

INTERAÇÃO ENTRE LINGUAGENS: A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO*

Tania Franco Carvalhal**

O relacionamento entre os saberes

Este momento me permite dar continuidade a uma reflexão que desenvolvo de forma permanente, pois as questões propostas desde o título – a interação entre linguagens e a construção do imaginário – são nucleares aos estudos teóricos da literatura e à sua abordagem em prática comparatística que busca o estabelecimento de rede de relações entre literaturas, entre culturas, entre discursos.

A escolha do tema não foi certamente aleatória. Em minha proposta está visível a intenção de atender aos diferentes cursos que constituem o Centro de Comunicação e Expressão, — Letras, Jornalismo, Expressão Gráfica e Secretariado bilíngüe — procurando relacionar as diversas áreas de conhecimento nele representadas. Esta pluralidade e diversidade de alunos e de interesses que me fazem optar por um tema amplo e tratá-lo de forma igualmente plural. Julgo que sua complexidade e extensão não nos impedem de uma aproximação inicial, que não pode ser exaustiva, mas que se quer pelo menos instigante.

Há uma frase de Umberto Eco, no ensaio “Rápida Utopia”, uma espécie de diagnóstico do século que acaba de findar, que pode servir-

Ilha do Desterro	Florianópolis	nº 39	p.011-028	jul./dez. 2000
------------------	---------------	-------	-----------	----------------

nos como emblemática nesses propósitos. O autor identifica o século XX como o da aceleração tecnológica e científica em ritmos antes inconcebíveis. Eco menciona que foram necessários milhares de anos para passarmos do barco a remo à caravela ou da energia eólica ao motor de explosão. No entanto, em algumas décadas, passamos do dirigível ao avião, da hélice ao turborreator e daí ao foguete interplanetário. “Em algumas dezenas de anos – diz – assistiu-se ao triunfo das teorias revolucionárias de Einstein e a seu questionamento”. A seguir escreve a frase que me interessa, porque ela aponta para a perda da noção de conjunto no campo do conhecimento:

O custo dessa aceleração da descoberta é a hiperespecialização. Estamos em via de viver a tragédia dos saberes separados; quanto mais os separamos, tanto mais fácil submeter as ciências aos cálculos do poder.¹

É por acreditar no relacionamento entre os saberes e na diluição cada vez mais freqüente de fronteiras disciplinares que quando falo em “construção do imaginário”, não estou apenas me restringindo ao campo literário, mesmo que ele possa ser central nessa indagação. Por isso, tomo exemplos não apenas nos livros mas em textos (poema, crônicas) dispersos em revistas e jornais, presentes no discurso do jornalismo e no da publicidade, reproduzidos na televisão, enfim, exemplos de diversas formas de representação da realidade que encontram em discursos vários maneiras diferentes de figurar o mundo.

Tomo como um primeiro tópico, que ao estar relacionado com os vários campos do saber nos permite transitar entre eles.

I. A questão da representação

Sabe-se que o homem tem sido identificado por filósofos, antigos e modernos, Aristóteles o primeiro, como *homo symbolicum*, criatura cujo caráter distintivo é a criação e a manipulação de signos – elementos que “tomam o lugar” de outra coisa.

Em um livro clássico sobre a imaginação simbólica², Gilbert Durant comenta que a consciência dispõe de duas maneiras para se representar o mundo. Uma, *direta*, na qual o próprio objeto se apresenta à nossa percepção; a outra, *indireta*, quando, por uma ou outra razão, o objeto não se pode apresentar diretamente à nossa sensibilidade, como em uma lembrança da infância, ou na imaginação de paisagens. Nesses casos, o objeto é “re-apresentado” à consciência por uma *imagem*, no sentido amplo do termo.

Mas nem tudo é simples assim. Melhor seria – como observa Durant – dizer “que a consciência dispõe de diferentes graus de imagem – segundo esta última seja uma cópia fiel da sensação ou simplesmente assinale o elemento – cujos extremos seriam constituídos pela adequação total, a presença perceptiva, ou a inadequação mais profunda, isto é, um signo sempre viúvo do significado”³. E este signo longínquo nada mais é do que o *símbolo*.

A metade visível do símbolo, o “significante” (por oposição à parte invisível, e alegórica, o “significado”), sempre estará carregado de concretude. Paul Ricoeur dirá então que todo símbolo autêntico possui três dimensões concretas: ele é “cósmico” (quer dizer, toma sua figuração no mundo visível em que nós vivemos), “onírico” (isto é, se enraiza nas lembranças, são gestos que surgem nos sonhos e constituem, segundo Freud, na camada mais concreta de nossa biografia íntima) e enfim, “poética”, pois o símbolo se manifesta na linguagem, no mais concreto dela.

Diante disso, é possível sintetizar dizendo que o símbolo é uma representação que “desvela” (que faz aparecer) um sentido secreto. De acordo ainda com Gilbert Durant, ele é *l'épiphanie d'un mystère* (*epiphaneía*, do grego, aparição).

Tais considerações, aqui apenas introdutórias para situar a concepção de “imaginário” como um vasto campo, domínio da imaginação simbólica, possibilitam que se pense a questão da “representação” não apenas como conceito central na teoria geral das artes (estética) ou na teoria geral dos signos (semiótica) mas ainda na teoria política.

Nesse contexto, como explica W.J.T. Michell em estudo exemplar intitulado “Representation”⁴ (1990), o conceito configura-se como essencial às teorias da representação da soberania, da autoridade legislativa e das relações dos indivíduos com o Estado.

Se nas primeiras (estética e semiótica) os elementos “estão em lugar” de outros, na representação política, temos “pessoas que agem em lugar de outras”. Como no teatro, aliás, guardadas as distâncias entre o agir na vida real e uma atuação, entre um *script* rígido e outro aberto. Contudo isto não apagará as relações existentes entre *playful fantasy* (fantasia) e *serious reality* (realidade) em todas as formas de representação, como diz Mitchell, nem também o fato de que a representação, mesmo puramente estética ou ficcional de pessoas ou acontecimentos, nunca estará inteiramente divorciada das questões políticas e ideológicas.

Ora, não esqueçamos a amplitude do conceito nem a elasticidade da noção, que pode cobrir desde a representação de um homem por uma pedra a uma novela representando um dia na vida de muitos Dublinenses.

Igualmente, sabemos que a aproximação mais produtiva deste campo consiste em levar em conta, simultaneamente, o processo de representação, o objeto ou conceito representado e quem o percebe porque nem num nem noutro, isoladamente, está o sentido mas na relação dialética entre *referente*⁵ e sua recepção “nos olhos daquele que vê”. É possível sofisticarmos essa definição utilizando o ensaio de Anna Whiteside sobre “Teorias da referência/ Theories of Reference” em *On Referring in Literature*, livro por ela organizado em 1987.

Indispensável, pois, retomar a importância do leitor/observador na construção do imaginário e sua centralidade na questão da representação, porque o referente é determinado pelos contextos de produção e de recepção. Cabe voltar a essas questões sobretudo em momento no qual se fala reiteradamente em “crise de representação” e critica-se o processo por pressupor uma concepção “substancialista” do real. Quer dizer, segundo alguns, existiria uma verdade do mundo e

uma veracidade do social independente da linguagem. Haveria em algum lugar o “já dito” que caberia identificar.⁶

Certamente a noção de crise, que alimenta o debate intelectual desta época, instala a dúvida sobre a estabilidade do referente sem considerar que a mímese não consiste no ajuste das personagens ficcionais ao mundo externo mas “na maneira como o autor atualiza a sua narração”. Como já observara Erich Auerbach (1946), a personagem ficcional é “convincente, sem depender de se tal coisa alguma vez foi vista ou se é ou não crível”.

Critica-se a estética realista como uma estética da representação segundo a qual haveria uma transparência do real e da linguagem e os procedimentos através dos quais essa última tentaria reproduzir imitativamente o primeiro. O que se condena, como também na noção de identidade, é que ambas tendem à univocidade e à coerência de sentido.⁷

Ora, essas são questões permanentemente abertas à nossa reflexão e propostas em nosso cotidiano. A concepção que consiste em simular a realidade, e que caracterizou o realismo em literatura, encontraria, por exemplo, um bom terreno de investigação na análise da mini-série de televisão “Os Maias”, baseada na obra de Eça de Queirós que está sendo transmitida atualmente. Nela, a precisão dos cenários, do vestiário de época, a impressão que fica no espectador de que a descrição escrupulosa do real nos dá a ver a sociedade portuguesa daquele tempo caracterizam o estilo realista dominante, no texto e em sua transposição para outro meio. De um lado ressalta a ideologia individualista e a particularização no tempo e no espaço. De outro, a coerência do relato.

A mini-série, como também os textos queirosianos dos quais ela se apropria, são um material rico para que se analise a problemática de representação do mundo em literatura. Observe-se que, como disse João Gaspar Simões a respeito do texto queirosiano, também na mini-série não há ação, nela apenas se contempla o passar do tempo.

A mini-série repõe imperativamente a lembrança da crítica que Machado de Assis, com o pseudônimo de Eleazar, escreveu sobre *O*

Primo Basílio, de Eça de Queirós, em 1878. Sabe-se que ali Machado investia contra a estética realista/naturalista – da qual o romance queirosiano seria o primeiro representante em língua portuguesa – e não contra o talento do escritor. Na verdade, Machado insurgia-se contra Zola, cuja repercussão da obra e do ideário estético identificava no texto queirosiano. A importância da crítica machadiana, cuja pedra de toque era uma estética de representação naturalista, foi tanta que pode ser considerada um divisor de águas para a recepção de Eça no Brasil.

Mas a crítica que hoje se levanta contra a estética de representação de natureza realista condena a “aparência de homogeneidade” que o texto realista oferece ao leitor, produzindo o que Roland Barthes no livro *O Ruído da Língua/ Bruissement de la Langue*, chamou de “efeito do real”/“l’effet du réel”. Deste modo, a noção de representação implicaria a redução da linguagem a uma só de suas funções: a que Jakobson chamou de “expressiva” e que pode também ser dita “instrumental” ou referencial. Nesta, a linguagem é apenas suporte para a comunicação de informações. Neste caso concorreria com a linguagem jornalística, como veremos mais adiante.

Contudo já aqui podemos fazer menção à estética tradicional da publicidade que sempre se apoiou nos conceitos de “imanência e figuratividade”. Por isso o mesmo Barthes escreve que a boa propaganda “condensa a mais rica retórica e que os critérios da linguagem de propaganda são os mesmos que na poesia: figuras retóricas, metáforas, trocadilhos, todos esses signos antiquíssimos que são duplos”.

Isso hoje se reverte, dilui-se a fronteira entre artigos e anúncios nos meios de comunicação, há o nivelamento de produto cultural e mercadoria.⁸ Sabe-se que hoje não são mais os textos redacionais que são escritos como textos publicitários, e sim os anúncios que se parecem com artigos de redatores. É possível descobrir informação indireta por toda parte; os jornais estão repletos de significados *escondidos*.⁹ Insiste-se na literalidade da linguagem.

As críticas mais duras se endereçam contra a noção de representação freqüentemente compreendida como duplo, repetição, reprodução de uma realidade anterior e exterior à linguagem. Concebida como uma duplicação, uma fotocópia do real, alude a uma realidade homogênea, a uma linguagem estática. Nesse sentido, escreve o etnólogo francês François Laplantine em *Je, nous et les autres*¹⁰ : " É à luz – ou à sombra – das representações que se reproduz o que há de mais conservador nas ciências sociais: tudo o que conduz a fixar e não a agir, a ser apenas testemunha e não ator, em suma tudo o que se envolve com os impasses da reprodução do real e não nas aventuras da produção de um texto".

Observe-se, então, que a crítica se orienta para a passividade dos procedimentos e não atinge as atitudes criativas. Aliás, nesta perspectiva, a representação como simples "imitação" interditar a criação. A crítica investe contra a tirania do representado, almejando que sejam subvertidas as normas clássicas da representação fiel e transparente do mundo. Nesta linha, a representação converte-se em agenciamento e sobredeterminação interna, necessários para alcançar a verossimilhança.¹¹

Assim, o escritor estaria criando "irrealidades" e não reconhecimentos.¹² E o receptor, a partir da semelhança que reconhece no que lê, vê ou escuta, realiza a "irrealidade" do objeto com que está em contato. Dito de outro modo, a mímese é pensada com relação às expectativas de quem a recebe e que ao final reconhecerá o objeto como "não mimético". E o compreenderá não apenas em seu sentido imediato mas num conjunto de semelhanças que lhe permitirá atualizar uma configuração e compreender sua diferença.

Essas considerações nos deixam antever como essa problemática toma corpo em textos do sul-africano John M. Coetzee ou provoca a desterritorialização nos textos de Kafka, ou como se resolve nos relatos dos primeiros viajantes que se depararam com paisagens inéditas para as quais não tinham referenciais anteriores. São textos que "criam seus referentes" e que, no alcance de sua universalidade, constroem um

real inventado, mais chocante e convincente que a própria realidade. Para criarem “alegorias” da opressão, Kafka e Coetzee valem-se de um discurso realista extremado.

Nesse sentido, o último romance de Milton Hatoum, *Dois irmãos* (2000), é também ilustrativo. Como em seu livro anterior, *Relato de um certo Oriente* (1989), a narrativa se situa em Manaus, no bairro portuário, onde uma família vinda do Líbano tinha sua casa e uma loja de comércio. Personagens imigrantes, os dois gêmeos, Yaqub e Omar, retomam a história bíblica de Caim e Abel (Esaú e Jacó, no texto machadiano), reproduzindo o antagonismo secular e a rivalidade entre o Bom e o Ruim. A narrativa é atravessada pelas recordações do Líbano, por costumes, nomes, hábitos religiosos e elementos decorativos que reproduzem, no Brasil, o país de origem e que se mesclam aos dados característicos do lugar, às frutas, às árvores, ao calor, à umidade e à movimentação em torno ao rio Negro, que identificam Manaus. Esta mistura de territórios expressa a dificuldade das personagens em construir uma vida restrita à nova terra, mantendo uma estreita ligação com o passado, com o lugar de origem. Portanto, a realidade amazonense ali descrita é ímpar e não responde a uma eventual generalização. Ao contrário, alude a um real particular, o da família de Zana e Halim. Trata-se de um referente construído com partes diversas de realidades distintas.

Trata-se da transformação do visível que está na base da construção do imaginário contemporâneo.

II. O histórico e o imaginário

Se pensarmos que o que caracteriza este início do século XXI é o domínio do incerto, a indeterminação do singular, a flutuação dos significantes sem rota definida, a natureza híbrida e multifacetada dos discursos, literários ou não, tudo nos leva à dificuldade de estabelecermos paradigmas de ordem.

No entanto, a crítica de John Updike na revista *The New Yorker*, de 25 de fevereiro de 2001, sobre o livro *On Histories and Stories*:

Selected Essays, de A.S. Byatt – vencedora do Booker Prize de 1990 com *Possession* – propõe desde o título “Fairy Tales and Paradigms” a questão em pauta.

Com efeito, Updike ressalta na obra examinada a inteligente discussão de questões básicas sobre a ficção, comentando que nos Estados Unidos o debate sobre “como a literatura representa a realidade” é raro, tendo sido absorvido, segundo ele, pela árida teoria da desconstrução. Ironicamente, observa: “Nossa noção nacional sobre um tópico literário quente é ‘Se Shakespeare é a favor da opressão da mulher’ ou mais urgente ainda ‘A revolução eletrônica matará a escrita?’”. Enquanto isto, afirma que as obras de criatividade continuam a ser escritas, e nenhum escritor criativo, até esta data, com todas as mudanças possíveis aparentemente ressonadas no carrilhão secular do modernismo, pode evitar perguntar para quê?

Paralelamente, Updike sublinha com a autora que analisa o ressurgimento da novela histórica na Inglaterra, transcrevendo os motivos que ela aponta para isto:

1. o desejo de dramatizar analogias com o presente;
2. o desejo político de escrever história sobre os marginalizados e
3. na época do “self” dissolvido, encontrar uma ligação com pessoas históricas porque são desconhecidas, partindo da imaginação e da atração do próprio anonimato.

Há, neste texto de Updike, um outro dado interessante para nossa reflexão. Conta ele que dez escritores norte-americanos conhecidos, quando indagados sobre a feitura de suas obras, responderam que “queriam escrever de uma forma mais elaborada e complexa, com sentenças longas, e com mais linguagem figurativa”. Diante disso comenta o autor que “um dos prazeres das imitações contemporâneas do passado está na linguagem – na descrição e nos diálogos”. Observa, então, que em uma cultura visual e não-oral como a nossa, a retomada e a preservação das elegâncias lingüísticas – sobretudo após Hemingway – ganham uma nota paródica.

Observe-se, portanto, que John Updike em cuja obra temos um panorama amplo e continuado da sociedade norte-americana dos últimos 40 anos — de forma programada, através da evolução do personagem Rabbit, como sabemos — valoriza a centralidade de uma reflexão que toma como objeto as relações entre “realidade e ficção”. Nada surpreendente neste autor que já tratara de questões similares em “Vôo de Fantasia”, crônica publicada na edição da revista *Veja* 25, — *Reflexões para o futuro* — em 1993, numa bela tradução de José Paulo Paes. Nesta crônica, Updike busca em sua adolescência as primeiras imagens de um Brasil de cartão-postal e o percorre através dos estímulos sensoriais que o trópico nele fez brotar e os confronta com a realidade que intui quando, anos depois, visitou o país.

No começo, diz ele, o Brasil foi cinema para mim: Carmen Miranda, em *Entre a Loura e a Morena* (1943), silvando e matraqueando, como um aquecedor a vapor prestes a explodir, sob o seu alto turbante cheio de frutas; Zé Carioca, com sua ginga de papagaio e sua elegante bengala, correndo de um lado para outro e derramando cinzas de charuto por todo o vistoso cenário de papelão do desenho animado de Disney *Alô Amigos* (1943); Bob Hope, Bing Crosby e Dorothy Lamour levando até o Sul suas piadas e canções em *A Caminho do Rio* (1947); a extraordinária e sombria fábula de *Orfeu do Carnaval* (1959). Esta última, vi-a depois de sair da universidade e muito tempo depois de a política de boa vizinhança de Franklin Roosevelt ter deixado de estimular Hollywood a produzir uma avalanche de bandas de maracás, dançarinos de conga e amantes latinos, que fascinou minha crédula adolescência com visões da existência tão mais viva, mais cálida, mais despida, mais despreocupada que levava “lá na América do Sul”, como dizia a canção popular.

Como se vê, a imaginação tinge-se de exotismo e é acionada por imagens do cinema e frases musicais. Isto não impede, entretanto, que se cruzem com observações precisas, caras a um jornalismo interpretativo, (em especial sobre a gesticulação de Carmen Miranda e a tragédia de Orfeu) nem, mais adiante, os confrontos críticos entre países. Primeiro com o México, conhecido demais “para ser romantizado sem reservas”, depois com os Estados Unidos de quem, aparentemente, o Brasil seria “um irmão gêmeo”, como explica:

Era também um grande país, rico em minérios e florestas, um “cadinho de raças” e uma terra da promessa. Tinha a mesma imensidade territorial que possibilitava pôr inocentemente de lado os índios inocentes; a mesma população fervilhante de ex-escravos; as mesmas fulgurantes metrópoles costeiras. Mas com uma fascinante diferença – era um Estados Unidos sem Puritanismo, sem contas de calefação a pagar e sem as penosas responsabilidades mundiais de uma superpotência.

A imagem positiva e sensual que o autor reteve do país persiste. Updike conclui que o Brasil “continua a ser um dos poucos lugares na face da Terra onde os fatos não atalharam as possibilidades, onde ainda há espaço para a imaginação”.

Daí decidir escrever um romance inspirado no carnaval. Mas com a consciência de que “deve ser um vexame, para brasileiros ponderados e sérios, ver a vida real de sua nação infantilmente travestida em mito benévolo, escondida pelas máscaras e fantasias do Carnaval.”

Outras notícias também chegam até ele pelos jornais norte-americanos (observe-se que o texto é de 93 mas poderia ser atual): “a corrupção nas mais altas esferas, a escalada do crime e da inflação, o assassinato de meninos de rua – numerosas indicações, em suma, de uma economia em crise contínua e de uma sociedade que não consegue cumprir a promessa de sua terra generosa e da generosa índole do seu povo”.

Observou também a pressa das pessoas com quem se encontrou: “Eu tinha a impressão de que as pessoas corriam cada vez mais rápido para permanecer no mesmo lugar, e nisso também o Brasil espelha o meu próprio país; a competição mundial aumentou o passo e diminuiu as recompensas. Estamos todos apostando corrida com a exaustão do planeta pela voracidade de nossa a cada dia mais desesperada espécie.”

Isto conduz Updike à realidade imediata e crua para confessar, ao final, que se tivesse ficado no país duas semanas em vez de uma, “talvez tivesse ficado desencorajado demais, saturado demais pela realidade para poder escrever o vôo de fantasia intitulado *Brazil*.”

As transcrições aqui do texto de John Updike justificam-se pela intenção de sublinhar as passagens nas quais contrasta realidade e ficção com a certeza de que uma não corresponde necessariamente à outra, sendo dela uma mera fantasia, um travestimento, uma mitificação. Além disso, observe-se como a “saturação” de realidade pode, segundo ele, obstruir a imaginação.

Seu texto também nos serve para identificarmos como, nele, a imaginação é responsável pela hibridez, a meio passo entre a crônica jornalística (com fatos que documentam a realidade, e uma linguagem de índole interpretativa) e a crônica literária (com elementos gerados pela memória e pela imaginação, recuperando imagens).

Temos aqui os elementos básicos constitutivos, por exemplo, de um livro-reportagem, como *Olga*, de Fernando Morais, ou *1968. O Ano que não terminou: a aventura de uma geração*, de Zuenir Ventura. São livros que cumprem a função básica do jornalismo, de informar e de orientar a opinião pública, pois aderem a uma proposta de jornalismo interpretativo que fundamenta sua leitura da realidade na elucidação de aspectos que, em princípio, não estão muito claros. Mas simultaneamente adotam recursos que são do âmbito da ficção. É o caso de *Relato de um Naufrago*, de Gabriel Garcia Márquez.

Tal como aconteceu com a literatura e o cinema, num primeiro momento o jornalismo se inspira na literatura e, depois, é esta que nele se ampara para reciclar suas estratégias narrativas, associando a

representação da realidade efetiva com a busca de uma expressão de linguagem, distanciada da clareza, da precisão que são características da reportagem jornalística. Por isso Bóris Schnaiderman¹³ vai considerar Graciliano Ramos uma lição de boa literatura e uma lição de jornalismo em *Memórias do Cárcere*.

Não poderíamos dizer também algo parecido diante de *A caverna*, de José Saramago? No início do romance, a descrição das personagens, da carga que levam para o centro comercial, da finalidade do percurso e da região que atravessam poderia integrar um relato-reportagem. “Em termos modernos – conclui Bóris – a literatura e o jornalismo são vasos comunicantes, são formas diferentes de um mesmo processo”.

III. Sistema de vasos comunicantes e a interpenetração de linguagens

A expressão empregada por Bóris Schnaiderman é elucidativa não apenas da interpenetração de linguagens que caracteriza a ficção contemporânea mas também dos procedimentos de estabelecimento de relações que constrói o imaginário.

Sabe-se que o impulso para escrever nasce do entusiasmo de ler. Ou seja, escreve-se porque se lê e sob a sua influência. Mas, ao dizermos que todo autor é um leitor, estamos situando os procedimentos intertextuais no cerne dos processos de produção literária, pois a experiência literária acontece no universo mental gerado pelos textos existentes.

Nesta parte final de minha exposição, tomarei com brevidade esses dois caminhos que os estudos das letras, sob a égide da literatura comparada, têm privilegiado. Inicialmente, o da interação entre linguagens, que nos permite avaliar como a literatura (ou melhor dito, as “linguagens” literárias) interage(m) com outras formas de arte e de conhecimento, vencendo as barreiras disciplinares. Vimos como se dá a interpenetração do estilo jornalístico (preciso, objetivo) com a imaginação literária no texto de Updike.

Davi Arrigucci Júnior tem apontado para as relações do romance brasileiro contemporâneo com o jornalismo, como uma tendência ao retorno à literatura mimética, que está ligada às formas de representação do jornal. Isto fica claro na análise do livro de José Louzeiro – *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* – que usa a técnica do romance-reportagem para se tornar um romance-alegórico. O ponto de vista do romance-jornalístico está em Antonio Callado, em Paulo Francis, em Ivan Ângelo, no livro *Mês de Cães Danados*, de Moacyr Scliar, que vê a crise provocada pela renúncia de Jânio Quadros a partir do Rio Grande do Sul. Veja-se, então, como a discussão sobre “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente” se propõe em *Achados e Perdidos* (1979), de Davi Arrigucci.

Como estamos ressaltando, as propriedades construtivas do imaginário literário apontam para um aproveitamento constante de outras linguagens, como também se montam na retomada de outros textos e na revivescência da tradição que rompe e simultaneamente prolonga.

A especificidade de um texto, tal como a de uma cultura ou a de um indivíduo, decorre de combinações infinitas, de diversas origens, por processos de aquisição, de elaboração e de interpretação que se constituem em movimento de interação ininterrupta. O que é característico da textualidade é sua mobilidade. Ela só pode ser captada no fluxo contínuo de imagens e de sons misturados de uma rede de relações a que chamamos de intertextualidade. Na verdade, as questões propostas pela intertextualidade, como procedimento construtivo, não se limitam a indagar sobre as relações entre diferentes textos mas como eles agem uns sobre os outros, se deslocam, se transformam, se recompõem e suscitam outros textos.

Nada mais fácil para perceber essas relações do que a leitura de um poema recente de Ferreira Gullar, poeta fundamental para que se entenda a cultura brasileira dos anos 50 até hoje. Talvez seja ele dos derradeiros poetas de uma geração humanista que soube certamente “pensar o país”. Tomo, para concluir, um poema inédito escrito por Gullar

em 1997 e divulgado pelo jornal *O Globo* em setembro de 2000¹⁴, com o título explícito de “Nova canção do exílio”, onde se lê:

MINHA AMADA TEM PALMEIRAS

onde cantam passarinhos
e as aves que ali gorjeiam
em seus seios fazem ninhos
Ao brincarmos sós à noite
nem me dou conta de mim:
seu corpo branco na noite
luze mais do que o jasmim.
Minha amada tem palmeiras
tem regatos tem cascata
e as aves que ali gorjeiam
são como flautas de prata.
Não permita Deus que eu
viva
perdido noutros caminhos
sem gozar das alegrias
que se escondem em seus
carinhos
sem me perder nas
palmeiras
onde cantam passarinhos

A tradição na qual se insere o poema é óbvia. Desde Gonçalves Dias, em 1843, a tópica romântica da pátria distante e seu confronto com o lugar onde o eu lírico está tem sido constantemente retomada e reescrita de forma parafrásica ou paródica. Este poema, emblemático na literatura brasileira, é aqui refeito sob a ótica amorosa: a mulher amada substitui a noção de pátria e seu corpo é metáfora do elemento terra. O dicionário de símbolos explica a associação.

A transformação é paródica no sentido de travestimento. A amada deixa de ser elemento de confronto: o jogo do “lá” e do “cá” é suprimido, pois tudo converge para uma mesma entidade. A substituição mais radical está na introdução do verbo “viver” em lugar de “morrer”. Se o romântico expressava o receio da morte (“Não permita Deus que eu morra/ sem que eu volte para lá), o poeta moderno escolhe o lugar da permanência, onde ele se encontra, se perde e luta.

O sentimento de amor à pátria é deslocado para ter em seu lugar o do amor carnal, metáfora do presente, da hora presente.

Este poeta moderno, que reescreve a tradição e a subverte, participou do primeiro movimento concretista, e dele saiu para lançar o Manifesto neoconcreto com Lygia Clark e Hélio Oiticica. Hoje cria poemas pensando na tecnologia do “flash” e prevê a mistura do texto com desenhos e o movimento da animação.

Um poeta que absorve os avanços tecnológicos e explora a possibilidade de fazer interagir várias linguagens, entendendo, como aqui se quis sublinhar desde o início, que não pode (nem deve) haver “separação entre saberes” já que a característica de nossa época é a oscilação dos limites. Neste início de milênio, tudo propicia o questionamento de categorias, dando lugar a entrecruzamentos discursivos e à continuidade das discussões sobre o cânone, sobre os gêneros e sobre as formas de representação.

Porto Alegre, 28 de fevereiro de 2001.

Notas

* Texto editado da Aula Inaugural pronunciada no Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina em 05.3.2001.

** Doutora em Letras pela USP, Pesquisadora do CNPq, Professora do PPG em Letras da UFRGS, Vice-presidente da AILC/ICLA.

1 ECO, Umberto. “Rápida Utopia” In: *Reflexões para o futuro. Veja 25 anos*. São Paulo, Ed. Abril, 1993, p.112.

- 2 DURANT, Gilbert. *L'Imagination symbolique*. Paris, PUF, 1964, e mesmo antes em *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1960.
- 3 DURANT, Gilbert. Op.cit (1964) n. 2, p.8.
- 4 MICHELL, W.J.T. In: *Critical Terms for Literary Study* [Ed. Frank Lentricchia e Thomas MacLaughlin] Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- 5 Entenda-se o termo como o que denota tudo aquilo em que podemos pensar ou a que podemos fazer alusão, como explica Michel Riffaterre em "A ilusão referencial".
- 6 Embora não possamos aprofundar aqui a questão, cabe observar que a crítica de Gilles Deleuze às formas de representação, em *Diferença e repetição* (1968), comenta que "o que se censura à representação é permanecer subordinada à forma de identidade, sob a dupla relação da coisa vista e do sujeito que vê".
- 7 Entre nós, o repúdio da *imitatio* e a repulsa da referencialidade desde o período romântico até as vanguardas foram estudadas por Luiz Costa Lima em "Um conceito proscrito, Mimese e Pensamento de vanguarda", cap.V de *Sociedade e Discurso Ficcional* (1986) a que remeto.
- 8 Evoque-se que Adorno, em suas observações sobre "a indústria cultural", comenta que "todo e qualquer produto da indústria cultural é seu próprio reclame."
- 9 Sobre esta questão é interessante mencionar o artigo de Andreas Bernard, "Tudo é publicidade, só esta não quer mais sê-lo. In: *Humboldt*, n.81, 2000.
- 10 Paris, Le pommier-Fayard, 1999. Ali, aditando uma posição similar à de Deleuze, Laplantine escreve: "*C'est à la lumière – plutôt à l'ombre – des représentations que se reproduit ce qu'il y a de plus conservateur dans les sciences sociales: tout ce qui conduit à ne faire qu'enregistrer et non à agir, à n'être que témoin et non acteur, bref tout ce qui engage dans les impasses de la reproduction du "réel" et non dans les aventures de la production d'un texte*".
- 11 Veja-se como explica Philippe Hamon em "Um discurso determinado" do livro *Literatura realidade – Que é o realismo?* (1982).
- 12 Na base desta proposta estariam possivelmente os "enunciados performativos", de John Austin – em *How to do Things with Words?* (1970), em francês, *Quand*

Dire c'est Faire- que em lugar de constatar uma realidade pré-existente, de "representá-la", produzem eles mesmos uma realidade inédita.

- 13 Apud Edvaldo Pereira Lima no livro *Páginas ampliadas (O livro reportagem como extensão do jornalismo e literatura)*, Campinas, Editora da Unicamp, 1995, p. 139.
- 14 Veja-se a entrevista "O jovem Gullar" no Suplemento "Prosa & Verso" de *O Globo*, 02.9.2000, p.2