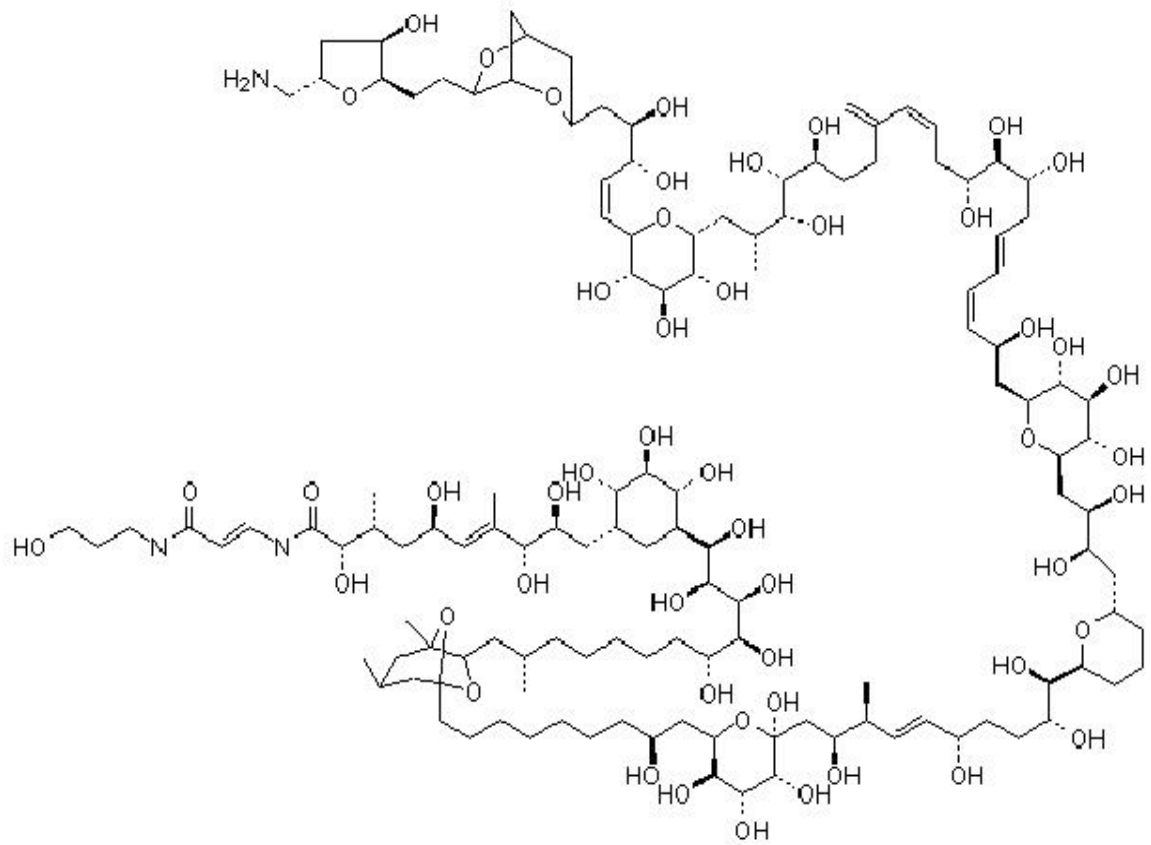
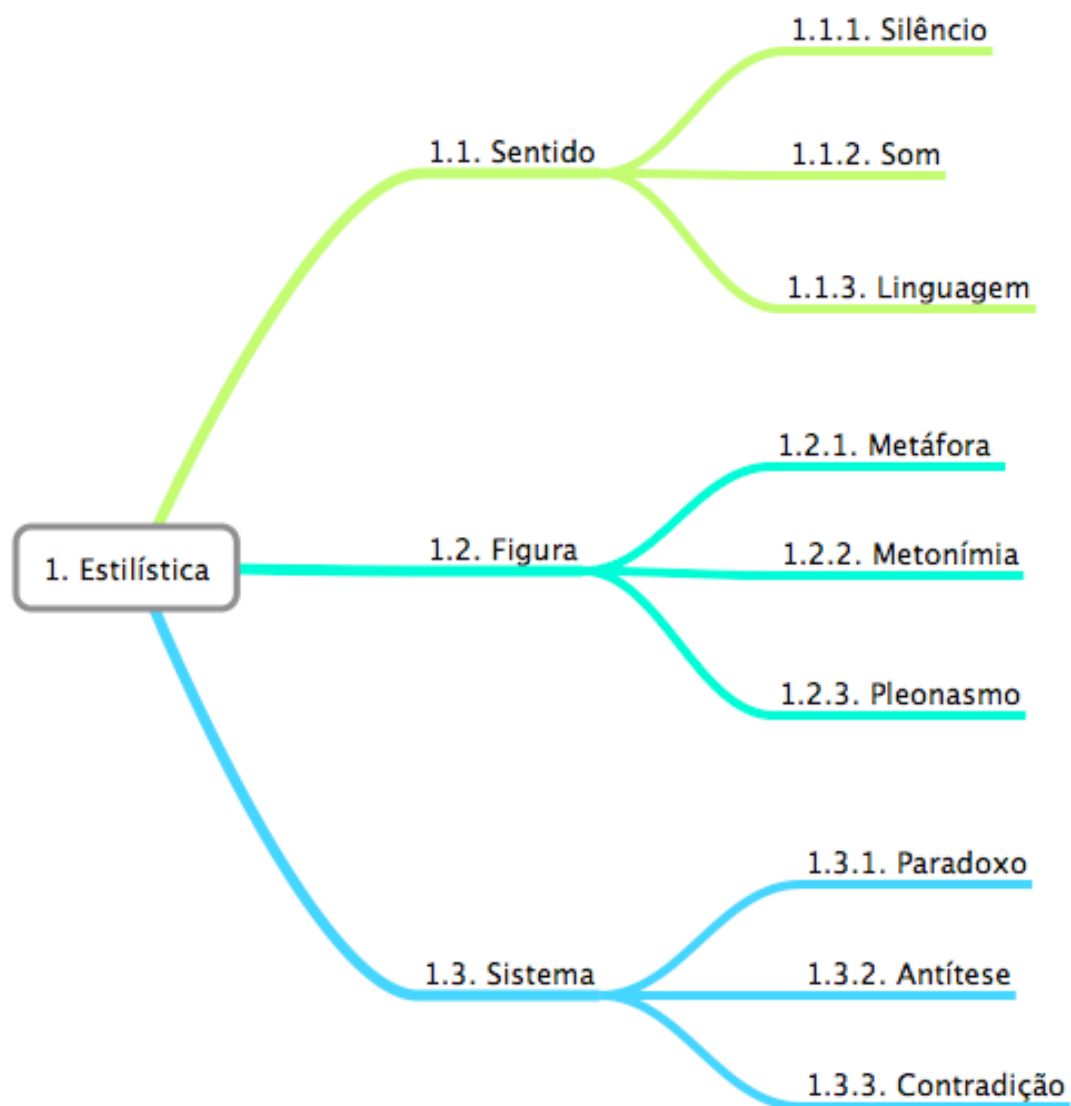


1. Estilística como Estética



Palitoxina

[mapa da Estilística]

**Sûtra 1. *Estilística é a Estética da Linguagem:*
Sistema de Figuras em busca de Sentido...**

A única realidade da vida é a sensação.

A única realidade em arte é a consciência da sensação. (...)

Os três princípios da arte são: 1) cada sensação deve ser plenamente expressa; 2) a sensação deve ser expressa de tal modo que tenha a capacidade de evocar - como um halo em torno de uma manifestação central definida – o maior número possível de outras sensações; 3) o todo assim produzido deve ter a maior aparência possível com um ser organizado, por ser essa a condição da vitalidade. Chamo a estes três princípios 1) o da Sensação, 2) o da Sugestão, 3) o da Construção.

(Fernando Pessoa, “Carta ao Editor Inglês”, 1916? – *OPr*: 431-2)

Os três princípios descritos por Fernando Pessoa são a base do Sensacionismo, que se harmoniza com a Estética referida por Peirce, no mesmo reino da Primeiridade, das qualidades de sensação. Se o princípio da Sensação rege a Estética (no caso da linguagem, a Estilística), podemos ler os princípios de Sugestão e Construção respectivamente como regentes da Sintaxe e da Semântica.

A sensação é a unidade que mais se aproxima da “lógica apropriada” de nossa introdução, daquele conhecimento especial capaz de possibilitar novidades... ou *Estética, a ciência da união admirada ante um horizonte possível* que, no mundo lingüístico, ganhou o nome *Estilística*, com seu *sentido* silencioso, sua *figura* metafórica e seu *sistema* paradoxal. Eis o que rascunharemos como o primeiro terço de uma Gramática da União em Fernando Pessoa.

Peguemos nossa Gramática Tradicional – doravante GT – (CUNHA & CINTRA, 1984; ROCHA-LIMA, 1957; FARACO & MOURA, 1992; BECHARA, 1961; CIPRO-NETO & INFANTE, 1996). Invariavelmente, encontraremos Fonética, Morfologia, Sintaxe – e, no fim do tomo, um anexo com uma longa enumeração de "a" a "z", apresentando nomes no mínimo esdrúxulos a um aprendiz descuidado que porventura tenha aberto o livro pelo fim, querendo saber como a história da Gramática terminaria. Metáfora, silepse, elipse, zeugma, catacrese, antonomásia, oxímoro, sinédoque, assíndeto, assonância, cacoépia, silabada, pleonasmo vicioso e pleonasmo poético, tautologia – dependendo do exemplar que se tenha em mãos, uma lista mais ou menos longa, mas sempre

longa, de figuras ou tropos e vícios de linguagem. Intitulando a enumeração, encontramos variações do rótulo "Noções Elementares de Estilística".

De Santo Agostinho a Nietzsche, este aglomerado de nomes consistiu em fonte interessantíssima de reflexões não só lingüísticas, mas também existenciais. Se, para Santo Agostinho, a metáfora figurava como condição do pensamento, para Nietzsche se trava da própria (ou imprópria, porque metafórica) condição humana; e estes ícones extremos de um crente e um descrente em Deus concordavam que figuras como a metáfora são mais importantes que adornos.

Em busca de alguma ordem entre tantos fenômenos da linguagem, houve quem reduzisse os tropos a nomes fundamentais, de modo que seja comum encontrar, ao fim das listas de recursos estilísticos das GTs, a explicação de que boa parte das tantas figuras se podem reduzir à metáfora e à metonímia. Mas como se reduzem? Por quê? Quais figuras resistem à redução? E qual seria a relação entre metáfora e metonímia, apresentadas como figuras fundamentais?

Gustav Gerber (1871, In: NERLICH, 1998), Ernst Fenollosa (1919) e Roman Jakobson (1956) são três dos aventureiros do Estilo que embasaram estas conclusões, sugerindo que, sem metáfora e metonímia, não haveria linguagem. Desenvolveremos seu pensamento em contexto oportuno, atendo-nos agora apenas à semente de dizer que, para uma Gramática da Unuião, urgia fazer uma inversão, deslocando o anexo à condição de cerne – numa epopéia lingüística através da qual a Estilística como Estética se elevaria à base da Linguagem, base que, segundo esta visão, nunca deixou de ocupar.

Gilles Gaston Granger (1968: 217) re-conheceu o *estilo* com uma filosofia que o desloca, de adorno, à própria condição de possibilidade de uma mensagem. Granger argumentando que “a análise estilística funda uma Estética da linguagem”, Granger admira o papel do Estilo como criador e recriador dos códigos; a partir dessa proposição, sugerimos “estilo” como a *unidade admirável de um signo lingüístico, reverberando um sentido por todo o seu sistema de figuras...* De repente, descobrimos que dois pensadores nos plagiaram, só que muito antes de nascermos para poder processá-los:

entra na vida tomando-a instintivamente
pelo lado do inexprimível,
concebendo-a como matéria de **estilo**,
confundindo-a com a arte na sua significação.

(Araripe Júnior sobre Raul Pompéia; apud. PIGNATARI, 2004: 109)

O **estilo** é o silêncio do escrito, o silêncio no discurso, a meta imaginária
e secreta da palavra escrita.

(Jean-Paul Sartre; apud. KOVADLOFF, 1993: 34)

Trataremos, pois, de 1-2-3 figuras-funcionais (não meras figuras-adorno) primordiais da linguagem, às quais associaremos as próprias idéias de 1, 2 e 3 (Unidade, Dualidade e Tríade), mas que, em termos lingüísticos, chamaremos *metáfora*, *metonímia* e *pleonismo*, com algum cuidado em considerar seus conceitos à luz do processo Semiótico – pois este só define seus conceitos em busca de que funcionem o mais abertamente possível, propiciando até mesmo (ou principalmente) sua superação eventual por um conceito mais simples... porque mais amplo.

Apresentar 1-2-3 funções primordiais da linguagem é o coração da *Estilística* reconhecida, mas rascunharemos também seus princípios (seu *sentido*) e suas conseqüências (seu *sistema*) – exatamente para que o coração fique no centro desta tentativa de mapa. Gostamos de mapas, porque neles podemos ver as funções de cada parte através de sua ponte para com as demais.

Sempre atento a fazer pontes entre opostos (isto é, a pensar trialeticamente), Peirce mapeou a Semiótica segundo as categorias, de modo que a parte regida pela Primeiridade ganhou o nome de *Gramática Especulativa* – ou *Pura*, porque uma gramática de puras possibilidades, tratando de puramente imaginar os tipos possíveis de signos. Nesse sentido, seus conceitos podem iluminar esta Estilística, que trata das *possibilidades dos signos lingüísticos*.

Se para Fernando Pessoa tudo é sensação, para Peirce tudo é signo (um Primeiro):

qualidades de *sentido*.

Se a sensação sugere outras sensações, o signo evoca um objeto (um

Segundo): evoca figurando-o, isto é, dele

formando uma *figura*.

Além de evocar um objeto que o tenha determinado, o signo determina, por sua vez, a construção de um interpretante (um terceiro) capaz de se relacionar com o objeto como um novo signo, que poderá determinar um novo interpretante, num

sistema em crescimento...

Portanto, temos sentido-figura-sistema iluminados por signo-objeto-intepretante, cada elemento da tríade, por sua vez, seguindo a mesma dialética...

*
* *

Sûtra 1.1. **Sentido é a Linguagem dos Sons no seio do Silêncio...**

Então os meus versos têm sentido e o universo não há-de ter sentido?
 Em que geometria é que a parte excede o todo?
 Em que biologia é que o volume dos órgãos
 Tem mais vida que o corpo? (Alberto Caeiro – PESSOA, AC: 120)

Enxergamos o sentido como a possibilidade de signo. Se acreditarmos que tudo pode ser lido como signo, tudo pode ter sentido – o que equivale a dizer que tudo é possível.

Observando o modo de apresentação dos signos em si (antes de sugerirem coisas ou construírem interpretantes), Peirce notou que, segundo as categorias, os signos poderiam apresentar-se de três maneiras radicalmente distintas: como uma qualidade de sensação, como uma ocorrência atual, ou como um poder de gerar interpretantes... a que chamou, respectivamente, signos *quali* (de *qualidade*), *sin* (de *singularidade*) e *legi* (de *legibilidade*).

No mundo lingüístico, admirando a *Estilística* como Estética e o *Sentido* como a própria possibilidade significativa do mundo, encontramos agora: a qualidade do Silêncio, a singularidade do Som e a legibilidade da linguagem... Resgatando a teoria da informação (PIGNATARI, 1970: 18) temos Silêncio como *fonte*, Som como *ruído* e Linguagem como *repertório*.

Se pensarmos nas idades de Peirce como períodos, podemos dizer que rascunhamos uma tabela periódica tal qual fez o químico russo Dimitri Mendeleev – segundo o jornalista George Johnson (1995: 37), noticiando o encontro de ciência e fé na busca pela ordem. Em 1869, Mendeleev enfileirou os elementos químicos segundo o aumento da massa atômica, descobrindo que, assim, eles se alinhavam – como por mágica – em colunas com propriedades similares... Isso muito antes da descoberta das camadas de elétrons, que hoje consideramos os geradores dessa ordem. Apesar da sensação de maravilha, o cauteloso George Johnson lembra que, uma vez que uma pessoa se enamora de uma hipótese, é difícil não ver confirmação por toda parte:

Podemos pensar uma teoria como uma curva que se ajusta a partículas pulverizadas [spray] de informação. Alguém sempre pode ir de pontinho

a pontinho, como nos livros infantis de colorir. Mas o que resulta é uma linha fluida com pouco poder explanatório. (...) A Ciência é a busca por curvas justinhas, modos compactos de sumarizar informação. Mas sempre há o risco de as curvas que vemos serem ilusórias, figuras de animais nas nuvens. (ibidem: 4-5)

Peirce não admitia a proposição de Kant (seu próprio mestre) de que há limites intransponíveis para o conhecimento humano – a história da ciência provê ilustrações suficientes da estultice de se dizer que isto ou aquilo jamais pode ser descoberto:

Auguste Comte disse que era claramente impossível para um homem, algum dia, aprender qualquer coisa sobre a constituição química das estrelas, mas antes de seu livro chegar aos leitores a descoberta que ele anunciou como impossível já havia sido feita. Legendre disse, sobre uma certa proposição da teoria dos números, que, ao passo que parecesse verdadeira, prová-lo estava muito provavelmente além dos poderes da mente humana; apesar disso, logo o escritor que se lhe seguiu no assunto deu seis demonstrações independentes do teorema. (PEIRCE, *SW*: 349-350)

O químico Dudley Herschbach ganhou o prêmio Nobel em 1986 por descobrir a fórmula da palitoxina (um veneno de corais) cuja molécula tem 409 átomos [$C_{129}H_{223}N_3O_{54}$] e, portanto, *uma só* estrutura correta entre 5×10^{21} (cinco hexalhões) de possibilidades. Herschbach declarou que “só foi possível achar a solução porque o arranjo correto dos átomos, aos olhos dos químicos, era incrivelmente belo” (In: DIEGUEZ, 2003).

Diante dos primeiros mil e um algarismos do número a seguir (HEMPHILL, 1993), o leitor poderia responder se ele apresenta alguma ordem?

**3. 1415926535 8979323846 2643383279 5028841971 6939937510
5820974944 5923078164 0628620899 8628034825 3421170679
8214808651 3282306647 0938446095 5058223172 5359408128
4811174502 8410270193 8521105559 6446229489 5493038196
4428810975 6659334461 2847564823 3786783165 2712019091
4564856692 3460348610 4543266482 1339360726 0249141273
7245870066 0631558817 4881520920 9628292540 9171536436
7892590360 0113305305 4882046652 1384146951 9415116094
3305727036 5759591953 0921861173 8193261179 3105118548
0744623799 6274956735 1885752724 8912279381 8301194912
9833673362 4406566430 8602139494 6395224737 1907021798
6094370277 0539217176 2931767523 8467481846 7669405132
0005681271 4526356082 7785771342 7577896091 7363717872
1468440901 2249534301 4654958537 1050792279 6892589235
4201995611 2129021960 8640344181 5981362977 4771309960
5187072113 4999999837 2978049951 0597317328 1609631859
5024459455 3469083026 4252230825 3344685035 2619311881
7101000313 7838752886 5875332083 8142061717 7669147303
5982534904 2875546873 1159562863 8823537875 9375195778
1857780532 1712268066 1300192787 6611195909 2164201989**

Trata-se do π (Pi), número dito “irracional” porque sua seqüência não pode ser expressa por uma fração de números inteiros – ao contrário de uma dízima como 0,333... que, mesmo sem fim, pode ser expressa por 1/3. Além disso, as dízimas têm um período, uma ordem que se repete; mas o Pi, aparentemente não: até agora, quando bilhões de suas casas decimais já foram descobertas, nenhum período se apresentou. No entanto, basta dividir uma circunferência por seu diâmetro para termos a razão (irracional) de Pi – o ímã gerador de sua seqüência, seu princípio construtor, que a matemática não-linear chama “*strange attractor*” (JOHNSON, 1995: 95). Isso significa que mesmo sistemas de construção muito simples podem parecer caóticos: então, se olharmos fundo o suficiente, um comportamento “aleatório” pode ser fruto de simples equações.

O poeta-pintor-escultor espanhol José Antolín escreveu que

Existe uma direção tentada em cada poema
Acima do regresso dos carros toda a noite e o dia alinhado
(SANTOS, 2001: 87)

É como definiremos “sentido”. Acima do regresso dos carros é onde o adivinhamos. Entretanto, como os carros regressam toda a noite (e todo o dia que lhe sucede, *alinhado*), podemos adivinhá-lo em toda parte, pois – prossegue o poema, agora se dirigindo ao Sentido:

Não há nenhum lugar que não seja o teu centro
No dito, o processo do dito, a tua morte ao meio como um cavalo.

(In)definiremos, ainda, esse centro-geral como “silêncio” e o cavalo (que o mata) como o “som”. O arreio do cavalo só pode ser a “linguagem”.

*

* *

Sūtra 1.1.1. *Silêncio é primordial: Linguagem é o devaneio, o cavalgamento & o arreio do Silêncio.*

Se às vezes digo que as flores sorriem
E se eu disser que os rios cantam,
Não é porque eu julgue que há sorrisos nas flores
E cantos no correr dos rios...

É porque assim faço mais sentir aos homens falsos
A existência verdadeiramente real das flores e dos rios.

Porque escrevo para eles me lerem sacrifico-me às vezes
À sua estupidez de sentidos...
Não concordo comigo mas absolvo-me
Porque não me aceito a sério,
Porque só sou essa cousa odiosa, um intérprete da Natureza,
Porque há homens que não percebem a sua linguagem,
Por ela não ser linguagem nenhuma...

(Alberto Caeiro – PESSOA, *OP*: 220)

Por que Alberto Caeiro faz poemas, se reconhece que a linguagem da natureza não é nenhuma? Uma resposta é que escreve justamente para abrir os seus leitores a essa percepção – assim como esta *Gramática não Transgressora* delimita seus conceitos a serviço de sua própria ilimitação, buscando só definir aberturas... Alberto Caeiro escreve a serviço do silêncio.

Eduardo Lourenço (1973) e Rinaldo Gama (1995) observam que a radicalização do pensamento de Caeiro o levou ao seu próprio silêncio – de modo que Pessoa decretou a morte desta pessoa que considerava seu próprio Mestre... como se a tensão de pensar o tempo todo em não pensar fosse insustentável a longo prazo. Faz sentido – mas isso não significa que a proposta de Pessoa tenha sido ingenuamente insustentável.

Quando o projeto desta gramática foi apresentado em 2005 sob o título “Gramática do Erro”, para a disciplina “História das Gramáticas do Português”, a querida professora Eneida Bomfim observou: “Ousado, audacioso, inovador: algumas das suas propostas *não se sustentam* na prática”. Mas: e se a proposta não for mais que sustentar-se provisoriamente... até que se realize a possibilidade de uma proposta mais ampla, a englobar a nossa como caso particular? Não é, portanto, absurdo (talvez apenas surdo) propor “o pensamento a serviço do silêncio” – que é o título de um ensaio do filósofo Emmanuel Carneiro Leão:

Em todos esses dois milênios e meio de cultura ocidental, o pensamento se desenvolveu, inicialmente, a serviço do ser. A partir do final da Antigüidade, ele vai se transformando e se pondo a serviço do crer. Com o final da Idade Média e o novo Renascimento, ele se coloca a serviço do conhecer. Talvez agora, na passagem do segundo para o terceiro milênio, o pensamento tenha de se colocar a serviço do silêncio, do calar-se.

(CARNEIRO-LEÃO, 1999: 241-242)

Nesse sentido, podemos sugerir que Caetano apenas voltou ao silêncio de onde saiu, isto é, à fonte das inesgotáveis possibilidades a que Fernando Pessoa deu forma, nome e, por vezes, biografias inteiras... E até mesmo opiniões estéticas próprias – como no caso do Mestre, tão real que (confessamos) às vezes sentimos saudades físicas dele, principalmente ao nos depararmos com antologias em que seu nome consta como poeta de carne-e-alma, ao lado do (im)próprio Pessoa (este, tornado apenas um nome na constelação). Já se contaram 72 Pessoa(s) no fenomênico drama em Poesia de um só Fernando!

Onde andarás Caetano-silencioso em nosso mundo de tantos ruídos? Talvez, se estudarmos seus poemas, possamos encontrar indícios de seu paradeiro. É preciso atenção para as pistas!

Trata-se de “levar em consideração a conduta de quem foi subjugado por esse silêncio maior”. Eis o caminho de análise intuído por Santiago Kovadloff, para a sensação de

uma imagem sem forma na qual o homem pode contemplar-se sem se ver. É a [imagem] do silêncio primordial, e a ela remete este livro. (...) [Trata-se de] conseguir que o eco de seu latejar essencial ressoe em minha palavra. Para tanto, esta palavra deve saber ir ao seu encontro, aproximar-se, habitá-lo, permanecer nele e suportar sua insondável densidade. (KOVADLOFF, 1993: 10-11)

Para volver ao silêncio, é preciso esvaziar-se, desaprender, ser Alberto Caetano – que de repente, em vez de impossibilidade, denuncia só a *indisponibilidade* da civilização ocidental para abrir mão das palavras armadas de seu pensamento, ante um silêncio tão poderoso que, bem ao contrário de ser vazio, o poderia desmontar. É o que Carneiro-Leão ilustra com a história do antropólogo que, depois da Segunda Guerra Mundial, durante a ocupação do Japão, foi ao mosteiro de Kyoto com um questionário de trezentas perguntas para serem respondidas:

queria conhecer o modo de pensar e compreender a mentalidade dos japoneses, pois este conhecimento facilitaria a tarefa de democratizar o Japão. Ninguém perguntou aos japoneses se eles queriam ser democratizados (...). O mestre de Kyoto convidou então o antropólogo para assistir, presidir e experimentar a cerimônia do chá. O antropólogo desculpou-se, que não podia aceitar o convite porque ele não estava com muito tempo e tinha de ir para outras regiões. Bastava que os monges do mosteiro de Kyoto respondessem às trezentas perguntas do ponto de vista Zen.

O mestre fê-lo então sentar e lhe disse: “Você toma essa caneca de chá. Vou servir um pouco de chá enquanto se respondem às perguntas”. O antropólogo estendeu a caneca e o monge começou a derramar a água quente em cima do pó do chá e continuou derramando mesmo depois de transbordar a caneca. O antropólogo levantou-se e gritou: “Já está cheia, não cabe mais nada na caneca”. O mestre então devolveu o questionário com as trezentas perguntas e avisou: “Já está cheio, não cabe mais nenhuma resposta”. (CARNEIRO-LEÃO, 1999: 248-9)

Fernando Pessoa foi o tradutor para o português de “*A Voz do Silêncio*”, livro de preceitos místicos tibetanos publicados em inglês por Helena Blavatsky, fundadora da Teosofia. Embora Pessoa não deixasse Blavatsky isenta de críticas, em carta a Mário de Sá-Carneiro, de 6 de dezembro de 1915, o tradutor declarou-se “perturbado” pelo “caráter extremamente vasto desta religião-filosofia”, cujos princípios admitem todas as formas de religiões como rumos ao mesmo Silêncio Primordial. Tamanho silêncio não se poderia restringir ao misticismo oriental. Lembremos o começo do Salmo XIX:

Os céus declaram a glória de Deus e o firmamento exhibe Sua manufatura.
O dia pronuncia discursos ao próximo dia
[e a noite transmite conhecimento à próxima noite.
Não há discurso ou linguagem, mas a voz de Deus se ouve por toda parte.

Também a Arte não poderia deixar de beber deste silêncio, a que Kandinsky (1912) chamou *o raio branco que fecunda*: assim como no branco estão todas as cores, no silêncio estão todos os sons, em estado de possibilidade tão excessiva que não o suportamos por muito tempo – e temos de falar, como fez o Zaratustra de Nietzsche, regressando da montanha, pleno de silêncio, para anunciar seu raio branco aos homens. Aliás, mal interpretando Nietzsche:

Onde está o raio que vos lamba com sua língua?
Onde, a loucura com que deveríeis ser vacinados?
Vede, eu vos ensino o super-homem:
[porque é ele esse raio e essa loucura! (NIETZSCHE, 1890: 31)

E quem disse que as Ciências, como a da linguagem, precisam evitar o silêncio? Muito pelo contrário, parecem desejá-lo, como dá a entender o propósito da Comunicação à luz da *Gramática Funcional* (MOURA NEVES: 1997, 15): o que importa não é o respeito às regras da gramática tradicional, mas a *competência* do falante em *se fazer entender* – leia-se, em voltar ao silêncio (o entendimento silencioso do interlocutor) por meio do mínimo necessário de sons. De Blavatsky a Moura Neves, do misticismo ao utilitarismo, o Silêncio pode ser visto como o horizonte primordial da linguagem...

O poeta sufi Jalal ud-Din Rumi, do século XIII, escreveu mais de cinco mil poemas celebrando o encontro com seu mestre Shams ud-Din de Tabriz. A coleção, conhecida como o *Divan de Shams de Tabriz*, é a maior coleção de poesia mística existente: 3.230 gazéis e cerca de 2.000 rubais (formas tradicionais da poesia persa). Dos gazéis, aproximadamente mil terminam com o nome de Shams, e quinhentos, com a expressão “KHAMUSH” (Silêncio!). Segue-se um que pode ser lido como a autobiografia do Silêncio, contada como adivinhação “o que é o que é”:

Na noite da criação
enquanto todos dormiam
lá estava eu, desperto:
testemunhei o primeiro instante
e ouvi a primeira história jamais contada.

Fui o primeiro a enredar-me
nos cabelos do grande imperador.
Girando ao redor do eixo do êxtase,
entrei em rotação como a roda do céu.
Como descrever isso a ti,
que foste criado tanto tempo depois?

Fiz companhia àquele amado antigo (...)
Vivi na sala dos tesouros.
Por que não brilharia como a taça do rei?
Sou o segredo que jaz no fundo do oceano.
Por que a bolha não se tornaria mar?

Silêncio!
Ouve apenas tua voz interior.
Recorda o primeiro instante:
estamos além das palavras.

(RUMI, séc. XVIII: 145)

Propomos a pergunta: onde começa e acaba o som?

Kovadloff (1993: 23), de prontidão, responde:

Existe, creio, uma trajetória do poema. Vai do silêncio ao silêncio.

A mesma resposta da violonista Sharon Isbin (2005). Numa aula magna no teatro Châtelet de Paris, ela perguntou aos presentes: qual a primeira nota de toda e qualquer música? A platéia ficou em silêncio, sem saber que assim, sem dizer, "dizia" a resposta.

A mesma (in)conclusão de T.S. Eliot (1917), ante o desafio de como (in)definir a Poesia:

Mas eu me atreveria?
E como o iniciaria?
Eu teria de ser um par de garras
a despedaçar um mar de silêncio.

*

* *

Sūtra 1.1.2. Som é o cavalgamento do Silêncio
– a Fonética é o seu estudo.

P-HÁ

Hoje, que sinto nada a vontade, e não sei que dizer,
 Hoje, que tenho a inteligência sem saber o que qu'rer,
 Quero escrever o meu epitáfio: Álvaro de Campos jaz
 Aqui, o resto a Antologia Grega traz...

E a que propósito vem este bocado de rimas?
 Nada... Um amigo meu, chamado (suponho) Simas,
 Perguntou-me na rua o que é que estava a fazer,
 E escrevo estes versos assim em vez de lho não saber dizer.

É raro eu rimar, e é raro alguém rimar com juízo.
 Mas às vezes rimar é preciso.
 Meu coração faz pá como um saco de papel dado
 Com força, cheio de sopro, contra a parede do lado.

E o transeunte, num sobressalto, volta-se de repente
 E eu acabo este poema indeterminadamente.

(Álvaro de Campos – PESSOA, 1929, *AC-CB*: 174-5)

Se o silêncio é o sentido para o qual se põe em movimento o som, reconhecemos o som a serviço do silêncio. O poema acima brota e jaz em pleno silêncio, recortando umas das suas possibilidades no caminho, assim como a luz por exemplo vermelha é uma frequência recortada da união branca de todas as cores. É assim que o amigo suposto chamado supostamente “Simas” é uma suposição válida para rimar com “rimas”, prosseguindo o poema inexoravelmente de volta ao silêncio – ficando evidente que não há outra razão para rimar senão voltar ao silêncio.

O som é uma ondulação do silêncio, como indica o título do poema, não grafado por acaso, como nota Cleonice Berardinelli: “P-há”, com o hífen a separar o “P” do “há”, deixa claro que não se grafou um dígrafo [como seria “phá” = fá], usual na ortografia seguida por Pessoa, mas uma explosiva surda seguida de aspirada, a imitar o som do estouro do saco de papel.

No verso 11, porém, o poeta abandona o seu requinte ortográfico – pois é quando o saco estoura de fato, desaparecendo o hífen (o tênue plástico da bexiga)

pelo colapso das margens de vento que ele separava, gerando assim o ruído *PÁ!!!* O som é, pois, o encontro do silêncio consigo mesmo, dada alguma flutuação de sua potência, assim como a arrebentação das ondas é o encontro do mar consigo mesmo, e a secundidade é o encontro de primeiridades. Assim, enfim, como as consoantes são interrupções do vento e dele dependem, os sons são meras interrupções da contínua aspiração silenciosa – como ensina a Fonética.

Se nos dermos ao trabalho de resgatar a primeira “Grammatica de Linguagem Portuguesa”, de 1536 o foneticista Fernão d’Oliveira nos poderá ajudar. Mas **ATENÇÃO!** É preciso ler em voz alta para experimentar o que Fernão ensina, até porque ele escreve o Português exatamente como falava:

*abaixo da citação original, segue uma versão com a ortografia atualizada.

Pronũciasse a letra .b. antros beyços apertados lançãdo para fora o bafõ com impeto: e quase com baba. (...) A força ou virtude do .p. he a mesma q̃ a do .b. se não que traz mays espirito.

(...) das cõsoãtes eu diria q̃ sem aspiraçãõ fazẽ alghũa mudança cujo sinal he aq̃lla figura de letra .h. q̃ lhe mesturamos, assi como fazemos do til q̃ lhe posemos muda a calidade do .a. d’clara voz em escura, e meteo mais pellos narizes. (...) a esperiẽcia q̃ me mostra não haver aspiraçãõ nestas terras (...) [senãõ] desta feyçãõ todas as letras são aspiradas: mas he aspiraçãõ hũ grãde espirito, grãde digo eu em cõparaçãõ do acostumado nas letras e vozes: he esse grãde espirito arrancado do estomago (...).

(OLIVEIRA, 1536: 29, 37-9)

[Pronuncia-se a letra “b” entre os beiços apertados, lançando para fora o bafõ com ímpeto: e quase com baba. (...) A força ou virtude do “p” é a mesma que a do “b”, senãõ que traz mais espirito.

(...) das consoantes, eu diria que sem aspiraçãõ fazem alguma mudança, cujo sinal é aquela figura de letra “h”, que lhe misturamos (...) [É] a experiẽcia que me mostra não haver aspiraçãõ nestas terras (...) [senãõ] desta feiçãõ todas as letras são aspiradas: mas é aspiraçãõ um grande espirito, grande digo em comparaçãõ do acostumado nas letras e vozes: é esse grande espirito arrancado do estômago (...).]

Com Fernão aprendemos que a “aspiraçãõ” propriamente dita, indicada pela letra “h”, não se usa com a oclusiva “P” do Português – e é justamente dessa não-utilizaçãõ que Álvaro de Campos se aproveita, para gerar estranhamento com a grafia “P-há” do título do seu poema.

Se não nos contentarmos em voltar 500 anos e regressarmos mais uns mil (além dos 500), rumo a um tempo em que havia muitas consoantes aspiradas, encontraremos o primeiro tratado fonético de que a Lingüística tem notícia, voltado para uma língua que já era escrita e cientificamente abordada mais de mil anos antes de Cristo (KRISTEVA, 1981: 83).

Trata-se da Gramática Sânscrita escrita por Pânini, a qual principia justamente com o agrupamento de todos os sons do Sânscrito (“a linguagem efulgente”) segundo suas propriedades comuns. São 14 versos conhecidos como *Shiva Sutras*: os aforismos revelados por Shiva (Deus do Movimento) ao dançar, produzindo tais sons em tais divisões compassadas e presenteando, assim, Pânini com a tabela periódica dos átomos sonoros, que embasa sua obra. Cantemos o 1o verso: ... A-A-A ... I-I-I ... U-U-U ... pelo alfabeto sânscrito:



Podemos dizer que se trata da tríade primária da Fonética, ou o “padrão trivocálico básico”, como constata o tratado de *Fonologia Gerativa* (SCHANE, 1973: 26) dois mil anos depois, chegando à mesma descrição do fenômeno – porém com menos economia, pois o próprio desenho dos caracteres sânscritos guarda instruções de pronúncia, como sugerimos, a seguir, ao rabiscar um rosto de perfil que abriga o desenho da letra em sua boca, indicando o caminho da vibração sonora pelo aparelho fonador. Só experimentando para crer: A-A-A...



Se o leitor seguir as instruções (e se entregar completamente ao espírito do nosso desenho!), sentirá que o A-A-A vibra essencialmente na garganta (veja o pontilhado), o I-I-I no céu da boca e o U-U-U nos lábios – princípio, meio e fim do aparelho fonador. Os três sons radicalmente primários, bem como temos as três cores primárias amarelo, ciano e magenta.

A dança de Shiva gera um vento, um ritmo em plena harmonia do silêncio – e a seqüência rítmica das interrupções do ar, ao longo do tempo-espaço, tende a um sentido, uma melodia, uma linguagem. O som é o cavalo que tanto desestabiliza quanto atualiza a linguagem, a qual surge no seio do ruído, como seu subconjunto, seu arreio habitual...

*
* *

Sûtra 1.1.3. Linguagem é o arreio do cavalo do Silêncio
– a Poética é o seu estudo.

Ponho na altiva mente o fixo esforço
 Da altura, e à sorte deixo
 E às suas leis, o verso;
 Que, quando é alto e régio o pensamento,
 Súbdita a frase o busca
 E o scravo ritmo o serve.

(Ricardo Reis, 1935? – PESSOA, OP: 291)

Ricardo Reis é o heterônimo que, em plena liberdade Modernista, surpreendentemente se restringe ao rigor métrico das odes clássicas, como as de Horácio e Safo. E, numa outra surpresa, afirma que entrega o verso à sorte e às suas leis! Sorte com Rigor?

Como seria possível a sorte, “quando [Reis] reduziu a seis linhas a sua arte poética”? Quem exclama conosco, entre as aspas, é o outro poeta-personagem-Pessoa Álvaro de Campos, que também confessa não compreender “a relação entre altura e os versos de um número de sílabas”... Campos não concebe por que, independentemente da emoção com que diga qualquer coisa, Reis...

o tenha forçosamente que fazer em frases súditas que por duas vezes são mais compridas e por duas vezes mais curtas, e em ritmos escravos que não podem acompanhar as frase súditas senão em dez sílabas para as suas primeiras, e em seis sílabas as duas segundas, num graduar de passo desconcertante para a emoção. (PESSOA, *OPr*: 141)

Álvaro de Campos também fazia odes, mas em versos ditos “livres” pela poética tradicional, sem rimas ou métricas fixas. Se empregava tais recursos, invariavelmente ironizava sua obrigatoriedade - como no caso do citado poema “P-HÁ”, em que a rima de um suposto “Simas” com “rimas” é desbragadamente artificial. *Toda forma se deforma às mãos de Campos* – ou, na frase que Marshal Berman pede emprestado a Karl Marx para intitular seu livro sobre a vertigem dos tempos ultramodernos: “Tudo que é sólido desmancha no ar” (BERMAN: 1981).

Mas isso não impede a construção de formas, que é como reconhecemos a “Poética”, que foi como Aristóteles primeiro batizou “a arte de se fazer”: simplesmente a ação (*sis*) de fazer (*poiein*), ao que temos *Poiésis*, em Grego. Há,

pois, uma arte que se faz com tintas e telas, que se chama pintura; outra que se faz com pedras e buris, que se chama escultura; outra que se faz com ritmos e corpos, que se chama dança... e uma estranha outra, que simplesmente se faz... com palavras. Ora, não construímos todos com as palavras? Poderíamos dizer que sim, mas que poucos conscientemente ousam planos inovadores de construção, dos tipos que podem ruir a qualquer momento, num ruído incompreensível em meio ao silêncio... A esses chamamos *poetas*.

“A única arte verdadeira é a da *construção*” (PESSOA, *LD*: 244) – é o que declara Bernardo Soares (ainda outro Pessoa), em seu *Livro do Desassossego*: o desassossego de fragmentos que jamais se encaixam numa forma além desses mesmos fragmentos desassossegados...

Não bastando a contradição de Reis – clamará o leitor – agora temos um fragmentador louvando a construção?!

O próprio Soares explica sua afirmação na frase seguinte à supracitada, dizendo que “o *meio* moderno torna impossível o aparecimento de qualidades de construção no espírito” (*idem*). Logo, o desassossegado livro pode ser visto como uma resposta à Modernidade, reconstruindo em palavras sua harmonia caótica, dodecafônica – ou, como resenha Richard Zenith, “o livro em potência, em plena ruína, o livro-sonho, o livro-desespero, o antilivro” (*idem*: 13).

Por que a resposta de Ricardo Reis à Modernidade é tão diferente da de Bernardo Soares? Ora, porque Reis é *outro Pessoa*, com outra *forma* de linguagem, que, em vez de abarcar-ao-máximo, prefere reduzir-ao-mínimo o caos moderno – o que só é possível através de uma estrutura extremamente rigorosa, como a ode de 6 versos, pareados ora com 10 ora com 6 sílabas. Eis que a crítica de Álvaro de Campos, lida por outro lado, se torna um louvor (à moda de Campos, é claro):

O nosso Ricardo Reis teve uma inspiração feliz se é que ele usa a inspiração (...), quando reduziu a seis linhas a sua arte poética: não a arte poética, mas a sua. (PESSOA, *OPr*: 141)

A “sorte” a que Reis abandona sua escrita é a que se deixa formatar pela moldura da ode – a altura em que fixa o esforço da mente... O classicismo antigo

para conter a fluidez moderna; a rigorosa forma para suportar o caos, organizando-o, informando-o segundo leis formais. Pois, como enumera Fernando Pessoa (*OPr*: 270), “são três os elementos essenciais da poesia: Sentimento, Cor e Forma”, os quais, no Sentido desta Estilística reconhecida, equivalemos a Silêncio (=Sentimento), Som (=Cor) e Linguagem (=Forma).

Linguagem é informação, e a feitura de formas ou in-formação é *Poética*: sejam as formas *letras*, *palavras* (in-formações de letras) ou *poemas* (in-formações de palavras).

Ficou famosa a afirmação de Gustave Flaubert, autor de *Madame Bovary*, de que *da forma nasce a idéia*. Depois dele, Mallarmé e seu discípulo Paul Valéry corroboraram a constatação: *a forma in-forma*. Valéry, poeta de formação matemática, descreve o processo:

eu me acostumara, depois de algum tempo, a uma singular reversão das operações do espírito criador: acontecia-me, amiúde, determinar o que os filósofos chamam, bem ou mal, de conteúdo do pensamento (melhor fôa falar de conteúdo das expressões) mediante considerações de forma.

(VALÉRY, apud PIGNATARI, 1970: 13)

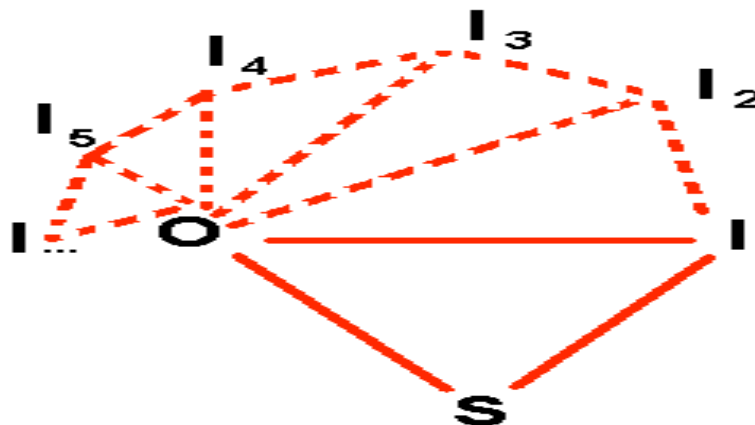
Também Norbert Wiener, fundador da Cibernética, constatou que a *organização é a mensagem* – estendendo a poética aos processos biológicos e cosmológicos: se organização é informação, o organismo é uma forma, uma mensagem em movimento:

o organismo se opõe ao caos, à desintegração, à morte, como a mensagem ao ruído. Para descrever um organismo, não tentamos especificar cada uma de suas moléculas, catalogando-as uma a uma, mas antes responder a certas questões sobre a sua estrutura, o seu padrão (pattern): um padrão que é mais significativa e menos provável à medida que o organismo se torna, por assim dizer, mais organismo. (idem)

$$\frac{\text{organismo}}{\text{caos}} = \frac{\text{mensagem}}{\text{ruído}}$$

Evitemos aquela visão taxada de “organicista” por ver o poema qual máquina fria contrária às emoções. Não esqueçamos que o organismo da linguagem brota como possibilidade do silêncio, como arreio do cavalo-som em meio ao silêncio primordial. Além disso, arreio não necessariamente significa prisão ou medo de sair voando ao cavalgar – não, se admirarmos o próprio cavalcamento como um vôo que nos é possível, quando usamos um arreio para cavalgar o cavalo-som. Logo, *a linguagem é tanto a formação de novos arreios, que nos permitam vôos mais amplos, quanto o repertório dos arreios já formados.*

O repertório não pode ser apenas considerado como um armazenamento inerte de dados, pois estamos diante de um caso de significado vivo, crescente. A noção de *interpretante* – lembra Décio Pignatari (1970: 98) – trazida da Semiótica de Charles Sanders Peirce, pode nos esclarecer a situação: na lógica dos signos ou do semear (sementes = signos), as relações entre um signo (S) e o seu objeto (O) só se convencenam segundo a interpretação, que é o próprio processo da Semiose: o poder de o signo-semente gerar um interpretante (I) que regerá a criação de toda uma série de interpretantes (I2-I3-I4...) para o mesmo objeto, cuja interpretação haverá de crescer – dependendo sua estagnação, unicamente, da indisponibilidade do intérprete para buscar uma visão mais ampla.



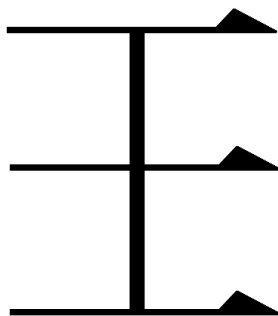
Portanto, se o interpretante governa, é só porque o intérprete lhe dá tal poder – e, como qualquer poder, dele se pode usar **OU** abusar. O próprio fato de haver essa opção sinaliza que o interpretante é fundamental para o processo de crescimento, uma 3^{idade} sem a qual teríamos apenas a dualidade cega “usar-abusar”, sem dispormos de opção alguma ENTRE os dois. A ponte da opção é um 3o elemento: o *bit* do computador, base da teoria da informação, talvez se devesse

chamar “trit” para nos esclarecer o que significa: a possibilidade de optar por “zero” OU “um”, “silêncio” OU “som”. *Linguagem é meio*. Qualquer regra de construção precisa de um 3º elemento mediador: não há regra de 2, só de 3!

Não esqueçamos que, ante uma bifurcação (ou mesmo para existir bifurcação), não pode haver apenas dois caminhos. Há sempre a terceira trilha – a que nos trouxe até o ponto de vista de onde admiramos a "tri-furcação" – que até mesmo um mero YPSILON pode ilustrar:



Para não dizerem que só falamos Grego, lembremos também o ideograma chinês que é capa, título e resumo desta *Gramática da União em Fernando Pessoa*. Pela semiótica peirceana, este ideograma, como qualquer convenção formal, é um signo de terceiridade, regulamentação, ou *legi-signo* – um *legi-signo*, porém, muito especial, pois ele próprio significa “legislar, governar” e não só arbitrariamente, mas também através da própria ilustração do verbo, ao “ligar três planos: céu, terra e homem” (FENOLLOSA, 1919: 142).



Perante, pois, reconstruções literárias da Modernidade tão diversas quanto Campos, Reis e Soares, perguntamos ao leitor (ou a nós mesmos, enquanto o leitor não vem):

– *Qual o limite da forma? Será que é onde a Poesia vira Prosa? Mas, e a Prosa-Poética?*

Por que não pensar na “prosa”, não mais como oposta à Poesia, mas como apenas uma de suas formas possíveis, uma forma a *fazer com as palavras*? Pensar que a “prosa” só não se ouve como *forma* por ter convencido como manso o ruído da enseada... em que navegam as letras com ao menos esta segurança de *frases e parágrafos* seguidos na maré; há um arreo algo firme, uma estrutura minimamente habituada, uma cela já incrustada no cavalo tateando de meia em pradaria de veludo, e ao jóquei prosador quase não afeta o trote tão suave... E é por isso que não se percebe que a Prosa é uma forma, como é o soneto ou a balada ou o haikai – mas isso talvez já seja reduzi-la muito e vão dizer que eu sou poeta.

Falando em poeta, no terceiro verso do “Soneto XLIV” dos *Cem Sonetos de Amor*, Pablo Neruda intui o limite de uma concepção de forma que não separa Prosa de Poesia. Ele *define* (sugere o limite, o lugar onde *finda*) a *informação* da *palavra* – mas cremos valer também para as formas das *letras*, assim como para toda e qualquer busca de construção *poética*:

a palavra é asa do silêncio

Nesse sentido, o som é o vento – e a organização do vôo (pois as asas formam um organismo) é a linguagem...

Sûtra 1.2. Três Figuras-Funcionais da linguagem são Metáfora, Metonímia e Pleonasma.

A palavra é, numa só unidade, três coisas distintas – o sentido que tem, os sentidos que evoca, e o ritmo que envolve esse sentido e estes sentidos. Assim a palavra “alma” contém em si como sentido direto a designação da essência mental do homem, distinta, por um lado, da inconsciência do corpo ou dos corpos, por outro da possível superconsciência de uma consciência abstrata universal. Mas à parte isso, a palavra “alma” sugere um grande número de sentidos acessórios, que variam de indivíduo para indivíduo, conforme as preocupações, a cultura e outros elementos que contribuam para a associação de idéias (...). Finalmente, a palavra “alma” tem um som, que constitui o seu ritmo e com que colabora no ritmo formado com as palavras que lhe sejam anexas, com ela formando o texto. (...)

Decomposta, assim, em três elementos constitutivos para fins lógicos, não os oferece a palavra distintos na realidade da sua vida; são consubstanciados, e a impressão resultante da palavra, e portanto das palavras postas em discurso, provém de uma percepção sintética em que se entrevivem todos três. Isto é importante de notar, sobretudo, quanto à valia e ao alcance do ritmo, que não existe na palavra, como no som, independente e livre, mas preso aos sentidos que a palavra comporta ou sugere. A palavra “César”, em si mesma frouxa de som, tem contudo um relevo rítmico em certo modo imperial, porque imperial é a sua origem e a evocação que a memória dela nos traz. (...) (PESSOA, *OPr*: 262)

O sentido “direto” de que fala Pessoa para a palavra “alma” foi construído, através dos tempos, como uma idéia geral, induzida a partir do seu uso reiterado – tão repetido, que hoje nos parece *direto*: tal significado “direto” (alguns diriam “literal”) de “alma” já não depende, pois, de essa palavra manter qualquer *semelhança icônica* com seu objeto (como mantém a onomatopéia TIC-TAC ao encarnar uma qualidade do relógio), nem depende de uma *indicação real* (como ocorre com um pronome demonstrativo, dependente do nome que aponta). Trata-se, no caso da palavra “alma”, de um símbolo, tal qual “Papai Noel” (e perdoem-se o exemplo não parecer tão acadêmico quanto claro) simboliza o Natal, mesmo que sua roupa de lã (seu signo) não tenha nada a ver (nenhuma semelhança icônica ou relação metonímica) com o calor do verão brasileiro em dezembro.

Cada ocorrência singular (chamemos *réplica*) deste sentido geral da palavra “alma” tem, contudo, matizes de sentido, como Pessoa mesmo exemplifica: “para um estará inevitavelmente implícito na palavra o sentido

secundário de ‘ânimo’, ‘intensidade de caráter’; para outro o sentido secundário de ‘espiritualidade’, ‘misticismo’; para um terceiro o sentido secundário de ‘irrealidade’, ‘intangibilidade’.” (idem) – a lista de matizes é interminável, pois são incalculáveis os contextos potenciais dos usos da palavra, que podem chegar até mesmo a induzir a um significado totalmente distinto do atual. Hoje, por exemplo, a palavra “fingir” pode imediatamente trazer o sentido de “mentira” – ao passo que sua história está associada ao verbo “esculpir”, “*fazer com os dedos das mãos*”, como podemos perceber ao lembrar que, em inglês, *dedo* se escreve “*finger*”, da mesma raiz que “fingir” (do Latim “*fingo, fingere*”). Como ensina a professora Cleonice Berardinelli, é desse uso antigo que Pessoa se aproveita no famoso verso “O poeta é um fingidor”. Ou seja: não um mero mentiroso, mas alguém que esculpe com as palavras – que burila novos sentidos para as formas da linguagem, que estão vivas e, por isso, se transformam...

Aliás, foi mudando o sentido e a forma das palavras latinas que surgiram línguas como o Português – como exclama Nietzsche (1872: 50), re-conhecendo os ditos “vícios da linguagem” como possibilidades de renovação: “Quantos barbarismos trabalharam a formar, a partir do latim, as línguas românicas! E foi por esses barbarismos e esses solecismos [erros, falhas de Sintaxe] que se chegou a um bom Francês, perfeitamente regular!”.

Quanto ao ritmo, último elemento citado por Pessoa e essência mesma da arte de fazer significados (primários e secundários), resume o poeta: a “projeção de tudo isso no ritmo, com propriedade se chamará poesia” (PESSOA, *OPr*: 262). O ritmo é, portanto, a matéria em que se *finge* o processo da significação, que continuará em processo enquanto o ritmo ecoar, numa história que talvez jamais acabe... Daí ser tão difícil o trabalho dos filólogos, sempre diante da pergunta:

– Como contar a história das formas da linguagem?

Uma história tradicional tem começo, meio e fim (como ensina Aristóteles). Como contar, porém, uma história de que só conhecemos o final, que nem final é? Será que já saber o final estraga a história? Será por isso que poucos se interessam por contá-la? Ou será que quase ninguém percebe que as palavras têm história? Como o leitor contaria a história de expressões como azulejo,

aterrissar, pé-da-mesa, planta-do-pé, laranja, rosa, serpente, copo d'água?

Era uma vez uma sensação de azul que, por dominar os desenhos dos quadrados de cerâmica portuguesa, coloriu de azul também o seu nome, que então ficou conhecido como “azulejo”. Não previram, porém, o surgimento de “azulejos” amarelos. Ora, não deveriam ser “amarelejos”? Também não estava previsto que chegaríamos à lua quando inventaram a palavra “aterrissar”. Afinal de contas, na lua deveríamos “alunissar”!

Dizemos “pé da mesa” e “braço da cadeira”, dando às invenções os nomes que já demos ao nosso corpo: como mesa e cadeira são invenções muito antigas, não reparamos mais. Contudo, às vezes soa engraçado: como poderia alguém colher uma *laranja verde* ou uma *rosa amarela*?

Tomamos todo dia um *copo* d'água ou a *água* que está dentro do copo? É claro que a água é fluida e, por isso, ganha a forma do recipiente, se *aí* a pomos – mesmo assim, não tomamos o próprio *copo*... “Aí” indica um lugar; mas contando histórias sempre dizemos “Aí, quando chegou a hora H...”. E nem podemos dizer que se trata de linguagem coloquial, pois, as demonstrações lógicas abundam em “DAÍ, $x = y$ ”, transformando o tempo em causalidade.

Sendo, pois, tão imprecisas as nossas palavras mais comuns, como é que os humanos nos entendemos? Serão estes exemplos meros casos isolados?

Não é o que contam os contadores da história das formas como Nietzsche: ouça o leitor, por exemplo, a palavra “serpente”, aparentemente inofensiva, embora sirva para nomear a cobra. Pois bem: serpente vem do Latim “*serpens*”, particípio presente do verbo latino para “rastejar”; ou seja, o nome da “serpente” não passa de uma designação do movimento que faz um animal “que rasteja”. Ora, isso não passa de uma parte das qualidades possíveis desse animal, e de modo algum distingue perfeitamente a cobra de outros animais. Portanto:

por que é que "serpens" não quer dizer também caracol?

(NIETZSCHE, 1872: 46)

Muitos tentaram, tentam, tentarão contar esta história – pois, enquanto houver recriação poética, haverá história. Historiaram, nesse sentido, Platão,

Giambattista Vico, Gustav Gerber, Friedrich Nietzsche, Ivor Richards, Monroe Beardsley... Para citar só meia dúzia de nomes desses contadores, cujas versões para a história das formas gostamos de ouvir. Curiosamente, cada vez que os ouvimos, temos a sensação de que os contos se equivalem – com alguns matizes distintos, é claro, devidos aos humores de cada um, que vão do extremo apolíneo de Platão ao dionisíaco de Nietzsche.

Poderemos traduzir a sensação de movimento comum a esses enredos? Todos contam que as formas da linguagem estão vivas – o que fica evidente em “aterrissar na lua”, quando surge um curto-circuito entre uma palavra antiga e uma nova função que lhe queremos dar. É como se pudéssemos entrever uma metáfora esmagada por séculos de familiaridade... Nas palavras de Gustav Gerber:

Todas as palavras são imagens vocálicas, e suas significações são figuradas desde o princípio. Sua origem é artística, assim como a mudança de sentido que se funda essencialmente sobre uma intuição artística. Não há, pois, palavras “próprias” [literais] (...) na linguagem.

(Gerber, In: NERLICH, 1998)

Os contadores esclarecem, pois, que não há uma distinção fixa entre sentido próprio e figurado, nem qualquer demarcação final entre o sentido primitivo e o derivado (idem). Contudo, há um movimento, uma narração, uma história poética – e o aparente problema de contá-la.

A maior dificuldade de contar a origem é falar sobre ela a partir da perspectiva do originado, imaginar a criação da linguagem sem poder dizer até que ponto somos suas criaturas... Para Giambattista Vico, “os primeiros povos da gentilidade, por uma comprovada necessidade natural, foram poetas, e falaram por figuras poéticas”. Todavia:

Esta, que é a descoberta basilar desta Ciência [Nova], custou-nos a obstinada pesquisa de toda a nossa vida literária, mesmo porque às nossas naturezas civilizadas é totalmente impossível imaginar, e com grande esforço apenas nos é dado perceber, essa tal natureza poética dos primeiros homens. (VICO, 1744: 29)

*

* *

**Sûtra 1.2.1. *Metáfora é a figura da unidade:*
Primeiridade ou raio da in-formação.**

Chuva Oblíqua II

Ilumina-se a igreja por dentro da chuva deste dia,
E cada vela que se acende é mais chuva a bater na vidraça...

Alegra-me ouvir a chuva porque ela é o templo estar aceso,
E as vidraças da igreja vistas de fora são o som da chuva ouvido por dentro...

O esplendor do altar-mor é o eu não poder quase ver os montes
Através da chuva que é ouro tão solene na toalha do altar...

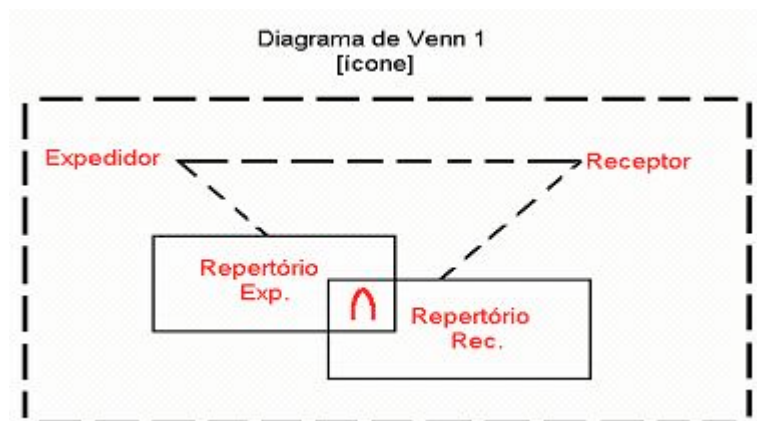
Soa o canto do coro, latino e vento a sacudir-me a vidraça
E sente-se chiar a água no fato de haver coro...

A missa é um automóvel que passa
Através dos fiéis que se ajoelham em hoje ser um dia triste...
Súbito vento sacode em esplendor maior
A festa da catedral e o ruído da chuva absorve tudo
Até só se ouvir a voz do padre água perder-se ao longe
Com o som de rodas de automóvel...

E apagam-se as luzes da igreja
Na chuva que cessa...

(PESSOA – *OPr*: 114)

O raio metafórico de união é o próprio princípio deste poema de Fernando Pessoa, que intitula a série “Chuva Oblíqua”, síntese de sua proposta poética de “Interseccionismo”, que, como o próprio nome indica, realiza a interseção. A idéia de interseção é também a base de um dos famosos *Diagramas de Venn* (BENSE, 1968: 75), matemático que ilustrou as operações da Teoria dos Conjuntos, hoje ensinada às crianças nas escolas:



Baseados no desenho de Venn, vemos que o ícone é uma *Interseção* (\cap) dos Repertórios do *Expedidor* e do *Receptor* de uma mensagem: neste processo, o Expedidor é o elemento agente, ante o Receptor, paciente e portanto dependente da ação do expedidor para reagir (ou responder)...

Nas teorias da metáfora, encontramos muitos substitutos para os nomes “Expedidor” e “Receptor”. Podemos pensar, por exemplo na dicotomia “denotativo X conotativo” (conotativo dependente do denotativo), disseminada generalizadamente pelas Gramáticas Tradicionais.

Há, também, leituras modernas que rebatizam os termos, na tentativa de limpar a velha carga semântica: é o caso de “teor X veículo” e “objeto X modificador”, propostas respectivamente de Richards (1936) e Beardsley (1962) – que, no entanto, parecem manter a mesma dualidade sob novas máscaras. Sua própria reconceituação se funda na idéia de tensão (isto é, dualidade), para demonstrar que os matizes da metáfora não podem ser reduzidos à rede simbólica, à paráfrase, à metalinguagem: pois uma tensão interna não permite. Na tentativa de “denotar” a “conotação”, a qualidade metafórica escaparia, fluida que é – tendo a própria palavra “metáfora” um significado “fluido”, desde que Aristóteles a chamava assim em grego:

meta (trans, além) + *phéro* (portar, levar) = levar além, trans-portar...

(HOUAISS, 2001)

O universo da metáfora não se reduz, pois, ao *feudo* dos símbolos – embora as letras com que ela se *transporta* sejam símbolos representando ícones, como veremos. Mas, se ela não se reduz ao símbolo, também não vemos como se reduziria à tensão (ao *continente* dos índices). Acreditamos, por isso, que a metáfora se apresenta anteriormente às tensões – as quais, de fato, podem *indicar* sua presença, mas só como uma pegada indica o peso de um passo já passado.

UNIVERSO DA LINGUAGEM



Não é a diferença que define a metáfora, mas a unidade, a interseção – que antes a *in fine* que a define: metáfora é uma figura de Primeiridade. Habita (se é que um nômade "habita") os *Estados Unidos dos Ícones*.

Nesse sentido, os mundos unidos pelo poema de Fernando Pessoa se intercedem tanto, que o padre-água, ao fim do texto, já não é a tensão entre dois signos, mas a harmonia em que se dissolveu toda dualidade, numa “Chuva Oblíqua” – *oblíqua* justamente para deixar claro que algum raio atravessa e funde os universos. Só a esse raio chamaremos “metáfora”:

um único harmônico dominante empresta um colorido
a cada um dos planos da significação.

(FENOLLOSA, 1919: 136)

Não se entenda essa harmonia como monotonia... mas como possibilidade tão vasta de interseção, que pode abarcar até a mais tensa dissonância, como diz Peirce:

A indeterminação é realmente o caráter do Primeiro. Mas não a
indeterminação de homogeneidade [ou seja, pleonismo, símbolo]. O
Primeiro é cheio de vida e variedade. Mas a variedade é apenas potencial,
não está definidamente lá. [os colchetes são sempre nossos]

(PIGNATARI, 2004: 73)

Contudo (sempre confessamos), a unidade de “Chuva Oblíqua” talvez não passe de nossa incapacidade (ou preguiça) para tentar encontrar os limites entre *agente* e *reagente* no poema. Ou talvez nós não queiramos ver limites – pelo

menos não na 1^{idade}. É comum desconsiderar a intuição, mas intuímos que, quanto maior o rasgo do raio metafórico, maior a interseção dos universos e, portanto, maior o repertório resultante das oportunidades de metáfora – como sugere Paul Valéry em sua *Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci* – até porque

o melhor argumento é que, nove vezes em dez, toda grande novidade numa ordem [de coisas] é obtida pela intrusão de meios e noções que ali não estavam previstos; tendo atribuído esse progresso à formação de imagens e, depois, de linguagens, não podemos escapar à consequência de que a quantidade dessas linguagens que um homem possui influi singularmente no número de oportunidades que pode ter no sentido de encontrar novas [linguagens]. (VALÉRY, 1894: 45-46)

Quem negará querer todas as oportunidades possíveis? Será essa pergunta um argumento válido?

Na metáfora, como em qualquer ícone, o interpretante (3^{idade}) não passa de algo possível e, portanto, não se dissocia do objeto (2^{idade}) - ao que o crítico que mora em nós poderia insistir:

– Ainda restaria, então, a separação de objeto (2^{idade}) X signo (1^{idade}) – logo, uma temível dualidade, gerando tensão no caráter monolítico de nossa concepção da metáfora... Que tal esse contra-argumento?

Temos de refletir... Advertimos que a solução abstrata a que chegamos beira a Matemática e, por isso, apelamos ao bom-humor do leitor para satisfazer o exigente crítico que nos habita.

1. No caso de o signos serem palavras (como é aqui), trata-se de legi-signos: Terceiridades do Signo, o qual é um Primeiro na relação Signo-Objeto-Interpretante, 1-2-3... Logo:

Legi-signos = Terceiridades da Primeiridade (3 de 1)

2. No caso do ícone, trata-se de relações por semelhanças: Primeiridades da relação Signo-Objeto, a qual indica Secundidade. Logo:

Ícones = Primeiridades da Secundidade (1 de 2)

1+2. Somando as proposições, a dúvida reformulada é *se há dualidade no caso*

de um legi-signo (3 de 1) representar um ícone (1 de 2), isto é, de
uma Terceiridade-da-Primeiridade (1.3) representar uma
Primeiridade-da-Secundidade (2.1)???

Parece-nos uma dúvida de formulação um tanto antipática para quem nunca se entregou completamente ao devaneio pelas tríades semióticas.

A pergunta, porém, curiosamente desaparece, se pensarmos que o legi-signo é qualquer palavra; portanto, dentro da linguagem (campo desta Gramática), a susposta 3^{idade} sígnica (responsável pelo devaneio acima) se torna uma condição primeira... Ao que teríamos, na metáfora, a unidade primordial da linguagem – e nenhuma dualidade. Mas queremos ser mais simpáticos que isso. Tentemos:

A metáfora, segundo Peirce, “representa o caráter representativo de um representame” (PIGNATARI: 2004, 52). Representame para nós será sinônimo de Signo. Paul Henle (1958: 88) ajuda a traduzir Peirce: “pode-se dizer que o que se apresenta [na metáfora] é uma fórmula para a construção do ícone”, ou seja, a descrição de uma possibilidade de reconstruir a interseção icônica: como se, na metáfora “*uma espiral de borracha rosa contorcia-se no bico do canário*” (que Henle pega emprestado), Virginia Woolf dissesse:

Tome qualquer espiral de borracha rosa de um tamanho transportável por um canário e você terá um ícone do que eu quero dizer. (idem)

É como se a informação sobre um país fosse dada, não por mostrar seu mapa, mas por descrever o mapa, dizendo, como por exemplo alguém pode dizer do Chile, que ele parece comprido e magricela sobre o mapa.

(ibidem: 86)

Voltando às categorias da Fenomenologia, consideremos 3 tipos de ícone:

[o 1º algarismo indica uma das três idades do Signo (quali, sin ou legi), e o segundo indica o ícone, que é a primeiridade da relação signo-objeto]

- 1.1) o quali-signo icônico, ou ícone da Primeiridade sígnica (como uma sinestesia, uma qualidade lilás de sentimento);
- 2.1) o sin-signo icônico, ou ícone da Secundidade sígnica (como um mapa mostrado, um diagrama); e
- 3.1) o legi-signo icônico, ou ícone da Terceiridade sígnica (como a descrição metafórica do Chile, no excerto supracitado de Henle).

Sempre que usarmos as palavras como legi-signos, a metáfora será uma função lingüística e, portanto, a unidade mais básica. Mas, um belo dia...

...surge a Poesia Concreta, inspirada na Poesia Chinesa, declarando que uma palavra pode evidenciar um diagrama ou mesmo uma qualidade de sensação. E a metáfora foi encontrada habitando o interior das palavras e das próprias letras, tal qual sempre morou nos ideogramas.

Se, por um lado, o poema concreto complexifica a análise, por outro facilita a percepção sintética das coisas, mostrando as idades das formas poéticas em processo vivo de *informação*. Tentar ler um poema concreto, como o de Eugen Gomringer a seguir, talvez seja a situação mais próxima de assistir a um alfabeto em construção:

silêncio silêncio silêncio

silêncio silêncio silêncio

silêncio silêncio

silêncio silêncio silêncio

silêncio silêncio silêncio

(Gomringer, In: PADGETT, 1987: 56)

No próprio *Feudo dos símbolos* é possível reativar os ícones de que os símbolos são formados – a metáfora é o símbolo de um ícone, e o poema concreto constrói uma imagem desse mesmo ícone, só que usando as metáforas como os próprios tijolos da construção. Parece um nó. *Porque é um nó*. Pega-se num substantivo (um símbolo qual “silêncio”) como objeto concreto e, se ele tiver qualidade metafóricas, é possível construir um significado em espiral...

Acima, a parede do poema concreto é ícone do silêncio, pois o retângulo branco ao centro da parede se parece com a infável qualidade silenciosa: o relâmpago da unidade metafórica se manifesta nesse vão, que, em vez de vazio, é a fonte de onde jorra o sentido do poema. A fonte é a resultante dos tijolos-palavras-“silêncios”: esses apontam para *a falta que não falta*, pois o tijolo ausente é o próprio *silêncio* que o símbolo “silêncio” queria dizer sem calar.

Mas este mesmo símbolo guarda duas SSSibilaÇÇÇões, como as da interjeição “*PSIU*”, que dizemos quando queremos conseguir silêncio de uma maneira mais silenciosa do que gritando “SILÊNCIO!”. Tais sibilacões são metáforas no seio da palavra. O próprio “S” é uma letra convencional, sem deixar de ser uma figura *Sibilina*, que guarda um ícone dessa sibilacão SSS Sim?

*
* *

**Sûtra 1.2.2. *Metonímia é a figura da dualidade:*
Secundidade ou lastro da in-formação.**

Poema em linha recta

[só as 3 primeiras frases]

Nunca conheci quem tivesse levado porrada.
 Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.

Eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil,
 Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita,
 Indesculpavelmente sujo,
 Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho,
 Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,
 Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas,
 Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante,
 Que tenho sofrido enxovalhos e calado,
 Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda;
 Eu, que tenho sido cómico às criadas de hotel,
 Eu, que tenho sentido o piscar de olhos dos moços de fretes,
 Eu, que tenho feito vergonhas financeiras, pedido emprestado sem pagar,
 Eu, que, quando a hora do soco surgiu, me tenho agachado
 Para fora da possibilidade do soco;
 Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,
 Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo. (...)

(Álvaro de Campos – PESSOA, *AC-CB*: 234)

Se há um princípio icônico na metáfora, busquemos o indicial na metonímia e, depois, o simbólico no pleonismo.

Pode-se ver que a terceira frase de Álvaro de Campos se alonga por 16 versos por si só largos... fazendo do próprio poema uma linha reta, como o título *indica*. Será já o caráter *indicial* da metonímia? Não nos precipitemos: Sherlock Holmes investigaria mais... até obter fatos suficientes para deduzir, a partir de indicações concretas, mesmo a biografia íntima do eu-lírico.

E uma biografia é essencialmente feita de índices: os fatos que nos individualizam. Por que não pensar o *Poema em linha recta* como autobiografia? Ou uma “anti-biografia”, já que é mais comum autobiografar louvores a “antibiografar” auto-críticas? Ou uma “anti-anti-biografia”, visto que Pessoa não apenas confessa o que não é, mas inclui até o que não é como parte de si – biografando justamente o que o ego-autor mais gostaria de excluir.

Não adiantaria excluir desta autobiografia os dados inconvenientes, pois ainda a exclusão seria indício para o verdadeiro Sherlock Holmes. Em vez de auto-elogio, busquemos, pois, o auto-re-conhecimento: como se auto-re-conheceram Isadora Duncan (1927), Mahatma Gandhi (1925) e Paramahansa Yogananda (1945) – cujas "anti-anti-biografias" merecem ser lidas antes de se dizer que a sinceridade perfeita é uma busca impossível.

Quem negará que o conhecimento de certos fatos da biografia de um autor marca a leitura de um texto?

Se soubermos, por exemplo: que Fernando Pessoa foi educado na África do Sul, que sua primeira língua literária foi o Inglês, que portanto lia fluentemente Walt Whitman, que é o poeta norte-americano das grandes listas e enumerações, que são *linhas retas*... teremos um repertório amplo em *oportunidades de ler o Poema em Linha Reta*... Não dizemos oportunidades de ler “da maneira correta”, pois um poema não é uma questão de múltipla-escolha. Mas também não dizemos “possibilidades de ler” e, sim, oportunidades – pois é fato que o título do poema é “Poema em linha reta”, e isso de algum modo impõe a pergunta “Por que poema em linha reta?”. Se não chega a ser um enigma, não deixa de ser uma investigação. E Sherlock Holmes não negligenciaria a oportunidade de saber que Fernando Pessoa leu Walt Whitman. Décio Pignatari, num só parágrafo, fornece uma série de pistas que extasiaria o caro Watson!

Não se pode ir muito fundo no estudo da escritura machadiana [de Machado de Assis], se não se compreendem as suas vinculações com a tipografia e o jornalismo; Raul Pompéia era escritor e cartunista-desenhista; [Manuel] Bandeira e Mário de Andrade conheciam o código musical; Augusto dos Anjos é uma poesia-trauma que nasce das ciências naturais e do Positivismo; sem telégrafo, cinema e cubo-Dada, o melhor da obra de Oswald [de Andrade] não vem à tona do desvendamento; sem arquitetura e pintura, a poesia de João Cabral [de Mello Neto] não abre a mão de suas sutilezas. E não é preciso falar de movimentos como o da Poesia Concreta, cujas propostas já eram deliberadamente intersignificas.

(PIGNATARI, 2004:115)

Mas quando é que essa investigação terminaria? Em busca da interpretação final, a própria busca não se poderia tornar uma obsessão, à cata de pistas eternamente parciais?

Só podemos dizer que o poema acaba no silêncio, assim como começa – e que só nossa vontade, insatisfeita, estenderá a investigação dos versos como mais uma *linha reta*...

Tal linha reta é o indicador da história, o signo da diacronia ocidental, a horizontalidade da ação civilizadora como reação ao *télos*: a satisfação do fim, do termo, sempre um pouco mais além... Quem chegar lá, no final da linha reta, será o grande campeão! E “*Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo*”. No meio ou canto do caminho, porém, num canto de Portugal canto da Ibéria canto da Europa, um poeta canta: mas quem seria o mais vil? Quem terá passado mais segundos-colocados para trás? Quem terá descivilizado mais outras-civilizações para ser o civilizadíssimo-mor? Alguém quer competir por isso?, indaga um Pessoa.

Se virmos cada civilização como o ícone de um ideal, o encontro de duas civilizações é um *em-contro* (estado de um contra o outro) de ícones – do que resulta um índice, uma experiência de limites, cercas... assim como duas Primeiridades colidindo sem interseção passam a Secundidade: sua natureza já não é a união, mas a fronteira. Nesta Gramática, diremos que duas metáforas cujo encontro não gera união se transformam em *metonímia*: a figura-funcional da linguagem em que duas figuras (primordialmente metafóricas), ao se encontrarem (em vez de se unirem), só se ocupam da fronteira. Portanto, *metonímia* é uma *alfândega*, donde resultará toda a guerra de regências e subordinações da *Sintaxe* (o segundo terço, que virá, deste projeto). A lei alfandegária está contida na própria etimologia da palavra:

met(a) (trans, além) + *onymia* (nome designativo de pessoa ou coisa) =
trans-nome, designação de um nome por outro...

(HOUAISS, 2001)

Como o estado mais forte leva vantagem na tarifa aduaneira, o termo mais delimitador passa a designar o mais limitado: assim o copo d'água delimita a água que tomamos, dizendo diariamente que bebemos muitos “copos d'água” e não muitas “águas d'copo”.

Mas isso não é verdade!!! Como pode a água ser mais limitada ou mais fraca que o copo??? É verdade que o parágrafo anterior não é verdade: digamos, então, que o ego do copo é que é mais forte que o ego da água e, por isso, não pode compreendê-la senão entre suas frágeis paredes de vidro... Na verdade, a água é muito mais forte. Mas deixemos o ego cogitar... e a água escorrer... complacente com todos os nossos copos que pensam conter sua fluidez...

Decerto a potência transbordante, metafórica, da água está presente no copo. Mas, nesta secundidade das figuras da linguagem, o que ocorre é em-contro, contigüidade, metonímia processo, ação-reação: como o copo não pode compreender a totalidade da água, reage sem pensar, na tentativa de a conter – talvez como proteção de seu pequeno receptáculo, o qual se afogaria caso o rio Amazonas inteiro o enxurrasse de uma só vez...

Se o copo é o homem e a água é a Natureza, chegamos à origem dos ideogramas (segundo Fenollosa) e mesmo à origem das nossas palavras (segundo Vico): eis que Oriente e Ocidente se encontram... Quem sabe desistam de seus copos, isto é, suas fronteiras d'água?...

A forma da sentença foi imposta aos homens primitivos pela própria Natureza.

(...) grande parte dos caracteres chineses primitivos, inclusive os chamados radicais, constituem pinturas abreviadas de **ações ou processos**. [grifo nosso]

(FENOLLOSA, 1919: 118 & 115)

Estudando a contigüidade dos desenhos no seio dos ideogramas, o cineasta russo Serguéi Eisenstein (1929: 151) presenteia-nos com as seguintes equações, para ilustrar Fenollosa:

água	+	olho	=	chorar;
orelha	+	porta	=	ouvir;
cão	+	boca	=	latir;

boca	+	criança	=	gritar;
boca	+	pássaro	=	cantar;
faca	+	coração	=	entristecer-se

e assim por diante...

Deixemos que a origem do “ideograma” encontre a da “palavra”, nas palavras de Vico:

Sabe-se que ela [a primeira idade da linguagem] terá sido uma língua muda, mediante sinais e caracteres que mantinham nexos naturais com as idéias que os mesmos [sinais e caracteres] desejavam significar.

Os mudos expressam-se mediante atos ou sinais que têm relações naturais com as idéias que eles querem significar (princípio dos hieróglifos).

A mente humana inclina-se, naturalmente, mediante os sentidos, a fazer-se visível no corpo (...), princípio da etimologia em todas as línguas, nas quais os vocábulos são transpostos dos corpos e das propriedades dos corpos para a significação das coisas da mente e do espírito.

(VICO, 1744: 25, 49, 50)

Aqui se perguntará: se Vico está propondo “uma certa metonímia” como origem das palavras, isso não desbanca a metáfora da Primeiridade da linguagem? Não, pois ainda não havia palavras na idade muda de Vico: imaginemos que os caracteres [símbolos] surgem de concretudes naturais, encontros [índices] de coisas que, antes, só podem ter sido percebidas como unidades [ícones], interseções de semelhança de algo com algo – mesmo que essa similaridade não passasse de uma qualidade tão vaga quanto um sentimento púrpura de alusão...

Lakoff e Johnson (1980: 59) atualizam Vico propondo que “tipicamente conceituamos o não-físico em termos do físico – isto é, conceituamos o menos claramente delineado em termos do claramente delineado” ou, em nossas palavras menos elaboradas, a água em termos do copo... Mas, então, a água é não-física e o copo é físico? Responderemos “quase sim”: a sensação “água” não pode ser bebida como um “copo d’água”, embora seja anterior, condição de possibilidade

do encontro “água-copo”. Não podemos delimitar semelhante sensação aquosa com ilimitadoras metáforas, tais “uma sensação orvalhadamente azul de frescor”... A água que bebemos é parte, recorte da aquosidade; daí o copo para defini-la. O copo é o lastro da água, assim como o lastro da linguagem é a metonímia, popularmente chamada “realidade material”.

Mas lastro não necessariamente significa fundamento; se lembrarmos que as idades de Vico se sucedem em espiral, não poderemos usá-lo para dizer que a metonímia veio antes da metáfora, a galinha antes do ovo... Dizemos não mais que: se o princípio da metáfora é a unidade, o da metonímia é a dualidade. Quem quiser a ordenação que faça as contas...1...2...3...

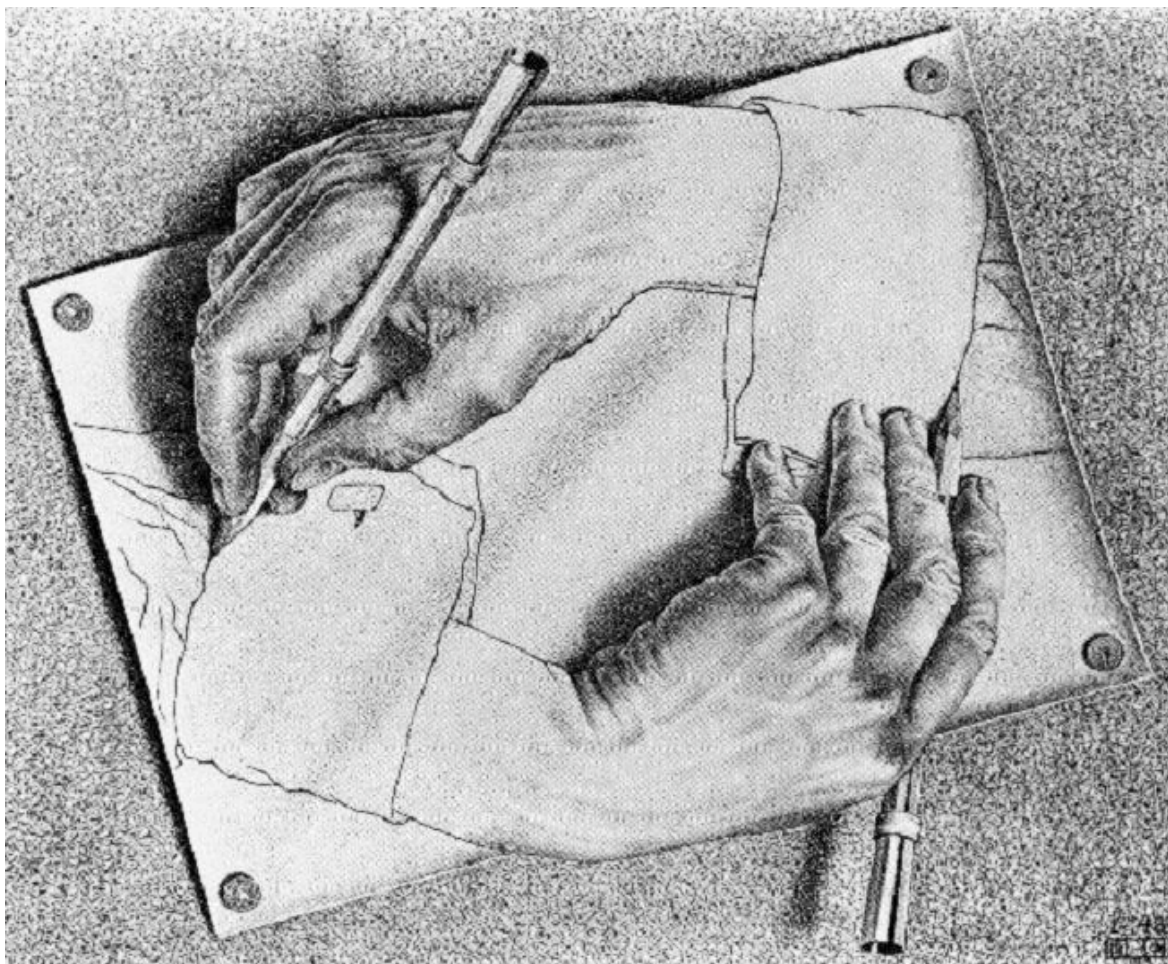
Crendo que ora a galinha ora o ovo vinha antes... a Literatura estendeu a linha-reta de sua História, pondo, o-pondo e re-pondo metáfora e metonímia como escolas:

O primado do processo metafórico nas escolas romântica e simbolista foi sublinhado várias vezes, mas ainda não se compreendeu suficientemente que é a predominância da metonímia que governa e define efetivamente a corrente literária chamada de “realista”, que pertence a um período intermediário entre o declínio do Romantismo e o aparecimento do Simbolismo, e que se opõe a ambos. Seguindo a linha das relações de contigüidade, o autor realista realiza digressões metonímicas, indo da intriga à atmosfera e das personagens ao quadro espaço-temporal. Mostra-se ávido de pormenores sinedóquinos [de sinédoque, emprego metonímico da parte pelo todo].

(JAKOBSON, 1956: 57)

Alguém decerto lembrará que, em nossa era literária atual, já não faz sentido dizer qual a figura protagonista... Esse alguém talvez esteja pensando no pós-modernismo ou ultra-modernismo ou ainda-modernismo. Talvez goste de ler os labirintos metalingüísticos de Jorge Luís Borges, ou prefira algo ainda mais contemporâneo, ultramoderno e brasileiro, como os últimos livros de Chico Buarque (vide *Budapeste*) ou Bernardo Carvalho (vide *Teatro*). Ou simplesmente tal alguém esteja ouvindo uma sempre contemporânea fuga de Bach – imagem sonora que gradualmente se enrola sobre si mesma a tal ponto que, em certa altura, só lhe resta o desenrolar-se, sendo isto mesmo a tal da “fuga”... Seria a nossa uma Terceira-idade, em que nem a metáfora nem a metonímia sobressaem? Então não faltaria um terceiro elemento, uma terceira figura-funcional?

Se o leitor não estiver pensando em nada disso e, na verdade, jamais cogitou qualquer terceira figura primordial da linguagem, pedimos que admire, sem pressa, a pintura a seguir de Maurits Cornelis Escher (*Drawing Hands*, 1948), até que se convença de que não é nem metáfora (similaridade) nem metonímia (contigüidade) o seu princípio construtor... Qual será, pois?



Se o leitor não gostar de pintura, sugerimos que escute bem se não há qualquer pessoa batendo à porta, chamando-o para fazer algo mais interessante do que ler esta Gramática. Mas, antes de abrir, pedimos que o leitor se pergunte: por que é que ninguém bate à porta apenas uma ou duas vezes?

Você já pensou que é necessário bater na porta pelo menos três vezes para distinguirmos algo sistemático do mero ruído? É preciso, pois, o *pleonasma*...

*

* *

**Sûtra 1.2.3. *Pleonasmo* é a figura da tríade:
Terceiridade ou sistema da in-formação.**

Psiquetipia

Símbolos. Tudo símbolos...
Se calhar, tudo é símbolos...
Serás tu um símbolo também?

Olho, desterrado de ti, as tuas mãos brancas
Postas, com boas maneiras inglesas, sobre a toalha da mesa,
Pessoas independentes de ti...
Olho-as: também serão símbolos?
Então todo o mundo é símbolo e magia?
Se calhar é...
E porque não há-de ser?

Símbolos...
Estou cansado de pensar...
Ergo finalmente os olhos para os teus olhos que me olham.
Sorris, sabendo bem em que eu estava pensando...
Meu Deus! e não sabes...
Eu pensava nos símbolos...
Respondo fielmente à tua conversa por cima da mesa...
“It was very strange, wasn’t it?”
“Awfully strange. And how did it end?”
“Well, it didn’t end. It never does, you know.”
Sim, you know... Eu sei...
Sim, eu sei...
É o mal dos símbolos, you know.
Yes, I know.
Conversa perfeitamente natural... Mas os símbolos?
Não tiro os olhos de tuas mãos... Quem são elas?
Meu Deus! Os símbolos... Os símbolos...

(Álvaro de Campos – PESSOA, *AC-CB*: 195-6)

Das 11 vezes em que aparecem no poema, em 9 os “símbolos” vêm seguidos ou de reticências ou de interrogação, numa ênfase da indeterminação ou continuidade ou (diremos) *pleonasmo* que os símbolos têm... O interpretante é, pois, um processo... que talvez jamais passe de uma possibilidade, ou que venha a se interromper numa constatação. Mas *passar* é a natureza potencial do símbolo... repetindo-se, redundando-se, habituando o intérprete a tanta familiaridade que, de repente, este pode se dizer “farto”, “cheio!” ou, mais que cheio (HOUAISS, 2001):

pleon (pleno, plural)

+ *asmós* (sufixo qual “ismós” em modernismo: o que é moderno)

= o que é superabundante...

Pode chegar o intérprete ao ponto em que Oswald de Andrade exclamou: “Não li e não gostei!”. (PIGNATARI, 1970: 59). Oposta a essa redundância-total, teríamos a nenhuma-previsibilidade – extremo em que não podemos traduzir o absolutamente-novo para nosso repertório de signos.

Normalmente, porém, *a normalidade é a normalidade do pleonismo...* É claro que a frase anterior é redundante, como a que se segue – para podermos perceber que só percebemos o pleonismo quando achamos que já sabemos o que vem a seguir e lemos e confirmamos que já sabíamos e, então, dizemos que o autor não precisava ter escrito a mesma coisa de novo: e inventamos o “vício de linguagem”; mas perdoamos Camões subindo para o altíssimo, onde vê “claramente visto o lume vivo” da Beleza, com olhos que a terra há de comer. Ah! Bem lembrado: existe um pleonismo “poético” e outro “vicioso”? Mas: onde fixar o limite nas reticências entre “vício...&...poesia”?

Símbolos... Talvez devessem vir sempre obrigatoriamente com reticências... Mas aí ficaria redundante, alguém dirá. Se, porém, *baníssemos de vez* [ênfase = pleonismo] todo pleonismo da gramática, *será que sobraria* [idem = pleonismo] alguma regra de concordância? *Nós diremos* [mos = nós = pleonismo] que *não sobraria nenhuma* [nen = não = pleonismo].

Por que dizemos “aS casaS amarelaS” em Português e, em Inglês, “*the yellow houseS*”? Se, pelo “as”, já sabemos que são pelo menos duas casas, por que não dispensamos os plurais de “casaS” e “amarelaS” como viciosos? Aliás, Manuel Bandeira escreveu:

Os girassóis

amarelo

resistem

Décio Pignatari comenta que “eliminando um ‘s’, [Bandeira] substantivou o adjetivo [amarelo], dando-lhe uma força nova num espaço novo”. Lembrando que a Poesia concreta trata a forma da palavra como imagem, é como se o poeta fizesse duas tomadas de cinema:

1ª. em plano médio, os girassóis;

2ª. corte para close ou a câmera aproximando-se em close-up:
o amarelo tomando conta da tela toda.

(PIGNATARI, 1983: 46)

Alguém subitamente lembrará que isso é muito arriscado “fora da poesia”, pois não fazer plurais é indício de classes sociais inferiores... O *pleonasma dos plurais* guarda uma importante informação (e não mera redundância) e, por isso, dificilmente será evitado quando se está preocupado em mostrar a classe social. Pensamos: se, quando importa, o pleonasma não é pleonasma...

...só podemos concluir que julgamos importante justamente o que interpretamos como importante. E que só julgamos “vicioso” um pleonasma, quando nos consideramos fartos de banalidade. Mas sempre outrem considerará o nosso “banal” como novidade. É o que geralmente acontece quando uma Pocahontas visita as incríveis máquinas banais para a Inglaterra, a qual, após séculos de civilização, conclui que o píncaro da evolução tecnológica seria um desenvolvimento sustentável, como era o dos índios que educaram Pocahontas.

Quem pensa ser fácil explicar algo que estamos cansados de saber, a alguém que nunca ouviu falar no assunto? Imagine o trabalho de Sócrates para explicar que estava cansado de saber que só sabia que não sabia... a quem nunca soube que só poderia saber que não sabia nada?...

E nós???? que nem sabemos *se nada sabemos*...

Diante dessa perspectiva, Nietzsche teve de formular o *Perspectivismo*, teoria segundo a qual sempre enxergamos os fenômenos a partir dos nossos valores, isto é: os fatos são nossas interpretações dos fatos – tese muito similar à das antigas palavras de Buda, sobre a verdade que buscamos não estar em suas palavras, mas em nossas interpretações de suas palavras... Se o leitor puder ler e compreender a citação a seguir, é possível que concorde conosco:

O Uinvreso noã é uma iédia mhnia.

A mniha idiéa do Uinrevso é que é uam iéida mhnia.

(Freandno Peossa, AC:129)

Vico, que tanto influenciou Nietzsche, havia constatado três idades das formas (a dos deuses, a dos heróis e a dos homens), cada qual com uma perspectiva interpretativa própria, relacionada a uma figura básica da linguagem – o que explicaria por que metáfora e metonímia são geralmente vistas como meras “conotações” desviantes do aspecto “literal” das palavras...

Há, pois, um empecilho perspectivo: para a nossa idade, com uma linguagem que Vico chama “epistolar” ou “literal” (chamemos-lhe *pleonástica*), o processo recriador da língua só pode mesmo parecer *desvio*. Se a natureza de nossa era é a fixação simbólica, tudo o que misturar as coisas será “naturalmente” rechaçado – “naturalmente” entre aspas, pois, em vez de separar as três naturezas numa prosa em linha reta, também podemos crer (como Vico, Richards e Coleridge) numa espiral que batizamos *englobamento*, a partir das belas palavras de Coleridge:

Pois nunca posso olhar e meditar na criação vegetal sem um sentimento similar àquele com que admiramos uma linda criança adormecida de satisfação no seio da mãe (...) Desse estado tu caíste! (...) Ó! – quanto me eleva o incessante movimento plástico das partes no mais profundo repousar do todo, que se torna o organismo visível de toda a silenciosa ou elementar vida natural e, com isso, ao incorporar um extremo se torna o símbolo do outro; o símbolo natural da vida maior da razão.

(COLERIDGE, 1852)

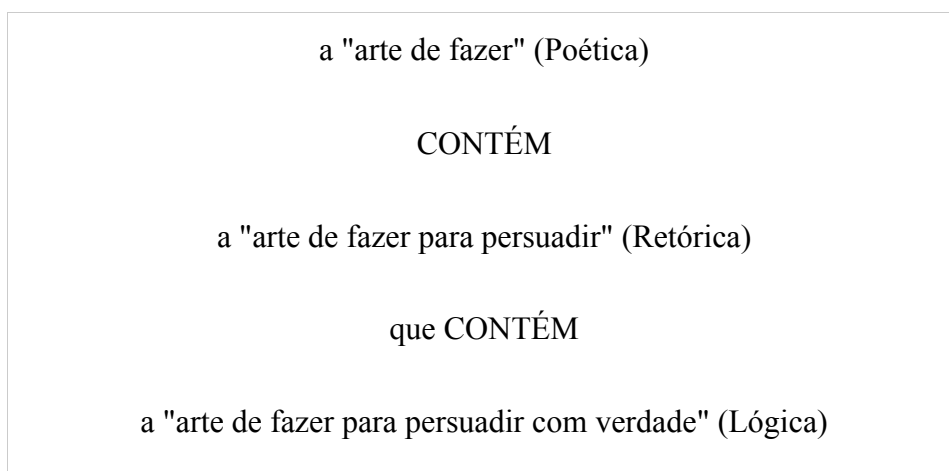
É difícil traduzir Coleridge e, mesmo que ele não nos perdoasse, traduziremos de novo e dessa vez com proporções matemáticas: a criança está para a maturidade, assim como...

$$\frac{\text{criança}}{\text{maturidade}} = \frac{\text{vegetal}}{\text{razão}} = \frac{\text{metáfora}}{\text{linguagem}} = \frac{\text{unidade}}{\text{tríade}}$$

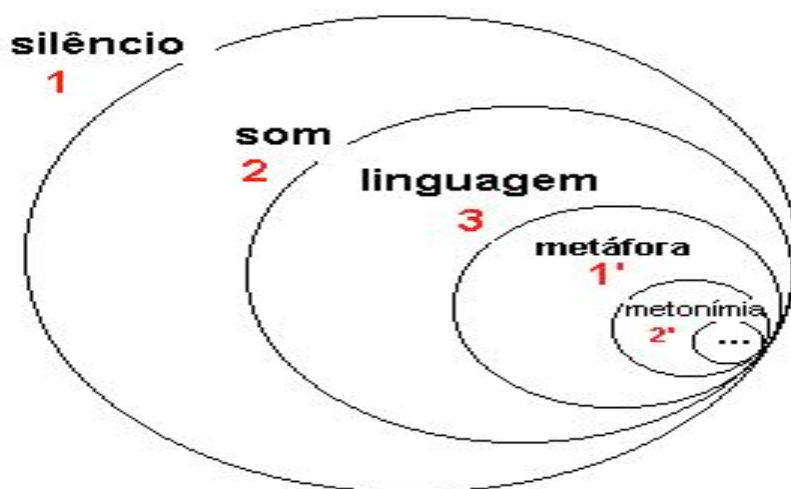
Não parece se tratar, contudo, de simples proporção. Busquemos, pois, outra imagem, abduzida (talvez subvertida) da relação Lógica-Retórica-Poética, que Aristóteles indica nas *Artes Poética* e na *Retórica* e que resumimos assim:

Os silogismos são um subconjunto do conjunto-maior de toda possibilidade (muitas vezes enganosa e poucas vezes lógica) de sentido.

Logo, digamos que a Lógica segundo Aristóteles está contida na Retórica, que, por sua vez, está contida na Poética. Isto é:



Então, podemos tentar traduzir Coleridge: imaginemos que a criança está, ainda, contida na maturidade... ou melhor, que ela é a semente da maturidade... assim como a vida vegetal é a da razão... a metáfora é a da linguagem... e a unidade é a da tríade... Sintetizando as sementes dentro das sementes semeadas:



Assim como as três idades intuídas por Vico se sucedem em espiral, em cursos e re-cursos da história poética... uma semente gera uma árvore, que poderá ter frutos que, por sua vez trarão novas sementes, continuando o processo em outro plano, que engloba o anterior como sua condição de crescimento, sua história não linear e, sim, *englobante*...

Ernst Fenollosa, buscando as figuras entrevistas nos ideogramas chineses, a um tempo se deparou com a raiz metafórica e com seu processo de soterramento – este, o responsável por dificultar, através de crostas sedimentadas, a percepção das sementes figurativas da linguagem: “as metáforas se foram superpondo em camadas quase geológicas” (FENOLLOSA, 1919: 128). Trata-se do contraponto do *englobamento* – a dificuldade de se valorizar uma unidade englobada.

Englobar mostrou-se uma palavra-chave quando Roman Jakobson, o famoso lingüista da Escola de Praga, teve um *insight* estudando a “afasia”, uma perturbação da linguagem:

A regressão afásica se revelou um espelho da aquisição dos sons da fala pela criança; ela nos mostra o desenvolvimento da criança ao inverso.

(JAKOBSON 1956: 36)

Estudando, portanto, as lacunas que a afasia entreabre na linguagem, Jakobson pensou que poderíamos enxergar as camadas que ficavam expostas e remontar, pelo avesso, a superposição dos elementos que fazem a linguagem funcionar. Distinguiram-se duas afecções: “a primeira envolve a deterioração das operações metalingüísticas, ao passo que a segunda altera o poder de preservar a hierarquia das unidades lingüísticas” (idem: 55).

Jakobson opõe o primeiro distúrbio, que chama “da similaridade”, ao segundo, o “da contigüidade”: no 1º, a capacidade de gerar sinônimos desaparece (falante preso ao contexto, à contigüidade), ao passo que, no 2º, as próprias regras sintáticas, de contigüidade da frase, esvaem-se (falante preso à semelhança).

Exposta a camada da contigüidade, o discurso é metonímico, funcionando através de índices: “a frase ‘chove’ só poderá ser dita se quem a pronuncia perceber que realmente chove”. Quando se expõe a camada da similaridade, a fala

só pode ser metafórica, icônica: “dizer o que é uma coisa é dizer a que se assemelha” (ibidem: 42 e 52).

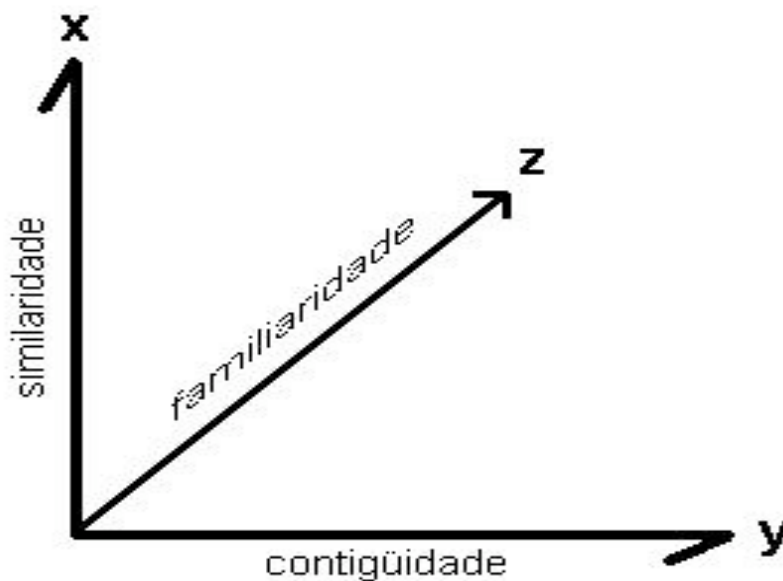
Jakobson estrutura o ensaio por oposições binárias, à moda da oposição *significado X significante* que remonta ao curso de Saussure. No entanto, como busca conceitos na semiótica de Peirce, sempre triádica, surge um certo ruído em meio às oposições, quando diz que os afásicos com “distúrbio da similaridade” (em que fica exposta a metonímia)

como diria Peirce, não chegam a passar de um índice ou ícone ao símbolo verbal em questão. (ibidem: 46)

Se a metáfora está associada à similaridade (e portanto a um ícone), como podem tais afásicos lidar com um ícone qualquer que seja? Se virmos o índice como encontro de ícones, como poderá esse distúrbio ser da “similaridade”?

Entendemos que a afasia e que predomina a metonímia é uma incapacidade de gerar paráfrases, metalinguagem, símbolos: “pleonasmos” (signos cuja natureza significativa não é o ícone nem o índice, mas o hábito): “se um dos signos sinonímicos estiver presente [como mostrar um lápis com o dedo], então o outro signo [a palavra lápis] se tornará redundante, e conseqüentemente supérfluo” (ibidem: 45). Não se trata, pois, de uma incapacidade metafórica: se incapaz do tipo mais elementar de signo verbal, um falante só poderia calar-se.

Além disso, se temos dois distúrbios (revelando dois eixos da linguagem), onde está o eixo para o caso em que nenhum distúrbio grave se verifica, o eixo de uma ao-menos-suposta “normalidade” lingüística? Estaria o diagrama de Jacobson negligenciando uma terceira coisa? Lembremos o plano cartesiano, em que não há apenas o eixo **X** vertical (o da similaridade) e o **Y** horizontal (da contigüidade) – há também o **Z** perspectivo (o eixo da profundidade). Talvez seja isso: falta um eixo no plano quase-cartesiano de Jacobson...



1. Pelo eixo vertical: podemos admirar um raio de semelhança, que funde quaisquer coisas numa unidade. Eis a metáfora – o universo icônico da linguagem.

2. Pelo eixo horizontal: podemos encontrar (em-contro é dualidade) uma justaposição de duas coisas, assim como a horizontal resulta da indicação de pontos contíguos (um ponto apontando o dedo para o outro)... Eis a metonímia – o continente indicial da linguagem.

3. E, pelo eixo perspectivo: podemos nos acostumar a um pleonasma, isto é, estarmos tão profundamente familiarizados com algo, que mesmo sem metáforas ou metonímias, ele nos induzirá a uma percepção habitual das coisas. Aí reside a possibilidade de metalinguagem: Para anexar o “meta”, precisamos antes fixar a convenção de “linguagem” – do contrário, ela escorrega. Para dois pontos não se deslocarem mutuamente num momento, é preciso o terceiro elemento de uma perspectiva. E nossa crença em sua validade não é mais nem menos que um hábito. Eis o pleonasma – o sistema simbólico da linguagem.

*
* *

Sûtra 1.3. Três processos interpretantes do Sistema são Paradoxo, Antítese e Contradição.

Gostava de gostar de gostar.
 Um momento... Dá-me de ali um cigarro,
 Do maço em cima da mesa de cabeceira.
 Continua... Dizias
 Que no desenvolvimento da metafísica
 De Kant a Hegel
 Alguma coisa se perdeu.
 Concordo em absoluto.
 Estive realmente a ouvir.
 Nondum amabam et amare amabam (Santo Agostinho)
 Que coisa curiosa estas associações de idéias!
 Estou fatigado de estar pensando em sentir outra coisa.
 Obrigado. Deixa-me acender. Continua. Hegel...

(Álvaro de Campos – PESSOA, *AC-CB*: 343)

“Gostava de gostar de gostar”, o pleonasmo do primeiro verso do poema, pode ser lido como tradução da citação latina: *Nondum* [ainda não] *amabam* [amava] *et* [e] *amare* [amar] *amabam* [amava] = ainda não amava e já amava amar ou já gostava de gostar de gostar...

Eis o início do poema, símbolo do que havia no início da travessia-metafísica de Kant a Hegel: uma unidade... reticências... nada de oposição... Somente aquela “alguma coisa” que, súbito, se descobre perdida ante Hegel, ou o que Hegel representa, para ser mais justo com esse grande filósofo – talvez tenha sido mais a leitura que fizemos dele que ele próprio o responsável por elevar a *Antítese* à mesma categoria da Tese, que primeiramente era mais que mero oposto da Anti-Tese, pois sequer a idéia de oposto havia...

Assim, Santo Agostinho (400 d.C: 7), cuja citação sintetiza o poema, refutara a dualidade dos Maniqueus, que julgavam o mal à altura de se opor ao bem, ao que Agostinho diz: “o mal não é senão a corrupção ou do modo [1idade], ou da espécie [2idade] ou da ordem [3idade] naturais (...); porém, ainda quando corrompida, a natureza, enquanto natureza, não deixa de ser boa”.

O mal não passaria, pois, duma espécie de esquecimento do bem. No entanto, confessamos que esquecemos isso a toda hora; e, como Pessoa, fatigamo-

nos de “estar pensando em sentir outra coisa”... Pensar [2^{idade}] num segundo se torna verbo inimigo de sentir [1^{idade}] – e a síntese hegeliana parece não chegar... e o poema só pode (in)acabar com reticências...

Primordialmente há unidade *Para-doxal* (além da “doxa”, opinião): mesmo quando ainda não se amava, já se amava amar... independentemente da opinião (*doxa*), consciente ou ignorante disso... Num segundo irrompe a secundidade, a *Antítese* a impor-se à altura da tese, esquecendo que talvez se poderia unir à unidade -- em vez de a ela se opor. E num terceiro, sempre talvez provisório, talvez um dia não, algo se interpõe aos extremos da dualidade -- tendendo a um novo equilíbrio, calculando a probabilidade de Antítese não passar de *Contradição* (mera dicção contrária), à espera de um novo paradoxo...

Paradoxo, Antítese, Contradição são três idades da manutenção do sistema, da sistematização do pleonasma. Três momentos de observação interpretante.

1. Quando surge um possível sistema, parece-nos um *Paradoxo*.
2. Quando de fato ele não explica uma exceção que insiste em ocorrer, deduzimos tal sistema como *Antítese* da exceção.
3. Quando, porventura, calculamos que a amplitude da exceção é muito maior que a do sistema, julgamos que provavelmente este não passa de *Contradição*...

Entretanto, ficamos ainda sem nada para pôr no lugar do que foi contradito. Um outro sistema só poderá surgir como novo Paradoxo, a englobar o anterior como mera particularidade sua, uma lei especial que servia a condições normais de temperatura e pressão -- agora extrapoladas.

Os três estágios sucessivos do sistema funcionam como os três meios de inferência apresentados por Peirce: *AB*dução do paradoxo, *DE*dução da antítese e *IN*dução da contradição. Entre as inúmeras ilustrações desses processos, dadas pelo próprio Peirce, o leitor pode consultar a que mais lhe agrada. Pessoalmente, recomendamos a história de Kepler, o astrônomo que: *ABDUZIU* que os planetas poderiam mover-se em órbitas, *DEDUZIU* o sol no centro da descrição mais simples desse movimento e *INDUZIU*, a cada etapa de sua investigação, uma

teoria aproximadamente verdadeira, uma vez que aproximadamente satisfazia as observações -- só modificando seu sistema após a mais judiciosa reflexão, de modo a torná-lo mais próximo dos fatos observados. (PEIRCE, *S*: 7-8, 30-31)

A busca de Kepler é um bom exemplo, mas nosso resumo do resumo do drama não é o drama. Queremos algo vivo, um exemplo que funcione para admirarmos agora! Como, porém, o leitor lê o que escrevemos no passado, só os olhos presentes da leitura poderão dar-se tamanho exemplo. O máximo que podemos fazer são perguntas, sugerindo como o leitor pode admirar suas próprias perguntas atuais sobre o que deve ser, afinal de contas, a *Gramática da União...*

1. Por mais confusas e *paradoxais* que sejam as sensações presentes no leitor, sua confusão, como todo bom caleidoscópio, de repente pode apresentar uma metáfora ou uma imagem ou, ao menos, uma sensação que guarde alguma semelhança com a solução da pergunta “o que é uma Gramática da União?”.

2. Que índice o leitor deduz da sensação gramatical acima? Há limites num mapa de União? Como a gramática adivinhada pelo leitor lidaria com uma exceção poética, sua *antítese*? O leitor pode até imaginar frases tradicionalmente incorretas, ou plagiar Fernando Pessoa, indagando que nota teriam (tanto o leitor quanto Pessoa) numa redação de Vestibular.

3. E se um dia, sempre em busca da verdade, o leitor for induzido a crer que as exceções é que são a melhor regra? O que faria ante a probabilidade de sua gramática cair em *contradição*?

*

* *

**Sûtra 1.3.1. *Paradoxo é o interpretante da abdução:*
Primeiridade ou adivinhação do sistema.**

Pouco me importa.
 Pouco me importa o quê? Não sei: pouco me importa.

(Alberto Caeiro, 1917 – Fernando Pessoa, *OP*: 242)

Para Beardsley (1962: 110) era importante que uma teoria da metáfora servisse também ao paradoxo – tamanhas as suas afinidades. Primeiridades em dimensões distintas: se olhamos a figura, Primeiro é a metáfora; se olhamos o sistema de figuras, Primeiro é o paradoxo. Um reverbera no outro... Assim, Caeiro, o mestre de Pessoa reverbera o Taoísmo – tamanhas as suas afinidades. Ao que evocamos o mestre do mestre:

No alto, não é iluminado.
 Embaixo, não é obscurecido.
 É eterno e sem nome.
 Tem sua origem onde não pode existir ser algum.
 Pode-se dizer que é Forma sem forma, Figura sem figura.
 É o Indeterminado.
 Indo a seu encontro, não se vê sua face.
 Seguindo-o, não se vêem suas costas.

(*Tao Te King*, trecho do poema 14)

Se, numa lógica tradicional do Ocidente, estamos acostumados a escolher ou tradição ou contradição, em muitas linhas do pensamento oriental o paradoxo do Meio é vivido e aceito. No Taoísmo, por exemplo, Lao-Tsé (600-200 aC) deliberadamente cultiva-o, criando, ao longo dos 81 poemas do *Tao Te King*, uma ambivalência que parece impossível de se resolver.

Ao pensarmos demais sobre paradoxos, por vezes temos a sensação de que já estão resolvidos. De repente, a solução esvai-se, a explicação falha, e a linguagem não é suficiente – donde costuma vir frustração intelectual. Esquecemos muitas vezes (ocidentalmente falando) que é exatamente isso o que deve acontecer; Eduardo Lourenço lembra-se disso, identificando o processo dramático de dizer o Indizível à relação Pessoa-Caeiro (LOURENÇO, 1973: 207).

Subestimamos o paradoxo restringindo-o às filosofias orientais. Daí a surpresa ao percebê-lo primordial a todo entendimento.

Ao nascer, qualquer sistema lógico forma e perpetua seus próprios paradoxos, sendo incapaz de resolvê-los, senão criando outros paradoxos – o que não seria solução alguma. Eis o limite?

Diz-se que a linguagem é limitada porque o entendimento é processado por palavras – e estas são claramente limitadas por outras palavras, e não pode haver palavras fora do dicionário... a não ser para um Guimarães Rosa ou algum Pessoa, por exemplo, que as encontram em qualquer esquina, por mais *beco* que pareça.

Recorremos, aqui, a uma pequena ajuda da matemática – não que possamos entendê-la; mas podemos ler o que outros entenderam. Em 1931, o matemático austríaco Kurt Gödel postulou o seu teorema da “incompletude”, e poucos filósofos prestaram atenção a ele, talvez devido às suas conseqüências – uma desatenção curiosa, pois o que importa deixa de ser a verdade expressa por uma idéia, passando a ser as funestas conseqüências dessa idéia para nossos condicionamentos.

Receosos de abdicar dos dogmas cimentados em nós mesmos, desprezamos qualquer coisa contrária ao nosso desejo de veracidade. O teorema de Gödel parece bem inocente. Simplesmente diz:

This statement of number theory does not have any proof.

[Esta sentença da teoria dos números não tem prova alguma]

(In: HOFSTADTER, 1980: 18)

Douglas Hofstadter explica que, em termos matemáticos, este teorema significa que:

Proofs are demonstrations within fixed systems of propositions.

[Provas são demonstrações dentro de sistemas fixos de proposições]

(idem, p.18)

Em seguida, Hofstadter expressa as implicações paradoxais desta forma:

The proof of Gödel's incompleteness theorem hinges upon the writing of a self-referential mathematical statement, in the same way as Epimenides paradox 'This statement is false' is a self-referential statement of language.

[A prova do teorema da incompletude de Gödel articula-se sobre a escritura de uma declaração matemática auto-referencial, da mesma maneira que o paradoxo de Epimênides "esta frase é falsa" é uma declaração auto-referencial da língua]

(idem, p.17)

Se a frase "esta frase é falsa" for verdadeira, será verdade que ela é falsa; se for falsa, será mentira que ela é falsa e, portanto, terá de ser verdadeira. Logo, se for verdadeira, será falsa e se for falsa, será verdadeira... Um paradoxo!

Em outras palavras, qualquer sistema auto-referencial não pode provar a si mesmo, pois não pode sair de si para fazê-lo. Cada sistema constrói suas próprias limitações *JÁ AO DIZER-SE SISTEMA*. Ou seja, nenhum consistente sistema de pensamento pode verificar-se a si mesmo.

Olhemos para as palavras... Parecem fazer sentido. Constituem um sistema fechado racional, cultural, etc. Mas: elas referem-se apenas a si mesmas (SMULLYAN, 1982). Se tentarmos fugir das palavras, violaremos as próprias condições do sistema – que não será mais linguagem. Isto é muito triste para a linguagem e para todo sistema de pensamento lógico-científico: a óbvia conclusão (ou talvez nem tanto) de que todo sistema fatalmente contraditará a si mesmo.

Chegamos, pois, a alguma certeza, que não pode ser esquecida e que funcionará para sempre em nosso pensamento, até que seja provado o contrário: o que é finito é contraditório, porque está condenado a circular em si mesmo. Um transgressor, ao transgredir o muro da tradição, ainda se está limitando... pois, para se afirmar "transgressor", não pode abraçar o que despreza. Só o infinito *não transgride...*

Só uma coisa – pensará o leitor atento que mora em nós: como é que o teorema de Gödel (sobre verdades não-demonstráveis) pode ser verdadeiro e, ao mesmo tempo, demonstrável? Será isto a chegada de uma Antítese?

*

* *

Sûtra 1.3.2. *Antítese é o interpretante da dedução:*

Secundidade ou exceção do sistema.

MAS PARA QUÊ me comparar com uma flor, se eu sou eu
E a flor é a flor? (...)

O quê? Valho mais que uma flor
Porque ela não sabe que tem cor e eu sei,
Porque ela não sabe que tem perfume e eu sei,
Porque ela não tem consciência de mim e eu tenho consciência dela?

Mas o que tem uma coisa com a outra
Para que seja superior ou inferior a ela?
Sim, tenho consciência da planta e ela não a tem de mim.
Mas se a forma da consciência é ter consciência, que há nisso?

A planta, se falasse, podia dizer-me: e o teu perfume?
Podia dizer-me: tu tens consciência
[porque ter consciência é uma qualidade humana
E eu não tenho consciência porque sou flor, não sou homem.
Tenho perfume e tu não tens, porque sou flor...

(Alberto Caeiro – PESSOA, AC: 120)

Como pudemos imaginar o ser humano sozinho (sem flores!) no topo da evolução?

O para-doxo, sendo além de opiniões (doxa), é uma unidade... Se sua essência desconcertante é quebrada, apaziguada ou "resolvida", deixa de ser paradoxal. Já a *antítese* é o motor da dualidade. Cansados de discutir, já abríamos a boca para fazer esta declaração "final", quando surge uma flor, chamada por exemplo *Sócrates*, a perguntar: por quê?

– Que buscador és tu que te cansas antes de encontrar? Logo agora que uma exceção aparece vais desistir? Não pensas que é justamente na exceção que reside a possibilidade de a regra crescer? Nem mesmo olhas diferentemente, a ver se o erro se transforma em aprendizado?

Eis a confrontação do paradoxo com uma exceção concreta, socraticamente deduzida.

Se não quisermos ouvir Sócrates, permanecemos no tempo em que a dialética enfada, em dualismos mutuamente refutáveis: um contra o contrário do outro, logo contra a si mesmo. A Física tem um conceito que ilustra a brutalidade

dessa rivalização: o *momento linear* em sua ação-reação. Quando um ego só pensa em se empurrar contrário a outro, brutalmente esquece que o "inim-ego" (o ego inimigo do ego) já empurra de volta.

Se esquecemos que o encontro é um “consigo”, ele se torna um “contra-sigo”: se, andando em certa velocidade para abraçar um amigo parado, só pensarmos em nós mesmos e esquecermos de calcular a soma das massas encontradas, fatalmente erraremos a velocidade final do sistema abraçado... Daí resultam muitas notas baixas em Física Mecânica.

Se pulamos afoitos para agarrar uma idéia aérea em alta velocidade, devemos estar disponíveis para ter nossa própria velocidade alterada – e prever que a idéia talvez reduza sua marcha, devido ao nosso peso. Caso contrário, ou ficaremos chateados com uma idéia que nos tira do chão, ou guardaremos só uma idéia morta como prêmio de nossas garras:

– Ou culparemos a flor de perfume excessivo (para os nossos narizes espirrando precipitados), ou, arrancando-a da raiz, presentearmos o mundo das idéias com apenas um processo de putrefação... (diria Caeiro)

Normalmente não percebemos as antíteses, ou por *condicionamento* ou por *negligência*, isto é, ou por rotina, ou por rotina-de-excluir, que ainda é rotina... Por condicionamento: não vemos que só andamos empurrando o chão para trás, porque o chão nos empurra de volta para a frente... Se pulamos, a gravidade da Terra nos atrai para baixo – mas, por pouquíssimo que seja, também atraímos a Terra para cima. É claro que a massa deste planeta é muito grande em relação a nós – por isso negligenciamos seu deslocamento microscópico e incalculável.

Mas: uma criança poderia imaginar todos os seres da Terra reunindo-se com propulsores saltitantes especiais, para pularmos juntos e vermos se o Planeta Azul muda enfim de rumo...

A antítese é o momento de encarar uma exceção... É quando a mãe sai de perto e o bebê decide de uma vez por todas encostar o dedo no fogo e transgredir aquela antiga proibição. É quando rejeitamos sem pensar uma pronúncia estranha: “pobrema”, “framengo”, “frôr”. Ou quando lemos Gil Vicente (1534: 238), mestre das origens do Português, deparando-nos com formas como “frol” (em vez de “flor”). Então, em vez de uma questão de juízo "certo *versus* errado",

temos a oportunidade de entender que, na história de nosso idioma, “l” e “r” muitas vezes são trocados – por terem uma origem muito próxima entre língua e céu da boca – sendo ambos consoantes “líquidas”.

A cosmologia dos índios Navajo, como resgata Johnson (1995: 14), caso semeada em cada coração, não nos permitirá ignorar para sempre as exceções – e um belo dia acordaremos com vontade de, nelas, buscar a oportuna semente do verbo *crescer*. A mera lembrança de que há belas versões indígenas para explicar os céus é prova de espírito aberto, para sorrir e aprender com as antíteses da história oficial.

Assim como os nossos cientistas, os Navajo se esforçaram para escutar os nomes das estrelas: o rabo do que chamamos “Escorpião”, combinado com nossas estrelas em *Canis Maior*, para eles são as Trilhas do Coelho. Também há Porco-Espinho, Urso Vermelho, Trovão, Grande Serpente, Cascavel de Chifres, Monstro Algoz, Nascido d’Água, Besouro do Milho, Pegadas de Peru, o Lobo, a Águia, o Lagarto, o Pintassilgo Cantor da Canção do Sol de Toda Manhã. E há Deus Preto.

Foi Deus Preto quem cuidadosamente arrumou as constelações nos céus e as acendeu – só mesmo ele podia fazer isso no escuro. Entretanto, um pouquinho antes de completar sua tarefa, o Coiote roubou a bolsa dos cristais de estrela e os espalhou aleatoriamente pelos céus.

Pois bem: tudo culpa do Coiote...

*

* *

**Sûtra 1.3.3. *Contradição é o interpretante da indução:*
Terceiridade ou conformação do sistema.**

Toda a vida da alma humana é um movimento na penumbra. Vivemos, num lusco-fusco da consciência, nunca certos com o que somos ou com o que nos supomos ser. Nos melhores de nós vive uma vaidade de qualquer coisa que se passa no intervalo de um espetáculo; por vezes, por certas portas, entrevemos o que talvez não seja senão cenário. Todo o mundo é confuso, como vozes na noite.

Estas páginas, em que registo com uma clareza que dura para elas, agora mesmo as reli e me interrogo. Que é isto, e para que é isto? Quem sou quando sinto? Que coisa morro quando sou? (...)

(Bernardo Soares – PESSOA, *LD*: 96-7)

É possível que, mesmo aproximando-se da página cinquenta (ou mais, dependendo da edição), o leitor (com um leve tom pejorativo) ainda considere “apenas uma metáfora” a primeira frase da citação acima. Diante dessa possibilidade, somos obrigados a começar tudo de novo, mas dessa vez radicalmente, até voltarmos ao princípio do Universo com a célebre onomatopéia “BIG BANG”.

Poucos negam a magnificência do Big Bang, seu poder de explicar tanto do pouco que vemos. Talvez, cogita Johnson (1995: 81), isso seja o melhor que podemos esperar de uma teoria do universo. Todavia, não podemos negar nossa admiração toda vez que as nuvens deixam ver o céu, ou até mesmo quando não deixam e nos surpreendemos com sua realidade de algodão doce.

O que a teoria do Big Bang se esforça por explicar é a plataforma sobre a qual fazemos observações e construímos nossas torres de abstração – a mesma plataforma em que nós, os construtores da teoria do Big Bang, nos apoiamos. Estranho nó? Gödel, Escher e Bach (HOFSTADTER, 1980) sorririam para isso.

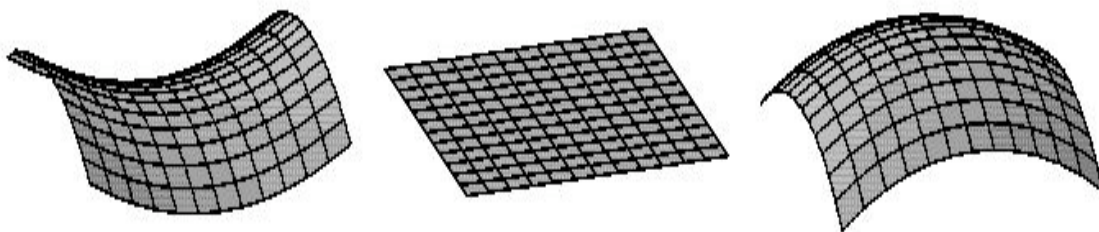
Então, fazemos alguns ajustes à nossa visão dos fogos celestiais. Re-arranjamos e embelezamos até chegarmos a uma versão do Big Bang capaz de explicar planura [flatness], suavidade [smoothness] e, o mais importante, a origem das estruturas – mas só se 99 por cento do universo for essencialmente invisível.

(JOHNSON, 1995: 81)

A estranheza da última frase talvez faça com que ela seja descartada como ruído, mera exceção das frases com sentido. Por isso enfatizamos: uma das versões mais recentes do Big Bang, para adequá-lo à observação de que o universo é plano, teve de postular que 99 por cento da matéria consiste em partículas que não emitem nem absorvem qualquer luz. Logo, toda vida humana não deixaria de ser um movimento na penumbra, como Soares disse. Curioso...

A explosão do Big Bang teria posto tudo para fora, gerando um universo em expansão... que, caso se abrisse sem qualquer freio, já se teria tornado tão rarefeito que não haveria galáxias, estrelas, nós. Deve, então, existir algum "cabresto universal" que, contudo, não feche demais o Cosmos – caso contrário, o universo há tempos se teria voltado para dentro de si mesmo, terminando tudo em novo Big Bang!

Pensando triadicamente, alguém se lembrou do caminho do meio: o universo nem se rarefez, nem se refez.



Nosso universo também pode ser plano... equilibrado entre expansão e contração, abertura e fechamento. Nesta altura (ou planura) nos lembraremos da Gravidade para o papel do tal "cabresto universal" - a força necessária para conter a expansão geral, equilibrando-a. Eis, contudo, o enigma, como o explica Johnson (idem: 77): não parece haver matéria suficiente para fornecer o bastante de Gravidade e equalizar o crescimento. As estrelas luminosas mal fornecem 1 por cento da densidade necessária. Mesmo acrescentando 10 vezes mais de uma hipotética matéria escura (estrelas apagadas e buracos negros que se podem inferir mas não ver), chegamos tão-somente a uns 10 por cento do requerido para a planura universal. Onde foram parar os 90 outros por cento?

Tal é a natureza da contradição: a idade em que calculamos, por indução estatística, a relação entre regra e exceção, paradoxo e antítese – chegando, no caso do Big Bang, à admiração de que o sistema normal é que não passa de exceção em meio à regra, 1 por cento de luz em meio ao breu... E a qualquer momento pode ser abandonado em prol de um sistema mais amplo, que, no entanto, só poderá vir numa outra idade, com uma outra perspectiva de união – pois a superação de antíteses, pelo englobamento da exceção, é um novo paradoxo... É à sua espera que voltamos a ficar disponíveis, e nos surpreendemos a admirar o silêncio, em busca da nova metáfora, como a de Pignatari inspirada em Peirce:

na poeira de sentimentos desrelacionados do caos
surgem partículas de semelhança.

(PIGNATARI 2004: 75)

Veja que, para a contradição, é preciso mais que antítese... Carecemos de uma perspectiva a partir da qual avaliar a relação entre paradoxo e antítese, entre um sistema e sua persistente exceção... entre um mapa do céu e, por exemplo, a extravagante órbita de Mercúrio.

Quando Newton formulou as leis da Mecânica Clássica que levam seu nome, iluminou o céu humano com uma regularidade que parecia não ter fim... A órbita de cada planeta será uma elipse invariável em relação às estrelas ditas fixas, caso possamos abstrair a ação dos outros planetas sobre o planeta considerado. Einstein resume a história:

Esta consequência [a órbita invariável], que pode ser examinada com uma exatidão muito grande, foi confirmada com a precisão de que dispomos hoje para todos os planetas, com exceção de Mercúrio, o planeta mais próximo do Sol.

No tocante a esse planeta, desde Leverrier [astrônomo, 1811-1877] sabemos que a elipse correspondente à sua órbita não permanece imóvel em relação às estrelas fixas, mas gira no plano orbital no sentido do movimento de revolução do planeta, embora com lentidão extrema.

Para este movimento de rotação da elipse orbital obtém-se o valor de 43 segundos de arco por século, valor estabelecido com uma imprecisão de poucos segundos de arco.

A mecânica clássica não consegue explicar este fenômeno senão apelando para hipóteses pouco prováveis e imaginadas exclusivamente para esta finalidade.

(EINSTEIN, 1916: 85-86)

Com relação à órbita de Mercúrio, avolumaram-se as exceções às leis de Newton, de tal modo que tais leis foram englobadas (como mero caso particular) pela teoria da relatividade de Einstein publicada em 1905. Contudo, poucos anos depois, Einstein se vê na mesma posição de Newton: tal qual a mecânica clássica, a teoria da relatividade faz uma conveniente distinção de corpos para os quais valem, *versus* outros corpos para os quais não valem as leis da natureza. *Qual a razão desta preferência?* – indaga o próprio Einstein (1916: 62).

Nesse sentido a teoria de 1905 passa a ser chamada Teoria da Relatividade *Especial*, sendo englobada, em 1916, pela Teoria da Relatividade *Geral*... que viria a ser posta em xeque pelas incertezas e exceções observadas pela Física Quântica... como se fosse apenas mais um caso particular (GUROVITZ, 2003). Ressurge, então, a expectativa por um novo paradoxo.

Não é outra a história gramatical: teorias mais simples vêm abarcando fenômenos lingüísticos que a Gramática Tradicional considerava erro e esclarecendo, a partir de bases simplificadas, o que a tradição apresentava contraditoriamente. Para experimentarmos um exemplo, pronuncie o leitor as palavras “sim”, “não”, “talvez”. Então, com uma delas, responda por gentileza: “já percebes uma vontade inefável de escrever poemas?”. Em 1947, José Oiticica observou que nenhuma das repostas [Ex: *percebo*, *sim*] modifica a circunstância do verbo “perceber” – logo, não se trata de “advérbios”, como a gramática então classificava “sim, não, talvez”... e muitas outras palavras. Oiticica constatou que, no quadro tradicional, estas palavras eram inclassificáveis – pois só se admitiam palavras “ideativas”. Eis a contradição.

Diante disso, Oiticica abriu-se a reconsiderações... Estando disponível, pôde abduzir que a representação de “idéias” fornece apenas um tipo de palavras, ao lado das “emotivas” (como são as interjeições) e das “denotativas” (onde entrariam “sim”, “não”, “talvez”, denotando o falante no discurso). Semioticamente, diremos que as ideativas (símbolos) são especializações das denotativas (índices), que por sua vez são especializações das emotivas (ícones).

Queremos chamar à atenção, especialmente, a oportunidade que o encontro da exceção traz. A Ecologia, por exemplo, defende que a crise da atualidade, em

que protagoniza o fantasma do aquecimento global, pode ser vista como grande oportunidade: solo fértil para semear uma re-união do humano com a natureza. Quando a poluição passa de exceção à regra, não se trata mais de absorvê-la em aterros sanitários, mas de buscar um novo sistema que tenha por princípio a não-poluição. Pensemos na cidade de São Paulo, em que o sonho de consumo de um carro que alcance 200 km/h é contradito pela concreta média de velocidade na capital paulista: apenas 18km/h -- mais ou menos a média do início do século XX, em que a praxe era andar de carroça, sem poluição alguma. Este sentido da contradição está relacionado à idéia de *entropia*, "a medida da desordem de um sistema" -- o qual atinge o limite que a própria idéia de sistema encerra, além da qual teria de se tornar um outro sistema, mais amplo -- do contrário:

O crescimento de uma estrutura, a partir de um certo limite, acaba por torná-la contraprodutiva.

(LAGO & PÁDUA, 1984: 55)

Súbito, a exceção faz-se oportunidade. Imagine-se que já nos acostumamos à desesperança de galgar um monte sem fim... E um dia o morro acaba: o que fazer perante este fato que muda tudo? Em vez de desespero, podemos descobrir a liberdade, como sugere a simplicidade do provérbio tibetano:

– *No topo desmonte do burro.*

Relembrando a pergunta de Bernardo Soares – “Que coisa morro quando sou?” – agora podemos traduzir:

– *Que gramática perco quando a linguagem sempre foi assim,
capaz de toda (não) transgressão?*

Ou então, deixar que a intuição de Albert Einstein (in)conclua por nós:

Não cabe ao finito abarcar o infinito,
MAS SIM ABRIR AS PORTAS
PARA QUE O INFINITO O ABARQUE.

(Einstein, In: ROHDEN, 1976)

*

* *