

# *Poética e Gênese Literária*

Audemaro Taranto Goulart

## *1. Introdução*

Discutir as questões relativas aos mecanismos da produção do texto literário e identificar as marcas que justifiquem a estrutura e a essência desse texto enquanto produto final do processo é algo que merece uma aprofundada investigação.

São inúmeros os aspectos envolvidos nessa questão. De um lado, tem-se a visão dos produtores de textos literários. Suas colocações, de um modo geral, pouco contribuem para uma melhor compreensão do que poderia ser o trabalho criador, posto que quase sempre elas vêm envolvidas por um espesso conteúdo ideológico, interessado em situar o autor na dimensão da genialidade. De outro, estão os candidatos a cultores do trabalho literário – eles se situam nos mais diferentes setores, sejam estudantes de literatura ou simples possuidores da famosa “veia poética” – sequiosos por descobrir que mistérios organizam esse trabalho. Finalmente, têm-se os professores e teóricos dos estudos literários – talvez os mais angustiados – imersos em estudos e reflexões que revelam, sobretudo, um assunto insinuado pelos mais diferentes caminhos.

Dessas colocações surge um problema derivado: o da especificidade do texto literário, seu caráter singular, em relação a outros tipos de texto – numa palavra, sua literariedade.

Para se ter uma idéia das dificuldades que contornam essa questão, basta levantar uma analogia. Se se pretende mostrar a diferença entre *água* e *água oxigenada*, é suficiente proceder a um exame do conteúdo de ambas. Verificar-se-á, assim, que o elemento água é composto por duas partes de hidrogênio e uma de oxigênio (H<sup>2</sup>O), enquanto que a água oxigenada terá duas partes de hidrogê-

nio e duas de oxigênio (H<sup>2</sup>O<sup>2</sup>). Quer dizer, a especificidade é tal que nenhuma dúvida haverá para identificar um ou outro tipo; afinal, a diferença entre ambos está ali, patente, demonstrável.

Já no caso do texto, as coisas se dão de maneira diversa. A começar pelo fato de que um texto, seja ele literário ou técnico, é constituído do mesmo material: a linguagem. E, por mais que se queira dizer que existem diferenças entre um e outro – como é o caso das teorias do desvio, formuladas pelas doutrinas formalistas, que procuram mostrar a existência de uma linguagem literária que se desvia da linguagem comum –, a questão continua irresolvida. Haja vista que alguns teóricos, como Jacques Derrida, defendem a posição de que toda linguagem é, essencialmente, metafórica, o que dá bem uma dimensão do problema, sobretudo quando se considera que as doutrinas formalistas assentam os princípios da distinção, principalmente no caráter metafórico, conotativo da linguagem.

De tudo isso decorre a convicção das dificuldades que se hão de enfrentar, no estabelecimento da distinção a que se aludiu, posto que os elementos teóricos de que, normalmente, se lança mão, na tentativa de indicar as diferenças – seja no material lingüístico, seja na formatação espacial do texto –, costumam ser evanescentes, no momento crucial de apontar as características definidoras.

É preciso, ainda, lembrar que o problema talvez comporte soluções circunstanciais e localizadas em determinadas épocas, o que de si já é uma indicação de que, na verdade, a solução simplesmente não existe. O que mais sugere essas colocações é o fato de que essa questão da literariedade, no universo da literatura ocidental, provém da Antiguidade clássica, dos gregos, tal como mostram as teorias da *imitação* platônica e da *mimese* aristotélica. Se os gregos não puseram um ponto final no assunto...

Essa conclusão, desanimadora à primeira vista, tem, no entanto, o mérito de repor algumas questões e de sugerir uma verticalização nas investigações. É o caso, por exemplo, da utilização que se pode fazer dos elementos teóricos ligados à psicanálise, bastante importantes para a elucidação de uma série de “mistérios” ocorrentes no texto literário, elementos que só agora começam a ser utilizados com mais propriedade e com mais intensidade na análise e na interpretação da obra de literatura.

É evidente que essa disposição não significa que se esteja ambicionando encontrar a solução definitiva do problema. De qualquer modo, as considerações que serão desenvolvidas têm pelo menos a condição real e efetiva de servir como elemento estimulante para a questão da leitura e da produção do texto, instâncias que, em última análise, traduzem o que efetivamente interessa nas relações pedagógicas do espaço acadêmico em que tais instâncias se desenrolarão.

Espera-se, pois, que, a partir da investigação dos mecanismos que intervêm na criação literária e da análise das marcas (provavelmente) tipificadoras do texto literário, decorram situações enriquecedoras para uma abordagem que envolva o ato de ler e de escrever, estimulando o seu ensino e a reflexão sobre o papel do professor, nessa conjuntura.

## ***2. A literariedade: razão ou emoção?***

É importante ter em mente que se vai tratar de questões intrincadas, como o demonstra a célebre discussão que se estabelece em torno do problema da criação, considerada por alguns como algo que foge ao controle racional, que “brota” do interior do indivíduo, em momentos especiais, e considerada por outros sob um ponto de vista absolutamente lógico, em que o mais importante é a

competência lingüística do autor, o que ele obtém através de um conhecimento conceptual, fundado no estudo da língua. Para os defensores desta posição, “criar” o chamado texto artístico é coisa tão simples quanto escrever uma carta comercial ou produzir um artigo científico. Depende apenas da vontade do sujeito e não de forças misteriosas que alcançam o autor, trazendo-lhe a famosa inspiração.

Não faltam exemplos, entre os próprios sujeitos criadores, de uma ou de outra tese. Os românticos, por exemplo, cultuando com desmedido entusiasmo os estados subjetivos e as impressões intimistas, revolucionaram de tal maneira a perspectiva da criação poética que toda uma tradição clássica, identificada como “figuração da beleza cósmica ou canto do destino dos povos”, esvaneceu-se.

Nessa dimensão em que o eu se coloca como elemento articulador da relação do sujeito criador com as forças da realidade, não é de estranhar que a esse sujeito se atribuam características especiais, só encontráveis nos “eleitos dos deuses”. Lembrem-se, a propósito, os primeiros versos do famoso poema “Arquétipo”, de Fagundes Varela:

Ele era belo; na espaçosa fronte  
O dedo do Senhor gravado havia  
O sigilo do gênio; em seu caminho  
O hino da manhã soava ainda,  
E os pássaros da selva gorjeando  
Saudavam-lhe a passagem neste mundo.

Mesmo na tradição clássica, marcada pelos princípios de um racionalismo universalista que operava a ligação do homem com os seres divinos, com a natureza e com sua comunidade, percebe-se o cumprimento de um ritual interessado em mostrar que o sujeito

criador entretém uma relação especial com o que o transcende. Lembrem-se, nesse sentido, as epopéias em que o poeta, sentido-se impotente ante a grandiosidade da obra que se propunha escrever, pedia o auxílio às musas, as divindades que funcionavam como elementos inspiradores.

É interessante verificar o quanto existe de ideológico nessas posições, mas o que importa destacar agora é justamente o caráter de ruptura que o “desvario” romântico trouxe à cena da criação literária. De fato, a produção de uma “literatura toda voltada para o seu próprio emissor, saturada de intenções psicológicas e intrusões metalingüísticas”, como diz Alfredo Bosi, se, de um lado, contempla a concepção do “gênio criador”, do outro vai abrir os caminhos por onde passaria um grande número de produtores de textos literários que se preocuparam em articular o emocional e o conceptual. Desse modo, já no século XIX e, principalmente, no século XX, assiste-se ao irrompimento de uma poesia auto-reflexiva e metalingüística, reveladora de uma expressão em que o conhecimento intuitivo e o conhecimento racional tramam uma rede tecida de fios sensíveis e cognitivos.

E é isso que vai ensejar a posição daqueles que entendem o ato criador como decorrência de uma atividade racional, livre de influências externas ou condicionada a momentos propícios. Nesse sentido, a lucidez que se faz presente na elaboração do texto literário manifesta-se em alguns textos metapoéticos como, por exemplo, no “Procura de poesia”, de Drummond, em que se nega a possibilidade de a poesia estar nos fatos que o poeta procurasse introjetar:

Não faça versos sobre acontecimentos.

Não há criação nem morte perante a poesia.

Diante dela, a vida é um sol estático,

não aquece nem ilumina.

As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.

Nesse poema, Drummond revela ainda a essência do ato criador, considerado como um trabalho sobre as palavras, sem grande efervescência interior.

Penetra surdamente no reino das palavras.  
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.  
Estão paralisados, mas não há desespero,  
há calma e frescura na superfície intata.  
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

Cassiano Ricardo também trilha esse caminho, desmitificando o sujeito criador e pulverizando a aura do objeto de sua criação, tal como se vê no seu “Poética”:

|                 |                          |
|-----------------|--------------------------|
| 1               | 2                        |
| Que é a Poesia? | Que é o Poeta?           |
| uma ilha        | um homem                 |
| cercada         | que trabalha o poema     |
| de palavras     | com o suor do seu rosto. |
| por todos       | Um homem                 |
| os lados.       | que tem                  |
| fome            |                          |
|                 | como qualquer outro      |
|                 | homem.                   |

Outro sempre lembrado nesse caso – com muita pertinência, diga-se – é João Cabral de Melo Neto. Admirador confesso dos processos depuradores no momento da criação poética, avesso a manifestações de sensibilidade no engendramento do texto de poe-

sia, Cabral insiste em que a procura da essência do trabalho criador é a paciente busca da palavra exata, só que esta tem de ser, sobretudo, dura, isto é, imprópria a qualquer tipo de concessão ao emocional. Nesse sentido, o poema “Catar feijão” é emblemático:

1

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

2

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

Uma outra questão relacionada com as dificuldades apontadas é a que se refere à própria especificidade do texto literário. Como se disse, a questão é problemática, apesar dos esforços da crítica e de estudiosos no sentido de encontrar mecanismos teóricos que dêem conta da distinção entre o texto de literatura e o texto científico.

Num rápido retrospecto, pode-se dizer que a reflexão sobre o assunto começa na Antiguidade clássica, podendo ser rastreada, na cultura ocidental, nos conteúdos da *imitação*, como os desenvolveu Platão, e na caracterização da *mimese* de Aristóteles.

Tais concepções exerceram enorme influência nos estudos da poética e, até hoje, elas ainda se fazem sentir, uma vez que inúmeras teorias, voltadas para a caracterização da literariedade, ainda que tidas como originais, na verdade estão atreladas àquelas concepções clássicas, nada mais sendo que transformações da essência delas. É o que ocorre, por exemplo, com todos os procedimentos que visam à identificação do texto literário, assentados nos princípios da ficcionalidade.

Afastando-se das tentativas que buscavam a especificidade do literário na perspectiva do imaginário, tomado como instância modificadora do real, surgiu o formalismo russo. Seus integrantes, como o próprio nome já sugere, fizeram do aspecto formal do texto o ponto nodal de suas investigações. O movimento, surgido na Universidade de Moscou, tinha como ponto de partida uma estratégia que consistia em comparar a linguagem dos textos. Se esta contivesse elementos que a tornassem distinta da chamada língua comum, nenhuma dúvida haveria quanto à caracterização do texto como poético, isto é, literário. (Advirta-se que as pesquisas formalistas, praticamente, limitaram-se ao texto de poesia, uma vez que as reflexões sobre o texto narrativo interromperam-se no seu início.) Quer dizer, usando tal estratégia, os formalistas estavam privilegiando a noção de desvio –; o texto literário afasta-se, através de mecanismos típicos de sua produção, do texto técnico – daí que, para Jakobson, a linguagem poética seria uma espécie de violência organizada contra o discurso comum.

É evidente que se opuseram inúmeras objeções ao procedimento dos formalistas. De qualquer modo, suas reflexões tiveram significativa importância no estudo do texto poético, sendo de la-



mentar que o movimento tivesse sido desbaratado por razões políticas que em nada se aproximavam das preocupações dos jovens da Universidade de Moscou.

Na verdade, seja as doutrinas formalistas, seja as que se baseiam num exame mais acurado do conteúdo do texto, pouco ou quase nenhum progresso se fez em relação aos tradicionais princípios clássicos. Mesmo as teorias originadas dos significativos avanços experimentados pela lingüística, nos últimos anos, mostram, quase circunstancialmente, uma feição mais original. É o caso, por exemplo, do que se pode observar na escola francesa, em que pontificam estudos que procuram mesclar as teorias lingüísticas com outras mais voltadas para os princípios hermenêuticos, como o conceito de literariedade de Mircea Marghescou, que trabalha uma articulação do código lingüístico e do semântico – constituidores do texto, enquanto organização de linguagem – com o chamado código semântico especial, instância que captura um mundo simbólico tido como típico do texto literário.

Diante das considerações, explicita-se uma convicção: a de que a questão da literariedade há, necessariamente, de ser focalizada em conjunto com os princípios agenciadores da produção do texto. As reflexões que se fizerem nessa direção, certamente, sinalizarão a perspectiva de, pelo menos, tomar-se o assunto sob uma ótica diferente do que se vem fazendo até aqui. Além disso, os benefícios que se obterão, em termos de redirecionar o tema para a necessária questão da leitura e da produção do texto, já garantirão um gratificante retorno aos esforços que o trabalho desenvolverá.

### ***3. O imaginário e o simbólico: a criatividade e a repetição***

Um exame das características dos diversos movimentos literários que se seguiram, desde a Antiguidade, vai revelar uma pro-

gressiva caminhada rumo ao interior do sujeito. Esse trajeto pode ser assim sumariado: a racionalidade clássica, responsável pelo equilíbrio interno e externo na estruturação da obra, não apenas operava a harmonia entre a sensibilidade, a razão e a fantasia, mas, sobretudo, abria-se numa visão universalista da realidade e do mundo, o que conferia à obra clássica um dinamismo de busca dos valores universais.

Tudo isso, entretanto, acaba implodido pelo subjetivismo romântico que fez do mergulho no eu, da exacerbação da fantasia e da sensibilidade sua marca identificadora. Depois de esgotadas, as dimensões desse hipertrofiado subjetivismo passam a enfrentar uma resistência vigorosa. É a época da objetividade científica, que encontra guarida na seara do realismo/naturalismo. É o momento em que o mundo começa a assistir ao avanço desmitificador da ciência moderna, fundado na racionalidade científica, que substituiu a racionalidade filosófica e teológica, até então dominante. Dessa forma, a experimentação ocupa o lugar do dogmatismo do conhecimento pré-moderno, assentado na metafísica, do que decorre a convicção de que a busca dos universais, realizada pela religião, carecia de uma sistematização que só a ciência poderia oferecer. Por esse motivo, passou-se a acreditar que os universais, na verdade, seriam constituídos pelas leis da natureza, única maneira de explicar os fenômenos, de gerar o conhecimento verdadeiro.

O mundo assistia, assim, admirado, ao desenvolvimento da técnica que ia transformando a realidade, criando coisas novas, submetendo a natureza à força de uma movimentação tecnológica que desalojava velhos conceitos e apontava novos tempos. O progresso, por outro lado, fazia o homem enxergar o lado mais sombrio das suas perspectivas. As agressões contra a natureza, na busca desenfreada de uma produção sem qualquer critério a que foram submetidos os recursos naturais, desencadearam uma consciência ecológica que revelou a angustiante situação em que se encontrava

o ser humano. A destruição advinda do uso de armas cada vez mais sofisticadas impunha o flagelo das guerras, revelando a dureza decorrente da substituição da sensibilidade pelo objetivismo, do devaneio pelo realismo cru. Evidentemente, esse mundo de sombras levantou as mais diversas reações. Desse modo, no terreno filosófico, à luz do idealismo de Hegel, do pessimismo de Schopenhauer, do “Incognoscível” de Spencer, da filosofia da existência de Nietzsche e de Kierkegaard e, principalmente, da psicologia do inconsciente de Hartma, começa-se a respirar um novo ar. A humanidade preocupou-se em reagir contra esse estado de coisas, compreende do que a ciência não poderia ser a panacéia até então insinuada. Muito pelo contrário, a concepção dominante era de que a ciência deveria ficar adstrita a um sistema tangível, que a condicionasse a uma atuação voltada, exclusivamente, para os interesses da humanidade.

Embora ilusória – como se pôde ver, posteriormente –, essa concepção propiciou o surgimento de uma nova mentalidade, dela fazendo irromper um movimento que buscava, novamente, descobrir as verdades interiores, a magia da sentimentalidade. É assim que nasce o simbolismo, movimento estético que representava uma espécie de resposta que se dava ao desconforto dos indivíduos ante o desvario da tecnologia.

Nesse sentido, é preciso dizer que o Simbolismo retomou a proposta romântica de mergulho no interior do sujeito. A diferença é que os autores simbolistas faziam essa imersão no eu de forma muito mais profunda. Seu objetivo era mesmo alcançar as regiões mais recônditas da mente, na perspectiva deliberada de atingir o inconsciente, uma vez que ali estaria uma sensibilidade estética que precisava ser exteriorizada. Entretanto, essa sensibilidade era de difícil tradução, pois, como acreditavam os autores, lidava-se com percepções inarticuladas, que eram tidas como a própria inefabilidade do belo. É essa a razão pela qual os poemas simbolistas são

vagos, indefinidos, quase sempre exibindo um ambiente misterioso, envolto em névoas, em que se faz presente uma realidade pouco conhecida.

Seguindo a estética simbolista, aparecem movimentos vanguardistas, nos quais se destacam o Dadaísmo e o Surrealismo. Este último é o que mais interessa aos objetivos deste trabalho, posto que nele vai encontrar uma teleologia muito próxima da fundamentação que estará sendo estudada aqui.

Albert-Marie Schmidt chama a atenção para o caráter suplementar do Surrealismo em relação ao Simbolismo, lembrando que foi a consciência que os autores do movimento tiveram quanto a essa suplementação que possibilitou a criação de uma arte de escrever original, “ensinando aos artistas uma nova estética barroca, aos costureiros, cabeleireiros e agentes de publicidade os recursos emocionantes e as formas inesperadas que se podiam extrair, palpitantes ainda, do inconsciente individual e coletivo” (Schmidt, 1950).

Nessas condições, é importante lembrar que o Surrealismo, desenvolvido no interior do Dadaísmo, valorizou sobretudo o chamado automatismo psíquico, espécie de fluxo de pensamento que consistia em tentar traduzir tudo aquilo que aflorasse do interior do sujeito, numa estratégia que considerava essencial que esse fluxo se desse de forma inteiramente livre, sem qualquer controle da razão ou qualquer influência de princípios morais ou estéticos.

Acreditando num programa que ia da revolta e da indiferença, em relação aos valores estabelecidos historicamente, até a crença na possibilidade da completa emancipação do ser humano, os autores do Surrealismo voltaram-se para a busca do novo, valorizando, por exemplo, as descobertas freudianas relativas ao inconsciente. Por esse motivo, convictos da existência de formas de associação que operavam em níveis profundos, a reflexão dos surrealistas privilegiava o sonho como um mecanismo importante na reve-

lação de uma estesia que, no estado de vigília e em momentos de lucidez, podia apenas ser entrevista ou insinuada.

Não é de espantar, pois, que os poetas surrealistas associassem o sonho a estados alucinatórios e mediúnicos que poderiam ser expressos numa linguagem automática. Daí as significativas palavras de André Breton, um dos mais importantes articuladores do movimento, ao escrever, em 1924, no *Primeiro manifesto do surrealismo*:

Deve-se dar graças às descobertas de Freud. Na trilha de suas descobertas, esboça-se, enfim, uma corrente de opinião, a favor da qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, autorizado que estará a não mais levar em conta realidades sumárias. A imaginação está talvez a ponto de retomar seus direitos. Se as profundezas de nosso espírito abrigam forças estranhas capazes de aumentar as da superfície, ou de lutar vitoriosamente contra elas, há todo interesse em captá-las, em captá-las desde o início, para submetê-las em seguida, se isso ocorrer, ao controle de nossa razão (Teles, 1972).

Essa concepção do Surrealismo consolidou-se ao longo do tempo, passando a fazer parte dos postulados de investigação de inúmeras correntes teóricas que se dedicaram ao tema da criação do texto literário. A principal hipótese deste trabalho também vai desenvolver-se nessa senda.

Nessas condições, como conexão articuladora dos princípios que intervêm na produção do texto literário, há que destacar, em primeiro lugar, a convicção de que é possível investigar a existência de mecanismos psíquicos responsáveis pela criação literária – poder-se-ia dizer, mais pretensiosamente, responsáveis pela criação artística.

Essa convicção decorre da constatação de que o campo da psicologia tem experimentado avanços extraordinários nos últimos anos e são as conclusões oriundas dos mais diferentes estudos e

investigações na área que respaldam a crença de que é possível pensar a criação literária como uma atividade psíquica que se pode submeter a uma reflexão teórica baseada na chamada psicologia da percepção profunda.

As investigações que se realizam nesse terreno têm insistido na concepção de que, no nível de um psiquismo profundo, processam elementos inarticulados que não estão ao alcance da mente de superfície e que, por isso mesmo, ainda não foram por ela formatados, ou seja, não passaram pelo processo da *Gestalt*. Justamente pelo fato de a mente de superfície perceber apenas as formas articuladas da mente é que, durante muito tempo, incidiu-se no equívoco de equiparar as formas inarticuladas, na sua estruturação original, com as interrupções do fluxo de consciência, como se tais formas fossem apenas um intervalo, um descontínuo, ocorrente na percepção dos elementos conscientes.

Freud mostrou, muito explicitamente, a existência de elementos inconscientes que se manifestam através dessas formas inarticuladas, que seriam, assim, verdadeiros mensageiros do inconsciente. É importante, ainda, ressaltar que a dificuldade que existe para a aceitação desses elementos inarticulados é a mesma que, de um modo geral, se tem para aceitar o papel de grande influência que o inconsciente desempenha na vida das pessoas. É por esse motivo que a psicanálise ensina como o inconsciente é atuante. Basta ver como se configura o mecanismo do sonho, por exemplo, para perceber como elementos que, à primeira vista, parecem ser casuais ou dispersos podem estar, na verdade, encobrendo um importante conteúdo inconsciente que, certamente, tem influência decisiva no equilíbrio emocional da pessoa.

Há nomes ilustres, no terreno da psicologia, que se preocuparam com o estudo das formas inarticuladas, procurando demonstrar sua importância e, principalmente, sua influência na criação artística. Citem-se, por exemplo, os nomes de William James, J.

Varendonck e Anton Ehrenzweig, que insistem em mostrar como determinados estados de supressão de idéias conscientes, como o devaneio – um estado de imperturbável serenidade –, têm uma inequívoca semelhança com os estados criativos.

É importante lembrar aqui que o devaneio é visto, de forma geral, como uma elaboração mental sem maior importância. Basta verificar o sentido que lhe é atribuído no dicionário: “pensar em coisas vãs; fantasiar; absorver-se em cogitações vagas; dizer coisas sem nexos; capricho da imaginação; quimera, etc.”. Na verdade, no devaneio, ocorre algo da maior importância, que é a suspensão das elaborações conscientes para que se dê curso a elaborações da mente profunda. Assim, o que aparece no devaneio é toda uma configuração de estrutura inarticulada (daí dizer-se que o devaneio não tem nexos) que entra em atividade, operando imagens e idéias que, mais tarde, só podem ser lembradas vagamente.

Segundo os autores, no estado criativo, a exemplo do que ocorre no devaneio, as funções da mente profunda são estimuladas. Existe uma diferença entre eles, no sentido de que o devaneio é inerte, contornado pela tranqüilidade, sem a perturbação de um movimento que quer dar forma às sensações que estão em curso, enquanto o estado criativo passa por um processo turbulento em que se faz presente uma tensão que procura enfeixar numa forma mais articulada a visão criativa inarticulada, tornando-a, pois, uma idéia formatada e concluída.

É importante ainda lembrar os mecanismos que processam o ato criador. Segundo Ehrenzweig, o ato de criatividade da mente humana provoca uma paralisação temporária das funções de superfície, a fim de que as funções profundas, arcaicas ou menos diferenciadas, possam operar. Vai ocorrer, então, um estágio transitivo que consiste em fazer com que as formas ocorrentes nesse nível sejam rearticuladas, de modo a serem traduzidas em estruturas mais diferenciadas, o que possibilita à mente de superfície uma melhor

compreensão delas. É nessa dimensão que se pode compreender o trabalho do artista, ou seja, compete a ele buscar o que seria sua visão inspiradora – em que estariam as formas inarticuladas – para moldá-la numa forma articulada, ou seja, para traduzi-la numa imagem que possa ser apreendida através de uma codificação, de uma linguagem.

É evidente que essa articulação não conseguirá dar conta da inteira originalidade de que se constituíam as formas inarticuladas, simplesmente porque elas são uma estrutura que jamais se apresenta acessível à mente observadora de superfície. Nesse sentido, pode-se fazer uma aproximação com os procedimentos realizados por Freud, para trazer, passo a passo, os elementos esquecidos do sonho. Esse trabalho minucioso conseguia recompor o conteúdo total do sonho, mas os especialistas da psicologia profunda duvidam de que Freud conseguisse recompor, num único ato de compreensão, a estrutura inarticulada das imagens originais do sonho.

De qualquer forma, é importante saber que, com todas as limitações que as formas inconscientes propõem à sua completa decifração, é inegável que elas podem ser buscadas e, sobretudo, traduzidas, ainda que os procedimentos acionados não consigam dar conta de sua inteira originalidade.

Outras manifestações do inconsciente, ocorrentes num ligeiro “cochilo” da mente de superfície – ou seja, naqueles momentos em que a mente de superfície fica paralisada –, podem ser rastreadas. É o caso, por exemplo, das sutis operações realizadas nos chistes. Freud ocupou-se muito desse assunto, o que, de si, já revela a sua importância. Basta dizer que todo o volume oitavo de suas *Obras completas* é dedicado à questão do chiste.

Na caracterização do chiste, Freud repassou e discutiu as considerações de inúmeros autores. De suas conclusões pode-se deduzir que, no chiste, há um desvio do curso da linguagem ou do pensamento racional. Isso significa a ocorrência de um contraste de



representações, o que fica muito claro quando se percebe que, de fato, no chiste apresenta-se um sentido no “sem-sentido”, ou seja, no disparate. Na verdade, essa aparente impropriedade deve-se ao fato de haver uma conexão ou enlace arbitrário de duas representações, através de uma associação lingüística. Por isso, costuma-se dizer que, no chiste, faz-se presente um significado que só cabe ali, naquele momento, sendo impossível que ele possa ser reaproveitado em outro contexto ou que continue existindo depois do dito chistoso.

É conhecido o chiste que Freud destaca numa das personagens de Heine. Trata-se de Hirsch-Hyacinth, de Hamburgo, que aparece nas *Reisebilder* (Estampas de viagem), na parte intitulada *Die Bäder von Lucca* (Os banhos de Lucca). Ali, o pobre agente de loteria, Hirsch-Hyacinth, que se vangloriava de ter sido muito bem recebido pelo grande barão de Rothschild, traduz o tratamento íntimo recebido da seguinte maneira: “Ele me tratou familionariamente”, em que está muito clara a convergência do “familiar” com o “milionário”. Quer dizer, essa palavra irrompeu, num curso livre, a partir da mente profunda, procurando mostrar o estado de alegria da personagem que não conseguiu evitar a articulação estranha provocada pelas percepções inarticuladas que lhe iam dentro.

A crítica que os psicólogos profundos fazem aos estudos que Freud realizou sobre o chiste reside no fato de ter ele contemplado a estrutura do chiste até que seu efeito de produzir a risada tivesse desaparecido. Dessa forma, Freud reduziu o significado do chiste à linguagem racional, deixando de lado o que há de especificamente irracional, na expressão de um significado que se desviou do curso da linguagem e do pensamento lógico. Quer dizer, Freud trabalha visando a conferir um sentido, dar uma explicação para o efeito do chiste, procurando aclarar sua origem. Dessa forma, ele negligencia o chiste como símbolo desprovido de sentido. E é aí

que o chiste força a corrente ordenada do pensamento e “desconcerta” nossas funções de superfície com uma risada.

De qualquer forma, independente da discussão acerca do conteúdo estético do chiste, que os psicólogos profundos insistem em fazer, resta a convicção de que os elementos inarticulados, de alguma maneira, podem ser resgatados da mente profunda.

No caso específico de que se ocupa aqui – o presumido resgate de formas inarticuladas em proveito de uma expressão artística – há que esperar notórias dificuldades para mostrar como tais elementos podem ser flagrados e traduzidos no nível da mente de superfície. Lembrem-se, a propósito, as semelhanças que se podem detectar entre o sonho e a arte. Como se sabe, ambos são manifestações simbólicas, com a diferença de que, no sonho, as funções de superfície estão paralisadas, não interferindo no desenvolvimento do material onírico. Já na percepção artística, a mente de superfície continua funcionando e, por maior que seja sua propensão para tentar traduzir as formas inarticuladas (propensão que, no fundo, é do artista), ela não consegue evitar seu impulso natural, que é atuar, vigorosamente, no sentido de encobrir as formas simbólicas e inarticuladas.

Além dessa natural dificuldade, é preciso ter em mente que outras formas de encobrimento das percepções inarticuladas fazem parte da própria ontogênese da arte, uma vez que o estilo e a beleza da manifestação artística servem para esconder e neutralizar o simbolismo perigoso, escondido nas subestruturas inarticuladas e antiestéticas.

É o que ocorre, por exemplo, com a majestosa dimensão trágica a que o ser humano está sujeito, tal como se vê no mito de Édipo. A propósito, Nietzsche chama a atenção para o fato de que há, na história de Édipo, uma manifestação profunda do horrível da natureza. Essa terrível noite, incidente no mito, no entanto, recebe uma luminosidade especial na tragédia de Sófocles – o *Édipo*

*rei* – uma vez que o trágico grego teria conseguido, através de uma magnífica elaboração artística, atenuar o aspecto horrível dos acontecimentos que cercaram Édipo e sua estirpe.

Para sustentar essa posição, Nietzsche parte do princípio de que a sabedoria de Édipo – o que decifrou o enigma da Esfinge – deve-se a uma abominação. Na verdade, “quando por uma força mágica e fatídica, se rasga o véu do futuro, se espezinha a lei de individuação, se faz violência ao mistério da natureza, há de ser a causa qualquer monstruosidade antinatural, como o incesto. Pois, como será possível forçar a natureza e desvendar os seus segredos, senão por processos violentos, quer dizer, por ações antinaturais?” (Nietzsche, 1972).

Para Nietzsche, o que consegue decifrar o enigma da natureza, “que é a esfinge híbrida, há de também, como assassino do pai e marido da mãe, desrespeitar as sagradas leis da moral”. Daí que a sabedoria seja colocada numa posição ambígua: ela é reveladora, mas, ao mesmo tempo, o saber que se manifesta é dionisíaco, ou seja, descentrador, e, na sua dinâmica desestabilizadora, ele termina por deslocar-se a si mesmo. Por esse motivo, Nietzsche afirma: “quem, pela sua ciência, precipitar a natureza no abismo do não ser, há de esperar o momento de experimentar também os efeitos da desintegração. A lança da sabedoria volta-se contra o sábio; a sabedoria é um crime contra a natureza, eis o que o mito nos clama com as suas palavras terríveis” (Nietzsche, 1972).

Essa terrível constatação, como se disse, passa por um tratamento especial no texto de Sófocles e, aí, a noite deixa-se rasgar por um raio luminoso. Para tanto, Sófocles apresenta, primeiramente, um enigma terrivelmente complicado que a personagem vai elucidando, paulatinamente, até chegar ao terrível momento de sua perdição. Segundo Nietzsche, a atenuação que o trágico grego consegue com seu texto advém do confronto dialético estabelecido entre o terrível da situação de Édipo e a alegria helênica que se

destaca na serenidade que também perpassa o texto. Isso pode ser observado na figura do Édipo de olhos dilacerados, o ex-rei todo-poderoso que, guiado pela filha, sai em busca de sua penitência. É nesse momento que Édipo se torna um *daimon*, um ser que as esferas divinas investem de dons sobrenaturais. De acordo com Nietzsche, “o herói, neste estado de pura passividade, atinge o mais alto grau da sua atividade, que continua a ser eficaz ainda por muito tempo, ao passo que os pensamentos e os esforços da sua vida anterior não fizeram mais do que conduzi-lo à passividade” (Nietzsche, 1972). É, pois, através desse “harmonioso e divino contraste”, produzido pelo discurso dialético, que Sófocles consegue fazer aflorar, no receptor de sua obra, a “mais profunda alegria humana”, o que confirma aquela afirmação de que o estilo e a beleza da obra artística servem para neutralizar o simbolismo perigoso que se escamoteia nas subestruturas inarticuladas.

É preciso, ainda, considerar que o trabalho do artista tem um certo limite, razão por que se pode dizer que ele permanece num processo “primário”, que consiste em mobilizar o material inarticulado que se encontra na mente profunda, colocando-o no nível da articulação e deixando para o público – leitor/espectador – a função de projetar nele uma estrutura mais articulada e mais estética.

Essa participação do leitor/espectador é importante na medida em que ele é quem vai poder atestar o que é, efetivamente, o novo, o diferente, o original, enfim, o que é uma ação criativa. E isso é possível de ser verificado ante a constatação de que a forma do óbvio, do não-profundo, pertence ao campo do simbólico, da cultura, sendo, pois, apenas uma reprodução do que existe na forma de um discurso comunitário.

É preciso também reconhecer o que pode ser considerado como estratégia para o trabalho da leitura. Normalmente, os olhos

do leitor estão voltados para o que constitui a feição mais articulada de qualquer texto. Assim, ele recebe o que é mais óbvio, mais imediato, mais reconhecido, mais formatado. Alguns “tropeços” ou “cochilos” do autor passam, de modo geral, despercebidos. Uma frase de elaboração menos explícita, uma palavra pouco coerente com o enunciado em que ela se encontra, uma certa imprecisão ou uma construção mais estranha, tudo isso são traços que indiciam a presença de elementos profundos, a atuação de percepções que brotam do inconsciente. E é nesse ponto que reside a “sabedoria” da leitura, pois só aí será possível perceber o que é original e o que escapa à impiedosa formatação que as forças do simbólico impõem a tudo o que queremos produzir.

Ehrenzweig ilustra bem essa condição desviante do discurso escrito, utilizando o exemplo da pintura. Assim, ele chama a atenção para o fato de que, na pintura moderna, tem-se um claro desvio da teoria gestaltista, uma vez que, de um modo geral, tal pintura faz o olho “divagar”. Para o autor, uma comparação entre um quadro de pintor moderno e o de um pintor tradicional mostra muito claramente que, neste último, existe uma definição de formas que atrai de imediato a atenção do observador para determinados aspectos que são ressaltados, uma vez que o artista tem uma clara intenção do que deseja expressar.

Segundo Ehrenzweig, “essa estrutura *pregnante*<sup>i</sup> e simples da pintura tradicional confirma os ensinamentos da teoria gestaltista, segundo a qual toda percepção ou criação de formas está sujeita a uma tendência que leva a perceber ou produzir uma estrutura tão *pregnante* e simples quanto possível. O olho, como órgão sensorial, apenas registra um desordenado e caótico mosaico de pontos; o cérebro projeta uma configuração definida nesse caos que percebemos como formas e contornos ao nosso redor.

Mesmo que as formas que nos cercam sejam realmente caóticas, ainda assim o cérebro projeta nelas uma ordem. De uma

miscelânea de pontos, o olho (ou, para ser mais exato, o cérebro) escolhe aqueles que se enquadram em alguma estrutura, ou os que poderiam ser interpretados como uma forma humana ou animal” (Ehrenzweig, 1977).

No caso da pintura moderna, entretanto, tudo se dá de modo diferente, uma vez que, não havendo um núcleo da composição que centralize a atenção, as formas acabam por ser ambíguas, justamente porque elas nada têm que possa fixar a acuidade visual do espectador. Assim, as formas da pintura moderna adotam a técnica de “repelir o olho”, conforme observa Ehrenzweig, pois elas se apresentam, normalmente, superpostas e não justapostas, considerando-se aí o fato de que as partes de uma estrutura para se encaixarem numa *Gestalt* têm de estar justapostas.

Ehrenzweig exemplifica o que foi dito com uma pintura de Picasso.

Em um quadro de Picasso encontramos um violão superposto a um membro do corpo humano; se prestarmos atenção ao violão e ao membro separadamente, cada um desses elementos vai nos remeter a um outro conjunto adjacente de formas que se justapõe a eles respectivamente. Na medida em que o olho desliza sobre as formas superpostas e coincidentes, a estrutura completa do quadro parece se deslocar continuamente como se cada parte do todo levasse a uma nova justaposição de formas. Qualquer tentativa de uma análise das formas precisas, como é possível na pintura tradicional, falharia e deixaria nossos olhos embaçados e tensos (Ehrenzweig, 1977).

Ora, o que tudo isso teria a ver com o discurso poético? Dir-se-ia, principalmente, que a fuga intencional da *Gestalt* é uma forma de ativar a chamada técnica da percepção difusa. Nesse sentido, pode-se compreender como a atenção, na leitura de um texto, deve voltar-se para o seu todo e não apenas para aquelas partes que se oferecem com nitidez à leitura. Não há dúvida de que resolver um problema no jogo de xadrez ou em qualquer outro que exija a

acuidade da combinação de elementos produz um prazer estético semelhante ao que se experimenta na relação com um objeto estético. Assim, valorizar aqueles traços que aparentemente não têm importância ou parecem produto de lapsos e deslizes do escritor é, na verdade, tomar contato com elementos que brotam do inconsciente e que estão muito próximos da originalidade das formas inarticuladas que sustentam a criação do texto, ou seja, formas reveladoras de estruturas que se estabelecem no universo da pura estesia.

Um bom exemplo desses traços estranhos à organicidade do texto é o que encontramos num ensaio em que Alfredo Bosi passa em revista um conjunto de teorias críticas que foram ou são ainda usadas para abordar o texto literário. É um painel magnífico, que começa com o idealismo da leitura estética de Benedetto Croce e se estende até as manifestações contemporâneas.

O que parece de particular importância é o resgate que Bosi faz de um ensaio de Leo Spitzer, sobre a *Phèdre*, de Racine, especialmente as considerações do mestre vienense acerca do “récit de Thérémène”, em que o velho servidor do príncipe Hipólito narra o destino fatídico de seu amo.

Como se sabe, Hipólito era filho do rei Teseu e da amazona Hipólita. Jovem virtuoso, que fizera votos de castidade, Hipólito amava Ártemis,<sup>ii</sup> a deusa da caça e das florestas, e detestava Afrodite,<sup>iii</sup> a deusa do amor. Por se sentir desprezada, Afrodite vingava-se do jovem príncipe de forma inusitada, fazendo com que sua madrasta, Fedra, se apaixonasse por ele. Sentindo-se rejeitada pelo enteado, Fedra denuncia-o a Teseu, acusando-o de ter tentado violá-la. Furioso, Teseu pede a Posídon,<sup>iv</sup> o deus dos mares, que mate o próprio filho. É o que vai acontecer certo dia quando Hipólito, passando com seu carro pela praia, vê os corcéis saírem em disparada, devido a um monstro marinho que investira contra eles. Ar-

rastado pelos animais descontrolados, o jovem príncipe vem a morrer.

A descrição que Théràmène faz de todo o episódio reveste-se de algumas construções, no mínimo intrigantes. É isso que Bosi, evocando Spitzer, destaca. Nesse sentido, o mestre de Viena põe em relevo três aspectos estilísticos da fala de Théràmène.

Como ilustração do que se pretende explicitar neste texto, focalizar-se-á apenas o primeiro deles, extraído da frase *Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue*,<sup>v</sup> com que Fedra se refere à paixão que Hipólito lhe inspirou. Nela, Bosi destaca o que chamou a atenção de Spitzer, precisamente “a duplicidade semântica do verbo *voir*, empregado não só com a sua denotação neutra de ‘enxergar’, como também para exprimir o ato de perceber o mal que golpeou o rei Teseu e seus entes mais caros. Essa conotação funesta enturva o *olhar* de Fedra que, influído por Vênus, é pecaminoso (adúltero e quase incestuoso) desde o momento em que a rainha o voltou para o seu belo enteado, Hipólito” (Bosi, 1996).

Além desses elementos destacados pelo autor, vale a pena lembrar uma aparente incoerência que a frase de Racine projeta. Na verdade, a visão de Fedra leva-a a duas reações distintas: de um lado, ela enrubescer e, de outro, fica pálida. Quer dizer, aí estão duas manifestações corpóreas diferentes, até mesmo opostas, uma vez que avermelhar-se devido a uma emoção nada tem a ver com o empalidecer, que sugere outro tipo de sentimento. Mas é precisamente aí que reside o valor semântico da frase, numa manifesta alusão ao desencontro de sentimentos que a visão de Hipólito despertou em sua madrastra, não só conduzindo-a da surpresa ao desatino como também produzindo, conforme disse Bosi, aquela espécie de anúncio premonitório da desgraça que estava por ocorrer e da incidência no desejo pecaminoso. Tudo isso redimensiona-se mais ainda quando se percebe que o dinamismo de toda a situação fora gerado por um ser superior – a deusa Vênus (Afrodite) –, o



que reveste as ações de uma fatalidade ímpar, marcada no desigual confronto que se estabelece entre a grandiosidade divina e a impotência humana.

Percebe-se, assim, como determinadas manifestações interiores – vale a pena repetir, determinadas percepções inarticuladas, inconscientes – projetam-se no texto, potencializando sua dimensão estética. E tais manifestações ficam ali, às vezes como algo sem maior importância, mas, certamente, a exigir a acuidade do leitor.

Um outro exemplo revelador da manifestação desses elementos inarticulados temos no poema “Isso é aquilo”, de Carlos Drummond de Andrade. Além dessa manifestação, o texto explicita outro aspecto muito interessante. Trata-se de uma construção curiosa, sobretudo dos versos que constituem a primeira parte do poema, como se o poeta, num lance de paroxismo criador, realizasse uma desesperada busca da palavra, no interior da mente, num processo que lembra muito o automatismo psíquico dos surrealistas.

### ISSO É AQUILO

*Carlos Drummond de Andrade*

|                     |                       |                          |
|---------------------|-----------------------|--------------------------|
| I                   |                       | o boliche o relincho     |
| O fácil o fóssil    | II                    |                          |
| o míssil o físsil   | o gás o nefas         | III                      |
| a arte o infarte    | o muro a rêmora       | o istmo o espasmo        |
| o ocre o canopo     | a suicida o cibo      | o ditrambo o cachimbo    |
| a urna o farniente  | a litotes Aristóteles | a cutícula o ventríloquo |
| a foice o fascículo | a paz o pus           | a lágrima o magma        |
| a lex o judex       | o licantropo o liceu  | o chumbo o nelumbo       |
| o maiô o avô        | o flit o flato        | a fórmica a fúcsia       |
| a ave o mocotó      | a víbora o heléboro   | o bilro o pintassilgo    |
| o só o sambaqui     | o êmbolo o bolo       | o malte o gerifalte      |

o crime o aneurisma  
a tâmara a Câmara

IV

o átomo o átono  
a medusa o pégaso  
a erisipela a eclipse  
a ama o sistema  
o quimono o amoníaco  
a nênia o nylon  
o cimento o ciumento  
a juba a jacuba  
o mendigo a mandrágora  
o bomé a boa-fé

V

a argila o sigilo  
o pároco o báratro  
a isca o menisco  
o idólatra a hidrópata  
o plátano o plástico  
a tartaruga a ruga  
o estômago o mago  
o amanhecer o ser  
a galáxia a gloxínia  
o cadarço a comborça

VI

o útil o tátil

o colubiazol o gazel  
o lepidóptero o útero  
o equívoco o fel no vidro  
a jóia a triticultura  
o know-how o nocaute  
o dogma o borborigmo  
o úbere o lúgubre  
o nada a obesidade  
a cárie a intempérie

VII

o dzeta o zeugma  
o cemitério a marinha  
a flor a canéfora  
o pícnico o pícaro  
o cesto o incesto  
o cigarro a formicida  
a aorta o Passeio Público  
o mingau a migraine  
o leste a leitura  
a girafa a jitanjáfora

VIII

o índio a lêndea  
o coturno o estorno  
a pia a piedade  
a nolição o nonipétalo  
o radar o nácar  
o solferino o aquinatense

o bacon o dramaturgo  
o legal a galena  
o azul a lues  
a palavra a lebre

IX

o remorso o cós  
a noite o bis-coito  
o cestércio o consórcio  
o ético a itaca  
a preguiça a treliça  
o castiço o castigo  
o arroz o horror  
a nespa a vêspera  
o papa a joaninha  
as endoenças os antibióticos

X

o árvore a mar  
o doce de pássaro  
a passa de pêsame  
o cio a poesia  
a força do destino  
a pátria a saciedade  
o cudelume Ulalume  
o zunzum de Zeus  
o bômbix  
o ptyx

F

Forma

forma

forma

que se esquivava  
por isso mesmo viva  
no morto que a procura

a cor não pousa  
nem a densidade habita  
nessa que antes de ser  
já  
deixou de ser não será  
mas é

forma

feita

fonte

flama

filme

e não encontrar-te é nenhum desgosto  
pois abarrotas o largo armazém do factível  
onde a realidade é maior do que a realidade

Como se disse, pode-se tomar esse poema como um exemplo característico da luta que se processa para traduzir as imprecisas formas inarticuladas que se encontram na mente profunda. A primeira parte do texto sempre foi um desafio às interpretações que se propuseram para os versos que lá aparecem. Na verdade, ali está

um conjunto de díades que se explicam pela semelhança que elas guardam entre si, tendo em vista o eco fonético das assonâncias, das aliterações, da identidade toante da sílaba tônica e até do imbricamento de pedaços de umas palavras nas outras.

Assim, o exercício quase que desesperado, realizado pelo poeta, corresponderia a uma tentativa de decifrar ou de traduzir as formas inarticuladas. E esse exercício ou essa busca realiza-se numa perspectiva que muito lembra o famoso automatismo psíquico do surrealismo, numa espécie de suspensão da mente de superfície para se produzir algo como a varredura da mente profunda, à cata da exteriorização das percepções apenas sensoriadas.

É bem possível proporem-se explicações no nível semântico das díades que constituem os versos, mas elas são, a bem dizer, desnecessárias, à vista do que elas representam para a compreensão dos versos e do que se pode propor, efetivamente, como interpretação, na segunda parte do poema, essa, sim, mais organicamente articulada e reveladora do caráter metapoético do texto.

Entretanto, o que deve merecer uma atenção mais acentuada do leitor são alguns versos para os quais não se encontra qualquer explicação que justifique sua estrutura. São eles: “a ave o mocotó”, “a aorta o Passeio Público”, “o solferino o aquinatense”, “o doce de pássaro” e “a força do destino”. O que eles querem dizer? Qual o seu significado dentro do poema, quando comparados com as demais díades que aparecem? É aí que entra a função do leitor, de projetar estruturas articuladas e até mesmo estéticas para o texto lido. De qualquer forma, o caráter intrigante dessas construções constituem um desafio ao leitor, sugerindo que ele as relacione com algo que possa traduzir elementos inconscientes, nelas indiciados. Lembre-se, aqui, a questão do chiste e a intenção de Freud de conferir um sentido à construção que ali se estrutura. Fazer isso, de fato, significa articular um sentido que, no fundo, descaracteriza o dito chistoso como elemento estético, como força que irrompe do

inconsciente. Dessa forma, cabe ao leitor absorver tais construções, deixando que elas tenham livre curso no processo da leitura, na manifestação de um conteúdo estético que conduz à fruição, naquela acepção barthesiana.

Para concluir essas considerações a respeito das hipóteses que se levantam para o trabalho aqui proposto, seria interessante insistir na questão relativa à ação criativa.

Como se disse, o mundo simbólico exerce uma influência enorme sobre os indivíduos, a ponto de, muitas vezes, ser impossível às pessoas qualquer forma de originalidade. Em geral, o que se faz, no mundo da cultura, é repetir o que já está posto e estabelecido como modelo ou padrão de comportamento, como forma de ver e interpretar a realidade. Isso acaba produzindo, nos indivíduos, um nivelamento que os torna semelhantes no que se refere à maneira de reagir diante dos estímulos e emoções que os alcançam. Por essa razão, na maioria das situações, há um absoluto predomínio da mente de superfície, uma vez que esta é que se condiciona às forças do simbólico, representando o mundo para o sujeito e atuando no sentido de recalcar as percepções da mente profunda.

Essa obliteração das manifestações inconscientes, ou seja, das percepções inarticuladas é que acabam pesando no produto final, quando se trata de produzir um texto escrito. Afinal, submeter-se ao simbólico significa sempre reproduzir o já elaborado, explicitando o óbvio, o não profundo e o acrítico. Por esse motivo, o texto como resultado de um processo de produção escrita acaba, na maioria dos casos, repetindo o chamado discurso da comunidade, ou seja, o discurso do que as forças do simbólico colocam como norma e como padrão. Nesse sentido, o texto produzido padece de originalidade, impossibilitando, assim, a explicitação de formas articuladas que estejam o mais próximas possível das percepções ou das formas inarticuladas. Quer dizer, o que se tem, no caso, é a ação de uma *Gestalt* que não deixa espaço ao surgimento da criati-

vidade, que se funda na chamada percepção artística. É nessa perspectiva que se pode discernir entre um texto burocrático, desprovido de criatividade, e um que revela uma dimensão estética que faz efeito no leitor.

A ilustração dessas manifestações tem alguns exemplares excelentes nos textos que não são produzidos com a primordial intenção de se tornarem objetos estéticos e serem oferecidos à leitura de um grande público. Refere-se, aqui, aos textos que resultam das exigências de provas de concursos, tais como as conhecidas redações dos exames vestibulares.

De particular relevância, nesse aspecto, é a publicação feita pela Universidade de Campinas, como resultado de análises feitas sobre o vestibular de 1987. O trabalho, consistente e minucioso, focalizou a redação, realizada na primeira fase, e as respostas às 16 questões de Comunicação e Expressão da segunda.

Interessa, aqui, fundamentalmente, o tema B, que foi apresentado como sugestão aos candidatos para a elaboração de suas redações. Tal tema pedia uma narrativa, a partir do uso de um dos cinco fragmentos, dentre os seguintes:

- Fragmento 1 - A vizinha sai de casa todos os dias às 5 horas da tarde.
- Fragmento 2 - Dizem que a vizinha sai de casa todos os dias às 5 horas da tarde.
- Fragmento 3 - A vizinha? Sai de casa todos os dias às 5 horas da tarde.
- Fragmento 4 - A vizinha sai de casa todos os dias às 5 horas da tarde?
- Fragmento 5 - A vizinha sai de casa todos os dias às 5 horas da tarde!

Das redações produzidas, os organizadores da publicação escolheram quatro sobre as quais teceram comentários a respeito de aspectos ligados à temática que se desenvolvia no trabalho. Dentre elas, três correspondiam ao que fora o desenvolvimento

natural do tema, feito na maioria das redações. E elas mostravam exatamente a poderosa força do mundo da cultura, que se impõe como norma fundada numa lógica inescapável. Por esse motivo, as redações, de um modo geral, insistiam em ver a vizinha como alguém que fazia algo escuso, socialmente recriminável, o que a tornava vítima de um natural “falatório comunitário”.

Uma outra, inteiramente original, fugia a essa formatação do mundo simbólico, caracterizando-se, pois, como um texto em que predominam a criatividade e a configuração estética. Nela, a vizinha, ao invés de ser aquela mulher que a gente se acostumou a ver ali, ao lado, aparece como um relógio cuco, que vai a uma oficina de consertos. Seu defeito era sair, para anunciar as horas, somente às 5 horas da tarde. É nesse cenário que ela desperta a paixão em outro relógio cuco, seu vizinho na oficina, nascendo, então, uma história de amor entre ambos.

É interessante verificar os elementos que se fazem presentes nesse contexto das redações produzidas. Nos comentários que a equipe da Unicamp faz a respeito do tema, destacam-se alguns elementos como a *vizinha*, o horário em que ela saía de casa – *5 horas da tarde* –, tudo isso colaborando para que se caracterizasse “um discurso que considera ‘a vizinha’ como alvo de curiosidades e fantasias sexuais. A vizinha, sob essa perspectiva, transforma-se no estereótipo de um discurso do senso comum”, posto que ela não apenas é considerada “como alvo de curiosidade e fantasias sexuais, como também tem, a respeito de seu comportamento, uma opinião desfavorável. Seu comportamento ‘diferente’ é, nessa perspectiva, condenável” (Durigan et al., 1987).

Deve-se acrescentar algo a esses comentários. Primeiro, é preciso ver que, muito além de ser “alvo de curiosidade e fantasias sexuais”, a vizinha representa por excelência o tipo erótico. Isso porque, na sua figura, faz-se presente uma articulação própria do componente erótico, traduzido no princípio do *velar/desvelar*. De

fato, a vizinha é alguém que desperta o erotismo porque, ao mesmo tempo em que ela está ali, próxima, como que realizando o jogo da sedução – desvelada, portanto –, também está numa posição inacessível, uma vez que, a separá-la de quem foi seduzido, erguem-se muros, paredes, portas e janelas freqüentemente fechadas – velada, portanto.

O horário das saídas – 5 horas da tarde – realmente aponta, como dizem os autores do estudo, para algo “que não caracteriza, em princípio, horário de trabalho ou refeição, situando-se no limiar do dia e da noite”, o que favorece as leituras que vêem a vizinha segundo a perspectiva de um “estereótipo do discurso do senso comum”.

Frisem-se, ainda, as sugestões que contornam os fragmentos propostos como tema para a redação. No primeiro, aparece um frase declarativa, já de grande teor sugestivo, devido aos elementos que se acabou de apontar. Nas demais, há um considerável reforço dos elementos eróticos, catalisadores de um discurso da comunidade – discurso da cultura – a partir de alguns componentes. A presença do “dizem”, na segunda frase, que explicita claramente o “disse-me-disse” das pessoas, ingrediente eficaz no falatório suspeito. No terceiro segmento, há como que uma resposta incisiva a um interlocutor imaginário, que queria saber algo sobre a vizinha. Aí, vem a declaração fulminante de quem sabe tudo sobre a pessoa: “sai de casa todos os dias às 5 horas da tarde”. O terceiro e o quarto fragmentos reforçam, através de frase interrogativa e exclamativa, a idéia da dúvida e da estupefação diante do comportamento da vizinha.

Enfim, o que se tem nesses fragmentos é todo um apelo para a consolidação de um discurso da comunidade, estabelecido através de pressupostos comportamentais que procuram prescrever regras de conduta, normas de ação; de resto, pressupostos que



proscvem princípios e atitudes que impliquem na afirmação de desejos e de individualidades.

Tais mecanismos, na verdade, são a coluna de sustentação do mundo simbólico, do mundo da cultura. Isso fica bem explícito na definição que E. Morin fornece para a cultura. Segundo o pensador francês, “uma cultura constitui um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, executam as emoções” (Morin, 1967).

Exatamente por *penetrar* o indivíduo em sua *intimidade*, estruturando *instintos* e executando *emoções*, é que os elementos da cultura conseguem padronizar comportamentos e dirigir a visão das pessoas para um único cenário. Dessa forma, quase nada é oferecido, em termos de permitir ao indivíduo um exame de sua interioridade, uma descoberta de suas próprias emoções. Quer isso significar que a cultura lida com seres no sentido de produzir indivíduos e de anular sujeitos.

É nesse cenário que vai nascer o escritor, uma vez que ele será aquele que terá uma visão diferente das coisas porque consegue ler o seu interior antes de se entregar à leitura do mundo exterior. Assim, nessa operação de *intus legere*, o criador do texto literário consegue escapar aos condicionamentos do mundo simbólico, rompendo as imposições e afastando o que é meramente convencional. Nesse sentido, o trabalho do criador será sempre um *pro jectum*, isto é, um constante lançar-se à frente de si mesmo, anulando a identidade e buscando a diferença. Por esse motivo seu escopo será sempre o outro e não o mesmo, pois antes de tudo ele é um construtor de alteridades. Por isso é que se costuma dizer que o modelo do escritor é não ter modelos porque estes só existem na mente de superfície. Na verdade, a mente profunda, o nicho das formas inarticuladas, repele qualquer tipo de paradigma.

Para confirmar o que se disse, é interessante voltar aos comentários dos textos das redações a que se fizeram referências. Os três primeiros são o que se poderia chamar de servos do mundo simbólico, isto é, são representantes, por excelência, do primado da cultura. Neles, reproduz-se o que o discurso da comunidade afirma com toda a força, resultado de uma conjunção de estereótipos que atuam no sentido de afirmar a lei da repetição, do consagrado e da obediência. Eles se estruturam num discurso que não se afirma, que não fala por si porque não se sabe nunca. A eles se aplica, com perfeição, o que Barthes enuncia como *texto do prazer*: “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura” (Barthes, 1977).

Já o quarto texto é resultado de uma luz interior. Antes de formatar como texto, ele foi alvo de uma busca original, a busca do não-sabido, do inarticulado. Ele tem também um conteúdo erótico, mas seu erotismo não resulta dos estereótipos da comunidade. Como um texto absolutamente criativo, ele se impõe a marca do diferente, do não pensado previamente. Desse modo, rompe com os padrões comunitários e se afirma como ele próprio. Ele é o resultado de um-isso-que-não-é-aquilo. Ele é, enfim, o texto que despreza o óbvio para se deter nas marcas invisíveis e torná-las visíveis, apenas porque quer fazer dos traços inesperados o próprio discurso com que ele se diz presente. Aí reside a sua sedução e, tal como se viu, faz de um relógio sujeito de um encontro. Encontro que pode também ser o dos traços inarticulados com uma linguagem que, apesar de tudo, ainda é a única possibilidade de fazer o silêncio falar. E o silêncio só fala onde há originalidade, criatividade. Ele é, enfim, a gênese do texto literário.

#### Referências bibliográficas

Barthes, Roland. *O prazer do texto*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1977.

- Bosi, Alfredo (org.) *Leitura de poesia*. São Paulo, Ática, 1996.
- Durigan, Jesus Antonio et al. (org.) *A magia da mudança. Vestibular da Unicamp: língua e literatura*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1987.
- Eichenbaum, Boris. La théorie de la méthode formelle. In: Todorov, Tzvetan. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits*. Paris, Seuil, 1965.
- Ehrenzweig, Anton. *Psicanálise da percepção artística. Uma introdução à teoria da percepção inconsciente*. Trad. de Irley Franco. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.
- Freud, S. *Obras completas*. Vol. 8: *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1993.
- Marghescou, Mircea. *El concepto de literariedad*. Madrid, Taurus, 1979.
- Morin, E. *Cultura de massas no século XX*. Trad. de *L'esprit du temps*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1966.
- Nietzsche, F. *A origem da tragédia*. Trad. de Álvaro Ribeiro. Lisboa, Guimarães Editora, 1972.
- Schmidt, Albert-Marie. *La littérature symboliste (1870-1900)*. Paris, Presses Universitaires de France, 1950.
- Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1972.

#### Notas

- i De acordo com o tradutor do livro de Ehrenzweig, “no texto em inglês lê-se *pregnant*, vindo do alemão *prägnanz* cujo significado é *conciso*. Em português *pregnante* é usado em Psicologia (especialmente na Psicologia da Gestalt) para djetivar uma percepção tão “boa” quanto possível” (p.63).
- ii A Diana da mitologia romana.
- iii A Vênus da mitologia romana.
- iv O Netuno da mitologia romana.
- v *En o vi, enrubescei, empalideci à sua visão*.