

## O CLARO-ESCURO DA TRANSPARÊNCIA LITERÁRIA

Gilberto Mendonça Teles<sup>20</sup>  
(PUC E ABRASIL)

E a tua vida se levantará mais clara que o meio-dia; ainda que haja trevas, será como a manhã.

JÓ 11,17.

O termo **Transparência**<sup>21</sup> põe de imediato o leitor em face de uma série de relações – com a linguística, a mitologia, a religião, a filosofia, a retórica, a arte e, claro, com a literatura. Em todas as direções o termo se emprega para revelar, deixar *transparecer* uma imagem, um conceito, um conteúdo especial, que às vezes não se quer mostrar, quer ser ambíguo, dizendo e não dizendo e valendo pela sua própria obscuridade, quando não pela sua natureza autotélica. Tomando-o como tema de uma revista que tem o nome de *Sigila*, somos tentado a ver a *Transparência* como uma figura de linguagem que, se não é apenas uma antítese ou um paradoxo na revista, é pelo menos um bem pensado oxímoro, uma coisa assim como o *Claro enigma* ou a *Paixão medida*, títulos de dois belos livros da obra poética de Carlos Drummond de Andrade. A tensão criada entre o título e a figura só se deixa atenuar na compreensão maior do jogo entre os dois termos que se juntam à medida em que as raízes etimológicas se afloram e se explicam mutuamente.

O nome de *Sigila*, além de denotar na superfície uma revista de cultura filológico-literária, aponta para um perfil de sentidos primitivos, oriundos de *sigillūm*, *ī*, diminutivo de *Signūm*, *ī*, de onde o adjetivo *sigillatūs*, *ā*, *ūm*, e a significação de “pequena marca, sinalzinho”, “estatuazinha, feita a cinzel”, obra de relevo ou vasos galorromânicos decorados com sinais cinzelados. Varro, no *Codex Theodosianus*, registra como “personagens representadas por agulhas”; no fundo, é aquilo que traz um selo (*sigillūm*), uma marca, um segredo, digamos, de fabricação. Acontece que o título (em francês) mantém a forma latina do neutro plural e, assim, se deixa ler como “os sinais, as pegadas, os vestígios, os presságios” e até – por que não? – “as palavras”, enfim,

20 Professor Emérito da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e da Universidade Federal de Goiás (UFG). Membro Honorário do Quadro Especial da Academia Brasileira de Filologia, a partir de 2006./ Poeta e Crítico: a sua poesia encontra-se reunida em *Hora aberta* (Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2003) e em várias antologias, no Brasil e no exterior. Há edições de seus poemas em vários países europeus. E há uma seleção falada de seus poemas – *No escuro da pronúncia*, 2009. Sua obra crítica estende-se por volumes como *Drummond – a estilística da repetição* (1970), *Vanguarda européia e modernismo brasileiro* (1972, 19ª ed.), *Camões e a poesia brasileira* (1973), *A retórica do silêncio* (1989), *A escrituração da escrita* (1996), *Contramargem-I* (2003) e *Contramargem-II* (2009). É co-autor (com Klaus Müller-Bergh, USA) de *Vanguardia latinoamericana*, em 6 vol. Madrid: Iberoamericana, 2000 – 2009.

21 Escrito a pedido da revista *Sigila*. Paris, nº 25, 2010. Prefácio de Jean Starobinski.

tudo aquilo que revela, que deixa *transparecer* o plural de sentidos culturais que a revista agasalha nos seus vários números publicados.

Há por isso mesmo a necessidade de se cavar mais os sentidos etimológicos do vocábulo *transparência*, que designa o fenômeno pelo qual os raios luminosos se deixam perceber através de certas substâncias, qualidade que em grego se designava por διαφάνεια – diáfano, claro, evidente, visível, brilhante e ilustre, num fio semântico que vai do natural ao humano. O termo ou radical φαίω (proveniente do indo-europeu, com o sentido de “esclarecer”, “brilhar”, “falar” e “manifestar”) empregava-se para indicar o “ato de se tornar visível, de dar a conhecer”, ou seja a “transparência”, palavra que, no entanto, só será conhecida no latim medieval (*transparentia*). Na época romana se conheceu o termo *transpectus, us*, ou seja, “aquilo que se vê através de”, que aparece por meio de outra coisa. A partir daí se formaram *transparentis* e *transparentia* que motivou o francês *transparence* (1372). O curioso é que o vocábulo francês, formado a partir de *transparaître*, tem a ver com um antigo *percer* (da época da *Chanson de Roland*), que indicava o ato de “abrir um buraco, uma clareira para mostrar alguma coisa”, concreta ou não. Liga-se intelectualmente a *percepção*. O paralelismo dos dois significantes se relaciona com duas raízes indo-europeias que acabaram se juntando: a primeira, com o sentido de “torcer”, “esfregar”; a segunda com a idéia de “atravessar para atingir um objetivo”. A aproximação dos dois significados enriquece a palavra *transparence*, tanto em francês como na sua correspondente em português, onde se documenta no início do século XIX, com a invasão napoleônica a Portugal.

Assim, na língua portuguesa, *transparência* é a palavra para designar o fenômeno pelo qual os raios luminosos [visíveis] são percebidos “através” de algumas substâncias, ou seja, é a denominação para o que permite a passagem da luz, daquilo que se deixa atravessar pela luminosidade, que permite a visibilidade de objetos e de imagens (de figuras, tropos, como na linguagem literária). É sinônimo de *diafaneidade* cujo radical (δια-) enfatiza a “transparência”. Mas é possível estabelecer uma diferença, como se verá abaixo. No sentido moral, a *transparência* é o que revela uma qualidade (ou uma atividade criminosa) oculta, como se documenta abundantemente no discurso dos políticos brasileiros da atualidade... O fenômeno contrário – que mostra a absorção de um meio óptico determinado pela relação entre o raio luminoso que incide e o que salienta – é denominado *opacidade*. Neste sentido esses dois termos formam as faces de uma mesma realidade óptica, ora aberta à visibilidade das imagens alcançadas pela luz, ora fechada à intromissão dos raios luminosos.

É interessante notar que os dicionários nem sempre reservaram um verbete especial para o termo *transparência*, dado sempre como sinônimo de *claridade* ou *diafaneidade*, como no *Dicionário poético*, de Cândido Lusitano (1620), onde no verbete *Claro* se lê, em vez da definição, quatro séries de sinônimos, separadas por ponto e vírgula, de modo a permitir gradações de sentidos:

CLARO. Lúcido, luzente, nítido, fulgente, refulgente, brilhante, luminoso,

resplandecente, coruscante, cintilante, radiante; *Ou* Diáfano, transparente;

*Ou* Certo, evidente, perspícuo, manifesto, patente; *Ou* Nobre, ilustre, generoso, egrégio, exímio, célebre, ínclito, afamado, famoso, memorável, celebrado.<sup>221</sup>

Mas o *Dicionário dos sinônimos poéticos e de epítetos da língua portuguesa*, de J.-I. Roquete e José da Fonseca, de 1848, deixa a pura sinonímia e aprofunda a diferença de significação entre os termos tidos como sinônimos. Dedicada, na sua primeira parte, vários verbetes para a distinção de palavras derivadas de *Clareza*, entre as quais os sinônimos *claro*, *diáfano* e *transparente*. Começa por distinguir **clarão**, **claridade** e **esplendor**:

CLARÃO. Quando a luz sai de seu estado ordinário pode avivar-se por diferentes gradações que, segundo a sua intensidade, se diferenciam [*sic*] da maneira seguinte. / CLARIDADE é o efeito que causa a luz *aclarando* algum espaço. *Clarão*, pela força aumentativa da terminação, é grande *claridade*, e às vezes forte e rápida. ESPLENDOR é a luz mui *clara* que despede o sol ou outro qualquer corpo luminoso. – O *clarão* quando é forte incomoda a vista, e às vezes apenas percebemos os objetos. *A claridade* é branda e mostra-os distintamente. O *esplendor* pode deslumbrar se é mui luminoso, mas apresenta-os em todo o seu luzimento.

Em seguida, dedica-se a explicar retoricamente a diferença entre **clareza** e **perspicuidade** (lat. *pērspīcūūs*, *ã*, *ũm*), escrevendo que consiste a *clareza* em que nas cláusulas dum discurso, na ligação delas entre si, se evite com o maior cuidado toda a obscuridade ou ambiguidade no sentido. Depende pois a *clareza* não só das ideias senão das expressões e da boa construção das cláusulas; porque ainda que as ideias fossem *claras*, sendo exprimidas com ambigüidade ou anfibologia perderiam sua *clareza* e seriam obscuras.

Acrescente-se que a raiz indo-europeia [*spek-*] que está em *pērspīcūūs* introduz também a ideia de *ver*, *olhar*, *observar*, *vigiar*, *fiscalizar*, *examinar*, *aprofundar o exame*; aparece em todas as línguas românicas, às vezes com a significação de *transparência*, como registra a estilística do dicionário de Roquete ao tratar da *perspicácia*:

*Perspicuidade* é como se disséssemos *transparência* [itálico nosso] no discurso, limpeza no estilo. É pois expressão mais valente, e denota não só a *clareza* na frase, senão uma escolha de termos que pintem as idéias com lúcidas cores.

22 <sup>1</sup> Atualizamos a ortografia.

Quanto aos vocábulos **claridade** e **clareza**, o dicionarista diz que os dois substantivos representam a ideia abstrata de *claro*, formada por dois sentidos: o *físico* e o *moral*. Para o primeiro, ele diz que o certo é empregar *claridade* (do sol, da lua, das estrelas, etc.); e para designar o sentido moral e figurado o certo é empregar *clareza* (do discurso, por exemplo).

É no entanto ao tratar de **Claro, diáfano e transparente** que o lexicólogo atinge os limites da filosofia e da metafísica, igualando-se aos filósofos que trataram da *Transparência*. Ele começa por definir o que entende por *Claro* [Vale a pena transcrever *ipsis littēris* as suas definições, ainda que às vezes em forma de dialeto]:

CLARO é o que tem claridade ou luz, que é limpo, puro, não turvo, e assim se diz manhã *clara*, dia *claro*, água *clara*, etc. DIÁFANO é palavra grega [...] fazer ver ou brilhar através), que diz o mesmo que TRANSPARENTE, que é palavra latina, *transparentis*, de *transpareo*, eu apareço além ou através; contudo o primeiro [**diáfano**] diz-se dos corpos através dos quais passa a luz, e o segundo [**transparente**] dos corpos além dos quais aparecem e se vêem os objetos.

O autor continua a sua explicação com alguns exemplos: a água reúne às vezes as três qualidades: “é *clara*, quando nenhum corpo estranho a turva; é *diáfana*, por que por ela passam os raios de luz; é *transparente* porque permite se apresentem à nossa vista os objetos que em si contém.” O espelho só pode ser claro, não é diáfano nem transparente. O tecido (cendal) com que Camões (*Os Lusíadas*, II, 37) “cobre” o corpo de Vênus é *transparente* e não *diáfano*:

C’um delgado cendal as partes cobre  
De quem vergonha é natural reparo;  
Porém nem tudo esconde, nem descobre  
O véu, dos roxos lírios pouco avaro;  
Mas, pêra que o desejo acenda e dobre,  
Lhe põe diante aquele objeto raro.  
Já se sentem no Céu, por toda a parte,  
Ciúmes em Vulcano, amor em Marte.

Conclui envolvendo os três termos na seguinte explicação que se quer científica:

A *diafaneidade* dos corpos, diz Newton, resulta não da quantidade e reta direção dos poros senão da igual densidade de todas suas partes. Sua *transparência* é efeito ou da mesma causa ou da falta de aderência e de conexão de suas entreabertas partes. – *Diáfano* é termo de física de que às vezes se faz uso em poesia; *transparente* é palavra mais vulgar e geralmente usada.

Dentro destas especulações de ordem lingüística, bastante controversas, não se pode esquecer da *transparência* como termo para designar, no século XX, o *diapositivo*, ou *slide* para retroprojctor. Um bom dicionário analógico reúne em torno do verbo *Transparência* as possíveis relações semânticas encontradas em substantivos como

limpidez, nitidez, diafaneidade, translucidez, lucidez, clareza, serenidade, pureza, claridade, isocromia, vidro, cristal, linfa, água, atmosfera, corniola, cornalina, hialóide, telésia, cristal, e hialino.

Em verbos e expressões verbais do tipo

vazar, deixar-se atravessar de luz, coar a luz, dar passagem à luz, reslumbrar, transluzir, transparecer, transparentar, desenturvar e translucidar.

E em adjetivos, expressões adjetivais mais ou menos conhecidas como

transparente, pelúcido, limpo, límpido, translúcido, vítreo, lúcido, diáfano, pérvio à luz, cristalino, hialino, claro, puro, sereno, sem nuvens, sem jaça, claro como cristal, aerófano, pirófano, vaporoso, aeriforme, isotrópico, desvelado, desnubrado, desanuviado, especular, aclasto, da mais pura água e inúmeras outras nem sempre de fácil conotação.

Deixando o plano sincrônico por onde se estende a sinonímia puramente lingüística e, por isso mesmo, visível na “transparência” do discurso comum da língua, é possível pensar que as raízes etimológicas foram ramificando-se pelas várias regiões culturais, motivando as teofanias (θεοφάνεια) mitológicas, ocultistas e religiosas, como nas incontáveis metamorfoses amorosas de Zeus na Grécia antiga; nos avatares de Vixenu na Índia; e nos Elfos das sagas germânicas, espécie de criaturas aéreas e luminosas, que têm medo da luz. Ditas ou não-ditas, a significação de *transparência* se faz presente nessas metamorfoses ou nas teofanias das culturas religiosas.

Assim o judaísmo, por força de sua crença na vida eterna, é pródigo em fenômenos teofânicos (de Deus, de anjos, demônio, sonhos e visões), como em *Gen* 35, 7; *Num* 6,25; *Dt* 33,2; *Sl* 31,17; 67,2; e 118,27; *Jer.* 29,14; *Ez* 39,28, por ex.). Termos como *hierofania*, , *teofania*, *epifania* e *parusia* (παρουσία = vinda, aparecimento do rei / do Senhor [Deus]) são comuns no vocabulário judaico-cristão, todos ligados à ambiguidade aparecimento / desaparecimento, nos limites da *transparência*. No Velho Testamento, sobretudo com Isaías, o jogo antitético de relação entre luz e escuridão adquire tons hiperbólicos de admoestações, dando-se a entender que a *luz* era às vezes “confundida” com a *escuridão*, como em 5,20:

Ai dos que ao mal chamam bem, e ao bem, mal;  
que fazem da escuridade luz, e da luz escuridade.

Mas em 45, 7, Isaías vai dizer que é o Senhor quem faz todas essas coisas, como se aludisse ao livre-arbítrio de que dotou o homem para escolher entre a luz (o bem) e as trevas (o mal): “*Eu formo a luz, e crio as trevas*”, separando os dois fenômenos unidos pela mesma criação. No Novo Testamento, entretanto (principalmente em João, 1,5), os dois conceitos estão em níveis diferentes de relação:

A luz resplandece nas trevas,  
e as trevas não prevaleceram contra ela.

Percebe-se que o sentido mítico e religioso da *transparência* se manifesta ao mesmo tempo que se oculta no “resplandecer” de uma certeza religiosa no final dos tempos.

É por aí, que se chega naturalmente às especulações filosóficas. Acontece que os filósofos preferem cogitar sobre a *clareza* (a clareza), considerando-a, entretanto, como uma espécie de *transparência*. Para os escolásticos um conceito é *claro* quando permite distinguir uma coisa de outras coisas: se permite, o conceito é claro e distinto; se não, é obscuro e indistinto ou confuso. A *distinção* (a *clareza* ou a *transparência* do raciocínio) é a base do cartesianismo, tanto que a principal regra do discurso sobre o método (*Discours II*) é a de só admitir o que se chega à mente de maneira clara e distinta, sem deixar dúvidas, uma vez que a *verdade* é o que se concebe clara e distintamente. *Clareza e distinção* são os dois graus de *evidência* no sentido subjetivo, como foi vista a partir de Descartes: “*a clara percepção, presente e manifesta no espírito daquele que lhe presta atenção, tal como são claras as coisas presentes em nossos olhos*”. (*Princ. Phil.* I, 45). A distinção cartesiana se tornou mais precisa com Leibniz, que considera *clara* (ou *transparente*) a noção que permite distinguir a coisa representada; e *obscura* a que não permite. Como a *evidência* implica uma *transparência*, um mostrar-se do próprio ente, ela é o ato cognoscitivo da *verdade* e o meio de transcendência do supra-sensível e do inexperimentável.

Para Bergson (*La pensée et le mouvant*) há duas espécies de *clareza*: a das idéias que, já conhecidas, se apresentam numa nova ordem; e a da idéia radicalmente nova e simples, captada pela intuição. A primeira é absorvida logo pela inteligência; a segunda é negada por obscura. No entanto, diz o filósofo, “tal idéia, mesmo obscura, serve para dissipar obscuridades”. Daí porque ele distingue entre “idéias que são luminosas por si mesmas e ideias que iluminam”.

Heidegger escreve que a *transparência* é a intuição que o Ser-aqui tem de si mesmo: “Existindo, o Ser-aqui só vê a si mesmo enquanto se tornou originariamente *transparente* no seu ser no mundo e no seu ser com os outros, como momentos constitutivos da sua existência” (*Sein und Zeit*, §31). O Ser é já um suceder, não mais apenas um parecer. E o ato de interpretar é saber ir além das *aparências*, é atravessar o que se deseja ao mesmo tempo *opaco e transparente*. Diz Heidegger que, “Sendo ao mesmo tempo Ser em geral e Ser em particular, o Ser lido pelo *Dasein* (isto é, pela existência) terá diferente sentido conforme tenha diferente iluminação”.

Para ele, compreender é projetar: a projeção do *Dasein* é o lugar do desenvolvimento de uma potência efetiva própria de sua essência. Sendo o *Dasein* o mundo, também o será o *logos*, razão por que o *logos*, a linguagem, deve ser ouvido. O *Dasein* se refugia na cotidianidade: foge ou se escapa porque se angustia, uma vez que é o Ser-no-mundo que gera a angústia. Assim o *Dasein* chega a uma *transparência* que lhe deixa ver o Ser. Em conclusão: a revelação em que consiste em boa parte a ciência histórica não significa outra coisa: a *re-presentação* do passado: O que o Ser assimilou na sua essência e volta agora no novo suceder.

Em 1971, Jean Starobinski, publicou um livro magnífico, onde põe à mostra toda a riqueza de análise que já conhecíamos de *La relation critique*, quando fala de Psicanálise e literatura. Trata-se de *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle suivi de sept essais sur Rousseau*. Partindo da descoberta de Rousseau, nas *Confissões*, de que as aparências o condenavam, o estudioso investiga a dolorosa reflexão do filósofo ao se dar conta de que perdeu a sua inocência e tem de encarar a perda de um mundo dominado pela *aparência* (a hipocrisia, a mentira) do que ele pensava pura *transparência*. Devido a um pequeno incidente (que ele narra nas suas *Confissões*), Rousseau percebe que “O malefício da aparência” o havia atingido e que a “sua verdade, a sua inocência e a sua boa-fé” não foram compreendidas pelos “outros”. Sente que o seu *eu* se distancia “em relação aos outros”. Starobinski então comenta que “*Quando o coração do homem perdeu sua transparência [normal nosso] o a natureza se empana e se turva. A imagem do mundo depende da relação entre as consciências*”. Logo a seguir, já agora no subcapítulo “O tempo dividido e o mito da transparência”, o crítico genebrino deixa claro o que foi esse momento de crise na vida de Rousseau:

desce o “véu” da separação, em que o mundo se empana, em que as consciências se tornam opacas umas para as outras, em que a desconfiança torna para sempre a amizade impossível –, esse momento tem sua data e uma história: marca o começo de uma perturbação na felicidade infantil de Jean- Jacques. Então começa uma nova época, uma outra era de consciência. E essa nova era se define por uma descoberta essencial: pela primeira vez a consciência tem um passado. Mas, ao enriquecer-se com essa descoberta, a consciência descobre também uma pobreza, uma falta essencial. Com efeito, a dimensão temporal que se cava atrás do instante presente tornou-se perceptível pelo próprio fato de que se esquiva e se recusa. A consciência se volta para um anterior, do qual percebe simultaneamente que ele lhe pertenceu e que está para sempre perdido. No momento em que a felicidade infantil lhe escapa, ela reconhece o valor infinito dessa felicidade proibida. Então não resta mais do que construir poeticamente o mito da época finda; outrora, antes que o véu se houvesse interposto ente nós e o mundo [...] nada alterava a *transparência* e a evidência das almas. [*Itálico* nosso.]

E mostra que Rousseau se valeu do mito religioso para descrever a sua história e, nela, o drama da sua queda – a sua tomada de consciência no espetáculo iluminista do século XVIII:

Ora, se a queda é nossa obra, se é um acidente da história humana, é preciso admitir que o homem não está naturalmente condenado a viver na desconfiança, na opacidade e nos vícios que as escoltam. Estes são a obra do homem, ou da sociedade. Então não há nada aí que nos impeça de refazer ou de desfazer a história, tendo em vista redescobrir a *transparência perdida*. [itálico nosso].

Nenhuma proibição sobrenatural a isso se opõe.

Starobinski conclui que “*Rousseau nos convoca a querer o retorno da transparência, para nós e em nossas vidas*”. E lembramos, de passagem, que o grande escritor brasileiro, João Guimarães Rosa escreveu a seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, a respeito de *Corpo de baile*, que a obscuridade às vezes é necessária:

O *Corpo de baile* tem de ter passagens obscuras. Isto é indispensável. A excessiva iluminação, geral, só no nível do raso, da vulgaridade. Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro.

Nos capítulos 5 e 10, o ensaísta de *Trois fureurs* volta ao termo *transparência*, usando-o, primeiro, ao tratar da música no canto uníssono das vindimas, falando que “a transparência da festa” despertava em Rousseau lembranças inocentes do passado e isto perturbava a sua reflexão; e, depois, já no fim do seu excelente ensaio usando a expressão “A transparência do cristal” de que Rousseau se valeu para várias vezes definir o seu coração, Starobinski o parafraseia para comentar que

No limite, a transparência é a invisibilidade perfeita [a morte]. Os homens me vêem diferente do que sou: portanto, não me vêem, sou-lhes invisível, impõem-me uma opacidade que me é estranha, colam em meu rosto máscaras que não se parecem comigo.

Nos seus devaneios Rousseau chega a lamentar não possuir o anel de Giges para, invisível, poder fazer o bem sem as aparências e os obstáculos impostos pelos homens.

O sentido de *transparência* aí é o mesmo que já descrevemos no *Dicionário de sinônimos poéticos*, no exemplo com a água: “é *clara*, quando nenhum corpo estranho a turva; é *diáfana*, por que por ela passam os raios de luz; é *transparente* porque permite se apresentem à nossa vista os objetos que em si contém.” Deste modo, as



imagens do passado, vindas com o canto, podem ser lidas como marcas pré-proustianas do tempo perdido, matéria de memória mas já conhecida e que, segundo o pensamento de Bergson, se apresentava numa nova ordem, numa idéia radicalmente nova e simples, captada pela intuição. Era, enfim, uma dupla *Transparência*: a do próprio passado de Rousseau e a de sua época, iluminada agora pela consciência que se formava entre luz e sombra, alastrando-se pela filosofia, pela política, pelas artes e pela literatura como um rastilho de pólvora. Na belíssima imagem que Starobinski vai buscar em Hölderlin, Rousseau é a “águia que voa ao encontro da tempestade”.

A tensão estabelecida entre a Reforma e a Contra-Reforma no século XVI fez com que a arte clássica pusesse todos os seus meios de representação a serviço da imagem clara, da forma nítida, *transparente em si mesma*, de tal maneira que o que não fosse claro era tido como não-canônico, errado ou defeituoso. Mas no final do século aparece outra concepção de arte, a de que, jogando com a luz e com as sombras, cria-se um sentido de obscuridade em meio à claridade absoluta. A representação já não coincide com a nítida aparência das coisas, quer as nuances, o sombreado, o indefinido das formas. A *transparência* clássica convive agora com outro conceito de “transparência”, a do simultaneamente claro e escuro, não inteiramente opaco, mas translúcido, assim como a forma começa a transitar do fechado para o aberto. Há portanto uma modificação na maneira de olhar e ver as formas da arte, principalmente na pintura, o que vai continuar pelo século XVII e por grande parte do XVIII. No entanto, no século XVIII, ela vai encontrar um sentido próprio, revolucionário, assim como, no final do século XIX, transformar-se-á em vanguarda nas manifestações de vários movimentos artísticos.

Desconhecida das civilizações pré-históricas, cuja expressão artística era puramente bidimensional, a técnica do *claro-escuro* foi a grande revolução da pintura barroca, onde o seu conceito se firmou como técnica de distribuição de luzes e sombras num quadro, dispostas de tal maneira que adquirem novo valor na relação de umas com as outras. O *claro-escuro* cria uma nova forma de *transparência*, atua na percepção do relevo e das distâncias, introduz a variedade e dá nova unidade às formas e cores da verdade pictórica, chegando-se hoje a ser tomada como a própria estrutura de uma tela. Aí o conceito de *Transparência* perde muito da sua diafaneidade do século XVIII, uma vez que as formas artísticas (pintura, escultura, arquitetura, música e literatura) se contentam agora com o seu autotelismo, num jogo de aparência e transparência.

Nos estudos sobre a arte no século XVIII, a palavra *vêu* adquire função de *termo*, aparecendo como metonímia de *transparência*: está contígua a ela e, assim, se deixa tomar por ela, num processo de metáfora-metonímica. Em *Le clair et l'obscur à l'âge classique* (2001), Alain Faudemay analisa a persistência paradoxal da *obscuridade* no século das “Luzes”. Assim, escreve que “Para muitos pensadores, no século XVII, existem duas ‘luzes’ nitidamente distintas: a que é ‘natural’ e iluminada pela

razão, e a que é ‘revelada e concedida por Deus’. As duas viviam em equilíbrio, respeitando as suas funções e os seus limites, mas algumas vezes se confundiam, como nos casos da moral.

É aí que entra em cena o *Véu*, palavra de forte reiteração tanto no livro de Stobinski quanto no de Alain Faudemay. Este, por exemplo, a propósito do *Emile*, de Rousseau, fala sobre o jogo das “Luzes” como educação do gênero humano, mas fala também da “obscuridade divina” utilizada pelos filósofos que recomendam uma parte de obscuridade voluntária para se dirigir ao público:

Ainsi, l’obscurité, dont les sprits religieux reconnaissaient la place dans la pensée chrétienne en vient à caractériser celle-ci, au point d’en exclure les lumières. [...] Ils [os ‘filósofos’] recommandent en effet une part d’obscurité volontaire, mieux adaptée que la pleine lumière au public de mal voyants auquel ils s’adressent.

Em relação ao *véu*, à “obscuridade transparente”, Alain Faudemay cita a obra de Vivant Denon (*Point de lendemain*) que “associe d’un part une ‘nature’ omniprésente et comme divinisée, exaltant la nudité, e d’autre part des ‘voiles’ répétés, qui emblématisent ceux Rhétoriques, d’un langage plus chaste que ce qu’il désigne:

La nuit était superbe; elle laissait entrevoir les objets, et semblait ne les voiler que pour donner plus d’essor à l’imagination; [...] L’obscurité était trop grande pour laisser distinguer aucun objet; mais à travers le *crêpe transparent* d’une belle nuit d’été, notre imagination faisait d’une île qui était devant notre pavillon un lieu enchanté.

Tratando da “volutuosidade do véu”, cita Santo Agostinho (*Da doutrina cristã*), comentando que há uma face do desejo ligada à obscuridade e bem expressa pela metáfora do *véu* (na verdade, uma metonímia ou uma metonímia metafórica): “*Porque o véu é ambíguo. Ele pode servir para esconder, aguça a vontade de o tirar, de o rasgar ou de o profanar: o véu que esconde dos olhos do amado a beleza de Doña Esvira a torna mais desejável aos olhos de D. Juan*”.

A partir de Quintiliano a retórica praticamente completou o processo de criação das figuras que a ideologia intelectual da época necessitava e permitia. As figuras exercem um notável efeito sobre o público, seja efeito “realista” (ou de credibilidade) ou “emotivo” (de afetividade). A maioria dessas figuras chegaram até nós e os tratados de retórica podem, hoje, beneficiar-se com vários termos provenientes da semiologia e da linguística modernas. Uma das figuras mais exigidas pela retórica antiga era a *clāritas* (e o seu cognato *clārus*). Através delas descobriram o *vītium*, contrário a *percūrsiu* e à *evīdēntia*, que é afetiva, enquanto a *percursio* se conforma com o objetivo intelectual. É pela *clāritas* que se percebe o efeito estético da verossimilhança (*similitūdo*), ornato do paralelismo destinado a comprovar se a força poética está de

acordo com a “realidade”. Para isso o *ornātus* há de ser claro: o conteúdo da imagem há de ter um grau de cognoscibilidade superior ao da coisa ilustrada pela comparação. O uso do ornato provém da necessidade que toda pessoa (falante ou ouvinte) tem de que “*haja beleza nas expressões humanas da vida e na apresentação do próprio homem em geral. Deste modo, o ornātus, com a sua intenção criadora, atinge o domínio das artes elevadas*”.

Embora os retóricos não tenham diretamente percebido a *transparência* como uma figura de linguagem, ela pode ser vista na oratória e na literatura como *quālitās*, isto é, como elemento importante para a expressão de certos conteúdos. Podemos vê-la hoje como um *tropo* situado entre o plano de expressão (o significante) e o do conteúdo (significado), funcionando ao mesmo tempo como metonímia e como metáfora. Neste sentido a *transparência* está contígua ao significante, é uma parte dele, a sua qualidade de ser permeável pela luz, pela razão, pela inteligência; e, ao mesmo tempo, está em lugar do significado, mostrando não como exatamente é, mas modificado pelo olhar penetrante do observador (cientista, crítico, leitor). Em *A escrituração da escrita* (1996), já havíamos falado da *transparência* e da *opacidade* como figuras que têm sido usadas para distinguir os discursos das linguagens comum e literária.

Chegamos a esta observação por intermédio de Tzvetan Todorov (*Littérature et signification*, 1967), para quem o **discurso comum** é *transparente*, é um discurso aparentemente sem figuras, que deixa apenas “transparecer” o conteúdo da mensagem, ficando “invisível” para o leitor. Nele só há praticamente uma referência, tanto para o ato de enunciação como para o da leitura do enunciado: a mensagem do emissor é decodificada quase totalmente (ou até totalmente) pelo receptor, pois os semas postos em circulação são os semas essenciais à comunicação da linguagem quotidiana. Já o **discurso literário** é um discurso *opaco* (ou translúcido), coberto de “desenhos”, de figuras, um discurso que, em vez de mensagem, isto é, em vez de conteúdo, tem o privilégio de se mostrar ao leitor, alterando pela retórica o sentido do significante e do significado, ficando a cargo do leitor complementar as conotações. É que nesse tipo de linguagem se interferem os semas particulares que conotam as experiências do emissor e do receptor, semas que, conotando o real (a experiência de cada um), motivam o *espaço da figura*, os tropos que vão fazer o discurso ficar “visível” como na frase de Roland Barthes: “*J'ai une maladie: je vois le langage*”.

Essa possibilidade de “ver” a linguagem, avaliar a sua *transparência* e *opacidade*, é que nos leva ao conhecimento poético, conforme escrevemos numa entrevista sobre poesia:

é uma linguagem artisticamente construída, mas linguagem. A poesia é também um meio de comunicação, só que não lhe interessa comunicar o comunicável, os conteúdos comuns da linguagem comum. Ela se empenha em comunicar as marginalidades, no sentido de que, como uma “religião”, ela **revela** para os iniciados aspectos indizíveis, os fatos

e as formas que, despidos de expressa utilidade pública, carecem de valores práticos e ficam desconhecidos, marginalizados na sociedade. Mas a poesia tangencia também o surreal, o mundo dos valores mágicos, sobrenaturais e põe de repente o homem diante da **transparência** de uma realidade maior, absoluta, que o envolve ao mesmo tempo no passado, no presente e no futuro, abolindo-lhe o tempo e lhe dando a condição de herói, herói da totalidade de seu cotidiano e de sua própria perplexidade.

E acrescentamos: “A poesia mostra ao homem outros sentidos da existência, integra-o na plenitude da sua cultura, dá ênfase ao visível e escancara as janelas do invisível, amplia portanto o seu universo e lhe restitui a ilusão de sua divindade, desde que lhe dá o poder da criação através da linguagem”.

Uma linguagem **diáfana**, porque é “através dela” que se “vai além”, à **transparência** do que se deixa ler como Poesia. É por isso que os tiranos de todos os tempos e lugares temem os poetas e a poesia: eles desvendam os sentidos subversivos da linguagem. Não é à toa, portanto, que, para Hölderlin, a linguagem, melhor, a linguagem poética, é ao mesmo tempo a mais inocente das ocupações e o mais perigoso dos bens.

À guisa de conclusão, veja-se a análise que José Fernandes fez do poema “Álibis”, que abre o livro *Álibis* (2000), em *HORA ABERTA* (2004), poemas reunidos de Gilberto Mendonça Teles:

### ÁLIBIS

Quando desejo fortemente  
uma mulher iniludível,  
ouço primeiro alguns conselhos  
do Opó-rapá-cupú-lopó.

Depois invento um assobio  
sibilino, pio ou psiu:  
logo uma virgem me acompanha  
ao ponto extremo da linguagem.

Do contrário não haveria  
outro lugar para os meus álibis,  
nem a mulher irresistível  
se deitaria assim num anagrama.

A primeira observação do ensaísta diz respeito ao ritmo octossilábico do poema que termina, entretanto com um decassílabo. Este tipo de verso, com acento na 4ª e 8ª sílabas predomina no poema (em 9 dos 12 versos) e dá-lhe – escreve José Fernandes:

um ritmo de prosa, como se o poeta quisesse contar uma história e estivesse receoso de contá-la, precisando primeiro ouvir o conselho de alguém. Mas esse “alguém” está **mascarado** por um jogo de linguagem: primeiro pela simples *transparência* de palavras, esse lado *diáfano* do objeto verbal, que é o poema; depois, por uma *Transparência* maior e mais profunda, cujos níveis de significação se vão desdobrando pelo texto a dentro.

O crítico fala a seguir do desdobramento que se dá por meio de uma série de recursos retóricos, através do *anagrama* do título (álbis / Sibila); da *evocação* de uma mulher que não admite dúvida, mas que não aparece no texto (a profetisa de Delfos); da *alusão literária* a um poema de Manuel Bandeira, onde se fala da morte como a “Iniludível”; de um *trava-língua* que oculta a palavra “oráculo”; de *associações fônicas* (assobio / sibilino que chama a Sibila como se chamasse a atenção de uma mulher); de *alusões mitológicas* (referência à virgindade da Sibila); de *concepções teóricas* (considerar o poesia como “o ponto extremo da linguagem”; de *alusão aos poemas amorosos* do livro (“os meus álbis”)); a *repetição* modificada do segundo verso e a *permuta* de “iniludível” por “irresistível” antes de deitar a Sibila no *anagrama*, calando o nome da pitonisa e todo o ato amoroso que se pode imaginar, além de uma autocrítica humorística ao verso decassílabo, censurado por um crítico que achava que não se devia mais usar esse tipo de verso. Todo o poema, afinal, deixa *transparecer*, por fragmentos, o corpo despedaçado, não de Osíris, mas da profetisa, cujo espírito o poeta convoca para ir recompondo e configurando o seu corpo no poema. A idéia geral de *convocação* da Musa, da Sibila, de uma ajuda “sobrenatural” para o poema, assim como o fizeram Homero, Hesíodo, Virgílio, Camões e o próprio Gilberto na sua *Saciologia goiana*, não passa de estratégia para dar a ilusão de que o que se vai ler é de inspiração “divina”.

José Fernandes, como crítico perspicaz, soube ver na *transparência* um feixe de vários raios de luz atravessando o poema e deixando na travessia o sentido do *claro-escuro* do discurso literário. Na “Nota” para a segunda edição de seu livro *O poeta da linguagem* (1983), dedicado ao estudo da poesia de Gilberto Mendonça Teles, agora reeditado em *O selo do poeta* (2005), o crítico escreve que:

Tratando-se de arte literária, mormente da poesia de GMT, eu não poderia ter criado melhor símbolo para a sua obra, uma vez que a ação de selar implica fechar, lacrar, reservar, o que transforma o selo, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em **símbolo do segredo**. O que define um bom poema se não a capacidade de revelar escondendo e esconder revelando? [...] O enigma é a marca, o estigma da produção poética de Gilberto Mendonça Teles, não só nos poemas visuais, mas em todos os poemas, desde que lidos em profundidade.

**BIBLIOGRAFIA**

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.

*BÍBLIA de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2008.

CAMÕES Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris : Éditions Klincksieck, 1990. 2 v.

DENT, N.J. H. *Dicionário de Rousseau*. Rio de Janeiro : Zahar Editor, 1992.

D’HAUTERIVE, R. Grandsaignes. *Dictyonnaire des racines des langues européennes*, Paris, Larousse, 1948.

ERNOUT, A. et MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris : Éd. Klincksieck, 1985.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1988.

FAUDEMAY, Alain. *Le clair et l’obscur à l’âge classique*. Genève : Éditions Slatkine, 2001.

FERNANDES, José. *O poeta da linguagem*. Rio de Janeiro: Presença, 1983.

\_\_\_\_\_. *O selo do poeta*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.

KANDINSKY. *Du spirituel dans l’art, et dans la peinture en particulier*. Paris : Denoël, 1989.

LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literária*. Madrid: Editorial Gredos, 1966.

LUSITANO, Cândido. *Dicionário poético* “Para o uso dos que principião a exercitar-se na poesia portuguesa”. Lisboa: Na Impressão Regia, 1820, 2. v.

MORA, José Ferrater. *Diccionario de filosofia*. Madrid: Alianza Editorial, 1979. 4 v.

ROQUETE, J.-I. ET FONSECA, José da. *Dicionário dos sinónimos poético [...] e de epítetos da língua portuguesa*. Porto: Lello & Irmão., 1949. a 1ª Ed. é de 1848.

ROSA, João Guimarães. *Seleta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. Org. de Paulo Rónai.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: A transparência e o obstáculo. Seguido de sete ensaios sobre Rousseau*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Tradução de Maria Clara Machado

TELES, Gilberto Mendonça. *Entrevista sobre poesia*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2009.

\_\_\_\_\_. *A escrituração da escrita*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. *A retórica do silêncio*. São Paulo: Cultrix, 1979.

\_\_\_\_\_. *Álibis*. Joinville, SC: Editora Sucesso Pocket, 2000. In: *Hora aberta* (poemas reunidos). 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Littérature et signification*. Paris : Larousse, 1967.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.

**RESUMO:** O termo **Transparência** põe o leitor em face de uma série de relações – com a linguística, a mitologia, a religião, a filosofia, a retórica, a arte e com a literatura. Dentre o seus principais “sinônimos”, distinguem-se o *claro* e o *diáfano*: a água é *clara* quando nenhum corpo estranho a turva; é *diáfana*, quando por ela passam os raios de luz; e só é *transparente* quando permite se apresentem à nossa vista os objetos que em si ela contém. Mas o curioso é que, na literatura, a linguagem se diz *transparente* quando comunica os conceitos e imagens contidos no discurso comum; mas se diz *opaca* ou *claro-escuro* quando está coberta de “desenhos”, de figuras, isto é, em vez do conteúdo, tem o privilégio de se mostrar ao leitor, que assim a vê e pode alterá-la pela retórica.