

UMA PERSPECTIVA SEMIÓTICA EM O CORVO, EDGAR ALLAN POE A PERSPECTIVE SEMIOTICS IN THE RAVEN, EDGAR ALLAN POE

Richard Emanuel Silveira D'Avila¹

RESUMO: Não nos propomos fazer aqui uma análise do poema de Edgar Allan Poe, muito menos pretendemos atribuir-lhe uma decifração total, visto que um texto poético de tal envergadura se constitui numa galáxia de significados que a análise jamais o esgota. Pretendemos apenas estudar-lhe o plano da expressão, sob os aspectos denotativos, conotativo e mítico, dentro de determinado enfoque, sem negar-lhe a possibilidade de outros percursos de leitura. Partindo do princípio de que a grandeza do poeta consiste no modo como explora as palavras e que entre estas há as que encerram um significado em si (substantivos, adjetivos, verbos) e outras que são palavras de relação, sem significado ou com significação latente (pronomes, preposições, conjunções), é com as primeiras que vamos nos ocupar, embora não esqueçamos do que na obra literária aquelas posições podem ser invertidas na escala de valores. Nossa preferência se explica também pela própria finalidade deste trabalho que é a análise semiótica de relação expressão / conteúdo em escala ascendente a partir do nível denotativo.

Palavras-Chave: Poesia. Semiótica. Análise. Literatura .

ABSTRACT: In we do not consider them to make here an analysis of the poem of Edgar Allan Poe, much less we intend to attribute a total decipher to it, since a poetical text of such spread if constitutes in a galaxy of meanings that the analysis never depletes it. We only intend to study the plan to it of the expression, under the denotative aspects, conotativo and mythical, inside of determined approach, without denying it to it possibility of other passages of reading. Leaving of the beginning of that the largeness of the poet consists of the way as it explores the words and that it enters these has the ones that lock up one meaning in itself (substantive, adjective, verbs) and others that are words of relation, without meaning or with latent signification (nouns, prepositions, conjunctions), are with the first ones that we go in occupying them, even so do not forget what in the literary composition those positions can be inverted in the scale of values. Our preference if also explains for the proper purpose of this work that is the analysis relation semiotics expression/ content in ascending scale from the denotative level.

Key-Words: Poetry. Semiotics. Analysis. Literature.

Uma Perspectiva Semiótica em O Corvo, Edgar Allan Poe

Não nos propomos fazer aqui uma análise do poema de Edgar Allan Poe, muito menos pretendemos atribuir-lhe uma decifração total, visto que um texto poético de tal envergadura se constitui numa galáxia de significados que a análise jamais o esgota. Pretendemos apenas estudar-lhe o plano da expressão, sob os aspectos denotativos, conotativo e mítico, dentro de

¹ Especialista em Linguagens Códigos e Suas Tecnologias, Professor do Estado do Paraná e Poeta. E-mail: anarrichard@yahoo.com.br.

determinado enfoque, sem negar-lhe a possibilidade de outros percursos de leitura. Partindo do princípio de que a grandeza do poeta consiste no modo como explora as palavras e que entre estas há as que encerram um significado em si (substantivos, adjetivos, verbos) e outras que são palavras de relação, sem significado ou com significação latente (pronomes, preposições, conjunções), é com as primeiras que vamos nos ocupar, embora não esqueçamos do que na obra literária aquelas posições podem ser invertidas na escala de valores. Nossa preferência se explica também pela própria finalidade deste trabalho que é a análise semiótica de relação expressão / conteúdo em escala ascendente a partir do nível denotativo. O contato com a poesia de Poe revela-nos, logo de saída, marcante originalidade de vocabulário. O poeta esmera-se em alcançar os melhores resultados no trato com a palavra, no teorizar a palavra, como assim é visto por Antônio Houaiss: “Teoria da palavra – divagações, talvez, em torno de uma lúcida intuição de poeta, de cuja prática da palavra se pretende, agora, dar uma idéia, com a sua seleção verbal, prática mais rica ainda do que a teoria, que não a sistematiza, não a limita, não a define inteiramente. Prática, ademais, fecunda, e fecunda desde o início – sem a mínima quebra do valor de sua mensagem, muito antes pelo contrário.² O vocabulário de Poe, como é o dos poetas de sua época – opõe-se ao vocabulário usual dos poetas anteriores, como o disse Houaiss: “(...) não apenas uma oposição consagrada – como a dos parnasianos, à procura do rigor racional no uso dos vocábulos em oposição ao uso afetivo e padronizado dos românticos, ou dos simbolistas, à procura dos vocábulos musicais ou sugestivos em oposição ao uso lógico dos parnasianos. Nos contemporâneos, a oposição a todos os outros é por universalização; não há proscrição possível por princípio; haverá, se tanto, omissão, por não ocorrer a necessidade de uma dada palavra; e ainda mais, essa universalização não se faz na base da chamada adequação verbal – palavras afins pelo uso social de certa camada, pelo uso técnico, pela sugestão histórica, pela associação histórica – mas as palavras, provindas de quaisquer setores do vocabulário, confluem em inusitadas combinações, associações, que carregam de ineditismo o inusitado, sobretudo porque não se amarram em esquemas convencionais, de dignidade específica, de acordo com o tema, mas com o estado espírito do autor.”³ Essa dupla oposição – ao anterior e ao presente – é uma constante em sua obra e é o que se verifica no Poema O Corvo. Valorização por oposição que se faz não apenas ao convencional, mas ao usual. Oposição que nos revela o mais importante aspecto geral na evolução do vocabulário de Poe. Observe-se que nesse poema, na primeira, segunda, terceira e quarta estrofes, que se referem ao mundo objetivo, o mundo das coisas, as palavras são mais livres, mais independentes, passíveis de serem interpretadas isoladamente. Já na quinta, sexta e sétima estrofes, referindo-se ao mundo subjetivo, mundo dos sentimentos, as palavras adquirem mais força de expressão quando sentidas em bloco. Assim é que aquela primeira metade do poema, mais especialmente, se presta de imediato a uma leitura, seja no nível

² HOUAISS (1975), p. 177

³ Idem, idem, p.178

denotativo ou no conotativo, como veremos a seguir. No estudo desta primeira etapa de apreciação, ou seja, o plano denotativo, procuramos reproduzir exatamente as definições como se encontram no Novo dicionário da língua portuguesa, de Aurélio Buarque de Holanda. Quanto ao estudo da conotação, procuramos seguir as definições oferecidas por Umberto Eco, que a descreve como “uma significação veiculada por uma significação anterior, com o que se obtém uma espécie de ‘supra-elevação’ de códigos”⁴e acrescenta: É conotativa uma semiótica em que o plano da expressão se constitui de uma outra semiótica. Em outras palavras, tem-se código conotativo quando o plano da expressão é um outro código. O que constitui uma conotação enquanto tal é o fato de que ela se institui parasitariamente à base de um código precedente e não pode ser veiculada antes de o conteúdo primeiro ter sido denotado⁵.E mais adiante, após definir o significado como “uma unidade semântica ‘posta’ num ‘espaço’ preciso dentro de um sistema semântico”⁶, observa Eco. Logo, dizer que um significante veicula uma dada posição num dado campo semântico constitui uma definição cômoda, já que o significante deve, ao contrário, referir-se (i) a uma rede de posições no interior do mesmo campo semântico e (ii) a uma rede de posições no interior de diversos campos semânticos.

O PROCESSO NORTEADOR

A Semiótica é uma ciência recente, mas tem vestígios na antiga medicina grega. Segundo NÖTH (1995, p.19):“(…) a semiótica propriamente dita encontra seu ancestral mais antigo na história da medicina, aí entendida como o primeiro estudo diagnóstico dos signos das doenças. O médico grego Galeno de Pérgamo (139 – 199), por exemplo, referiu-se á diagnóstica como sendo “a arte semiótica” (semeiotikón meros) da medicina.” Mas a semiótica teve seus primeiros esboços como uma ciência com o filósofo John Locke, que em “1690 postulou uma “doutrina dos signos” com o nome de semeiotiké” (NÖTH, 1995, p.18). No século XX a "ciência dos signos" tem origem em duas diferentes tradições, que pode-se diferenciar em dois nomes: Semiologia “uma ciência que estuda a vida dos signos no quadro na vida social” (1980,p. 9) a qual iniciada por Saussure e Semiótica “a doutrina da natureza essencial e das variedades fundamentais de cada semiose possível” (1980, p. 10) iniciada por Peirce. De acordo com Barthes (1997, p. 11). “Saussure postulava a existência de uma ciência geral dos signos, ou Semiologia, da qual a Lingüística não seria senão uma parte. Prospectivamente, a Semiologia tem por objeto, então, qualquer sistema de signos, seja qual

⁴ ECO (1980), p. 45.

⁵ Idem, idem, p. 46.

⁶ Idem, idem, p.. 73.

for sua substância, sejam quais forem seus limites: imagens, os gestos, os sons melódicos, os objetos e os complexos dessas substâncias que se encontram nos ritos, protocolos ou espetáculos, se não constituem “linguagens”, são pelo menos, sistemas de significação”. Os estudos de Saussure consistiam-se em analisar os signos e as leis que os regiam. (SAUSSURE, 1995, P. 24). “Uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social; ela constituiria uma parte da Psicologia social e, por conseguinte, da Psicologia geral; chamá-lo-emos de Semiologia (do grego semeíon, “signo”). Ela nos ensinará em que consistem os signos, que leis os regem. Como tal ciência não existe ainda, não se pode dizer o que será; ela tem direito, porém, à existência; seu lugar está determinado de antemão. A lingüística não é senão uma parte dessa ciência geral; as leis que a Semiologia descobrir serão aplicáveis à Lingüística e esta se achará desarte vinculada a um domínio bem definido no conjunto dos fatos humanos”. Charles Sanders Peirce (1830-1914) considerado, o maior filósofo norte-americano, criou em numerosos artigos publicados a partir de 1931, os primeiros esboços de uma teoria geral dos signos, a semiótica, a qual se aplicaria a todas as atividades humanas (1980, apud Eco, p. 10). “Eu sou, pelo que sei, um pioneiro, ou antes um explorador, na atividade de esclarecer e iniciar aquilo que chamo *semiótica*, isto é, a doutrina da natureza essencial e das variedades fundamentais de cada semiose possível”... “Por semiose entendo uma ação, uma influência que seja ou envolva uma cooperação de *três* sujeitos, como por exemplo um signo, o seu objeto e o seu interpretante, tal influência tri-relativa não sendo jamais passível de resolução em uma ação entre duplas.” As idéias desses dois autores coincidiam num ponto básico: a convicção de que o pensamento e a comunicação se fundamentam no emprego dos signos. Cada um possuía uma conceituação diferente para os signos. Para Peirce, o signo (1999; apud Coelho Netto; p. 56) “(...) é aquilo que, sob certo aspecto, representa alguma coisa para alguém. Dirigindo-se a essa pessoa, esse primeiro signo criará na mente (ou semiose) dessa pessoa um signo equivalente a si mesmo ou, eventualmente, um signo mais desenvolvido. Este segundo signo criado na mente do receptor recebe a designação de *interpretante* (que não é o intérprete), e a coisa representada é conhecida pela designação de *objeto*”. Saussure criou uma teoria para o signo, no qual ele o analisava em duas partes que se compunham em “o *conceito* e a *imagem acústica*. As palavras faladas de uma língua apresentam-se como imagens acústicas que trazem à tona, quando manifestadas um determinado conteúdo ou conceito. Neste sentido, e a partir do princípio semiótico podemos dizer a escrita de Poe reflete suas teorias literárias, que ele apresentou em sua crítica e também em peças literárias como "The Poetic Principle". Ele não gostava de didatismo e alegoria, pois acreditava que os significados na literatura deveriam ser uma subcorrente sob a superfície. Trabalhos com significados óbvios, ele escreveu, deixam de ser arte. Ele acreditava que o trabalho de qualidade deveria ser breve e concentrar-se em um efeito específico e único. Para isso, ele acreditava que o escritor deveria calcular cuidadosamente todos sentimentos e idéias. Em "The Philosophy of Composition", uma peça na qual Poe

descreve seu método de escrita em "The Raven", ele afirma ter seguido estritamente este método. Porém, foi questionado se ele realmente seguiu esse sistema. T. S. Eliot disse: "É difícil para nós lermos esta peça sem pensar se Poe escreveu seu poema com tanto cálculo, ele poderia ter pego um pouco mais de dores sobre isto: o resultado dificilmente tem crédito ao método". O biógrafo Joseph Wood Krutch descreveu a peça como "um exercício um tanto engenhoso na arte de racionalização".

POE

Nascido em Boston (EUA), em 19 de janeiro de 1809, esse exato contemporâneo de Chopin - o músico polonês romântico, gênio de composições para piano - Edgar Poe (Edgar Allan Poe) veio a falecer com pouco mais de quarenta anos, em Baltimore, em 07 de outubro de 1849, encerrando um processo vital que acumulou glórias (mais póstumas) e dissabores - menos alegrias que sofrimento. Os muito jovens ouvem falar dele como de alguém admirado por algum rock'n'roller que o cita, assim como cita o misterioso Rimbaud, o menino poeta que fez tudo - e esse tudo foi muito - antes de completar 20 anos de idade, embora tenha morrido com trinta e tantos. O papa das comunicações, Marshall McLuhan fala de Poe como sendo o inventor do moderno conto policial e do poema simbolista. Há muito de verdade nestas afirmações. Poe foi descoberto, amado, traduzido e cultuado na França, a começar, por Charles Baudelaire - o poeta e comentador de seu tempo, que inaugura a Modernidade - e, daí, por toda uma plêiade que se estende de Mallarmé a Barthes, passando por Verlaine, Rimbaud, Debussy, Lacan e muitos outros. O nosso Machado de Assis, não só leu e amou Poe, como traduziu seu mais célebre poema: O Corvo, também traduzido magistralmente por nosso irmão luso Fernando Pessoa. Porém, o mundo veio a conhecer Poe através da França, ou melhor, do trabalho de tradução e divulgação feito por poetas franceses, do quilate de um Baudelaire e de um Mallarmé. Más línguas pensam ser Poe um escritor menos grande do que o que diz a sua fama, chegando a dizer que sua grandeza - suposta - seria invenção dos franceses que gostariam em Poe o que há de francês nele. Falta de sensibilidade seria o que se poderia dizer para essas pessoas, sem precisar ter de ofender. Poe foi um grande escritor, ou melhor: foi um grande narrador (contos sempre escritos em primeira pessoa), poeta e teórico (seu texto "A Filosofia da Composição" é obrigatório para quem estuda Teoria Literária, em especial Poesia). Seu inglês, tido como pedante, é carregado de francesismos e de expressões de cunho erudito; o ritmo em sua poesia é um tanto monótono, dizem; na teoria, ele é por demais cerebral! Defeitos para uns, qualidades para outros. Acontece que Poe foi (e é) absolutamente genial e, geração após geração, coleciona aficionados de suas arte e manhas. É interessante que Edgar Poe, em sua ficção, quando coloca inteligência extraordinária numa

personagem, esta é sempre francesa (ou de origem francesa). É o caso de seu detetive (pai de Sherlock Holmes) Auguste Dupin, francês que opera em Paris e que resolve problemas aparentemente insolúveis (veja-se "A Carta Surripiada"). No maravilhoso conto "O Escaravelho de Ouro", a personagem principal decifra uma mensagem criptografada e chega a um fabuloso tesouro: trata-se, o decifrador, de William Legrand, natural da Luisiana (área de colonização francesa incorporada pelos Estados Unidos) e descendente de protestantes calvinistas franceses (huguenotes). O próprio nome Legrand é francês (legrand = le grand = o grande). Não se pode saber até que ponto isso tudo influenciou o juízo dos franceses. O que é óbvio é que aquela legião de admiradores não estaria enganada com relação ao valor de Poe. Antes, percebeu a genialidade do criador estadunidense, genialidade da qual também compartilhavam! Edgar Allan Poe nasceu no seio de uma família escocesa-irlandesa, filho do actor David Poe Jr., que abandonou a família em 1810, e da actriz Elizabeth Arnold Hopkins Poe, que morreu de tuberculose em 1811. Depois da morte da mãe, Poe foi acolhido por Francis Allan e o seu marido John Allan, um mercador de tabaco bem sucedido de Richmond, que nunca o adoptou legalmente, mas lhe deu o seu sobrenome (muitas vezes erroneamente escrito "Allen"). Depois de frequentar a escola de Misses Duborg em Londres, e a Manor School em Stoke Newington, Poe regressou com a família Allan a Richmond em 1820, e registou-se na Universidade da Virgínia, em 1826, que viria a frequentar durante um ano apenas. Desta viria a ser expulso graças ao seu estilo aventureiro e boémio. Na sequência de desentendimentos com o seu padrasto, relacionados com as dívidas de jogo, Poe alistou-se nas forças armadas, sob o nome Edgar A. Perry, em 1827. Nesse mesmo ano, Poe publicou o seu primeiro livro, *Tamerlane and Other Poems*. Depois de dois anos de serviço militar, acabaria por ser dispensado. Em 1829, a sua madrasta faleceu, ele publicou o seu segundo livro, *Al Aaraf*, e reconciliou-se com o seu padrasto, que o auxiliou a entrar na Academia Militar de West Point. Em virtude da sua, supostamente propositada, desobediência a ordens, ele acabou por ser expulso desta academia, em 1831, facto pelo qual o seu padrasto o repudiou até a sua morte, em 1834. Poe mudou-se, em seguida, para Baltimore, para a casa da sua tia viúva, Maria Clemm, e da sua filha, Virgínia Clemm. Durante esta época, Poe usou a escrita de ficção como meio de subsistência e, no final de 1835, tornou-se editor do jornal *Sothorn Literary Messenger* em Richmond, tendo trabalhado nesta posição até 1837. Neste intervalo de tempo, Poe acabaria por casar, em segredo, com a sua prima Virgínia, de treze anos, em 1836. Em 1837, Poe mudou-se para Nova Iorque, onde passaria quinze meses aparentemente improdutivos, antes de se mudar para Filadélfia, e pouco depois publicar *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. No verão de 1839, tornou-se editor assistente da *Burton's Gentleman's*

Magazine, onde publicou um grande número de artigos, histórias e críticas. Nesse mesmo ano, foi publicada, em dois volumes, a sua coleção *Tales of the Grotesque and Arabesque* (traduzido para o francês por Baudelaire como "Histoires Extraordinaires" e para o português como *Histórias Extraordinárias*), que, apesar do insucesso financeiro, é apontada como um marco da literatura norte-americana. Durante este período, Virgínia Clemm soube sofrer de tuberculose, que a tornaria inválida e acabaria por levá-la à morte. A doença da mulher acabou por levar Poe ao consumo excessivo de álcool e, algum tempo depois, este deixou a *Burton's Gentleman's Magazine* para procurar um novo emprego. Regressou a Nova Iorque, onde trabalhou brevemente no *Evening Mirror*, antes de se tornar editor do *Brodway Journal*. No início de 1845, foi publicado, no jornal *Evening Mirror*, o seu popular poema *The Raven* (em português "O Corvo"). Em 1846, o *Brodway Journal* faliu, e Poe mudou-se para uma casa no Bronx, hoje conhecida como *Poe Cottage* e aberta ao público, onde Virgínia morreu no ano seguinte. Cada vez mais instável, após a morte da mulher, Poe tentou cortejar a poeta Sarah Helen Whitman. No entanto, o seu noivado com ela acabaria por falhar, alegadamente em virtude do comportamento errático e alcoólico de Poe, mas bastante provavelmente também devido à intromissão da mãe de Miss Whiteman. Nesta época, segundo ele mesmo relatou, Poe tentou o suicídio por sobredosagem de láudano, e acabou por regressar a Richmond, onde retomou a relação com uma paixão de infância, Sarah Elmira Royster, então já viúva. Diferentemente da maioria dos autores de contos de terror, Poe usa uma espécie de terror psicológico em suas obras, seus personagens oscilam entre a lucidez e a loucura, quase sempre cometendo atos infames ou sofrendo de alguma doença. Seus contos são sempre narrados na primeira pessoa. No dia 3 de Outubro de 1849, Poe foi encontrado nas ruas de Baltimore, com roupas que não eram as suas, em estado de *delirium tremens*, e levado para o *Washington College Hospital*, onde veio a morrer apenas quatro dias depois. Poe nunca conseguiu estabelecer um discurso suficientemente coerente, de modo a explicar como tinha chegado à situação na qual foi encontrado. As suas últimas palavras teriam sido, de acordo com determinadas fontes, «It's all over now: write Eddy is no more», em português, «Está tudo acabado: escrevam Eddy já não existe». Nunca foram apuradas as causas precisas da morte de Poe, sendo bastante comum, apesar de incomprovada, a ideia de a causa do seu estado ter sido embriaguez. Por outro lado, muitas outras teorias têm sido propostas ao longo dos anos, de entre as quais: diabetes, sífilis, raiva, e doenças cerebrais raras. As obras mais conhecidas de Poe são Góticas, um gênero que ele seguiu para satisfazer o gosto do público. Seus temas mais recorrentes lidam com questões da morte, incluindo sinais físicos dela, os efeitos da decomposição, interesses por tapocrifação, a reanimação dos mortos e o luto.

Muitas das suas obras são geralmente consideradas partes do gênero do romantismo negro, uma reação literária ao transcendentalismo, o qual Poe fortemente não gostava. Além do horror, Poe também escreveu sátiras, contos de humor e hoaxes. Para efeito cômico, ele usou a ironia e a extravagância do ridículo, muitas vezes na tentativa de liberar o leitor da conformidade cultural. De fato, "Metzengerstein", a primeira história que Poe publicou, e sua primeira incursão em terror, foi originalmente concebida como uma paródia satirizando o gênero popular. Poe também reinventou a ficção científica, respondendo na sua escrita às tecnologias emergentes como balões de ar quente em "The Balloon-Hoax". Poe escreveu muito de seu trabalho usando temas especificamente oferecidos para os gostos do mercado em massa. Para esse fim, sua ficção incluiu muitas vezes elementos da popular pseudociência, como frenologia e fisionomia.

THE RAVEN – VERSÃO ORIGINAL (by Edgar Allan Poe, first published in 1845)

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of someone gently rapping, rapping at my chamber door.

" 'Tis some visitor," I muttered, "tapping at my chamber door;
Only this, and nothing more."

Ah, distinctly I remember, it was in the bleak December,
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow, sorrow for the lost Lenore,
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore,
Nameless here forevermore.

And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me---filled me with fantastic terrors never felt before;
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating,
" 'Tis some visitor entreating entrance at my chamber door,
Some late visitor entreating entrance at my chamber door.
This it is, and nothing more."

Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,
"Sir," said I, "or madam, truly your forgiveness I implore;
But the fact is, I was napping, and so gently you came rapping,

And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,
That I scarce was sure I heard you." Here I opened wide the door;---
Darkness there, and nothing more.

Deep into the darkness peering, long I stood there, wondering, fearing
Doubting, dreaming dreams no mortals ever dared to dream before;
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,
And the only word there spoken was the whispered word,
Lenore?, This I whispered, and an echo murmured back the word,
"Lenore!" Merely this, and nothing more.

Back into the chamber turning, all my soul within me burning,
Soon again I heard a tapping, something louder than before,
"Surely," said I, "surely, that is something at my window lattice.
Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore.
Let my heart be still a moment, and this mystery explore.
" 'Tis the wind, and nothing more."

Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,
In there stepped a stately raven, of the saintly days of yore.
Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he;
But with mien of lord or lady, perched above my chamber door.
Perched upon a bust of Pallas, just above my chamber door,
Perched, and sat, and nothing more.

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,
"Though thy crest be shorn and shaven thou," I said, "art sure no craven,
Ghastly, grim, and ancient raven, wandering from the nightly shore.
Tell me what the lordly name is on the Night's Plutonian shore."
Quoth the raven, "Nevermore."

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
Though its answer little meaning, little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door,
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,
With such name as "Nevermore."

But the raven, sitting lonely on that placid bust, spoke only
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.
Nothing further then he uttered; not a feather then he fluttered;
Till I scarcely more than muttered, "Other friends have flown before;
On the morrow he will leave me, as my hopes have flown before."
Then the bird said, "Nevermore."

Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,
"Doubtless," said I, "what it utters is its only stock and store,
Caught from some unhappy master, whom unmerciful disaster
Followed fast and followed faster, till his songs one burden bore,---
Till the dirges of his hope that melancholy burden bore
Of "Never---nevermore."

But the raven still beguiling all my fancy into smiling,
Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird and bust and door;,
Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking
Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore,
What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore
Meant in croaking, "Nevermore."

Thus I sat engaged in guessing, but no syllable expressing
To the fowl, whose fiery eyes now burned into my bosom's core;
This and more I sat divining, with my head at ease reclining
On the cushion's velvet lining that the lamplight gloated o'er,
But whose velvet violet lining with the lamplight gloating o'er
She shall press, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
Swung by seraphim whose footfalls tinkled on the tufted floor.

"Wretch," I cried, "thy God hath lent thee -- by these angels he hath
Sent thee respite---respite and nepenthe from thy memories of Lenore!
Quaff, O quaff this kind nepenthe, and forget this lost Lenore!"
Quoth the raven, "Nevermore!"

"Prophet!" said I, "thing of evil!--prophet still, if bird or devil!
Whether tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
Desolate, yet all undaunted, on this desert land enchanted--

On this home by horror haunted--tell me truly, I implore:
Is there--is there balm in Gilead?--tell me--tell me I implore!"
Quoth the raven, "Nevermore."
"Prophet!" said I, "thing of evil--prophet still, if bird or devil!
By that heaven that bends above us--by that God we both adore--
Tell this soul with sorrow laden, if, within the distant Aidenn,
It shall clasp a sainted maiden, whom the angels name Lenore---
Clasp a rare and radiant maiden, whom the angels name Lenore?
Quoth the raven, "Nevermore."
"Be that word our sign of parting, bird or fiend!" I shrieked, upstarting--
"Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!
Leave no black plume as a token of that lie thy soul spoken!
Leave my loneliness unbroken! -- quit the bust above my door!
Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!"
Quoth the raven, "Nevermore."
And the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming.
And the lamplight o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted--- nevermore!

O CORVO – TRADUÇÃO EM PORTUGUÊS (Gondin da Fonseca – 1928)

Certa vez, quando, à meia- noite eu lia, débil, extenuado,
um livro antigo e singular, sobre doutrinas do passado,
meio dormindo - cabeceando - ouvi uns sons trêmulos, tais
como se leve, bem de leve, alguém batesse à minha porta.
É um visitante", murmurei, "que bate leve à minha porta.
Apenas isso, e nada mais."
Bem me recordo! Era em dezembro. Um frio atroz, ventos cortantes...
Morria a chama no fogão, pondo no chão sombras errantes.
Eu nos meus livros procurava - ansiando as horas matinais -
um meio (em vão) de amortecer fundas saudades de Lenora,
- bela adorada, a quem, no céu, os querubins chamam Lenora,
e aqui, ninguém chamará mais.

E das cortinas cor de sangue, um arfar soturno, e brando, e vago
causou-me horror nunca sentido, - horror fantástico e pressago.

Então, fiquei (para acalmar o coração de sustos tais)

a repetir: "É alguém que bate, alguém que bate à minha porta;

Algum noturno visitante, aqui batendo à minha porta;

é isso! é isso e nada mais!"

Fortalecido já por fim, brado, já perdendo a hesitação:

"Senhor! Senhora! quem sejas! Se demorei peço perdão!

Eu dormitava, fatigado, e tão baixinho me chamais,

bateis tão manso, mansamente, assim de noite à minha porta;

que não é fácil escutar. Porém só vejo, abrindo a porta,

a escuridão, e nada mais.

Perquiro a treva longamente, estarrecido, amedrontado,

sonhando sonhos que, talvez, nenhum mortal haja sonhado.

Silêncio fúnebre! Ninguém. De visitante nem sinais.

Uma palavra apenas corta a noite plácida: - "Lenora!".

Digo-a em segredo, e num murmúrio, o eco repete-me - "Lenora!"

Isto, somente - e nada mais.

Para o meu quarto eu volto enfim, sentindo n'alma estranho ardor,

e novamente ouço bater, bater com mais vigor.

"Vem da janela", presumi, "estes rumores anormais.

Mas eu depressa vou saber donde procede tal mistério.

Fica tranqüilo, coração! Perscruta, calmo, este mistério.

É o vento, o vento e nada mais!"

Eis, de repente, abro a janela, e esvoaça então, vindo de fora,

um Corvo grande, ave ancestral, dos tempos bíblicos, - d'outrora!

Sem cortesias, sem parar, batendo as asas noturnais,

ele, com ar de grão-senhor, foi, sobre a porta do meu quarto,

pousar num busto de Minerva, - e sobre a porta do meu quarto

quedou, sombrio, e nada mais.

Eu estava triste, mas sorri, vendo o meu hóspede noturno

tão gravemente repousado, hirto, solene e taciturno.

"Sem crista, embora" - ponderei -, "embora ancião dos teus iguais,

não és medroso, ó Corvo hediondo, ó filho errante de Plutão!

Que nobre nome é acaso o teu, no escuro império de Plutão?"

E o Corvo disse: "Nunca mais!"

Fiquei surpreso - pois que nunca imaginei fosse possível ouvir de um Corvo tal resposta, embora incerta, incompreensível, e creio bem, em tempo algum, em noite alguma, entes mortais viram um pássaro adejar, voando por cima de uma porta, e declarar (do alto de um busto, erguido acima de uma porta) que se chamava "Nunca mais".

Porém o Corvo, solitário, essas palavras só murmura, como que nelas refletindo uma alma cheia de amargura.

Depois concentra-se e nem move - inerte sobre os meus umbrais - uma só pena. Exclamo então: "Muitos amigos me fugiram..."

Tu fugiras pela manhã, como os meus sonhos me fugiram..."

Responde o Corvo: "Oh! Nunca mais!"

Pasmo, ao varar o atroz silêncio uma resposta assim tão justa, e digo: "Certo, ele só sabe essa expressão com que me assusta.

Ouviu-a, acaso, de algum dono, a quem desgraças infernais hajam seguido, e perseguido, até cair nesse estribilho, até chorar as ilusões com esse lúgubre estribilho de - "nunca mais! oh! nunca mais!".

De novo, foram-se mudando as minhas mágoas num sorriso...

Então, rodei uma poltrona, olhei o Corvo, de improviso, e nos estofos mergulhei, formando hipóteses mentais sobre as secretas intenções que essa medonha ave agoureira - rude, sinistra, repulsiva e macilenta ave agoureira, - tinha, grasnando "Nunca mais".

Mil coisas vagas pressupus... Não lhe falava, mas sentia que me abrasava o coração o duro olhar da ave sombria.

... E assim fiquei, num devaneio, em deduções conjeturais, minha cabeça reclinando - à luz da lâmpada fulgente nessa almofada de veludo, em que ela, agora, - à luz fulgente -, não mais descansa - ah! nunca mais.

Subitamente o ar se adensou, qual se em meu quarto solitário, anjos pousassem, balançando um invisível incensário.

"Ente infeliz" - eu exclamei. - "Deus apiedou-se dos teus ais!

Calma-te! calma-te e domina essas saudades de Lenora!

Bebe o nepente benfazejo! Olvida a imagem de Lenora!

E o Corvo disse: "Nunca mais."

"Profeta!" - brado. "Anjo do mal, Ave ou demônio mais irreverente
que a tempestade, ou Satanás, aqui lançou tragicamente,

e que te vês, soberbo, nestes desertos areais,

nesta mansão de eterno horror! Fala! responde ao certo! Fala!

Existe bálsamo em Galaad? Existe? Fala, ó Corvo! Fala!"

E o Corvo disse: "Nunca mais."

"Profeta!" - brado. "Anjo do mal, Ave ou demônio irreverente,

dize, por Deus, que está nos céus, dize! eu to peço humildemente,

dize a esta pobre alma sem luz, se lá nos páramos astrais,

poderá ver, um dia, ainda, a bela e cândida Lenora,

amada minha, a quem, no céu, os querubins chamam Lenora!"

E o Corvo disse: "Nunca mais."

"Seja essa frase o nosso adeus" - grito, de pé, com aflição.

"Vai-te! Regressa à tempestade, à noite escura de Plutão!

Não deixes pluma que recorde essas palavras funerais!

Mentiste! Sai! Deixa-me só! Sai desse busto junto à porta!

Não rasgues mais meu coração! Piedade! Sai de sobre a porta!"

E o Corvo disse: "Nunca mais."

E não saiu! e não saiu! ainda agora se conserva

pousado, trágico e fatal, no busto branco de Minerva.

Negro demônio sonhador, seus olhos são como punhais!

Por cima, a luz, jorrando, espalha a sombra dele, que flutua...

E a alma infeliz, que me tombou dentro da sombra que flutua,

não há de erguer-se, "Nunca mais".

O QUE É A LITERATURA

A literatura de modo geral amplia e diversifica nossas visões e interpretações sobre o mundo e da vida como um todo. Precisamos estar atentos a esta questão, pois a ausência da leitura em nossa vida bloqueia a possibilidade e acaba, de certa forma, nos excluindo dos acontecimentos, da interpretação, da imaginação e da ficção arquitetada pelo autor, seja num romance ou num artigo; numa crônica ou num conto, numa poesia ou num manifesto, num

jornal ou num ensaio, num gibi ou numa história infantil ou infanto-juvenil, enfim, são inúmeras as possibilidades de mergulhar no mundo da fantasia e da realidade encontradas no mundo das palavras. Na adolescência acaba-se excluindo a literatura do seu convívio diário, devido à falta do gosto pela leitura. Na escola, até que se tenta alguma coisa, no entanto, não chega a ser eficaz; quanto aos pais, nem todos tem o gosto pela leitura, desmotivando assim, seus filhos. Considerando que o exemplo, neste processo, ganha grande significado na construção de novos leitores. Vivemos num mundo contemporâneo onde as palavras rascunhadas no papel não têm muito valor. A literatura hoje é recurso dos mais ricos, sendo que os mais pobres, até possuem este recurso, porém, não é explorado de forma adequada. Dessa forma, a literatura contemporânea se transformou num produto de elite, e aqueles que não tem o acesso ou simplesmente não tem o gosto de ler são deixados de lado. Tal realidade ganha veracidade quando comparamos alunos e escolas particulares com alunos de escolas públicas, visualizamos resultados extremamente desanimadores. Segundo (LAJOLO, 1995.):

“existem escritores, poetas, que deram soberania a outros escritores e até leitores para chamar ou não suas obras de literatura. De acordo com ela, tanto pode ser, como não ser literatura, os poemas que guardamos com carinho, os romances que sequer foram publicados, peças de teatro esquecidas pelo tempo, ou mesmo aqueles livros que nenhum professor indica, mas que gostamos de ler, tudo depende do sentido que temos ao interpretá-los. Algumas pessoas definem literatura como sendo algo que a gente escreve, mas precisa que outros a leiam, precisa de um envolvimento social pelo qual a obra deve passar antes de chegar a ser vendida. As perguntas sobre literatura ultrapassaram séculos, porém as respostas são sempre provisórias, pois, a cada tempo surgem novos conceitos. Há quem diga que literatura é tudo aquilo que se escreve. Existem em nossa volta bibliotecas lotadas de livros, revistas, mas será tudo literatura?”. Segundo o crítico e historiador literário José Veríssimo; várias são as acepções do termo literatura: conjunto da produção intelectual humana escrita; conjunto de obras especialmente literárias; conjunto (e este sentido, creio, nos veio da Alemanha) das obras sobre um dado assunto, ao que chamamos mais vernaculamente bibliografia de um assunto ou matéria; boas letras; e, além de outros derivados secundários um ramo especial daquela produção, uma variedade de Arte, a arte literária. Mas por que à simples relação de fatos, à meia expressão de emoções por meio da escrita chamamos arte como à pintura, à escultura, à música? Talvez porque essa relação ou essa expressão - e em literatura não há outra coisa - admitem ou exigem, para nos comoverem e Interessarem, artifícios de língua, de maneira de dizer de modos de contar ou exprimir, em suma de expedientes e processos estranhos à pura necessidade orgânica da manifestação dos nossos juízos e sentimentos. Para tal, bastaria somente a correção gramatical, isto é, a expressão verbal, segundo as leis lógicas ou naturais, se preferem, da linguagem, sem mais artifícios que os que lhe são inerentes. A exatidão puramente lingüística na expressão do pensamento ou das

sensações é talvez para a arte de escrever o que o desenho, no seu sentido mais restrito e especial, é para a pintura. Esse desenho, como aquela linguagem simplesmente exata, é, certo, já de si um artifício de representação, mas ainda não constitui uma arte. Por falta de outros artifícios que a completem e a tornem significativa, o que representa não nos logra ainda comover, que é o fim superior da arte. E se o simples desenho, na mão de verdadeiros artistas, o consegue, é que uma combinação especial de linhas, de tons, de sombras e claridades, produzindo uma expressão que quase vale a pintura, fez dele mais alguma coisa que pura representação por linhas combinadas segundo regras preestabelecidas. São essas linhas especiais, esses tons variados, essas sombras e essa luz no desenho artístico, e as tintas, o claro-escuro, as gradações de cores, a harmonia geral de todos esses elementos na pintura, que fazem da pintura representação gráfica do desenho uma obra de arte. Assim na expressão escrita são artifícios correspondentes a esses que fazem da simples representação versal das coisas vistas ou sentidas uma arte - acaso a mais difícil de todas. Mas se isto basta para fazer da escrita, da literatura, no sentido etimológico, uma arte, um ramo de Arte, não satisfaz, cuido eu, para caracterizá-la toda. Obras há de ciência (e tomo esta palavra no sentido geral de saber de conhecimentos de fatos, "know-ledger" em Inglês), tão bem escritas como as que melhor o sejam literatura. Darwin passa por um perfeito escritor na Inglaterra, assim, como Spencer. Imagino que os trabalhos de física e de biologia de Goethe não serão menos bem escritos que os seus romances. (Que é literatura? José Veríssimo). Em *O Que é a Literatura?*, publicado em 1948, por Jean-Paul Sartre, a função e a natureza da Literatura encontram-se organizadas em três perguntas básicas: Segundo Sartre, escrever é uma ação de desnudamento. O escritor revela ao escrever, revela o mundo, e em especial o Homem, aos outros homens, para que estes tomem, em face ao objetivo assim revelado, a sua inteira responsabilidade. Não basta ao escritor ter escrito certas coisas, é preciso ter escolhido escreve-las de um modo determinado, expondo seu mundo, com elementos estéticos, de criação literária. O homem que escreve tem a consciência de revelar as coisas, os acontecimentos; de constituir o meio através do qual os fatos se manifestam e adquirem significado. Mesmo sabendo que, como escritor, pode detectar a realidade, não pode produzi-la; sem a sua presença, a realidade continuará existindo. Ao escrever, o escritor transfere para a obra uma certa realidade, tornando-se essencial a ela, que não existiria sem seu ato criador. Ao escrever, o escritor, segundo Sartre, deve solicitar um pacto com o leitor, que ele colabore em transformar o mundo, a sua realidade. O escritor dirige à liberdade de seus leitores. A Literatura é a tentativa do homem-escritor de criar uma realidade que possa ser exibida no mundo real e modificar as estruturas da sociedade humana. A Literatura, como toda arte, é

uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade. Passa, então, a viver outra vida, autônoma, independente do autor e da experiência de realidade de onde proveio. Os fatos que lhe deram às vezes origem perderam a realidade primitiva e adquiriram outra, graças à imaginação do artista. São agora fatos de outra natureza, diferentes dos fatos naturais objetivados pela ciência ou pela história ou pelo social. O artista literário cria ou recria um mundo de verdades que não são mensuráveis pelos mesmos padrões das verdades fatuais. Os fatos que manipula não têm comparação com os da realidade concreta. São as verdades humanas gerais, que traduzem antes um sentimento de experiência, uma compreensão e um julgamento das coisas humanas, um sentido da vida, e que fornecem um retrato vivo e insinuante da vida, o qual sugere antes que esgota o quadro. A Literatura é, assim, a vida, parte da vida, não se admitindo possa haver conflito entre uma e outra. Através das obras literárias, tomamos contato com a vida, nas suas verdades eternas, comuns a todos os homens e lugares, porque são as verdades da mesma condição humana.

FUNÇÕES DA LITERATURA

Uma vez examinada a natureza e analisados os caracteres da obra literária, passamos agora a indagar-lhe as funções. Em outras palavras, visto *o que é* o texto artístico, resta verificar *para que serve*. Como releva Mukarovski (42, p. 178-180), a noção de *função* diz respeito à relação da obra de arte com o fluidor e com a sociedade. A noção de função adquire plena objetividade apenas quando por função se entende a variedade dos escopos aos quais a arte serve na sociedade. O homem tem perante a realidade que o circunda várias atitudes: atitude prática, científica, teórica, mágico-religiosa e estética. Por ser a criação artística autônoma em relação às demais atividades humanas e por não ter um conteúdo definido, ela não rejeita as outras funções sociais, mas as engloba: ela pode exercer a função comunicativa, cognitiva, política, educativa, etc. A polifuncionalidade da arte contrasta com a tendência à unilateralidade e à especificidade das outras atividades do homem, que empobrecem seu relacionamento com a sociedade. Mas nem sempre os críticos de arte entraram em acordo na determinação das funções da literatura. As discussões acerca da finalidade da arte são bem antigas e remontam aos primeiros teorizadores da literatura ocidental. Enquanto Platão expulsava de sua *República* ideal os poetas, por considerar a arte mentirosa, inútil e nociva ao bem-estar social, Aristóteles enaltecia as funções da poesia, atribuindo-lhe uma finalidade catártica. Estão aqui, frente a frente, duas concepções antitéticas da arte: a de um "estadista", preocupado com o conservadorismo ético-social ameaçado pelo desmascaramento dos valores

correntes, que a verdade artística produz no seio da coletividade, e a de um "esteta", que reconhece a arte como sendo bela, útil e indispensável ao convívio humano. Num outro diálogo, *As leis*, Platão tenta atenuar seu conceito negativista da função artística, reconhecendo a utilidade da arte desde que sua atividade seja programada pelo Estado e orientada para uma finalidade cívica. Mas, na medida em que o filósofo nega a autonomia da arte, destrói-lhe a própria essência, fundamentada na independência em relação ao código lingüístico e ideológico. Com efeito, a arte, sendo livre expressão da faculdade imaginativa e criativa do homem, não pode estar subordinada a injeções de ordem filosófica, científica, religiosa, moral ou patriótica. Mais feliz e de maior sucesso é a concepção horaciana que indica duas funções possíveis para a arte: *aut prodesse aut delectare*, quer dizer, a arte tem por finalidade o útil ou o agradável. Essa afirmação foi o ponto de partida para as duas teorias sobre as funções da literatura que disputaram a supremacia no decorrer da história literária: a *teoria formal* ou hedonística e a *teoria moral* ou utilitarista. Para a primeira, a arte não tem outra finalidade a não ser provocar o prazer estético. A literatura tem uma validade intrínseca e é autônoma em relação às outras atividades do saber humano e do viver social. Essa teoria, baseada no conceito de "arte pela arte", focaliza os elementos significantes e expressivos da obra literária. O da organização do material lingüístico e ideológico, com a especificidade da estruturação que faz com que um enunciado possa ser sentido como um *artefato*. Para a teoria moral, ao contrário, a literatura possui uma finalidade pedagógica e educativa. Mais do que forma, a literatura é substância cognitiva, que encerra uma cosmovisão. Sua valoração está diretamente relacionada com o modo específico pelo qual ela se articula com as outras atividades do espírito, no afã de contribuir para a tomada de consciência do homem perante seus problemas, quer individuais, quer coletivos. Daí a importância que a concepção utilitarista da arte confere à análise dos significados míticos, simbólicos e ideológicos que a obra encerra. A nosso ver, é preciso substituir o *aut horaciano* por um *et*, pois não consideramos as duas teorias contrastantes mas complementares. O signo literário é um *compositum*, em que não podemos isolar o significante do significado, o plano da expressão do plano do conteúdo. Por um lado, não é possível deliciar-se com a forma estética sem atender, consciente ou inconscientemente, ao seu conteúdo; por outro lado, preocupar-se apenas com a significação da obra literária, sem analisar-lhe a feição artística, seria não considerar o objeto artístico como tal e, portanto, negar a especificidade de sua natureza. Consideramos a literatura como uma forma específica de conhecimento da vida proporcionado pelo arranjo estético do material lingüístico utilizado. Essa definição abrange a característica essencial da obra literária (arte da palavra) e sua função fundamental (visão

peculiar do mundo). Como o significante lingüístico é utilizado de um modo diferente, os significados ideológicos são interpretados sob uma feição toda particular. A verdade da arte não é a verdade da vida, pois o poeta tem uma percepção *sui generis* da existência: colocando-se acima das convenções sociais, ele procura a verdade original das coisas, o conhecimento do ser-em-si, oculto pela reificação do mundo. Arrancar a linguagem da anilose, dar nova vida às palavras, criar o efeito de estranhamento, é o meio de que o poeta se serve para obrigar o destinatário da obra literária a pensar na essência da condição humana, a refletir nos problemas da verdade, da justiça, do amor, do tempo, da morte, etc. Como afirma Greimas (26, p. 13), a literatura é "a tradução das significações sociais inconscientes". Eis a função social do poeta: além de proporcionar-nos um prazer estético, ele pensa e sente por nós, ou, no dizer de Oswaldino Marques (143, p.63), ele é "o nosso órgão especializado de sentir o mundo". Mais certo do que limitar o papel da literatura na vida social, é admitir sua *plurifuncionalidade*. Além da função *estética* (arte da palavra e expressão do belo), uma obra literária pode possuir, concomitantemente, a função *lúdica* (provocar prazer), a função *cognitiva* (forma de conhecimento de uma realidade objetiva ou psicológica), a função *catártica* (purificação de sentimentos) e a função *pragmática* (pregação de uma ideologia). Assim, essas considerações sobre as funções da obra de arte literária transcrevendo o pensamento de Cecília Meireles: "A literatura nos mostra o homem com uma veracidade que as ciências talvez não têm. Ela é o documento espontâneo da vida em trânsito. É o depoimento vivo, natural, autêntico... Quando um poeta canta é que nele se operou todo um processo de síntese: sua sensibilidade, sua personalidade recolheu os elementos esparsos do momento, da raça, da terra, dos contatos sociais e espirituais; todo o complexo da vida, na receptividade ativa e criadora de um homem, pode produzir máquinas ou leis, sistemas ou canções. Mas as canções parece que vêm muito mais diretamente da origem à sua forma exterior, ou, então, talvez abram mais facilmente passagem até as almas: porque por elas se aproximam distâncias, se compreendem as criaturas, e os povos se comunicam as suas dores e alegrias sempre semelhantes." A obra de arte, por não ser relacionada diretamente com um referente do mundo exterior, não é verdadeira, mas possui a equivalência da verdade, a verossimilhança, que é a característica indicadora do *poder ser* do *poder acontecer*. Distinguimos uma *verossimilhança interna* à própria obra, conferida pela conformidade com seus postulados hipotéticos e pela coerência de seus elementos estruturais: a motivação e a causalidade das seqüências narrativas, a equivalência dos atributos e das ações das personagens, a isotopia, a homorritmia, o paralelismo, etc.; e uma *verossimilhança externa*, que confere ao imaginário a caução formal do real pelo respeito às regras do bom senso e da opinião comum. Se faltar a verossimilhança interna, dizemos que a obra é incoerente ou alocada, aproximando-se do não-sentido; se faltar a verossimilhança externa, entramos no domínio do *gênero fantástico*, definido por Todorov (107, p.39) como

uma *hesitação* entre o *estranho* e o *maravilhoso*, entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Mais importante é a verossimilhança interna, a coerência estrutural da obra, porque, quanto à verossimilhança externa, a fuga para o fantástico, para o mundo da imaginação, é comum à literatura. Transformar um homem em animal (*O asno de ouro*, de Apuleio) ou em inseto (*A metamorfose*, de Kafka) e conferir a esses seres não-humanos inteligência e sentimentos fazem parte do heterocosmo poético, cujas leis podem ser homólogas, no máximo, mas nunca idênticas às do mundo real. A literatura de ficção supera a antítese do ser e do não ser, do real e do imaginário: a personagem artística *é*, porque foi criada por seu autor, e, ao mesmo tempo, *não é*, porque nunca existiu no plano histórico. A literatura é chamada de *ficção*, isto é, imaginação de algo que não existe particularizado na realidade, mas no espírito de seu criador. O objeto da criação poética não pode, portanto, ser submetido à verificação extratextual. A literatura cria o seu próprio universo, semanticamente autônomo em relação ao mundo em que vive o autor, com seus seres ficcionais, seu ambiente imaginário, seu código ideológico, sua própria verdade: pessoas metamorfoseadas em animais, animais que falam a linguagem humana, tapetes voadores, cidades fantásticas, amores incríveis, situações paradoxais, sentimentos contraditórios, etc. Mesmo a literatura mais *realista* é fruto de imaginação, pois o caráter ficcional é uma prerrogativa indeclinável da obra literária. Se o fato narrado pudesse ser documentado, se houvesse perfeita correspondência entre os elementos do texto e do extratexto, teríamos então não arte, mas história, crônica, biografia. A obra literária, devido à potência especial da linguagem poética, cria uma objetualidade própria, um heterocosmo contextualmente fechado. Essa realidade nova, criada pela ficção poética, não deixa de ter, porém, uma relação significativa com o real objetivo. Ninguém pode criar a partir do nada: as estruturas lingüísticas, sociais e ideológicas fornecem ao artista o material sobre o qual ele constrói o seu mundo de imaginação. A teoria clássica da arte como *mimese* da vida é sempre válida, quer se conceba a arte como imitação do mundo real, quer como imitação de um mundo ideal ou imaginário. A linguagem literária, por ser um sistema semiótico secundário que tem como significante o sistema lingüístico, constitui-se num discurso *conotado*, porque seu plano de expressão já inclui uma significação primária. “O termo *conotação* deve ser reservado para sentidos de uma palavra ou de uma expressão que podem existir *virtualmente* na experiência que temos da coisa designada por essa palavra, ou nas associações que nascem do uso que se faz dessa palavra na linguagem em geral, mas que só se *atualizam* por seu emprego particular num certo discurso. A conotação é um sentido que só advém à palavra numa dada situação e por referência a um certo contexto” (Lefebvre, 34, p.58). É preciso distinguir a conotação poética, ou artística em geral, da conotação de outros sistemas

semióticos: a da linguagem jurídica, médica, diplomática, dos marginais, gíria, etc. O sentido conotativo dessas linguagens, uma vez descoberto seu código, torna-se denotativo, por que é unívoco. A linguagem literária, pelo contrário, é sempre polissêmica, ambígua, aberta a várias interpretações. Essa ambigüidade não atinge apenas a mensagem em si, mas também o *emissor* (ambigüidade entre autor e eu poemático), o *destinatário* (ambigüidade entre receptor textual e virtual), o *referente* (ambigüidade entre realidade material e realidade ficcional). O texto literário transforma incessantemente não só as relações que as palavras entretêm consigo mesmas, utilizando-as além dos seus sentidos estritos e além da lógica do discurso usual, mas estabelece com cada leitor relações subjetivas que o tornam um texto móvel (modificante e modificável), capaz mesmo de não conter nenhum sentido definitivo ou incontestável. Um enunciado poético, pela peculiaridade de sua estrutura fônica, rítmica e sintática, sugere várias significações evocando correspondências entre termos que se tornam presentes na memória do leitor, associando significantes lingüísticos a significados míticos e ideológicos, elevando ao nível da consciência os anseios do sub-consciente individual e/ou coletivo. Conseqüência do caráter conotativo da linguagem literária é que, para a inteligibilidade ou decodificação de um texto poético, não é suficiente apenas o conhecimento do código lingüístico. Há necessidade do conhecimento de uma pluralidade de códigos: retóricos, místicos, culturais, etc., que estão na base da estrutura artístico-ideológica de uma obra literária. “Essa forma de vida que é a ‘língua’ está sempre e necessariamente inserida em situações sócio-culturais e abarca ‘formas de trabalho’ lingüísticas e não-lingüísticas, que se interpretam mutuamente” (114, p.154). A linguagem literária, para poder se afirmar como sistema semiótico segundo, é obrigada a desviar-se da norma lingüística. Na linguagem científica e diária faz-se largo uso de estereótipos, seguindo padrões lingüísticos e petrificando a palavra. O cientista e o homem comum não pensam no código que utilizam: o uso lingüístico cria automatismos psíquicos e intelectuais que levam à perda do sentido do significante. A força da repetição aniquila o significado original da palavra, que perde seu poder de criatividade. A linguagem poética insurge-se contra o automatismo e a estereopartição do uso lingüístico, reavivando arcaísmos, criando neologismos, inventando novas metáforas, ordenando de um modo diferente e surpreendente os lexemas no sintagma. Os signos poéticos, mais do que expressar conceitos, carregam representações sensoriais através da metrificacão, da rima, da assonância, do ritmo, da sinestesia, etc. A novidade do significante lingüístico causa no leitor um efeito de estranhamento, que o obriga a refletir na formulação da mensagem. Para os formalistas

russos⁷, a linguagem poética se caracteriza pelo poder da *singularização*, pois usa o método da representação insólita: os objetos são descritos como se desconhecidos, como se vistos pela primeira vez, deformados de suas proporções habituais. Segundo a bela imagem de Jan Mukarovsky, “somente a função estética tem condição de reservar ao homem, em relação ao universo, a posição de um estrangeiro que visita países sempre novos com uma atenção não gasta e não rija, que toma sempre consciência de si, projetando-se na realidade circunstante e medindo essa realidade a partir de si próprio” (42, p.142).] Em suma, o poeta produz uma linguagem que, mesmo usando palavras comuns, recria essas palavras para tornar possíveis relações sempre novas com a realidade. Daí o efeito surpreendente, fascinante, fantástico da linguagem e da cosmovisão artísticas. Refletir nas palavras leva, conseqüentemente, a pensar no sentido que as palavras encerram. E, como à estereotipação do código lingüístico corresponde, na vida diária, uma ancilose do código ideológico, assim, na obra poética, à violação do hábito lingüístico corresponde uma ruptura com o código ideológico. A novidade do plano da expressão está quase sempre relacionada com uma novidade imaginada no plano do conteúdo. Se o poeta interroga ou, melhor, questiona o mundo, o faz para colocar em discussão o critério dos valores dominantes. E se o material de sua arte é a palavra, é só através do uso invulgar desta que ele pode chamar a atenção dos destinatários para a realidade mais profunda da condição humana. Resta ainda precisar o conceito de “desvio” da norma lingüística, que confere o caráter de novidade à linguagem poética e que levou Jean Cohen a formular a tese de que a poesia é essencialmente “antiprosa”. Diacronicamente, a poesia surge antes da prosa. Os primeiros documentos lingüísticos de um povo são versificados, sendo que a prosa, fruto do pensamento reflexivo, afirma-se posteriormente e como conseqüência da codificação normativa do discurso. Por esse fato histórico inegável, se quiséssemos ver oposição contrastiva entre prosa e poesia, deveríamos coerentemente considerar a poesia como norma e a prosa como desvio, sendo portanto a prosa antipoesia e não o contrário. Seríamos tentados, então, a inverter a perspectiva de especificidade: a linguagem literária constituiria o código geral ou macrocódigo (por ser mais natural e mais livre), de que as outras linguagens (técnica, científica, usual, etc.) seriam subcódigos específicos, que estabelecem regras estreitas de emprego lingüístico para limitar os recursos expressivos da linguagem poética, visando sua adaptação a determinadas práticas sociais. Além dessa

⁷ Veja, especialmente, o artigo de V. Chklovski, “L’art comme procédé”, em *Sur la théorie de la prose*, onde, à página 22, se encontra sua definição da imagem poética. Criticando Potebnia, Chklovski afirma: “A imagem não é o sujeito permanente de predicados variáveis. A imagem não é feita para tornar a significação de um objeto mais acessível a nossa compreensão, mas para nos dar do objeto uma percepção original, *para fazê-lo ‘ver’ em lugar de fazê-lo ‘reconhecer’*”.

consideração, o conceito de norma é muito vago para ser tomado como medida do poético. À constatação de que a língua varia no tempo e no espaço deve-se acrescentar o fato de que, mesmo num recorte sincrônico e espacial, é sempre difícil estabelecer qual é “o grau zero da escritura”: é a norma culta, a científica ou a popular? Como estabelecer limites exatos entre uma norma e outra e como escolher entre as várias modalidades de linguagem sem cometer arbitrariedades? Considerar, como faz Jean Cohen, o discurso científico *norma*, em relação à qual o discurso literário seria um *desvio*, é cometer, para usar seu próprio termo, uma *impertinência*, pois se confrontam dois discursos que são de natureza diferentes, cada qual possuindo caracteres e escopos próprios. “Melhor do que definir o poético, baseando-se num conceito tão fluido como o de desvio da norma lingüística, parece mais produtivo encará-lo como uma exploração das valências profundas do sistema” (49, p.177). A linguagem literária não se afirma em oposição à linguagem normal, mas é uma sobreposição de linguagens, em que se manifestam estruturas complexas. O plano da expressão e o plano do conteúdo do sistema lingüístico denotativo não são anulados, mas trespassados pelo acréscimo de significados conotativos a significantes normalmente monovalentes e/ou de significantes novos para expressar o mesmo significado. Desse cruzamento resultam a plurissignificação e a ambigüidade da linguagem poética que põem em xeque o aspecto monolítico, unívoco e monológico do sistema lingüístico normal, renovando e atualizando constantemente as possibilidades expressivas da linguagem humana. Como releva Roman Jakobson (141, p.84), “as criações metafóricas não representam desvios; são processos regulares de certas variedades estilísticas que são subcódigos de um código geral; e no interior de um subcódigo desse gênero não há desvio quando Marwell designa com um epíteto concreto um nome abstrato (‘um verde pensamento numa sombra verde’), nem quando Shakespeare transpõe metaforicamente um nome inanimado para o gênero feminino (‘amanhã abre suas portas de ouro’)”. Mas, apesar dessas críticas, o trabalho realizado por Jean Cohen sobre a estrutura da linguagem poética apresenta uma grande capacidade operacional, pois, se a teoria do desvio gora ao nível da explicação, ela pode oferecer bons resultados ao nível da descrição do poético.

A INTERTEXTUALIDADE : A PALAVRA NA POS-MODERNIDADE

A poesia como som e sentido passou pelo choque cibernético ileso em sua qualificação de entendimento do mundo: a escritura sobrepõe-se à Filosofia totalizante pulando conceitos e fazendo das idéias fragmentos de assunção. O Castelo de Axel se renova num romantismo sem utopias, num hermetismo das possibilidades ondulantes: poemas e contos dão luz à

semiurgência do indivíduo e sua tribo com idioletos cambiando experimentos. A 'Filosofia é da Transposição' de um epílogo que nos remete ao descomeço: o romance contínuo faz mixagem de gêneros: não se proclama a falência múltipla de órgãos da linearidade, essa formatação sincrônica submete-se agora à nova cognição: a epistemologia das sinapses, o pensamento por vídeo-clip, a palavra definindo-se na incorporação da sinestesia de homologias, sintagmas e aproximações sígnicas. As normas imemoriais (Lipovetsky) de apreensão implodiram: primeiro derrubaram um muro ideológico, seguir estilhaçaram as torres unicistas dos sentidos históricos e percepçionais. A literatura se torna eixo abstrato, lírico, subjetivo da cientificidade da Linguagem. Não mais moldes, agora são moléculas desagregadas ou refundidas de fluxos conscientes de sua irredutibilidade: o projeto modernista se realiza em seu fugaz aprofundamento. 'O que eu mesmo dizia? sucede 'o negócio é o seguinte'... Na incorporabilidades de suportes variáveis e hiper-sugestionabilidade, a literatura incorpora elementos atonais pela desmaterialização através de blogs, chips, bips, megabytes, - transformando o jogo frásico em sinfonia de supercordas de fótons. A literatura mora no mercado e o sacaneia: alimenta-se de elementos da serialização, do consumo e corporalidade narcísica para desfazer o nó gordo do entendimento, do utilitarismo, do luxo, da onipresença capitalista: a literatura é metáfora do Absurdo angustiante: faz-se para desentender-se dos recursos da lógica e da funcionalidade. Droga-remédio que arrefece a avassaladora consciência de placebos cotidianos. 'Pharmakon' : a escritura subverte o discurso do reino argentário: não ajuda, não acolhe, não responde, não sublima, não eleva, não enleva: a escritura prorrompe, desabala, des-situa, - des-territorializa sem dispor de outro que não seja seu não-lugar. Não mais escritura do mantra, memento, mito, morfo, métrica,- a escritura é morfema sem tessitura: compósitos em desestruturas. Edgar Allan Poe nos legou primeira sistematização de processo: Há um erro radical, acredita-se, na maneira habitual de construir-se uma ficção. Ou a história nos concede uma tese, ou uma é sugerida por um incidente do dia, ou, no melhor caso, o autor senta-se para trabalhar na combinação de acontecimentos impressionantes, para formar simplesmente a base da narrativa, planejando, geralmente, encher de descrições, diálogos ou comentários autorais todas as lacunas do fato ou da ação, que se possam tornar aparentes, de página a página. Eu prefiro começar com a consideração de um 'efeito'. Mantendo 'sempre' a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher? Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e depois

um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom- com os incidentes habituais e o tom especial, ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes, quanto do tom - depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento, que melhor me auxiliem na construção do efeito.' Prosa será contação em perceptos, curtição da linguagem: no começo era o Verso, ao findar tudo torna vide-verso... entropicamente lírico 'caosmo.'Poe sugere o que Deleuze diagnosticaria:"(...)a embriogênese e a filogênese invertem suas relações:não é mais o embrião que dá provas de uma forma absoluta preestabelecida em meio aberto". A teoria literária será cada vez mais indistinta do campo científico: a Biologia será com a genética a literatura da natureza. O tom conduz o entrecho, a expressão da matéria opera morfogênese relacional com adesividade dum conteúdo plurivalente. Na era das incertezas, saudamos a *Obra Desabrida*. O barco embriagou-se e perfaz ondinas de significação no enalço oceânico entre ilhas de reabastecimento. Diz Deleuze: "Seguir sempre o rizoma por ruptura, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstrata e a mais tortuosa, com 'n' dimensões, com direções rompidas. Conjuguar os fluxos desterritorializados. Seguir as plantas: começando por fixar os limites de uma primeira linha segundo círculos de convergência ao redor de singularidades sucessivas; depois, observando-se, no interior desta linha, novos círculos de convergência se estabelecem com novos pontos situados fora dos limites e em outras direções. Escrever, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência em uma máquina abstrata (...) a música nunca deixou de fazer passar seus planos de fuga"Poesia e Prosa sem podas: verborragia rítmica, discurso inócuo de ultra-significância e implicação semiótica: a palavra escrita torna-se caderno de notas num continuum ininterrupto pela 'curtição da linguagem' na forma o conteúdo tornea-se, invieza, entre bulbos não mais de consistências concretadas: mas consistencialidades, entendimentos 'viajeiros', variações por intersecção e não sequência enredada: "O mundo tornou-se caos, mas o livro permanece sendo imagem do mundo, 'caosmo-radícula' ,em vez do cosmo raiz. Posso dizer depressa, proceder agenciamento livre entre sujeito e objeto: inter-coisas-subjetivam-se, acrescenta novo gênero : a poesia e a prosa transliteram em 'proesia'. Cultua-se Clarice Lispector, Hilda Hilst, Júlio Bressane e Gilberto Mendes como apóstolos desse porvir hipermoderno, essas muitas auroras que vão surgir. John Barth, David Lynch, Pierre Boulez, Juan Goytsolo, Lobo Antunes : intertextualidade artística, superação de dicotomias: posamos de eruditos e pops, sacros e profanos, cultuadores de Rossini e da 'música do futuro', Dada-beatniks ou 'nouveau-roman', Bilac e Arnaldo Antunes: importa dizer no excesso, na centrífuga

de espectros, miscelânea regurgitofágica. O jogo da morte no "Sétimo Selo" é poesia: Bergman maior bardo vivo: transgênero logopaico-visual. Abdicamos das catedrais, queremos o corredor de cômodos onde Xavier de Maistre sede a vez ao na viagem ao redor do quarto: Malone morre... Poesia será para últimos homens: lobos da estepe: só para os raros. Palavra em transe: transmodernidade. O futuro findou de velho: nos seduz a melancólica presentificação da Noite das esferas que encerram-se num oroboro de cíclicas serpentes. Uma palavra que se relacionasse com a melancolia predeterminada com o tom do poema. Uma palavra que encerra-se esse som : 'nevermore'. A tese desenredando-se de significados feito segunda natureza do que se quer dizer num postulado indecifrado: o texto criptográfico refletido dum holograma. Quando escrevo fraseio lançando ao supercondutor propagação de catálises. Intuo escrevendo, anexo ao texto uma fenda, oferto cataclismos quânticos: pode ser verso ou noveleta, sempre abro-me em brecha à ser re-escrito pelo lido. Estilhaço é escritura que se desvela para enovelamento, exponência, só ambiciona entreter-se pelo narrador perdido em sua onipresença: não mais significar comunicando, informar pela intensidade, precarização do enunciado e largar-se ao desaprumo até aportamento num continente de arquipélagos. A partir de Poe e Flaubert expomos vísceras burguesas da Literatura de invenção até a paranóia 'descolada' do rizoma: nenhum decalque fixa-se, instauramos indiscernibilidade do mapa sem guia. Poe já fragiliza estrada da contação: Deleuze nos conduz agrimensando, cartogramando, 'mesmo que sejam regiões por vir'. Sentido, sonido, 'sonema' : a Literatura plurivalente, hiper esmiuçante, neuro-obsessional de agenciamentos em cacos: nenhum mais centro fixante, temos pós-11 de setembro semântico: interior e exterior são faces relacionais de um mesmo fractal cristalizante. Proponho reflexão como autor da 'Geração Zero Zero', sobre validade estética na Alta Literatura do linear-desiderato: se a Literatura se fortalece, é no esboço, artefato móvel, na falácia historicista ou 'positivante': arremedo, não remate do que desalinho. Ver-ler-entendimento: verbo substantivando, amálgama de coesias ou fluxofemas estalindo num front sintático. Anti-coisificação: poetizemos as coisas esvaziadas em sua reificação: poetizar o mundo sem uni-sintaxe. "Quando Glenn Gould acelera a execução de uma passagem não age exclusivamente como virtuose; transforma os pontos musicais em linhas, faz proliferar o conjunto. " A escritura prescindindo do beletrismo deita raízes em vermes que proliferam entre tubérculos brotantes de ervas-daninhas; o rizoma é estilema ultrassônico ou nucleossomos, essas minúsculas bolotas protéicas em torno dos quais o DNA se 'empacota' enquanto não é ativado; um segundo código genético virtual que ativa organismo semiogênico expressado por matéria conteudal afluyente dum isomorfismo saltitante. não-integracionista, a Poesia do

Estilhaço enceta busca sabendo perdido sinal de paradeiro: metafísica, política, psicologia, tudo-todo reverbera inteligência segmentada em anéis estratosféricos. Minorias sexuais, idiomas extintos, esoterismos, aplicações rocambolescas da fala e sentido vazam da periferia ao centro canonizado. Nenhuma alteração entre verborragento e minimal, - mini-maxi-sobrevalorização de propósitos-prepositivos na negação por oxímoro, jamais por eliminação. O texto ficcional-poético surge, auto-imantando significação: corrobora em dípticos, por 'elamanação': supressão renascida noutra província linguística por transgênese. Além da Di-a Milalética! irradiando e retrocedendo, partículas loucas fulgentesemocionalidades, desorganização pluralíssima: o meio é o meio e meio assim como-quem-diz meio-meio enfim...interstícios entre utensílios e coisificação: descentradomorando num lajedo poseidônico. Rebuscar nacos estranhos, bizarros, desacreditar da Educação pela palavra: literatura do cultivo sem economia. Expectativa dum anúncio, platôs-prais onde se arriscam conchas (Valéry) e ouriços (Italo Calvino): multireferencialidades imagético-acústica, combinabilidades sem síntese. Forças sem formas atadas, densificar o movimento: desdobramento sob aparente invariância. Coloco exemplo sobre prosaico brasileiro: "João foi a padaria."- substitutivo: "João atravessou a avenida em busca de pão"- saga, epopéia, encantamento, digressão: 'n' complexidades lançam-se desse período denotado.- O que fazer além da narratividade: Literaturalismo.- Hiper na escritura é: sempre mais do previsto ou menos que usual. A literatura vai dar num campo da neurologia e neurologiza-se: é campo avançado do pensamento, foco que intencionaliza o fenômeno num contexto mítico-semiológico. Em "Poderosa Afrodite",- Lenny (Woody Allen) vê num táxi amarelo um casal em fim de noite de sábado em afagos enquanto o rapaz leva edição do 'New York Times' de domingo : todos sentimentos retinem anamnese urbano-semiótica: literaturalissimamente ultra-narrativo: estilhaço contido, 'frustramento'. Italo Calvino em "Se um viajante": "Hoje vi uma mão sair de uma janela da prisão, do lado do mar" , estranho familiar entre natureza das emocionalidades interditas e a escroqueria que tenta legitimar o fascismo de negar confusão entre lazer e Cultura. Na semioesfera a Alta Cultura, Alta Literatura são protumberâncias do esfacelo: linguagem de resistência é dissimulação criativa.. Só há relações de poder com desistências. Segue fazendo o descostume. Poesia é anticonsumo, suprema subversão: contestar é fazer Arte: Arte é Poesia com razão social: sonata, tela ou fotograma. Poesia não morre: é inciada, exercício de existência: Poesia é o que mal se forja: Universo mesmo é metonímia contido por ilhas moldando em pontes-significantes um infindo Poema-Continente. Poesia-bit, rizomas em coito: rizemos...

A VISÃO DA SEMIÓTICA: O CORVO

Partindo de nossas notas introdutórias chegamos agora ao delineamento específico de nosso trabalho, pois segundo o que suscita Eco e as chama de **MARCAS SEMÂNTICAS** do semema e lhes atribui a possibilidade de serem denotativas ou conotativas, como segue: “Chamamos **DENOTATIVAS** às marcas cuja soma (ou hierarquia) constitui e identifica a unidade cultural à qual o significado corresponde em primeira instância e sobre a qual se baseiam as conotações sucessivas. Ao contrário, chamamos **CONOTATIVAS** às marcas que contribuem para a constituição de uma ou mais unidades culturais expressas pela função *sígnica* anteriormente constituída. (...) as marcas denotativas diferem das conotativas apenas enquanto uma conotação deve basear-se uma denotação precedente”.⁸ Portanto o exposto acima é o suficiente para aclarar que é denotativa a marca à qual o significante é referido sem mediação de outras precedentes, salvo aquelas que lhes são implícitas semanticamente por redundância, e, para conclusão, recorreremos, mais uma vez, às palavras de Eco: “a denotação é o conteúdo de uma função *sígnica*.”⁹ Logo um levantamento das palavras que encerram uma significação em si e que se referem ao mundo objetivo, no poema. Podemos observar que a poética de Poe também perpassa pelo momento que compreende outro elemento de suma relevância quando na compreensão de *O Corvo*, a fala mítica. “O que é um mito, hoje? Darei desde já uma primeira resposta muito simples, que concorda plenamente com a etimologia: o mito é uma fala”. ROLAND¹⁰ BARTHES. Com esta epígrafe, o autor de *Mitologias* inicia a segunda parte de sua obra despendendo um feliz esforço para demonstrar que o mito é uma fala. Não, obviamente, qualquer fala, mas uma que requer condições especiais para que se possa realizar. O mito, sendo um sistema de comunicação, uma mensagem, não se define, no entanto, “pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere.”¹¹ É preciso, aqui, o cuidado para não se tratar a fala mítica como língua: “na verdade, o mito depende de uma ciência geral extensiva à lingüística, que é a semiologia”¹², mas a sua realização plena se verifica no campo da linguagem. Em prólogo à edição de *A raiz da fala*, de Gilberto Mendonça Teles, Cassiano Ricardo, abordando a fala como processo vivo de comunicação faz menção à diferença entre os pólos do binômio língua/linguagem: “Se a língua limita o poema, a linguagem o amplia. Verbal, na língua; extraverbal, na linguagem”.¹³ E mais adiante: “Os que lidam com a palavra ganham muito, portanto, em procurar partir de sua raiz – a raiz da fala; e fazem muito bem em modificar as palavras e redimensioná-las através de novas falas. Fala e não fala, linguagem e não língua, abrangendo o icônico, a iconosfera, são questões sedutoras que *A raiz da fala* suscita ao leitor comum”.¹⁴ Mas recordamos

⁷ *Idem, idem*, p. 74

⁹ *Ibidem*

¹⁰ BARTHES (1987), p.131

¹¹ *Ibidem*

¹² *Idem, idem*, p.133

¹³ TELES (1972), p. 9

¹⁴ *Idem, idem*, p.10

que enquanto “a semiologia é uma ciência das formas, visto que estuda as significações independentemente do seu conteúdo.”¹⁵ e está preocupada com a correlação entre os tempos da comunicação: o significante, o signifiado e o signo, o mito, que é um sistema semiológico, tem esta mesma preocupação, só que: “O mito é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que existe já antes dele: é um sistema semiológico segundo. O que é signo (isto é, totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema transforma-se em simples significante no segundo. (.....) Quer se trate de grafia literal ou de grafia pictural, o mito apenas considera uma totalidade de signos, um signo global, o termo final de uma primeira cadeia semiológica. E é precisamente este termo final que vai transformar-se em primeiro termo ou termo parcial do sistema aumentado que ele constrói. Tudo se passa como se o mito deslocasse de um nível o sistema formal das primeiras significações”.¹⁶ Vimos até aqui que no mito estão presentes dois sistemas semiológicos, havendo um deslocamento de um em relação ao outro porquanto o segundo começa onde termina o primeiro; há também um sistema lingüístico, representado pela língua ou por seus modos de representação, que constitui a linguagem usada pelo mito construção de seu próprio sistema, e há, finalmente, o próprio mito, que se constitui de uma segunda língua (ou metalinguagem) que fala da primeira. E, por existir uma situação de deslocamento entre os dois sistemas semiológicos, surge a necessidade de uma alteração na terminologia: assim ao que é significante, signifiado e signo, no plano lingüístico, vai corresponder forma, conceito e significação, no plano mítico¹⁷. Com a passagem do primeiro ao segundo sistema o significante lingüístico (sentido, em relação à terminologia mítica) esvazia-se, empobrece. “Efetua-se aqui uma permutação paradoxal das operações de leitura, uma regressão anormal do sentido à forma, do signo lingüístico ao significante mítico.” Esvazia-se mas não desaparece; torna-se transparente na construção do forma do mito. Já o signifiado lingüístico (conceito, em relação ao mito) enriquece-se de uma nova situação, cria em torno de si toda uma história, adquire uma função precisa, “restabelece uma cadeia de causas e efeitos, de motivações e intenções.”¹⁸ o terceiro termo do sistema mítico, a significação, é, entre todos, o que se apresenta com plenitude. “Conforme se vê, a significação é o próprio mito, exatamente como o signo saussuriano é a palavra (ou, mais exatamente, a entidade concreta).”¹⁹ Abramos, no entanto, aqui, um espaço para registrar a presença de um novo elemento no plano da significação mítica: a motivação. Enquanto, na língua, o signo é arbitrário, no mito a significação nunca é completamente arbitrária e freqüentemente está acompanhada de boa carga de analogia. Finalmente, o mito é

¹⁵ BARTHES (1987), p. 133

¹⁶ *Idem, idem*, p. 136

¹⁷ *Idem, idem*, p. 139

¹⁸ *Idem, idem*, p. 140

¹⁹ *Idem, idem*, p. 143

uma linguagem roubada que leva o leitor a consumi-la inconscientemente por não enxergar-lhe o valor semiótico e conseqüentemente atribuir-lhe uma funcionabilidade indutiva: “onde existe apenas uma equivalência, ele vê uma espécie de processo causal: o significante e o significado mantêm, para ele, relações naturais.”²⁰ Logo uma leitura do Poema no nível mítico, poderia nos revelar uma nova mensagem, como a seguir: o poeta medita sobre a fatalidade que o acomete através da desordem pelo aparecimento de um “Corvo” e revela seu derrotismo ante o fato de ter que viver como deslocado no mundo dos homens, ao lembrar qual foi a ordem – “Eis, de repente, abro a janela, e esvoaça então, vindo de fora, um Corvo grande” – o relacionamento do poeta com a realidade é visual e passivo: ele não olha, espia, “as casas espiam os homens”. O homem da cosmovisão, neste poema, são criaturas imperfeitas, incompletas: correm atrás de mulheres; e o mundo talvez fosse outro, completamente diferente, se não houvesse tanta imperfeição, tanta dependência. A vida passa e tão diferentes são as pessoas, raças branca, preta, amarela, porque, meu Deus, como se explica? O mundo interior do poeta quer saber: “Fica tranqüilo, coração!”, mas a sua visão de mundo “não pergunta nada” porquanto está convicta de que o sentido da vida é seu sem-sentido, e daí o seu interesse pelas coisas ser apenas superficial. O pensador poeta (homem) que se esconde por trás do texto literário (bigodes), mas que tem a sua ótica, a sua visão de mundo (óculos) quase não se comunica, porque existem poucos que o compreendam. E a indagação perdura: “Senhor! Senhora! quem sejas! Se demorei peço perdão! e o poeta já não é nada autêntico, mas repetitivo, (Bíblia Sagrada, salmo 22, e Mateus, 27-46), e essencialmente antitético: Mundo mundo vasto mundo, que deixa vir à tona o seu conflito Eu versus o Mundo, que pode ser sintetizado num desengano do mundo.

O POEMA ,LINGUAGEM: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O bicho homem, SER INTELIGENTE e SOCIAL, desde as suas origens, sentiu a necessidade de transmitir aos seus semelhantes os conhecimentos (as experiências) adquiridos nas suas relações com o mundo natural. Para tanto, esse SER INTELIGENTE foi capaz de criar formas de REPRESENTAÇÃO, SISTEMAS DE SIGNOS que possibilitaram a transmissão dos seus conhecimentos, pensamentos e desejos, das suas crenças, dos seus sentimentos e enfim, da "sua visão de mundo" aos elementos de seu grupo social: a LINGUAGEM. A linguagem possibilitou, também, a recepção de experiências: a "troca" de experiências entre os elementos de um grupo social, entre grupos sociais e entre gerações, possível pela existência da linguagem, a Antropologia chama de CULTURA. Cabe à Semiótica ou Semiologia o estudo

²⁰ *Idem, idem*, p. 152

de todos os sistemas de signos - verbais e não verbais - e suas esferas de utilização: por conseguinte, a realidade cultural de uma comunidade. A Lingüística - ramo da Semiótica - estuda o sistema de signos que ela considera o principal, "um verdadeiro microcosmo do macrocosmo que é o total da Cultura de uma sociedade": a LINGUAGEM VERBAL ou LÍNGUA, nas suas duas modalidades: a oral e a escrita. Segundo Saussure (1) , na sua relação com o mundo, as imagens captadas pelo homem através dos seus sentidos VALEM, na sua inteligência, por esse real. Essa imagem, produto da relação homem-mundo, vale sem ser : é um SIGNO. Émile Benveniste(2) chama esse tipo de REPRESENTAÇÃO DO REAL POR UM SIGNO ("a relação de significação entre alguma coisa e alguma outra coisa") de SIMBOLIZAÇÃO. O homem conhece o mundo na medida em que o SIGNIFAZ para si. Para Saussure, a LINGUAGEM consiste numa "capacidade que o homem tem de se comunicar com seus semelhantes através de signos verbais". Quando o homem quer transmitir o que sabe acerca do mundo (o mundo "signifeito" para e em si), ele se utiliza de um conjunto de sinais gráficos e/ou sonoros capazes de "materializar" aquilo que deseja transmitir aos outros. Em suma: na sua relação com o mundo, o homem SIGNIFAZ, CODIFICA, REPRESENTA o mundo para si. Na relação com o seu semelhante (relação social), o homem codifica para o outro o mundo que codificou para si (sua "visão de mundo"). Codifica (e decodifica) através de SIGNOS Lingüísticos (SLs). O signo lingüístico é resultado da união de um CONCEITO (significado) com uma IMAGEM ACÚSTICA (significante), pensa Saussure. Essa união Saussure chama de SIGNIFICAÇÃO. A imagem acústica não é o som material, mas aquilo que evoca um conceito (seu "correlato psíquico") . SIGNIFICANTE e SIGNIFICADO são faces coesas, indissociáveis: não é significante uma seqüência de sons e/ou letras que não tenha significado, assim como um conceito ou significado só pode ser "materializado" por um significante. Exemplo: a seqüência CSAA não é significante porque não tem significado no Português. Já a seqüência CASA é significante, pois significa (representa, vale pela) a "casa" que existe na realidade. A Linguagem Verbal ou Língua é um código social e arbitrário: "é um sistema ou conjunto de todas as REGRAS (Fonológicas, Morfológicas, Sintáticas, Semânticas) que determinam o emprego dos sons, das formas e relações sintáticas necessárias para a produção de significados. Tal sistema pré-existe e subsiste ao falante"(3). Assim, o uso dos signos lingüísticos, nas relações sociais de comunicação, obedece às regras pré-estabelecidas e cristalizadas pelo grupo lingüístico que os utilizam. Por exemplo: o usuário da Língua (tanto a oral como a escrita) , para ser devidamente compreendido pelo outro (seu receptor), deve elaborar uma mensagem que seja transmitida de maneira inteligível: os signos (seus significados) devem ser conhecidos pelo receptor (signos em SENTIDO

DENOTATIVO) e COMBINADOS corretamente, numa seqüência linear, coesa e coerente. Os significados dos signos que compõem uma Língua não podem ser alterados de acordo com a vontade do falante, pois eles também estão pré-estabelecidos pelo grupo lingüístico e o uso de um significante com um significado que normalmente ele não possui pode gerar total desentendimento da mensagem por parte do seu receptor. Preocupada com o desempenho eficaz do usuário da Língua Portuguesa - em linguagem oral, mas principalmente em linguagem escrita -, a Escola vem ensinando o uso da Língua considerado "correto": o USO CULTO, preocupação sobre a qual trataremos mais adiante. Fernando Paixão, em sua obra "O que é Poesia", depois de tecer considerações a respeito do tema, conclui que "a poesia é um acontecimento diverso, multiplicante, cheio de lados; ao se falar dela, seria muito forçado construir um texto homogêneo com começo, meio e fim. "(4) Se para o autor, que aparentemente tem como "missão" conceituar POESIA (pelo menos é o que o leitor do título da obra pensa), é impossível precisar um conceito do que seja ela, não podemos ter a pretensão de fazê-lo aqui. A POESIA é criação humana que espelha a pluralidade do que é seu criador e, por isso, ela é "multiplicante, cheia de lados". A POESIA não é algo material que possa ser medida, experimentada e concluída cientificamente. POESIA é algo abstrato, por isso complexo... "Afinal, que sentimento é esse que cria dentro de mim, dentro de você, quando a gente lê um poema de Fernando Pessoa ou de Carlos Drummond de Andrade, por exemplo? Que artimanha é essa que a poesia tece dentro do nosso chamado coração e, despertando encanto, consegue nos revelar uma vida mais nua, mais viva, cheia de detalhes deslumbrantes? Parece até que a poesia age como um fogo rápido que esquenta a frieza do dia-a-dia e desvenda fatos reais através de uma lente especial: a sensibilidade. Todos nós já fomos tocados algum dia por essa emoção esquisita. Na leitura de algum poeta, cantando ou escutando as letras de música, vivemos momentos em que as palavras adquirem uma força incomum, estranha, como se das coisas banais elas revelassem um lado escondido, poucas vezes visitado pelo nosso pensamento. Quando isto acontece, sentimo-nos como se estivéssemos em meio à aventura da imaginação, consumindo seus prazeres e perigos."(5) O que pretendemos fazer é, também, tecer algumas considerações a respeito da POESIA. Etimologicamente, a palavra poesia vem do grego "poiesis", que significa "ato de fazer algo, criação". "Suprema forma de beleza", para Mallarmé; "é o pensamento musical", para Carlyle; "é a ficção retórica posta em música", diz Dante; "criação rítmica da beleza", pensa Edgar Allan Poe. Para Augusto Magne "Poesia é o gênero literário que tem por fim representar o belo por meio de palavra rítmica". Hênio Tavares lembra que, tradicionalmente, "a Poesia é a linguagem de conteúdo lírico ou emotivo, escrita em VERSO (o que geralmente ocorre) ou

em PROSA"(6). (grifo meu) Como se pode perceber, há em comum nessas concepções palavras como BELEZA, RITMO, MÚSICA e, na etimologia da palavra poesia, CRIAÇÃO, podendo resumi-las numa frase: Poesia é criação musical dotada de beleza, portanto, ARTE. Como toda criação artística, a poesia é obra da genialidade, da sensibilidade, da criatividade, enfim, da subjetividade de ALGUÉM - seu CRIADOR - o POETA. "É efetivamente essa marca pessoal e intransferível que caracteriza a poesia. Sabendo que linguagem e realidade são duas coisas bastantes distintas, mas que se interpenetram, o poeta tenta realizar na sua poesia uma nova realidade construída de palavras, que estimulam o vôo da imaginação e, ao mesmo tempo, permite conhecer de modo mais atento e cuidadoso a própria realidade vivida pelo homem. Uma das maneiras de abordar a linguagem poética, portanto, é tentar entender como a expressão poética transmite essa experiência. A poesia está sempre revelando uma percepção subjetiva da realidade, usando a palavra como arma, procurando passar uma visão diferente sobre aquilo que nos cerca."(7) Há, portanto, uma diferença fundamental entre a utilização da linguagem como intenção prática, objetiva e a utilização da linguagem como intenção poética: ao transmitir através dos signos lingüísticos uma "nova realidade" (na verdade, a realidade é a mesma; "os olhos"(de poeta) que a captam é que são privilegiados, pois enxergam na e da realidade aquilo que outros homens não sabem, não podem ou não querem ver), o poeta acaba criando também uma nova linguagem, que faz com que o texto do seu discurso se torne um tipo especial de comunicação: o TEXTO LITERÁRIO. Assim, o texto literário torna-se um tipo de discurso que se difere dos demais tipos existentes na comunicação social. A marca registrada, ou, aquilo que difere o discurso literário dos demais - o que o torna especial, incomum, fora do normal, inigualável - é o que a TEORIA DA LITERATURA denomina LITERARIEDADE: Literariedade: marca que representa a operação de certo "desvio" organizado na linguagem; desvio perceptível em relação a outras ocorrências da linguagem consideradas mais conformadas aos usos tidos como normais. Modo especial de elaboração da linguagem inerente às composições literárias, caracterizado por um desvio em relação às ocorrências mais ordinárias da linguagem . "(8) O que, na prática, difere o discurso literário dos demais, ou, em que consiste essa tal LITERARIEDADE ? Para melhor entender tais questões, faz-se necessário um paralelo entre o DISCURSO LITERÁRIO e o DISCURSO COMUM, "normal", típico das relações sociais de comunicação cotidiana. Ao elaborar sua mensagem, o autor da obra literária também se utiliza do código Língua como qualquer falante: é dela que o poeta seleciona e combina - de maneira incomum, vale dizer - os signos que compõem tal mensagem. Embora haja uma relação com o código do discurso comum, o código literário apresenta diferenças

singularizadoras: a) no discurso literário, os SLs podem adquirir "novos" ou "diferentes" significados; portanto, ao criar o seu texto, o poeta cria "novos signos" e, conseqüentemente, "novo código": um código superposto ao da Língua. Daí a Poesia ser invenção, ser Arte : A ARTE DA PALAVRA. O inventor dessa Arte, o criador de palavras, de linguagem - poética: o poeta.

A CONCEPÇÃO DE LACAN

A poesia sempre foi vista com bons olhos por Lacan, especialmente em seus últimos seminários onde é associada explicitamente à interpretação. No L'insu que sait... por exemplo ele afirma que devemos nos inspirar da poesia para intervir chegando a lamentar-se por não ser poetabastado (pouâtassez) . A poesia realiza o que na interpretação deve-se buscar: suspender as significações imaginárias evitando a armadilha do sentido. Para tentar situar o modo como Lacan circunscreve este efeito poético, examinarei algumas de suas indicações neste seminário utilizando O Corvo de Edgar Allan Poe como ponto de apoio. Uma poesia que explora o non-sens - como é o caso da tradição poética oriental na qual se insere François Cheng citado por Lacan neste seminário - forneceria provavelmente uma ajuda mais direta em se tratando de delimitar a inserção do ato poético num para-além do sentido. Parece-me entretanto que podemos fazê-lo de modo bem mais eloqüente tomando como ponto de partida uma poesia que recuse tal concepção da ação do poeta, como no caso da de Poe. Este concebe a poesia unicamente no terreno do sentido, constituída a partir de uma ação racional e inteiramente planejada, sem resto - posição reivindicada explicitamente a propósito do corvo. Tomemos inicialmente a oposição estabelecida neste seminário entre a poesia - que busca escapar da prisão da significação - e a picaretagem (escroquerie), denominação lacaniana de um certo tipo de enunciados cujo objetivo é constituir Um sentido. Estes últimos se amparam no ideal da univocidade, recusando o duplo sentido, e delimitando um campo onde se propaga a paixão das "palavras vazias", sonho do puro enunciado sem enunciação. A filosofia será inserida neste espaço sendo descrita como "o campo de experimentação da picaretagem". Contudo, as críticas de Lacan à filosofia e sua "vontade de sentido" (vontade de redução do sentido a uma significação delimitada), não visam a introduzir uma apologia do duplo sentido e da ambigüidade. Ele não opõe à palavra pretensamente unívoca a palavra indecifrável, o puro sentido. A constituição de "palavras cheias" com dois, três ou dez sentidos não corresponde à operação poética em questão. Podemos perceber assim que a oposição palavra vazia x palavra cheia passa a segundo plano, em detrimento da oposição sentido x sem-sentido (pas de sens) representada pelos pares filosofia/picaretagem x psicanálise/poesia. Lacan relativiza assim uma oposição que desempenhou um papel fundamental nos primeiros

anos de seu ensino pois ele considera aqui que tanto a palavra vazia quanto a palavra cheia se inserem no "sistema de oposições e de significações" da "lei do discurso". Neste sentido elas não existem separadamente, funcionando apenas como entidades ideais ambas no nível do sentido. De fato, toda fala implica nessas duas suposições: a possibilidade de um sentido único e o duplo sentido. Enquanto a primeira persegue um ideal de univocidade a segunda, eterniza sua busca por encarnar seu fracasso. Em resumo, a oposição privilegiada neste ponto por Lacan se estabelece entre o que alimenta o sentido e o que se situa fora dos seus limites. O "próprio da poesia" é desvelar a ligação entre estes dois espaços. O efeito poético se dá assim não como Um sentido nem como um excesso de sentido (este é apenas uma variante daquele) mas sim como uma abertura ao sem sentido. Uma vez que este "além" (ou "aquém") do sentido corresponde ao real, e uma vez que o nó borromeano é a figura que permite situá-lo, poderíamos dizer a mesma coisa de outra maneira: a poesia torna possível a passagem do Um da significação à articulação ternária do nó. Esta operação poética é bem mais fácil de ser imaginada do que efetivamente realizada. Com efeito, o fala-ser é ancorado ao Um, a suposição de Um-sentido é estrutural. Falar do nó não basta para afastar esta dimensão totalizante descrita por Lacan como o "visgo" (engluement) do sentido, pois sua figuração se situa ainda a nível imaginário. Ela presentifica o Um e não o múltiplo que ele deveria traduzir. Entretanto, tentar rejeitar esta impregnação imaginária recusando o quadro da significação, implicaria em calar-se definitivamente, pois não há nada (de existente) para além deste. Deve-se então segundo Lacan "despertar", "abrir-se ao real", a partir do simbólico. Esta operação, que podemos chamar de efeito de sentido ou de interpretação, deve se dar como o corte que força em direção ao nó a partir das coordenadas fornecidas pelo Um da significação. Encontramos assim o que Lacan descreve como "o próprio da poesia": partindo de uma rede imaginária de significações dada, estabelecer uma determinada articulação simbólica que, através da suspensão mesma destas significações, convocará o real. Torna-se possível assim a instauração de um laço real e não mais imaginário entre os três registros, remanejando o real do sintoma. Esta articulação significante particular sobre a qual Lacan fundará o efeito da interpretação corresponde, como sabemos, ao equívoco .

O EQUÍVOCO

Partiremos do seguinte pressuposto: o lugar de honra dado por Lacan neste momento de seu ensino à poesia em detrimento da fala plena liga-se à estrutura singular do que é por ele designado como o "tour de force" do poeta que consiste na articulação de uma palavra vazia a uma palavra cheia. O estatuto privilegiado desta articulação específica, enfatizado por Pierre Bruno , é o que permite à poesia dar um lugar ao real apesar de sua inserção estrutural no

terreno da picaretagem . Note-se que ao descrever este tipo de articulação não fazemos mais do que delimitar a estrutura geral de uma afirmação equívoca do ponto de vista formal. A ambigüidade se instaura com efeito a partir de uma torção sobre aquilo que na língua é, segundo Lacan, "amadurecimento de algo que se cristaliza com o uso" como por exemplo as significações do dicionário. Estas são deslocadas por um novo sentido constituindo uma palavra com duplo sentido. É por esta razão que ele afirma em seguida que a atividade poética nasce de uma violência à língua. Isto equivale a dizer que só existe ambigüidade e duplo sentido à partir de uma torção exercida sobre o tesouro de significações da língua. Sua instalação depende de uma palavra com um único sentido precedendo a palavra com duplo sentido. Esta só se constitui porque apóia-se nesta palavra tida por unívoca que é por vezes apenas implícita. Introduce-se então uma questão fundamental: como diferenciar a interpretação equívoca de uma proposição equívoca qualquer? Esta questão se desloca imediatamente para um nível "técnico" transformando-se em: se o equívoco interpretativo tem um estatuto específico do ponto de vista formal, como produzi-lo? A ênfase dada por Lacan neste seminário, não tanto na palavra vazia ou na palavra cheia mas na articulação destas como instrumento do efeito poético, nos indica que é menos a palavra cheia que o efeito desta mudança de registro (ou seja a passagem da significação ao duplo sentido) que deve interessar-nos aqui. Eis então outra indicação de Lacan a este respeito que me parece fundamental: "a metáfora e a metonímia só tem alcance interpretativo na medida em que elas são capazes de funcionar como outra coisa. E esta outra coisa da qual elas exercem a função é exatamente aquilo pelo qual se unem fortemente o som e o sentido". Trata-se de uma referência ao mesmo tempo clara e enigmática. O texto é simples, lê-se facilmente o que é dito, mas desvela-se uma "outra coisa" e uma "outra função" que parecem nos escapar. Esta passagem, ao menos em sua primeira metade, esclarece-se a partir do que Lacan nos diz a seguir: "a poesia é efeito de sentido e também efeito de lacuna" Compreendemos então que trata-se primeiramente de lembrar que cada criação de sentido é acompanhada por um tempo de non-sens anterior logicamente à instalação do novo sentido. Este momento lacunar, que Lacan designa por vezes como "efeito de sentido" (real) opondo-o ao "sentido" (imaginário), liga-se àquilo que funda a interpretação. Ele se dá a partir da abertura do intervalo S1-S2 por ação de uma articulação significativa singular que suspende por um instante a significação. Não se trata de um intervalo real mas sim virtual, que se realiza neste instante de horror suturado em seguida por um sentido novo. A palavra cheia se constitui assim a partir do cristal da língua, instalando-se com o novo sentido o qual efetua uma verdadeira Aufhebung do sentido esperado, conservando-o e anulando-o ao mesmo tempo. No instante do non-sens,

neste buraco, jaz a possibilidade de que em seguida se estabeleça um efeito de sentido inédito: um acontecimento que não responda à demanda com um sentido a mais (que não será nunca o certo, o exato) mas com outra coisa, um "extra". Em outras palavras, a interpretação apóia-se nesta propriedade da ambigüidade significativa para introduzir um "mais-de-sentido", o qual, devido à sua inserção no limite da significação, passa de um "sentido-a-mais" a um "a-mais-do-sentido". A segunda parte da passagem que examinamos aqui interessa-nos especialmente porque parece-nos indicar os meios pelos quais podemos chegar a este efeito. Lacan revela que o equívoco interpretativo se funda na função daquilo que une fortemente o sentido e o som. Entretanto, ainda não saímos totalmente da obscuridade. Com efeito, como tratar esta outra coisa que liga som e sentido e que dá um alcance interpretativo à ambigüidade?

O CORVO

Penso que o poema de Poe, com seu refrão melancólico introduzido pelo corvo permitirá circunscrevê-la. Lembremos sua trama: alguém que busca nos livros "um saber esquecido" (a quem chamaremos de neófito) recebe uma certa noite a visita de um corvo. Este só emite um som, Nevermore, palavra enunciada a cada fim de estrofe, que ganha a cada vez um novo sentido. Jakobson nos diz a seu respeito: "dado o contexto do diálogo, este refrão significa a cada vez: você não a esquecerá nunca mais, você não se acalmará nunca mais, você não a beijará nunca mais, eu não te deixarei nunca mais". Cada novo sentido vem se unir ao anterior, apagando-o apenas em parte. Assim o significante Nevermore acumula toda uma gama de significações ao longo dos versos. Sua repetição, longe de se tornar monótona, instaura uma progressão desnorteante cheia de conseqüências. Torna-se necessário a esta altura isolar o seguinte enunciado: existe interpretação n'O Corvo. Trata-se de um axioma que me serve como ponto de partida. A única maneira de validá-lo efetivamente é através da leitura do poema, experiência de efeito intenso e desconcertante. Podemos entretanto descartar a idéia de que este efeito de interpretação provenha unicamente da injeção de sentido no significante Nevermore que, ao longo do texto, passa de palavra vazia a palavra cheia. Com efeito, já vimos que a interpretação não pode ser reduzida à manipulação significante que lhe dá origem. Dentre a extensa lista de comentadores deste poema, alguns mostraram-se conscientes disto, como por exemplo Umberto Eco . Ele vê neste poema algo que extrapola a estrutura rígida das regras da poética de Aristóteles sobre as quais apóia-se Poe situando-o no jogo de oposições visuais e sonoras estabelecido ao longo do poema. Eco percebe acertadamente que algo real está em jogo, porém escapa-lhe seu estatuto específico, ou seja, ao mesmo tempo resto de uma operação significante dada e excesso de gozo. É neste ponto que o papel do corvo revela-se essencial. Por se tratar de um corvo e não um ser

humano que introduz e repete o refrão deste poema, torna-se impossível determinar a natureza do que se enuncia. O neófito não poderá jamais estar totalmente seguro se trata-se apenas de um som ou de um verdadeiro significante, ou seja, se ele pode ou não supor uma intenção de significação por trás do Nevermore. Por um lado, se não há ninguém para enunciá-lo, se é apenas um corvo que repete um galhar - seja este ou não fruto ou de uma aprendizagem - Nevermore se aproxima da citação. O corvo neste caso estaria apenas repetindo uma fala sem sujeito (ou quase isto, porque de qualquer modo ela remete a alguém, como supõe o neófito a um certo momento: "Por certo, disse eu, estas vozes usuais/Aprende-as de algum dono que a desgraça e o abandono/ Seguiram até que o entono da alma se quebrou em ais/E o bordão de desesperança de seu canto cheio de ais/Era este Nunca mais"). O Nevermore constituiria então um enunciado com um mínimo de enunciação: "um saber com a verdade (ou a enunciação) latente", escreve Colette Soler . Por outro lado, se consideramos que aquilo que diz o corvo é sua fala, supõe-se então necessariamente que ela tenha um sentido. Nevermore alinha-se neste caso com o enigma, que corresponde, ainda segundo Colette Soler, a uma "verdade com o saber latente", uma enunciação quase sem enunciado. Não é de surpreender que esta faceta de enigma do Nevermore provoque novos encadeamentos significantes de maneira análoga à associação livre: "enterrado na cadeira, pensei de muita maneira [no original: linking fancy unto fancy -encadeando devaneios]/Que queria esta ave agoureira dos maus tempos ancestrais (...)/Com aquele Nunca mais". Pode-se concluir então que a duplicidade fundamental do significante torna possível os efeitos de sentido, desde que ela seja encarnada, tornada consistente pelo imaginário. Em outras palavras, o significante enquanto nome do lugar onde se realiza a relação do som e do sentido, nos permite uma abertura ao real, saindo do impasse do Um. Este lugar entretanto deve ser ocupado. É o que faz o corvo. Nevermore só é associado por exemplo à bem-amada do neófito porque ecoa de uma maneira próxima a Lenore e porque o corvo lhe confere existência real. Esta materialidade do significante tornada consistente pelo imaginário induz os efeitos de sentido. Estes conduzem ao ponto de junção real do significante com o significado. O corvo realiza este corte pois o seu Nevermore é ao mesmo tempo enigma e citação - lugar da interpretação segundo Lacan . Isto posto, o próprio corvo sofre uma mudança a partir de sua fala. De imaginarização do significante ele torna-se a encarnação do gozo que é inerente a este último. O mais-de-sentido que o corvo introduz situa-se numa zona tão limítrofe que ele se metamorfoseia em mais-de-gozar. É o que faz da fala do corvo sua letra e de sua voz objeto ("a").

O ANALISTA E O CORVO

O corvo coloca em evidência, devido à sua inserção ambígua no campo da fala, a materialidade de seus ditos. Infelizmente (para o analisante) o analista não é um corvo, seus enunciados se dão assim mais "naturalmente" carregados de sentido. Torna-se talvez necessário jogar mais com a homofonia, visando a suspender a significação. O corvo nos mostra entretanto que o lugar de onde se enuncia a interpretação é tanto ou mais fundamental que os meios formais utilizados na sua construção. Com efeito, ele não precisa produzir uma palavra cheia a partir de um material fônico ou ortográfico equívoco. O efeito interpretativo se dá a partir de uma palavra corrente da língua que adquire uma tonalidade ambígua em função do lugar de onde ela foi enunciada. É por isto que o silêncio ou o ato de escansão da sessão da parte do analista têm valor de interpretação. Tratam-se de momentos que podem amplificar ao máximo a suspensão da significação, os quais só têm efeito porque se apóiam em uma lógica própria ao inconsciente que faz com que a presença do analista torne seus silêncios eloqüentes e suas falas literais. São maneiras de se assemelhar ao corvo que não nos liberam porém do uso de palavras. Pelo contrário, estas ações só terão um alcance interpretativo na medida em que elas tenham um suporte significativo e alojem-se numa rede de significações. Parece claro então que para que haja interpretação é necessário que um dizer apoiado no sentido seja proferido e que este dizer se enuncie a partir de uma posição em consonância com a lógica do inconsciente (incluindo o que esta lógica tem de temporal). Somente assim o real da presença do analista poderá irromper na análise. A interpretação poderá assim através da sua materialidade fisgar o analisante conduzindo-o ao limiar do sentido. Encontramos então de um lado a ambigüidade significativa, formal, e do outro o ser do analista que a constitui enunciando-a. Temos assim dois aspectos constitutivos da interpretação. Se por um lado ela remaneja os significantes mestres da história do analisante, por outro captura a pulsão na transferência. São duas vertentes indissociáveis que só se concebem a partir do corte interpretativo reproduzindo "aquilo pelo qual se unem fortemente o som e o sentido". Ressaltar uma posição subjetiva em consonância com a lógica do inconsciente remete-nos ao "x" do desejo do analista. Este desejo pode ser concebido como aquilo que permite ao analista falar do lugar do corvo (onde podem existir palavras mas onde não existe fala) aceitando a dessubjetivação que isto implica. Este porém, não deve ser concebido como o lugar de uma verdade dessubjetivada, a não ser que a situemos no campo do gozo. Com efeito, trata-se menos de fazer o Outro falar, entregando ao sujeito uma verdade que lhe preexiste, que de fazer ressoar a fala "como tal" ou seja "sem a intermediação do Outro". Este pode ser um outro ângulo para se abordar a dinâmica da transferência. Ele nos permite uma melhor compreensão do que parecia constituir um paradoxo, isto é, a idéia de

que a interpretação instaure a transferência e, ao mesmo tempo, que a interpretação não tenha sentido fora da transferência. Basta supor que o desejo do analista preexiste à análise, dando origem à interpretação e à transferência. É o que se passa em nosso poema pois o neófito é empurrado para dentro da relação transferencial pela palavra interpretativa do corvo. Seria até mesmo possível estabelecer uma progressão lógica das relações entre o neófito e a ave: da imagem do corvo como matriz inicial à fala interpretativa deste (com as modificações subjetivas que ela comporta), remetendo o neófito à causa de seu desejo. A ambigüidade significativa inscreve-se assim nas significações do analisante fisgando-o e conduzindo-o ao limite, ao horizonte do ser. O gralhar do corvo corresponde à resposta que ele recebe do Outro e à voz que o arranca de suas determinações. O percurso de uma análise pode ser concebido então como uma progressão na direção de um esgotamento das significações do sujeito (de seus significantes fundamentais), no qual a fala interpretativa aumenta progressivamente a clivagem entre o sujeito e seus significantes, separando-o desta cadeia até que eles apareçam em todo seu peso de gozo. O sujeito, visando o objeto e aferrado ao ser, pode neste momento se dar conta de seus grilhões significantes e ao mesmo tempo de sua abertura à contingência radical do real.

CONSIDERAÇÕES

Certamente, a confecção deste trabalho não se dá por encerrada devido a complexidade de seu tema e a profundidade que alcança a obra de Poe, o que podemos tecer aqui são algumas considerações acerca da grande problemática abordada. Assim, para desfrutar uma obra que unisse, como ele desejava, um estilo incisivo e uma análise penetrante, foi-lhe necessário chegar ao mestre das induções, a este profundo e estranho Edgar Allan Poe, pelo qual, desde que começara a rele-lo, a admiração não fizera senão aumentar. Mais do que qualquer outro, Poe corresponde, por íntimas afinidades, aos postulados mediativos de Des Esseintes. Esta clínica cerebral onde, praticando a vivisseção numa atmosfera asfíxica, O Corvo, como uma presa da imaginação que aspergia à sua volta, era uma fonte de inesgotáveis conjeturas. Neste sentido, analisar as condições psicológicas de um poema, dentre outras condições, deve-se colocar em primeiro lugar as que dependem das dimensões das obras poéticas ; considerar sua extensão de uma importância singular é incidir em erro, pois o que determina é a própria substância da do poema. O Corvo estabelece facilmente a existência de um grande número de outros poemas ocupados por noções para as quais bastaria a prosa como veículo. A história, ciência ou a moral em nada ganham ao serem expostas na linguagem da lama. A poesia didática, a poesia histórica ou étnica, ainda que ilustradas e consagradas pelos maiores poetas, mesclam estranhamente as noções do conhecimento discursivo ou empírico com as

criações do ser íntimo e os arroubos da emoção. Assim, analisando as condições da volúpia poética, definindo por eliminação, a poesia absoluta, O Corvo, aponta um caminho, ensina uma doutrina extremamente sedutora e bastante rigorosa, na qual uma espécie de matemática e uma espécie mística se unem na configuração do poema.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

(1) SAUSSURE, Ferdinand - **Cours de Linguistique Générale - Edition Critique préparée par Tullio de Mauro**, Paris, Payot, 1978 - p.99

(2) BENVENISTE, Émile - **Problemes du Langage** - Paris, Gallimard, 1966 - p. 26

(3) SAUSSURE, Ferdinand - op. cit. - p. 37

(4) PAIXÃO, Fernando - **O que é Poesia** - 5a. edição, São Paulo, Brasiliense, 1988- p. 94

(5) PAIXÃO, Fernando - op. cit. - p. 7

(6) Todos os conceitos do parágrafo estão em:

TAVARES, Hênio - **Teoria Literária** - 7a. edição, Belo Horizonte, Itatiaia, 1981 - p. 162

(7) PAIXÃO, Fernando - op. cit. - pp. 8/9

(8) SOUZA, Roberto Acízelo - **Teoria da Literatura** - São Paulo, Ática, 1986 - pp 46/47

(9) MERQUIOR, José Guilherme apud PROENÇA Fo., Domício - **A Linguagem Literária** - 3a. edição, São Paulo, Ática, 1986 - p. 40

(10) BOSI, Alfredo - **O Ser e o Tempo da Poesia** - 4a. edição, São Paulo, Cultrix, 1980.

(11) PROENÇA Fo., Domício - op. cit. - p. 41

(12) PAIXÃO, Fernando - op. cit. - p. 21

REFERÊNCIAS

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo, Brasiliense, 1983.

NÖTH, W. **Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. 11. ed. São Paulo, SP: Cultrix, 1997.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação**. 5. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 1999.

BARTHES, Roland. **Mitologia**. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. 7

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo, Perspectiva, 1980. 284 p.

HOUAISS, Antônio. **Estudos da Literatura Brasileira**, Av. Rio de Janeiro, Imago, 1975. T.1.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. et all. **Desconstrução/construção do texto lírico**. Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1975. 128 p.

TELES, Gilberto Mendonça. **Na raiz da fala**. Rio de Janeiro, Edições Gernasa, 1972. 117 p.

LAJOLO, Marisa. **O Que é Literatura**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 17ª ed. 1995.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 1: Prolegômenos e teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1995. (p. 13-24 e 120-2)

POE, E. A. "**The Raven**". Citamos a tradução em português de Fernando Pessoa.

POE, "La genèse du poème" in: POE, E. A. Edgar Allan Poe: **contes, essais, poèmes**. Collection Bouquins, ED. Robert Lafont, Paris, 1989..

JAKOBSON, R. **Six leçons sur le son et le sens**, Paris, Minuit, 1976. pp.21-23.

ECO, U. "De Aristote à Poe" in: **Nos grecs et leurs modernes**, Paris, Seuil, 1992.

Cf. LACAN, J. **Le séminaire** Livre XVII pp. 39-40.

MILLER, J.A. "Silet" (**seminário inédito**), aula de 18/1/1995.