

MUNDO DESFEITO E REFEITO

ANTONIO CANDIDO

Como estudar o texto literário levando em conta o seu vínculo com as motivações exteriores, providas da personalidade ou da sociedade, sem cair no paralelismo, que leva a tratá-lo como documento? A única maneira talvez seja entrar pela própria constituição do discurso, desmontando-o como se a escrita gerasse um universo próprio. E a verificação básica a este respeito é que o autor pode manipular a palavra em dois sentidos principais: reforçando ou atenuando a sua semelhança com o mundo real.

A semelhança é reforçada quando ele escreve, por exemplo: as nuvens pairavam no alto céu; e é atenuada quando escreve: bandos de carneiros corriam no campo azul. Neste caso, as nuvens lembram lã de carneiro e a sua quantidade pode evocar a idéia de rebanho; como os rebanhos circulam nos campos, o céu se equipara a um campo.

Nesta comparação, como em qualquer outra, há um duplo movimento: de um lado ela garante o nexos com o mundo, pois as nuvens são parecidas com carneiros, animais que conheço e posso observar diretamente; mas de outro, perturba este nexos, pois as nuvens deixam de o ser no momento em que viram carneiros e, reciprocamente, estes não são mais carneiros, porque são nuvens. Daí uma tensão cheia de ambigüidade, da qual surge a linguagem poética, que a explora e incrementa, levando-a às últimas conseqüências, muito além do nível informativo.

Portanto, na comparação, sobretudo em sua forma mais radical, a metáfora, o mundo está e não está presente. De fato, graças a ela o escritor acentua a intensidade da analogia até parecer que não há mais mundo, mas sim uma mensagem com vida própria, podendo inclusive não se referir a algo que a experiência comprove. Explorando um pouco mais o que foi dito acima: este processo de desfazer a semelhança com o mundo pode dar-se pela substituição convencional ou pela substituição não-convencional. Usando agora exemplos tomados a textos literários, lembremos, no primeiro caso, a comparação do crescente lunar com uma foice de ouro largada no campo de estrelas, no poema "Booz adormecido", de Victor Hugo:

(...) et Ruth se demandait

*Imobile, ouvrant l'oeil à moitié sous ses voiles,
Quel dieu, quel moissonneur de l'éternel été
Avait, en s'en allant, négligemment jeté
Cette faucille d'or dans le champ des étoiles.*

O céu é um grande prado semeado de estrelas, claro como verão permanente, no qual um ceifador divino esqueceu a foice quando foi embora. Belíssimo, mas perfeitamente enquadrado no âmbito de moderação que a Poética tradicional exigia para tornar aceitáveis as comparações. Já num dos "Poemas da negra", de Mário de Andrade, a substituição insólita exige do leitor certo esforço de adaptação:

*Ai momentos de físico amor,
Ai reentrâncias de corpo...
Meus lábios são que nem destroços
Que o mar acalanta em sossego.*

*A luz do candieiro te aprova,
E...ndo sou eu, é a luz aninhada em teu corpo
Que ao som dos coqueiros ao vento
Farfalha no ar os adjetivos.*

No embalo da ternura física, os lábios do amante são destroços boiando na ondulação dos gestos, enquanto o corpo amado, em vez de fazer jus a louvores, os produz ele próprio, como adjetivos espalhados pelos coqueiros ao vento.

As fases de transformação literária trabalham sobretudo esta segunda modalidade, enquanto nas fases estáveis domina a primeira, mais conservadora. Mas a distinção é relativa, porque o anti-convencional de hoje poderá ser a rotina de amanhã.

Neste processo de desfazer a realidade o mundo se vai desfigurando e o objeto referido pela palavra parece passar dele para "dentro" do discurso. Aparentemente, não é mais o mundo, é outra coisa, que parece não existir fora dos limites do texto.

Para obter este efeito o escritor pode recorrer a diversos meios. A sua finalidade é encontrar recursos pra dar realce ao discurso, no campo sonoro ou no campo semântico, sendo certo que as modificações ou singularidades no campo sonoro têm um poder singular de conferir toques semânticos. O resultado é a criação de um sistema específico de sentido, que pode ser convergente, paralelo ou

divergente em relação ao sistema do mundo.

Como se vê, estou bordando à roda do ponto de vista de Jakobson, que se poderia simplificar dizendo que o discurso poético é aquele que chama a atenção sobre si mesmo. No limite (acrescentemos) ele tanto chama a atenção sobre si que faz esquecer o mundo, tornando-se outro mundo. Ora, para isso são fundamentais não apenas os efeitos de alteração sintática, mas também os de ritmo e sonoridade, que formam a base para as alterações no terreno da analogia ou do nexos, por sua vez atuantes no significado.

Vejam um trecho do capítulo inicial, "Origens, memória, contacto, iniciação", em A idade do serrote, de Murilo Mendes:

O dia, a noite

*

Adão e Eva - complementares e adversativos.

Meus pais: Onofre e Ekisa Valentina, Adão e Eva descendentes.

*

*A multiplicação dos pais. A multiplicação dos peitos. A multiplicação dos pães.
A multiplicação dos pianos.*

*

O jardim-pomar da casa paterna, limite traçado ao meu incipiente saber. O sabor das frutas. A árvore da ciência do bem e do mal ao meu alcance. Um esboço de serpente pronta para armar o bote. Outros jardins-pomares da casa de tias e primas.

O princípio que rege este texto é a assimilação alegórica do mundo nascente do narrador ao mundo nascente descrito pelo Gênesis. Os pais, novos Adão e Eva, se multiplicam gerando o filho, que tem por menagem o Eden-pomar, onde estão as frutas reais e as frutas metafóricas das iniciações, junto às primas que também vivem a descoberta da vida em seus pomares edênicos. O recurso principal de escrita é a elipse, que sugere a experiência fragmentária e desconexa da infância, condicionando uma realidade aproximativa e descontínua, que parece residir mais nas palavras do que nas coisas que elas designam. O mundo da experiência racionalizada foi desfeito, reduzido a impressões fugidias e incompletas, nascidas da percepção embrionária do menino pequeno. Mas a seguir foi refeito pela palavra, tratada como se sobre ela, não sobre a realidade, repousasse o significado profundo.

Interessante sob este aspecto é o terceiro segmento, que representa de maneira mais pura o processo de desfazer-refazer, porque somos embalados pela sua sonoridade antes de pensarmos com rigor no sentido, graças à poderosa combinação de anáfora e paronomásia. A mesma palavra ("multiplicação") é repetida quatro vezes, multiplicando-se efetivamente, sempre ligada a outras irmanadas por uma homofonia feita de rimas quase toantes e entrelaçadas: "pais"- "pães", "peitos"- "pianos". É como se a palavra propusesse um mundo refeito por ela, de tal modo que o

discurso parece propor-se como finalidade de si mesmo, ao chamar a atenção sobre si por meio dos recursos de sonoridade e simbolização.

Portanto, a lógica fônica parece antepor-se à outra, criando uma razão específica, antes de deixar ver a sua razão enquanto referência à realidade externa. Um discurso como este garante e ao mesmo tempo perturba o nexos com o mundo. Mas, milagrosamente, a perturbação torna o nexos mais significativo, porque ao destacar o discurso dá maior expressividade ao mundo. Aqui o mundo é o do nascimento, do aleitamento, das percepções iniciais. Mas para um católico como Murilo Mendes é também o senso do milagre (multiplicação dos pães, extensiva a outros nfeis), que infunde transcendência ao cotidiano. E é senso do absurdo, exprimindo a nutrição espiritual através da arte, na proliferação surreal dos pianos, isto é, da sua sonoridade captada pelo menino. Talvez a articulação se deva a nexos de tipo associativo: o leite conduz ao pão (alimento); este é assimilado ao milagre da sua multiplicação por Jesus; o milagre por sua vez abre a possibilidade da multiplicação metonímica dos pianos. E assim vemos de que maneira um elemento ideológico, a religião, permite infletir o discurso no rumo do insólito, resultando o sentimento do cotidiano como milagre possível, idéia cara aos surrealistas e, por motivos em parte diferentes, a Murilo Mendes. É como se o sentido "interno" passasse de algum modo ao primeiro plano, pois dá vida especial ao sentido "externo", isto é, o que garante a relação do discurso com o ser e com o mundo.

O processo de desfazer a semelhança da palavra com o mundo pode ir mais longe, a ponto da realidade interna do discurso, a sua auto-referência (se for possível dizer isto), parecer maior do que a referência externa. Veja-se como somos arrastados pela lógica própria das associações, sempre com base na anáfora e na paronomásia, neste outro trecho do mesmo capítulo inicial de A idade do serrote:

As tēmporas de Antonieta. As tēmporas da begônia.

As tēmporas da romã, as tēmporas da maçã, as tēmporas da hortelã.

As pitangas temporãs. O tempo temporão. O tempo-será. As tēmporas do tempo.

O tempo da onça.

As tēmporas da onça. O tampão do tempo.

O temporal do tempo. Os tambores do tempo. As mulheres temporãs.

O tempo atual, superado por um tempo de outra dimensão, e que não é aquele tempo. Temporizemos.

Tudo se ordena ao redor da palavra "tempo", segundo um critério sonoro, não lógico, pois as afinidades fônicas regem as associações que constituem o discurso, exprimindo o sentimento do tempo passado por meio de evocações em revoada da experiência infantil. Uma referência do parágrafo anterior amarra um pouco o significado, de outro modo completamente solto: " (...) no tempo em que não era antropófago, isto é, no tempo em que não devorava livros (...) as tēmporas de Antonieta me tentavam e me alienavam, a mim o atento: que tento tenho, e

quanto".

Neste trecho já se esboçava a dominância fônica da dental T, mas interessa mais notar que o Menino se impressionou com as "têmporas" de Antonieta, fragmento da sua pessoa que se estende sobre o resto do mundo, porque tudo o mais passa a possuir têmporas, e a memória abrange todas as impressões remotas (isto é, do "tempo da onça", que foi "temporão" para ele) por meio de associações desencadeadas pela obsessão inicial. Resulta um universo fantástico, afastado do nosso, embora nascido rigorosamente dele em todos os seus elementos.

Portanto, o poeta efetuou uma substituição do mundo real por meio da força criadora da palavra. Poderíamos dizer que o mundo real está presente com a sua força de gentes, frutas, folhagens, emoções, mas foi refeito no movimento da recordação, que transfigura. Tanto assim, que chegamos a perguntar se o verbo final, "temporizemos", significa mesmo o que os dicionários indicam: "adiemos", "demoremos", "aguardemos ocasião mais favorável", "contemporizemos". Não estará o poeta criando outro sentido, qualquer coisa como "mergulhemos no tempo para refazer o passado perdido"; ou "nos transformemos em tempo a fim de captar o passado"? Neste caso, seria qualquer coisa equivalente a um fictício verbo "tempar". Mas o fato é que Murilo Mendes abre muitos significados possíveis, alguns virtuais, mostrando a capacidade que a palavra tem de refazer um mundo desfeito pelo impacto da imaginação.