e não é bastante verdadeiro... (Blanchot), ou seja, deve-se considerar os *jogos de linguagem* em questão antes de desentranhar as definições.

Pensa-se, segundo os preceitos da racionalidade triunfante, que o encontro do pensamento com o absurdo significa o fim do absurdo. Na passarela altiniana os dois olhares coexistem, não isentos de uma tensão que subsiste. Atente-se para o último verso em que o “como se” é margeado por dois vocábulos quase anagramas perfeitos: *casario* e *Cesário*. Se por um lado percebe-se uma grande plasticidade decorrente da construção anagramática que promove um encontro especular, por outro, o “como se” e a rima *dissonante* “casario/Cesário” perturbam a unidade melódica e de “estilo” que o verso poderia alcançar se se rendesse às facilidades rítmicas convencionais. A sobreposição, no último verso, de uma dicção de tipo *sensorialista* com outra *intelectualista*, antecedida por uma linguagem coloquial, confere ao poema um fechamento inusitado. Percebe-se, nos diferentes *jogos de linguagem* que se substituem ou se interpenetram de forma ágil, a presença insistente de corpos estranhos (o *cachorro fugido*, o *como se*). Importa menos nomear os significados e referências de “Passarela” que identificar seus micromovimentos e desterritorializações. À medida que se lê Altino, evidencia-se a polidimensionalidade de uma escritura atópica que não cessa de romper com a mesura do lugar.²⁶¹ Aliás, o não-lugar

²⁶⁰ Paráfrase do poema “Tempo”, em *Sementes de sol*.

²⁶¹

Para Maria Esther Maciel, a palavra “atopia” é a que melhor define a obra de Altino Caixeta e a sua condição de poeta. *Atópico* significa “aquilo ou aquele que não tem um lugar fixo, o que resiste à classificação”. Cf. *A*

Também suspeito que Altino joga com o duplo sentido da palavra *fissão*, tanto em seu significado corrente de fender, quanto na sua acepção oposta de “origem das estrelas múltiplas”, ou seja, de fulgurações que mobilizam a semantização do espaço textual. Deslocado das balizas de leitura que *Cidadela* apresenta, creio que “Epílogo” pode ser visto como um poema que se enquadra na tradição de certa poesia moderna, cujos preceitos afirmam uma busca de lucidez extrema, da linguagem em direção ao silêncio, da radicalidade do gesto rumo ao seu próprio apagamento.

No entanto, a combinatória móvel e multiforme da escritura altiniana possibilita outras abordagens. Como não ver, por exemplo, na aniquilação “da flor final” um seqüenciamento que potencializa *rastros* e *restos* em uma serialidade construtora? Basta lembrar, guardando as devidas diferenças, que a “fissão”, na física nuclear, produz uma reação em cadeia e seus produtos provocam novas fissões. Mas, para que haja um *caosmos* e não simplesmente um caos, o poeta deve manter-se na “vigília da escritura” e edificar uma *Cidadela* (fortaleza), mas *com fissão*. Evoco, com precaução, a imagem dessa fortificação, pois ela necessita de um indecível (a *rosa*) para não se deixar sedentarizar em um *topos* no qual as palavras (de)moram. Portanto, após a fissão da flor final em “Epílogo”, tem-se: *Cidadela da rosa: com fissão da flor*. A cidadela (e seus *estratos*), a rosa como *indecível* e a fissão desencadeando *linhas de fuga*. “Eis o circo montado” para o “zero absurdo” do qual fala Altino, em que o silêncio, o som, a letra e a forma fazem parte da palavra, instauram uma espécie de *plano de imanência* altiniano.²⁶⁴ Assim, a *cidadela*, a *rosa* e a *fissão* não têm existência própria fora das operações do *plano* que as sustentam, ou seja, elas estão em relações de *pressuposições recíprocas*.

O signo *rosa*, como será visto, é um indecível copiosamente utilizado nos textos de Altino. Daí a indagação que se faz necessária: como uma *Cidadela*, que pressupõe a idéia de lugar, de centro e de proteção das fronteiras, pode resguardar a *rosa* que não tem morada? A *fortaleza* não teria que se nomadizar para *fora* dos traços fixos da concepção de lugar e de existência? Desse modo, supõem-se que a *fortificação* de *Castro* é de outra ordem. No prefácio de *Cidadela da rosa*, sob o título “Um topos exordial do inédito”, Altino anuncia o não-lugar do qual fala: “A minha cidadela ainda não foi fundada. Ainda não sei se ela nascerá. [...] Mas a minha cidadela não se iludirá nem com o velho nem com

²⁶⁴ Sobre a idéia do “zero absurdo”, cf. “Do espanto da palavra e outras perplexidades: conversa com Altino Caixeta de Castro” in: *Revista Alpha*, ano 3, n. 3, p. 21, nov. 2002.

o novo [...] inventará a palavra novamente”. Não é certo se depois da “fissão final” não haverá outra e outra, ou se ao inventar novamente a palavra não se inventa, a um tempo só, a fissão como dispositivo suposto na própria palavra.²⁶⁵

A injunção do *jogo* altiniano impossibilita o nascimento da cidadela, entendido aqui em seu sentido usual de fortaleza. No entanto, essa impossibilidade de acesso à existência difere do significante barrado da psicanálise ou do significado transcendental, ou seja, a *cidadela* não está interdita por uma cadeia de significantes, mas desmesurada, em sua autonomia de sentido, pelo *campo de consistência* no qual ela se encontra inserida, qual seja, a tríade *cidadela-rosa-fissão*.

Em suma, Altino não perseguiu, como os “modernos”, uma ausência cada vez mais suficiente dos processos de referencialidade, mas devolveu, à insuficiência, seu poder de ignição para romper o dique dos discursos que sustentam a mesma nota, da rosa que se enraíza no solo “velho” ou “novo”. Enfim, construiu, em sua farmácia, a *rosa-phármakon*. Assim a *cabra*, o *labirinto*, o *espanto* e a cadeia significante *A minha deslumbrada*.

Coroa de cabras para um soneto

Como um balido abala
a balada do baile de gala

Maiakovski

“Coroa de sonetos para uma cabra”. Duzentos e dez decassílabos. Quinze sonetos encadeados meticulosamente e um indecível (uma *cabra*) com estranha autoridade:

Não sei se você sabe, mas nasci de sete meses e minha mãe não tinha leite, ainda não estava preparada ‘galacticamente’ (risos). E assim tive de ser amamentado por uma bela cabrita – uma mulher morena-escura, quase negra. Sequei o leite da cabrita (risos). Aí minha mãe arranjou uma cabra de verdade. Mamei, literalmente, nessa cabra, aos 2 ou 3 anos de idade.²⁶⁶

²⁶⁵ Em outra obra, *Sementes de sol*, Altino recorre à mesma cadeia significante “a fissão da flor”, mas associada à imagem da fênix que, como se sabe, após ser queimada, renasce das próprias cinzas. Cf. o poema “Presentes para serem dados”.

²⁶⁶

Cf. Do espanto da palavra e outras perplexidades: conversa com Altino Caixeta de Castro. *Revista Alpha*, ano 3, n. 3, p. 21, nov. 2002.

Essa experiência, acrescenta o poeta, ficou impregnada em seu sensorialismo. Maria Esther Maciel observa, em sua conversa com Altino Caixeta, que os traços da oralidade (no sentido psicanalítico) são recorrentes em sua poética: “o leite, os seios, a boca, o beijo, o ato de mamar”. Importa destacar que o carrossel libidinal dessa primeira fase de fixação de *eros* apresenta imensa facilidade para girar fora do eixo e deslocar representações que ainda não se fixaram. Assim a *cabra* altiniana, indecível freqüente em sua poética que, sobretudo em “Coroa de sonetos”, lacera, de forma meticulosa, o edifício do *logos* e toda a sua maquinaria significativa. É de particular interesse como esse processo desconstrutor ocorre justamente dentro da fôrma tradicional do soneto, rigorosamente estruturado por rimas “intercaladas” e métrica fixa.

Dois pontos merecem ser destacados para a eficácia da equação poética de “Coroa de sonetos”: a criteriosidade no manuseio do indecível (*cabra*) e da *différance*.

Por certo, trata-se de uma cabra “preparada galacticamente”, que constela imagens em luz reversa, desidrata objetos, “dá leite em pó, mama nas estrelas”. Nos poemas, Altino dialoga com Dante, Verlaine, Daudet, Gogol, Maupassant. Brinca com Descartes e seu cogito, ironiza o oráculo de Delfos ao mesclar o tom oracular à linguagem coloquial: “Conhece-te a ti mesmo, camarada”.

“Bela e estranha”, a *cabra* dessemelha-se nos entreatos de um lirismo campestre atravessado por imagens surreais, acrescidas de frações metafísicas e referências apocalípticas. Como um *phármakon*, sua força de inexistência se apropria das bordas, dos significantes que sugerem a indecisão das margens, das zonas fronteiriças. Daí a cornucópia de signos como *alvorada*, *crepúsculo*, *aurora*. Vêm-se também imagens e atos de extrema voracidade oral em que a *cabra* come o sol, as rosas e o próprio *livro*. Aliás, em relação ao último, é explícita a referência ao Apocalipse (10:9): “Fui, pois, ao anjo, dizendo-lhe que me desse o livrinho. Ele, então, me falou: Toma-o e devora-o; certamente, ele será amargo ao teu estômago, mas, na tua boca, doce como mel”.

Uma cabra leitora que se enovela no movimento rumo à sua impossibilidade e se exercita no jogo de passar de um desaparecimento a outro, indubitavelmente, acaba por comer o próprio significante. Lacan, no *Seminário 7*, analisa essa passagem do Apocalipse. O livro, segundo sua interpretação, “adquire ele mesmo o valor de uma incorporação, e a

incorporação do próprio significante, o suporte da criação propriamente apocalíptica. O significante, nessa ocasião, torna-se Deus, o objeto da própria incorporação”.²⁶⁷

À parte a exegese dessa passagem, a cabra altiniana, ao comer o livro (gesto que só acontece no penúltimo soneto), interrompe a cadeia metonímica que elicia o processo de significação. Isso é evidenciado no soneto de encerramento. Os versos que migram de soneto a soneto, executando uma sutura, são novamente retomados no soneto de coroamento, que recebe fortes influxos de retenção. Constata-se aí, no poema de finalização, o espaço quebradiço, o jogo de “repetição e diferença”, em que os versos, desamparados da rima e do solo semântico dos poemas de origem, propiciam uma profusão de imagens desencontradas que lhe conferem uma indecidibilidade no campo lógico. O forte efeito desterritorializador se deve, entre outros fatores, ao entrechoque de versos até então portadores de sentido em um rearranjo que os desfiguram. Os ardis da manobra consistem na exploração dos sistemas mnemotécnicos, do *arquivo* (Derrida) e da operação da *différance*, ou, ainda, do encerramento de cada soneto ao longo da série com imagens surreais, metafísicas ou enigmáticas. Essas imagens, ao serem retomadas no soneto de fechamento, potencializam o verso no que diz respeito ao seu aspecto transfigurador. Cada linha do último soneto é uma via de comunicação com os sonetos precedentes, mas a memória consegue reter apenas os ecos das imagens gráficas anteriormente evocadas (a face significante), ou seja, a sensação de algo familiar, mas desvestido de sua feição semântica. Pode-se dizer que gera uma proximidade que se assemelha a uma perda. Dessa forma, esse jogo de retenção e protensão de significantes que se deslocam ao longo da coroa de sonetos, num movimento de remessa sígnica, culmina no efeito de estranheza causado pela ressonância do *rastro* na memória. De um lado, tem-se o lugar da inscrição, o *arquivo* intacto, todos os poemas bem ali, o suporte externo e tipográfico ileso. De outro, o “mal” irremediável que rasura o signo da aliança (a circuncisão) pelo processo de escarificação da memória que não retém o mínimo, o menor elemento que ainda guarda sugestões de textura.

Seria a memória o *mal de arquivo*? Ou a minúcia excedente o que melhor se reconhece no ato de desaparecer?

Difícil é saber se o soneto de coroamento constitui um edifício ou um fosso:

²⁶⁷ Cf. *Seminário 7: A ética da psicanálise*, p. 352.

Comendo sol para berrar auroras
Balidos cor de neve como a pérola
Da cabra que galgou minha montanha
Para salvar as cabras do porvir.

As rosas que comeu ao pôr do sol
Cabra de dor e cabra cor de vinho
Nos balidos que um dia (vós me destes)
É proibido à cabra comer flores.

Aquela filha estranhamente bela
Ajoelhada sobre o seu amém
Subiu pelas montanhas de meus braços.

As luzes de meu ser e de meu nada
Feito de couro para o meu estudo
A melhor coisa que uma cabra fez.

Mais fosso que edifício, esse soneto de encerramento é endereçado à retirada. Afasta, pela *différance*, o usual empenho das redes causais. Até mesmo o corpo do “narrador” é devassado pela cabra-*phármakon*: “A própria cabra é sombra no meu corpo” ou “Foi quando exausta aqui, último sopro, / Fez o alpinismo puro do meu corpo, / Subiu pelas montanhas de meus braços” (soneto XI). A instância elocutória compartilha com a *cabra* a mesma sombra, mas sem obscurecer-se. Lembre-se que a sombra, expoente *phármakon* por excelência, não tem existência própria, sendo não-substância no sentido metafísico. Quanto ao “eu lírico”, não há lugar algum onde guardar seu corpo ou preservar a posse das distâncias. Na operação da *différance* não há como se servir da separação ou de outro “inutensílio” qualquer, como o esquecimento ou a desmemória, pois o *espaçamento* na escritura poética só acolhe o intervalo para, a partir dele, se projetar. Diz Brice Parain: “É sempre o indivíduo que tapa o buraco aberto em volta das palavras, entre elas mesmas e entre elas e o objeto: fecha-o enfiando nele o corpo”.²⁶⁸ O gesto de enfiar o corpo no buraco, observa Blanchot, não responde ao objetivo de tampá-lo, e sim de se tornar aberto até o seu real desaparecimento.

²⁶⁸ Cf. BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*, p. 254.

Por saber dos apelos que demarcam o corpo, a poética altiniana faz do desaparecimento apenas mais um *jogo de linguagem* que se afunda nos acréscimos das cavilhas. E essa estranha *cabra* acerca-se dos jogos que se abrem às perspectivas, suspensa pela particularidade da qual não hesita em romper.

A rosa e o labirinto: o labirinto e a rosa

Borges labirintizou o tempo, o espaço, o livro, a memória. Altino, a *rosa*, a *errância*, o *espanto* e a *cabra*. Na poética altiniana, a *rosa* é o indecível por excelência. O que esse significante tem de absolutamente singular é a diversidade de lugares que ocupa nos dois primeiros livros de Altino Caixeta. Não sem esforço, é sempre possível estratificar os indecíveis mediante atos redutíveis que os igualam: todos se opõem à *coisa* metafísica, à estabilidade e aos traços unários. Essas definições, logo após serem anunciadas, ralentam e perdem seu poder de corte assim que entram em contato com os operadores textuais presentes em algumas passagens de *Galáxias*, de *Cidadela* e do *Diário*.

Altino confere ao signo *rosa* incontestável primazia. Embora esse significante seja um indecível, em muitos momentos ele se deixa topologizar em uma cadência lírica e despreziosa. Em outros, rompe decididamente com o envoltório do lirismo tradicional que, vez por outra, é retalhado de forma impassível: “Sob a página suja/ de estros/ um lixo lírico/ decanto”.

Para Maria Esther Maciel, a palavra *rosa*, na poética altiniana, “às vezes aparece como nome próprio, como lenda, como mulher, como *rosa* mesmo ou como pura palavra em estado significante, esvaziada de sua referencialidade”.²⁶⁹ A autora observa também que esse significante, em alguns poemas, aparece “como tema de abstração metafísica” ou em jogos de metalinguagem. A atopia da *rosa* altiniana é reafirmada de forma incisiva em seu poema “Metafísica da rosa”, onde se lê: “A minha Rosa não é contínua, homogênea, uniforme, racional, pois, que ela cria o seu próprio espaço”. Vê-se, em sua escritura, a *rosa*, continuamente, se tornando outra coisa que a *rosa*, o extravio do traço no desaparecimento

²⁶⁹

Cf. *Vôo transversal*, p. 79.

do espaço em curso. Essa preensível vulnerabilidade do lugar e do espaço é o labirinto que Altino constrói em muitos momentos de sua escritura.

Em seu ensaio “Aldeia e mundo na palavra de Altino Caixeta”, Ivete Lara Camargos Walty faz um estudo do livro *Diário da rosa errância e prosoemas*, valendo-se da metáfora do labirinto “representado na dança dos gêranos em que se opta simultaneamente por todas as alternativas, marcando a diferença em relação ao fio de Ariadne, que tenta superar as dificuldades do labirinto, linearizando-o”.²⁷⁰ Arrebatada pela *errância* do *Diário* altiniano, Walty transita entre a “aldeia e o mundo” do poeta, ciente de que o *local* e o *universal* são espaços “móveis e deslocadores”, e não lugares marcados para assegurar a volta e manter as poses conhecidas, à maneira do fio de Ariadne.

Blanchot, com a densidade do martelo e a lucidez que o caracteriza, assinala: “Quando vemos Teseu sair do labirinto, glorioso vencedor de um combate ao qual ninguém assiste, é justo que suspeitemos de trapaça ou ilusão”.²⁷¹ Pode-se reencetar essa suspeita em diferentes direções, por exemplo, a de que Teseu não entrou no labirinto, pois ficou preso (*por um fio*, talvez) a algo seguro. Desse modo, o equilíbrio que sobra o leva a ignorar o labirinto, pois este, desde o instante em que é divisado, não mais se acaba. Um borrão, diria Royet-Journoud, ou a “má” infinitude, nas palavras de Blanchot, da qual não é possível sair, justamente porque não há começo ou fim, dentro ou fora no campo da “vastidão”.²⁷²

Portanto, as linhas não têm pontos terminais: nem Ariadne nem Teseu. A multiplicação das possibilidades, da qual fala Walty, faz parte da estruturalidade do labirinto. No entanto, o que se multiplica não é somente a linguagem ou o mundo, o irreal ou o real, mas o espaço do *entre-deois* blanchotiano, as conexões interligando redes e modulações. Contudo, não se trata simplesmente de desdobrar objetos e palavras, enriquecer o léxico, como diz Derrida. Esse fluxo de linhas, a meu ver, é o labirinto que se esquivava à metáfora e ao modelo, sendo imanência (e não representação) que se manifesta na linguagem a que se convencionou chamar de “poética”.²⁷³

²⁷⁰ Cf. *Revista Scripta*, vol. 7, n. 13, p. 211, dez. 2003.

²⁷¹ Cf. *A parte do fogo*, p. 217.

²⁷² Em *A parte do fogo*, Blanchot faz duas considerações: a de que Teseu não entrou no labirinto, “já que dele saiu, e a de não ter encontrado o Minotauro, já que este não o devorou”. Cf. p. 217.

²⁷³ Ao longo da história, vê-se uma grande transformação na composição dos labirintos, tanto no que diz respeito a sua forma quanto em relação ao propósito aos quais eram destinados. Se os primeiros labirintos, no Egito ou na Grécia, eram criados para fins ritualísticos e deveriam ser percorridos a pé, na Roma Antiga eles eram construídos com objetivo de serem contemplados, constituindo-se em mosaicos com finalidade

Cabe enfatizar, mesmo que de forma breve, alguns modelos de “labirinto” e os *jogos de linguagem* de que esse significante participa. O “unicursal”, descrito por Heródoto e localizado no Egito e na Grécia Antiga, remonta a mais de quatro mil anos de história. Largamente utilizado em rituais, esse tipo de labirinto consiste em um caminho único, sem encruzilhadas, que faz circunvoluções até chegar ao centro, onde se encontra a saída, o Eu, ou algum simbolismo que remete a morte e ao renascimento. O segundo tipo é o labirinto ramificado, composto por inúmeros caminhos, mas somente um leva à saída. Por fim, temos o labirinto em *rede*, multidimensional, na qual cada ponto pode ter conexão com qualquer outro ponto, ou seja, ele é extensivo ao infinito. Este último modelo é o que Borges e Altino mencionam.²⁷⁴

Ao se referir aos labirintos em *rede*, Umberto Eco faz referência explícita ao conceito de rizoma, de Deleuze e Guattari, e reafirma, de maneira pertinente, a diferença entre as concepções de labirinto como metáfora, modelo ou rizoma. O pensador italiano não esclarece o que distingue essas três posições, apenas questiona a afirmação de que no rizoma não existem pontos, mas apenas linhas: “porém esta característica é duvidosa, porque cada interseção de linhas cria a possibilidade de particularizar um ponto”.²⁷⁵

A argumentação de Umberto Eco deixa escapar um dado importante da formulação deleuziana de que essa ausência de ponto no rizoma diz respeito somente ao enraizamento

simbólica ou religiosa. Interessa aqui a concepção de Hermes Trismegisto que compara o cosmos a um tecido em que as palavras são “nós”, o que sugere a idéia de uma teia infinita. A temática desses entrelaçamentos foram freqüentes no apogeu do Maneirismo. Segundo Ana Hatherly, em sua obra *A experiência do prodígio*, na época de Góngora, surgiu, na Espanha, a maior coleção de desenhos labirínticos da Europa. Uma nova profusão de labirintos emergiu novamente nesse continente no período de 1880 a 1950 e se espalhou pelo mundo após a década de 1970. No entanto, no decorrer do século XX, houve uma reordenação radical tanto em sua forma, que conquistou um intrincamento de linhas cada vez mais complexo, quanto em sua finalidade, assumindo explicitamente características decorativas e sobretudo lúdicas. A dimensão de *jogo* e de prazer (ao se perder na rede dos jardins labirínticos) confere a essa nova dimensão as características de *leveza* que, na literatura, foi atribuída ao neobarroco por Severo Sarduy (referido no capítulo precedente). Assim, a concepção de labirinto deixa de ser somente uma metáfora “unificadora” do previsível e do imprevisível, à maneira da Idade Média, e se transforma num *maze* (vocábulo da língua inglesa, de uso corrente, que tem um sentido muito mais amplo que *labyrinth*, raramente utilizado). Confusão, admiração ou estupefação diante do incompreensível, são alguns dos significados atribuídos à palavra *maze*.

²⁷⁴ A respeito dessa estrutura em rede, diz Umberto Eco: “[...] dado que cada um dos seus pontos pode ser ligado a qualquer outro ponto, e o processo de conexão é também um processo contínuo de correção das conexões, seria sempre *ilimitado*, porque a sua estrutura seria sempre diferente da que era um momento antes e cada vez se poderia percorrê-lo segundo linhas diferentes. Portanto, quem passa por ele deve aprender também a corrigir continuamente a imagem que dele cria, seja ela uma imagem concreta de uma seção (local), seja ela uma imagem normalizadora e hipotética que diz respeito à sua estrutura global (incognoscível, tanto por razões sincrônicas quanto por razões diacrônicas). Uma rede não é uma árvore”. Cf. ECO, Umberto, *Sobre os espelhos e outros ensaios*, p. 339.

²⁷⁵ Cf. ECO, Umberto, *Sobre os espelhos e outros ensaios*, p. 339.

de coordenadas espaciais e hierarquizantes, assim como acontece com o modelo da árvore e da estrutura. A particularização anteriormente referida é alcançada, no rizoma, pelo processo de estriamento do *espaço liso* e da formação de platôs (zonas de intensidade contínuas), ou, dito de outra forma, pelo adensamento de fluxos (Andre Lévy). O que Deleuze evita, a todo custo, é a tomada de poder pelo significante, posição semelhante adotada por Derrida em relação à unicidade do significado ou do conceito. No entanto, a discordância de Umberto Eco assume particular interesse para a literatura e sobretudo para as poéticas da desconstrução, pois mesmo em um texto desestratificador, como *Galáxias* e o *Diário da rosa errância*, não se vê uma escritura rizomática *stricto sensu*, no sentido de certa “posição” interfacear todos os pontos de um texto, ou da possibilidade de se esfacular o poema e reagrupá-lo aleatoriamente a partir de qualquer uma de suas partes. Essa espécie de construção à maneira de *cut up* (Burroughs) não está presente nas escrituras de Haroldo e de Altino. Sobre esse ponto, o que existem nessas poéticas são adensamentos semânticos e de fluxos, conferindo-lhes algumas características rizomáticas, parcialmente mencionadas por Ivete Walty a partir da metáfora do labirinto e de sua multiplicidade de rotas e de escolhas.²⁷⁶

Procede que a metáfora, tributária da concepção de analogia e de representação, mostra-se insuficiente para circunscrever as operações rizomáticas das poéticas da desconstrução. Esse processo de substituição metafórica, ainda que abrigue em sua formulação um *resto* inapreensível (exposição tipicamente lacaniana), ainda assim responde à dinâmica de linearização do labirinto ou, dito de forma mais precisa, de sua estruturação conforme o modelo elucidado por Umberto Eco, qual seja, uma “imagem” da seção local ou um fio de hipótese regularizador do “todo”. Ao contrário do “modelo”, o *plano de imanência* impossibilita qualquer tipo de descrição global do rizoma. Um exemplo claro desses diferentes *jogos de linguagem* é evidenciado nos textos borgianos. Em alguns contos, como “O Aleph”, Borges descreve, por meio de *modelos*, um espaço labirintizado por infindas imagens sobrepostas. Já Haroldo de Campos e Altino Caixeta, à maneira rizomática, atuam na própria linguagem de forma a alcançar a sua labirintização. Daí a

²⁷⁶ Deve-se lembrar que a teorização efetuada por Deleuze tem a pretensão de abarcar os diversos sistemas semióticos e não apenas a esfera da literatura.

afirmação de Ivete Walty: “É esse estar no labirinto que nos evoca a poesia de Altino Caixeta”.²⁷⁷

Essa labirintização operada na própria materialidade da linguagem é efetuada, de maneira recorrente, em toda a extensão da obra *Diário da rosa errância e prosoemas*. No artigo “A escritura hexagramática de Altino Caixeta”, procurei elucidar essas operações e a forma desterritorializadora com que Altino dialoga com a uma das mais importantes obras da literatura mundial, o *I Ching: o Livro das Mutações*.²⁷⁸

A primeira parte do *Diário da rosa errância e de prosoemas* é composta por 53 fragmentos. Logo na abertura da obra lê-se: “Em ti mesma, além de livro, tu és uma cidadela. Eu sei que sou (além de um volume de pele de cabra) um castro”. Constata-se, nesse primeiro segmento, uma instância elocutória (um pergaminho, um castro) que se dirige a um encadeamento de significantes: livro-cidadela-pátria-aldeia-mulher. Semelhante ao *I Ching*, não existe um significante isolado (mulher) metaforizado por outro derivado do primeiro (cidadela), e sim um padrão de movimentos em constante mutação. A construção deleuziana de um acoplamento de máquinas se aproxima, em certos aspectos, à seriação taoísta. A linha contínua (*yang*), por exemplo, é associada ao luminoso, ao masculino, ao movimento, ao seco, ao sol, e assim sucessivamente. A linha descontínua (*yin*) agrega os atributos: obscuro, feminino, receptivo, maleável, repouso, etc. Cabe sublinhar que não há, rigorosamente, uma pareamento de duas séries opostas, pois o *yang* contém em si o *yin* e

²⁷⁷ Cf. *Revista Scripta*, vol. 7, n. 13, p. 212, dez. 2003.

²⁷⁸

Semelhante à Bíblia cristã, pode-se dizer que o *I Ching* não é um livro, mas um conjunto de “livros” resultantes de um compósito de textos que foram sedimentados em dezenas de séculos de história da cultura chinesa, elaborado por autores de diferentes escolas de pensamentos. *O Livro das Mutações* (1150-249 a.C.) floresceu num solo em que as “filosofias” taoísta e confucionista eram os alicerces do pensamento chinês. A vertente taoísta do *I Ching*, a qual Altino Caixeta dialoga em seu poema, refere-se, acima de tudo, aos padrões de movimento e mutação das imagens (ou situações da vida) e não à fixação do objeto ou da palavra, assim como se deu posteriormente com o texto exegético que acompanha os hexagramas do *I Ching*. As tradições dos hexagramas (linhas contínuas ou interrompidas, dispostas verticalmente e derivando umas das outras) eram identificadas apenas com o controvertido ideograma “I” que, segundo alguns autores, teria a sua origem na imagem de um camaleão significando movimento (referindo-se à agilidade dos largatos) e mutação, em virtude de seu mimetismo. Entretanto, posteriormente, os hexagramas foram acompanhados de textos que apresentam forte influência da escola confucionista, com seus sistemas de crenças, condutas morais, ordem social e reverência aos ancestrais. No artigo referido, busquei evidenciar a maneira com que Altino Caixeta privilegia, como instância de interlocução de seu poema “Diário”, a dimensão taoísta do *Livro das Mutações*. Esse diálogo se dá ora nos interstícios da escritura altiniana ora em referências explícitas a *Lao Tse* (suposto fundador do taoísmo e autor de sua obra medular: *Tao Te King*). No capítulo anterior, viu-se também como Haroldo de Campos revisitou de forma inventiva e crítica outro expoente do taoísmo: Chuang-Tsé.

pode sofrer mutação, ou seja, ser transformado na cadeia contrária. Vê-se uma constante inversão *phármakon* nas linhas do *I Ching*, obliterando, assim, a fixação de seu fluxo.

A intertextualidade do *Diário* com *O Livro das Mutações* dá-se a ver de diferentes maneiras. Na esfera do enunciado, o diálogo é explícito e mediado por uma dicção lúdica conforme já mencionei. No campo da enunciação, o *Diário* corporifica um procedimento de linguagem que adere ao rio-texto do *I Ching*, evidenciado na própria materialidade gráfica ao potencializar recursos como aliteraões, jogos sensuais e paronomásicos, em que palavras se interpenetram, evocando o movimento das linhas do *Livro das Mutações*. Ao contrário dos diários usuais, que perduram as confissões na primeira pessoa ou, ainda, a cotidianidade, a igualdade que se instala no versátil, o texto altiniano se dirige à multiplicidade do “tu” em seu movimento de *mutação*. Daí a errância da voz enunciativa que, em vez de “decifrar” o mundo-metamorfose e seu bordejamento, se queda no recolhimento furtivo, no ato de observar o que se passa de um corpo a outro. No encerramento do *Diário*, lê-se: “Onde ficou o *I Ching*? Ficou no contexto multiplicado. No pluralismo da página branca [...]”. No *Diário da Rosa Errância*, em que a multiplicidade falta, resta ainda um passo mais para avançar. Nenhum *branco* ou quase na branca página. O branco metafísico esmaece. Silêncio algum como haste ou ponto de apoio. Por saber mais os deslocamentos, na *Rosa errância* há sempre alguma coisa que não pára de morrer, ou, via inversa, o freqüente desalinho reavivado em um timbre claro que promove o escoamento do que se chama vida. Limpa-se, desse modo, a distância entre os pontos terminais, e depara-se com o *Diário* “por um fio”.

A tésseira e a semelhança de causar engano

Você sabe que, na verdade,
o que o oleiro faz é cobrir o vento,
o nada, porque uma peça de barro é isso:
uma separação no vazio.

Medinho, oleiro do vale do Jequitinhonha.

A separação no vazio faz. E o *arredor* faz o vazio. O esbarrancamento, de maneira desigual, do objeto resplandecido, *deslumbrado*. Cada ato de fulguração tem o seu jeito próprio de tocar vazio e distendê-lo não sem a cumplicidade da oferenda oblíqua dos objetos.

O inestimável privilégio dos arredores é o que caracteriza a segunda série de poemas do *Diário da Rosa Errância*, formada por 93 fragmentos e intitulada “Prosoemas (A Minha Deslumbrada)”. Texto híbrido em que prosa, poesia e ensaio são entremeados por vozes poéticas do passado e do presente, bem como por linguagens e dicções díspares que cotejam autores do cânone oriental e ocidental.²⁷⁹

A escritura de “Prosoemas” instaura uma desconcertante *latência do devir* em que o leitor é transformado num espectador da *imanência*. A cadeia significativa “a minha deslumbrada” move-se entre os contornos de onde o sentido deserta. Mal se arrumam as coisas, já a desordem se instala. E o mais paradoxal: a aldeia altiniana e as reminiscências do poeta recebem pinceladas claras, que não lhes retira a luz que as expõe perante os acontecimentos. Costura-se com agulha de infância e se exercita em diferentes formas de encontrar um objeto. Por seu turno, um acordo vacilante é travado com o leitor, e, sem que se saiba como, surge o traço que o desm(es)ura. Em Prosoemas, compreende-se prontamente que, ao se depurar a forma, o muro se esvai. E o branco mallarmaico é violado por outro mais inexato: “A minha deslumbrada resplandecia os arredores das moendas dos

²⁷⁹ Uma breve apresentação do segundo livro de Altino Caixeta de Castro, *O diário da rosa errância e prosoemas*, foi efetuada na introdução da tese (p. 13). Destaco aí, além das características de uma linguagem híbrida, a forte intertextualidade com outras correntes filosóficas e literárias do Oriente, tais como o pensamento taoísta chinês e os paradoxos da escola *zen* do budismo japonês. Soma-se, ainda, um sem-número de citações e referências à literatura ocidental.

oleiros. Na minha aldeia os oleiros gostavam de ser oleiros por causa da qualidade e brancura do barro. Não era apenas um barro de tijolo ou de telha, era também um barro de louça”.²⁸⁰

O barro, de fiável matéria, entreabre sua forma vulnerável sem repetir o redobro do branco. A aldeia, os objetos e as recordações convertem-se em *maze* (labirinto, fulguração, maravilhamento). Em todos os fragmentos constata-se a presença da cadeia significativa *a minha deslumbrada*, que é o “objeto/sujeito do poema [...] mas o deslumbramento é também do sujeito da enunciação, que se pluraliza nas quebradas do labirinto da escrita”.²⁸¹

Os objetos que *a minha deslumbrada* (AMD) resplandece são inúmeros: a casa onde morava um casal de velhinhos, os bezerros novos, a graça dos palhaços, o visco das minhocas, os estrumes, os olhos das formigas, etc.²⁸² No entanto, a domesticidade das cenas familiares e sua habitação são tumultuadas pelos *fantasmas* das lembranças. Como na *Gradiva* de Freud, o *estranho* é o que está mais próximo. *Lembre-se* de que a memória é sempre uma casa mal-assombrada onde tudo se afasta desigualmente da dúvida e da certeza.

Mas em vez de fantasmas, constata-se, em “Prosoemas”, fantasmagorias que desorganizam a fala memorialística, pois AMD resplandece os arredores da loucura, dos sonâmbulos que deixam o leito para andar a esmo, do talo das abóboras, dos sepulcros caiados, da não-matéria, do sabor das cinzas, do seu próprio sorriso. Vê-se que os rearranjos das resplandescências vão adquirindo formas inusitadas, até puir a obviedade do *topos* rememorativo e se voltar para a própria linguagem: “A minha deslumbrada era também a minha deslumbrante. Não sei bem se por causa da frase musical [...] A vogal aberta, clara, mediterrânea, punha luz nos arredores de meu mistério” (fragmento III). Ou então no fragmento XXII: “A minha deslumbrada resplandecia refulgindo... Era a primeira vez que o gerúndio daquele verbo havia substituído os arredores da luz!”. No entanto, esse movimento de desestabilização do sentido não é progressivo assim como o descrevi (do claro ao obscuro). As circunvoluções que acompanham esses gestos descarrilados são difíceis de ser apreendidas nas primeiras leituras. Daí o meu equívoco no ensaio “A

²⁸⁰ Cf. *O Diário da rosa errância* – Prosoemas (A minha deslumbrada), fragmento I.

²⁸¹ Cf. WALTY, Ivete Lara Camargos. *Revista Scripta*, vol. 7, n. 13, p. 214, dez. 2003.

²⁸² Para fins de simplificação, adotou-se a sigla AMD como abreviação da cadeia significativa *A minha deslumbrada*.

Escritura Hexagramática de Altino Caixeta”, ao conferir à cadeia significativa AMD o status de *referente vazio*: “O poeta constrói uma cadeia aberta que muitas vezes insinua um gesto que viria completar o sentido mas o mantém em suspensão. Às vezes até o faz e conclui a operação de significação para, logo em seguida, desconstruí-la com um novo acidente semântico”.²⁸³

Na realidade, não há, em Prosoemas, um jogo em que o sentido é suspenso e depois concedido de forma intermitente, tampouco a cadeia AMD ocupa o *lugar do morto*, ou seja, de um significante disponível que acolhe qualquer sentido. Por certo que AMD não tem lugar próprio e fratura a equação da identidade, mas é notório, em suas operações, o processo de filtro, isto é, as coisas que ela não resplandece (tais como as flores artificiais) ou suas incursões numa insólita metafísica (ou na física contemporânea) em que ela anti-resplandece os arredores da não-matéria.

Por vezes, AMD concede ao leitor as facilidades de uma metaforização incontroversa, do signo “mãe” entendido como matriz de registros biográficos: “Pois que a minha mãe era um deslumbramento! Sabia como ninguém resplandecer os arredores das coisas”. Mas como sustentar essa imagem “receptáculo” quando fenecem as fronteiras eu-outro? Quando o lugar se abre ao exílio, decompõe-se em matizes que desapossa a paisagem? Vejamos: “A minha deslumbrada não conhecia Freud, mas havia lido Bergson”. Percebe-se que não se trata somente dos objetos deslumbrados pela mãe ou pelo “eu” do próprio poeta, sendo que Altino lia e citava, em suas entrevistas, Freud e Lacan. Evidencia-se que cada ocorrência de AMD deixa a descoberto a nervura imprecisa da aparente sucessão.

O “erro” de minha análise precedente resume-se na busca, malograda, dos *lugares* e dos espaços de significação que AMD ocupa. É o equivoco da hipótese de leitura que se restringe a mapas que dão realce a constantes, promovendo um tipo de compreensão voltada para a extensão do terreno, sua topografia e os trajetos percorridos, em vez de rastrear também intensidades, modulações, densidades e devires. Esses processos não são excludentes: os mapas extensivos e intensivos remetem um ao outro. Só assim os deslocamentos de intensidade e afetos que permeiam Prosoemas podem ser apreendidos sem correr o risco de alojar-se no que proporciona passagem, ou de impedir o escoamento

²⁸³ Cf. GUIMARÃES, Rodrigo. *Revista Alpha*, Ano 3, n. 3, p. 97, nov. 2002.

do sentido para fora das sedimentações. O fragmento V é exemplar desse potenciamento de intensidade. Ao iniciar o segmento, a instância elocutória descreve a farmacologia da estriquinina e, em seguida, muda abruptamente o tom da narrativa:

Naquela tarde eu havia visto um cachorro morrer. Aliás, lutar contra o aceleração desordenado de seu coração. Era uma luta desigual. Cá fora, era o cão magro e fiel. Cá fora, era o animal dócil e cativo. Cá fora, era a frase do moralista: *Le Chien c'est la vertu qui ne pouvent se faire home, se fait bête!*.

Lá dentro era o combate estridente e amargo. Lá dentro era a luta invencível. Lá dentro era a garra, o estertor! Era o cachorro! Cá fora havia sido o cão!

O que se vê centraliza todo o espaço. Percebe-se a vida em diferentes modos de uso. Aquilo que depois se intitula, não sem suas linhas de fuga, de cão. Cá fora, a realidade simétrica que demarca os espaços, a linha dentro-fora que anexa ao ato intempestivo o subterfúgio das máscaras, a *persona*. Cá fora o cão habitando o costume que o repete, as sentenças emblemáticas, o “dispêndio” do gesto, os acessórios retóricos de reafirmação da imagem.

Sob a aparência de um presente continuado em direção aos vivos, o que está dentro invade o *fora* e promove a convergência: cão, narrador-leitor, cachorro. O espectador também luta, insiste na imagem interminável do cachorro-cão, não para fazê-lo viver, mas para manter vivo nele a vastidão do que se extingue. Bem aí onde não responde à chamada, a máquina de morrer se desfaz e a proporção de ausência passa a ser favorável ao tempo, sem calar inteiramente o impulso desapropriante. O movimento de inquietação se degrada e a intensidade da narrativa declina: “Cá fora havia sido o cão”. Batimento ou pausa, o cachorro subsiste na vitalidade da imagem em que se tornara: “Pois, mesmo assim a minha deslumbrada gostava de resplandecer os arredores das favas de Santo Ignácio”. As favas gostam do alcalóide chamado estriquinina, esclarece o “narrador” no início do fragmento. Mas como traçar a cartografia dos *arredores* de “lá dentro” e “cá fora”? Os espaços se entornam uns nos outros, se infiltram.

À maneira de um aneurisma que se rompe subitamente de forma desordenada, esse trecho cria uma tensão incomum em Prosoemas. A desterritorialização dá-se não somente pela intensidade da cena evocada, mas pela *diferencialidade* de modulação em relação aos

fragmentos que o antecedem, ou seja, sua forma de “avizinhar-se”. O *cachorro* é um corpo estranho, um afundamento que “compõe” com as superfícies de carros alegóricos, vermes iluminados e outras cenas lúdicas que margeiam o fragmento.

Observa-se, desse modo, que a cadeia AMD não é uma *casa vazia*, puro significante ou *khôra*, e sim um adensamento de fluxos com feição rizomática. É a posição (atópica) que conecta todas as AMDs, ao mesmo tempo em que cria os desencaixes, os apêndices suplementares. É também a seriação que abre e fecha todos os segmentos, bem como a síntese disjuntiva “e-ou-nem” em que uma AMD afirma, *suplementa, constela* ou contradiz a outra, enfim, constituindo *consistências alógicas*.

A rosa, o espanto, a cabra, A minha deslumbrada. Têsseras para se ler Altino ou incisão no vazio? ²⁸⁴

Onde não há aderências, alçar os cordames, bem aí no ponto que se liquefaz, onde o esvaziamento não solicita a senha que o faz avançar. E, no mesmo golpe, preservar os objetos *deslumbrados* pela luz que os expõem perante os acontecimentos: “presentear”.

Presentes para serem dados

A hospitalidade precede a propriedade

Derrida

No poema “Presentes para serem dados”, publicado em sua obra póstuma *Sementes de sol*, Altino Caixeta elabora uma lista de “objetos” que são organizados em ordem cronológica para que possam ser ofertados. Nas três primeiras estrofes do poema, o caráter “concreto” da oferenda é evidente: “um azulejo de Zadkine. um tapete de Picasso. sete meses depois: um vitral de Léger. um tapete de Degois. um ano depois: um pote de De Chirico. um copo de Lalique”. No entanto, a partir da quarta estrofe, a caracterização do *presente* em seu sentido de concretude e “realidade” começa a se desvanecer: “um ano e

284

Têssera: 1. Designação comum aos objetos que serviam de senha, entre os primitivos cristãos. 2. Cubo ou dado marcado nas seis faces.

meio depois: uma encadernação de Bonfil. uma pele de morcego com frisos cor de cereja”.
Constata-se aí uma “desglamourização” da oferta acrescida de um aparente aumento de seu teor abstrato que se dá a ver de maneira evidente nas últimas estrofes do poema:

três anos depois:
um leque de sândalo.

cinco anos depois:
uma tempestade de petúnias.

sete anos depois:
uma boca
amarrada de silêncio.

setenta anos depois:
uma saxífraga
umbrosa.

cem anos depois:
um fênix
uma fissão da flor...

O dispositivo poético, que se vale dos recursos de listagens, inventários e catalogações de objetos concretos, abstratos ou ficcionais com o intuito de denunciar a falência dos artificios taxonômicos que buscam organizar e logicizar a realidade, foi amplamente analisado por Maria Esther Maciel em sua obra *A memória das coisas*. Ao se referir aos contos borgianos “Funes, o memorioso” e “A biblioteca de Babel”, a autora destaca “a insensatez e a ineficácia da tentativa de arquivamento ou classificação exaustiva do conhecimento e das coisas do mundo, visto que todo recenseamento tende, em seus limites, a revelar o caráter do que é naturalmente incontrollável e ilimitado”.²⁸⁵

Os “presentes” referidos no poema de Altino, à medida que as estrofes se desdobram, explicitam o aspecto não utilitário ou convencional da “oferta”. Mas, diferentemente dos procedimentos que visam agrupar objetos de forma aleatória ou obsessivamente ordenadora, as operações altinianas esvaziam a própria noção de objeto e sua cumplicidade com a semântica ou com a apropriação do espaço. Uma “pele de morcego

²⁸⁵

Cf. *A memória das coisas*, p. 14.

com frisos cor de cereja” pode facilmente ser situada no delírio báquico surrealista, ou, ainda, uma “boca amarrada de silêncio”, na morada fixa da metafísica. No entanto, a “fissão da flor” como dádiva instaura a incondicionalidade do gesto das instâncias “sem domicílios”.

A cadeia significante “fissão da flor” em seu status de “presente a ser dado” difere da construção signífica aparentemente semelhante evidenciada no poema “Epílogo” já analisado (“A fissil flor será a com fissão da flor final”). O encerramento do poema “presentes para serem dados” evoca a radicalidade do gesto que precede o *oikos*, a casa, o lugar no espaço em que o exercício de ficcionalização do leitor e do texto não tem *lugar*. Esse movimento extremo que instaura a alteridade do Outro e sua irredutibilidade à apropriação pelo ato de leitura faz do leitor e do texto hóspedes em “casa” alheia. Pode-se falar de um *espaço morto* (e não do espaço da morte) em que o gesto de dar ou receber não se encontra subordinado às instâncias de soberania, aos circuitos de troca e de comércio ou, até mesmo, à *pulsão apropriadora*, como define Jacques Derrida em *The post card: From Sócrates to Freud and Beyond*.²⁸⁶

“Dar a fissão da flor” é um ato “sem poder”, não instaura a verdade (e seu próprio movimento dentro de si mesma, como declarou Hegel), nem o sentido (“refênixado” pela pulsão apropriadora), tampouco a dívida com as formulações teóricas desconstrutoras ou com a promessa de um devir que se assenta no *presente* (duplo elo: temporalidade/dádiva). A palavra “recebida”, decorrente desse gesto, convoca uma leitura contra-assinante em que a memória deficiente (fiel e infiel ao acontecido, como observa Evando Nascimento) faz-se evento.²⁸⁷ O acontecimento que daí se depreende dá-se em um “para além do cálculo”, mas na palavra, na *hospitalidade* que o ato poético proporciona. Esse abrir-se para aquele que não é “nem esperado nem convidado” é o que Derrida chama de hospitalidade de *visitação*, e não de *convite*. Falar a partir de um “não-saber” possibilita a equação poética. Por isso que, para o filósofo da desconstrução, a hospitalidade é inventiva.²⁸⁸

O acolhimento possível das poéticas da desconstrução instaura-se por meio do ato da *exapropriação* que almeja o movimento em direção à significação, ao mesmo tempo em

²⁸⁶ Nessa obra, Derrida nomeia, para além do princípio do prazer e da realidade (Freud), a pulsão de propriedade, ressaltando sua importância fundamental para a dinâmica do aparelho psíquico.

²⁸⁷ Cf. o ensaio “O perdão, o adeus e a herança em Derrida. Atos de memória”, de Evando Nascimento em *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*, p. 15.

²⁸⁸ Cf. *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*, p. 196-197.

que preserva o regime de fluxo sem retenção, ou seja, operação irreduzível a qualquer ordem já existente. Em outras palavras, as “paragens do sentido” constituem condição necessária, mas não suficiente, da dinâmica poética: “Se houvesse a possibilidade de reapropriação total do sentido, exaustivamente e sem vestígio, não haveria sentido. Por isso há esse movimento de apropriação finita, passageira e precária, definindo-se como exapropriação.”²⁸⁹

Se, por um lado, a dádiva da “fissão da flor da significação” promove a liquidação de certa forma de crédito em relação ao sentido, por outro, instala-se o convite à hospitalidade das “poéticas da desconstrução”, *para além* da normalização da libido apropriadora e seus cálculos estratégicos da palavra subordinada ao “curso do mundo”.

Enfim, como não acolher, mediante uma leitura *diferencial*, as *mortes* e os *presentes* de Altino Caixeta? Ou de Haroldo de Campos e de Jacques Derrida?

²⁸⁹ Cf. o ensaio “Sobre a hospitalidade” de Luiz Fernando Medeiros de Carvalho em *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*, p. 208.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais de cinco décadas escrevendo poemas de forma ininterrupta: assim Haroldo de Campos e Altino Caixeta. O primeiro, com dezenas de livros publicados, o segundo, com apenas dois livros editados em vida e um póstumo, mas com muitas obras inéditas e centenas de poemas espalhados em agendas pessoais sob a guarda da família. Em outras palavras, qualquer aproximação entre essas poéticas assume um caráter provisório, dada a amplitude e a variedade de seus escritos, bem como o ineditismo de muitos deles.

Sob uma perspectiva específica que colocou em destaque textos eminentemente desconstrutores, identifiquei, ao longo dos dois últimos capítulos, alguns pontos de aproximação entre esses dois poetas no que diz respeito ao manuseio da linguagem e do fato poético.

Em uma abordagem mais sistematizadora, pode-se dizer que as principais semelhanças entre essas escrituras são: a) a constante intertextualidade com poéticas clássicas e contemporâneas do Ocidente e do Oriente; b) a presença freqüente de operadores textuais como os *indecidíveis* (vocábulos que desfocam o ato de significação); c) o uso acentuado do dispositivo erotismo/sensualismo; d) o recurso do espaço como elemento de composição em alguns poemas; e) a concepção de escritura como jogo, prazer, perda e proliferação; f) o hibridismo textual (prosa-poética) com esgarçamento da referencialidade sem, contudo, apagá-la; g) a reinvenção criativa e crítica da tradição; h) a variedade de dicções incorporadas pelo “eu lírico”; i) a criação/incorporação de palavras com grande potencial de estranheza; j) as “concreções” de linguagem que utilizam recursos variados, tais como aliterações, paronomasias, anagramas, rimas dissonantes, etc.

Por outro lado, como foi visto no capítulo terceiro, o que ficou conhecido como “desconstrução” não é um processo homogêneo, tampouco segue uma metodologia específica. Portanto, cada intervenção realizada em um texto é singular e irreduzível. Mesmo ao analisar uma única obra como *Galáxias*, evidencia-se que os processos desconstrutores aí presentes compreendem ampla gama de aspectos, ocasionando efeitos diversos na poeticidade textual. E sobre o tema apresentei algumas diferenças entre essas

poéticas e a maneira como operam com recursos desterritorializadores. No *livro-viagem* de Haroldo de Campos, apesar de os fragmentos terem sido construídos sob a concepção “monadológica”, em que uma página “espelha” as outras, existem diferenças significativas entre elas, tanto no aspecto de fatura quanto na eficácia poética que alcançam.

Destaquei, a seguir, de forma sumária, algumas das diferenças elucidadas ao longo dos capítulos terceiro e quarto, que se referem a essas escrituras. O erotismo, por exemplo, é um recurso largamente utilizado por ambos os poetas. Em *Galáxias*, é a própria linguagem que recebe as investidas da parelha *eros-thanatos*, enquanto em *Cidadela* o sensualismo de *eros* enovela-se em uma beleza lógica-louca-lírica-lúdica, ou seja, *constela* diferentes dicções e formas “lógicas”. Já no *Diário da Rosa Errância e Prosoemas*, *eros* se inclina sobre a corporeidade da palavra, à maneira de *Galáxias*, mas difere desta por não alcançar os extremos do pêndulo galáctico em que sobressaem as faces corrosivas e líricas da pulsão libidinal, frequentemente amalgamadas em um mesmo bloco semântico.

As palavras que causam “estranheza” também são operações abundantes nessas poéticas. Enquanto Haroldo de Campos, especialmente em *Galáxias*, explora os neologismos e as palavras-montagens, Altino Caixeta utiliza os significantes procedentes de línguas indígenas, do português arcaico ou regional e, sobretudo, de outros campos disciplinares, tais como a lingüística, a filosofia, o misticismo, a religião e as ciências naturais. Assoma-se a esses procedimentos, a forma de brincar com as palavras, de trapacear, de citar desapropriando. Mas também nesse aspecto as distâncias são visíveis. Se tanto Haroldo quanto Altino apresentam uma concepção de escritura como *jogo*, em que a indeterminação, o descomedimento e a proliferação de signos são levados ao extremo, em alguns momentos há no texto haroldiano uma tensão “antropofágica” ou uma dicção dramática, enquanto na escritura altiniana destaca-se o ludismo *metairônico* que caracteriza sua “modernidade contraditória”. Em relação ao hibridismo textual dos poemas-livros tais como *Galáxias* e *Diário da Rosa Errância*, o apagamento da referencialidade nunca é levado às últimas conseqüências. No fluxo galáctico percebe-se, em algumas passagens, uma profusão de vozes e acontecimentos que se sobrepõem esgarçando a relação de representatividade linguagem-mundo, mas sem extingüí-la. No *Diário*, por sua vez, os fragmentos, quando considerados isoladamente, apresentam uma narratividade nítida, mas adquirem incomum efeito desorganizador quando examinados em seu conjunto, pois se

evidenciam aí o entrechoque e o desalinhamento entre os fragmentos que se dão a ver, tanto no aspecto semântico quanto nas modulações de intensidades e *devires*.

Existem ainda diferentes operações desconstrutoras efetuadas nessas poéticas. Em *Galáxias*, como foi visto, Haroldo de Campos utiliza as *zonas de vizinhança* em que *dobras* ou *instâncias paradoxais* se interpõem entre duas cadeias significantes, fazendo com que uma deslize sobre a outra e crie um campo de indiscernibilidade. Já Altino Caixeta, em “Coroa de sonetos para uma cabra”, recorre ao uso sistemático da *différance* para distender indefinidamente a esfera da significação, enquanto em o *Diário*, percebem-se cadeias semânticas (*a minha deslumbrada*) atuando como adensamento de fluxos à maneira rizomática.

Portanto, em vez de “analisar” esses poemas desconstrutores utilizando recursos interpretativos e exegéticos, recorreu-se, neste estudo, ao que Derrida chama de *enxerto*, isto é, a inseminação de textos em outros, que provoca uma deformação mútua nas escrituras acopladas. Formulado de outra forma, pode-se dizer que uma *multiplicidade* muda de natureza quando aumenta suas conexões (Deleuze). Essa aglutinação de máquinas, quando bem efetuada, amplia o espaço semântico de forma considerável, tal como explicitado em algumas análises efetuadas nos capítulos precedentes. Como deixar de ver, no poema “Cúpula” de Altino Caixeta, o traço gótico (de gozo-erótico) após a intervenção de Sérgio Bueno? Como olhar para *Diane de Poitiers* (*Galáxias*) sem identificar em seu rosto o punhal que se redobra no reto refilo do nariz, após a leitura *suplementar* de Costa Lima? Como não ver a *labirinticidade* do *Diário* altiniano ou a *atopia* de sua escritura após as leituras de Ivete Walty ou de Maria Esther Maciel?

Para que essas poéticas não fossem despidas de suas “pequenas irregularidades”, formulei uma rede de conceitos flexíveis que atuam por *semelhança de família* (Wittgenstein), a fim de que o frescor do objeto poético pudesse ser potencializado em sua movência e força desterritorializadora. Esses conceitos, por sua vez, advindos de esferas teóricas diversas, foram articulados de modo a possibilitar certa coesão (que denominei de *campo de consistência*) ao mesmo tempo em que instauram novas operações lógicas (*consistências alógicas*) que ultrapassam os princípios clássicos “da identidade, da não-contradição, do terceiro-excluído e da causalidade”. Como se vê, a palavra “consistência” adquire centralidade nas formulações aqui elaboradas, substituindo e suplementando esferas

semânticas mais estáticas (*estratos*, no sentido deleuziano), designadas por significantes como “ordem”, “estrutura”, “*mimesis*” e representação. Certamente que os conceitos evocados no capítulo terceiro não se encontram plenamente assentados nos *estratos*, bem como os poemas analisados não são inteiramente recobertos pelo *campo de consistência*. Na realidade, trata-se de noções e procedimentos que trafegam em vias de margens instáveis, o que põe em suspeição qualquer circunscrição fixa ou pouco dinâmica de prescrições teóricas e conceituais.

De forma empírica, foi possível examinar e assinalar, nos capítulos quarto e quinto, como esses conceitos imersos em um *campo de consistência* interagem com o texto poético. Embora a ênfase tenha recaído nas operações de descentralização, mutabilidade ateleológica e multiplicidade das operações de ordenamento do sentido, em momento algum nas poéticas aqui examinadas, deu-se um cancelamento absoluto do espaço da significação. Se, por um lado, a instância do sentido não é capaz de responder de modo integral à realidade da experiência poética, por outro, o seu desmonte não só realça pinceladas utópicas, como também potencializa esferas metafísicas que parasitam a dinâmica desapropriadora da relação do sujeito com a linguagem que se dá a ver mediante constante reordenamento. Daí a necessidade, a meu ver, de uma formulação pródiga de conceitos que desautorizam, em maior ou menor grau, as abordagens do fato poético que desconsideram a suspensão de decisão semântica diante de escrituras *des-construtoras*.

Enfim, a leitura, ainda em apreciação, do lugar textual aberto por Haroldo de Campos e Altino Caixeta em muitos de seus poemas produz uma cena de instabilidade, mas sem dar as boas-vindas à celebração da dubiedade ou à intransitividade das abordagens interpretativas que legitimam a condição de verdade (e não a de possibilidade e seus efeitos de sentido). Essa rasura das concepções mais restritivas ou do movimento que não procura pensar a *diferencialidade* é o que propõem os teóricos que referendaram esta tese, quais sejam, Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Jorge Luis Borges e Ludwig Wittgenstein.

Feitas essas observações, acentuo, ainda que de passagem, o que há de irreduzível nas poéticas da desconstrução, ou seja, algo que possa ser caracterizado à maneira da *roda* de Huidobro, *que segue girando após o acidente*.

SOBRE NOTAS

Os teóricos da desconstrução, seguindo o legado de Derrida, fazem uma leitura muito específica das *margens* do texto, em que as notas, as epígrafes e as referências intra-intertextuais assumem uma força própria capaz, em alguns casos, de subverter o texto principal, de deslocar sua hierarquia.

Entretanto, utilizo neste estudo as notas em um sentido mais amplo. Adotei três critérios básicos de notação: o primeiro trata-se, simplesmente, de citação da fonte; o segundo, da glosa, do comentário explicativo ou suplementar; e o terceiro, de sobreposições ao texto principal, constituído de um deslocamento das citações mais longas para o rodapé de página.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzala. *Poesia concreta brasileira: las vanguardias en la encrucijada modernista*. 2003. Tese (Doutorado em Letras – Universidade de Buenos Aires, Buenos Aires, 2003).

ALLIEZ, Eric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BARROS, Manoel. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

_____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *O livro por vir*. Tradução de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.

_____. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

_____. *A supersticiosa ética do leitor: obras completas*. São Paulo: Globo, 2000. v. I.

_____. *Sobre o Vathek de William Beckford: obras completas*. São Paulo: Globo, 2000. v. II.

_____. *Kafka e seus precursores: obras completas*. São Paulo: Globo, 2000. v. II.

_____. *A muralha e os livros: obras completas*. São Paulo: Globo, 2000. v. II.

_____. *As versões homéricas: obras completas*. São Paulo: Globo, 2000. v. II.

_____. *Vinte e cinco de agosto, 1983: obras completas*, São Paulo: Globo, 2000. v. III.

_____. *A biblioteca de Babel: obras completas*. São Paulo: Globo, 2000. v. I.

_____. *O Aleph: obras completas*. São Paulo: Globo, 2000. v. I.

_____. *O livro de areia: obras completas*. São Paulo: Globo, 2000. v. III.

_____. *O Zahir: obras completas*. São Paulo: Globo, 2000. v. I.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANCO, Lúcia Castelo (Org.). *Coisa de louco*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, 1988.

BUENO, Antônio Sérgio. *Sob as bênçãos de eros*. (Notas sobre um poema de Altino Caixeta de Castro) Rev. Alpha. Ano 3, n. 3, nov. 2002.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *O arco-iris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Galáxias*. São Paulo: Ex-Libris, 1984.

_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. Dois dedos de prosa sobre uma nova prosa. *Invenção: Revista de arte da vanguarda*, São Paulo: Edições Invenção, n. 4, dez. 1964.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Livraria duas Cidades, 1975.

CASTRO, Altino Caixeta de. *Cidadela da rosa: com fissão da flor*. Brasília: Horizonte Editora, 1980.

_____. *Diário da rosa errância e prosoemas*. Brasília: Escopo, 1989.

_____. *Sementes de sol*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

CHAUI, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1997.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

COSTA, Alexandre Rodrigues. *A construção do silêncio*: um estudo da obra poética de Orides Fontela. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salina Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1990.

_____. *A dobra*. Leibniz e o barroco. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Papyrus, 1991.

_____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1993.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. Tradução de Bento Prado Junior e Alberto Alonzo Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *O Anti-Édipo*. Tradução de Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. V. I. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. II.

_____. Tradução de Aurélio Guerra Neto *et alii*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. III.

_____. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. v. IV.

_____. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. v. V.

DERRIDA, Jacques. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.

_____. *Dissemination*. Tradução de Barbara Johnson. The University of Chicago, 1981.

_____. *A Farmácia de Platão*. 2. ed. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Gramatologia*. 2. ed. Tradução de Miriam Chnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *A escritura e a diferença*. 3. ed. Tradução de Maria Beatriz Marques Niza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. *Do espírito: Heidegger e a questão*. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1990.

_____. *Margens: da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e António Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Paixões: ensaio sobre o nome*. Tradução de Lóris Machad. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *Salvo o nome: (post-scriptum): ensaio sobre o nome*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho e a Nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. *Khôra: ensaio sobre o nome*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.

- _____. *Limited Inc.* Tradução de Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1991.
- _____. *O animal que logo sou.* Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- _____. *Glas.* Nebraska: University of Nebraska Press, 1990.
- _____. *The post card: From Sócrates to Freud and Beyond.* London: The University of Chicago Press, 1987.
- _____. *Feu la cendre.* Paris: Des Femmes, 1978.
- _____. *Torres de Babel.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- _____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana.* Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- _____. *La desconstrucción em lãs fronteras de la filosofia: la retirada de la metáfora.* Tradução de Patrício Peñalver Gómez. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.
- _____. *Posições.* Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- _____. *Papel-máquina.* Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- _____. *Adeus a Emmanuel Lévinas.* Tradução de Fabio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DUQUE-ESTRADA, Paulo César. (Org.). *Às margens: a propósito de Derrida.* Rio de Janeiro: Editora da PUC, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de António F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Tradução de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro, Imago Editora LTDA, 1976.

GLOCK, Hans-Johann. *Dicionário Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

GUIMARÃES, Rodrigo. A escritura hexagramática de Altino Caixeta. *Rev. Alpha*. Patos de Minas: Centro Universitário de Patos de Minas, Ano 3, n. 3, nov. 2002.

_____. *A escritura múltipla de Altino Caixeta de Castro*, Minas Gerais. Ano 39, n. 1.277, fev. 2005. Suplemento Literário.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Tradução de Ana Maria Bernardo. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses do século XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

_____. *Qu'appelle-t-on penser?* Tradução de Aloys Becker et Gerard Granel. Paris: PUF, 1992.

HINTIKKA, Merrill B.; HINTIKKA, Jaakko. *Uma investigação sobre Wittgenstein*. Tradução de Enid Abreu Dobransky. Campinas, Papirus, 1994.

HUGO, Friedrich. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de J. Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1992.

JAUSS, Hans Robert. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOHNSON, Christopher. *Derrida. A cena da escritura*. Tradução de Raul Fixer. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. *O seminário. Livro 3: as psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. *O seminário. Livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

_____. *O seminário. Livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. *O seminário. Livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

_____. *O seminário. Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

_____. *O seminário. Livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

_____. "Lituraterra". *Che vuoi?*, vol. 1, n. 1. Porto Alegre, Cooperativa Cultural Jacques Lacan, 1986, p. 17-32.

LAO TSE. *Tão Te King*. Tradução de Humberto Rohden. São Paulo: Alvorada, 1985.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Participação da palavra poética: do modernismo a poesia contemporânea*. Petrópolis: Vozes, 1966.

LEMAIRE, Anika. *Jacques Lacan: uma introdução*. Tradução de Durval Checchinato. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1979.

LIMA, José Lezama. *A dignidade da poesia*. Tradução de Josely V. Baptista. São Paulo: Ática, 1996.

LIMA, Luiz Costa. *Mimeses e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MAIA, Elisa Arreguy. *Escritura: na travessia da letra*. In: BRANCO, Lúcia Castelo; BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: Editora UFMG;

PÓS-LIT – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

MACHADO, Carlos Eduardo Lima. *Galáxias: do texto à ficção: abolição e memória das fronteiras* 1996. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

MACIEL, Maria Esther. *A memória da coisas: ensaio sobre literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

_____. *Vôo transversal*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

_____. *A palavra inquieta* (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. *As vertigens da lucidez: poesia e crítica em Octavio Paz*. São Paulo: Experimento, 1995.

_____. Pontos de confluência: América Latina em diálogo com o oriente – conversa com Haroldo de Campos. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (Org.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte, Pós-Lit/FALE/UFMG, 2000.

MANDIL, Ram. Para que serve a escrita?. In: ALMEIDA, Maria Inês de (Org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: EDU, 1997.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Faculdade de Letras UFMG, 2003.

MARTINS, Floriano (Org.). *O começo da busca: o surrealismo na poesia da América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

MELO NETO, João Cabral de *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade. Vanguarda. Metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. O mago de maipu. *Range: Revista de literatura*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 3, 1998.

MERTON, Thomas. *A via de Chuang Tzu*. Petrópolis: Vozes, 1984.

MILLER, Jacques-Alain. *Percurso de Lacan*. Tradução de Ari Roitman. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos de desconstrução*. Niterói: Editora da UFF, 1999.

_____. *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação liberdade, 2005.

NOVALIS. *Pólen*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Convergências*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *Estrella de três puntas: André Breton y el surrealismo*. México: Editorial Vuelta, 1994.

_____. *Las peras del omo*. México, Seix Barral, 1986.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *Altas Literaturas*: São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Inútil poesia e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Mira-Sintra: Europa-América, 1987.

PIGLIA, Ricardo. Entrevista a José Castello. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 24 de junho de 1994. Caderno 2.

PLATÃO. *Diálogos: Mênon-Banquete-Fedro*. 18. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [sd.].

_____. *Crátilo*. 3. ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Pará. Editora Universitária UFPA. 2001.

_____. *Parmênides-Filebo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Pará. Editora Universitária UFPA, 1974.

PONGE, Francis. *O partido das coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

POUND, Erza. *A arte da poesia*. Tradução de José Paulo Paez. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

ROBAYNA, Andrés Sánchez. *Revista USP*: dez./jan./fev. 1990-1991.

ROSA, António Ramos. *A parede azul*. Lisboa: Caminho, 1991.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução de Fulvia Moretto. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 1998.

RUSSEL, Bertrand. *História do pensamento ocidental*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro, F. Alves, 1976.

_____. *O silêncio, o segredo, Jacques Derrida. Márgenes*: Revista de Cultura, n. 5, jul./dez. 2004.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernandez (Org.). *América Latina e sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1975.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHÜLER, Donald. Introdução, versão e notas de *Finnegans Wake*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia e alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

STEGMÜLLER, Wolfgang. *A filosofia contemporânea: introdução crítica*. Tradução de Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. São Paulo: Editora EPU, 1977.

TAYLOR, Charles. Philosophy and its history. In: *Philosophy in History*. Cambridge University Press, 1985.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VASCONCELOS, Maurício Sales. *Derivados da diferença: estenofonia*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

_____. Da superioridade da literatura anglo-americana: Deleuze, critério literário?. *Revista de Estudo Literários*. Belo Horizonte, v. 5, p. 125-144, out. 97.

_____. *Literatura e filosofia*. Blanchot, Paradoxo Plural.

VASCONCELOS, Maurício Sales; COERLHO, Haydeé Ribeiro (Org.). *1000 rastros rápidos*. Autêntica, Belo Horizonte, 1999.

WALTY, Ivete Lara Camargos. Aldeia e mundo na palavra de Altino Caixeta. *Rev. Scripta*. v. 7, n. 13, dez. 2003.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001.

_____. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. *Da Certeza*. Tradução de Maria Elisa Costa. Lisboa: Edições 70 LDA, 1969.

_____. *Anotações sobre as cores*. Lisboa: Edições 70 LDA, 1977.

_____. *Fichas*. Lisboa: Edições 70 LDA, 1977.

_____. *Livro azul*. Lisboa: Edições 70 LDA, 1976.

_____. *Livro castanho*. Lisboa: Edições 70 LDA, 1976.