

## INVESTIGAÇÃO DA CRIAÇÃO POÉTICA

Dônald Schuler

O que é poesia? Que relação há entre poesia e prosa, entre prosa-arte e prosa-comunicação? Os sistemas que regem as línguas naturais abarcam também os textos literários, ou devemos buscar nestes últimos outros códigos? A natureza faz-se poesia, a poesia faz-se natureza ou poesia e natureza cindem-se em dois mundos? Teóricos recentes sentiram estremecer o solo da outrora tranquilamente sabida arte poética. Há pouco mais de um século ainda era fácil reconhecer a poesia. Desde então, com o desenvolvimento da dúvida, cresceu o esforço para superá-la.

O grau zero da escritura, publicado em 1953, procura iluminar o que se obscureceu.<sup>1</sup> Roland Barthes distingue escritura e estilo. A escritura — de acordo com o Autor — se forma na codificação das línguas naturais. Os gramáticos a enrigecem. Estabelecem o que é permitido e o que é vedado. Apresentam-na fixa. Línguas que surgiram livres depõem a liberdade em favor da ordem. Fazem-se escritura. A função da escritura esgota-se na destinação social. Conduto de ideologia, é uma espécie de assinatura que o usuário coloca embaixo de uma proclamação coletiva, não redigida por ele. Apresenta-se endurecida antes das opções do falante. Roland Barthes substituirá, vinte anos depois, o termo escritura por socioleto..<sup>2</sup> Foi levado a isto pelas noções muito diferentes que Derrida, Kristeva, e Sollers atribuem agora ao termo.<sup>3</sup>

Sob o domínio da escritura, o escritor não é livre. Não lhe cabe eleger. A História e a Tradição determinam a escritura de que o escritor se há de servir. Estas implantam o escritor numa sociedade política particular.

A escritura — argumenta Barthes — passa por vários estágios. Houve uma escritura clássica. Estabeleceu-se soberana e absoluta no território da linguagem. A consciência não dilacerada assegurava-lhe a unidade. Fluía transparente. Manteve-se inalterada tanto na prosa como na poesia. A poesia clássica é escritura ornamentada; a prosa clássica é escritura despida de requintes poéticos. Acidentes artesanais diferenciam poesia e prosa clássicas. Não apresentam diferença de natureza.

A escritura chamada clássica teria nascido na França no século XVII e se teria estendido até meados do século XIX. A revolução romântica não lhe teria atingido a essência. Os românticos teriam praticado a mistura de gêneros e palavras, mas teriam preservado a característica principal da escritura clássica, a instrumentalidade.

As escrituras só começam a multiplicar-se — continua Barthes — por volta de 1850, sob o impacto da modificação demográfica, da indústria metalúrgica, do capitalismo moderno. Perdido o apoio da unidade ideológica, o escritor, presa da ambigüidade, teria que optar entre uma escritura trabalhada, uma escritura populista, uma escritura neutra, etc.<sup>4</sup>

Pode-se conceber a existência de uma escritura poética? Barthes entende que não há inconveniente em falar de uma escritura poética a propósito dos clássicos e seus epígonos. Julga, porém, que dificilmente se pode falar em escritura poética ao se tratar de poesia moderna. Esta destrói convenções — assegura Barthes. A palavra poética brilha, agora, com liberdade infinita, estabelece mil relações incertas e possíveis. Livre de imposições da história ou de compromissos com a sociedade, põe em questão a natureza. Neste domínio não há escritura, só há estilo.

Como se vê, a oposição básica se estabelece entre escritura e estilo. Escritura é o convencional, o social, o histórico e se confunde com a natureza — estilo é o contrário. Uma fenda intransponível separa poesia-estilo de poesia-escritura. Sendo esta a distinção, como entender que o estilo seja metáfora da carne do autor, esteja preso ao corpo e às lembranças, funcione à maneira de uma necessidade? Sendo de “origem biológica”, o estilo não se confunde com a natureza, domínio da escritura? Nítida permanece a distinção escritura (social) e estilo (individual). Pouco convincente permanece, contudo, a biologia, o corpo, as vivências do autor (estilo) entendidos como liberdade desagregadora do convencional e social (escritura). O conflito estilo-escritura seria então reflexo de antagonismos antes ocorridos no domínio da natureza? Parece que **O grau zero da escritura**, por argutas e sugestivas que sejam as análises, deita sombra sobre a relação entre a obra e o que lhe deu origem (Autor, sociedade). **O grau zero da es-**

critura não explica como se relacionam entre si as palavras postas em liberdade pela poesia moderna. Destruída a sintaxe convencional, não se desenvolveram outros sistemas de articulação?<sup>5</sup> E na poesia dita clássica o texto poético coincide sempre e integralmente com a convenção? O ritual de repetição ter-se-ia desenvolvido ao ponto de sufocar totalmente qualquer surto inovador?

Depois de ler **O grau zero da escritura**, fica-se com a impressão de que poesia (identificada com "estilo") é invenção recente, ocorrida, na França, por volta de 1850, sem precedente na longa história da literatura, subjugada pela "escritura". Sendo assim, o que há de comum a Homero e Proust, Píndaro e Mallarmé? A voz de Sófocles seria voz arcaica, estranha aos espectadores de Brecht? Se a literatura não brota da mesma essência, deveremos elaborar métodos de abordagem diversos para as escrituras surgidas ao longo da História? Não fica com isto definitivamente proscrito qualquer propósito de buscar a especificidade da literatura?

Em 1973, aparece outro livro de R. Barthes intitulado: **O prazer do texto**.<sup>6</sup> Note-se que o título acolhe **texto** em vez de **estilo**. Que diferença há entre estilo e texto? Retornemos às palavras de **O grau zero da escritura**:

"Assim, sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que só mergulha na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa hipofísica da fala, onde se forma o primeiro par das palavras e das coisas, onde se instalam de uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência."<sup>7</sup>

A definição é clara. O estilo não se gera a si mesmo, mas é produzido pelo autor. Entram na composição do estilo, a mitologia pessoal e secreta do autor, as suas lembranças, as suas experiências, a sua existência. Barthes confunde estilo e homem. Desenvolve até as últimas conseqüências a sentença de Buffon: "O estilo é o homem mesmo".

Vinte anos depois, outras correntes fizeram-no cético com relação ao homem. Escreve:

"Como instituição, o autor morreu: a sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre a sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham por função estabelecer e renovar a narrativa."<sup>8</sup>...

Corto a citação não por me ser incômoda, mas por derivar a outro assunto, que abordaremos no lugar devido.

Esta nova posição foi nitidamente determinada por autores ligados ao grupo Tel. Quel. Julia Kristeva é insistentemente citada em **O prazer do texto**.

Morto o autor, morre também o estilo, prolongamento do au-

tor. O texto aparece para ocupar o lugar que o estilo deixou vazio. Em meio a uma floresta de metáforas escorregadias, irrompe já perto do fim, um raio de luz e ilumina uma definição clara de texto:

“**Texto** quer dizer **Tecido**; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade) nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido — nessa textura — o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia.”<sup>9</sup>

Se o estilo foi o produto do autor, o texto gera-se agora a si mesmo e gera o autor. O autor foi o pai do estilo, o texto é agora a mãe do autor. A relação entre autor e texto é uma relação edipiana. Ao manipular o texto, o autor toca o corpo da mãe.

“O escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe.”<sup>10</sup>

O **tecido** verbal substitui a palavra em liberdade, apresentada como característica do estilo.

O que resta do livro escrito em 53? Resta a liberdade, mas situada agora fora do homem, no texto.

Arrastados de um extremo a outro, vemo-nos constrangidos a repensar o que Barthes nos apresenta em **O grau zero da escritura** e em **O prazer do texto**.

O que Roland Barthes entende por “escritura clássica” abranje uma camada muito tênue do que designamos clássico. Barthes se restringe aos autores do século XVII e XVIII. Não ajuizaremos sobre os conceitos emitidos por Barthes nesta área. Pretendemos testar a validade de suas conclusões num contexto que nos é mais familiar. O leitor está convidado a nos acompanhar em uma rápida incursão na literatura grega.

Os autores gregos se tornaram clássicos muito depois da época em que atuaram. O autor se torna clássico quando é proposto como modelo a ser imitado. E isto é feito sempre pelas gerações posteriores. Nenhum autor é clássico enquanto produz. Obra nenhuma nasce clássica. Já deste ponto de vista, torna-se inoperante o conceito literatu-clássica para explicar a gênese da obra. Na Grécia, os primeiros que se preocuparam em legislar a arte grega foram os sofistas. Isto aconteceu quando estava pronto o que a Grécia produziu de melhor: a epopéia, a lírica e o teatro. Platão foi o único escritor de importância vivo à época dos sofistas. Cabe-lhe o mérito de conferir à prosa a agilidade que lhe conquistou notoriedade. Mas Platão não deve nada aos sofistas. Ridicularizou a escritura sofisticada. Aristóteles passou a refletir sobre os princípios que regem a tragédia, quando os tragedistas que ainda hoje admiramos já tinham desaparecido. A litera-

tura grega surgiu sem modelos, sem gramática e sem poética. Nenhum escritor grego de peso conformou-se a um molde anterior. Homero recusa a técnica da narração épica e a destrói. A obra de um tragedista é em tudo tão diferente dos outros, que se torna difícil elaborar um conceito de tragédia que convenha aos três (Ésquilo, Sófocles e Eurípedes). As virtualidades que Píndaro extrai da poesia lírica colocam-no entre os que mais se distinguiram no gênero em qualquer época, sem o apoio de tratadistas, que em seu tempo não existiam e em oposição notória à tradição poética.

Quando, na Grécia, os escritores passaram a respeitar os preceitos dos tratadistas e se puseram a emular os modelos do passado, criou-se efetivamente uma "escritura" no sentido de Barthes e esta sustou o surto criador da literatura, que vinha-se mantendo vivo por séculos. "Escritura" como socioleto literário surge com os epígonos. Seria este o caso da literatura francesa nos séculos XVII e XVIII? Cabem na mesma classificação todos os epígonos: os do romantismo, do realismo, do parnasianismo, do simbolismo e da poesia moderna. As invenções de Rimbaud, Mallarmé, Flaubert converteram-se em convenções, e são impositivas ainda agora. Vivemos na vigência de escrituras. "Escritura" ou socioleto literário teremos sempre. Parece-nos, portanto, inadequado dividir a história da literatura em dois períodos: "escritura" e "estilo". Houve "estilo" e de muito boa qualidade antes de 1850 e há "escritura" autoritária e tirânica hoje. Barthes deduz a existência de uma "escritura clássica" da unidade ideológica. A unidade existe em vários aspectos também na literatura grega. Aos escritores gregos é comum, por exemplo, uma concepção cíclica da história e da natureza. Para os filósofos jônicos o universo surge de uma substância primitiva e retorna a ela. Platão deriva o sensível de essências puras e eternas e não concebe outro método de conhecimento válido senão o que reconduz à fonte de que tudo procede. Na filosofia de Aristóteles causa eficiente e causa final convergem. A causa eficiente desencadeia o processo e este não cessa enquanto não atinge a causa final, idêntica em tudo à origem. A visão dos filósofos não diverge fundamentalmente da noção mítica. O ciclismo da natureza está expresso por exemplo em Dioniso, divindade que nasce na primavera, atinge o apogeu, e morre no inverno, repetindo o mesmo percurso vital todos os anos. O mito de Dioniso está nas camadas profundas da seqüência cênica das tragédias. Como Dioniso, o herói trágico surge glorioso, primaveril; confronta-se com limites intransponíveis e é aniquilado por forças que não lhe é dado superar. Cada tragédia é um ciclo, continuamente repetido em todas. O ciclismo cósmico e trágico ecoa também no processo narrativo épico. Tivemos oportunidade de

analisá-lo em **Formas da narrativa. I.**<sup>11</sup> Nesse trabalho destacamos o modelo carência/plenitude que se estabelece dentro de um mundo regido pela ordem. Na Ilíada a ordem, temporariamente abalada (carência), apresenta-se restabelecida no fim (plenitude). O movimento carência — plenitude reitera o ciclo cósmico. O poema começa quando a ordem é comprometida e termina quando a ordem é refeita. O fim coincidindo com a situação anterior à ruptura fecha o poema em círculo.

Mas esta unidade não pode ser designada de “escritura” no sentido barthiano do termo. Ela não tem caráter paralizador, congelado, repetitivo por inércia. “Escritura” pode ser adequado para um fenômeno social de superfície, já que está estreitamente ligado à comunicação. Mas este nível é continuamente conturbado pela atividade literária. Para compreender a unidade dentro da pluralidade é necessário mergulhar numa região que está além do sensível, refazendo o caminho que, na busca da verdade, os gregos trilharam. Designemos este outro nível de grafia. A grafia eleva-se sobre fraturas. É o salto dado para unir o que está dividido. É uma empresa sempre provisória, laboriosamente construída. Não se concentra num só texto. A grafia dá este ar de familiaridade aos textos por ela gerados. É a existência da grafia que provoca o desejo de escrever gramáticas e poéticas, embora ela não se deixe aprisionar por estas. A poética é sempre um falar sobre e não coincide com a grafia. O valor da poética é sempre aproximativo. É uma tentativa de decifrar o seu código. E isto acontece quando a grafia se retira, coloca-se distante. Distante os tratadistas a vêem una, coesa, sólida. Pretendem decifrá-la, porque já não lhe entendem a linguagem. Descrevem-na como modelo, depois que ela já não lhe entendem a linguagem. Descrevem-na como modelo, depois que ela já perdeu toda a vitalidade. Nasce sem vida o que imita um organismo morto ou agonizante. A fenda é o que a grafia pretende esconder, e não consegue apagar a cicatriz. Chamamos a fenda de grafé. Grafé é a força de desagregação. Grafé é o traço riscado no limite do homem e da natureza, da necessidade e da liberdade. E porque o homem é também natureza, grafé inscreveu-se na sua própria carne. Grafé levanta-se como a liberdade contra a necessidade. Grafia e grafé confrontam-se em polaridade antitética. A tendência da grafia é criar homologias, é fazer com que todos falem a mesma língua e digam a mesma coisa. Grafia é metonímia de uma unidade utópica, metonímia da vida intra-uterina, da infância sonhada, dos seres adormecidos no seio da terra. A Grafé manifesta-se nos espaços, na distância aberta entre uma palavra e outra, entre uma frase e outra, entre um

texto e outro texto. É a luta contra a homogeneidade. É a afirmação da fragmentação. Grafé deixa marcas em todas as páginas. As marcas não são a grafé, mas são metonímias da grafé. As marcas dão voz à grafé que é silêncio e nada — silêncio gritante, nada nadificante.

Todo texto se constrói na tensão da grafia e da grafé. A tendência da grafia é o desgaste. Desgastando-se a grafia, a força da desagregação torna-se maior que a força da agregação. No dealbar dos tempos modernos, as fraturas se tornaram cada vez mais evidentes até à explosão da grafia clássica e o aparecimento de mil outras grafias que sob o império da grafé se sucedem com vertiginosa rapidez. É o movimento das escolas, dos estilos e dos manifestos, a contínua existência de vanguardas.

A fratura, entretanto, é bem anterior a 1850. Opera em toda grafia. O aparecimento da grafé não é datável. Como espaçamento, abertura, fratura, liberdade — ela aparece com o homem. Insurge-se contra o sólido, rompe unidades, dissolve superfícies congeladas. Não se pode silenciar a voz da grafé. A força desagregadora da grafé emerge no gótico. O gótico rompe a subordinação da matéria ao espírito. A matéria ameaça estabelecer-se autônoma. Abrem-se fendas entre a razão e os sentimentos. Perde-se nas artes a linguagem única. Matéria e espírito começam a falar linguagens diferentes, cindem-se em pólos antagônicos. A justaposição substitui a subordinação. O todo dissolve-se nas partes que o compõem. Tanto na arquitetura como na escultura, na pintura, na literatura épica e dramática — o observador é levado de uma etapa a outra numa expansão insatisfeita. Perde-se a possibilidade de abarcar o conjunto. O centro espiritual se debilita e a unidade concebida cede ao imperativo da multiplicidade, que invade os sentidos. Enfraquecida a luz interior, voltam-se os olhos para a variedade do mundo.<sup>12</sup>

A grafia gótica mostra rachaduras na unidade monolítica imposta pelo cristianismo a um mundo debilitado pelas contradições. Grafé, momentaneamente ocultada, volta a deixar marcas na superfície. Grafé borbulhou no maneirismo. Grafé impediu Camões de escrever a epopéia pretendida. Os Lusíadas são uma coleção de episódios líricos, de crônica versificada, exaltação expansionista, esforço arqueológico de recuperar a antiguidade, misticismo medieval. Camões manipula fragmentos que não se unem mais. D. Quixote é o escandaloso desvendamento da unidade perdida. Os valores sagrados outrora apresentam-se ridículos. A ação humana fragmenta-se numa ininterrupta série de desatinos. O barroco surge como um esforço alucinado de negar as contradições. Soterra a inquietação e a dúvida com eminentes monumentos de arquitetura e retórica. A voluta dobra-se para cobrir todos os

espaços. Tem-se horror ao vazio, ao nada, à grafé. A grafia barroca é a evidência da contradição: no esforço de anular os espaços cobre-se de fendas. E as fachadas imponentes nascem cicatrizadas. Incisões reforcem-se nos relevos. O barroco torna gritante a voz que busca silenciar.

O neoclassicismo alisa as superfícies. Endireita as linhas curvas, despe as colunas, que se erguem agora sóbrias e nuas. A grafia arcádica procura dominar a grafé com o império da lei, da medida e da ordem. É neste período que Barthes situa a "escritura clássica". Percebe-se que a "escritura clássica" descreve aspectos de superfície e deixa intatas as correntes profundas. Há momentos em que a grafé triunfa sobre a grafia vencida. Então a palavra salta livre sobre a página em branco. Liberta dos grilhões da sintaxe, expõe simultaneamente múltiplos significados. Grafé em liberdade é uma criança que brinca — sem previsões, programa, nem regras. Desorganiza o regredo. Provoca a vertigem dos abismos, a alucinação do caos. Leva ao limite do literário, além do qual a literatura se torna impossível. Sem grafia não há literatura.

Literatura é um cosmo sacudido pelas forças antagônicas da grafé e da grafia.

O termo escrever designa operações muito diversas. Quem produz um poema escreve, quem elabora uma escritura pública também escreve. Os atos distinguem-se no entanto, fundamentalmente. Quem escreve uma escritura pública executa um ritual que não pode ser infringido, quem escreve um poema, o faz enquanto desrespeita o ritual e inventa uma linguagem nova. Para distinguir um escrever de outro, designemos o escrever do poeta de grafar.

Escrever é agir dentro das imposições do código, é seguir os passos de uma liturgia, é escolher num conjunto finito os elementos adequados a um certo momento.

Grafar é insubordinar-se contra o código, é procurar dizer o que não se sabe dizer, o que ainda não se pode dizer, é descobrir escandalosamente a fratura, é inventar uma nova solução para o que se declarou não resolvido. A grafia poética soará como uma voz estranha. Estará situada nos limites do dizível e do indizível. As palavras grafadas não terão o mesmo significado das escritas. Grafar é sondar zonas inexploradas, para as quais o sistema da língua ainda não oferece palavras. Quem grafava afronta o limite, o interdito. Comete sacrilégio.

Como para grafar não existem regras, quem grafava brinca com toda seriedade. O ludismo que torna herméticas tantas composições poéticas é esta busca, ao acaso, de outras veredas.

O grupo tem a tendência de converter o grafar em escrever. Isto acontece quando as invenções são incorporadas ao sistema. O que era liberdade torna-se ritual. Aspira-se à segurança dos caminhos já trilhados e se escreve. O que era sacrílego passa a fazer parte da cultura. A interdição desaparece. Volta-se a sentir sólido o fundamento, até que o grafar afronta novas fronteiras.

Grafar é provocado por uma doença, doença original, a fratura — grafé. Grafia é o trabalho de Sísifo. É a tentativa continuamente frustrada de cumprir uma ordem que brota das origens. Concluída a tarefa, cede a base em que assentaram a pedra. E o trabalho recomeça. A pedra não descansa no meio do caminho. Grafar é reiniciar. Apoiar-se numa tradição literária é agir como se a pedra se equilibrasse ainda no topo, é iludir a fratura. Por isso, revelam-se falaciosas as convenções. Pretendem paralizar o movimento. Proclamam descanso na inquietação.

Partimos da indagação sobre poesia. Grafé não é ainda a poesia. É apenas a sua origem. Mas grafé não é origem da poesia somente. Grafé é gênese de todo o grafar. Todo grafar é construção ou manutenção de uma grafia. É declarar a fratura vencida ou é a tentativa de vencê-la. Em ambos os casos grafia é ponte que se eleva sobre grafé. Poesia deriva de **poiein**, fazer. Mas não é o fazer único. É um fazer entre muitos. Com a poesia, as artes, a metafísica e as ciências buscam refazer a unidade. Sofrem idêntica maldição do trabalho não concluído. A mesma incumbência eleva as pirâmides e o Empire State. E ambos testemunham a falência da empresa. Põem a descoberto o que deveriam encobrir — a fratura.

Na indagação da grafé não se resolve a especificidade da poesia. Poema nenhum coincide com a grafé. Grafé é o silêncio, o vazio, o nada, o intocável. Poesia é voz, plástico, corpóreo, tangível, medível, verificável, comparável. Poesia é ponte.

Provocados por Barthes, sentimos a tontura das alturas debruçados sobre o abismo. Voltemos a respirar o ar dos campos relvados. Mas tendo sondado as raízes, já não descreveremos as plantas pela rama.

Outro impulso para a reflexão sobre poesia e sobre o exercício da análise poemática procede de Roman Jakobson, no seu ensaio **Linguística e poética**, que data de 1960. Jakobson formula a seguinte definição, continuamente lembrada pelos estudiosos:

“A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.”<sup>13</sup>

A primeira tarefa que a definição impõe consiste em identificar os dois eixos, o de seleção e o de combinação. Pela exposição se de-

duz que o Linguísta entende por eixo de seleção, o paradigma, a formulação de uma determinada mensagem. Se pretendo falar sobre crianças, o sistema lingüístico me oferece várias opções: criança, pequeno, menino — equivalente entre si em certo aspecto. Para transmitir o que faz a criança, o sistema me oferece séries de formas verbais também semanticamente similares como: dorme, cochila, cabeceia, dormita. Conduzido pela única preocupação de me comunicar, direi: a criança dorme. Se, no entanto, além da comunicação, tenho também intenções poéticas decido-me por esta alternativa: dormita o menino. No exercício do princípio de equivalência, reitero o *i* em posição tônica, reitero os *m* e, por contaminação, acentuo o efeito reiterativo dos *n* no substantivo. Faço coincidir o número de sílabas do sujeito e do predicado. Produzo o ritmo pela repetição do acento tônico na mesma posição, a penúltima sílaba. Como se vê, Jakobson não define a poesia, e sim, a função poética. Função poética é então uma qualidade, que, corretamente manipulada, transforma um sintagma prosaico em sintagma poético. Poesia e prosa não apresentam, neste caso, diferença de natureza, mas de grau. Se o princípio de similaridade é propriedade do sistema lingüístico, deve forçosamente projetar-se em todos os sintagmas, poéticos ou não. Não se concebe discurso cujas partes não estejam articuladas pela similaridade. No plano semântico, a similaridade impõe que o discurso desenvolva um conjunto determinado de idéias. A introdução indica o rumo em que se desenvolverá a exposição. O discurso determina certa previsibilidade. Nenhum texto se forma ao acaso de idéias desconexas. Seria a negação do princípio de similaridade e o texto perderia o caráter textual. No plano da expressão, o discurso determina a seleção do vocabulário, a prosódia, o ritmo. O vocabulário distingue textos populares, eruditos, regionais. Há textos formados de períodos longos, outros se constroem com períodos curtos. A sintaxe se fundamenta na seqüência normal de sujeito — predicado — objeto, ou esta ordem se apresenta sistematicamente alterada. Todo texto cria normalidade rítmica, produzida por idéias, sons e acentos tônicos.

Sendo assim, o princípio de equivalência destacaria o texto poético do texto prosaico, operando naquele uma concentração maior das mesmas características. Poesia seria então prosa mais vocabulário poético, mais regularidade rítmica, mais efeitos sonoros, mais isto e mais aquilo.

Se com a equivalência se conseguem descrever certos aspectos da poesia tradicional, o princípio mostra-se seriamente contestado pela produção recente. Como submeter a ele, por exemplo, a enumeração caótica, analisada por Spitzer? Certos poemas afrontam propositada-

mente toda normalidade rítmica e sonora. Os versos se retorcem ásperos, incultos, duros. Rompem-se os nexos sintáticos. As palavras zunem como estilhaços de uma explosão. A previsibilidade é diminuta. O leitor é continuamente sacudido pelo choque do heterogêneo.

O princípio de equivalência aceitado como critério de poeticidade congelaria o poético. Converteria a produção poética à execução de um ritual de regras pré-estabelecidas. Faria da poesia uma "escritura" em sentido barthiano. Grafé convém antes à poesia recente. Grafé não entende a irregularidade como anomalia, mas como produtividade. Grafé contesta os sistemas e entre os sistemas, as poéticas. Grafé é um contínuo princípio renovador. Os sistemas, particulares ou gerais, são transitórios, grafé é o permanente. Grafé é a vida em luta contra a inércia e a morte.

Discorremos sobre o princípio de equivalência, consideremos também o sistema.

Jakobson não faz diferença entre sistema (por ele chamado eixo de seleção) lingüístico e poético. Ao definir "função poética", apresenta um único sistema, comum à linguagem em geral e à poesia. A indistinção teórica tem conseqüências práticas. Quando em 1962, Jakobson analisa em companhia de Lévi-Strauss o poema *Les Chats* de Baudelaire, registra cuidadosamente todas as equivalências.<sup>14</sup> Não distingue entre equivalências convencionais e originais, lingüísticas e poéticas. Por mais informativa que uma tal análise possa ser, mostra-se incapaz de atingir o específico no poema. O poético, confundido com o lingüístico, é soterrado. A indistinção prejudica parte significativa das análises de inspiração jakobsoniana.

Em nosso modo de ver, o sistema lingüístico é uma grafia. Sendo grafé um elemento essencial à poesia, esta necessariamente produz rupturas. A grafia poética brota do esforço continuado de ultrapassar as rupturas.

A diferença entre a grafia lingüística e uma grafia poética reside no fato de aquela se apresentar fixa, imóvel, anterior às opções do indivíduo. Produto cultural — coletivo e anônimo — age sobre o grupo social com os imperativos de uma segunda natureza. Convêm-lhe a designação jakobsoniana: "eixo de seleção". Face à grafia lingüística, o indivíduo se comporta seletivamente. Escolhe uma dentre as várias possibilidades que o sistema lhe oferece.

Depois de Jakobson, a gramática gerativa preocupou-se em analisar a capacidade de criar frases. Deste ponto de vista, a tarefa do falante não é selecionar apenas. O domínio das estruturas lingüísticas confere-lhe a capacidade de produzir frases novas.<sup>15</sup> Esta contribuição aos estudos lingüísticos não diminui o caráter impositivo do sistema.

O falante, sob pena de prejudicar a comunicação, não pode alterar as estruturas que o sistema lhe oferece. A diferença está na matéria, continuamente, móvel, mas as formas, isto é, as estruturas são fixas. A gramática gerativa nos reconduz, de certa maneira, a categorias platônico-aristotélicas.

Claro que a fixidez lingüística é relativa. Atentos às modificações diacrônicas, observamos um contínuo processo de transformação. Mas estas transformações se operam a despeito do falante. Preservam o caráter de natureza. O falante é impotente e para deter ou acelerar o movimento. A diacronia o arrasta, quer queira, quer não.

Não se nega que o sistema lingüístico é ponte lançada sobre fraturas, desencadeadas pela grafé. A língua nasce da carência. O signo tem por referente um objeto ausente. Não há fala na presença do objeto. Os signos indicam o que não se vê.<sup>16</sup> Entretanto, a característica da grafia lingüística é impor-se como solução já dada. A tendência do sistema é preencher todos os espaços, é dar ao indivíduo a repousante ilusão de solidez.

A grafia poética opõe-se à grafia lingüística. A rigor não é adequado falar em grafia poética no singular. A grafia poética atravessa as convenções e percorre o fundamento. Por ser um movimento original contesta o sistema. Inaugurando um novo percurso, desvenda a fratura. Contestadora, a grafia poética estala como um ato de liberdade. Subjuga o sistema e de forma o reduz a matéria. Trabalha-o como bronze, como barro.

Todos os achados tendem a transformar-se em convenções. Enrijessem, petrificam-se. A liberdade deve ser continuamente proclamada. É um processo, não é um estado. Levanta a voz mesmo contra as próprias criações. Dizer que função poética é o princípio de equivalência ou o que quer que seja é confundir essência com manifestação histórica, é declarar fundamento aquilo que o fundamento produziu.

A relação grafia-grafé apresenta-se em todos os momentos instável. E reside aí a sua vitalidade.

E retornamos ao ponto de partida: o que é poesia? Depois do percurso realizado, devemos situar a questão em dois níveis: o nível profundo e o nível de superfície. Ao nível profundo poesia se alimenta da tensão entre grafia e grafé, unidade e liberdade, tensão que se estende também a todo o domínio da cultura. Ao nível de superfície, cabe aos tratados de poética descrevê-la. Neste nível se dirá o modo como a produção poética em determinado momento se apresenta. Este é o valor da Poética de Aristóteles. O Estagirita não define o trágico ao nível profundo; descreve a tragédia ática ao nível manifesto. Se a

poética entende a sua função descritiva, oferece ao analista importante instrumento de trabalho (O princípio de equivalência mostra-se, ao nível de manifestação, útil para analisar o que ocorre num determinado conjunto de poemas). A poética se equivoca, no entanto, quando pretende tornar-se normativa. Sucumbe à normatividade, quando busca estabelecer os limites dentro dos quais a poesia deve acontecer. Cumpre à poética não tentar vedar as fendas que a grafé expõe. Deve permitir que o novo irrompa na força de sua imprevisibilidade. Destino de toda poética é desatualizar-se.

Poética não é grafia. É a tentativa de tornar explícito o organismo vivo espontâneo da grafia. A poética é, portanto, posterior à grafia. Surge quando a grafia já se solidificou ou está em processo de solidificação.

Fundamentada a poesia na base ampla da grafé e entregue aos inquietos vagalhões da grafia, não se perderá a possibilidade de detectar sua especificidade? Parece que não. A polaridade grafé-grafia realiza no texto trabalho singular. A polaridade se imprime na substância material da língua. Afeta o espaço. Rompe vínculos naturais e reinventa relações imprevistas. Torna audíveis sons inauditos. Sonda ritmos inexplorados. É isto, numa correlativa produção de significado. O significado não é anterior ou posterior ao poema. O significado é produto da arquitetura do poema. Grafé liberta as palavras das acepções às quais o sistema as agrilhou, tornando-as originalmente significativas em novo espaço. A paráfrase destrói o poema porque desarticula o espaço. Não pode preservar-lhe o significado, minando-lhe as bases.

Não é legítimo falar em função poética, porque a poesia não se processa adjetivamente numa região da linguagem; apenas coloca, ao contrário, a linguagem como um todo em novas bases. O remetente foi duramente atingido na poesia posterior à Baudelaire. Contradições internas o estilçaram. Os heterônimos de Fernando Pessoa são um momento das fraturas que se realizam na esfera do eu. O abalo que sofreu o remetente sacudiu também o destinatário. O destinatário já não é confiante de uma voz melancólica e suave. Tornou-se espectador de um conflito que se passa à distância. Perdeu o caráter de destinatário, porque a mensagem já não se dirige a ele. A linguagem apresenta-se como enigma e ameaça. Se na poesia tradicional o convencionalismo dava margem a equívocos entre o código lingüístico e o código poético, as acrobacias da poesia contemporânea tornam a diferença flagrante. Subvertido o código, alteram-se também as relações com o referente, submetido a um contínuo processo de significação.

As fraturas generalizadas ampliaram o campo da criação poé-

tica. Se em épocas mais tranqüilas era possível incorporar o que determinado grupo social apresentava inquestionado, a recriação torna-se imperativa, quando o caos domina.

#### Notas Bibliográficas

1. BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. São Paulo, Cultrix, 1971.
2. “As linguagens são mais ou menos espessas; algumas, as mais sociais, as mais míticas, apresentam uma homogeneidade inabalável (há uma força do sentido, há uma guerra dos sentidos). Tecida de hábitos, de repetições, de estereótipos, de cláusulas obrigatórias e de palavras-chave, cada uma constitui um **idioleto**, ou mais exatamente ainda um **socioleto** (noção que há vinte anos eu designava pelo nome de escritura)”... BARTHES, Roland. “Mudar o próprio objeto”, p. 13. In LUCCIONI, Genni et alii. **Atualidade do mito**. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977.
3. LEFEDVE, Maurice-Jean. **A escritura do discurso, da poesia e da narrativa**. Coimbra, Livraria Almeida, 1975.
4. GENETTE, Gérard. **Figuras**. São Paulo, Perspectiva, 1972.
5. DELAS, Daniel e FILLIOLET, Jacques. **Linguística e Poética**. São Paulo, Cultrix, 1975.
6. BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Lisboa, Edições 70, 1973.
7. BARTHES, R. **O grau zero da escritura**, op. cit, p. 20.
8. BARTHES, R. **O prazer do texto**, p. 66.
9. *ibid*, p. 112.
10. *ibid*, p. 78.
11. SCHÜLER, Donaldo. **Formas da narrativa — I**. Porto Alegre, Movimento, 1976.
12. HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo, Editora Mestre You, 1972.

13. JAKOBSON, Roman. São Paulo, Cultrix, p. 130.
14. JAKOBSON, Roman e LEVI-STRAUSS, Claude. **Los Gatos de Baudelaire**. Buenos Aires, Signos, 1970.
15. CHOMSKY, Noam. **Linguagem e pensamento**. Petrópolis, Vozes, 1971.
16. PRIETO, Luís J. **Mensagens e sinais**. São Paulo, Cultrix, 1973.