

O ESTILO E AS FORMAS

José Leão de Alencar Júnior*

O escritor inventa e cria, produz e cria a realidade do que ele imagina. Produz uma realidade pela qual ele vive que sua imaginação cria, produz e cria a realidade do que ele imagina.

Este trabalho indaga as relações que ligam o sujeito ao estilo. Pensa o estilo na economia do sujeito, em sua constituição e na organização das formas que o ordenam e a seus eventos imaginários. O reconhecimento de que o estilo é o homem ganha, aqui, a dimensão de um abalo: o indivíduo histórico se torna objeto de forças que o expõem. Após releitura de diferentes momentos da estilística, encontra-se a direção teórica em que se dilui o sujeito enquanto presença metafísica e logocêntrica.

Ler o texto poético, segunda etapa do percurso, objetiva observar a escritura dos traços inconscientes. "Paisagem: como se faz", de Carlos Drummond de Andrade, parece exemplar porque propõe um deslocamento: o homem é na realidade escrito pelas forças que dominam o seu inconsciente e a sua percepção.

A questão do estilo

A produção de estilos constrói modos diferentes de ver. Impõe novos recortes. Pode-se supor que quanto maior for a força do estilo, mais forte será a diferenciação no universo do sujeito. O estilo possibilita olhar as coisas em sua concretude e na dinâmica de sua expressão. Perceber a construção do objeto é traçar o movimento que acompanha e que produz as formas. Visto assim, pode-se compreender o estilo como a mecânica da produção de formas, força que engendra a matéria do visível, que se enfraquece ou que se recupera ao contato com outras forças. Produzido pelo estilo, a forma se lança diante do olhar como um objeto: "faça-se o que se fizer, ele é um escândalo." (1)

Para Barthes, o estilo se encontra além da literatura, posto que mergulha na mitologia pessoal e secreta do escritor, manifestando-se nos próprios automatismos de sua arte. Possuindo sempre algo de bruto, forma sem destinação, o estilo é produto de um impulso, "voz decorativa de uma carne desconhecida e secreta". Enquanto "coisa" do escritor,

suas referências se encontram no nível da biologia ou de um passado; portanto não é produto de uma escolha, pois se expande fora da personalidade do escritor. O que se mantém erguido e profundo sob o estilo são os fragmentos de uma realidade completamente estranha à linguagem. (2)

A noção de estilo para Barthes aproxima-se do conceito de traço mnésico, já que, escapando à consciência e à intenção do sujeito, são ambos produtores de formas. A aproximação entre o traço e o estilo permite conceber o aparelho psíquico como mais abstrato ou mais concreto. Isto ocorre porque a visão que Barthes apresenta é, por vezes, de tal materialidade, que nem todos se dispõem a reconhecer aí alguma das referências de Freud ao traço mnésico. Diferente do estilo "coisa"-carne", o traço mnésico está sempre inscrito em sistemas, em relação com outros traços. Mas isto não significa que o traço se despoje da materialidade e da energia de sua circulação. Afinal, no "Projeto", "o traço mnésico não passa de um arranjo especial de facilitações, de forma que determinado caminho é aproveitado de preferência a outro" (3)

Tanto o traço quanto o estilo atravessam as dimensões do físico e do psíquico, transgredindo os limites que os separam, para encontrar na materialidade das formas, que produzem, o lugar de sua expressão. Semelhante ao traço mnésico, o estilo tende a repetir o **significante** através de diferentes significados formalmente articulados. Enquanto mecanismo de estilo, a repetição liga a força ao traço, criando uma economia.

Como recurso ao entendimento do estilo como força de transgressão, o texto "Os atos de fingir ou O que é fictício no texto ficcional", de Wolfgang Iser, pode ser de relativa ajuda. Além de expor o funcionamento da mecânica do fingir, o escrito abrange uma espécie de genealogia das operações da recepção do texto. Lido nesta direção, Iser levaria a compreender a repetição como ato de fingimento, espécie de preparação para o imaginário. Repetir e des-locar, é co-locar.

* Professor do Departamento de Literatura e Coordenador do Mestrado em Letras da UFC. Doutor em Letras.

Através do ato de fingir, a coisa repetida se torna signo diferido, que se repete em outro lugar. A repetição da realidade torna-se signo da realidade: "Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação correspondente. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites."(4)

Deslocados para um texto, os recortes de um real são ressignificados, isto é, são postos em conflito entre novos sistemas de forças e de significação. Neste momento, registra-se uma decomposição das estruturas de organização previamente encontráveis, já que a seleção desloca o objeto de seus campos de referência anteriores para convertê-lo em objeto de percepção. "A forma de organização - afirma Iser - e a validade dos sistemas se rompem agora porque certos elementos são afastados e são projetados noutra contextualização."(5) No processo, há perda das articulações precedentes e a reintegração dos elementos escolhidos se faz em uma nova articulação.

A intencionalidade do texto não se manifesta na consciência do autor, mas sim na decomposição dos campos de referência do texto, com que se efetua a transição entre o real e o imaginário. Cada relação formada ganha estabilidade através do que exclui, reforça-se pelo que rechaça: "desta maneira, o que se ausenta ganha presença."(6)

Iser reforça a afirmação de Culler, segundo a qual "a força, o poder de qualquer texto, mesmo o mais descaradamente mimético, está naqueles momentos que excedem nossa capacidade de categorizar, que conflitam com nossos códigos interpretativos, mas que, apesar disso, parecem corretos."(7) Iser nem se propõe a falar em estilo nem se refere a traço mnésico, no entanto faz ver que a intencionalidade de um texto escapa às intenções da pessoa do autor. Ressalta também que não há tradução na imitação: a estrutura de um texto ficcional ou poético obedece a leis de composição independentes de referências à realidade ou à história, e mesmo aos códigos de interpretação, cujos limites tende a ampliar.

Ao contrário da estilística anterior, que entendia por estilo a harmonia entre as formas exteriores e algo de íntimo, que se manifestava no cunho uniforme dado a todas as formas, pode-se perceber o estilo não como a força que os objetos têm em si, mas como o que sobra da força. Estas produções viram em si forças particulares, que depositam na expressão suas cicatrizes. Isto quer dizer que o material de que se vale o sujeito apresenta ranhuras, que são perceptíveis através da repetição. A repetição lhe permite realizar o ato de fingir. Neste sentido, o objeto de estilo aponta para a história psíquica do sujeito, produzindo uma cena diversa daquela ou daquelas que se poderiam considerar como originárias.

A questão do sujeito

Merece ser reavivada a representação que a Estilística tem feito do sujeito em alguns dos seus diferentes momentos. Reconhece-se no estilo algo de individual: o que é peculiar

a um determinado homem, a uma determinada época. Enquanto expressão, as formas exteriorizam um íntimo, cuja apreensão necessita da sensibilidade do leitor:

En el análisis estilístico se intenta la comprensión desde dentro, poniendo la obra en relación con su creador a través de la expresión, del estilo. La indagación va en busca del misterioso amalgama que ha fundido fondo y forma; de las razones psicológicas individuales, visibles u ocultas en el estilo que ponen en contacto con la determinante profunda, origen de la obra. Si es posible procurará remontarse hasta la vivencia engendrante y el estímulo externo que la sacó de su latencia. (8)

O estilo de uma obra é a resultante dos conteúdos e da expressão produzidos pela personalidade do criador. Neste enfoque, o estilo chega a se confundir com o homem, a que se procura atingir como ponto terminal de investigação. Mesmo quando a abordagem é "objetiva", isto é, quando privilegia "el punto de vista del investigador", "es el conjunto orgánico de los indicios a partir de los cuales cabe inferir lo espiritual, lo actuante, lo general."(9)

Chegou-se a sugerir que o estilo devesse ser tão único como as impressões datiloscópicas, ainda que o estilo individual pudesse mudar durante a vida. Mas a idéia de que o estilo se defina como um traço integral e fundamental da personalidade tem sido proclamada desde a declaração de Buffon: "Le style, c'est l'homme même." Fisionomia da mente, para Schopenhauer, ou maneira absoluta de ver as coisas, para Flaubert, o estilo é mais uma questão de visão do que de técnica, para Proust. Influenciado por Freud, Vossler e Croce, Leo Spitzer apresenta em 1948 seu procedimento de leitura:

Lo que se nos debe pedir que hagamos es, según creo, operar desde la superficie hacia el "centro vital íntimo" de la obra de arte: primero, observando los detalles en torno a la apariencia superficial de la obra particular...; luego, agrupando estos detalles y procurando integrarlos en un principio creador que pueda haber estado presente en el alma del artista, y, finalmente, haciendo el viaje de vuelta a todos los demás grupos de observaciones, para descubrir si la "forma interna" se ha construido provisoriamente da cuenta del conjunto. (10)

Perguntou-se a Spitzer se as peculiaridades estilísticas deveriam corresponder a algum traço profundamente arraigado na mente do autor ou se corresponderiam somente a um tique ou cacoete. Apesar dessas objeções, procurava-se estabelecer uma conexão entre o estilo de um autor, sua constituição mental e suas manifestações, só abandonada quando Leo Spitzer reconheceu a "falácia biográfica" e abandonou a psicologia em favor de uma interpretação da obra de arte enquanto organismo poético por direito próprio.

A corrente que visa a atingir a estrutura psíquica do poeta indivíduo já tivera em Croce a proposta de encarar a "personalidade poética" como diversa da personalidade histórica do indivíduo. Entre ambas, não há identidade nem semelhança. (11) Assim, pode-se rever a idéia de Wundt e de Schuchardt, para quem a palavra **estilo** "já não é somente a arte do escritor, mas todo o elemento criador da linguagem que passa a pertencer propriamente ao indivíduo e a refletir sua originalidade". (12) É seguindo esta linha que Vossler busca um espírito que deseja, concebe e realiza o objeto estilístico.

Riffaterre, entre os estilistas mais recentes, reforça, com ecopositivista, o domínio do objeto de estilo pelo artista. O escritor deve notar e corrigir, porque ele é mais consciente do que sua mensagem. Preocupado com a maneira pela qual ele quer que sua mensagem seja decodificada, o próprio controle da decodificação seria o mecanismo específico do estilo individual. Controlando a decodificação por uma baixa previsibilidade, o escritor procura assegurar a ilusão que o texto cria no espírito do leitor. (13) A diferença notável que marca a estilística de Riffaterre é a de que se associa o estilo ao poder individual de um cidadão sobre o seu público leitor. O escritor deixa de ser objeto de uma investigação, que lhe procura vasculhar a alma, para controlar a recepção, indicando o sentido da leitura.

"A idéia de um autor como fonte homogênea de seus textos, como um invariante atrás de variáveis, essência primeira e estável olhando de fora e acima de aparências fugitivas, pertence a uma filosofia que já não é mais do nosso tempo" - destaca Todorov. (14) **O texto é escrito através do autor** muito mais do que é escrito pelo autor. Nesta direção, Kayser afirma reconhecer que forças sobre-pessoais necessitam do homem para se manifestarem: "O poeta vive-as e realiza-as, de modo que a sua pessoa não se encontra apenas naquilo que resta de fartas subtrações." (15) Não há a esperança de se chegar à determinação de uma personalidade artística, seja já a partir de certa obra, seja a partir da pluralidade de obras do mesmo autor. Assim, Kayser refuta o estilo como expressão de um indivíduo, de cuja alma se expressariam as forças emocionais, para considerá-lo lugar de uma manifestação de forças que não lhe pertencem a princípio.

A disjunção entre o estilo e o homem toma outra vertente fora da estilística. O conceito de estilo está, para Lukács, estreitamente ligado à dinâmica histórico-social. Os novos estilos - afirma - "os novos modos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente às formas e sentidos do passado. Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social." (16) Assim, o estilo, mesmo quando manifestação individual de um escritor, transcende as dimensões pessoais para se definir num todo coletivo, passível de interpretação através do método dialético.

Barthes, em seu "Style and its image" (17), opera uma outra forma de disjunção entre o estilo e o homem. De início, sugere ter sido o estilo parte de um sistema binário ou de um paradigma mitológico de dois termos, que podem ser conteú-

do e forma, norma e desvio. Enquanto desvio, é a aberração - individual, ainda que institucional - do uso corrente. Considerando que o texto é sempre articulado em termos de códigos que jamais se exaurem, Barthes indica a impropriedade de tratar o estilo através da oposição forma/contexto. O texto é múltiplo, "within it there are only forms, or more exactly, the text in its entirety is only a multiplicity of forms without a content."

O conceito de estilo é histórico e não universal. O sistema estilístico, que é um sistema entre outros, tem uma função de naturalização ou de familiarização ou de domesticação - continua Barthes. O estilo cobre como uma toalha de mesa as articulações do conteúdo; por uma metonímia, ele naturaliza a estória contada, tomando-a inocente. O estilo é um trabalho de transformação que é exercido não em alguma "idéia", mas na forma. O estilo é um entre um número de elementos textuais, e o texto é "nothing except the infinity of its own surfaces."

As forças e as formas

O que é preciso acrescentar ao sujeito, que se engendra com seu texto, são as forças de deslocamento que fazem com que a pessoa fixe determinadas expressões, forças que provocam a repetição, a seleção, e a própria direção para um determinado objeto. Que permitem enformar, deixando sobre as formas suas ranhuras. Neste sentido - ainda que pareça ousado declarar -, o estilo faz o sujeito, já que o reconhecimento deste nasce dos traços que se projetam na obra. Mais do que a rubrica com que se reúnem alguns livros, o sujeito se torna pensável pelas articulações e pelos nós significantes de seu discurso. Daí a necessidade de considerar as forças psíquicas como produtora das formas e do sujeito.

"O chiste e suas relações com o inconsciente" tem sido utilizado em alguns textos de análise e de crítica literária. O fato poderia indicar um reconhecimento de que o chiste, enquanto processo de produção de textos, se avizinharia da produção dos textos literários. Esta aproximação, contudo, não reforça a idéia de um "estética do chiste". Antes, a abordagem operaria, como em Freud, um corte, uma violência interdisciplinar, para que os conceitos possam atuar livremente. O analista, assim, perpassa a evidência dos traços de estilo para chegar às articulações, ou à economia que torna significativas as relações e as forças que correm, estruturando os elementos. Cabe a pergunta: O que tal economia tem a ver com a dinâmica das formas? O trabalho da observação envolve relacionar o conjunto de traços perceptíveis e das forças para atingir algumas das determinantes subjetivas, a sintaxe psíquica do sujeito.

O termo **sujeito** - eleito em vez de **indivíduo**, pessoa, homem - consegue reunir em si uma oposição conceitual necessária ao entendimento da prática estilística, já que pode abranger tanto a pessoa, cuja experiência, comportamento e discurso se acham em consideração, quanto esta pessoa possa se constituir numa abstração imaginada como se relacionando com ou tendo impulsos dirigidos para diferen-

tes objetos. O particular e o universal são considerados quase simultaneamente, já que os princípios de constituição de um sujeito, nas regras de sua particularidade, sua diferença, não são uma qualidade plena e irreduzível, mas uma capacidade de ser através da capacidade de se relacionar. A diferença do sujeito é aí semelhante à diferença do texto que (o) produz. Se Barthes for lembrado, seria "uma diferença que não pára e se articula no infinito dos textos, das linguagens, dos sistemas: uma diferença que se repete em cada texto." (18) Neste caso, a estratégia de trabalhar o particular e de atingir a constituição do individual não evita a presença de certos princípios independentes de qualquer autor.

No caso específico do chiste, o propósito que move a produção das formas e as técnicas de seus arranjos é o efeito do prazer. A elaboração do chiste - Freud afirma - é um excelente meio de extrair prazer dos processos psíquicos. Além de sua elaboração se achar indissolúvelmente ligada ao impulso de comunicá-lo, o chiste pode ser considerado um signo de prazer se se compreende por tal prazer a remoção da carga de uma energia psíquica através do riso. Para tanto, utiliza determinados processos, como a condensação - com ou sem formação de substituto -, o deslocamento, a representação por contra-senso, antinomias, ou ainda processos realizados por meio do jogo de palavras.

Os procedimentos do chiste não são próprios ou exclusivos a ele. Da mesma forma não lhe são as técnicas. A abreviação, a alusão, o deslocamento e mesmo a economia não acabam num determinado chiste, mas, presentes nele, desenvolvem-se em outros. Do mesmo modo, a articulação dos traços - ainda que essencial para o reconhecimento de um chiste individual - não lhe é exclusiva. O que permite esta permanência, que liga o individual ao geral, é a repetição. A economia da repetição se apresenta tanto na constituição do sujeito quanto na instauração do discurso que (o) produz.

Ao repetir-se, o mesmo permite aparecerem as diferenças. Pela repetição de traços mais ou menos idênticos, o sujeito se capacita a construir um outro para si, um exterior com que se identifica. A imagem que constrói é, por vezes, de tal concretude, que ela permite ao sujeito contemplar-se. O enredo das repetições, seu texto, cria seu sujeito, a um tempo em que aponta para os obstáculos postos frente a este.

A produção do estilo - como de resto a produção do discurso e do sujeito - tem sua energia regida por esta economia particular, que faz pensar o estilo como o produto de um trabalho. Entre a produção e o produto acabado, não há isocronismo, mesmo quando se imagina serem proporcionais o trabalho de produção e o trabalho de recepção. As formas que propõem esta ilusória proporção podem residir como interioridade do texto.

Ao se observar a organização, as relações formais, as forças que engendram as formas e as ordens, chega-se ao sujeito; para tanto, não se encaminha a investigação no sentido de estabelecer uma origem, quer metafísica, quer histórica do "autor". Contudo as ligações que o sujeito opera não são sempre explícitas: elas percorrem os vazios do discurso e a grande parcela do inconsciente que acompanha

o ato de produção. Isto indica por que escritores e poetas não sejam os mais indicados para falarem de seus estilos individuais. Via de regra, prendem-se ao mito de si mesmos ou "explicam" o objeto, momento em que as mais surpreendentes referências são dadas a conhecer. Se a abordagem, contudo, capta as forças básicas que atuam no texto, as idéias que se repetem, a dinâmica das estruturas, pode-se chegar ao sujeito, produto de suas produções.

Já que cada produção fala de necessidades específicas, que movimentos psíquicos fazem com que as produções sejam de natureza inconsciente? De um inconsciente moldado por pulsões? Uma produção se dá à força de um recalque. "O recalque" - Freud declara - "não repele, não foge de, nem exclui uma força exterior; ele contém dentro de si uma representação interior, desenhando dentro de si um espaço de repressão." (19) O momento do recalque transforma a cena - traumática - em um derivado. Este representante, este signo fragmentado, retorna, construindo novas relações de um sentido a ser percebido posteriormente. Esta passagem-transgressão de um conteúdo a outro marca a força pulsional de produção.

O recalque prolifera no escuro e assume formas extremas de expressão. Uma vez traduzidas e apresentadas ao indivíduo que as exprime e que as recalcou, estas formas parecerão não só estranhas, mas assustadoras. O processo do recalque não deve ser encarado como um fato que acontece uma vez, produzindo resultados permanentes: a manutenção de um recalque acarreta ininterrupto despende de força.

A formação substituta que se oferece ao consciente guarda os rastros dos sintomas, indicações do retorno do recalcado. O retorno se insinua nas fendas, nas fraturas do texto protetor. "Não há escrita que não se constitua um proteção, em proteção contra si, contra a escrita segundo a qual o sujeito está ameaçado ao deixar-se escrever: ao expor-se" - lembra Derrida a menção de Freud. Somos escritos, escrevendo, mas "o sujeito da escritura é um sistema de relações entre as camadas: o bloco mágico, do psíquico, da sociedade, do mundo. No interior desta cena, é impossível encontrar a simplicidade pontual do sujeito clássico" (21). Já que este conceito remete para o de substância e para o de presença, Derrida propõe, em seu lugar, o de traço, que é "a desaparecimento de si, da sua própria presença."

"É preciso pensar a vida como um traço, antes de determinar o ser como presença" - escrevera Derrida páginas atrás. (22) O traço como memória não é uma facilitação pura e simples, como havia sugerido o Laplanche-Potalis, que se poderia recuperar como presença simples, é a diferença indiscernível e invisível entre as facilitações. "Sabemos já que a vida psíquica não é nem a transparência do sentido, nem a opacidade da força, mas a diferença no trabalho das forças." (23)

O branco e a posteridade

Ao analisar a teoria psicanalítica de Freud em artigo de A escritura e a diferença, Jacques Derrida declara: "Não

existe texto presente em geral, nem mesmo há texto presente-passado, texto passado como sido presente. O texto não é pensável na forma, originária ou modificadora da presença. O texto inconsciente já está tecido de traços puros, de diferenças em que se unem o sentido e a força, texto em parte alguma presente, constituído por arquivos que são sempre já transcrições. Estampas originárias. Tudo começa pela reprodução. Sempre já, depósitos de um sentido que nunca esteve presente, cujo presente significado é sempre reconstituído mais tarde, *nachträglich*, posteriormente, **suplementarmente.**"(24)

A declaração de Derrida *solicita* a noção de sujeito enquanto identificada a uma certa personalidade individual imbuída da intenção de produzir um texto. Da mesma forma, abala-se o conceito de texto enquanto objeto material visível, presença concreta, que retém, em sua materialidade simbólica, os dados do seu discurso. Se a significação é sempre uma posterioridade, ela escapa ao domínio do consciente. A verdadeira escritura se tece em outro lugar.

O texto "Paisagem: como se faz", de Carlos Drummond de Andrade, surge neste entrecho, porque traz um entendimento à questão das ligações entre o sujeito e os traços do "seu" estilo. Esforços anteriores à publicação do poema de **As impurezas do branco** têm reconstruído o sujeito poético de Drummond de maneira a preservar-lhe os traços constantes. Uma de suas caracterizações poéticas é a do *gauche*, personagem excêntrico e "displaced", que Affonso Romano de Sant'Anna identifica com a sombra, o canto e a solidão, numa cobertura interpretativa que atinge até **Boitempo**. A visão desta máscara poética "inicialmente desinteressada, transforma-se numa penetração mais aguda dos fatos, levando-o a uma conscientização dolorosa da realidade e ao conhecimento da náusea.",(25) condição para que a máquina do mundo "se lhe abra revelando os enigmas que tão arduamente por toda vida pesquisou." No claro-escuro dos dias, "o personagem veste e desveste uma série de disfarces que, no entanto, não escondem a sempre presente angústia do ser diante do tempo."(26) Entre eles, permanecem por toda a obra *Robinson Crusoé*, José e Carlitos.

No enfoque de Affonso Romano de Sant'Anna, o poeta é captado através das personas, formas de existência ficcional que, apontando para o indivíduo Carlos Drummond, não se confunde com ele. Demole-se já aí a unidade entre o homem e o texto, típica de uma primeira estilística, e se mantém uma outra unidade: é possível pensar uma totalidade entre os textos, na qual as modificações entre as máscaras possibilitem indagar, imaginar, refazer, um ser constituinte. É a relação entre os personagens, cuja base comum é o *gauche*, que permite - entre outros referentes - pensar o autor.

Fábio Lucas fornece de Drummond a imagem do poeta que "manipula a própria biografia: reminiscências, evocações, o mundo infantil, a família, a terra natal, Minas - conjunto e argamassa de seu ser-no-mundo."(27) Num segundo instante, que o crítico nomeia por dimensão temporal, Drummond é o poeta "que recebe o mundo e o devolve, ou cria, isto é, acrescenta-se ao mundo, impondo um falar

novo." Num último momento, o movimento da imaginação criadora percorre espaço que vai da ausência até o sonho. O poeta valoriza as pontas do mistério rebelde à razão."(28)

A leitura do poema "Paisagem: como se faz" basta, por si só, para assinalar as diferenças entre a imagem fornecida por Fábio Lucas e a descrição do processo poético oferecido pelo poeta itabirano.

Paisagem: como se faz

Esta paisagem? Não existe. Existe espaço
vacante, a semear
de paisagem retrospectiva.

A presença da serra, das imbaúbas,
das fontes, que presença?
Tudo é mais tarde.
Vinte anos depois, como nos dramas.

Por enquanto o ver não vê; o ver recolhe
fibrilhas de caminho, de horizonte,
e nem percebe que as recolhe
para um dia tecer tapeçarias
que são fotografias
de impercebida terra visitada.

A paisagem vai ser. Agora é um branco
a tingir-se de verde, marrom, cinza,
mas a cor não se prende a superfícies,
não o modela. A pedra só é pedra
no amadurecer longínquo.
E a água deste riacho
não molha o corpo nu:
molha mais tarde.
A água é um projeto de viver.

Abrir porteira. Range. Indiferente.
Uma vaca-silêncio. Nem a olho.
Um dia este silêncio-vaca, este ranger
baterão em mim, perfeitos,
existentes de frente,
de costas, de perfil,
tangibilíssimos. Alguém pergunta ao lado:
O que há com você?
E não há nada
senão o som-porteira, a vaca silenciosa.

Paisagem, país
feito de pensamento,
na criativa distância espacitempo,
à margem de gravuras, documentos,
quando as coisas existem com violência
mais do que existimos: nos povoam
e nos olham, nos fixam. Contemplados,
submissos, delas somos pasto,
somos a paisagem da paisagem.

O poema abrange a percepção e a criação, situando o sujeito face à realidade percebida, ao processo de construção e ao produto acabado. Associa eixos que opõem ora os referentes temporais, ora a relação entre percepção consciente e memória. A pergunta que inicia o poema e sua resposta convicta e imediata atuam como se uma divagação fosse quebrada e se percebesse uma realidade presente logo negada. O presente, despercebido pela consciência, existe enquanto espaço vacente, “a semente/ de paisagem retrospectiva”, enquanto não constituído para a visão constatativa do objeto.

O propósito de registrar naturalistamente está impedido pelo tempo, já que o processo físico do ver, com sua percepção própria e inconsciente, não coincide com a presença a ser observada. O agora é sempre uma vacância que espera o sentido. Desta forma, consciência e recordação se aliam na posteridade, deixando ao olho e ao cérebro a função inconsciente de memorizar as marcas, traços de outra paisagem por construir. A presença possível é mais tarde: “Vinte anos depois, como nos dramas.”

O tempo - um construtor - obstrui a possibilidade de um texto - escrito, pintado - traduzir outro texto, devolvido como parte ou imagem do real. Aliado do inconsciente, sua via de acesso ao sujeito, o tempo tem sua própria gramática, capaz de co-participar da produção. Força, mas não verbo (a não ser na palavra que o representa), ronos toca a temporalidade do inconsciente, depositando marcas. Por isso o ver não percebe o que recolhe, “para um dia tecer tapeçarias / que são fotografias / de impercebida terra visitada.” Os traços memorizados se reestruturam de acordo com novas e antigas relações, imprevisíveis por vezes, determinadas pelo inconsciente que rege o sujeito. Ou, pelo menos, quem o sujeito encarrega da missão de tecer. O texto é, portanto, psíquico em sua textura: a paisagem é a escrita dos traços não comandados pela vontade individual de representar. Se há mimesis, o que se imita é o que escapa: espaço vacente do presente, fibrilhas despercebidas que o futuro resgata como consciência de um sentido, ou como o sentido de uma consciência só então firmada.

A escritura da paisagem não deriva e não repete. Produz-se na sua posteridade, como originária e irredutível. Só o “amanhecer longínquo” modela os “signos” da memória, tornando-os lembranças imaginadas. O presente torna-se virtual. O projeto de vida é a reunião dos traços como coisa, cuja construção escapa ao indivíduo. O poeta, seguro de que o registro inconsciente retorna, se abandona, dissipa. Importa preservar branca a superfície para que receba as percepções, com uma inocência sempre renovada, com uma reserva infinita aberta para as marcas.

Torna-se dominante a força que, nascida do inconsciente, organiza a paisagem. Ela grafa o que a pessoa escreve, e a existência das coisas que impõe inverte violentamente o lugar do sujeito: “Contemplados, / submissos, dela somos pasto, / somos a paisagem da paisagem.” O poeta-objeto, cuja percepção passada só se dá a ver à luz imaginária de um presente, talvez seja uma nova máscara a se acrescentar na galeria das personagens de Drummond, ao lado do *gauche*, de Crusoé, de Carlito. Ou talvez redefina estas máscaras

possessivas através da força com que impõem suas formas ao sujeito, força do retorno, que o faz instrumento e meio de uma criação processada além ou aquém da consciência e da vontade de fazer poesia. O estilo - traço dos traços inconscientes - manipula as formas que o sujeito parece produzir, ou as seleciona dentre as percebidas, para compor “a paisagem”.

Descentrado o sujeito, circula o poema, “forma autônoma / de toda circunstância, / magia em si, prima letra / escrita no ar, sem intermédio, / faiscando, / na ausência definitiva / do corpo desintegrado.”(29)

Notas

1. Barthes. *O grau zero da escritura*.
2. Idem. p. 22.
3. Laplanche e Pontalis. *Vocabulário da psicanálise*. p. 668. Apresenta-se, mais adiante, a objeção que Derrida parece fazer quanto a esta definição. As indicações deste satisfazem os objetivos do presente escrito, bem mais que o enfoque do *Vocabulário*.
4. Citado no texto. p.386.
5. Idem. p.388.
6. Idem. p.393.
7. Idem. p.394.
8. Castagnino. *El analisis literario*. p.134.
9. Idem. p.137.
10. Spitzer. *Linguistics and Literary History*. Citado em *Problemas do estilo*. p.147.
11. Kayser. *Análise e interpretação da obra literária*. p.307.
12. Guiraud. *A estilística*. p.49.
13. Riffaterre. *Estilística estrutural*. pp. 35,36,37,41,48,63.
14. Todorov. “The place of style in structure”. p.30.
15. Kayser. Op. cit. p.320.
16. Lukács. “Narrar ou descrever?” p.57.
17. Barthes. “Style and its Image”. pp.6 a 10.
18. Barthes. *S/Z*. p.11.
19. Derrida. *A escritura e a diferença*. p.180.
20. Freud. *Metapsicologia*. p.62.
21. Derrida. Op. cit. p.222.
22. Idem. p.188.
23. Idem. p.185.
24. Idem. p.200.
25. Affonso Romano de Sant’Anna. *Drummond, o gauche no tempo*. p.52.
26. Idem. p.55.
27. Fábio Lucas. “Drummond, dentro e fora do tempo.” In: *Carlos Drummond de Andrade*; coletânea organizada por Sônia Brayner. p.241.
28. Idem. p.243.
29. Drummond. *As impurezas do branco*. p.91. O poema “Desligamento do poeta” refere-se a Manuel Bandeira.

BIBLIOGRAFIA

1. Barthes, R. O grau zero da escritura. São Paulo: Cultrix, 1971.
2. _____. "Style and its Image". In: *Literary Style: a Symposium*. Londres e Nova York: Oxford University Press, 1971.
3. _____. S/Z. Lisboa: Edições 70, 1980.
4. Castagnino, R.H. El analisis literario. Buenos Aires: Editorial Nova, 1956.
5. Cressot, Marcel. Le style et ses techniques. Paris: Presses Universitaires, 1956.
6. Derrida, Jacques. A escritura e a diferença. São Paulo: Perspectiva, 1971.
7. Drummond de Andrade, C. As impurezas do branco. Rio: José Olympio, 1973.
8. Freud, S. "O chiste e suas relações com o inconsciente." In: *Obras completas*.
9. _____. *Metapsicologia*. Rio: Imago, 1974.
10. Guiraud, Pierre. A estilística. São Paulo: Mestre Jou, 1978.
11. Iser, W. "Os atos de fingir ou O que é fictício no texto ficcional". In: *Teoria da literatura em suas fontes*. v.2. Rio: Francisco Alves, 1983.
12. Kayser, W. Análise e interpretação da obra literária. Coimbra: Arménio Amado, 1976.
13. Laplanche, J, e Pontalis, J-B. Vocabulário da psicanálise. Santos: Martins Fontes, s/ data.
14. Lucas, Fábio. "Drummond, dentro e fora do tempo". In: *Carlos Drummond de Andrade* (org. por Sônia Brayner). Rio: Civilização Brasileira; INL, 1977.
15. Lukács, G. "Narrar ou descrever?". In: *Ensaio sobre literatura*. Rio: Civilização Brasileira, 1968.
16. Riffaterre, M. Estilística estrutural. São Paulo: Cultrix, 1973.
17. Sant' Anna, A.R. de. Drummond, o gaúcho no tempo. Rio: Lia; INL, 1972.
18. Todorov, T. "The Place of Style in the Structure of the Text". In: *Literary Style: a Symposium*. Londres e Nova York: Oxford University Press, 1971.
20. Ulmann, Stephen. Lenguaje y Estilo. Madri: Aguilar, 1968.