

# ENGENHARIA NOTURNA: A DISSOLUÇÃO DA MÁQUINA PURA E O NASCER DO TEXTO COMO ACONTECIMENTO

*Ataíde Veloso*  
[ataideveloso@bol.com.br](mailto:ataideveloso@bol.com.br)

## INTRODUÇÃO: UM CONVITE AO OLHAR

Como protagonistas de uma história partida, fragmentada, prescindindo de origem, somos convidados, embora ainda, quem sabe, presos à ilusão do contínuo, a aproximar-nos dos múltiplos textos que se oferecem quase que gratuitamente. São massas de linguagem que cruzam todo tipo de grafismo engendrado pelas situações do agir do cotidiano. Trata-se de notas, fissuras, articuladas de maneira estranha, as quais chegam a imprimir no próprio corpo “um certo movimento, fazendo com que, por esse ritmo e em suporte esgarçado ou consistente, as coisas mais dispersas se teçam”, sem que estejam necessariamente ordenadas. (Santos, 1989, p. 3) Como diria Drummond, “as palavras não nascem amarradas, / elas saltam, se beijam, se dissolvem, / no céu livre por vezes um desenho, / são puras, largas, autênticas, indevassáveis”. (Andrade, 1996, p. 9)

Em “Procura da poesia”, o leitor é convidado a chegar mais perto e “penetrar surdamente no reino das palavras”, de modo a ser capaz de contemplar as faces ocultas que se velam sob a neutra face. Talvez, um leitor pouco afeito a buscas literárias seja induzido a pensar que a “chave” que desfaz as múltiplas faces logo lhe será oferecida; entretanto, tal impressão rapidamente é desfeita a partir da pergunta “Trouxeste a chave”? As palavras, destituídas de melodia e conceito, buscam refúgio na noite. Ainda se encontram úmidas e permeadas pelo sono. Passando a rolar em um rio difícil, transformam-se em desprezo.

Faz-se absolutamente necessário explicar, aqui, que, num mundo de saberes polimorfos, um convite para adentrar no reino das palavras não pode ser visto como uma simples “viagem ao dicionário”. Na verdade, este ingresso se dá no conjunto de linguagens, que obriga o olhar a se voltar para todas as direções, a fim de que se mobilizem as significações e se dilacerem os conceitos, possibilitando,

assim, uma reversão nos processos institucionais de leitura. “A interpretação, atuando sobre a dispersão e a diferença, empreende um gesto de abalo da unidade, da semelhança e do centramento.” (Santos, 1989, p. 2)

Já nos achamos no terreno fértil da semiologia, que encontra na dispersão a sua linha mestra. A semiologia vê a literatura, o teatro e o cinema como linguagens que fazem parte de uma sintaxe que se (des)estrutura por corte e montagem. O funcionamento não é pensado dentro do campo da ordem, do paralelismo ou da oposição, mas sim como um campo tensional, que, ao realizar o projeto da escritura, cria uma possibilidade para a disseminação dos saberes.

O saber semiológico é ativado quando a “máquina-mundo-texto” se manifesta sedutora, entreabrindo-se. No poema de Drummond, o sujeito a quem a máquina se oferece está preso a marcas que, pelo menos na ordem de valores do Ocidente, são tidas como marcas de negatividade: o seu próprio ser se encontra em estado de completo desengano. A começar pelo modo de caminhar “vagamente”, calçando sapatos que produzem um som seco e pausado e que se mistura com um “sino rouco”, numa estrada pedregosa. No céu de chumbo, as aves pairam e as suas “formas pretas”, pausadamente se diluem “na escuridão maior”. (Andrade *apud* Brito, 1968, p. 137-140)

“Este território do difícil diálogo, dramatizado pela poesia, bem permite visualizar o movimento binário clássico que marca a cesura entre sujeito e objeto.” (Santos, 1989, p. 5) É interessante notar que a máquina aparece majestosa, é incapaz de emitir um som impuro e encontra-se revestida de luminosidade. Só que ela se manifesta a um sujeito cujas pupilas se acham “gastas na inspeção contínua e dolorosa do deserto e cuja mente está “exausta de mentar”. O convite é insistente e sedutor, mas não logra resultado algum:

Abriu-se em calma pura e convidando  
quantos sentidos e intuições restavam  
a quem de os ter usado os já perdera

e nem desejaria recobrá-los,  
se em vão e para sempre repetimos  
os mesmos sem roteiro tristes périplos,  
convidando-os a todos, em coorte  
a se aplicarem sobre o pasto inédito  
da natureza mítica das coisas.

(...)  
Olha, repara, ausculta: essa riqueza  
sobrante a toda pérola, essa ciência  
sublime e formidável, mas hermética.

(Andrade *apud* Brito, 1968, p. 137-140)

Na história do pensamento ocidental, as relações entre sujeito e objeto sempre foram marcadas por uma quase indissolúvel hierarquia. Não só as disciplinas voltadas para a prática literária, mas também as chamadas ciências humanas e sociais. “O percurso do saber na história sempre se deixou atravessar pela vontade de verdade do sujeito, produzida na insistência de dominação sobre as coisas”. (Santos, 1989, p. 5) O sujeito e o objeto tornaram-se, assim, vítimas de uma espécie de separação moral. Através de tal cisão, formaram-se teorias e linhas de pensamento que ora privilegiavam o sujeito, ora o objeto. Todas as correntes de estudos sobre a literatura tiveram o seu alicerce nessa falsa dicotomia.

Para a semiologia, cujo objeto de aspecto plural é constituído de significações, sujeito e objeto estão organizados dentro de um espaço comum – o da linguagem. O projeto da semiologia não se restringe à formulação de certo número de categorias que visem a dar conta de alguma coisa. Em consonância com o pensamento de Nietzsche, a semiologia considera o saber móvel. Para ela, não existe verdade oculta a ser desvelada. De fato, o que existe é ruptura e possibilidade. O jogo de forças é o que sustenta a sua pluralidade. A semiologia passa a se voltar, portanto, às diferentes áreas do saber que fazem da significação o seu objeto de estudo.

Tal saber – do jogo de superfícies, transdisciplinar e solicitador – tampouco se confunde com a mistura dos saberes. A produção que dele pode advir resulta do reconhecimento de que toda prática significativa apresenta faces. (...) Lidar com o vário e articular-se a outros saberes, longe de significar o sonho da união tranqüila de potências diferentes, constitui todo um projeto de uma práxis crítica da qual deverão resultar transformações teóricas, metodológicas e categoriais. (Santos, 1989, p.6 e 7)

Operando no campo da atividade semiológica, este trabalho procurará deslocar conceitos tradicionais. Não se trata, aqui, de colocar a semiologia em qualquer tipo de pedestal, como se esta fosse capaz de dar resposta para todas as questões. Apoiar-se-á na semiologia como atividade interdisciplinar, para que, através do abalo de

algumas noções, como por exemplo, as de autor e texto, possa ser mostrado como é possível pensar o texto como algo que desconstrói a oposição entre máquina e acontecimento.

A poesia, um dos principais agentes de desmecanização, será associada à idéia de engenharia. Trata-se da engenharia noturna de Jorge de Lima – imagem recorrente na trajetória poética do escritor e trabalhada, de maneira mais intensa, na sua última produção artística: *a Invenção de Orfeu*. Atendendo ao convite da “máquina-mundo-texto”, procuraremos voltar o olhar para diversas direções, mesmo que as nossas fatigadas retinas nos empurrem a um prosseguir lento.

### A MORTE DO AUTOR

A crítica positivista do século XIX foi uma espécie de resumo da ideologia capitalista, a responsável por colocar o autor em uma posição de destaque. A figura do autor era preponderante não só nos tradicionais manuais de história literária, mas também nas biografias de escritores e nas entrevistas das revistas. Procurava-se dar uma explicação à obra, tomando-se como fundamento aquele que a produziu, como se fosse “a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, que nos entregasse a sua confidência”. (Barthes, 1984, p. 50)

Assim, a preocupação dos críticos era agrupar os textos de um determinado escritor de acordo com alguns critérios preestabelecidos. Geralmente, tomava-se como base o período em que os textos foram escritos, a ocorrência de características semelhantes e também o momento em que o escritor apresentava sinais de estar filiado a algum movimento literário, tendência artística ou corrente filosófica. A partir disso, muitos escritores tiveram a sua produção literária dividida em fases, chegando cada uma delas até mesmo a receber uma nomenclatura especial.

Em *O rumor da língua*, Roland Barthes aponta também, no estudo da literatura, alguns paradigmas que ainda contribuem para a circunscrição do texto ao campo das influências e dos fatos históricos. Dentre esses paradigmas, destaca-se o trinômio “romantismo-realismo-simbolismo”. Nos tradicionais manuais de literatura, os séculos, geralmente, são apresentados paradigmaticamente; dessa forma, o ensino da história da literatura é levado adiante através de i-

númeras oposições: transbordante/contido, frieza retórica/sensibilidade, frio/quente e trabalho/inspiração. Barthes propõe que se faça um estudo “às arrecuas” da literatura: o aluno mesmo deveria ser o centro a história, começando os seus estudos pelo chamado “grande corte moderno”. (Barthes, 1984, p. 40-43)

Outra forma de eliminar o ensino da literatura voltado para os paradigmas seria fazer a substituição das noções de autor, escola e movimento literário pela de “texto”. Portanto, o texto passaria a ser encarado não como um objeto de análise a partir de uma escola literária ou de um autor, mas sim como o espaço aberto da linguagem, uma espécie de “trilha” pela qual um número infinito de digressões e de leituras polissêmicas poderia passar.

Dividir a produção literária de um escritor em fases seria como empreender uma volta ao ensino da literatura por paradigmas e também uma maneira de tornar ainda mais forte o domínio do autor e da obra sobre o espaço textual. Ao fazer isso, a crítica estaria tentando, de certa forma, recuperar a voz autoral e impedir que se abrisse o texto à riqueza do seu simbolismo, já que a leitura ficaria limitada a uma experiência vivida pelo escritor.

O método de divisão da trajetória de um escritor em fases, com a consideração da última delas como uma síntese das anteriores, contribuía para a criação de um estado de tranquilidade e “ajudava a condensar o disperso; criando um contínuo, tentava-se dar à literatura o estatuto de um fazer compreensível e enfeixável numa ordem”. (Santos, 1986, p. 73)

Michel Foucault afirma que é a teoria da obra inexistente e que aqueles que “ingenuamente empreendem a edição de obras completas sentem a falta dessa teoria”, ficando o seu “trabalho empírico” paralisado. “Caso uma pessoa não seja autora, será que poderíamos chamar o que ela nos deixou escritor de obra?” Ou então, “Será que todos os escritores de um autor fazem parte da sua obra?”

Foucault reconhece que tal problema não é apenas teórico, mas também de ordem técnica. Não seria suficiente, portanto, deixar de lado o escritor, o autor e simplesmente passar a um estudo da obra em si. Para Foucault, a palavra “obra” e o próprio senso de unidade que ela indica levantam tantos problemas quanto a individualidade

do autor. Ele menciona o exemplo de Nietzsche: ao empreender a publicação de suas obras completas, seria absolutamente necessário incluir “tudo” o que ele mesmo publicou? Faria parte desse trabalho tudo o que Nietzsche disse ou deixou atrás de si?

Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos de aforismos? Sim. As emendas, as notas de rodapé? Também. Mas quando, no interior do caderno cheio de aforismos, se encontra uma referência, uma indicação de um encontro ou de um endereço, um recibo de lavanderia: obra ou não? Mas por que não? E isto indefinidamente. Como definir uma obra entre milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte? (Foucault, 1992, p. 37 e 38)

Na crítica positivista, as dimensões múltiplas do texto, que convidam incessantemente o leitor a olhá-lo de diferentes ângulos, eram obliteradas. Tal crítica estava totalmente fundamentada no aspecto psicológico e nos acontecimentos históricos. Estudava-se não a obra em si, mas sim aquilo que estava refletido nela. Em outras palavras, todas as circunstâncias externas que haviam influenciado a produção de uma determinada obra eram cuidadosamente analisadas. A figura do leitor era esquecida e este se tornava um mero agenciador de fatos.

O ato de escrever era apenas tido como uma manifestação direta do “eu”, como se o espaço textual fosse uma espécie de confessional. Tomava-se como base quem escreveu, como se a escritura fosse “afinal a voz de uma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua confiança”. (Barthes, 1984, p.50) A crítica literária se limitava, na maioria das vezes, a decifrar o significado oculto do texto, privilegiando, assim, o “querer dizer” da voz autoral. Se realmente é possível saber o que o autor quis dizer, a interpretação do texto seria absolutamente dispensável e a crítica literária, sem utilidade.

Foi Mallarmé um dos primeiros a destituir o autor do seu trono. Percebeu que era imprescindível conceder à linguagem o lugar daquele que até então era considerado o seu proprietário. No texto moderno, o autor é afastado. “O texto é a partir de agora feito e lido de tal sorte que nele, a todos os seus níveis, o autor se ausenta”. Barthes considera que “todo texto é escrito eternamente aqui e agora”. O escritor moderno “nasce ao mesmo tempo que o seu texto”; não existe nenhum ser que preceda a sua escrita. Procurar dar ao texto um autor significa “impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-

lo de um significado último, é fechar a escrita”. (Barthes, 1984, p. 51 e 52)

Na teoria barthesiana, o autor passa a ser um “escritor de papel”, não uma pessoa que tem existência própria antes da enunciação, mas sim o sujeito que emerge concomitantemente ao ato da escrita. É possível que o texto seja lido sem a garantia do seu pai. O autor pode retornar à paisagem textual, mas se o fizer, será como convidado.

Se for romancista, inscrever-se-á nele como uma das suas personagens, desenhada no tapete; a sua inscrição deixou de ser privilegiada, paternal, alética, passa a ser lúdica: ele torna-se, assim se pode dizer, um autor de papel; a sua vida já não é a origem das fábulas, mas uma fábula concorre com a sua obra; há reversão da obra sobre a vida. O eu que escreve o texto nunca é mais, também ele, do que um eu de papel. (Barthes, 1984, p. 59)

A poesia de Jorge de Lima tematiza, em alguns momentos, a questão da morte do autor. Passa, então, a ser incorporado aos versos do poeta um “autor de papel”. Na verdade, um autor travestido, desconfigurado, morto. É um sósia, um duplo do autor que entra em cena. No poema XX, do terceiro canto de *Inversão de Orfeu*, é esse sósia que brinca de aparecer aqui e acolá, como num jogo, o esconde-esconde se oferece ao leitor.

Aqui e ali  
me encontrareis  
entre um poema  
ou em seu curso,  
além e aquém,  
oculto e claro,  
vivo ou demente,  
ou mesmo morto,  
ou renascido  
como meu sósia,  
intermitente,  
ferida tórpida,  
pulso de febre,  
nesse cavalo  
naquela tinta,  
naquele poema  
quase alicerce  
(...)

(Lima, 1997, p. 600)

## ESCREVER

O distanciamento do autor provoca, então, algumas mudanças radicais nos estudos literários. Primeiramente, escrever não é mais visto como uma das formas de dar expressão a uma matéria vivida. Como diz Deleuze, “a literatura está antes do lado informe, ou do inacabamento. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em vida de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”. Na verdade, não é possível desassociar a escrita do devir. Ao escrever, estamos encadeando vários tipos de devir. Devir não implica a realização de algum tipo de identificação ou mimesis, porém visa ao encontro da “zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação. O devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’”. (Deleuze, 1997, p. 11)

Dentro dessa concepção, escrever não é simplesmente narrar as lembranças da infância, ou até mesmo viagens e sonhos. Para Deleuze, tal atitude significaria um reforço da estrutura edipiana: o eterno papai-mamãe que é projetado no real ou introjetado no imaginário. A fim de que a literatura se constitua, é necessário que as aparentes pessoas sejam descobertas na potência de uma impessoalidade. “A literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (o ‘neutro’ de Blanchot)”. (Deleuze, 1997, p. 12 e 13) A existência da literatura depende diretamente da função fabuladora. Sem fabulação, não há literatura. Tal fabulação, todavia, não consiste na projeção absoluta de um eu. De fato, ela está inserida no campo das visões e chegar a elevar-se até os devires e potências. A escrita não é fruto das próprias neuroses.

O pensador Jacques Derrida explica que “escrever implica a produção de uma marca que constituirá uma espécie de máquina, produtora, por sua vez, que meu futuro desaparecimento não impedirá, em princípio de funcionar e de dar, dar-se a ler e a reescrever”. (Derrida, 1991, p. 20) A escrita estaria, destarte, além do querer-dizer e da intenção de significação e comunicação do autor.

Para que o escrito seja escrito, é preciso que continue a ‘agir’ e ser legível mesmo que o que se chama de o autor do escrito não responda mais pelo que escreveu, pelo que parece ter assinado, quer esteja provisoriamente ausente, quer esteja morto ou em geral não tenha sustentado, com sua intenção ou atenção absolutamente atual e presente, com a ple-



nitude de seu querer-dizer, aquilo mesmo que parecer ter-se escrito 'em seu nome'. (Derrida, 1991, p. 20)

Ao suprir o autor em proveito da escrita, a pluralidade de vozes do texto passa a ser evidenciada. A origem da palavra “texto” está relacionada à idéia de tecido, textura, sendo que um texto é depositário de elementos vindos de outro texto. Roland Barthes defende a pluralidade do texto (associado sempre a uma travessia); o que não significa afirmar que este geralmente apresenta diversos sentidos, mas sim que torna real o “próprio plural do sentido”. Em outras palavras, o texto é caracterizado por apresentar um plural impossível de ser reduzido. (Barthes, 1984, p. 57 e 58)

Barthes afirma que o texto somente pode ser ele na sua diferença. Qualquer pesquisador que tenha o objetivo de estabelecer uma ciência indutiva do texto irá se frustrar, já que é totalmente impossível construir a gramática do texto. Na visão barthesiana, o texto é tecido de citações e referências a outros textos. Ele é cortado, de ponta a ponta, por linguagens diversas, abrangendo elementos culturais do passado e contemporâneos. Toda e qualquer citação que entra na composição de um texto é anônima: como se fosse uma citação sem aspas. (Santiago, 1976, p. 29)

A teoria barthesiana a respeito da pluralidade do texto permite uma associação com a noção de enxerto, formulado por Jacques Derrida: “Violência apoiada e discreta de uma incisão inaparente na espessura do texto; inseminação calculada do alógeno em proliferação pela qual dois textos se transformam, se deformam um pelo outro, se contaminam no seu conteúdo”. (Santiago, 1976, p. 29)

O termo enxerto “é um dos nomes derridianos para o jogo citacional, marcando o funcionamento incessante de um texto ao mesmo tempo auto-referido e aberto à alteridade”. (Nascimento, 1999, p. 85) Ademais, o enxerto existe porque na origem existe o branco, que não representa nada diferente da própria folha em branco.

É possível marcar o início de um texto literário a partir de qualquer ponto. “Apenas o fator seletivo intervém recolhendo no texto do outro os motivos e as técnicas que mais interessam o procedimento em causa”. Kristeva, levando em consideração os seus estudos sobre Bakhtin, conclui ser o poema constituído de um “mosaico de

citações”, o que torna o texto poético um “pré-texto para outros textos”, apresentando uma estrutura aberta, como se fosse “um todo não fechado em si próprio, oferecendo-se em pedaços”. (Nascimento, 1999, p. 86)

Neste sentido, o conceito de intertextualidade sob o prisma derridiano, seria uma espécie de um sistema elaborado, tomando-se como ponto fundamental as operações entre os elementos de uma cadeia, que não cessam de se remeterem mutuamente. A intertextualidade é uma força capaz de guardar dentro de si uma metáfora: “a descoberta das malhas ou fios do texto que podem ser apreendidas por seus traços em diversos momentos da análise”. (Santiago, 1976, p. 52) Uma das características do texto é exatamente a capacidade que este possui de se reconstruir depois de cada recorte. Iniciando-se por esse movimento de regeneração, a tessitura textual é organizada e os fios do texto mostram o seu potencial de aumentar cada vez mais o seu encobrimento.

## O SISTEMA DERRIDIANO

O caráter múltiplo do tecido textual serviu de ponto de partida para que o pensador francês Jacques Derrida elaborasse alguns elementos do seu sistema desconstrutor. Derrida coloca em evidência a repetição maquínica da escrita, que se reproduz para além da origem produtora. Para ele, a escrita é ruptura, um questionamento da origem, da presença, da intencionalidade. Derrida verifica que, de Platão a Saussure, ocorre uma tendência a privilegiar a fala que remete a uma verdade, em detrimento da escrita, que remete para o fora. Na história da metafísica, o fonologocentrismo foi o responsável pelo rebaixamento da escrita.

Aristóteles já considerava serem os sons emitidos pela voz os símbolos dos estados da alma e as palavras escritas, símbolos das palavras emitidas pela voz. Em relação a tal maneira de pensar, Derrida escreve:

O sistema de “ouvir-se-falar” através da substância fônica teve de dominar durante toda uma época a história do mundo, até mesmo produziu a idéia de mundo, a idéia de origem do mundo a partir da diferença entre mundano e o não-mundano, o fora e o dentro, a idealidade e a não-idealidade, o universal e o não-universal, o transcendental e o empírico.

Derrida ainda acrescenta que esse movimento precário teria contribuído para atribuir à escritura uma função segunda e meramente instrumental, sendo considerada como “tradutora de uma fala plena e plenamente presente, técnica a serviço da linguagem, intérprete de uma fala originária que nela mesma se subtrairia à interpretação. (Derrida, 1999, p. 9)

Do sistema platônico fazia parte um núcleo metafórico que servia para reforçar a origem do *logos*. Esse núcleo girava em torno do autor-pai: alguém que estava pronto para proteger a verdade do filho-texto. Para Derrida, a escritura se revela parricida, pois assassina seu pai, obtendo, assim força para disseminar-se distante da voz paterna. “A obra engendra seu pai, pois os personagens devem ser compreendidos como seus duplos, projeção de fantasmas e de seus ideais”. (Kofman *apud* Santiago, 1976, p.60)

Derrida afirma que escrever é ter consciência de que tudo que “ainda não está produzido na letra não tem outra residência”. Para se habituar a si próprio, é necessário que o sentido espere ser dito. “É por ser inaugural que a escritura é perigosa e angustiante. Não sabe aonde vai, nenhuma sabedoria a protege dessa precipitação essencial para o sentido que ela constitui e que é em primeiro lugar o seu futuro.” (Derrida, 1975, p.24 e 25)

De fato, o escrever não é a “determinação ulterior de um querer primitivo”. Muito pelo contrário, ele desperta o “sentido da vontade da vontade: liberdade, ruptura com o meio da história”. Relacionando-se com o ser, o querer-escrever

Pretenderia ser a única saída para fora da afecção é ser finito: escrever seria ainda usar de manha em relação à finitude, e querer atingir o ser fora do sendo, o ser que não poderia ser nem afetar-me ele próprio. Seria querer esquecer a diferença: esquecer a escritura na palavra ausente, tida como viva e pura. (Derrida, 1995, p. 27)

A fim de levar a cabo uma desconstrução do sistema logocêntrico sustentado pelas colunas da metafísica, Derrida lança mão de um encadeamento conceitual que, segundo Silviano Santiago, é muito curioso. “Uma vez apresentado e definido o termo, o autor volta a usá-lo em outros lugares com uma sem-cerimônia absoluta. Isto é, emprega o termo de novo sem tomar as devidas precauções de clareza que ajudariam um leitor principiante.

A teoria derridiana a respeito do texto se constrói a partir do enxerto, suplemento, *phármakon*, escritura, diferença, e outros mais, permitindo, assim, que se crie um corte no tecido da cultura ocidental. “Esses *operadores textuais*, ao invés de ‘conceitos’, poriam em causa uma série de determinações metafísicas que regulam os discursos da ciência em geral, e das ciências humanas em particular, na direção de outro espaço de pensamento”. (Nascimento, 1999, p. 15)

A própria noção diferenciadora de “texto” se encontra no cerne da teoria de Derrida. Na abertura de *A farmácia de Platão*, Derrida defende a idéia de que um texto somente pode ser considerado como tal se ele é capaz de ocultar, num primeiro momento, a lei que rege a sua concepção e a regra de seu jogo:

Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no presente, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção. (Derrida, 1991, p. 7)

A leitura pode ser dissimulada e “levar séculos para desfazer seu pano”. A cada leitura, o pano se regenera a partir do rastro cortante do seu próprio tecido, sendo reconstituído como um organismo (Derrida, 1991, p. 7). Derrida explica que o texto se “oferece” ao receptor numa cena de representação, em que é necessário que se observem dois tipos de conteúdo: conteúdo manifesto e o latente, já que o conteúdo revelado ao receptor age sempre pelas vias do mascaramento (Santiago, 1976, p. 93). Ou antes, o que se apresenta como visível é sempre uma dissimulação do sentido do texto, incapaz de se mostrar em toda a sua plenitude.

Como não possui um centro, o texto “é uma estrutura que deve ser pensada na sua estruturalidade e essa natureza dinâmica é que possibilitará a polissemia” (Santiago, 1976, p. 52). No pensamento de Derrida, interpretar significar coser um tecido com os fios retirados de tecidos-textos das mais diversas fontes. “A interpretação é um tipo de leitura que entra como suplemento de um texto, no momento em que, penetrando no seu corpo, desconstrói-o e revela aquilo que estava recalçado.” (Santiago, 1976, p. 51)

Dentro da metafísica ocidental, o texto aparecia sempre como um portador de uma mensagem que deveria ser decifrada, uma espécie de mistério a ser desvendado. O significado já é dado previamente

te, ocultando-se apenas à primeira vista. Na teoria derridiana, o texto é considerado um todo e a leitura desempenha o papel de acrescentar-lhe algo. Encontramo-nos diante da lógica do suplemento, associada também à de jogo.

A lógica do suplemento está relacionada à não-identidade e permeia toda atividade de desconstrução derridiana da metafísica ocidental. É através da lógica do suplemento que se eliminam as dicotomias da metafísica positivo/negativo, dentro/fora, essência/aparência, presença/ausência, dentre outras. O suplemento visa ao escape dessas oposições marcadas, deslizando entre os extremos. Ele é dentro e o fora, a presença e a ausência. Em relação ao suplemento, Derrida escreve:

Por que o suplemento é perigoso? Ele não o é, podemos dizer, em si, naquilo que nele poderia se apresentar como uma coisa, um ente presente. Ele seria então tranquilizador. O suplemento, aqui, não existe, não é um ente (on). Mas ele não é também um simples não-ente (me on). Seu deslizamento furta-o à alternativa simples da presença e da ausência. Este é o perigo. E o que permite sempre ao tipo de se fazer passar pelo original. A partir do momento em que o fora de um suplemento se abre, sua estrutura implica que ele próprio possa se fazer “modelar”, se fazer substituir por seu duplo, e que um suplemento de suplemento seja possível e necessário. (Derrida *apud* Santiago, 1976, p. 90)

Destruindo a possibilidade de um significado transcendental, entra em ação a noção de jogo. No pensamento de Derrida, o jogo é sempre um jogo simultâneo de ausência e presença; entretanto, caso desejos pensar radicalmente, é necessário “pensá-lo antes da alternativa da presença e da ausência, é preciso pensar o “ser” como presença ou ausência a partir da possibilidade de jogo, e não inversamente. (Santiago, 1976, p. 53)

Derrida cria também a idéia de arquiescritura: “escritura primeira, não no sentido de precedência histórica à palavra proferida, mas que antecede a linguagem falada e a escrita vulgar”. (Santiago, 1976, p. 11) Uma das questões centrais da teoria derridiana é procurar subverter a teoria que percorre toda a tradição metafísica que vê a escrita meramente como uma representação da linguagem falada. Assim, dá início a uma espécie de detonação da “herança ontoteológica e logocêntrica da metafísica, negando radicalmente a presença de um significado transcendental como origem absoluta do sentido. (Santiago, 1976, p. 53)

Outro operador textual que estrutura a teoria de Derrida é o *pharmakon* – “elemento indecidível, que não pode ser apreendido pelas oposições binárias remédio/veneno, bem/mal, dentro/fora, palavra/escritura, constituindo-se na cadeia aberta da *différance*.” (Santiago, 1976, p. 65) Na língua grega, o vocábulo *pharmakon* podia apresentar vários significados, dentre os quais podem ser destacados: remédio, droga, filtro, veneno e operação. No *Fedro*, Platão explora a ambigüidade da palavra *pharmakon*, trabalha nesse diálogo como remédio e veneno.

Em um dos mitos inventados por Sócrates, o que narra a invenção da escrita, os personagens optam por um campo de significação de *pharmakon* que mais lhe interessa. Enquanto Thot decide escolher “remédio”, pensando em um auxiliar para a memória, Tamus enfatiza a falácia desse remédio, “pois este se subtrai à sua eficácia: à fala plena do rei-deus-sol-pai. Plena, presente, saber vivo que se opõe à escritura, que é saber morto, repetitivo, parricida, afastada da presença, carente da assistência paterna” (Santiago, 1976, p. 65) O veneno que Tamus se preocupa em denunciar como sendo um fator de debilitação da memória é o suplemento perigoso da fala. Penetrando violentamente na memória, chega a afetá-la e a hipnotizá-la pelo seu próprio interior:

O *pharmakon*, a anti-substância, sem essência, impróprio, não-idêntico a si, só pode ser visto na gráfica do suplemento. Em *différance*. É o meio anterior no qual se produz toda diferenciação, onde se opõem os opostos. Mantém em reserva os diferentes e os diferendos. (Santiago, 1976, p. 65)

É através da capacidade que o *pharmakon* apresenta de transitar de um significado a outro, que Sócrates decide rerepresentá-lo no *Fédon*, relacionando-o à idéia de conhecimento, contraveneno, antidoto e também dialética:

A farmácia socrática corresponde à operação do exorcismo: espanta os fantasmas que aterrorizam o indivíduo. Põe em fuga o medo da morte. Repele os falsos discursos, o charlatanismo, a sofística. É esse *pharmakon* invertido, agora dialético, que vai penetrar na alma daqueles que ouvem Sócrates, sob a forma de belos discursos, caminho para a sabedoria. O logos socrático, enquanto manteia, palavra divinatória, transformadora, fundamenta em filosofia, em episteme, uma prática empírica. (Santiago, 1976, p. 65)

## A POÉTICA DO NOTURNO: A DESTRUIÇÃO DA MÁQUINA E O NASCER DO TEXTO

Na teoria derridiana, o texto é visto como uma espécie de armadilha: aquilo que desconstrói a oposição entre máquina e acontecimento. Dialogando com o pensamento de Derrida, na poesia de Jorge de Lima, o texto consegue escapar do seu aspecto maquínico através da criação de uma poética do noturno. Somente assim é que o texto nasce como acontecimento. Em *Invenção de Orfeu*, a figura do engenheiro noturno é consolidada. A arquitetura do inusitado se manifesta através da travessia que o poeta inicia no mar da linguagem. Uma viagem na qual o insólito se faz presente a todo instante. O leitor é colocado diante de uma lírica extremamente metaforizada, cujo sustentáculo é a produção de imagens complexas e herméticas. É a abertura do noturno: o adensamento das trevas que emperra a máquina e permite o nascer do texto:

Abrigado por trás de armaduras e esgares,  
o engenheiro noturno afinal aportou  
ao nordeste desta ilha e construiu-lhe as naves.  
Penoso empreendimento o invento desse cais  
e desse labirinto e desses arraiais.

(...)

O pródigo engenheiro ascendeu seu cachimbo  
e falou-nos depois de flores canibais  
que sorvem qualquer ser com seus polens de urânio.

(...)

Do noturno trabalho a gente tresnoitada  
dança de ver assim o romper da alvorada  
esse engenheiro-ser tocando a sua gaita  
os rebanhos levar; logo no tosco jarro  
aquele lhe oferece a doce e branca ovelha,  
e a vaca os seios seus em queijos e coalhada. (Lima, 1997, p. 529)

Conforme mencionado, a poética do noturno de Jorge de Lima se consolida em *Invenção de Orfeu*; contudo, as raízes dessa poética se anunciam em coletâneas anteriores, como por exemplo, em *Tempo e eternidade*. Em “A noite desabou sobre o cais”, a escuridão que se adensará mais adiante já é apresentada.

A noite desabou sobre o cais  
pesada, cor de carvão.  
Rangem guindastes na escuridão.  
Para onde vão essas naus?  
Talvez para as Índias.

Para onde vão?

Para onde vão os degredados,  
os que vão trabalhar dentro da noite,  
ouvindo ranger esses guindastes?  
Capitão-mor que noite escura  
desabou sobre o cais,  
desabou nesse caos! (Lima, 1997, p. 321-323)

No primeiro texto do *Livro de sonetos*, é possível também observar o interesse por aprofundar-se em mundos cada vez mais sem contornos ou limites, a ponto de atingir o onírico. A estrutura arquitetônica do soneto não serve, em nenhum momento, de barreira para a viagem proposta pelo poeta:

Os seus enfeites  
Suas bandeiras,  
O amplo velame  
Dormem na sombra.

Os mastaréis  
Furam a treva;  
Na tarde fria  
São como ogivas.

É um mundo rito,  
Agudo, agudo  
No ar nevoento.

E a nave suave  
Parece uma ave  
Insubsistente. (Lima, 1997, p. 465)

A imagem predominante nos três primeiros sonetos da coletânea (dentre os quais transcrevemos o primeiro), todos compostos de versos tetrassílabos, é a de uma nave insustentável, associada à figura de uma ave – semelhança não só visual, mas também dos significantes (ave/nave). Seus mastaréis são capazes de romper os limites que separam dois mundos: o visível do invisível, a realidade da fantasia.

Não é possível recuar diante da escritura limiana; já no início é proposto um jogo, em que o aventurar-se em novas experiências é um fator imprescindível prosseguir. O leitor deve assemelhar-se àquele que Roland Barthes apresenta em *O prazer do texto*: uma es-



pécie de contra-herói, que é capaz de anular as barreiras de classe e de misturar todas as linguagens.

O texto-moderno, chamado de “texto-limite”, deve ser lido minuciosamente e de maneira aplicada. Caso alguém tente ler um texto moderno num ritmo acelerado, a opacidade desse texto se tornará visível, pondo, assim, um fim no prazer do leitor. É exatamente no volume das linguagens e na enunciação que se gera a fruição, e não apenas na simples seqüência de enunciados. (Barthes, 1996, p. 20) Para ler escritores modernos como Jorge de Lima, faz-se necessário que o leitor retorne ao lazer das antigas leituras. O leitor que se permite seduzir pela magia da linguagem será capaz de perceber que o universo poético limiano não se restringe ao visível, mas buscará romper, “perfurar”, os limites que separam os dois mundos (o real e a fantasia).

A casa está em sombras imergidas  
Na sala de visita os retratos  
Pendem. Pendem as flores ressequidas.  
A luz morreu. O ambiente é timorato.

Na alcova em que viveu a bem-querida  
se esvaem gestos, há signos abstratos  
errando na penumbra; há outras vidas  
presentidas no fúnebre aparato.

A aparência das coisas coagulou-se  
Em desesperado hiato. Não há passos,  
Nem mãos, nem seu olhar, seu olhar doce,

nem nada; nem o som de sua fala  
nem a lembrança vaga de seus traços  
nem Tua voz, meu Deus, para acordá-la. (Lima, 1997, p. 481)

No soneto acima, o leitor é colocado diante de um cenário com pouquíssima luminosidade, como se estivesse contemplando uma pintura surrealista, em que imagens indefinidas do inconsciente estariam sendo apresentadas. O tom lúgubre que percorre o poema é reforçado pelo campo semântico predominante do texto: são inúmeros os vocábulos relacionados a coisas vagas ou que sugerem uma indefinição. Na primeira estrofe, a cena observada pelo poeta acha-se envolvida por sombras: os retratos e as flores murchas encontrados na sala de visita estão suspensos. O local se apresenta destituído de luz e é caracterizado como um ambiente assustador.

A idéia de indefinição se intensifica ainda mais nas estrofes subsequentes. Tem-se a sensação de que uma espécie de câmara está a percorrer a casa, a começar pela sala de visita e sua decoração, em estado de deterioração, até chegar ao quarto, onde não se pode mais definir o limite entre o sono e a vigília; entre o consciente e o inconsciente. Devido à inexistência de luz, a aparência das coisas se torna indefinida, o ambiente, ainda mais sombrio. Presente-se a companhia de “outras vidas”. Apesar de estar diante da residência da “bem-querida”, os sinais que recordariam a sua presença encontram-se dissolvidos.

Nos dois tercetos, instaura-se uma espécie de “poética baudelaireana” da negatividade, pois é a partir do feio e do negativo que o poeta é capaz de despertar um novo encanto. Através do disforme, o leitor é surpreendido de alguma forma. Hugo Friedrich refere-se ao poeta como sendo definidor de uma nova concepção de beleza: “A ‘nova beleza’, que pode coincidir com o feio, adquire sua inquietude mediante a absorção do banal em simultânea deformação em bizarro, e mediante a ‘união espantosa com o doido’” (Friedrich, 1978, p. 44) Baudelaire percebeu que o único tipo de poesia aceitável para a sua época seria aquele que procurasse perceber o componente anormal e o mundo da noite. Somente este poderia representar uma forma de escapar-se da vulgaridade do progresso das metrópoles.

Baudelaire conceitua o progresso como “decaimento progressivo da alma, predomínio progressivo da matéria” e também como “atrofia do espírito”. Considera todas as mudanças provocadas pelo progresso como negativas: a ausência de vegetação nas metrópoles, a frieza do asfalto, a artificialidade das iluminações e os sentimentos de culpa e solidão entranhados no homem cidadão. Os novos caminhos poéticos trilhados por Baudelaire conduzem o leitor a um universo de dissonância e de negatividade. Sendo assim, o decadente, o mau e até o noturno passam a ser largamente explorados. (Friedrich, 1978, p. 44)

O número de palavras que sugerem negatividade é grande nas duas últimas estrofes do soneto. No momento em que as coisas comecem a coagular-se, encontramos o advérbio de negação “não”, no segundo verso do primeiro terceto e, em seguida, a conjunção “nem”

é repetida seis vezes, mais o pronome indefinido “nada” (no primeiro verso do último terceto).

A idéia de deterioração e ausência é sustentada ainda pela presença de palavras que mantêm entre si uma relação antagônica. Essa figura “oximoro” é empregada para exprimir “estados bastante complexos de alma” (Friedrich, 1978, p. 46) Em meio a um ambiente desolador, devastado, o poeta expressa a falta que as mãos e o “olhar doce” da bem-amada lhe fazem.

À medida que o poeta adentra os “caminhos de uma escuridão”, a idéia de que a noite é o período mais adequado para que o onírico floresça se torna definida. É nesse período que os contornos se diluem em decorrência do sono, tornando, assim, a criação artística mais fecunda. Dentro dessa poética noturna, também figura, no *Livro de sonetos*, um tema de considerável importância: a memória, força capaz de transportar o sujeito ao período da infância. No *Livro de sonetos*, as reminiscências da infância são introduzidas a partir do soneto “Tempo de infância, cinza de borralho”:

Tempo de infância, cinza de borralho  
tempo esfumado sobre vila e rio  
e tumba e cal e coisas que eu não valho,  
cobre isso tudo em que me denuncio.

Há também essa face que sumiu  
e o espelho triste e o rei desse baralho.  
Ponho as cartas na mesa. Jogo frio.  
Veste esse rei um manto de espantalho.

Era daltônico o anjo que o coseu,  
e se era anjo, senhores, não se sabe  
que muita coisa a um anjo se assemelha.

Esses trapos azuis, olhai, sou eu.  
Se vós não os vedes, culpa não me cabe  
de andar vestido em túnica vermelha. (Lima, 1997, p. 490)

Como se pode observar, o tempo da infância é associado à cor cinza, cor de aspecto indefinido, que nos remete ao mundo do sonho e permite uma aproximação com a noção bachelardiana de memória como “um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações”. (Bachelard, 1988, p. 94) A indefinição resultante do contraste entre a cor clara e escura é reforçada pela expressão “tempo esfuma-

do”, no segundo verso: tempo semelhante a um desenho que tem as sombras atenuadas, como se estivesse criando uma impressão a partir do relevo obtido com o emprego do claro-escuro. Ao realizar uma exploração das cores, o poeta cria uma paisagem de sonho. No terceiro verso, o tempo é aproximado a uma tumba que cobre as imagens do passado, “vila e rio”, que fazem parte das lembranças e denunciam “coisas que eu não valho” (talvez uma referência a componentes do inconsciente que vinham à tona naquele momento).

No segundo quarteto do poema, o tempo, agente de decomposição, continua a sua atuação. O poeta faz algum esforço para reconstruir algumas cenas do passado, mas não consegue realizar o seu intento: um rosto, que poderia ser o seu próprio ou o de alguma pessoa próxima, desaparece na frente do espelho. Ele descobre, então, que se acha diante de um frio jogo de cartas e que estas se encontram embaralhadas. Apenas com o poder da memória, parece difícil ao poeta colocar as cartas da infância em ordem. Até mesmo o rei, uma das figuras centrais do jogo de cartas e personagem atuante dos contos de fada, aparece envolto em um “manto de espantinho”.

A seguir, entra em cena um novo personagem: um anjo ou criatura semelhante. Mais uma vez, o elemento estranho é incorporado à escritura limiana – o anjo é daltônico e não é possível afirmar com precisão que se trata de um anjo. Em sua novela *O anjo*, de 1934, Jorge de Lima já criara um personagem semelhante ao do soneto. Custódio, companheiro de Herói, é descrito pelo protagonista como um “camarada esquisito” e que tem “cotocos de asas” nos ombros. De fato, um “estranho homem”. (Lima, 1998, p. 13) Logo no primeiro encontro com Custódio, Herói demonstra estar deveras impressionado com a aparência do amigo:

Herói abarcou o amigo com o olhar. Não se conteve. Tinha cabeça esquisitíssima. Fornida. Dando uma tal impressão de solidez.

Levantou-se. Apalpou com as mãos o crânio do outro.

- Já mostrou isso a um médico? Que estranha cabeça, seu Custódio! E esses ombros! E esses ombros! Você parece uma ave! Já mostrou esta cabeça a um doutor?

- Uma vez, no hospício, mostrei.

- Que disse o médico?

- Disse que eu tinha cabeça de gênio ou de grande degenerado... De fato...

- De fato nada! Você é um homem comum. Até, pelo que estou vendo, medíocre. Talvez mesmo burro, apesar de bom. Que apito toca?

- Violoncelo.

Herói estremeceu:

- Violoncelo! Então você toca violoncelo?

- Sim.

- Tem jeito para anjo?

- Anjo, como?

- Ora, ora, você tem todos os atributos de anjo-guardião. É prestimoso, comum, cabeça grande, jeito de ave, toca violoncelo e chama-se Custódio. Convenha. Convenha que é anjo, mesmo que não queira.

(Lima, 1998, p. 14 e 15)

No último terceto, é introduzido um componente lúdico. Aproveitando-se do daltonismo do anjo, o poeta dá início a uma conhecida brincadeira infantil: o esconde-esconde. A princípio, dá ao anjo pistas falsas. Chama a atenção para as suas vestes azuis, mas em seguida, jocosamente, pede desculpas por estar vestido “em túnica vermelha” e não pode ser visto pelo anjo, que é daltônico.

## CONCLUSÃO: A ENGENHARIA NOTURNA

A noite desaba sobre o cais  
morre a luz...  
a casa está em sombras imergida  
o ambiente é timorato  
é um fundo rito, agudo no ar nevoento  
O engenheiro noturno começa o seu trabalho:  
dissolve-se a máquina pura,  
nasce o texto  
como acontecimento.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. A máquina do mundo. **In:** BRITO, Mário da Silva. *Poesia do Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- . *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- . *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- . Da ciência à literatura e Da obra ao texto. **In:** ——. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- . Literatura e metalinguagem e Escritores e escreventes. **In:** ——. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BUSATTO, Luiz. *Intertextualidade de Invenção de Orfeu*. Tese de Doutorado: Rio de Janeiro: UFRJ, 1987.
- CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento e A construção da novela e do romance. **In:** EIKENBAUN *et alii*. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Edições 74, 1997.
- DERRIDA, Jacques. O fim do livro e o começo da escritura. **In:** ——. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- . Assinatura acontecimento contexto. **In:** ——. *Limited inc.* Campinas: Papyrus, 1991.
- . *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- . *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

- ECO, Humberto. Entre autor e texto. **In:** —. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- FAUSTINO, Mário. Revendo Jorge de Lima. **In:** —. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FERRARA, Lucrecia. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, 1992.
- FREUD, Sigmund. O estranho. **In:** —. *Obras psicológicas completas*. V. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LACAN, Jacques. A metáfora do sujeito. **In:** —. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- . *O anjo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- MENDES, Murilo. *O discípulo de Emaús*. Rio de Janeiro: Agir, 1945.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura – “Notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução”* Niterói: EDUFF, 1999.
- PAULINO, Ana Maria. *Jorge de Lima: artistas brasileiros*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- . *Lendo Clarice Lispector*. São Paulo: Atual, 1986.