

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

FELIPE DE ALMEIDA TAVARES

**FICCIONALIZAÇÃO E AUTOFICCIONALIZAÇÃO “EM ALGUMA PARTE
ALGUMA”: DO PROCESSO MAQUÍNICO DE CONSTRUÇÃO E
DESCONSTRUÇÃO DE SI NA POESIA DE FERREIRA GULLAR**

**VITÓRIA
2013**

FELIPE DE ALMEIDA TAVARES

**FICCIONALIZAÇÃO E AUTOFICCIONALIZAÇÃO “EM ALGUMA PARTE
ALGUMA”: DO PROCESSO MAQUÍNICO DE CONSTRUÇÃO E
DESCONSTRUÇÃO DE SI NA POESIA DE FERREIRA GULLAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.
Orientador: Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral

**VITÓRIA
2013**

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

T231f

Tavares, Felipe de Almeida, 1979-

Ficcionalização e autoficcionalização “Em alguma parte alguma” : do processo maquínico de construção e desconstrução de si na poesia de Ferreira Gullar / Felipe de Almeida Tavares, 2013.

90 f.

Orientador: Sérgio da Fonseca Amaral.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Gullar, Ferreira, 1930- – Crítica e interpretação. 2. Autoria. 3. Literatura brasileira – História e crítica. I. Amaral, Sérgio da Fonseca. II. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

FELIPE DE ALMEIDA TAVARES

**FICCIONALIZAÇÃO E AUTOFICCIONALIZAÇÃO EM ALGUMA PARTE
ALGUMA: DO PROCESSO MAQUÍNICO DE CONSTRUÇÃO E
DESCONSTRUÇÃO DE SI NA POESIA DE FERREIRA GULLAR**

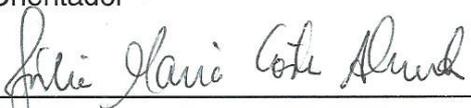
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 24 de Janeiro de 2014

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Orientador



Prof.ª Dr.ª Julia Maria Costa de Almeida
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Membro titular



Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
Membro titular

Prof.ª Dr.ª Maria Mirtis Caser
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Membro suplente

Prof.ª Dr.ª Maria Cristina Cardoso Ribas
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
Membro suplente

Agradecimentos

Àqueles que de algum modo contribuíram em alguma parte alguma e a meu professor, Sérgio da Fonseca Amaral, que orientou e confiou.

“Una é a voz que nos sai da boca e, ao mesmo tempo, de infinita multiplicidade para cada um de nós”.

Platão – “Filebo”

"Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. Um bom negócio e uma grave lição: provaste-me ainda uma vez que o melhor drama está no espectador e não no palco."

Machado de Assis – “A chinela turca”

RESUMO

O objetivo do trabalho é desenvolver o conceito de autoficcionalização do sujeito na poesia de Ferreira Gullar. Uma vez que tal conceito não fora encontrado em nenhum texto da bibliografia estudada nos apoiaremos nos princípios de Gilles Deleuze e Felix Guattari acerca dos corpóreos e incorpóreos e seu devir puro. Partindo da ideia de que a palavra autoficcionalização é um deverbais, ou seja, um substantivo que surge a partir de um verbo – ficcionalizar – torna-se possível entender que, enquanto fenômeno verbal proveniente do ato de escrever, o sujeito criado através da autoficcionalização será mero efeito de superfície, ou seja, um efeito possibilitado pela linguagem, mais especificamente, pela ação verbal presente no ato de escrever. Dessa forma, bastaria ao autor escrever, utilizando-se da primeira pessoa, para que, consciente ou não, produzisse esse efeito de superfície que chamaremos autoficcionalização do sujeito, que difere de autoficção, pois, ao contrário dela, não pressupõe uma relação de causa e efeito e acontece independente da vontade do autor.

Palavras-chave: Ferreira Gullar; Incorpóreos; Efeito de Superfície; Ficcionalização e Autoficcionalização.

ABSTRACT

The purpose of this study is to develop the concept of autofictionalization of the subject in Ferreira Gullar's poetry. Since this concept was not found in any text studied in the literature review, we hold our beliefs in Gilles Deleuze's and Felix Guattari's principles about the corporeal and incorporeal, and their pure transformation. Starting from the idea that the phrase autofictionalization is deverbative, i.e. a noun that comes from a verb - fictionalize – it is possible to understand that, as a verbal phenomenon from the act of writing, the subject created through autofictionalization will merely have a surface effect, i.e. an effect made possible by language, more specifically, by the verbal action present in the act of writing. Thus, an author would only need writing in first person, so that, consciously or not, this effect would be produced. Our understanding of autofictionalization – the surface effects – differs from the idea of autofiction, since, unlike the latter, it does not imply a cause and effect relationship and takes place regardless the author's will.

Keywords: Ferreira Gullar. Incorporeal. Surface Effects. Fictionalization and Autofictionalization.

SUMÁRIO

6.1INTRODUÇÃO.....	15
6.2 EM ALGUMA PARTE ALGUMA.....	16
6.3A MORTE.....	18
6.4A FICÇÃO.....	22
6.5 ENTRE O SIGNO E A OBRA.....	28
6.6ENTRE O AUTOR E O LIVRO.....	31
6.7Máquina-escrever.....	37
6.8O ser do livro.....	38
6.9A AUTOFICCIONALIZAÇÃO.....	40
A distância das coisas.....	41
O processo de separação das coisas.....	42
6.10ANÁLISE DO CORTE NO OSSO.....	43
6.11Poema I: Reflexão sobre o osso da minha perna.....	44
6.12 Poema II: Acidente na sala	47
6.13O SENTIDO DO POEMA.....	49
6.14 CONCLUSÃO:.....	50
6.15REFERÊNCIAS:.....	51

INTRODUÇÃO

Neste trabalho tentarei compor a ideia de autoficcionalização do sujeito. Buscarei, primeiramente, apontar um conceito de ficção, signo e obra a partir de teorias modernas, em seguida desenvolverei o conceito proposto (de ficção), caminhando com Deleuze e Guattari, principalmente. Para tal empreitada, embora acredite que a ficção remeta à prosa, utilizaremos os poemas de Ferreira Gullar, mais precisamente do livro “Em Alguma parte Alguma”. Necessariamente, outros teóricos surgirão no decorrer do texto, além dos já citados, todavia a base da ideia central será construída pelos autores de “O anti-édipo”.

Entendo que a escrita de Ferreira Gullar em “Em alguma parte alguma”, ou qualquer livro de literatura, deva ser vista como um todo, um grande enunciado. O livro, um enorme signo, que pode ser percebido em diferentes perspectivas a partir de cada poema, o que faz dele (o livro) uma obra aberta a possíveis interpretações.

Cada poema, isoladamente, nos fornece uma parte dessa totalidade. Dessa forma, assim como a realidade empírica não pode ser apreendida em sua plenitude, não poderemos ter uma visão global, completamente acabada, de um livro de poemas como esse de Ferreira Gullar. Tão pouco poderemos captar em sua completude o sujeito que ali se reproduz, tecnicamente denominado eu-lírico, o mesmo diremos daquele que costumamos chamar de autor: está sob a força da incompletude.

O modo como Gullar dilui o ser na sua escrita, penso, conforma-se, de diversas maneiras, com a noção contemporânea de sujeito. Construção fragmentada e múltipla, um ordenado de vozes habita as linhas de sua poesia a cada leitura. A presença do autor, mesmo quando justificada pelo uso do nome próprio, não constitui efetivamente uma presença, mas, como veremos adiante, uma ausência, um afastamento que dá lugar ao outro, “vai se formando/ a meu lado/ um outro/ que é mais Gullar do que eu” (GULLAR, 2010, p.38). Por meio de um vazio, ganha esse escritor um caráter ao mesmo tempo de signo e de ficção, pois o espaço aberto à interpretação completa-lhe o silêncio da fala (ainda assim parcialmente). Vejamos agora seu poema “FALAR”¹:

¹Para melhor orientação optei por manter os títulos dos poemas do livro “*Em alguma parte alguma*” em caixa-alta, conforme a edição consultada.

A poesia é, de fato, o fruto
de um silêncio que sou eu, sois vós
por isso tenho que baixar a voz
porque, se falo alto, não me escuto.

(GULLAR, 2010, p.47).

Quando aqui utilizo a ideia de vazio – ou silêncio ou ausência – trago sempre implícita a noção de uma abertura, uma possibilidade interpretativa, estes espaços vazios são o que o receptor deve completar referente ao outro, ser da poesia. Assim, o poeta baixa a voz não só para se escutar, mas para ser vós, multiplicar-se em leituras. Posiciono-me, então, em acordo com as teorias que deem grande relevância ao papel do receptor – ou intérprete ou fruidor – com suas diferentes terminologias. Sendo assim, aproximarei a ideia de autoficcionalização a teorias da semiótica como a de Barthes, que, entendo, vê no signo uma abertura que pode estar localizada no significante; a de Umberto Eco que, acredito, vê no signo uma abertura proporcionada pelo movimento de perspectiva que a obra permite; à Derrida, que vê na escrita uma produção de ausência. Assim, posso dizer, encontramos no vazio o motor da obra ficcional, o que nos aproxima de uma Teoria do Efeito Estético.

Tentarei, então, explorar esses vazios do texto literário através de poemas de Ferreira Gullar para assim mapear o processo de desconstrução do “eu” que aqui chamarei de autoficcionalização. É notável em certos poemas encontrarmos a presença de um “eu” que algumas teorias chamarão de autobiográficos ou autoficcionais, deixo claro que não pretendo me contrapor a tal ponto. Contudo, creio que para além desses conceitos, autoficcionalizar é um processo de escrita verbal que ocorre em textos chamados autoficcionais ou não, testemunhais ou não, e é isso o que vai possibilitar nestes a realização da ficção ou da autoficção.

Poderia neste momento surgir uma pergunta: por que trabalhar com o gênero poema? Entendo que há uma tendência em associar o efeito ficção aos textos narrativos em prosa. Parece claro ao senso comum que quando falamos dos gêneros conto, romance ou novela estamos necessariamente tratando de ficção, excluindo com isso o poema. No dicionário Houaiss, por exemplo, uma das acepções da palavra ficção é: “prosa literária (freq. conto, novela, romance) construída a partir de elementos imaginários calcados no real e/ou de elementos da realidade inseridos em contexto imaginário; ficcionalismo, ficcionismo, narrativa.” O

dicionário confirma essa tendência associativa dos gêneros narrativos como derivação da ficção ao chamá-la de prosa literária. Acredito que não associamos tão naturalmente a lírica à ficção, dessa forma, parece-me mais isento abordar a autoficcionalização por meio de poemas, evitando assim a obviedade que os outros gêneros carregam quanto à ficção.

Contemporaneamente, podemos encontrar autores que tratem da construção do sujeito na poesia enquanto um aspecto psicológico, social, histórico, porém o fenômeno ficção, insisto, tende a nos levar aos estudos de textos narrativos. É claro que essa não é uma via de regra atualmente: o teórico Wolfgang Iser, já na década de 60, reconhecia logo no início de seu livro, *“O fictício e o imaginário”*, que “é hoje amplamente aceito que os textos literários são de natureza ficcional” (ISER, 1996, p. 13). Assim, não estariam excluídos da ficção textos em versos, como os de Ferreira Gullar. Vale falar que no Brasil muitas coisas são tardias, inclusive a popularização de algumas concepções desse tipo.

Vamos agora a outra questão: o que viria a ser a autoficcionalização?

A autoficcionalização do sujeito é um conceito que vai de encontro à ideia de independência entre autor e texto. Sabemos que muito se foi dito sobre sujeito, autoria e obra, desde os textos inaugurais de Roland Barthes e Michel Foucault, *“A morte do autor”* e *“O que é um autor?”*, que problematizaram, mas nunca encerraram o assunto da autoria, pois seguem linhas de pensamento, pós-nietzschiana, que relativizam a verdade, procurando evitar a construção de dogmas. Também não tentarei encerrar nenhuma questão por aqui, mas mapear um modo de fazer ficção nas práticas literárias atuais e como o ser da ficção se liberta da figura do autor.

Considerando isso, a autoficcionalização partirá da seguinte ideia: a obra ficcional surge de uma experiência individual de seu autor tornada acontecimento na linguagem, que após a escrita, transformada em texto literário (ficção), não dependerá mais necessariamente de seu autor. Procuo afirmar que, na literatura ficcional, o processo verbal da escrita será, de saída, uma autoficcionalização que precederá o processo de leitura, que a (re)ficcionaliza. O texto literário romperá com o criador originário, porém isso não acontece na conclusão da obra, mas durante o processo de sua composição. Temos, neste caso, uma autoficcionalização para cada

ficção produzida por um escritor, ou em nosso caso para cada poema do livro estudado.

Cabe dizer para reforçar a ideia que, com o termo em questão, não pretendo problematizar a existência de coincidências entre autor e personagem, autor e narrador, que a autoficção² parece propor – o acaso de coincidências não corroborariam para este trabalho. Apenas não vislumbraremos uma relação de causa e efeito entre os termos supracitados. Dessa forma, digo que na autoficcionalização, entre autor e obra, haverá uma não-causalidade ou, melhor dizendo, uma relação de consequência entre diferentes efeitos ou quase-causa, como diz Deleuze³. Deste ponto inicia-se a relação da autoficcionalização com Deleuze; e, deste ponto, afirmo não haver nenhuma relação aqui com o termo autoficção. Se nela o autor insere-se no próprio texto, haveria, acredito, uma vontade de tornar-se presente nele, sendo assim, seria inegável a existência de uma relação de causalidade entre o autor e a ficção, do qual o última seria uma consequência do primeiro.

Na autoficcionalização não se pressuporia uma causalidade, mas um processo de produção de ausência pela escrita, mesmo que o nome próprio aponte o contrário. Autoficcionalizar-se seria involuntário, uma vez que é um resultado do processo verbal de escrita, do enunciado linguístico. Não há causalidade, portanto, uma vez que o autor é efeito da pessoa que escreve (escrever produz autoria, não o contrário) e o texto é relacionado àquele efeito chamado autor, não à causa original (o ser que escreveu, pessoa física com registro social), por isso, sendo o autor um efeito: o texto é um efeito de um efeito – que adiante chamaremos *scriptor*⁴, em oposição a escritor.

Quanto ao processo de escrita, o compreenderemos melhor pela ótica de Deleuze e sua análise dos estoicos, ou seja, atribuindo à escrita (ação verbal de escrever) uma relação direta com os *incorpóreos*. Posto que o verbo seja ação (imaterial) e sua existência esteja ligada à linguagem (também imaterial), torna-se o verbo, então, um efeito da linguagem pela linguagem; e tudo que é linguagem não tem profundidade, acontece apenas na superfície, não seria possível, portanto,

²Não há relação entre a autoficcionalização e a autoficção. Esta aproxima-se mais da ideia de gênero literário, enquanto aquela seria uma suposta propriedade da ação de escrever literatura. Ao fazer literatura de qualquer gênero o escritor estaria em processo de autoficcionalização.

³Falaremos mais sobre a quase-causa a que se refere Deleuze adiante.

⁴Termo que tomo de empréstimo de Roland Barthes.

atrelar ao eu do poema, depois de escrito, uma causa *corpórea*, pois esse eu manifesto surge de um *acontecimento*, um efeito de superfície, sua morada é a linguagem, seu limite; essa voz do poema é, então, o que através de Deleuze, chamo de *produto do incorpóreo*, um estado de coisas que pode apenas relacionar-se como efeito de outro efeito, nunca com causas – que são relacionáveis apenas com os corpóreos. Dessa forma:

Todos os corpos são causas uns para os outros, uns com relação aos outros, mas de que?

São causas de certas coisas de uma natureza completamente diferente. Estes *efeitos* não são corpos, mas propriamente falando, “incorporais”. Não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos. Não se podem dizer que existam, mas antes que subsistem ou insistem, tendo esse mínimo de ser que convém ao que não é uma coisa, entidade não existente. Não são substantivos ou adjetivos, mas verbos. (DELEUZE, 2009, pp. 5-6)”.

A autoficcionalização seria um processo inerente ao ato da escrita, um modo de construção de um ser pela escrita literária, a partir de outro ser real (todavia também produzido). A autoficcionalização é, dessa forma, um processo verbal de criação escrita. Devido a essa proximidade dos incorpóreos com o verbo escolhi, então, o substantivo “autoficcionalização” que, segundo o processo de formação de palavras, seria um deverbal oriundo do verbo ficcionalizar. Assim posto, entendo que autoficcionalizar é uma ação que resulta de uma mistura de corpos. Autoficcionalização seria apenas um nome estático desse processo que é autoficcionalizar.

A fim de delimitar o *corpus*, o estudo se debruçará na poesia do eu, ou seja, somente naquelas em que haja o eu lírico, ou eu poético, explicitamente marcado pela primeira pessoa, pronome esse que poderia identificá-lo com (ou sugerir) o autor do poema, mas que não o faz plenamente, uma vez que na escrita literária ficcional ou poética o autor se ausenta, dando lugar a outro eu. Para sermos mais específicos quanto a nosso *corpus*, nos debruçaremos somente sobre a poesia de Ferreira Gullar contida no já citado livro “*Em alguma parte alguma*”.

EM ALGUMA PARTE ALGUMA

“*Em Alguma parte Alguma*” tem para mim por objeto o inesperado, por isso creio servir de mote para o desenvolvimento da ficção como tema. Porque o que fica de

fato em cada história ou em cada poema que lemos é o imprevisto de nossas surpresas. É isso, a meu ver, que assegura o acontecimento da ficção, o inesperado da leitura, a possibilidade do vazio. E é por isso que insistimos em ler e reler. Procuramos sempre uma nova experiência, um novo inesperado para preenchermos. O inesperado é o que fundamenta a poética deste livro, o que contribui para a metaficção, o que permite que tenhamos a contemplação da visão estética do poeta.

“Em alguma parte alguma” é um título propício à autoficcionalização do ser, pois concebe a multiplicidade do ser. O ser, *aliquid⁵ aliubi⁶*, nesse caso, é a própria ausência da poesia gullariana. A repetição do mote “em alguma parte” transforma a sentença em um designador vazio e circular, o que aponta para uma possibilidade, possibilidade que retorna em si. “Em alguma parte alguma” encontramos a multiplicidade da existência dos sujeitos e objetos. Alguma é o indefinido que carece de toda interpretação, alguma é o vazio por onde passa toda a poesia antes de se tornar poesia porque “alguma” é um designante de corpo vazio, ou melhor, quase vazio, posto que o gênero, ao menos o gênero, esteja determinado: o que me faz recordar o funcionamento maquínico da linguagem. Alguma nunca é o todo, a ideia já o diz. No entanto o título nos diz *Em alguma parte...*, o que faz referência a um lugar qualquer e específico: elabora-se desde o título um paradoxo na linguagem: o sentido torna-se infinito: alhures nunca se chega. De modo que o título deste livro me propõe a multiplicidade do ser e do espaço e, como poema também é tempo, a multiplicidade do tempo. Tanto é múltiplo que nos voltamos ao inesperado e suas possibilidades e, assim, arrisco dizer, é o ser da poesia: uma possibilidade de tempo e espaço. Assim como surgem os insights da vida, múltipla, que pode brotar em qualquer lugar, em alguma parte, inesperadamente, assim surge a poesia em Gullar, como UMA COROLA:

Em algum lugar
 Esplende um corola
 De cor vermelho-queimado
 Metálica
 não está em nenhum jardim
 em nenhum jarro
 da sala
 ou da janela
 não cheira

⁵Ver DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido.

⁶O termo consta como “alguma coisa em algum outro lugar” no dicionário do latinista F.R. dos Santos Saraiva

indeterminados do texto. Não sabemos quando a poesia surgirá do poema, vindo em nossa direção como um meteoro. Esses vazios, entendo eu, são bem representados pela angústia do poeta em entender o cosmo. Portanto, o espaço será um dos temas explorados por Gullar e servirá como metáfora da possibilidade, do acontecimento, do enunciado: motivos para a metalinguagem em sua arte:

[...]
 Sei, de ler, que o universo
 é de tais dimensões
 que a própria luz só o atravessa
 depois de bilhões e bilhões

de anos, e que nele há
 multidões de galáxias e sóis
 que talvez morreram, antes
 de chegar sua luz até nós
 [...]
 essas incontáveis galáxias,
 esses espaços sem fim,
 essa treva e explosões de lava.
 Como tudo isso cabe em mim?

(IDEM, pp. 79-80).

Assim, como a imagem do universo, como as projeções do espaço, o que é enunciado no poema se mantém no passado até que sua luz chegue até nós, leitores. A escolha da metáfora “multidões de galáxias e sóis”, personificando os seres que compõem o cosmo, serve-me aqui de comparação ao universo em que circulam os poemas. As ficções, que nos surgem, em diferentes momentos, à luz de múltiplas interpretações. O espaço é como as palavras lançadas ao papel, seu locutor está ausente e o que nos chega é um *efeito de presença* na escrita do poema, *aliquid*, como a luz das estrelas.

Enfim, sua escrita é também a fala de um não lugar, de uma ausência, também inatingível, insólita. Eu diria que, neste caso, até mesmo desejada, afinal, a insistência por um não-lugar ou não-presença é tão marcante que vira não somente um tema, mas um recurso estilístico de metalinguagem. É por isso, também, que a poesia de Ferreira Gullar chamou-me a atenção, pois essa ausência presente de sua linguagem (ausência do ser original, presença do *aliquid*) é o que garante um ser interpretável que parece querer revelar ao leitor seu processo criativo.

A MORTE

A morte, paradoxo dessa existência-ausência, será outra constante no livro. Creio que, como recurso metalinguístico, a morte servirá como metáfora ideal. Como um corpo sem consciência, ela é o motivo de uma dezena de poemas contidos na obra. É a significação desse corpo estável da palavra grafada o que nos remete ao tempo da poesia, o tempo da leitura do corpo do poema (coisa escrita), a leitura a tornar presente aquilo o que já foi enunciado, assim como somos nós em vida que significamos nossos mortos do passado. Tirando-lhes o poder de significante que possuem, são, o corpo e o poema escrito, somente matéria em decomposição. Vejamos agora como a morte surge em “O QUE SE FOI”:

O que se foi se foi
Se algo ainda perdura
é só a amarga marca
na paisagem escura.

Se o que se foi regressa,
traz um erro fatal:
falta-lhe simplesmente
ser real

Portanto, o que se foi,
se volta, é feito morte.

Então por que me faz
o coração bater tão forte?

(GULLAR, 2010 p. 45).

O que regressa da morte é somente significação. Por isso o regresso traz um erro fatal. É preciso existir tal erro para que haja interpretação, para que haja sentido na ausência da voz. E é a morte, esta dupla incerteza (“quando ela virá?” e “o que virá depois?”), o que melhor combina com o inesperado ser do poema: a morte evoca emoções inesperadas da mesma forma que um poema pode inesperadamente tornar-se poesia. Por isso ao falar de morte nesse livro, o poeta está fazendo uso de metalinguagem, ele fala do que é o processo de escrever. De modo que, se escrever é tornar-se ficção, ela o faz – dentro de uma perspectiva derridiana – através da escrita que coloca a fala no passado e a interpretação no futuro.

Pareceu-me bem que a de Ferreira Gullar sirva de campo para explorar sua própria autoficcionalização em metapoesia. Sua escrita, em “Alguma parte alguma”, atua como metáfora do processo de ficcionalização e parece existir em alguns poemas, até mesmo por via de outras atividades artísticas, a conceituação da ficção, comparando-a à morte. Antes de seguirmos ao próximo tópico, vejamos o poema FIGURA-FUNDO:

a pintura, digamos,
é mentira

isto é:
uma pera
pintada
não cheira

não se dilui
em xarope,
água rala e azeda, é
pintura e por isso
dura
mais que qualquer pera verdadeira

e por isso também, digamos
a pera pintada a falsa
pera
por ser mentira
(por ser
cultura e não natura)
Desta sorte
nos alivia
da perda e do podre
da morte [...]

Aqui podemos traçar um paralelo entre a pintura e a ficção – duas formas de mentir através da irrealização da matéria em incorpóreos –, esta, como aquela, também é produto do fingir: ao falsear o cheiro através da sinestesia, ao revelar a ausência do ser em uma mistura de outras coisas que remontam um conceito estético através de um não-ser ou na relação com a figura da morte, posto que o enunciado é colocado no passado. Continuemos:

(...) e se a mentira fosse verdadeira?
como fazê-la?
mas escute:
o que é falso
é a pera que a pintura figura
não a pintura
a cor
o traço
a pasta
a fatura

[...]
 a verdade é que
 a fruta pintada
 não tem carnadura
 não se pode comê-la
 – é empaste, tintura
 na tela
 mas pode – e por isto –
 ser bela
 e, de outra maneira
 verdadeira [...]

Neste ponto, se percebe a realidade da pintura, “a cor, o traço, a pasta”, assim como no poema: a tinta, as letras, as linhas (versos). A imagem poética não tem carnadura, depende dessa última mistura de corpos – a primeira mistura é feita nas coisas e nos estados de coisas correspondentes e externos ao poema – para produzir seu efeito, que é, como diz os versos, “verdadeira de outra maneira”, seu sentido é a linguagem e seu processo de produção é incorpóreo (DELEUZE, 2012). Voltemos ao poema uma vez mais:

[...] E o pintor então dissolve
 a figura da pera
 na pasta escura do fundo
 para
 sem mentira
 dizê-la
 e nela dizer o mundo
 [...]
 Pintar a partir de então
 é despintar
 Fundir a forma
 na escuridão
 (na pasta, na lama)
 fundir os brancos
 os verdes os azuis
 na suja
 matéria sem luz [...]

(GULLAR, 2010, p 103- 106).

Em termos iserianos, arrisco a comparação, “dizer o mundo” é, de saída, um ato de fingir, a pera é recortada por uma *seleção*⁷ (veremos a seguir esses termos), e, descolada do fundo, que é o mundo, uma transgressão, seguindo essa linha, “despintar o mundo” é fazer uma nova *combinação*⁸: outra transgressão que faz mentir (a pera) *como se fosse*. Então, se a escrita do poeta não tem o mesmo tipo de fingir da pintura, há em comum, ao menos, o alívio de transgressão (da perda e do podre) do mundo. O poema parece abordar a ficcionalização através da análise

⁷Conceito Iseriano que veremos no capítulo seguinte.

⁸Idem.

da prática do pintor. Todavia, não me parece vão dizer que ele fala da arte como um todo e, como veremos, existirá sempre a concepção de que o poema duplica, ou melhor, multiplica a realidade do mundo fazendo com que, como diz a poesia de Ferreira Gullar, o leitor ouça outro galo cantar noutra quintal que houve fora das letras que sua arte imprime, oferecendo-nos, conclui-se, uma perspectiva da ficcionalização.

A FICÇÃO

Antes de falarmos em autoficcionalização novamente torna-se importante deixar claro uma concepção de ficção. Farei isso, por meio de conceitos de Wolfgang Iser, teórico da literatura que se aproxima da Teoria da Recepção, de Jauss, o que nos será útil adiante, quando abordarmos alguns dos poemas de Ferreira Gullar.

De acordo com a Teoria do Efeito Estético, ligadas a Wolfgang Iser, a ficção é algo que acontece também de uma ideia de ação: atos de fingir – que buscarei associar ao acontecimento estoico por via de Deleuze. Não é à toa que um de seus livros se chamasse “*O ato de leitura*” – há sempre a intuição de um acontecimento na ficção ou na linguagem. Para melhor compreendermos a ficção, diz Iser em “*O Fictício e o imaginário*”, precisamos pressupor uma relação triádica entre o real, o fictício e o imaginário (Iser, 1996). O autor não coloca uma ordem primeira entre a realidade e a ficção, reconhece apenas que muito de uma pode existir em outra e vice-versa, contudo essa relação triádica seria uma propriedade fundamental do texto ficcional (idem).

O texto ficcional é aquele que finge uma realidade, se refere à realidade – mas se refere nunca no mesmo sentido ou significação. Diferente da visão da *mimese* clássica, aqui o fingir sugere uma repetição da realidade:

Se o texto ficcional se refere portanto à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida, nele então emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim o ato de fingir ganha sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade, atribuindo, por meio dessa repetição, uma configuração ao imaginário em efeito (Vorstellbarkeit) do que assim é referido. (ISER, 1996, p. 14).

O ato de fingir, então, é a repetição de uma realidade em um determinado texto, realidade essa que, ecoada, infligiria uma configuração ao imaginário – essa realidade se repete, porém o sentido da realidade e do texto nunca se tocam – certificaremos disso com Deleuze e Derrida. É através do ato de fingir, portanto, que se torna possível uma relação entre realidade, ficção e imaginação.

Para que uma ficção possa existir seria preciso um recorte de uma realidade. A tal recorte Iser chamará “seleção” (ISER, 1996). Essa *seleção*, poderíamos dizer, é a parte para a qual o olhar do autor foi surpreendido – o que a linguagem tornará um acontecimento incorporal. Ao compor um poema em que pese sua experiência, Ferreira Gullar precisaria inserir dados contextuais ao seu texto para que cause o efeito de realidade. Assim, ao escrever, o poeta estaria inserindo dados da realidade extratextual em seus poemas, esse seria o processo de *seleção* cujo palavras escolhidas terão grande papel de designadores. Para Iser: “Inserir não significa imitar as estruturas existentes de organização, mas decompô-las. Daí resulta a *seleção* necessária a cada texto ficcional, dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sócio-cultural ou mesmo literária. (IDEM, p. 16)” O teórico nos faz perceber que a *seleção* – tal qual o corte maquínico que agencia as formas –, enquanto dado tomado da própria realidade e tornados perceptíveis, é uma transgressão, o que ao nosso ver seria um corte com a realidade: o corte é um transgressor. Essa realidade, na sua totalidade, é desordenada aos olhos do poeta, é preciso que ele selecione o que dizer de sua experiência, de modo que selecionar é aplicar uma ordem ao caótico do mundo através do agenciamento da máquina-língua⁹:

meu assunto por enquanto é a desordem
 o que se nega
 à fala
 o que se escapa
 ao acurado apuro
 do dizer
 a borra
 a sobra
 a escória
 a incúria
 o não caber

(GULLAR, 2010, p 26).

⁹Utilizo o termo máquina dentro da concepção deleuzeana.

A desordem começa a se ordenar a partir da *seleção*: a borra, a sobra, a escória, a incúria cabem no poema ou se não cabem fingem caber no momento em que são retirados da realidade e transpostos em letras.

Depois de selecionados, tais dados da realidade precisam ser *combinados* assim que se tornam elementos textuais com parâmetros literários. Esse processo daria o aspecto formal ao texto, na medida em que o autor escrevesse determinado livro após dada *seleção*. Para Iser a combinação e a seleção são correspondentes enquanto atos de fingir, pois equivalem à uma transgressão:

Como ato de fingir, a seleção encontra sua correspondência intertextual na *combinação* dos elementos textuais, que abrange tanto a combinalidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações. A combinação é um ato de fingir porque também ela possui a caracterização básica: ser transgressão de limites (ISER, 1996, pp. 18-19).

A *combinação* é, portanto, um ato de fingir que põe à disposição do leitor um determinado arranjo feito pelo autor. Nos poemas de “Em alguma parte alguma” poderemos reparar como Ferreira Gullar coloca em seus versos elementos lexicais como “osso”, um palíndromo¹⁰, cuja existência no poema poderia combinar em várias rimas com o som – osso, pescoço, ouço, que apesar de não correspondentes dariam eco ao primeiro vocábulo e circulariam a materialidade do corpo e do sujeito. Semelhante combinação prestaria um serviço estético à fruição do leitor, se o mesmo fosse sensibilizado pelo poema.

Aproveitemos o momento para lembrarmos, a respeito do que foi dito na introdução deste trabalho, que tratar de poesia enquanto falamos de ficção é algo que o próprio Iser fez. Ao falar da *combinação*, o teórico utiliza versos de Eliot como “Should I, after teas and cakes and ices, / have the strength to force the moment to its crisis? (depois de chás e bolos e sorvetes, teria eu força de levar o momento à sua crise”, e diz a respeito:

As palavras em situação de rima ressaltam a divergência semântica justamente por sua sonoridade. Se o mesmo aqui assinala a não-equivalência, a combinação então funciona como revelação da diferença no semelhante. Mais uma vez esta diferença se organiza como uma relação entre figura e fundo, em que a crise é trivializada e o sorvete pode ganhar uma significação imprevisível. (ISER, 1996, p. 19).

¹⁰Aproveitaremos novamente as questões estéticas acerca da palavra “osso” em poemas específicos adiante.

E retornando ao ponto, isso nos mostra como a *combinação*, que é um ato de fingir, tem na poesia o poder de potencializar um signo, trazendo-o à frente em relação a seu fundo, aumentando-lhe as possibilidades significativas para o leitor. O eu lírico de “FICA O DITO POR NÃO DITO” reconhece isso:

(...) o poema
 antes de ser escrito
 antes de ser
 é a possibilidade
 do que não foi dito
 do que está
 por dizer

(GULLAR, 2010, p. 21).

Quando escrito o poema, é selecionado o que até então “não foi dito” – este não se opõe ao dito, posto que o dito é pretérito, mas ao não-dito do poema que correspondente ao presente-ausente, àquilo que se furta ao presente – a partir de então (selecionado), o poema apresenta sua *combinação*, que neste caso é feita de elementos prévios à escrita que estavam entre o não-escrito (porém pensado) e sua possibilidade de escrita: possível combinação. O dito em pensamento separa-se do por dizer quando colocado no papel: nesse instante abrem-se as possibilidades para uma determinada configuração que será o poema. Todavia, tal possibilidade não terminará no escrito, este será o começo-fim de um processo de corte¹¹ cuja leitura será seu fim-começo. Essa interseção, este lugar que é de dois fins de um mesmo corpo-texto, possibilita ao leitor por meio do efeito das combinações das palavras existentes no poema, um devir-outro diante do leitor.

Outro ato de fingir, atributo da ficção, segundo Iser, é a capacidade de colocar, por meio do *fingimento* que lhe é próprio, um mundo *entre parênteses*, dessa forma, a realidade organizada pela ficção, referente a um extratextual, dever ser tratada *como se fosse verdade*. Esse *como se* é capaz de realçar um aspecto da realidade que se torna uma totalidade enquanto signo: algo que pode ser percebido em seu início e fim – tal totalidade, porém, não é possível ser alcançada pelo sentido do enunciado. Representar um mundo como uma totalidade, como faz a ficção, convenhamos, é dar a nós mesmos, leitores, a capacidade de apreciarmos um tipo de realidade em sua completude, o que, sabemos, é impossível no mundo real. Tal condição não nos é conferida em nenhuma outra relação, visto que a realidade

¹¹Aproprio-me de corte por inspiração do conceito de máquina deleuzeana.

extratextual é inapreensível em sua plenitude. Ou seja, a ficção constitui um mundo impossível por ser um signo completo e equivale a um mundo possível devido a sua incompletude de sentido: paradoxo da linguagem. Entretanto, nenhum espaço vazio se completa no signo, mas em sua interpretação, localizada na leitura, que nunca é idêntica ao seu referente externo. Iser acrescenta que:

O mundo representado no texto tem um efeito sempre ambivalente, porque, na concretude de sua representação, parece designar um mundo por ela representado. No entanto, os atos de seleção e combinação já revelaram que o mundo do texto, por eles construído, não é idêntico ao contexto. Segue-se daí que o mundo representado no texto não designa um mundo existente, por isso seu hábito designativo apenas funciona como a condição de uma referência. (ISER, 1996, p. 26).

Nesse sentido, a ambivalência do mundo textual é sustentada por uma duplicidade de uma realidade que ao mesmo tempo se afirma e se nega. A representação do mundo não poderia ser tomada pelo real, somente aparentar sê-lo, essa é a sua condição de realidade: ser possibilidade de abertura, pois a referência sempre nos escapa no outro que é duplo ser.

Iser chamará constantemente a atenção para o caráter transgressor do texto ficcional. Tais transgressões acontecem porque o *ato de fingir* estabelece as relações intertextuais, o que revelariam a *intencionalidade* do texto e sua facticidade (ISER, p. 20). Esse relacionamento, segundo ele, ocorre em três níveis. O primeiro nível acontece durante a *combinação*, a referência a normas e valores, convenções e citações contidas no texto. O outro plano de relacionamento ocorre na organização dos espaços semânticos cujo texto literário se apropriou. Esse nível de relacionamento, conforme Iser, constituiria uma transgressão de fronteiras:

Esta transgressão de fronteiras é, no sentido de Lotman, um acontecimento relacionado ao tema, que se revela como “elemento revolucionário” na medida em que se opõe “à classificação vigente”. Mas isso não vale apenas para a literatura narrativa, pois também é relevante para a lírica, em que o eu lírico se constitui como ponto de interseção de todos esses discursos do contexto do texto e que são introduzidos no poema. Resultam daí, desde logo relações diferenciadas entre os esquemas discursivos escolhidos, que devem ser transgredidos, para que o eu lírico, como ponto de intersecção, possa assumir sua configuração individual. (ISER, 1996, p. 21).

A transgressão parece estar atrelada à duplicidade da ficção, pois no momento em que algo é transgredido, passa a referir-se àquilo que era ao mesmo tempo em que se torna outra coisa. Tal efeito seria possível tanto na ficção

relacionada a textos narrativos quanto na lírica, que é o nosso ponto. Dessa forma, a poesia também está sob a égide dos atos de fingir que fazem da ficção narrativa uma transgressão:

Os atos de fingir, que aparecem no texto ficcional, apresentam um traço dominante: serem atos de transgressão. Na seleção, são transgredidos os sistemas contextuais do texto, mas também é a imanência do próprio texto, por incluir em seu repertório a transgressão dos sistemas contextuais selecionados. Na combinação ocorre uma transgressão dos espaços semânticos do significado lexical, quanto para a constituição do acontecimento central à narração, o qual se manifesta na transgressão de limites dos heróis do romance. No *como se*, a ficção de desnuda como tal e assim transgredir o mundo representado no texto, a partir da combinação e da seleção. Ela põe entre parênteses este mundo e assim evidencia que não se pode proferir nenhuma afirmação verdadeira acerca do mundo aí posto. (ISER, 1996, p. 31).

Fazendo um paralelo entre a transgressão e a máquina de Deleuze e Guattari, tanto uma quanto outra estabelecem cortes entre fluxos. O corte da autoficcionalização separa o fluxo real e o ficcional. Cada poema seria, assim, o resultado de um corte no fluxo de realidade em que o escritor se insere.

Vale lembrar que para tornar o efeito estético possível o leitor deve contribuir com sua parte. O leitor realizaria a atualização, que segundo Iser seria a última transgressão que o texto provoca. Para que a ficção possa se realizar dependerá também de *espaços vazios*. Tal concepção tem origem nas ideias de Ingarden acerca do conceito de lugares indeterminados, objetos ideais de existência autônoma que contribuem para distinção dos objetos intencionais. Iser dirá que:

De acordo com essa concepção, há objetos reais, universalmente determinados, e objetos ideais, que possuem existência autônoma. Os objetos reais são apreendidos, enquanto os objetos ideais precisam ser constituídos. Em ambos os casos se tratam de atos que possuem uma possível finalidade: o objeto real pode ser totalmente apreendido e o objeto ideal pode ser totalmente constituído. A obra de arte se distingue desses dois tipos pelo fato de ser por natureza um objeto intencional. Tal objeto não possui nem a determinação universal do objeto real, nem a existência autônoma do objeto ideal, pois é um objeto que espera sua realização. Os objetos intencionais carecem de determinação completa na medida em que esta é visada pelas elocuições do texto; daí resulta uma construção esquemática que Ingarden chama de objetividade apresentada pela obra de arte. (ISER, 1999, p. 108).

A poesia (quando o poema atinge esse estado), assim como o texto ficcional narrativo, se encontra nessa posição de indeterminação. Sua realização espera pela determinação de um leitor. Desdobrando Ingarden, Iser falará em lugares vazios,

que segundo ele, “embora se pareçam com os lugares indeterminados [...] os lugares vazios, que resultam da indeterminação do texto, têm outra função [...] eles indicam a possibilidade do leitor ocupar um determinado vazio no sistema no texto (ISER, 1996, p. 126)”. Os poemas de Ferreira Gullar nos lembram disso: nos versos de “O ESPAÇO” temos a negação dos espaços vazios, porém pelo preenchimento de outros corpos: “não há espaços vazios / cada espaço / é feito / dos corpos que estão / nele / que o deformam e o formam (GULLAR, 2010, p.90)”. A interpretação é feita pelos diferentes corpos que passam pelo poema, que falam do poema ou escrevem sobre o poema e, de certa forma, estão no poema à medida que o significam como poesia. Os espaços da ficção e do mesmo modo os espaços do poema demandam o imaginário do leitor. Iser diz:

Os lugares vazios indicam que não há necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação. Pois só quando os esquemas do texto são relacionados entre si, o objeto imaginário começa a se formar; esta operação deve ser realizada pelo leitor e possui nos lugares vazios um importante estímulo. (ISER, 1996, p. 126).

A ficção resulta, destarte, de uma combinação entre a realidade, o fictício e o imaginário sendo que este último se completa através de uma combinação de elementos extratextuais e intratextuais com os quais o leitor deve jogar atualizando as informações ali contidas e não contidas. É necessário um ponto de partida, convenhamos, mas também um ponto de chegada, então, o papel do leitor é fazer devir com o texto, este devir é o que entendo por interpretação. O fazer literário contemporâneo, parece-me, compreende bem isso. Vejamos, novamente, no poema “FICA O DITO POR NÃO DITO”, como, de alguma forma, o eu lírico, na dúvida do que dizer, pressupõe uma relação complementar entre ele, o poema e o leitor:

[...]
mas
 dizer o quê?
dizer
 olor da fruta
cheiro de jasmim?

mas
 como dizê-lo
se a fala não tem cheiro?
[...]
por isso que
 embora sem dizê-lo
 falo:
falo do cheiro
 da fruta
do cheiro

do cabelo
 do andar
 do galo
 no quintal
 e os digo
 sem dizê-los
 bem ou mal

 Se a fruta
 não cheira
 no poema
 nem do galo
 nele
 o cantar se ouve
 pode o leitor
 ouvir
 (e ouve)
 outro galo cantar
 noutra quintal
 que houve

 (e que
 Se eu não dissesse
 Não ouviria
 Já que o poeta diz
 O que o leitor
 – se delirasse –
 diria)

(GULLAR, 2010, pp. 22-23)

A falta de cheiro da fruta e a falta de som do galo neste texto sugerem a importância da memória do leitor, pois ele pode ouvir o galo em outros quintais, dessa forma, o receptor se insere no poema através desses lugares vazios. Isso denota que na lírica de Gullar encontraremos esses pontos de indeterminação para que um leitor ideal (ou não) o determine. O texto utiliza o recurso da metalinguagem para explicar a existência de um elemento exterior ao poema em estado de poesia.

Os esforços do autor resultam na obra (através de sua autoficcionalização), a significação da obra compete a outra etapa, que é o processo de leitura, mas poderíamos pensar: como regulamos esses vazios? Aqui nos encontramos novamente em Deleuze e Guattari. Na verdade não regulamos os vazios. Aceitando a teoria de Deleuze e Guattari, penso que esses espaços vazios são preenchidos por uma produção de fluxo de desejo e cortes. Quem controla esses desejos não somos nós, leitores, mas o que Guattari chama de agenciamento maquínico:

"Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos, um de conteúdo, outro de expressão. De um lado ele é agenciamento maquínico de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; de outro, agenciamento coletivo de

enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas atribuindo-se aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem ao mesmo tempo lados territoriais ou reterritorializados, que o estabilizam, e pontas de desterritorialização que o Impelem." (DELEUZE, apud ZOURABICHIVILI, 2004, p. 20).

Somos conduzidos a ficcionalizar o mundo através desse agenciamento. Os vazios serão preenchidos por desejos produzidos pela própria máquina desejante. Haverá a mistura de corpos do escritor, do autor e suas multiplicidades, do leitor, todavia o fluxo de produções de interpretações será um agenciamento: feito pelas enunciações contidas no livro – a máquina-livro. Dessa forma, o “cantar do galo”, a que se refere Ferreira Gullar, não teria o valor de um cantar de galo se não tivesse associado a um valor que a máquina produz e significa e que nós leitores desejamos (re)produzir. A ficção é um produto-produção.

Retornando a Iser, ainda em “*Fictício e o Imaginário*”, ele dirá que a ficção não nasce de si (1996), é preciso existir, portanto, um responsável pela *seleção*, em referência com a realidade, e pela *combinação* dos elementos no texto. Tal sentença, apesar de reconhecer a existência de um autor, não lega ao texto nenhuma dependência com o mesmo. Pelo contrário, como está voltada para a recepção, valerá ao texto, depois de escrito, mais as competências do leitor do que as do poeta. Muito embora o que chamamos competência do leitor poderia muito bem ser substituído por agenciamento (“das enunciações”).

Chegamos ao ponto em que vale a pena uma retomada. O texto fictício, então, é aquele que promove uma relação entre a realidade, o fictício e o imaginário. Esse tipo de texto possui algumas etapas que Iser chamou de *seleção*, *combinação* e *como se*. Cada um desses processos exerce sobre uma determinada realidade uma *transgressão*, o que, entendo, dá ao texto uma potencialidade ambígua. Combinando Iser e Deleuze, direi que tais processos (*seleção*, *combinação* e *como se*) não são gerenciados pela vontade do escritor, mas por um agenciamento maquínico que age sobre e pelo escritor. Podemos dizer também que toda transgressão funciona como um corte que separa o que era do que será. Neste sentido encontramos um princípio maquínico no fazer literatura. O corte é uma das ações que definem a máquina de Deleuze e Guattari. De uma certa forma, é no corte também que o autor se autoficcionaliza. Fazendo uma metáfora cruel escrever seria, então, uma automutilação.

No meio disso está o devir da poesia, que para nós é o motor da ficcionalização.

A seleção, seguindo a linha de pensamento de Iser, tem o caráter de acontecimento. O texto ficcional, penso eu, devido ao fato de estar ligado a atos de fingir, transgressores, tem um caráter de acontecimento. Digo isso pelo aspecto principal de qualquer texto ficcional: ser linguagem. Nesse ponto, diria que acontecimento¹² é a palavra que nos leva, principalmente, a Deleuze, pois, enquanto ação, a ficção se aproximará dos verbos, o que por sua vez correlaciona-se aos incorpóreos deleuzeanos. Vejamos o que é para Deleuze um acontecimento: “Não perguntaremos, pois, qual é o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido. O acontecimento pertence essencialmente à linguagem, ele mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas. (DELEUZE, 2009, p. 23)”.

No que tange ao texto ficcional estamos, evidentemente, no campo da linguagem. O sentido da ficção, dentro dessa ótica, é a própria *seleção, combinação* e *como se* no enunciado: um destaque que se faz do fundo (que é o mundo) para um olhar que foca parte de uma realidade a ser posteriormente configurada. Essa linguagem, como diz Deleuze, é o que se diz das coisas. Ora, a ficção não é somente o que se escreve das coisas, é, também, como se lê tais coisas, outrora ditas por alguém em pensamento. Chego ao ponto de arriscar a dizer que: o sentido das coisas enunciadas com fins literário é a ficção. Um produto agenciado até a conclusão da escrita e em seguida novamente agenciado na produção de uma leitura.

Cumprida esta etapa e determinado o entendimento de ficção com base na Estética da Recepção e valorização do leitor, vamos à próxima etapa que consistirá na abordagem do tópico do signo e da obra numa perspectiva de abertura das possibilidades interpretativas.

¹²Veremos a seguir de que forma Deleuze entende que o acontecimento está ligada ao sentido da proposição.

ENTRE O SIGNO E A OBRA

Alguns autores de semiologia ou teoria literária fizeram longos esforços para proporem um conceito de signo ou obra. A intenção aqui é trazer ao trabalho a questão da abertura do signo ou da obra (que em sua completude é novamente um signo) e como ela comunga com nossa proposta.

Quanto ao signo, propriamente, fazemos uso do conceito usual, explorado por Ferdinand Saussure, marco na linguística moderna, que consiste em dizer que ele é composto de um significado, de base conceitual, e um significante, uma imagem acústica. Podemos dizer que a ambiguidade começa no signo, uma vez que tanto o significado quanto a imagem estão sob o efeito da perspectiva de um olhar. Conforme foi dito no capítulo anterior, há na seleção de Iser um caráter de acontecimento, foi dito também que o acontecimento para Deleuze é a própria linguagem. É na abertura do signo, quero dizer, que a língua acontece e por consequência, é na abertura do signo que iniciamos a ficção através da produção de cortes. Essa abertura do signo, em sua ambiguidade, incide sobre o autor sendo o produto da autoficcionalização: isto é e não é o autor, ao mesmo tempo durante o processo. Realizar determinado corte (de leitura) é papel que não cabe ao escritor, quanto a este, a escrita já produziu sua autoficcionalização, gerando um signo aberto de sua obra.

Roland Barthes, um dos teóricos da semiótica, em seu livro “*Mitologias*”, demonstra sua visão acerca dos signos e como ele (o signo) pode se desdobrar em um mito. Para o autor o significante do mito possuía duas formas, uma plena e outra vazia:

O significante do mito se apresenta de uma maneira ambígua: é simultaneamente sentido e forma, pleno de um lado, vazio do outro. Enquanto sentido, o significante já postula uma leitura, apreendo-o com os olhos, pois ele tem uma realidade sensorial [...] e uma riqueza. O sentido já está completo, postula um saber, um passado, uma memória, uma ordem comparativa de fatos, de ideias, de decisões. (BARTHES, 2006, p. 208).

Retomando os conceitos iserianos, podemos imaginar uma associação entre o sentido pleno do significante e a *seleção* que o autor executa ao criar um texto ficcional. Todavia, convenhamos que sua criação, a partir de tal *seleção* (ou sentido pleno), nada seria se não houvesse um repertório comum entre a obra (signo) e o

receptor: é preciso haver um acordo entre os termos designados e o entendimento dos futuros leitores. Vejamos neste poema de Ferreira Gullar algumas das palavras seleccionadas:

DESENVOLVIMENTO DO QUADRADO EM CUBO

a Mary Vieira

tudo de que ela
dispunha
era um quadrado
de metal
ionizado

mas o sonha
cúbico
e o traduz
de quadrado
em cubo
de ar
(e luz)

para isso
corta-lhe
a fimbria com
lúcida certeza:
e a dobra
na razão
exata
da beleza

eis tudo:
o quadrado
é levado ao cubo
antes porém
o fende
no centro
por onde
(num momento
dado)
o cubo
adentra
e se torna
o dentro
do quadrado

(IDEM, p.112).

Desde a dedicatória, que deixara à Mary Vieira, foi feito um processo de *seleção a priori*. Após a seleção, na estrutura do poema, ela (Mary) não será mais apenas aquela escultora brasileira: junto aos versos, torna-se signo de algo além de si mesma. Mary – transformada em signo – estará aberta ao devir das

interpretações: que surgem quando a linguagem acontece, em seu efeito de superfície. Sabemos pelo nome que é dela que o poema fala – uns podem conhecer mais, outros menos e alguns nada a seu respeito –, mas através do texto não saberemos mais sobre ela do que aquilo que o poema traz: por isso, o leitor precisa, de antemão, ter em mente que ela é uma escultora para então poder fruir de todo efeito estético que o poema permite, podendo, então, notar a metalinguagem da poesia. Ciente disso, do fato dela ser escultora, o leitor pode situar-se no campo das artes. Há toda uma realidade sensorial já disposta nas palavras: “Mary Vieira”, “metal”, “cúbico”, “cubo”, “corta”, “dobra”, “razão” e “beleza” que nos posicionará diante de uma suposta realidade: Mary é artista? Logo percebe-se que sim. Vejamos a segunda estrofe “para isso /corta-lhe /a fímbria / com lúcida certeza:/ e a dobra / na razão / exata / da beleza”, as palavras “dobra”, “razão” e “beleza” estão potencializadas para além daquilo que denotam. A dobra não é simples dobra: é dobrar – o que revela uma intenção de metapoesia na linguagem, o que sugere o sentido da arte poética: ser um acontecimento transgressor. Esta dobra na razão, por sua vez, desdobra-se, pois, potencializada, não será somente razão: será a “razão exata da beleza”: essa beleza, tampouco é a beleza em si, mas o fazer artístico de Mary. Com isso percebemos que as palavras não correspondem ao seu sentido denotativo, estão transformadas, metaforizadas: há, penso eu, alguma ficção nisso: essa é a transgressão, o fingimento iseriano que acredito. Dobrar a razão é encontrar essa beleza da arte: razão estética que produz sentido na linguagem. O ato de fingir começaria na configuração literária dos signos selecionados que, por sua vez, superarão tais signos em seu sentido original (denotativo), quando adquirirem nova forma configurada pela leitura: eis um acontecimento e um corte. Já estamos na ficção desde a *seleção* e nela continuamos na *combinação*, pois quanto mais ou menos sabemos de Mary Vieira mais ou menos teremos que complementar com a imaginação acerca do que pode ser o fazer de sua arte, nos conformando, mais ou menos, com aquilo que diz o eu lírico do poema sobre a artista celebrada. Assim, percebo que o fluxo entre a realidade primeira e a realidade fingida é produzido entre cortes e vazios: aquilo que o escritor sabe – corte/vazio – aquilo que escreve – corte/vazio – aquilo que o poema sugere – corte/vazio – aquilo que o leitor completa¹³.

13A ideia de cortes e conexões que procurado dar aqui é retirada da leitura de “O anti-édipo” ou “Mil Platôs” de Deleuze e Guattari.

Dando continuidade com o raciocínio de Barthes, sobre o outro lado do significante, o lado vazio, aproveitemos a seguinte colocação:

Tornando-se forma, o sentido afasta a sua eventualidade; esvazia-se, empobrece, a história evapora-se, permanece apenas a letra. Efetua-se aqui uma permutação paradoxal das operações de leitura, uma regressão anormal do sentido à forma, do signo linguístico ao significante místico. Detida nos limites de um sistema puramente linguístico, a proposição *quia ego nominor leo* recupera aí uma plenitude, uma riqueza, uma história: eu sou um animal, um leão, vivo em tal país, volto da caça, queria que eu dividisse a minha presa com uma vitela, uma vaca e uma cabra; mas como eu sou o mais forte, reservo apenas para mim todas as partes por razões diversas, das quais a última é tão somente que *me chamo leão*. Mas como forma do mito, a proposição não revela quase mais nada dessa longa história. O sentido continha todo um sistema de valores: uma história, uma geografia, uma moral, uma zoologia, uma literatura. A forma afastou toda essa riqueza: a sua pobreza requer uma significação que a preencha. É preciso que a história do leão recue muito para ceder o lugar ao exemplo gramatical e que se coloque entre parêntese a biografia do negro se se quiser libertar a imagem e torná-la disponível para receber seu significado. (BARTHES, 2006, p. 208).

Esse esvaziamento do significante, que aponta Barthes, é o que permite o surgimento do mito: abertura para a duplicidade do signo. É nesse espaço, deixado pelo signo, que o leitor poderá atuar, dando movimento ao mito. Esse esvaziamento, mais uma vez, nos remete a Iser, posto que, na ficção, o teórico afirma existir *espaços vazios* necessários a sua realização. Outro ponto que nos chama atenção: para Barthes o significante esvazia-se quando o sentido toma forma: é nesse momento que o vazio precisará ser preenchido. O esvaziamento do significante ocorreria duas vezes: na escrita, pela *seleção* e *combinação*, e na leitura, através da nova forma que o sentido adquire. A forma que o sentido toma com a escrita, iserianamente, seria um ato de fingir, o qual ele denominará, como vimos, *combinação*. Este ato, acredito, assemelha-se ao acontecimento, falando por via deleuzeana, pois está vinculado à linguagem: a combinação já tem por si um aspecto ficcional, pois a ação combinatória é verbal e, portanto, incorporal, acontece fora da matéria e recombina-se na leitura.

Em outro poema de Ferreira Gullar, “O DUPLO”, podemos perceber o esvaziamento do nome durante o processo verbal de leitura: “Foi-se formando / a meu lado / um outro / que é mais Gullar do que eu (GULLAR, 2010, p.38)”. Nele, o autor se torna signo, semelhante ao que sucede a de Mary Vieira, e neste processo se duplica. Enquanto significante esvaziado, seu nome ganha nova forma para o poema: no processo criativo de escrever – enquanto se escreve – não estaríamos

mais diante do Gullar empírico, todavia de algo, no intervalo, que é mais que Gullar era; e menos do que é¹⁴. A *combinação* iseriana faz o jogo intratextual, as palavras subvertem o léxico, revela-nos, no poema, um ir além do poeta e do nome: vejo-o passar / com meu rosto / mas sem o peso do corpo. O corpo não tem mais a materialidade que a palavra supunha: o léxico é transgredido na *combinação* das palavras em versos. O corpo transmutado em signo, tornado-se substantivo, se refere a um Gullar, mas não o encontramos no vazio do significante do nome-signo. Configura-se, uma vez mais, o *espaço vazio* que abre espaço à imaginação do receptor. É como se a duplicidade do significante precisasse afastar o autor para ganhar novos contornos, podendo dar sentido, por exemplo, ao tema da desconstrução do sujeito ou da escrita de si, mas este sentido não é outro senão a própria linguagem, conforme o acontecimento deleuzeano. Assim, ficamos restritos à metaficção, jamais à meta-autoria (neologismo).

Enquanto substantivo, afirmo que, este Gullar do poema, torna-se um significante esvaziado, que pode ser vários, pois se fragmenta a partir deste esvaziamento e essa estratificação do sujeito fragmentado é também um produto da máquina. E como foi dito, não utilizamos esses vazios de maneira livre, aleatória – nossos desejos são direcionados, ou melhor, agenciados, segundo diria Guattari. Concordo aqui que quem gerencia o vazio criado pelo escritor é a máquina, pois ela é agenciadora de fluxo (do fluxo de sentido, por exemplo). Nesse caso, ficcionalizar também será um processo maquínico, produzido tanto pelo corte da máquina, como pelo gerenciamento de fluxo de desejos que ela, a máquina, exerce e que é responsável, penso, pelas deformações de leitura: ora, se a ficção acontece em dois turnos, com a autoficcionalização, também maquínica, não seria diferente: escrever produz uma sucessão de cortes e esvaziamentos agenciados pela máquina (produzir e ser produzido). Os vazios que o texto escrito proporcionam deveriam conectar-se à produção de desejo do leitor. Assim, o desejo da escrita seria produzir sentido; o desejo do autor, ser compreendido; o leitor, por sua vez deveria desejar ganhar sentido e (ou) ter compreensão.

Segundo Barthes, a face deformada do significante que resultaria na *significação* do mito é a sua face plena. Podemos entender, por outro lado, que no caso de uma interpretação viável, quando não irrompe em uma deformação, haveria,

¹⁴Em termos deleuzeanos, no processo de escrita o signo (no caso toda a enunciação) será, paradoxalmente, mais e menos do que Gullar simultaneamente e no mesmo sentido.

então o preenchimento da parte vazia. Quero chamar a atenção aqui para essa possibilidade de abertura que o signo permite, tanto na face plena quanto na vazia. Os caminhos para nos perdermos das referências “reais” que os designadores propõem em um enunciado são diversos, por isso mesmo, os sentidos continuarão a circular na linguagem do poema em diferentes perspectivas, ou seja, abrindo-se às possibilidades interpretativas.

Umberto Eco, que nos dá a definição de obra como um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que não só permitem, como coordenam, o revezamento das interpretações, ao deslocar-se das perspectivas. (ECO, 2003, p. 23) –, defenderá, justamente, essa abertura para as possibilidades. Segundo Eco, isso se tornaria possível (em diferentes obras e em diferentes tipos de artes por ele estudadas) , uma vez que a abertura, enquanto ambiguidade fundamental da mensagem artística, poderá ocorrer em qualquer obra em qualquer tempo (ECO, 2003). Contudo, dirá ele, que, no momento atual, as obras que melhor propõem tal condição são aquelas capazes de assumir diversas estruturas, fisicamente irrealizadas ou imprevistas, definidas como *obras em movimento*. Estas teriam a coparticipação do leitor, que poderia acessá-la de diferentes pontos (perspectivística, poderíamos dizer). Quanto à *obra em movimento*, dirá:

O fenômeno da *obra em movimento*, na presente situação cultural, não está absolutamente limitado ao âmbito musical, mas oferece interessantes manifestações no campo das artes plásticas, onde encontramos hoje objetos artísticos que trazem em si mesmos como que uma mobilidade, uma capacidade de reproduzir-se caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como eternamente novos. (ECO, 2003, p. 51).

Essa mobilidade seria o que faz a abertura de uma obra contemporânea, o que, vista como um signo, seria viabilizada pelo vazio do significante, como diria Barthes. Será também olhando através das lentes de um poeta que Eco extrairá exemplos para a obra em movimento, no *Livre de Mallarmé*:

[...] a obra colossal e total, a Obra por excelência que, para o poeta , devia constituir não somente o objetivo último de sua própria atividade, mas o próprio objetivo do mundo (*Le monde existe pour aboutir à un livre*). Mallarmé não levou a cabo essa obra, embora nela trabalhasse a vida inteira, mas existem seus esboços recentemente trazidos à luz por um sagaz trabalho de filologia. As intenções metafísicas subjacentes a essa empresa são amplas e discutíveis; permitam-nos pô-las de lado, para tomar em consideração tão-somente a estrutura dinâmica desse objeto artístico, que pretende realizar um ditame de poética bem definido: “un livre ni commence ni ne finit; tout au plus fait-il semblant” O livro devia ser um

monumento móvel, e não só no sentido em que era móvel e “aberta” uma composição como Coup de dês, onde gramática, sintaxe e disposição tipográfica do texto introduziam uma polimorfa pluralidade de elementos em relação não determinada. (ECO, 2003, p. 52).

Da mesma forma que o livro mallarmaico deveria ser visto como aberto, poderíamos contemplar assim outros livros de poesias, constituídos de poemas variados, como obras abertas, tendo em vista sua totalidade. Como exemplo, tomemos nosso “*Em alguma parte alguma*”: cada poema oferece ao leitor um horizonte específico, um novo ponto de vista, essa é a indeterminação da obra livresca. É que tanto o poema quanto o livro são um tipo de estrutura oferecida aos leitores que estão sujeitos às diferentes variações do tempo e do espaço da leitura. Por isso poderíamos dizer que a obra completa de um determinado autor jamais poderia ser vista de uma mesma maneira, pois podemos partir de diferentes pontos de vista. Um determinado mote, em um determinado livro ou poema, de um mesmo autor, poderia sugerir diferentes olhares sobre aquilo que chamamos corriqueiramente de as fases de um autor. Poderíamos chamar a isso, igualmente, de as multiplicidades do sujeito.

Continuando em Ferreira Gullar, por exemplo, para falarmos em perspectiva em movimento (tendo a obra como um todo), poderíamos focalizar o uso do vocábulo “osso”, em “Dentro da noite Veloz”, “Sou um homem comum / de carne e de memória / de osso e de esquecimento (GULLAR, 2010, p. 42)”, como podemos localizá-lo mais de uma vez “*Em alguma parte alguma*”, “eu sou meu osso? / Ou sou somente a mente / que a ele não se junta? (GULLAR, 2010, p. 39)” De dentro daquela perspectiva ou dentro desta, não podemos fruir de uma mesma obra, apesar de tratar-se do mesmo autor empírico, pois as relacionamos com /osso/ por diferentes perspectivas. O que temos são experiências dinâmicas, em movimento, que não poderiam jamais estancar o sentido total da obra de qualquer autor de literatura, pelo contrário. Como diria Eco:

A abertura e dinamismo de uma obra [...] consiste em tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os *a priori* para o jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos múltiplos. (ECO, 2003, p. 63).

Dessa forma, a palavra “osso”, dentro do ponto de vista do receptor, contribui para vitalidade estrutural da obra, tanto para a autoficcionalização como para a ficcionalização. Como “*Em alguma parte alguma*” a palavra “osso” aparece algumas vezes, podemos tomar sua importância isoladamente, em um único poema, ou em todo o livro e, ainda assim, não apanharíamos o sentido último da obra, posto que sua incompletude será sempre um por vir de uma experiência:

Este tipo de “abertura” está na base mesma de cada ato perspectivo e caracteriza cada momento de nossa experiência cognoscitiva: cada fenômeno pareceria assim “habitado” por certa *potência*, a potência de ser desenvolvido numa série de aparições reais ou possíveis”. O problema da relação do fenômeno com seu fundamento ontológico, dentro de uma perspectiva de abertura perceptiva, transforma-se no problema da relação do fenômeno com a plurivalência das percepções que dele podemos ter. Esta situação acentua-se no pensamento de Merleau-Ponty: “como poderá então – pergunta-se o filósofo – uma coisa apresentar-se verdadeiramente a nós, já que a síntese nunca se completa... Como posso ter a experiência do mundo de um indivíduo existente em ação, quando nenhuma das perspectivas segundo as quais o vejo consegue esgotá-lo e quando os horizontes estão sempre abertos... A crença na coisa e no mundo não pode senão subentender a presunção de uma síntese acabada – e entretanto este acabamento torna-se impossível pela própria natureza das perspectivas a correlacionar, pois cada uma delas remete continuamente através de seus horizontes a outras perspectivas... A contradição que encontramos entre a realidade do mundo e seu inacabamento é a própria contradição entre a ubiquidade da consciência e seu engajar-se num campo de presença... Essa ambiguidade não é uma imperfeição da consciência ou da existência, mas é sua própria definição... A consciência, que passa por ser o lugar da clareza, é, ao contrário, o próprio lugar do equívoco. (ECO. 2003, p. 59).

A partir dessa indefinição da obra, de seu equívoco, podemos retomar o mito barthesiano e associarmos a ele um tipo de força – assim como nas obras abertas –, uma qualidade de movimento que faz com que um significante possa transformar um signo (dando-lhe, em certos casos, até mesmo uma significação mítica). O movimento perspectivístico que, de uma forma ou de outra, estaria sempre presente na obra de ficção, ocupando o *lugar vazio*, que surge tanto no signo quanto na abertura da obra, são partes comuns desse processo de ficcionalização de um ser. Desse movimento podemos pensar na ideia da experiência, que acontece em dois momentos: na experiência do autor, que se ausenta através da escrita que produz, e na experiência do leitor, a qual, por sua vez, complementarmente os espaços vazios que o texto possibilita. A ficcionalização sucede nesses dois extremos, autor-obra e leitor-obra, mas somente o primeiro é autoficcionalizante, pois produz ausência. Dessa ausência e sua complementaridade, Derrida dirá :

Se a ausência não se deixa reduzir pela letra é porque constitui seu éter e sua respiração e a sua respiração. A letra é a separação e limite no qual o sentido se liberta de ser aprisionado na solidão aforística. Pois toda a escritura é aforística. Nenhuma lógica, nenhuma proliferação de lianas conjuntivas pode acabar com a sua descontinuidade e com sua inatualidade essenciais, com a genialidade dos seus silêncios *subentendidos*. O outro colabora originalmente no sentido. Há um lapso essencial entre as significações, que não é simples e positiva impostura de uma palavra, nem mesmo a memória noturna de toda a linguagem. Pretender reduzi-lo pela narrativa, pelo discurso filosófico, pela ordem das razões ou pela dedução é desconhecer a linguagem, e que ela é a *própria* ruptura da totalidade. O fragmento não é um estilo ou um fracasso determinados, é a forma do escrito. (DERRIDA, 2002, p. 63).

Parece que há certa relação entre os autores utilizados até aqui quanto à existência de: vazio e complemento. Ao primeiro, relacionamos o processo de escrita, ao segundo o processo de leitura. Concordo com Derrida: a ausência é o éter da letra e que a linguagem é a própria ruptura com a realidade. E vejo que parece existir uma relação entre a liberdade que ele atribui ao sentido e sua inatualidade, em concordância, respectivamente, com a ideia de abertura e vazio dos signos ou da obra. Nele esta abertura é acompanhada de uma repetição:

Logo que um signo surge, começa por se repetir. Sem isso não seria signo, não seria o que é, isto é, essa não-identidade a si que remete regularmente ao mesmo. Isto é, a um outro signo que nascerá de ele próprio se dividir. O grafema, repetindo-se deste modo, não tem portanto nem lugar nem centro naturais. (DERRIDA, 2002, p. 63).

Como repetição, esse signo cria um processo comum à máquina: a produção. Nesse sentido podemos associar o signo derridiano à máquina guattariana, podemos também associá-lo à morte do autor defendida por Barthes, pois aquilo que se repete nunca é o mesmo, e inferir que a autoficcionalização começa no signo, na sua repetição, o que produz seu esvaziamento e sua não-identidade.

Deste ponto, podemos começar a lançar mão do conceito de mistura de corpos, mais um acontecimento na linguagem em dois processos: escrever e ler.

Entre o signo e a obra temos uma sucessão de corte e espaços vazios que dão continuidade ao fluxo entre a realidade da matéria e a realidade da ficção. Os cortes delimitam um corpo e os vazios proporcionam sua abertura e nova reprodução ou conexão havendo neste fluxo acontecimentos de irrealização.

ENTRE O AUTOR E O LIVRO

Quando falo em autoficcionalização busco me aproximar, como já foi dito anteriormente, de textos barthesianos e foucaultianos sobre o autor. Se para eles o texto é liberado do autor, penso que, todavia, o escritor é irrealizado no texto, o que acarreta também em igual liberação do texto para com seu escritor. Diríamos ainda que o autor é uma multiplicidade, caminhando um pouco com Deleuze e Guattari. Um rizoma que faz rizoma com outros livros no qual ele mesmo se faz outro autor: multiplicidade e, como se diz em *Mil Platôs*, uma multiplicidade não tem sujeito nem objeto (2011).

Em seu texto, para introduzir o problema do autor, o filósofo Roland Barthes citará a seguinte frase do livro *Sarrasine*, de Balzac: “Era a mulher, com seus medos súbitos, os seus caprichos sem razão, as suas perturbações instintivas, as suas audácias sem causa, as suas bravatas e a sua deliciosa delicadeza de sentimentos”, referindo-se a um castrado disfarçado de mulher e proporá a questão: “Quem fala assim? Será o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? Será o indivíduo Balzac, professando ideias “literárias” sobre a feminilidade? Será a sabedoria universal? A psicologia romântica? (Barthes. p. 49)” Sua pergunta ecoará até nós, e, de fato, não a responderemos melhor que ele próprio: “Será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-o branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que a escreve. (IDEM)”. É perdida a identidade, perdido o corpo, segundo Barthes, parece que isso acontece através da escrita. Realmente, creio que algo se perde do autor durante esse processo. Afinal, resultado de quê seria toda essa polissemia que o texto literário adquire? Da perda da identidade primeira? Creio que Deleuze atribuiria à mistura de corpos: autor, personagens, leitor..., o que me parece converge com os dizeres de Barthes: “O escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é de misturar as escritas, de as contrariar uma as outras, de modo a nunca se apoiar numa delas (BARTHES, p. 52)”.

Ainda na linha barthesiana, podemos pensar o autor como uma criação moderna, datada, que restringe e limita o texto a um tempo e espaço. Embora

saibamos que o poder do autor, ainda hoje, em muitos casos de interpretações supere o texto – daí a tentativa de muitos em valorizar o texto sobre o autor –, Barthes dirá que alguns escritores, como Mallarmé, Valéry e Proust, já haviam tentado um afastamento desse Eu que antecederia ou justificaria o texto. Mas foi a linguística que deu a base científica para esse distanciamento:

Enfim, de fora da própria literatura (a bem dizer, estas distinções tornam-se obsoletas), a linguística acaba de fornecer à destruição do autor um instrumento analítico precioso, ao mostrar que a enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona na perfeição sem precisar de ser preenchido pela pessoa dos interlocutores; linguisticamente, o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como *eu* não é senão aquele que diz *eu*: a linguagem reconhece um <<sujeito>>, não uma pessoa, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer <<suportar>> a linguagem, quer dizer, para a esgotar. (BARTHES, 2006, p. 51).

Chamamos a atenção aqui para duas coisas: primeiro, a aparente completude do signo dará pressuposto a toda ambiguidade que o signo (texto) produz, a começar por aquilo que próprio Barthes aponta do significante vazio e suas possibilidades, o que, a meu ver, remonta a um paradoxo: ser-ausente. Em segundo, tanto esse significante vazio, quanto o afastamento do autor criam uma indeterminação, oriunda do (duplo) vazio, o que vai ao encontro do que Iser atribuíra como característica da ficção: os espaços vazios. O que queremos dizer aqui é que tal condição de produção de vazios é inerente ao estabelecimento da ficção moderna, pois faz parte do funcionamento da linguagem.

Dando início a uma conferência, também sobre o tema do autor, que posteriormente viraria o texto “O que é um Autor”, Michel Foucault, por sua vez, falava o seguinte:

Que importa quem fala? Nessa indiferença se afirma o princípio ético, talvez o mais fundamental, da escrita contemporânea. O apagamento do autor tornou-se desde então, para a crítica, um tema cotidiano. Mas o essencial não é constatar uma vez mais seu desaparecimento: é preciso descobrir, como lugar vazio – ao mesmo tempo indiferente e obrigatório –, os locais onde sua função é exercida. (FOUCAULT, 2001, p. 264).

Nessa passagem percebemos que a diminuição do autor é percebida como uma espécie de poética contemporânea. Isso está em concordância com a visão barthesiana acerca do texto literário. Todavia, noto mais uma vez o que Foucault chama de lugar vazio. Essa convicção, essa percepção do vazio, tanto para o signo como para o autor (que assim será visto como um signo) faz da autoria o primeiro

corde entre a ficção e a realidade. Dar um autor a um texto, na contemporaneidade, não é simplesmente fechá-lo para as possibilidades interpretativas, pelo contrário, atribuí-lo a um autor é de saída ficcionalizá-lo dentro de uma de suas possibilidades. Na autoficcionalização o escritor produz o vazio de sua ausência dando ao leitor a possibilidade de preenchê-la.

Porém, atribuir um “autor” é corresponder a toda uma mecânica social, política e econômica que é extratextual e se estabelece via nossa relação com o poder: “pode dizer mais do texto aquele que está mais apto a dizê-lo”, diria a lógica dessa mecânica. O autor é essa ficção social do poder. Sabendo disso – e para não arriscar terminologias próprias sobre o autor, esse agente do texto ficcional contemporâneo –, melhor seria ficarmos com as propostas de Barthes ou Foucault que são, respectivamente, o *scriptor* e a *função autor*. Quanto ao primeiro, proposto por Barthes, diz que:

[...] sucedendo o Autor, o *scriptor* não tem já em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas sim esse imenso dicionário onde vai buscar uma escrita que não pode conhecer nenhuma paragem: a vida nunca faz mais do que imitar o livro, e esse livro não é ele próprio senão um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada. (BARTHES, 1987, p. 52).

Já o segundo, dirá que “a função autor é [...] característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior da sociedade (Foucault, p. 274)”. A ideia de autoficcionalização – contrapondo ao consenso de autoria soberana – deve se aproximar dessas visões de autor: uma função social, importante para a ordem das coisas, para responsabilização do que é dito, para a atribuição de juízo e valores. Esse autor é um fenômeno melhor empregado extratextualmente que intratextualmente. O autor só tem valor numa determinada ordem de discurso, no qual importa mais quem diz do que como se diz. O autor é uma instituição que não cabe no poema, pois sua formulação extrapola o texto. Afinal, o autor é construído por aquilo que circula nos discursos a ele atribuído, somado ao imaginário do leitor. Nesse sentido, o autor é tão ficcional quanto o texto em que estaria inserido. No momento em que se cria esse autor, o *scriptor* já se autoficcionalizou, deixando de fazer parte dos processos de leitura que virão, dando espaço para outra criação: o autor.

Sabemos que autor é um nome, um substantivo, e enquanto substantivo será uma multiplicidade: autor empírico, autor ideal, autor signo, autor por direito ou ainda *scriptor* e função. Deleuze e Guattari dizem que é somente quando um múltiplo é tratado como substantivo que perde sua relação com o sujeito (original) e com o objeto. Dessa forma, o nome que chamamos autor, Ferreira Gullar, será tratado da mesma forma: uma multiplicidade. Do mesmo modo, o objeto livro, tratado como signo (nome livro) adquire sua multiplicidade:

Princípio de multiplicidade: é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação como o uno como sujeito ou objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem do mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam pseudomultiplicidades arborescentes. Inexistência, pois, de unidade que sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito. Inexistência de unidade ainda que fosse para abortar no objeto e para voltar no sujeito. Uma multiplicidade não tem sujeito nem objeto, mas somente grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade). (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 23).

Para que tenhamos a autoficcionalização do sujeito é necessário, também, um afastamento da pessoa que escreve. Não é preciso autor, mas é preciso um “sujeito”, entre aspas, pois atua como um *scriptor*, o que dará lugar ao múltiplo, ao substantivo que trataremos como signo ao reconhecermos a autoria tendo cada leitor uma perspectiva particular. Temos, então, o autor como uma multiplicidade a fazer rizomas. Mas de onde vem a necessidade de autor? Diríamos, em acordo com Deleuze e Guattari, que da existência de um regime de signos. Não existe uma unidade que sirva de pivô para o objeto que chamamos livro ou autoria, mas um regime de signos que nos impõe uma unidade, formando uma roscidade central a que chamamos autor.

O que há, portanto, entre o autor e a obra? Uma máquina, um livro, uma máquina-escrevente. E o que seria esse livro para Deleuze e Guattari? Eles nos responderiam da seguinte forma:

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. Fabrica-se um bom Deus para movimentos geológicos. Num livro como em qualquer coisa, há linhas de segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linha de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 18).

Atribuir um autor para um livro é somente delimitá-lo dentro de nosso habituado regime de signos. O autor é uma rostidade para o qual alguns críticos trabalham e necessitam trabalhar – dentro da máquina capitalista – para se tornar rostidades, por sua vez, daqueles que leem suas críticas, seguindo o mesmo regime.

Ora, não podemos atribuir uma entidade criadora do fenômeno ficção, o máximo que podemos supor são processos, mapeamentos desses processos de escrita que produzam tal efeito. A meu ver, devemos dizer que não existe um começo entre a autoficcionalização e a ficção, uma é fluxo da outra, tanto a arte imita a vida como a vida imita a arte. Contudo podemos teorizar sobre o momento em que um autor surge, sobre seu rompimento com a matéria, ou fluxo, que se chamava Gullar. A autoficcionalização é parte do processo.

Então, o que há entre o autor e o livro? O *scriptor*, ou melhor, o processo de escrever. O autor torna-se possível no momento em que se começa a escrever para o consumo; e o livro e o autor são produtos dessa escrita de mercado. O primeiro livro publicado por Ferreira Gullar foi – dentro de uma linha de produção – seu marco inicial para a sociedade leitora, seguido deste livro-começo, inicia-se seu rizoma de autor. Mas isso é o que acontece fora do processo incorporal de escrever. Isso é a da máquina burocrática para a máquina capitalista. Seu primeiro livro foi, em dizeres deleuzeanos e Guattarianos, “seu livro raiz”, a partir dele, todos os outros livros apontarão para o Gullar autor. Todavia, o livro não funciona exatamente como raiz:

A lei do livro é a da reflexão, o Uno que devem dois. Como é que a lei do livro estaria na natureza, posto que ela preside a própria divisão entre mundo e livro, natureza e arte? Um devém dois: cada vez que encontramos esta fórmula, mesmo que enunciada estrategicamente por Mao Tsé-Tung, mesmo compreendida o mais “dialeticamente” possível, encontramos-nos diante do pensamento mais clássico e o mais refletido, o mais velho, o mais cansado. A natureza não age assim: as próprias raízes são pivotantes com raificações mais numerosas, lateral e circular, não dicotômica. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 19).

De natureza circular ou dicotômica, a raiz pivotante do livro, com a qual estamos habituados, não nos ajuda a compreender a multiplicidade. Estamos sempre girando em torno do pivô e dentro de um sistema binário: pertence-não-pertence a Ferreira Gullar.

Penso que é a ausência, criada pela escrita, o que atesta essa multiplicidade. É o vazio deixado no significante, a abertura da obra em movimento, os espaços vazios da ficção. O autor é uma multiplicidade, arrisco a dizer, pois deixou de ser uno e torna-se duplo e quádruplo e múltiplo a cada livro, a cada poema, a cada leitura.

Quanto à escritura, Derrida diz, apoiando-se no Livro das Questões, algumas considerações acerca da ausência que ela deixa na palavra:

Ausência. Em primeiro lugar ausência de lugar. “Sara: A palavra elimina a distância, desespera o lugar. Somos nós que a formulamos ou será ela que nos modela?”. “A ausência de lugar” é o título de um poema recolhido em *Je bâtis ma demeure*. Começava assim: “Terreno vago, página obcecada...” E *Le livre des questions* mantém-se resolutamente no terreno vago, no não lugar, entre a cidade e o deserto, onde a raiz é igualmente repelida ou esterilizada. Nada floresce na areia ou entre paralelepípedos, a não ser as palavras. A cidade e o deserto, que nem são países nem paisagens nem jardins, fazem cerco à poesia de Jabès e asseguram aos seus gritos um eco necessariamente infinito. (DERRIDA, 2002, p. 60.).

Podemos pensar, igualmente, se o poeta formula a fala ou se a fala o formula. Na página obcecada, na página em branco, o poeta se perde, suas raízes são repelidas e surge a palavra autor. Sai o José Ribamar Ferreira e, de uma obsessão, um desejo pelo vazio, dá-se lugar ao Ferreira Gullar. O deserto do poeta é vasto, é cósmico e infinito, é o espaço, feito de silêncio e possibilidades:

O espaço é nada?
 (o nada, dizem
 os físicos,
 é energia)
 o espaço
 é também ideia, pos
 sibili
 da
 de de
 impre
 vistos
 a
 bis
 mos
 o
 espaço
 é
 nada
 ao olho
 a menos
 que
 o escultor
 o torne visível
 por

um
fio

(GULLAR, 2010, pp. 110-111).

Nesse deserto se cria os imprevistos, os espantos que acometem o nosso poeta: podemos considerar também os imprevistos de leituras, as possibilidades de leitura que lhe fazem cerco. É nesse espaço que ele cria, nele se torna quase nada, insignificante e fala, mas com uma voz baixa, que deve ser quase ausente:

A poesia é, na verdade, uma
fala ao revés da fala,
como um silêncio que o poeta exuma
do pó, a voz que jaz embaixo
do falar e no falar se cala.

(GULLAR, 2010, p. 47).

O silêncio que o poeta exuma do pó. O que é o pó nesta poesia? O produto de uma ausência, uma voz que se calou, mas permaneceu sua ideia na ausência, que é outra coisa que não a voz do corpo: um extra-ser. A voz do corpo, aquela voz que ouvimos pelos sentidos da audição, esta necessita de um corpo que a produza. Já a voz calada, o revés da fala, não: ela será de um estado de coisas diferente da matéria.

Mas é da fala presente (embora sempre passado quando enunciada), manifestada na escrita feita por José Ribamar Ferreira, que se formulará um Gullar que fará devir com cada Gullar que outros leitores, por sua vez, coformularão. É a sensação que nos passa o poema “Abduzido”, e é esse o efeito de superfície que nos traz de volta a ausência perdida para preenchê-la com a presença de um *aliquid*:

busco
tateando
no escuro
o interruptor da lâmpada de cabeceira
e
ao acendê-la
deparo-me
comigo
em frente a mim
como se fosse um outro:
estarei noutro?
[...]
e
apa
go

a
 luz
 na treva
 cismo
 que

esse eu-mesmo-outro

habita

agora
 abduzido
 um abismo
 (bem rente à cama
 do quarto de um hotel
 na capital paulista)

(GULLAR, 2010, p.72).

“Estarei noutro?”, ele pergunta, e eu ousou responder que sim, estará abduzido na minha leitura, em cada leitura. Todavia, não mais em sua forma original, nunca mais em sua forma original. Podemos supor que ele mesmo (*scriptor*) estivesse realmente em um quarto de hotel, na capital paulista. Podemos supor que ele mesmo (*scriptor*) imaginasse outro (leitor) na mesma condição que ele, fazendo abismo de seu texto. Podemos supor tudo isso, mas cairemos num jogo de espelho que refletirá menos o poeta que a nós mesmos. E esse Gullar que criamos ou a criação de outro Gullar aparecerá em diferentes pontos de sua obra completa, brotando em rizoma. Porém, para cada poema, nunca será o mesmo, sempre múltiplo a cada leitura, sempre outro, possibilidades. Caso contrário ficaria preso na leitura em abismo, o que retornaria sempre a si mesmo em um quarto de hotel.

E o livro? Funcionará sempre para tentar manter uma unidade, uma unidade que não assegura o real, mas a ficção Gullar, girando em torno de um único ponto, preferencialmente: o autor, o autor comercial, o autor jurídico e etc. As leituras assegurarão sua multiplicidade, posto que Gullar é um nome substantivo, deverá ser lido de maneira múltipla. Porém, recorde, é a escrita que produzirá sua ausência, seu *aliquid*. É quando o José Ribamar Ferreira começa a rabiscar o papel, a fazer daquele espaço vazio seu universo de cortes e possibilidades. É à primeira palavra escrita que ele se torna menos José e mais linguagem:

Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo. Abandonar a escritura é só lá estar para lhe dar passagem, para ser o elemento diáfano de sua procissão: tudo e nada. Em relação à obra o escritor é ao mesmo tempo tudo e nada. (DERRIDA, 2002, p. 61).

Parece que o eu lírico intui isso, a fala, presente nos poemas, se referem algumas vezes a uma necessidade de pouca presença, pois aparecer demais, dentro dessa poética gullariana – submetendo-me aqui, ao falar de poética gullariana, aos ditames do regime de signos – é um erro que deve ser evitado, talvez porque gritar seja mostrar demais de si e o processo de escrever de revelar o grito pós espanto, pós aflição, deixando menos do escritor para potencializar a possibilidade de linguagem poética:

o poema
 antes de escrito
 não é em mim
 mais que um aflito silêncio
 ante a página em branco [...]

Esse é o deserto para o qual o poeta se retira, a página em branco é o espaço, o vazio que nutre as possibilidades. Dali, desse espaço branco, somente o eu lírico retornará, *aliquid* do escritor, e o poeta sabe disso, daí a metapoesia ser um recurso constante nesse livro:

[...] ou melhor
 um rumor
 branco
 ou um grito
 que estanco
 já que
 o poeta
 que grita
 erra
 e como se sabe
 bom poeta (ou cabrito)
 não berra

(GULLAR, 2010, p. 21)

Assim, temos a lição de que para o poema o que importa menos é a voz do poeta, como diz seus versos (não seria drummondiano tal conselho?). Importa mais o silêncio, a ausência, o poeta deve se retirar “por isso o poeta tem que falar baixo / baixo quase sem fala em suma / mesmo que não se ouça coisa alguma (Gullar, 2010, p 47)”. Ao não se ouvir coisa alguma do que o poeta diz, fica apenas o sentido, que, segundo Deleuze, como já foi dito outrora, é a própria linguagem. Todavia, se digo que a escrita é retirar-se do poema, quem é esse “poeta” que fica retido no texto? Utilizo-me de Derrida para responder da seguinte maneira: “o poeta

é na verdade o assunto do livro, sua substância e o seu senhor, o seu servidor e o seu tema.” Nesse caso, assunto converge com a acepção da palavra inglesa *subject*, então, o poeta retido no texto não é nem o autor nem o escritor, mas o assunto do texto, o que corresponderia ao sentido nunca encontrado do texto. No processo de escrever, o sujeito se desdobra e cria outro ser que é assunto da poesia. Ao mesmo tempo em que se sacrifica: é como Deus, tudo e nada. Sua existência liga-se ao nome, que designa, mas não o liga ao sentido. Derrida consegue fazer esse paralelo entre Deus, o escritor e a escrita através de sua análise do *Livro das Questões*, vejamos:

“Se, por vezes, escrevia Reb Servi, pensas que Deus não te vê, é porque ele se fez tão humilde que o confundes com a mosca que zumbe no vidro da tua janela. Mas tens aí a prova da Sua onipotência; pois Ele é, ao mesmo tempo, o Todo e o Nada”.

Como Deus, o escritor:

“Quando criança, ao escrever pela primeira vez o meu nome, tive a consciência de começar um livro. Reb Stein”...

“... Mas não sou esse homem

Pois esse homem escreve

E o escritor não é ninguém”.

.....

“Eu, Sérafi o ausente, nasci para escrever livros”.
(Estou ausente pois sou o contador. Só o conto é real)”

E contudo (isto é apenas um exemplo das postulações contraditórias que constantemente dilaceram as páginas do *Livre des questions*; só o escrito me faz existir nomeando-se. É portanto simultaneamente verdade que as coisas chegam à existência e perdem a existência ao serem nomeadas. Sacrifício da existência à palavra, como dizia Hegel, mas também consagração da existência pela palavra. Aliás não basta ser escrito, é preciso escrever para ter um nome. É preciso chamar-se. (DERRIDA, 2002, p. 62).

Há uma divisão entre o homem e o autor que surge no momento da escrita. Nisso o escritor assemelha-se ao Deus judaico, este cria um mundo no qual sua existência é garantida pela palavra que lhe nomeia. O escritor cria um livro cuja autoria lhe garante existência. Todavia essa existência é sacrificada nos dois casos pela ausência que as palavras lhes impõem, fica apenas o sentido, que é um produzir constante de busca pelo sentido. Dessa forma, creio que entre o autor e o livro há a produção de ausência e de busca por sentido, sendo que o sentido é o produtor da ausência. Arriscaria a dizer que o sentido assemelha-se ao fluxo de desejo deleuzeano para com isso passar a ver o quanto essa escrita tem de maquina.

Máquina-escrever

Ao scriptor: escrever é produzir o sacrifício de sua própria existência. Se assim for, o que o levaria a buscar esse sacrifício pela escrita? Penso que, seguindo a lógica deleuzeana e guattariana, seria o desejo. Parece haver uma relação maquínica entre as coisas do mundo e as que criamos: assim como no exemplo deleuzeano em que a orquídea faz devir com um tipo de besouro¹⁵ no momento em que o atrai com o objetivo da polinização, a faca faria com a carne ao realizar o corte e a escrita, o computador ou o lápis, por sua vez, fariam devir com a fala do escritor no momento da criação. Esse fluxo da caneta à folha em branco – ou da máquina à página em branco – é o fluxo de desejo, que atravessa todos os seres. Para a autoficcionalização, diria eu, funcionaria o fluxo de sentido, que também estaria para tudo. Contudo, esse fluxo de sentido caminharia estritamente na produção de linguagem ou de coisas significadas.

A página em branco deseja o conteúdo, assim como o lápis deseja riscar, mas não falo de psicologia: esse fluir da mão sobre o papel é o que chamaremos de fluxo de desejo (ou fluxo de sentido). Todavia, não é qualquer homem portando papel e lápis que se torna um escritor: uma criança de dois anos empunhando um lápis faria rabiscos; um adolescente apaixonado arriscaria pretensos poemas: por isso, nenhum deles seria chamado de escritor. Ele, o escritor, precisa ser territorializado. A partir de então seu desejo é gerenciado e o papel, liso, torna-se seu objeto parcial (incompleto) com o qual ele precisaria conectar-se – e conectar-se e conectar-se e conectar-se... – iniciando assim a sua produção maquínica.

A escrita é uma máquina porque seu fluxo é gerenciado – seu sentido é agenciado –, pois, existem regras, padronizações: mesmo a simples fala utiliza regras para conectar orações e formar longos períodos. Sabemos bem o que é um poema, seja ele escrito por Drummond, Vinícius ou por Gullar, ou ainda que minimamente articulado por um jovem empolgado pela musa. Sabemos, pois, existe metrificação, ritmo, temas, figuras de linguagens, entre outros recursos que fazem de um texto com determinadas configurações um poema. Nessa máquina, porém, a via do escritor para a produção é a página em branco, que é tão produto quanto o

¹⁵Exemplo utilizado em Mil Platôs por Deleuze e Guattari para explicar o devir.

produto de sua escrita. Tomemos como exemplo um poema clássico ou barroco e veremos que existe uma gama de obrigações que o escritor deve cumprir para, talvez, fazer poesias: há necessidade de rimas, lugares comuns, recursos estilísticos, entre tantos outros que configuram uma e outra escola. A máquina modernista opera com mudanças, o verso é livre, as rimas brancas, mas também é máquina.

Podemos supor a autonomia do escritor percebendo o quão capaz ele é em subverter essa máquina, criar pontos de fuga. Posso dizer que em Gullar há uma grande potência subversiva, basta olharmos para sua biografia: seu período concretista e seu rompimento com o tipo de concretismo que ele ajudou a idealizar (tudo dentro dos meandros de uma época propícia para cada situação). É difícil não ser assimilado. Penso que Deleuze diria que para ser um escritor nômade seria preciso ser uma máquina de guerra e não uma polícia dos versos, tendo sempre que resistir à grande máquina para manter-se em constante revolução.

Gullar joga com um mundo inteiro. Ele está inserido na máquina e para escrever necessita utilizar os recursos que a escrita maquínica lhe permite. É nesse exato momento que ele se aliena no processo de compor. É então que age conforme seu inconsciente maquínico. Talvez (não posso afirmar), seja esse um dos maiores sacrifícios do escritor nômade: alienar-se na escrita. A busca por sentido não para, porém para criar seu oásis no deserto do papel ele deve ser alienar, perder-se na máquina-escrita, se engendrar, ainda que momentaneamente, no processo de criação. Assim ele produz e se reproduz: Produto-Ribamar-Produção-Escrever-Produto-Autor-Produção-Poeta-Produto-Gullar-Produção-Leitura-Produto-Ficção.

Não há realmente um controle ou uma intenção localizada no ser, há uma vontade ou um desejo em produzir sentido, indo sempre adiante. Essa constante produção, me parece, é o que faz tudo ao redor ser ficção, ou coficção, pois nunca sabemos em que medida somos produto ou produtores nesse mundo – a realidade é estanque, a ficção é o movimento que criamos para percebê-la em perspectiva. Com o texto, e o ser do texto, acredito, aconteça da mesma forma: não podemos saber em que medida um ser da escrita é mais produto ou produtor de uma realidade a que faz referência, do autor, por exemplo.

A própria fala é essa máquina. Sua gramática e sintaxe conformam nossa fala e escrita produzindo um não ser. Aquilo que o escritor pensa em ordenar pela escrita já é a ordem dita pela gramática, ela é a ordem. Dessa forma, quando ele fala, menos diz de si do que do mundo em que habita. Então, a ação escrever é a própria máquina reproduzindo a ausência do ser em múltiplos sentidos, ainda que positivo ou negativo, o sentido é sempre adiante, nunca é: produção de não ser, pois o ser se perdeu no escrito. Assim faz o poeta, mesmo sem saber que o faz, reproduz a máquina. Os poemas de Gullar parecem saber disso. É o caso, por exemplo, dessa estrofe de “DESORDEM”:

[...]
 a palavra
 é o não ser

isto porque
 a coisa
 (o ser)
 repousa
 fora de toda
 fala
 ou ordem sintática

e o dito (a
 não coisa) é só
 gramática.

(GULLAR, 2010, p. 28).

Dessa forma, a máquina opera, separando o ser Gullar (que repousa fora de toda a fala) do ser da poesia. O livro repetirá essa máquina. Cada poema, cada capítulo, cada volume, produz um Gullar que é além do poema, pois está diluído numa polissemia na qual o ser original já não pode existir. Assim também é a multiplicidade do poeta, de seu ser em relação a toda a obra. A linguagem é essa máquina que conectada a outra máquina-mundo organiza o ser da poesia numa ordem sintática – que não pode ser só gramática e de única semântica – tentando controlar a polissemia inevitável, pois a linguagem funciona sempre em relação ao outro.

Podemos conceber o escritor, enquanto uma figura física que se perde no processo; e a seguir, o autor, uma figura social, que leva o nome impresso no livro; o *aliquid*, ser da poesia, que ora chamamos poeta (quando o teor do poema é metapoético), ora eu-lírico em termos técnicos. Por isso, ousou dizer que, enquanto

produto, os seres que rodeiam a poesia são ficcionais, porque são fruto de um movimento da máquina na linguagem que reproduz o mundo. É a ação da máquina-linguagem que nos dá o efeito de acontecimento e existência dessas três categorias de escritor proposta.

O homem é um ser que se conecta a essa máquina-linguagem e corresponde também a outras máquinas. Conectadas as máquinas homem e a máquina linguagem teremos um efeito. Mas tudo são máquinas. Por conseguinte, temos para a máquina-linguagem uma máquina-escrita e uma máquina leitura. Cada uma delas se conecta no momento oportuno em que dita o desejo e assim é produzida uma nova linguagem e um novo extra-ser.

A máquina-leitura quando conectada à linguagem do livro (máquina) produzirá um devir, efeito e produto do encontro de duas singularidades. Nesse sentido: mistura de corpos.

O ser do livro

O ser do livro, então, é um ser ao mesmo tempo ausente e presente na linguagem: produto *aliquid* da ação de escrever. Já descolado de seu autor empírico que no ato de escrever se sacrifica, o ser do livro é o paradoxo da linguagem, possui um corpo, mas também uma ausência.

Um corpo, como de um morto, outrora possuidor de nome próprio, após a morte, corpo perecível, ausência de vida. Fica do corpo a matéria em decomposição e a memória daqueles que o preservam, fica do ser que escreve a escrita, a língua – que se modifica – e ativa a memória e a imaginação daqueles que leem.

Também a linguagem conserva um corpo (de signos) no livro, este corpo contém um ser ambíguo, que está ali presente em cada leitura, porém ausente da própria matéria exterior. Penso que caminha nesse sentido a morte como parâmetro para a metaficção de Ferreira Gullar, vejamos seu poema “FALAS DO MOFO”:

Do fundo das gavetas
de dentro de pastas
e envelopes
do fundo do silêncio encardido
em folhas de jornal
de um tempo ido
ali

regressa à luz
 puído
 o murmúrio inaudível
 das vozes
 no mofo impressas
 mudas
 ainda que plenas de retórica

É apenas
 uma mínima parte
 do incalculável arquivo morto
 esta que reacende agora
 e em mim
 ganha voz
 por um momento

e penso em tantos falares
 que abafados em pastas
 e arquivos
 esperam por um corpo
 de homem
 em que
 de novo
 se façam vivos.

(GULLAR, 2010, p.67)

O poema no fundo da gaveta só ganha voz quando regressa à luz, ou seja, quando novamente pode ser lido, a letra, por si, é arquivo morto. Antes de lido, está somente a esperar de um corpo no qual o sentido possa embarcar para que, assim, a letra se torne “vivo” (móvel) novamente. O ser do livro é como um parasita, encubado, à espera de um corpo que lhe sirva de hospedeiro, como o morto que nada é antes que o signifiquemos. A morte é esse intervalo entre o dito e o interpretado. Por esse aspecto a morte torna-se metáfora da escrita ficcional, já que o fim se faz necessário para conter sentido, já que encerra aquilo que se está dizendo e delimita o tempo (e o espaço) da poesia no mundo. Dessa forma, a morte vagueia por entre as letras e, por isso, o processo de escrever pressupõe a coragem de espírito para se perder a vida diante da natureza (DERRIDA, 2012). O ser do livro é um ser ausente, sua presença é garantida pelo corpo do livro (ou da língua) e pelo corpo do homem que o significará: “A ausência é a permissão dada às letras para se soletrarem e significarem, mas é também, na torção sobre si da linguagem, *o que* (grifo do autor) dizem as letras: dizem a liberdade e a vacância concedida, o que elas “formam” ao fechá-la em sua rede (DERRIDA, 2002, p. 63 – 64)”. Para que a letra signifique, portanto, faz-se necessária essa ausência, que a torna aberta ou vazia – assim entendo “livre”. Para a interpretação, porém, a ausência e a vacância

constituem o que Derrida chamou de rede, o que nos remete por metáfora a interconexões, emaranhado e por extensão ao rizoma de Deleuze.

Então, deleuzeanamente, arriscaria dizer que tal ausência faz do ser do livro algo similar ao ser que encontramos no regime de signos pós-significante. Ele estaria espalhado em vários núcleos, não existiria em um centro molar, não encararia o leitor de frente: assim seria o seu *aliquid*. Essa presença se constrói através da relação com o outro: devir. E posso dizer ainda que na relação com a escrita e a leitura esse ser será agenciado, uma vez que, como dissemos, a estrutura do livro é maquínica. O livro, diria eu, é como uma instituição molar, seu centro ainda é a figura do autor ou a função autor; ou ainda poderíamos dizer molar, pois restrito à própria voz que ecoa nas letras, na linguagem, o que está, no entanto, subordinado à ausência de seu ser original (a escrita é um corpo vazio), sua liberdade submete-se à leitura, à interpretação, à ficção: base molecular na qual o ser do livro se apoia. O livro é molar, mas seu ser é múltiplo, espalhado, pois, como veremos em breve, ele é produzido na superfície do ser, é uma maneira de ser.¹⁶

O ser do livro, acredito, é constituído em um duplo agenciamento: o agenciamento de conteúdo e o agenciamento de compreensão, respectivamente associados ao agenciamento maquínico e ao agenciamento coletivo de enunciação. O primeiro, liguemos à prática da escrita, o segundo, à prática da leitura. Nesse encontro reside o ser do livro, que é, portanto, um devir, um encontro de duas singularidades, de uma mistura de corpos, que produz, assim o ser incorpóreo que habita o poema: efeito de superfície, pois é na superfície que tais singularidades se encontram, práticas incorpóreas. O ser do livro surge – com alguma ou nenhuma similaridade – de qualquer ponto do livro, ou seja, de cada poema ou de cada leitura, seguindo assim o princípio de conexão e de heterogeneidade:

[...] qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente de uma árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore linguística de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda a natureza são aí conectadas a modos de codificação muitos diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. Os agenciamentos coletivos de enunciação funcionam, com efeito, diretamente nos agenciamentos maquínicos e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos. Na linguística, mesmo quando se pretende ater-se ao explícito e nada supor da

¹⁶Adentraremos melhor no assunto nos capítulos a seguir.

língua, acaba-se permanecendo no interior das esferas de um discurso que implica ainda modos de agenciamento e tipos de poder sociais particulares. A gramaticalidade de Chomsky, o símbolo categorial S que domina todas as frases, é antes de tudo um marcador de poder antes de ser um marcador sintático: você constituirá frases gramaticalmente corretas, você dividirá cada enunciado em sintagma nominal e sintagma verbal [...]. Não se criticarão tais modelos linguísticos por serem demasiados abstratos mas, ao contrário, por não sê-lo bastante, por não atingir a máquina abstrata que opera a conexão de uma língua com os conteúdos semânticos e pragmáticos de enunciados, com agenciamentos coletivos de enunciação, como toda a micropolítica do campo social. Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. Não existe locutor-auditor ideal, como também não existe comunidade linguística homogênea. A língua é, segundo uma fórmula de Weinreich, “uma realidade essencialmente heterogênea”. Não existe uma língua-mãe, mas tomada de poder por uma língua dominante dentro de uma multiplicidade política [...]. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, pp. 22-23).

A longa citação explica muito da dinâmica do livro e de seu ser. A língua é um agenciamento, um poder, pois organiza uma realidade. O “eu” que manifesta-se no poema é, assim como a gramática em uso, um marcador de poder. Seu uso é uma possibilidade gramatical e, enquanto marcador, o “eu” centraliza o poder do enunciado. Contudo esse enunciado, esse “eu,” está sujeito ao agenciamento coletivo, interligando-se com micropoderes a cada leitura através de cadeias semióticas. O leitor também produz e carrega uma experiência na qual o ser do livro se realiza. Nesse sentido, posso dizer, o ser do livro é múltiplo, uma forma de ficcionalidade produzida pela máquina abstrata que coloca em jogo os regimes de signos e os estados de coisas.

A morte, que tanto me referi, ilustra o corpo da letra, estado de coisa – plano rugoso –, mas é no espaço vazio que ela produz – plano liso, como diria Deleuze – que acontece o devir, dando vida às letras e, assim, produzindo a linguagem, enquanto acontecimento ou efeito de superfície.

É na escrita, retornando a Derrida, que ocorre a separação entre o autor original e a linguagem, mas é na leitura, no agenciamento que ela efetua na construção de um ser para o outro, que se produz o paradoxo da linguagem, o ser ambíguo, múltiplo, posso dizer polifônico, a quem os leitores, por sua vez, concebem a voz, atribuindo sentido ao vazio.

A AUTOFICCIONALIZAÇÃO

A distância das coisas

Já foi dito aqui que na autoficcionalização o indivíduo parte de sua experiência. Poderia dizer também que para criar um eu que lhe é autônomo, ser da poesia, *aliquid* que é um efeito sem causa – está para o receptor como efeito estético –, o scriptor tem como ponto inicial um dado externo ao seu texto. Alegaria, então, que a vida real também se apresenta de forma textual. O mundo que conhecemos tem uma narrativa e um discurso. Neste caso, mais uma vez, indeterminaríamos o início: a causa inexistiria. A distância não pode ser marcada por um ponto de partida nem a ficção como fim.

O fato de que, em entrevistas recentes, ao ser perguntado sobre “de onde surge sua poesia?”, o poeta Ferreira Gullar tem respondido que “minha poesia nasce do espanto”. Essas poesias de “*Em alguma parte alguma*” nascem, então, da ação verbal “espantar”, seguida da ação incorporal de “escrever”: uma dupla ação, não simultânea, que durante a leitura nos dará os efeitos de presença. Tal espanto pode ser percebido nos seguintes versos do poema a seguir, cujo nome não nos seria mais propício, “ACIDENTE NA SALA”:

movo a perna esquerda
 de mau jeito
 e a cabeça do fêmur
 atrita
 com o osso da bacia
 sofro um tranco

Em entrevistas, como ao programa *Roda Viva*, e em outros, Ferreira Gullar tem tomado esta passagem como exemplo do inusitado, do espanto que o convoca para a poesia:

“Veja bem: a poesia nasce sem você controlar. Eu não posso decidir, então, se não acontece nada nesse plano, eu não posso escrever... como é que eu vou escrever? [...] Então eu costumo contar uma história: eu estou em minha casa, sentado, vendo televisão. Aí toca o telefone, eu me levanto e o osso, o fêmur, bate na bacia, eu vou atendo o telefone e volto e falo assim: eu tenho osso? Eu sei que eu tenho osso, mas uma coisa é eu saber na teoria, outra coisa é sentir o osso, um osso batendo no outro. Eu sou isso. Osso pensa? Osso pergunta “quem sou

eu?” Então aí começa o poema. Eu não posso planejar isso, pra fazer o osso bater. Eu não posso planejar! (GULLAR, 2011).

O espanto de saber que tem ossos, de nunca ter pensando nisso, o comove, o provoca a escrever e a perguntar quem sou eu? Será que eu sou o meu osso? Será que meu osso pensa? A experiência, nesse caso, parte de um dado externo, a ação de espantar. Contudo, o dado é tão íntimo ao poeta que lhe produz questões, fazendo-o recorrer à linguagem: o espantar, então, se faz “espanto”, fixa-se tornando nominal, separa-se da ação para ganhar repouso e transformar-se em multiplicidade. O que é o “espantar” e o “isso” que chamamos “ossos”? Dados de referência extralinguística que são transformados em linguagem por meio da ação de falar ou escrever: espanto e osso. Assim, enquanto pensa ou rabisca papéis, o espantar do poeta adquire valor nominal, vira um atributo. Então espantar torna-se, na linguagem, um acontecimento potencialmente múltiplo, podendo, doravante, repetir-se novamente por meio da ação incorporal em diferentes perspectivas.

Tanto a forma nominal, quando a forma verbal de seu espanto adquirem no texto sua duplicidade: duplo espanto e duplo espantar. Assim, quanto mais escrever maior será o distanciamento do “espanto” original e do “espanto” do poema. No entanto, deleuzeanamente, eu diria que é no mesmo lance em que se torna maior, essa distância será menor do que era antes. O mesmo processo se dá com a ação: na medida em que escreve, a ação original de “espantar” aumenta sua distância entre o referente do escritor, aproximando-se mais do referente da linguagem, mas será ao mesmo tempo, que essa distância com o escritor tornar-se-á menor do que era. Aquilo o que aumenta torna-se uma diferença menor que a distância que era. Deixando claro, não é, ao mesmo tempo, que a distância entre a referência original e a referência da linguagem será maior e menor, contudo, conforme diz Deleuze em relação ao crescimento de Alice, é ao mesmo tempo em que se escreve que a ação torna-se mais o espantar da escrita e menos o espantar do escritor. Isso quer dizer que alguma coisa se furta ao presente durante o ato de escrever sobre seu espanto. Isso acontece, acredito, exatamente através do devir da escrita ou da fala, jamais da leitura.

Associo, então, o escritor, ou o seu referente extralinguístico, seguindo o exemplo deleuzeano – que se baseia em Platão –, às coisas limitadas. Da mesma

forma será o seu “espanto”, depois de por ele vivido, um estado de coisa limitado. Vejamos a diferenciação do filósofo grego:

Platão convidava-nos a distinguir duas dimensões: 1º) a das coisas limitada e medidas, das qualidades fixas, quer sejam permanentes ou temporárias, mas supondo sempre freadas assim como repousos, estabelecimento de presentes, designações de sujeitos: tal sujeito tem tal grandeza, tal pequenez em tal momento, [...] (DELEUZE, 2009, p.1).

Posso dizer, portanto, que, dentro da visão platônica, o nome escritor e a denominação linguística “espanto”, constituem estados de repouso das coisas que somente são ativados no contato com o outro. O devir da linguagem poética (ou entenda ficcional) precisa do contato com o outro (leitor) para ser produzido. Platão fala também de uma outra dimensão de coisas:

[...] 2º) e, ainda, um puro devir sem medida, verdadeiro devir-louco que não se detém nunca, nos dois sentidos ao mesmo tempo, sempre furtando-se ao presente, fazendo coincidir o futuro e o passado, o mais e o menos, o demasiado e o insuficiente na simultaneidade da matéria indócil (“mais quente e mais frio vão sempre para frente e nunca permanecem, enquanto a quantidade definida é ponto de parada e não poderia avançar sem deixar de ser; “o mais jovem torna-se mais velho do que o mais velho, e o mais velho, mais jovem do que o mais jovem, mas finalizar este devir é o que eles não são capazes, pois se o finalizassem não mais *viriam a ser*, mas seriam...”). (IDEM).

Utilizo dessa citação exatamente para frisar a duplicidade das coisas em duas instâncias, sendo que uma delas seria estável, a outras seria louca, mutável e inconstante. Portanto, dentro dessa visão platônica, poderíamos supor que no ato de escrever, exista a produção simultânea de um devir do ser que é menos linguagem à medida em que se torna mais linguagem e é esse devir-louco que torna impossível retomar o ser de origem da fala através de seu sentido durante futuras leituras.

Ora, sabemos que os estoicos dividem as coisas em duas espécies, os corporais e os incorporais. Quanto à primeira distinção, dizem o seguinte:

1) Os corpos, com suas tensões, sua qualidades físicas, suas relações, suas ações e paixões e os “estados de coisas” correspondentes. Estes estados de coisas, ações e paixões, são determinados pelas misturas entre corpos. No limite, há uma unidade de todos os corpos em função de um Fogo primordial em que eles são absorvidos e a partir do qual se desenvolvem segundo sua tensão respectiva. O único tempo dos corpos e estado de coisas é o presente. Pois o presente vivo é a extensão temporal que acompanha o ato, que exprime e mede a ação do agente, a paixão do paciente. Mas, na medida da unidade dos corpos entre si, na medida da unidade do princípio ativo e do princípio passivo, um presente cósmico envolve o universo inteiro: só os corpos existem no espaço e tempo e só o

presente no tempo. Não há causas e efeitos entre os corpos: todos os corpos são causas, causas uns com relação aos outros, uns para os outros. A unidade das causas entre si se chama Destino, na extensão do presente cósmico. (DELEUZE, 2009, p. 4).

Posso dizer, então, que o poeta, ou melhor, o escritor, sua entidade corpórea, com suas ações e paixões, está relacionado a outros corpos. O que temos aqui é uma mistura corpórea ou de estado de coisas que proporciona a experiência do escritor: “escritor” e “osso” e “espanto” e “língua portuguesa” – nota-se que mesmo essa relação está conectada de forma maquínica. Esses quatro itens aqui relacionados são as coisas e os estados de coisas que se misturaram no ser exterior aos poemas de “*Em alguma parte alguma*”. Todos eles contém seu próprio presente e espaço, individual: o corpo do poeta, seu osso, seu espanto, e sua língua portuguesa; mas o tempo em que se misturaram, este, contém somente o presente que se furta na escrita criando ausências e espaços vazios, situando-se para cada leitura ora no passado, ora no futuro. Nessa relação, nesse Fogo primordial, somente as causas se relacionam umas com as outras. O osso não produz o escritor, muito menos o contrário. Nem o escritor produzirá a língua, pois eles não se ligam linearmente, como as palavras o fazem durante a ação linguística de falar ou escrever, antes e depois, da esquerda para a direita, do passado ao futuro. O presente do ser escritor e o presente do ser osso (da coisa) se perderão na escrita, porém essa perda acontecerá durante a escrita, na ação do *scriptor* que se ausenta no ato de escrever na página em branco, neste fluxo: que produz outro ser, *aliquid*. Daí se segue a segunda distinção que os estoicos fazem das coisas:

2) Todos os corpos são causas uns para os outros uns com relação aos outros, mas de quê? São causas de certas coisas de uma natureza completamente diferente. Estes *efeitos* não são corpos, mas, propriamente falando, “incorporais”. Não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos. Não se pode dizer que existam, mas antes que subsistem ou insistem, tempo este mínimo de ser que convém ao que não é uma coisa, entidade não existente. Não são substantivos ou adjetivos, mas verbos. Não são agentes nem pacientes, mas resultados de ações e paixões “impassíveis” – impassíveis resultados. Não são presentes vivos, mas infinitivos: *Aion* ilimitado, devir que se divide ao infinito em passado e em futuro, sempre esquivando-se do presente. De tal forma que o tempo deve ser apreendido duas vezes, de duas maneiras completamente exclusiva uma da outra: inteiro, como presente vivo nos corpos que agem e padecem, mas inteiro também como instância infinitamente divisível em passado-futuro, nos efeitos incorporais que resultam dos corpos, de suas ações e de suas paixões. Só o presente existe no tempo e reúne, absorve o passado e o futuro, mas só o passado e o futuro insistem no tempo e

dividem ao infinito cada presente. Não três divisões sucessivas, mas duas leituras simultâneas do tempo. (IDEM).

Acontece o mesmo ao corpo do escritor. Conforme se coloca em letras, produzirá a sua ausência na escrita, seu presente se furtará e produzirá o efeito de superfície que é o ser na linguagem poética. Esta, como vimos, é a própria morte do escritor: fazendo um corpo de signos, o poeta organiza seu metapoema, não seu metapoeta. O passado do corpo é ao mesmo tempo futuro da leitura, porém, não mais o passado do escritor: a letra é morta, só pode ganhar *animus* na leitura.

Quiçá o passado do autor, enquanto função, enquanto parâmetro social de instituição produtora de livros, tenha alto valor em determinadas leituras. Todavia, no que cabe à estrutura semântica de um poema, naquilo em que ele carrega de ficção, o que importará para a interpretação é que construamos o passado do ser *aliquid* da poesia, sabendo que o poema guarda para ele a vaga de um novo ser no futuro de cada leitura.

O processo de separação das coisas

Se olhássemos para o gesto de escrever através da perspectiva Estoica, diríamos que é no escrever que o escalpelo do escritor é cortado¹⁷, isso porque ao se escrever é produzido um novo atributo sobre os estados de coisas. É dessa forma que o ser escrito começa a surgir, enquanto efeito produzido pelas paixões do escritor. Assim, o escrito seria um efeito produzido no íntimo do acontecimento que é escrever. Vejamos o que diz Emile Bréhier sobre o pensamento Estoico:

“Quando o escalpelo corta a carne, o primeiro corpo produz sobre o segundo não uma propriedade nova, mas um atributo novo, o de ser cortado. O *atributo* não designa nenhuma *qualidade* real..., é sempre ao contrário expresso por um verbo, o que quer dizer que é não um ser, mas uma maneira de ser... Esta maneira de ser se encontra de alguma forma no limite, na superfície do ser e não pode mudar sua natureza: ela não é a bem dizer nem ativa nem passiva, pois a passividade suporia uma natureza corporal que sofre uma ação. Ela é pura e simplesmente um resultado, um efeito não classificável entre os seres... (Os Estoicos distinguem) radicalmente, o que ninguém tinha feito antes deles, dois planos de ser: de um lado o ser profundo e real, a força; de outro, o plano dos fatos, que se produzem na superfície do ser e instituem uma multiplicidade infinita de seres incorporais. (Apud DELEUZE, 2009, p. 6)”

¹⁷Expressão de Emile Bréhier e utilizada por Deleuze. Cf. A lógica do Sentido.

Dessa forma, é no riscar o papel que este não-ser, que esta maneira de ser começa a manifestar-se. O escrito não é uma nova propriedade do escritor, mas um atributo novo da linguagem, do ser da linguagem, atributo que surge do encontro do escritor com o maquinário das palavras, através do gesto maquínico de escrever, através da ausência – que outrora relacionamos à morte, o que seguindo o raciocínio de Derrida, estaria de certa forma presente na poesia. Também é assim em Gullar, já vimos:

Estou rodeados de mortes.
 Defuntos caminham comigo à saída do cinema.
 São muitos,
 [...]
 Os mortos acomodam-se a meu lado
 Como numa fotografia.
 Ajeitam o paletó, a gola da blusa
 E parecem alegres
 São gente amiga
 Com saudade de mim
 (suponho)
 E que voltam de momentos intensamente vividos,
 Tentam falar e falta-lhe a voz

(GULLAR, 2010, p. 55).

É então que o escritor retira de seu ser suas misturas de corpos, retira-as de sua relação com outras vidas e outros corpos. Corpos que também estarão vazios no uso de sua linguagem cotidiana – serão estado de coisa, jamais a coisa – mas trarão o efeito da coisa na memória do escritor. Este vazio que a morte (não-ser) leva ao escritor pelos signos da linguagem é também uma pluralidade de significações, “uma multiplicidade infinita” que, agenciada pela “voz” de sua escrita, do gesto de escrever – eles, os mortos, diz os versos do poeta, tentam falar, mas falta a voz – adquirem uma nova ausência. De certa forma, são os mortos do escritor e os mortos do eu lírico, efeitos de superfície de diferentes realidades, posto que são certos estados de coisas para o ser escritor e outros estado de coisas para os futuros leitores, há um corte, durante a escrita, entre o ser escritor e o seu produto, ser da poesia, um corte que é maquínico, como tentarei expor adiante.

Continuamos em Deleuze: no íntimo do ser, na mistura de corpos que há no escritor e que este transfere para o poema na escrita, existe um fluxo corpóreo-incorpóreo-estado de coisas-incorpóreos que é do processo da autoficcionalização. Tudo no poema possui um estado de coisa que a linguagem transforma em acontecimento na superfície (do papel, da página, da linguagem, da leitura), o que, entretanto, produzirá seus efeitos somente quando em contato com o corpo do leitor: devir-outro. Mas o que vem a ser esses estados de coisas, esses incorporais que habitam a superfície do poema? São acontecimentos na superfície da linguagem. Consequência da mistura de corpos, sucessão de efeitos. O mais íntimo retirado de um corpo provoca a retórica pergunta em Deleuze:

No entanto, o que há de mais íntimo, de mais essencial ao corpo do que acontecimentos como crescer, diminuir, ser cortado? O que querem dizer os Estoicos quando opõe à espessura dos corpos estes acontecimentos incorporais que se dariam somente na superfície, como um vapor nos campos (menos até que um vapor, pois um vapor é um corpo)? O que há nos corpos, na profundidade dos corpos, são misturas: um corpo penetra em outro e coexiste com ele em todas as suas partes, como a gota de vinho no mar ou o fogo no ferro. Um corpo se retira de outro, como o líquido de um vaso. As misturas em geral determinam estados de coisas quantitativos e qualitativos: as dimensões de um conjunto ou o vermelho do ferro, o verde de uma árvore. Mas o que queremos dizer por “crescer”, “diminuir”, “avermelhar”, “verdejar”, “cortar” e ser “cortado” etc., é de uma outra natureza: não mais estados de coisas ou misturas no fundo dos corpos, mas acontecimentos incorporais na superfície, que resultam destas misturas. A árvore verdeja... (DELEUZE, 2009, p. 6-7).

Posso continuar e dizer a mistura: o escritor escreve. Escrever é, portanto, no sentido da autoficcionalização, realizar o corte, escrever é cortar, pois produz um acontecimento de superfície a partir da mistura de corpos que o *scriptor* retira de si.

Caminhando agora com Deleuze e Guattari, posso justificar o agenciamento da escrita. O corpo sem órgãos do escritor é o que limita aquilo que ele pode dizer, este corpo pode se expandir através de seu ganho de experiência, no entanto, o escritor será sempre agenciado pela máquina que é a língua escrita ou falada, principalmente em se tratando de textos literários, pois possui normas agenciadoras. Sua subversão dessas normas, seus pontos de fuga, estarão sempre sendo assimilados, provocando, talvez, no poeta uma atitude nômade, tornando-o sempre uma máquina de guerra, sempre revolução. De certa forma, foi o que fez Ferreira Gullar ao abandonar o Concretismo que ele ajudou a formar fazendo oposição a uma estética anterior. Mas isso não o libertou dos versos livres, porque estes foram

assimilados pela máquina que chamamos literatura, os versos livres foram incorporados.

Sendo o poeta agenciado a escrever, “o corte” que a escrita produz é uma função da máquina. E o que movimenta essa máquina? Segundo Deleuze, o desejo: que é fluxo. O que a máquina faz, então, é agenciar o fluxo de desejos. Se o escalpelo corta a carne é por porque ele deseja funcionar. Ele é feito para cortar e quando estiver em posse de alguém a produzir cortes teremos a máquina atuando. Desse modo, maquínico, o escalpelo desejaria cortar da mesma forma que a carne desejaria ser cortada. Não há diferença nisso, apenas sentido de fluxo – arriscaria dizer mais uma vez que quando o tal fluxo se insere na linguagem temos um sentido de fluxo.

Não seria diferente, portanto, na escrita. O ato de escrever é o corte da máquina-escrita. A linguagem agencia esse sentido de fluxo do escritor para a página em branco. Então, é como se essa máquina, no ato de escrever, desejasse o papel (ou a máquina de escrever, o computador) – e, por sua vez, a linguagem desejasse o sentido. Cada poema é uma produção em extratos que o corte da escrita produziu. Assim, o livro não tem nem sujeito nem objeto, pois são extratos de um agenciamento maquínico sobre um ser (que chamamos escritor ou *scriptor* quando em ação). Dessa forma, a máquina contribui tanto para a ficcionalização como para a autoficcionalização, produzindo ausência (não ser), em série, e nesse vazio está toda a multiplicidade do ser da poesia.

Segue, então, que, se para Deleuze o acontecimento pertence à linguagem, o espanto, paixão corpórea do *scriptor*, sofrerá uma transformação, tornando-se incorpórea, modificando-se em acontecimento *espantar* do ser da poesia: um efeito de linguagem, acontecimentos incorporais cuja ação de escrever gerencia o fluxo. Então, o “eu” dessa ou de outras poesias de Ferreira Gullar será o produto de uma relação do efeito incorpóreo *espantar* com a ação maquínica de *escrever*, pois, será através da mistura que ocorre no ato de escrita que se produzirá um sujeito autoficcionalizado. Através do escrever (que é corte), haverá o surgimento simultâneo deste ser que preenche o manifestante “eu”, este não será um estado de coisa: é incorpóreo, pois sucede de um acontecimento incorporal, algo que não se pode dizer que existe, como diria Deleuze, mas que subsiste, persiste no acontecimento da leitura, esse ser é o não ser ficcionalizado.

Uma vez que a autoficcionalização acontece na escrita e como vimos em Derrida a escrita produz uma ausência na linguagem, o sujeito criado por Gullar pela ação verbal de escrever o poema será, então, um efeito incorporal e uma cisão entre o corpo e o incorpóreo, ou melhor, da causa com o efeito.

Contudo, tal cisão não acontece somente no poema, na escrita. A fala a produz constantemente, entretanto a fala pertence a outro agenciamento: produz outros cortes: no pensamento e na relação do escritor com a linguagem no mundo.

Penso o seguinte: quando o falante da língua diz “osso” realiza um corte entre o objeto “osso” (a coisa osso) e o estado de coisa /osso/, cujo valor é atribuído pelo substantivo, que “ficcionaliza” o mundo. Quando o escritor escreve, entretanto, opera outra máquina e outro corte, produzindo a partir daí sua autoficcionalização, produzindo o outro ser na poesia.

Constatamos, então, que o substantivo *acidente* (nome que estabiliza a ação), presente no título do poema (“ACIDENTE NA SALA”), denotativo desse espantar incorpóreo, será acompanhado por outros acontecimentos verbais incorporais, tais como o *mover* (de perna) e *atritar* (de ossos), por isso a experiência proporcionada pela leitura do texto já não se ligará à causa (Ferreira Gullar), uma vez que toda ação acontece na superfície das palavras, não em sua profundidade ou exterioridade (referência do signo). Assim, o autor tornar-se-á, na escrita, um sujeito autoficcionalizado e o substantivo “osso” – produto desse efeito verbal que ressurgue algumas vezes em outros poemas do livro aqui estudado –, conforme veremos, funcionará como espécie de elo da ação incorporal entre o *scriptor* (agente da autoficcionalização) e o sujeito ficcionalizado (eu lírico) pelo tempo que durar a escrita. Depois disso haverá sempre outras possibilidades de leituras. Destarte, em conformidade com o que já foi dito – ideias barthesianas ou foucaultianas, a morte do autor ou a função do autor –, a autoficcionalização estabelece uma relação de não necessidade com o seu autor (através da ação do *scriptor*), que explica-se a partir da visão Estoica das coisas corporais e incorporais:

O que estão operando é, em primeiro lugar, uma cisão totalmente nova da relação causal. Eles desmembram esta relação, sujeitos a refazer uma unidade de cada lado. Remetem as causas às causas e afirmam uma ligação das causas entre si (destino). Remetem os efeitos aos efeitos e colocam certos laços de efeitos entre si. Mas não o fazem, absolutamente, da mesma maneira: os efeitos incorporais não são jamais causas uns em relação aos outros, mas somente “quase causas”, segundo leis que exprimem talvez em cada caso a unidade relativa ou a mistura de corpos de

que dependem como de suas causas reais. Tanto que a liberdade se vê salva de duas maneiras complementares: uma vez na interioridade do destino como ligação das causas, outra na exterioridade dos acontecimentos como laços dos efeitos. (DELEUZE, 2009, p. 7).

Desse modo, não há uma relação de causa e efeito entre autor e poema. Os efeitos incorporais que os acontecimentos linguísticos produzem na memória do escritor – a partir da mistura de corpos na qual ele se insere – são “quase causas” dos efeitos incorporais que o *scriptor* transfere para o texto através dos acontecimentos produzidos pelo ato de escrever. Este ato produz o não-ser do poeta (seu incorpóreo) que, por sua vez, produzirá, no leitor, outro efeito de superfície, tendo como “quase causa” aquele efeito produzido no poeta. Este devir entre leitor e poesia proporcionará novos efeitos de superfície. Então, o efeito de superfície tem no *scriptor* a “quase causa” do efeito de superfície da leitura: laços de efeitos que dão a sensação de que “eu compreendo o que ele quer dizer”.

ANÁLISE DO CORTE NO OSSO

6.1 Poema I: Reflexão sobre o osso da minha perna

Começarei pelo título a análise deste poema: “REFLEXÃO SOBRE O OSSO DA MINHA PERNA (GULLAR, 2010, p. 31)”. A primeira palavra que surge: reflexão. Ato solitário no qual a pessoa pondera acerca de determinado objeto de interesse. A reflexão é uma atitude pessoal. O dicionário Houaiss lhe dá duas interessantes acepções: “ato ou efeito de refletir(-se)” e “concentração do espírito sobre si próprio”¹⁸. A primeira remete à multiplicidade do ser, que recorda-nos Deleuze. Assim como a escrita do poema, conforme vimos em Derrida, produz uma ausência, a reflexão produz uma imagem em que a presença física do primeiro ser não está mais garantida. Mesmo o reflexo no espelho, por exemplo, causa a sensação de ser duplicado, assim como o signo ou a escrita criam uma duplicidade aparente. A segunda acepção passa a ideia de concentração em si: a meditação. Muito embora a palavra concentração possa ser empregada como a definição de uma reunião de um grande número de pessoas: reflexão é uma multiplicidade em si e para fora de si. Diria eu, portanto, que a reflexão desse poema é também uma concentração de

¹⁸Cf. em Dicionário Houaiss da língua portuguesa.

seres pelo fato de sua multiplicidade ser garantida a partir das diferentes leituras, o que proporciona a polissemia do discurso poético.

Logo na primeira estrofe, o eu lírico refere-se ao osso e sua durabilidade, abrindo, assim, a questão da perenidade do ser: “A parte mais durável de mim / São os ossos / E a mais dura também [...]” Essa perenidade, essa resistência do osso, incide sobre o tempo das coisas corporais e incorpóreas, implicando na sensação de unidade. Contudo, há o tempo do osso que se decompõe e o tempo do osso que se enuncia: é isso o que nos importa do poema. Existe uma dupla dureza do osso, dupla materialidade: o osso não é só uma coisa sensível: é também um estado de coisa, posto que é um substantivo. Ora, o escritor (poeta) partiu de sua experiência sensível, do espanto dessa duplicidade existente em seu próprio osso e corpo – que sua poesia nasce do espanto já foi dito em entrevistas de Ferreira Gullar (redito aqui) – contudo, ao transferir para o papel executa um corte entre os seres corpóreos e seus estados de coisas, criando-se um duplo incorpóreo, um acontecimento da linguagem, transformando aquela realidade “osso” e “escritor” em signo escrito, em outro estado de coisa, que será doravante sujeito e sujeitado através do esvaziamento de seu significante, permanecendo, então, à espera, máquina que é a língua, de outro ser que reative seu funcionamento através da recepção estética.

Ainda na primeira estrofe, podemos reparar que o poeta utilizou de um pronome pessoal oblíquo para marcar a primeira pessoa. Essa estratégia parece contribuir para a desconstrução do sujeito, transformando-o em complemento nominal do adjetivo durável, com isso é possível descentralizar o eu-lírico logo no início do poema, dando mais importância à parte o constitui seu pseudo corpo do que ao todo.

Na segunda estrofe, o texto recai sobre o corporal através de palavras como “perna”, “carne”, “pele”, “pés”, “cabeça” e mantendo o uso da primeira pessoa desinencial em “apalpo” e o pronome oblíquo “me”:

[...] como, por exemplo, este osso
da perna
que apalpo
sob a macia cobertura
ativa
de carne e pele
que o veste e inteiro
me reveste

uma perspectiva metaficcional, este estado de osso dura mais que aquilo que o escritor empírico ouve, uma vez que pertence agora à poesia e pelo mesmo motivo dura mais do que aquilo que ele inventa ou mente, uma vez que passa a ser também uma cocriação do leitor. O mesmo acontece se relacionamos o escritor ao ser da poesia: aquele resiste menos que esta ao tempo, já a durabilidade desta é garantida pelo corpo da língua escrita, porém, creio eu, que seja seu estado de coisa (não o signo grafado) que garante o efeito incorpóreo no ato da leitura. Dessa forma, é como se o ser da poesia fosse uma criação capaz de dizer nela mesma: “invento” ou “minto”, pois o *aliquid* é produto de uma autoficcionalização do escritor, ele é o corte que a escrita produziu, deixando no papel esse estado de coisas para que o leitor (re)signifique através de um terceiro corte. Afora outros processos, dentro do recorte da produção ficcional desse poema, foi na superfície do pensamento, no texto produzido pelo espanto interior do escritor original, que o osso veio à tona a primeira vez. Em seguida, foi pelo ato de escrever que outro osso, da parte mais profunda da coisa (que agora chamamos *scriptor*), veio à superfície do texto pela segunda vez, através de uma ação incorporal, de um acontecimento da linguagem e será pela leitura que ele se refletira multiplamente.

Esse segundo trazer à superfície é, desde então, um processo de autoficcionalização, pois cria a dualidade do ser, o extra-ser não só do osso, mas do escritor, que corta seu ser em dois. Assim, no processo de autoficcionalizar-se, o escritor dá sequência a outro passado, presente e futuro que pertenceram ao *aliquid*. Ao escrever o autor duplica seu presente no tempo do poema e ali mesmo, nos versos escritos, o presente se furta ao tempo, ficando o passado e futuro desdobrando-se ao infinito: o infinito das possibilidades de leituras, que o devir-ilimitado permitirá por meio do encontro do leitor com o ser da poesia.

Em sua potencial multiplicidade de seres e vozes o poema deve provocar no leitor a mesma pergunta reflexiva que gerou no escritor. A proposta de reflexão do poema é a questão: o que sou eu?, como percebemos a seguir, partindo da quarta estrofe:

[...]
têm, creio eu,
algo de transparente
e dócil

tendem a solver-se
 a esvanecer-se
 para deixar no pó da terra
 o osso
 o fóssil

futura
 peça de museu

o osso
 este osso
 (a parte de mim
 mais dura
 e a que mais dura)
 é a que menos sou eu?

(IDEM)

O eu-lírico se confunde ao osso representado, mas não ao poeta que o representou. O osso do eu lírico é um estado de coisa, assim como o não-ser que o eu-lírico apresenta, este não é menos ser do que o escritor que lhe criou, pelo contrário, ele se opõe a um *extra-ser*. O ser da poesia é o seu extra-ser, inalcançável destino entre o ser e o não ser, é o sentido a que nunca se chega, pois trata-se da própria busca de sentido, portanto uma ação incorporeal:

Esta dualidade nova entre corpos ou estado de coisas e os efeitos ou acontecimentos incorporais conduz a uma subversão da filosofia. Por exemplo, em Aristóteles, todas as categorias se dizem em função do Ser; e a diferença se passa no ser entre a substância como sentido primeiro e as outras categorias que lhe são relacionadas como acidentes. Para os Estóicos, ao contrário, os estados de coisas, quantidades e qualidades, não são menos seres (ou corpos) que a substância; eles fazem parte da substância; e, sob este título, se opõem a um *extra-ser* que constitui o incorporeal como entidade não existente. O termo mais alto não é pois o Ser, mas Alguma coisa, *aliquid*, na medida em que a subsume o ser e o não-ser, as existências e as insistências. Mais ainda, os Estóicos procedem à primeira grande reviravolta do platonismo, à reviravolta radical. Pois se os corpos, com seus estados, qualidades e quantidades, assumem todos os caracteres da substância e da causa, inversamente, os caracteres da Ideia caem do outro lado, neste extra-ser, impassível, estéril, ineficaz, à superfície das coisas: *o ideal, o incorporeal não pode ser mais do que um "efeito"*. (DELEUZE, 2009, p. 7-8).

A dualidade está para todas as coisas com que nos relacionamos, os seres e as ideias dos seres. O efeito de existência dos seres corporais é garantida através da relação com outros corpos que lhes atribuem um estado de coisa, uma qualidade ou quantidade de ser. Contudo, a existência do ser da poesia é paradoxal: corpoausente, o ser da poesia, *aliquid*, só existe porque sua presença é furtiva, o que

proporciona ser de devir-ilimitado: sua existência depende do acontecimento ficcional, depende da ausência de resposta para a pergunta que encerraria o poema. Encerraria, porque a resposta está sempre por vir, sempre um ideal a ser respondido, a pergunta e suas possibilidades de resposta é o acontecimento incorpóreo:

O devir-ilimitado torna-se o próprio acontecimento ideal, incorporal, com todas as reviravoltas que lhe são próprias, do futuro e do passado, do ativo e do passivo, da causa e do efeito. O futuro e o passado, o mais e o menos, o muito e o pouco, o demasiado e o insuficiente *ainda*, o já e o não: pois o acontecimento, infinitamente divisível, é sempre dois *os mesmo tempo*, eternamente o que acaba de se passar e o que vai passar, mas nunca o que se passa (cortar demasiado profundo mas não o bastante). O ativo e o passivo: pois o acontecimento, sendo impassível, troca-os tanto melhor quanto não é *nem um nem outro*, mas seu resultado comum (cortar-ser cortado). A causa e o efeito: pois os acontecimentos, não sendo nunca mais do que efeitos, podem tanto melhor uns com os outros entrar em funções de quase-causa ou de relações de quase-causalidades sempre reversíveis (a ferida e a cicatriz). (IDEM, p. 9).

Ora, neste sentido, de reversibilidade dos acontecimentos, o ser da poesia, nesse poema, é realmente o /eu-osso/ ou /osso-eu/ conforme o leitor o extraia do enunciado, assim como o /osso-eu-gullar/ ou /gullar-eu-osso/ foi o ser do ato de escrever. Um é a “quase causa” do efeito do outro porque todos são efeitos da mistura de estados de coisas e corpos contida na língua e, por conseguinte, no poema: são da mesma substância: “ser da poesia do osso” ou, reversível, “osso do poema escrito”. O mesmo acontece durante o ato de escrever entre o *scriptor* e o ser do poema que escreve, neste momento, de escrita, um é a quase-causa do outro: escrever ou ser escrito. Fechado o poema, terminado, eles se separam eternamente. O devir ilimitado do poema passa, então, a acontecer na relação com o outro: sempre leitor. O enunciado do poema ganha sua quase-autonomia.

O acontecimento que separa os dois, autor e poesia, é incorporal, um processo verbal da escrita. A duplicidade *scriptor-eu-lírico* é sustentada apenas durante a escrita, como um espelhamento. Isto, dentro do ponto que defendo, é a autoficcionalização. O que se duplica durante a escrita não são apenas os seres, mas os acontecimentos linguísticos. Após isso, tornam-se quase-causas.

Deleuze diria que o que dá a referência de uma proposição com a realidade exterior a ela são os designadores. Penso que no poema, igualmente, são os designadores que fazem as relações com as coisas exteriores. Como vimos, o poeta

começa utilizando-se de pronomes oblíquos, ou de pronomes retos elípticos, até a quarta estrofe, a partir daí o eu manifesta-se, esses pronomes oblíquos funcionariam como designadores de pessoa, contudo de uma pessoa que não está presente, o que temos, então, são os estados de coisas:

Muitos autores concordam em reconhecer três relações distintas na proposição. A primeira é chamada designação ou indicação: é a relação da proposição a um estado de coisas exteriores (*datum*). O estado de coisas é *individual*, comporta tal ou tal corpo, misturas de corpos, qualidades e quantidades, relações. A designação opera pela associação das próprias imagens *particulares que devem* “representar” o estado de coisas: entre todas aquelas que são associadas à palavra, tal ou tal palavra à proposição, é preciso escolher, selecionar as que correspondem ao complexo dado. [...] (DELEUZE, 2009, p. 13).

Neste ponto, gostaria de chamar a atenção para a necessidade seletiva que Deleuze aponta para a representação. É importante frisar que tal seleção, sob o ponto de vista iseriano, é um ato de transgressão à medida que recorta a realidade e a traz para o senso linguístico, assim, o mundo designado torna-se “representado” e ganha na ficção um caráter de realidade, vindo à tona para nossa sensibilidade, por meio de uma dupla seleção: do escritor e do leitor. O uso dos designadores é que promovem esse deslocamento da realidade empírica a que se faz referência para a realidade transposta no poema. As palavras designadoras devem “representar” o estado de coisas, nunca manifestá-los. O que se manifesta é de outra categoria e tal transformação acontece pelo poder de ficcionalização que, penso eu, encontramos no texto do gênero poema. Continuando o parágrafo de Deleuze:

[...] A intuição designadora exprime-se então sob a forma “é isto”, “não é isto”. A questão de saber se a associação das palavras e das imagens é primitiva ou derivada, necessária ou arbitrária, não pode ainda ser posta. O que conta, no momento, é que certas palavras na proposição, certas partículas linguísticas, servem como formas vazias para a seleção das imagens em todo e qualquer caso, logo para a designação de cada estado de coisas: estaríamos errados se as tratássemos como conceitos universais, já que são *singulares* formais, que têm o papel de puros “designantes”, ou como diz Benveniste, indicadores. Estes indicadores formais são: isto, aquilo; ele; acolá; ontem, agora etc. [...] (IDEM)

No poema os designadores aparecem sempre apontando para o substantivo “osso”: “este osso”, o qual o demonstrativo “este” aproxima ao máximo aquele que fala e o objeto designado. Quando, no poema, se aponta para o osso, não existe mais o gesto do falante indicando o osso correspondente ao apontado. O que existe é a “forma vazia” do designante acompanhado de seu substantivo correspondente.

Ora, quando acontece essa troca entre a coisa e seu estado de coisas correspondente? No ato de escrever, na autoficcionalização.

Deleuze chama, como vimos, os designadores de “formas vazias”. Podemos mesmo ampliar a ideia deste vazio retomando a teoria de Roland Barthes, já aqui mencionada, que aponta para um significante pleno e um significante vazio ao lado de cada significado. Em paralelo a essas duas ideias de vazio na linguagem, um na ordem da proposição, outro na ordem do signo, respectivamente, lembro que Iser, desdobrando a ideia de Jauss de *pontos de indeterminação*, diz que a ficção está associada aos *lugares vazios* do texto. Bom, sendo os designadores tais formas vazias que precisam ser preenchidas, assim como no texto ficcional, parece-me que a linguagem oral e escrita carrega consigo uma vontade de ficção, um fluxo natural que desliza da realidade dada para a ficção em estado maquínico que o ato de escrever agencia. Deste modo, ao escrever “este osso” o escritor produziu devir com o ser do poema autoficcionalizando seu próprio osso na medida em que, como diz Derrida, se ausenta na escrita, deixando a forma vazia “este” para o estado de coisas que se produziu na escrita. Tal estado de coisas para o qual o designador aponta será novamente esvaziado em seu significante, como vimos em Barthes. Neste caso, autoficcionalizar é produzir a sua ausência na escrita, é perder para o texto a sua identidade, seu nome próprio – segundo Deleuze, um indicador de especial valor, pois são os únicos que formam singularidades propriamente materiais. (DELEUZE, 2009).

O poema, através dos designadores, indicam estados de coisas que podemos compreender dentro da categoria do verdadeiro e do falso. O mesmo não podemos fazer em relação ao que se afirma do escritor original neste poema, pois o mesmo não garante sua presença na escrita. Se o autor não fala de um lugar no texto é preciso que o eu-lírico se revele, ocupando seu lugar de sujeito. Assim, o ser da poesia surge no lugar do *scriptor*, não do escritor, através de outra das três relações da proposição, conforme Deleuze, a *manifestação*:

Uma segunda relação da proposição é frequentemente chamada manifestação. Trata-se da relação da proposição ao sujeito que fala e que se exprime. A manifestação se apresenta pois como o enunciado dos desejos e das crenças que correspondem à proposição. Desejos e crenças são inferências causais, não associações. O desejo é a causalidade interna de uma imagem no que se refere à existência do objeto ou do estado de coisas correspondente; correlativamente, a crença é a espera deste objeto ou estado de coisas, enquanto sua existência deve ser produzida por uma

causalidade externa. Não concluiremos que a manifestação seja secundária relativamente à designação: ao contrário, ela a torna possível e as inferências formam uma unidade sistemática da qual as associações derivam. Hume vira isto profundamente: na associação de causa e efeito é “a inferência segunda a relação” que precede a própria relação. Este primado da manifestação é confirmado pela análise linguística. Pois há na proposição “manifestantes” como partículas especiais: eu, tu; amanhã, sempre; alhures, em toda a parte etc. E da mesma forma que o nome próprio é um indicador privilegiado, Eu é o manifestante de base. Mas não são somente os outros manifestantes que dependem do Eu, é o conjunto de indicadores que se referem a ele. A indicação ou designação subsumia os estados de coisas individuais, as imagens particulares e os designantes singulares; mas os manifestantes, a partir do Eu, constituem o domínio do pessoal, que serve de princípio a toda a designação possível. Enfim, da designação à manifestação se produz um deslocamento de valores lógicos representado pelo Cogito: não mais o verdadeiro e o falso, mas a veracidade e o engano. Na análise célebre do pedaço de cera, Descartes não busca de forma nenhuma o que permanece na cera, problema que nem mesmo chega a colocar neste texto, mas mostra como o Eu manifestado no Cogito fundamenta o juízo da designação segundo o qual a cera é identificada. (DELEUZE, 2009, p 14).

Se voltarmos à última estrofe e último verso do poema, veremos que ele termina com o pronome reto de primeira pessoa, referindo-se ao osso, assim: “a parte de mim mais dura e a que mais dura é a que menos sou eu?” O manifestante de base, como vimos, se omitia até a quarta estrofe. Quando finalmente surge, a partir da construção “creio eu”, propõe um Cogito – não mais referente ao escritor, mas no domínio do pessoal, da identidade – com o qual toda a designação corresponde. Ao “osso” do poema, estado de coisa da proposição, corresponde um Eu (também estado de coisa) cujo o valor da informação não se mede mais em verdadeiro e falso, porém na veracidade e no engano daquilo que nos informa. Este Eu e sua parte mais dura são um desdobramento do escritor produzido pela ação do *scriptor*, no entanto, se a estrutura óssea que sustenta o corpo humano é dura e durável, ocupando um espaço e um tempo da realidade sensível, da mesma forma será a estrutura física do ser do poema, ocupando, por sua vez, espaço no papel ou na forma do poema. E ocupará também um tempo, que será o de cada leitura do poema e sua duração na memória. A veracidade da informação é tão válida na estrutura do corpo humano quanto compreensível na estrutura do ser da poesia, o que prova que ele é um efeito de superfície produzido pela mistura de corpos em estado de coisas existentes na superfície do texto.

6.2 Poema II: Acidente na sala

A análise deste poema nos aproximará mais da ideia de duplicidade do efeito, da ação, dos incorporais. O título do poema “ACIDENTE NA SALA” nos remete sempre ao inesperado, aquilo que nos surpreende no instante em que acontece e que possui sua materialidade dupla: uma externa outra interna. Um acidente nos aproxima da casualidade, do acaso. Contudo esse acaso não acontece em qualquer lugar, mas na sala, em um lugar de conforto e relaxamento. A saída súbita do relaxamento à surpresa do acaso é o responsável pelo espanto que acomete o eu lírico:

Movo a perna esquerda
de mau jeito
e a cabeça do fêmur
atrita
com o osso da bacia
sofro um tranco [...]

(GULLAR, 2010, 39)

Se voltarmos ao depoimento de Ferreira Gullar, “minha poesia nasce do espanto”, entenderemos o que ele quis dizer com isso nesse poema. Nota-se que a estrofe inicia-se com a forma verbal “movo” e termina começando o último verso em “sofro”. Mais de uma vez em sujeito oculto. Podemos dizer que é a ação de mover o que primeiramente importa, pois a ocultação de eu é marcada e, portanto, há intencionalidade no texto. O sujeito é a própria ação e foi exatamente de uma ação que o escritor confessou ter nascido este poema: espantar. Podemos perceber ainda que são três ações na primeira estrofe, pois entre mover e sofrer temos o atritar dos ossos do fêmur e da bacia. Ora, este acontecimento externo originou-se, portanto, da mistura de corpos também externa, acometendo a ação de espantar no escritor, que dobra o ser e o osso na vazão da linguagem. Esta mistura é internalizada pela linguagem de Gullar por uma ação verbal, adquirindo, a seguir, um estado de repouso que ele denominou acidente/espanto, o que incidiu no surgimento da primeira questão, na segunda estrofe: “[...] e me ouço / perguntar: / aconteceu comigo / ou com meu osso? [...] (IDEM)”. Assim, como a ação acontece sobre o indivíduo e a coisa osso, misturando-as, o Cogito de Ferreira Gullar procura, em vão, separá-las na linguagem, o que ocorre internamente, em nível de consciência, para

em seguida produzir a ação reflexiva de escrever, o que produz o duplo: escrever-ser escrito, finalizando-se o processo no repouso nominal das palavras.

A escrita libera o ser do escritor, mas, paradoxalmente, não faz isso de forma livre, porém agenciada, pois o próprio processo é maquínico, o que revela uma produção de questões sobre a mesma rotação:

e outra pergunta
eu sou meu osso?
ou sou somente a mente
a que ele não se junta?

e outra:
se osso não pergunta,
quem pergunta,
alguém que não é osso
(nem carne)
em mim habita?
alguém que nunca ouço
a não ser quando
em meu corpo
um osso com outro osso atrita?

(IDEM)

A tais perguntas não obtemos uma resposta, pois o poema termina exatamente em suspense na última questão “alguém que nunca ouço a não ser quando em meu corpo um osso com outro osso atrita?” O que me induz a outra: qual o sentido de tais perguntas? Se pensarmos com Umberto Eco diríamos que elas promovem a abertura do poema, pois levaria o leitor a pensar em um determinado número de possibilidades – não infinitos – que viessem a responder o poema. Se, por acaso, nos apoiarmos em Derrida, diríamos que o sentido da pergunta é outra pergunta, pois a verdade, assim como o escritor, está ausente. Posso dizer que, mesmo se tivéssemos a chance de perguntá-lo, não obteríamos resposta e, se a obtivéssemos, poderíamos ainda não nos dar por satisfeitos. De tal maneira, essas questões levam-nos à terceira relação da proposição, segundo Deleuze. A primeira, como vimos, é a designação ou indicação, a segunda é a manifestação, a terceira, enfim, será a significação:

Devemos reservar o nome de significação a uma terceira dimensão da proposição: trata-se desta vez da relação da palavra com conceitos *universais ou gerais*, e das ligações sintáticas com implicações de conceito. Do ponto de vista da significação, consideremos sempre os elementos da proposição como “significante” das implicações de conceitos que podem remeter a outras proposições, capazes de servir de premissas à primeira. A significação se define por esta ordem de implicação conceitual em que a proposição considerada não intervém senão como elemento de uma

“demonstração”, no sentido mais geral da palavra, seja como premissa, seja como conclusão. Os significantes linguísticos são então essencialmente “implica” e “logo”. A *implicação* é o signo que define a relação entre as premissas e a conclusão; logo é o signo da *asserção*, que define a possibilidade de afirmar a conclusão por si mesma no final das implicações. (DELEUZE, 2009, p. 15).

O que há de universal no conceito para o qual implica o poema é exatamente a imagem de osso que está para todos os seres vivos, preocupados ou não com suas existências. Essa coisa, essencialmente composta de cálcio, é a base estrutural dos corpos de todos os seres humanos pertencente ao grupo dos vertebrados. Contudo, tal conceito não é suficiente, é preciso certificar-se de que esse osso tratado no poema é o mesmo presente no corpo humano. Daí o uso de nomes científicos *fêmur* (relação de poder – ordem do discurso ou regime de signos). Dessa forma, o poema ganha certa cientificidade: osso implica em fêmur, este, por seu lado, implica em vertebrados, que implica em homo-sapiens. Essa construção é verdadeira, estamos falando sobre o gênero humano. Tais referências apontam também para Ferreira Gullar, todavia, não somente para ele como para toda a humanidade. De modo que, se descolarmos o poema do livro e de seu autor, não se destrói aquilo que é verdadeiro no poema: “sim, é isso, fêmur, um osso.” Essa afirmação não é falsa, a designação aponta para um osso possível, não necessariamente para o osso de Gullar. O DNA de todo ser humano costuma produzir um enorme osso que a ciência denomina fêmur. As premissas são verdadeiras, contudo qual a significação? Qual a significação de a existência humana durar menos que o próprio osso? Disso poderíamos apenas supor possibilidades, jamais a verdade. A conclusão está aberta, por isso mesmo o poema encerra com a questão no ar: “quem pergunta, alguém que nunca ouço a não ser quando em meu corpo um osso com outro atrita?” A resposta esperada não pode retornar ao leitor, que muda tantas vezes lido o poema. Tão pouco pode voltar ao poema. Fica a conclusão um eterno devir.

Embora não tenhamos uma resposta à indagação desse poema, não podemos afirmar que a significação é mais importante que a designação ou a manifestação. Não podemos afirmar também que a *designação* “osso”, por ser verdadeira, é mais importante que a *manifestação* Eu contida no poema ou que este Eu seria verdadeiro, e mais importante, por apontar para Ferreira Gullar. Se tal fosse

o pensamento ideal, certamente estaríamos diante de um poema autobiográfico. Apesar do poeta ter dito em entrevistas que tal experiência de um osso atritando no outro realmente existiu, só podemos autenticá-la na ordem da fala (ou pelo valor do nome próprio). Vejamos o que diz Deleuze acerca do valor destas três relações da proposição:

A pergunta: a significação é, por sua vez, primeira com relação à manifestação e à designação? Deve receber uma resposta complexa. Pois se a própria manifestação é primeira com relação à designação, se ela é fundadora, é de um ponto de vista muito particular. Para retomar uma distinção clássica, digamos que é do ponto de vista da fala. Na ordem da fala, é o Eu que começa e começa em termos absolutos. Nesta ordem ele é pois primeiro, não só em relação a toda a designação possível que fundamenta, mas com relação às significações que envolve. Mas justamente deste ponto de vista, as significações conceituais não valem e não se desenvolvem por si mesmas: elas permanecem subentendidas pelo Eu, que se apresenta, ele próprio, tendo uma significação imediatamente compreendida, idêntica a sua própria manifestação. Eis porque Descartes pode opor a definição do homem como animal racional à sua determinação como Cogito: pois a primeira exige um desenvolvimento explícito dos conceitos significados (que é animal? o que é racional?) enquanto a segunda é suscetível de ser compreendida no momento mesmo em que for proferida. (DELEUZE, 2009, p. 16).

Ora, como vimos em Derrida, o autor se ausenta na escrita, mesmo Foucault começou sua famosa palestra, que originou o texto sobre a “função autor”, dizendo que falava de um lugar vazio. Então, se a ausência ocupa o lugar do escritor no discurso, o que dizer da escrita? Utilizo o seguinte trecho para pensar no primado da escrita:

Este primado da manifestação, não somente com relação à designação, mas com relação à significação, deve pois ser entendido na ordem da “fala” em que as significações permanecem naturalmente implícitas. É só aí que o eu é primeiro em relação aos conceitos – em relação ao mundo e a Deus. Mas se existe uma outra ordem em que as significações valem e se desenvolvem por si mesmas, então elas são primeiras, nesta ordem, e fundamentam a manifestação. Esta ordem é precisamente a da *língua*: uma proposição não pode aparecer aí a não ser como premissa ou conclusão e como significantes dos conceitos antes de manifestar um sujeito ou mesmo de designar um estado de coisas. É deste ponto de vista que conceitos significados, tais como Deus ou o mundo, são sempre primeiros relativamente ao Eu como pessoa manifestada e às coisas como objetos designados. Em termos mais gerais, Benveniste mostrou que a relação da palavra (ou antes, de sua própria imagem acústica) com o conceito era a única necessária, não arbitrária. Somente a relação da palavra com o conceito goza de uma necessidade que as outras relações não têm, uma vez que permanecem no arbitrário enquanto consideramos diretamente e que só saem dele na medida em que as referimos a esta primeira relação. Assim, a possibilidade de fazer variar as imagens particulares associadas à palavra, de substituir uma imagem por outra sob a forma de “não é isto, é isto”, não se explica a não ser pela constância do conceito significado. Da

mesma forma, os desejos não formariam uma ordem de exigências ou mesmo de deveres, distinta de uma simples urgência das necessidades, e as crenças não formariam uma ordem de inferências distintas das opiniões, se as palavras as quais se manifestam não remetessem primeiramente a conceitos e implicações de conceitos que tornem significativos este desejos e estas crenças. (IDEM).

Olhando por este ângulo proposto por Deleuze poderia dizer que o primado do poema (forma escrita da língua), o ser da poesia é a manifestação da língua: o *a priori* da poesia é a linguagem que ela emprega: sua combinação.

Assim, o ser da poesia, enquanto produção literária, não pode ser de outra natureza que não da ficção, pois a ausência do autor fundamenta o efeito de presença da língua e para que este fenômeno acontecesse seria preciso um corte entre escritor e escrita, o que é o processo maquínico de autoficcionalização que começa desde a seleção de mundo, até a combinação de palavras para que estas, quando lidas, funcionassem como se fossem verdade, validando o *aliquid*. Assim explica-se que o poema se chame “Acidente na sala” ou que ao osso atribua-se os seguintes substantivos: fêmur e bacia, pois com isso recria-se um efeito de superfície, ficcional, da fala, parecendo que o discurso soe como verdadeiro.

O leitor sabe que está diante de um poema. Como desnudar a realidade então? Ora, no momento em que o poema se conclui, não é mais uma simples fala. Torna-se discurso ficcional. Interessa menos, acredito, o que ele, o poema, designa ou significa. Juntamente da manifestação ali presente e agora descolada do Eu que era manifestação de base da fala, a designação e a significação do poema produzem Efeito Estético, como supôs Iser. Então, é o leitor quem preenche todas as lacunas deixadas no poema, quem diz “logo” é o receptor da mensagem e, como disse Deleuze: “Quando dizemos ‘logo’, quando consideramos uma proposição como concluída, fazemos dela o objeto de uma asserção, isto é, deixamos de lado as premissas e a afirmamos por si mesma, independentemente. [...]” (DELEUZE, 2009, p. 17). Para lá do autor ou dos ossos reais, estamos no campo, não das coisas, mas de um estado de coisas, de modo que o leitor – considerando-se qualquer gênero literário não autobiográfico – não se preocupa em aferir (ou não deveria se preocupar) se está ou não diante da realidade, porque esta: “[...] Nós a relacionamos a um estado de coisas que designa, independentemente das implicações que constituem a significação. Mas para isso são necessárias duas

condições. É preciso em primeiro lugar que as premissas sejam postas como verdadeiras; o que nos força desde já a sair da pura ordem de implicação para relacioná-las a um estado de coisas que pressupomos. [...]” (IDEM). Deste modo, dentro desse campo das designações, o “osso”, designa a espécie humana e o “Eu” designa o ser que fala ocupando um lugar no poema. Osso e Eu, dessa forma, equivaleriam as premissas A e B, todavia elas nunca levariam a conclusão para a pergunta: “o que sou eu?” ficará sempre em aberto, pois: “Em seguida, porém, mesmo supondo que as premissas A e B sejam verdadeiras, não podemos concluir daí a proposição Z em questão, não podemos destacá-la de suas premissas e afirmá-las independentemente da implicação a não ser admitindo que ela é por sua vez verdadeira, se A e B são verdadeiras: o que constitui uma proposição C que permanece da ordem da implicação, não chega a sair dela, uma vez que remete a uma proposição D que diz ser Z verdadeira se A, B e C são verdadeiras... até o infinito [...]”(IDEM). Assim, estamos diante do paradoxo da lógica, o paradoxo de Lewis Carroll em que “[...] de um lado, destacamos a conclusão das premissas, mas com a condição de que, de outro lado, acrescentemos sempre outras premissas das quais a conclusão não é destacável. É o mesmo que dizer que a significação não é nunca homogênea; ou que os dois signos ‘implica’ e ‘logo’ são completamente heterogêneos; ou que a implicação não chega nunca a fundamentar a designação, a não ser que se dê a designação já pronta, uma vez nas premissas, outra na conclusão. (IDEM)” Isso é o que Deleuze chamou de círculo da proposição, de uma certa forma estaremos sempre retornando, nunca ao ponto de partida, mas sempre à proposição – a maneira de um eterno retorno Nietzscheano – jamais encontrando nesse retorno o autor ou a resposta, mas sempre outra questão do tipo “quem ou quê?” Dessa forma, deslocados da realidade, nos imbuímos em premissas, pois seguimos na literatura o caminho da ficção, o que nos permite a circularidade da pergunta: “eu sou meu osso?”.

Façamos a relação com Barthes: tal conclusão estaria no vazio do significante, onde no ato de escrever tanto a coisa-autor quanto a coisa-osso se ausentam, à maneira derridiana, permitindo a partir deste corte, maquínico (à maneira deleuzeana e guattariana), traçar a diferença entre a escritura e o poema, sendo a escritura um agenciamento diferente da leitura do poema. O primeiro é produto de uma máquina que gera vazios, autoficcionalizando-se, assim, o ser da

escrita (*scriptor*), que, por sua vez, a esta máquina se conectará, através de um segundo agenciamento, uma máquina que preenche seus vazios. Desta segunda máquina o leitor é parte e atua produzindo o devir da ficção, o que, por seu lado, é apenas um efeito de superfície: designação, manifestação ou significação são, portanto, um só produto, se visto por esta ótica.

O SENTIDO DO POEMA

Vimos, até aqui, que a proposição não pode fundamentar uma verdade. Seu estatuto funciona no nível do verdadeiro e do falso. Se a verdade não pode ser encontrada em nenhum dos níveis do poema (designação, manifestação ou significação) qual é, então, o sentido desse poema? Para responder a essa questão devemos entender a circularidade do poema não como um retorno sempre ao mesmo ponto, contudo um retorno a um mesmo ponto vazio, o que, a meu ver, permite a abertura da obra em vários sentidos (ainda que limitados, como diria Eco). Vejamos o que Deleuze disse da quarta dimensão da proposição:

A questão de saber se devemos nos contentar com estas três dimensões, ou se é preciso acrescentar uma a elas *uma quarta que seria o sentido*, é uma questão econômica ou estratégica. Não devêssemos construir um modelo *a posteriori* que correspondesse a dimensões preliminares. Mas, antes, porque o modelo deve estar apto do interior a funcionar *a priori*, ainda que introduzisse uma dimensão suplementar que não tivesse podido, em razão de sua evanescência, ser reconhecida na experiência. Trata-se pois de uma questão de direito e não somente de fato. Contudo, há também uma questão de fato e é preciso começar por ela: pode o sentido ser localizado em uma destas três dimensões, designação, manifestação ou significação? Responderemos primeiro que isto parece impossível no que se refere à designação. A designação é o que, sendo preenchida, faz com que a proposição seja verdadeira; e não preenchida falsa. Ora, o sentido evidentemente não pode consistir naquilo que torna a proposição verdadeira ou falsa, nem na dimensão onde se efetuam estes valores. Além do mais, a designação não poderia suportar o peso da proposição a não ser na medida em que se pudesse mostrar uma correspondência entre as palavras e as coisas ou os estados de coisas designados: Brien Pairan fez a conta dos paradoxos que tal hipótese faz surgir na filosofia grega. [...] Mais diretamente ainda, Lewis Carroll pergunta: como os nomes teriam um “correspondente”? E que significa para alguma coisa “responder” a seu nome? E se as coisas não respondem a seu nome, que é que as impede de perder o nome? O que é que sobraria então, salvo o arbitrário das designações às quais nada responde e o vazio dos indicadores ou dos destituídos de sentido? É certo que toda designação supõe o sentido e que nos instalamos de antemão no sentido para operar toda designação. (DELEUZE, 2009, p. 18).

Ora, de nada vale, portanto, o valor da palavra “osso” fora da proposição. Teria ela o mesmo valor de um simples designador vazio como “isto”. No entanto, não podemos negar que “isto é um osso” ganha uma circularidade, pois a palavra “isto”, sujeito do enunciado, retoma seu predicativo “osso”. Se isoladas, as designações não valem nada. Numa proposição, uma designação vale o peso da outra, pois algo, que não propriamente um Eu, se manifesta, por isso parece haver um sentido, efeito da linguagem, posto que nesse caso ela se torna um acontecimento. Por conseguinte, quanto à pergunta feita no poema: “eu sou meu osso?”, não seria possível dizer que o sentido vá em direção à manifestação, posto que isso o afastaria da proposição apenas para a produção de novas premissas:

Identificar o sentido à manifestação tem maiores chances de êxito, uma vez que os próprios designantes não tem sentido a não ser em função de um Eu que se manifesta na proposição. Este eu é realmente primeiro, pois que faz começar a fala: como diz Alice, ‘se falássemos somente quando alguém nos fala, nunca ninguém diria nada’. Concluir-se-á que o sentido’ que o sentido reside nas crenças (ou desejos) daquele que se exprime. ‘Quando emprego uma palavra, diz Humpty Dumpty, ela significa o que eu quero que ela signifique, nem mais nem menos... A questão é saber quem é o senhor e isso é tudo.’ Mas vimos que a ordem das crenças e dos desejos estava fundada na ordem das implicações conceituais da significação e, até mesmo, que a identidade do eu que fala ou diz *Eu* não era garantida a não ser pela permanência de certos significados (conceitos de Deus, do mundo...) O Eu não é primeiro e suficiente na ordem da fala senão a medida em que envolve significações que devem ser desenvolvidas por si mesma na ordem da língua. Se estas significações se abalam, ou não são estabelecidas em si mesma, a identidade se perde – experiência dolorosa por que passa Alice – em condições em que Deus, o mundo e o eu se tornam os personagens indecisos do sonho de alguém indeterminado. Eis porque o último recurso parece ser o de identificar o sentido à significação. (DELEUZE, 2009, p. 18-19).

Identificar a significação ao sentido não atribuiria a ela valor algum, não sairíamos do círculo desse paradoxo em que nos situamos no poema: eu sou meu osso, pois meu osso é isso e isso sou eu. A significação responde ao uso que fazemos dela. De alguma forma, na significação deleuzeana, estaríamos também delimitados pelas possibilidades, conforme uma obra aberta (proposto por Eco). A esse respeito Deleuze diz:

Quando definimos a significação como a condição de verdade, nós lhe damos um caráter que lhe é comum com o sentido, que já é do sentido. Como, porém, por sua própria conta a significação assume este caráter, como é que ela faz uso dele? Falando de condição de verdade nós nos elevamos acima do verdadeiro e do falso, uma vez que uma proposição falsa tem um sentido ou uma significação. Mas, ao mesmo tempo, definimos esta condição superior somente como a possibilidade para a proposição de ser verdadeira. A possibilidade para uma proposição de ser não é nada além

do que a *forma de possibilidade* da proposição mesma. Há muitas formas de possibilidade de proposições: lógica, geométrica, algébrica, física, sintática...; Aristóteles define a forma de possibilidade lógica pela relação dos termos da proposição com “lugares” que dizem respeito ao acidente, ao próprio gênero ou definição; Kant chega a inventar duas novas formas de possibilidade moral. Mas, seja qual for a maneira segundo a qual definimos a forma, trata-se de estranho empreendimento, que consiste em nos elevarmos do condicionado à condição para conceber a condição como simples possibilidade do condicionado. Eis que nos elevamos a um fundamento, mas o fundado continua a ser o que era, independentemente da operação que o funda, não afetado por ela: assim, a designação permanece exterior à ordem que a condiciona, o verdadeiro e o falso permanecem indiferentes ao princípio que não determina a possibilidade de um deles a não ser deixando-o substituir na sua antiga relação com o outro. De tal forma que somos perpetuamente remetidos do condicionado à condição, mas também da condição ao condicionado. Para que a condição de verdade escape a este defeito, será preciso que ela disponha de um elemento próprio distinto da forma do condicionado, seria preciso que ela tivesse *alguma coisa de incondicionado*, capaz de assegurar uma gênese real da designação e das outras dimensões da proposição: então a condição de verdade seria definida não mais como forma de possibilidade conceitual, mas como matéria ou “camada” ideal, isto é, não mais como significação, mas como sentido (DELEUZE, 2009, p. 19-20).

O sentido é dado no poema, o sentido é a própria poesia, por isso incondicionado. O sentido não aponta nem para o objeto nem para o sujeito. Não pode remontar nem ao *scriptor* desse poema, uma vez que, pela escrita, este produziu sua autoficcionalização, nem ao manifestante de base Eu, cuja dependência está para a permanência dos significados produzidos no poema. Ora, o sentido se perderá junto à manifestação, caso este aponte para ela. Da mesma forma, o objeto não pode ser o sentido devido à dependência com seu designado, pois o Eu só é primeiro se envolve as significações. Portanto estaremos sempre entre a condição e o condicionado. Se a significação pode ter várias possibilidades, sua abertura é garantida por isso, o sentido seria a única forma de escaparmos ao paradoxo, fugindo da condição da proposição. Assim, Deleuze diz:

O sentido é a quarta dimensão da proposição. Os Estóicos a descobriram com o acontecimento: o sentido é o *expresso da proposição*, este incorporal na superfície das coisas, entidade complexa irreduzível, acontecimento puro que existe ou subsiste a proposição. Por uma segunda vez, no século XIV, esta descoberta é feita na escola de Ockham, por Gregório de Rimini e Nicolas d’Autrecourt. Uma terceira vez no fim do século XIX, pelo grande filósofo e lógico Meinong. Há, sem dúvida, razões para estes momentos: vimos como a descoberta estoica supunha uma reviravolta no platonismo; da mesma forma a lógica ockhamiana reage contra o problema dos universais; e Meinong contra a lógica Hegeliana e sua descendência. A questão é a seguinte: há alguma coisa, *aliquid*, que não se confunde nem com a proposição ou os termos da proposição, nem com o objeto ou o estado de coisas que ela designa, nem com o vivido, a representação ou a atividade mental daquele que se expressa na proposição, nem com os

conceitos ou mesmo as essências significadas? O sentido, o expresso da proposição, seria pois irreduzível seja ao estado de coisas individuais, às imagens particulares, às crenças pessoais e aos conceitos universais ou gerais. Os Estoicos souberam muito bem como dizê-lo: nem palavra, nem corpo, nem representação sensível, nem *representação racional*. Mais do que isto: o sentido seria, talvez, “neutro”, indiferente por completo tanto ao particular como ao geral, ao singular como ao universal, ao pessoal e ao impessoal. Ele seria de uma outra natureza. Será, preciso, porém, reconhecer uma tal instância como suplemento – ou então devemos nos arranjar com aquelas de que já dispomos, a designação, a manifestação e a significação? E, cada uma das épocas referidas, a polêmica foi retomada (André de Neufchâteau) e Pierre d’Aully contra Rimini, Bentranco e Russel contra Meinong). O fato é que a tentativa de fazer aparecer esta quarta dimensão é um pouco como a caça ao Snark de Lewis Carroll. Ela é, talvez, esta própria caça e o sentido é o Snark. É difícil responder àqueles que julgam suficiente haver palavras, coisas, imagens e ideias. Pois não podemos nem mesmo dizer, a respeito do sentido, que ele exista: nem, nas coisas, nem no espírito, nem como uma existência física, nem como uma existência mental. Diremos que, pelo menos, ele é útil e que devemos admiti-lo por sua utilidade? Nem isso já que é dotado de um esplendor ineficaz, impassível e estéril. Eis por que dizem, *de fato*, não se pode inferi-lo a não ser indiretamente, a partir do círculo a que nos conduzem as dimensões ordinárias da proposição. É somente rompendo o círculo, como fazemos para o anel de Moebius, desdobrando-o no seu comprimento, revirando-o, que a dimensão do sentido aparece por si mesma e na sua irreduzibilidade, mas também em seu poder de gênese, animando então um modelo interior *a priori* da proposição. A lógica do sentido é toda inspirada no empirismo; mas, precisamente, não há senão o empirismo que saiba ultrapassar as dimensões experimentais do visível, sem cair nas ideias e encurralar, invocar, talvez produzir um fantasma no limite extremo de um experiência alongada, desdobrada. (DELEUZE, 2009, p. 20-21).

O sentido, portanto, não tem corpo, é um “neutro” e não pode, destarte, retomar seu sujeito ou seu objeto exterior. O sentido do poema, assim como o da proposição, é o seu expresso. Dessa forma tanto o Eu manifesto quanto o estado de coisa osso, quando ativados pela leitura, ganham seu efeito de superfície, não podendo mais se confundirem nem com o sujeito nem com o objeto que o poema, por ventura, venha a designar ou concluir. O sentido do ser é *aliquid*, por isso não pode ser reduzido nem mesmo à proposição. Sua busca (do sentido), assim como a referida busca ao Snark, desdobra-se em outra busca, pois ele sempre escapa à proposição devido o seu estado de acontecimento.

Retomando, enfim, o poema de Ferreira Gullar: a resposta à pergunta “aconteceu comigo ou com meu osso?” é o próprio sentido. Não pode ser, enquanto efeito de superfície, mais atribuída a nenhum dos seres da proposição, posto que ela, a pergunta, é o desdobramento do próprio acontecimento primeiro, um efeito de superfície da língua em Ferreira Gullar que, através da escrita que o autoficcionalizou, produzindo ser-ausência do poema, adquiriu arte, abrindo-se para

as possibilidades, os efeitos que a leitura produzira no receptor. O sentido, por sua vez, retornará sempre à circularidade do poema, voltando ao vazio do “Eu” ou ao vazio do “osso”, enquanto significantes. Um e outro preenchem o designador “isso” momentaneamente, sem sair da proposição, de modo que, se esse poema possui um sentido, ele é a própria circularidade da questão. A surpresa, o espanto, produzido no leitor reside no uso estético da palavra osso (com todas as suas sugestões implícitas e explícitas), este palíndromo, que inicia-se como uma vogal de grafia circular e gravidade sonora para dissipar-se na consoante sibilante “s”, quase esvaziando-se, quase produzindo um corte, para em seguida retomá-la, adquirindo ao fim nova gravidade sonora e circularidade. Essa é a surpresa, o espanto do poema: em alguma parte parece que o poeta Ferreira Gullar sugere essa experiência com o duplo corte existente em “osso”, não é o próprio osso, não é o próprio Gullar, porque assim ocorreu à sonoridade e grafia dessa palavra, a língua produziu este acontecimento de cortar o *scriptor* em dois, a escrita produziu o acontecimento de cortar em dois um estado de coisa entre linguagem oral e escrita, o que é, de fato, a autoficcionalização: o efeito do osso.

CONCLUSÃO:

Início esta conclusão dizendo que a autoficcionalização é um processo de desconstrução do eu e de duplicação da experiência que parte de um mundo *in natura* e adquire, por sua vez, estado de acontecimento na língua, tornado-se efeito sem causa, pois esta experiência que se duplica em estado de acontecimento linguístico, perde sua camada originária, o que justificaria toda a ficção na prosa literária ou na lírica.

Procuramos entender que a duplicação das causas e dos efeitos aconteça de forma maquínica, por sugestão da obra deleuzeana, associando-a, quando possível a termos da teoria iseriana. Assim, vimos que a duplicação se daria por um processo de cortes (que ligamos à *seleção* de Iser) e conexões (que relacionamos à *combinação*, também de Iser).

Vimos também que tanto a seleção e a combinação quanto o corte e a conexão maquínica são processos transgressores, uma vez que impõem ou ultrapassam um determinado limite de uma determinada realidade corpórea ou

incorpórea (em termos deleuzeanos). Tais cortes iniciam-se entre o sujeito da experiência e sua linguagem, depois entre pessoa física e autor e continuam entre o *scriptor* e a ficção e multiplicam-se em novas realidades ficcionais no efeito de superfície que a linguagem literária produz em cada leitor.

No processo maquínico de produção ou na produção da ficção encontraremos a existência, e a necessidade, de espaços vazios, entre cortes e conexões ou nos signos (significante vazio ou esvaziamento do significado). Atribuímos a esses vazios a multiplicidade de possibilidades, o que oferece à obra ficcional certa abertura para a interpretação e produção de sujeitos múltiplos, dado a perspectiva de cada receptor.

Acredito, portanto, que é no vazio do signo e na multiplicidade da ficção que se encontra o motor da desconstrução do sujeito ou do objeto ficcional, pois é durante tal esvaziamento e produção que o sujeito empírico se perde, tornando a escrita, como vimos em Derrida, o sacrifício do autor. Sacrifício, posto que, como dito foi aqui, escrever é produzir ausência (do autor) e tal ausência justifica, no vazio ficcional, toda a busca por sentido.

Assim, sendo a ficção uma produção de ausência, na mesma medida em que produz sujeitos múltiplos torna-se impossível atrelar o narrador ou o sujeito da ficção à uma causa primeira: como o autor. Um e outro foram transgredidos pelo processo de ficcionalização.

Vimos que no processo da escrita o homem faz sua autoficcionalização. Esta etapa seria, destarte, responsável pela separação entre o sujeito da escrita e o sujeito da ficção, assim José Ribamar Ferreira autoficcionaliza-se em Ferreira Gullar, o autor. Separada a experiência cotidiana do primeiro e a linguagem produzida para traduzi-la temos o primeiro efeito de superfície. Este efeito produz elementos corporais e incorporais que se relacionam dentro da própria linguagem, deixando para o ser criador (se é que posso chamá-lo assim) uma condição de quase-causa da linguagem: é quando o autor assume a posição de *scriptor* e tenta resgatar na memória uma experiência que já é de outrora desde o instante em que a fala a expressou e passa a ser outra no momento da escrita: a causa já está perdida.

A ausência da causa e a presença de um não-ser constituiria um duplo do processo de escrita, que convencionamos chamá-lo aqui de *aliquid*. Terminada a

primeira relação (da escrita) o autor (figura social) retira-se, deixando o vazio operante e quedamos com a linguagem e sua duplicidade de signo (significantes plenos e vazios). Desse ponto, o sujeito já está autoficcionalizado, começa-se então o processo de ficcionalização, que vai criar nova duplicidade quando em contato com o leitor, produzindo novos efeitos na linguagem através da abertura da obra (Obra aberta, pela via de Eco).

Toda a ausência, ou ainda, todo o vazio existente no signo ficcional promove a produção de sentido, a busca pelo sentido, sem isso não seria possível a participação do leitor (receptor) na criação de efeitos para a obra. É necessário, portanto, que a autoficcionalização conduza ao esvaziamento do sujeito e do objeto. O processo de escrita esvazia a autoria e o objeto, permitindo somente a experiência na abertura da obra. Sendo uma a experiência para cada leitura, diremos que a produção literária é rizomática em contato com o leitor, pois cria tanto para o sujeito quanto para a experiência a possibilidade de brotar diferentemente em qualquer leitura relacionada a uma mesma obra. Dessa forma, posso dizer que o sentido (fluxo da escrita) produz ausência e a ausência produz o sentido na experiência de cada leitor, o que faz desse sentido um efeito de superfície que esse dá entre a linguagem ficcional e a recepção.

É a escrita que separa o ser referencial do ser da poesia, em outras palavras, é pela escrita que a pessoa física separa-se da pessoa poética. Ao agente responsável por essa separação denominamos *scriptor*. É ele quem utiliza os designadores como “esse”, “isso”, colaborando para o esvaziamento do sujeito e da própria experiência.

É através dos vazios do signo ficcional que a leitura se conecta, de forma maquínica, acredito. Sendo assim, mesmo essa abertura da obra apresentaria seus limites. Ela é controlada, o fluxo de sentido não segue livremente, mas atua em torno de uma rotação: Eu..., eu..., eu... Portanto, há um regime de signos que gira ou em torno da figura do autor ou de uma figura central, porém, tal figura nunca pode ser plenamente retomada, seu rosto está sempre de viés, não podemos encará-la de frente, pois não há uma presença original da causa do texto e sim uma presença *aliquid*, um quase ser do texto ficcional, poderíamos, seguindo a linha deleuzeana, inseri-lo no regime pós-significante, pelo fato particular de nunca podermos encará-lo como sujeito pleno de uma obra de ficção narrativa ou lírica.

Nascido da experiência original de um sujeito empírico, experiência essa que se duplica na linguagem e se multiplica na ficção, podemos dizer que o espanto, a surpresa, seria um motivador fundamental para mover a pena do escritor. “Poesia é movida por espanto, alguma coisa que você não controla. Inesperadamente” (GULLAR, 2013). Da mesma forma podemos dizer que o inesperado é o que se espera de toda a ficção. E o poeta endossa em versos: “Que a sorte me livre do mercado / e que me deixe / continuar fazendo (sem o saber) / fora do esquema / meu poema / inesperado” (GULLAR, 2010). A busca por um sentido (da vida, da obra, do autor, enfim) motiva escritores, como Ferreira Gullar, e leitores numa odisséia interminável, pois saem de seu lugar comum em busca de algo que nunca se concretiza. Procurar o sentido último seria como esperar o último copo do bêbado em noites intermináveis.

Dentro da ótica lançada aqui, não estamos nunca diante das coisas que lemos, o que temos são estados de coisa. Assim, o poeta tenta reescrever sua experiência, mas produz outra, pois produz sua autoficção, seu estado de coisa. O leitor, por sua vez, que se encontra com tal experiência não conhece a dor que o poeta deveras sente, mas aquela que ele (leitor) produziu em sua leitura combinando-a com o texto, e, assim, produz a ficção.

É a escrita, a palavra, que produz a separação entre o *scriptor* e a fala primeira, pois o poema não tem ser-sujeito, ele é linguagem e signo, é a abertura para outro ser: “o poema / antes de escrito / antes de ser / é a possibilidade / do que não foi dito / do que está / por dizer / e que / por não ter sido dito / não tem ser / não é / senão / possibilidade de dizer” (GULLAR, 2010). A autoficcionalização do escritor cria esse incorpóreo, *aliquid* –, que depois de escrito, torna-se possibilidade de ser através das possibilidades de leitura. Eis que não alcançamos jamais a causa – no máximo a quase-causa –, mas o efeito que se desdobra no efeito de superfície. Dentro de uma perspectiva deleuzeana, podemos entender que nós leitores nos relacionamos com esse ser *aliquid* através de um regime de signos, cada vez que lhe atribuímos um rosto. Regime de significante, para aquele que entende o autor como causa; contudo, conhecendo a multiplicidade das interpretações, podemos deduzir que, numa melhor hipótese, a interpretação segue o regime pós-significante, pois o rosto do autor não se revela jamais plenamente.

Se podemos, então, chegar a uma conclusão, sobre a autoficcionalização é que ela, enquanto processo de escrita, permite a produção da ficção a partir da desconstrução do sujeito. Ela não é, então, um gênero, mas um processo produtor de gêneros literários, pois através de um funcionamento maquínico a autoficcionalização produz novas experiências para cada gênero ficcional.

Podemos encerrar dizendo que a autoficcionalização permite a distância necessária entre o corpo e seu estado de coisa, liberando a experiência para diferentes leituras. O uso de designadores (vazios por natureza: eu, isso, algum) na linguagem proporciona ao texto não só abertura, permite também que ele adquira sua circularidade. Assim sendo, o processo de autoficcionalização, produtor de ausências e vazios, permite que o sentido da ficção retorne sobre si mesma, contudo, nunca no mesmo ponto, sendo essa a característica rizomática da ficção: um diferente sentido de um mesmo texto literário pode brotar de diferentes leituras (perspectiva em movimento, diria Eco). À pergunta feita no poema “Eu sou meu osso?”, o designador “Eu” poderá ser preenchido ao gosto da ocasião, porém toda leitura circulará sua figura quase metafísica, o que deverá provocar a pergunta: “Afinal, o que somos nós?”, não o contrário: “Afinal, quem é Ferreira Gullar?”

REFERÊNCIAS:

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 2 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. In: _____ O rumor da língua. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 49 – 53.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2011. v.1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2012. v.3.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 5ª.ed. – São Paulo: Perspectiva, 2009.

DELEUZE & GUATTARI, **Kafka-por uma literatura menor**. Rio de Janeiro, Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas**. Tradução Giovanni Cutolo. 9ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** In: _____ Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

GULLAR, Ferreira. **Em alguma parte alguma**. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

GULLAR, Ferreira. **Roda Viva**, São Paulo, 28 set. 2011. Entrevista concedida ao programa Roda Viva. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OcyBX0cUp-0>. Acesso em: 21 out. 2013.

Entrevista Ferreira Gullar. **Isto é Independente**, São Paulo, 19.Jul. 2013. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/assuntos/entrevista/detalhe/314985_QUEM+FAZ+A+R+EVOLUCAO+E+A+CLASSE+MEDIA+> Acesso em 23 de out. de 2013

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético - vol. 2**. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novíssimo Dicionário Latino Português**. 12^o ed. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Garnier, 2006.

ZOURABICHIVILI, F. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2004.