

# A REVOLTA DO TEXTO E O SILÊNCIO DOS OBJETOS (UMA LEITURA DE *FALAS INACABADAS*)

BCH-UFC  
PERIÓDICOS

**F**alas Inacabadas, um livro de apenas 48 páginas, foi publicado em 2000, pela Tomo Editorial, de Porto Alegre. O livro contém fotos, sobre as quais foi feito um poema.

A relação entre imagem e texto sempre foi muito polêmica. O trabalho de Elida Tessler (artista plástica) e Manoel Ricardo (poeta) confirma a tensão entre os dois campos semióticos: ela construiu a “instalação”, com objetos do cotidiano e, daí, foi feito o trabalho fotográfico; ele, diante das fotos, fez uma leitura poética, sobre tais objetos. É um trabalho que relê um outro; são duas linguagens diferentes, que têm um objetivo: recriar o real e mostrar a poeticidade que está por trás desse real e que só os artistas enxergam. É, portanto, um livro que vê o mundo contemporâneo, de duas maneiras: essas duas linguagens confirmam a tese de que o mundo, se visto de ângulos diferentes, tem diferentes sombras e cores, ou seja, tudo pode mudar, se mudar a visão do espectador. Isto, na verdade, leva-nos a uma das grandes polêmicas do mundo pós-moderno: não há uma só verdade, absoluta e inquestionável: há formas diferentes de ver. É um livro curioso e instigante. É curioso, a partir do projeto gráfico; é instigante, a partir da desconstrução do texto.

O leitor tem duas surpresas, ao folhear o livro. Primeiramente, ao deparar-se com as fotos, ele fica a imaginar qual é a significação do silêncio dos objetos fotografados, dispostos em “instalação”; segundo, ele se pergunta sobre o

Paulo de Tarso Parda\*

## RESUMO

Na Pós-modernidade, a mistura de linguagens é uma característica muito acentuada. O presente ensaio faz uma leitura do livro “Falas inacabadas”, cujo texto foi baseado em fotografias; faz uma reflexão sobre a linguagem do texto e sua relação com as artes plásticas.

\* Mestre em Literatura, músico, ensaísta e contista. Professor Substituto do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará.

quê, ou para quem, o texto está falando. Que significação pode ter tudo isso? em que paradigma devo basear-me, para entrar no universo dos artistas? – essas poderiam ser as primeiras perguntas do leitor, atordoado pelos silêncios dos objetos e pela revolta do texto.

Esse ensaio tem, entre outras, essa intenção: ajudar o leitor a criar seu próprio paradigma, para que ele preencha os silêncios e os vazios que um livro desta natureza, usualmente, tem.

O leitor acostumado a pensar acerca do tradicional conceito de texto terá um primeiro problema a resolver: se não há um texto, como entender uma proposta? Se não há coerência nem coesão textual, qual o caminho a seguir? Se os objetos fotografados são silenciosos, como iniciar uma *conversa* com eles?

Nesse momento crítico de tentativas de entendimentos, lembrei-me dos conceitos de “lúcido e lúdico”, com que Horácio Dídimo, poeta da melhor fonte, em sua tese de doutoramento, engendra sua teoria sobre a ficção de Monteiro Lobato.

E foi assim que, esquecendo a lucidez do adulto, entrei no mundo lúdico, com instinto de menino: destruir tudo, desafiando as linhas que costuram as páginas do livro; ou melhor, as fotos; ou melhor, destruir o desentendimento do texto e das fotos; ou melhor, destruir e não saber mais montar. E o menino, que destruiu tudo, olha, estupefato, para o objeto, agora,

irreconhecível, mas consciente de que nada é mesmo para ser entendido. Ele dá uma olhada, meio enviesada, para o estrago, como quem ainda tem uma esperança de montá-lo, de entendê-lo, mas acaba por jogá-lo a um canto do quarto, ou debaixo da cama, para que ninguém veja o destroço; e vai ocupar-se de outra guerra, pois aquele brinquedo já cumpriu seu papel; ele foi competentemente destruído, fragmentado e, a partir disso, ficou silencioso. Mas as mãos do menino estão, já, doidas por novas destruições...

Esse sentimento de fragmentação está no texto; isso significa que ele “assumiu o namoro” com os objetos das fotos. Nesse sentido, podemos entender a lógica do livro.

A natureza de uma instalação tem algo de desamparo, ou, talvez, de solidão, porque faz parte de um mundo em que não há namoro entre os objetos, dispostos que estão em um universo cuja lógica tem uma variante em cada espectador. Isso não quer dizer que a instalação dependa, para ser entendida, de cada um deles; isso quer dizer, apenas, que o universo criado pelo artista tem outra lógica e faz parte de outro universo que somente poderá ser apreciado pelos que “querem ter” sensibilidade para isso.

Assim, tais objetos, no caso das fotos do livro *Falas Inacabadas*, deixam de ser simples utensílios – garrafas, pregos, sacos, arames – e adquirem textura de arte: eles saíram de seus mundos utilitários e estão, a partir dessa nova roupagem, servindo de objeto de apreciação; estão sendo vistos por olhos que passam a enxergar outras funções, distintas daquelas para as quais eles inicialmente foram criados. É isso que faz a instalação adquirir o estatuto de arte.

Elida Tessler, artista do tempo (talvez esse deva ser o nome de um artista instalador, dada a efemeridade de uma instalação), registrou o momento mágico da solidão dos objetos, colhidos do cotidiano.

José Albano disse, em uma entrevista, que a instalação talvez seja a parte mais interessante dos atuais salões de artes plásticas. Concordo com esse grande fotógrafo – um dos pioneiros

do nosso Estado –, principalmente, porque é nas instalações que se pode ver o nível de abstração de um artista plástico e pode-se sentir a liberdade, através da “associação livre” (para usar um termo da Psicanálise), de um criador.

Manoel Ricardo, competentemente, transfigurou as fotos em texto; ou melhor, em “não-texto”. É neste ponto, no livro, que reside a aproximação entre os dois campos semióticos: a literatura e as artes plásticas.

Só podemos entender o poético do texto de Manoel Ricardo, se abstrairmos a sintaxe da língua; se abstrairmos o universo de relações lógicas que as palavras, usualmente, proporcionam.

Assim como os objetos fotografados, o texto também sofre de uma profunda solidão e desamparo, porque não tem a devida amiga – a sintaxe –, única companheira que lhe poderia proporcionar o diálogo, seja ele com quem for: ou com o leitor real; ou com o narrador; ou com o “leitor-modelo” (termo utilizado por Humberto Eco, em seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*<sup>1</sup>, para classificar o leitor maduro).

Dessa maneira, estando suspensas as relações sintáticas, temos que encontrar outros procedimentos, para penetrarmos no momento poético do *não-texto*.

A poesia concreta, abolindo a sintaxe, teve suas relações semânticas ligadas, também, à plástica da impressão, ao visual das palavras, impregnando o leitor com sugestões de desenhos, rabiscados com as próprias palavras.

João Cabral de Melo Neto, tentando manter-se distanciado do lirismo, do sentimento com o qual o narrador do poema vê o mundo, criou uma poesia cuja maior característica é exatamente essa tentativa de fuga do lirismo tradicional, do confessionalismo: o eu-lírico é afastado e, como uma câmera, guiado por um observador sem envolvimento passional com o objeto do seu foco. Por isso, o narrador de João Cabral procura ser um narrador que não é “apaixonado” pelas coisas do seu retratado mundo. Marly de Oliveira, no prefácio da obra completa desse poeta pernambucano, disse

que sua poesia “é uma poesia anti-lírica, é uma poesia dirigida ao intelecto”<sup>2</sup>. Mesmo assim, João Cabral não se distanciou muito da sintaxe da língua – o distanciamento foi do narrador do poema.

O narrador de Manoel Ricardo, pelo contrário, está próximo do objeto, que serviu de impulso criador, mas, distante da sintaxe. Há, aqui, uma inversão de procedimento.

Ora, se não há relações lógicas entre as palavras, como, então, entendê-las?

E a resposta vem com a mesma lógica: não há como entendê-las; não podemos fazer relações passionais entre as palavras, porque não há “namoro” entre elas, devido à falta de uma sintaxe. Por esse motivo, o não-texto de Manoel Ricardo exige muito mais do leitor, acostumado com as relações lógicas de um texto; exige a recriação de tais palavras, de acordo com a sensibilidade e a experiência de cada leitor.

Este talvez seja o grande enigma e o grande mérito do poema: envolver o leitor no mundo das não-relações; intelectualizar esse leitor para, a partir daí, fazê-lo entrar no universo da livre associação e da abstração total. É por esse motivo que a leitura do poema não é fácil. Talvez o autor tenha pensado em um leitor-modelo, um leitor iniciado.

Não cabe, neste trabalho, falar da intenção do autor, mesmo porque isso, tecnicamente, é inviável. O fato é que o leitor, qualquer que seja ele, terá que criar seu próprio modelo de interpretação. Terá que perceber, por exemplo, que a musicalidade – se é que podemos falar disso, em um *não-texto* – se dá não através da melodia de cada verso, mas somente pelo contraponto de cada palavra, isolada de suas parceiras de sintaxe. É por isso que o poema é monofônico, como um cantochão; mas pode ser polifônico, somente nos poucos e raros momentos em que uma palavra forma uma frase, ou, falando passionalmente, quando esta palavra tem alguma “paquera” com a que se lhe avizinha.

Veja-se este exemplo:

*Recolha em cada pedaço de fala  
de silêncio  
ou parafrasear cantos da casa,  
inteira*

A sintaxe desta primeira estrofe do poema está misteriosamente cortada. Não há, portanto, relações de contiguidade entre as palavras. Cada uma assume seu papel dentro de um universo fechado e ininteligível; cada uma isola-se das demais, como se elas mesmas se rebelassem contra a sintaxe da língua. Neste aspecto, nota-se a extrema solidão de um narrador isolado, tentando fazer ligações daquilo que está solto e livre.

Por esse motivo é que o leitor tem um papel fundamental: o poema dirige-se, diretamente, para a razão, para o intelecto do leitor. Se não fizer primeiramente esse exercício de entendimento, ele não poderá sentir o poema e sequer considerá-lo como tal, daí a dificuldade da leitura.

Essa não é uma poesia confessional, mas chapada, como uma placa de bronze, sobre a qual o gravador imprime seu desenho. O poema convida o leitor muito mais para pensar sobre as relações das coisas evocadas, do que para sentir a melodia ou a musicalidade dos versos; ou para perceber a confissão de um narrador. É um poema, portanto, para “descobrir possíveis relações”, já que foram cortados todos os nexos e regras do jogo lingüístico.

Se pensarmos que ainda é o estatuto de um narrador, qualquer que seja ele, que evoca coisas, objetos e sentimentos de um mundo real para, a partir disso, transfigurá-lo em poema, poderemos imaginar o quanto o mundo, para esse narrador, está, mais do que nunca, fragmentário, desorganizado e aflito.

Acho que o narrador criado por Manoel Ricardo absorveu todo o caos pós-moderno, que o mundo contemporâneo produziu, e transformou isso em uma linguagem que perdeu sua principal paquera: a sintaxe da língua.

Esse talvez seja o motivo da grande solidão desse ser, que procura desvendar o namoro

dos objetos e das coisas, sem a necessária lógica e sem os paradigmas tradicionais.

Se a sintaxe da língua não mais traduz qualquer tipo de sentimento que somente ela poderia traduzir, só podemos pensar em um elemento que possa desvendar o segredo desse texto: a sensibilidade poética. Mas, para que isso ocorra, primeiramente, o leitor terá que passar por esse doloroso processo de desconstrução, de isolamento, de solidão e de “desnecessidade” – termo que finaliza o primeiro fragmento do poema.

O fragmento, a seguir transcrito, bem demonstra não só o não-texto, como, desde já, encaminha e dirige o leitor para um mundo caótico, cujos elementos, evocados do cotidiano, estão espalhados, como num *croquis*, na prancheta de um arquiteto que vai, a partir das sugestões iniciais, tentar desenhá-lo adequadamente.

Há, aqui, uma interrupção de funções: o narrador sente e percebe o mundo pelas não-relações dos objetos evocados, mas, como não há relações sintáticas na sua linguagem, ele não finaliza a sua função, que seria exatamente a de dar sentido e lógica a esses objetos; o leitor, arquiteto do *croquis*, desenha esses mesmos objetos, organizando-os de acordo com sua experiência e vivência com o material poético.

Se a ele não são dados os modelos para o desenho final, isso implica que ele terá uma atuação absolutamente ativa, no processo de desvendamento do magma poético. Essa é a maior dificuldade da leitura, para aqueles não iniciados na poesia moderna e, principalmente, na pós-moderna.

É com essa perspectiva que tentamos compreender e, essencialmente, sentir o *não-texto* construído por Manoel Ricardo.

Vejamos o primeiro fragmento do poema:

*Recolha em cada pedaço de fala  
de silêncio  
ou parafrasear cantos da casa,  
inteira*

*Estar assim*

*ela*

*dormindo pano de escorrer café chá preto chimarrão*

*Onde também o mendigo dormirá novamente*

*ela*

*eles*

*os objetos dela*

*A palavra*

*toda ou qualquer*

*desnecessidade.*

É importante observar que, no primeiro verso, o narrador utiliza-se de uma ação imperativa – “Recolha em cada pedaço de fala” –, para colocar, desde logo, o leitor como agente do processo poético. E o leitor tem que mergulhar dentro e no meio dos objetos, para desvendá-los.

Nesse primeiro verso, isso fica muito evidente, porque o leitor, deste verso em diante, não encontra mais a relação sintática que ele espera – a relação que completa a ação do verbo “recolher”. Na busca de uma resposta para o complemento desta ação, ele vai emaranhar-se em outras construções igualmente enigmáticas e labirínticas, porque ele não encontra um meio para isso: a lógica da língua.

Esse primeiro momento é de espanto e de surpresa, porque os objetos evocados e as possíveis relações que se esperariam deles ficaram suspensas, devido à falta de uma sintaxe. Tudo, então, torna-se confuso, como se não existissem mais o namoro do jogo lingüístico, como já dissemos.

O grande mérito desse procedimento é fazer com que o leitor pense, não mais, sobre a lógica e as relações coerentes da língua com o mundo, mas sobre a não-lógica dele – o caos.

Nesse sentido, o paradigma sintático proposto por Manoel Ricardo é uma das maneiras de expor e, talvez, de denunciar a desorganização do mundo pós-moderno, onde cada ser reivindica um espaço individualizado; um espaço somente seu; portanto, fora da idéia de

coletividade. Cada ser, por isso, cria seu próprio universo e convive com isso, criando e seguindo sua própria verdade, daí o isolamento a que os objetos ficam sujeitos.

Isso nos leva ao conceito de “verdade” e, conseqüentemente, da sua relativização, objeto central da reflexão filosófica. Esse tema é por demais conhecido de Manoel Ricardo, haja vista sua formação acadêmica.

Voltando ao poema: as ações são descontínuas, não-lineares e cada objeto evocado pelo narrador absorve e reivindica todo o universo semântico, sintático e simbólico a que pode ter direito.

Isso significa que ele se isola dos que lhe são contíguos, e assume todas as significações que só seriam possíveis com seu namoro – inter-relações – com estes que lhe estão, sintaticamente, próximos.

Se não há sintaxe, não pode haver relações lógicas e paradigmáticas. Dessa maneira, as funções verbais, adverbiais, substantivas têm que passar por outros conceitos.

Nos poemas concretistas, aos quais já nos referimos, as relações sintáticas também foram abolidas, mas a “atitude lúdica”<sup>3</sup> ganhou evidência e isso, assim como a forma gráfica com que ele foi construído, ajudou a desvendar o universo semântico do poema.

Aqui, não há ludismo e a plástica desapareceu, o que torna o poema de Manoel Ricardo ainda mais hermético.

O que se pode perceber de plástico são alguns sinais de pontuação que, ocasionalmente, vêm deslocados de suas posições tradicionais:

*Aparentar da solidão  
As sombras  
:  
sobra coisas*

Mas, como a lógica não faz parte do procedimento de construção do poema, tais sinais adquirem, também, outros valores e abrem-se para novas significações.

Com essa perspectiva, podemos entender o título, tirado de uma exposição de Elida

Tessler, em Fortaleza: *Falas Inacabadas*. São inacabadas, as falas, porque não se completam e, por conseguinte, o poema abre-se para uma infinidade de leituras.

Como exemplo disso, é interessante observar que, apesar do *não-texto*, há momentos descritivos, que procuram desenhar os objetos, motivo de impulso de criação do poema:

*Vidro cor chão teima pano ferramenta cisma  
Garrafas vilipêndio porta dor laços sêpia arames  
Fio alma janela silêncio água penumbra acidez  
Pó ferrugem algodão corpo sacos mesa fim aço  
Denúncia livros ferro luz paredes pregos silício*

Tudo o que o leitor vê, nas fotos, está nesta estrofe. Como não há o paradigma do jogo lingüístico, para orientar que tipo de relações poderiam ter as coisas descritas, tais objetos terão que ser redesenhados na *prancheta* do leitor-arquiteto.

Assim, os verbos – “teima”, “cisma” – não funcionam como elementos de ação, mas, apenas, como sugestões de possíveis movimentos, que têm que ser recriados pelo leitor, daí a grande intelectualização a que ele fica submetido. Os outros elementos evocados espalham-se na *prancheta* e na mente desse leitor e formam um grande caleidoscópio, cujos fragmentos projetam-se num mundo caótico, pois não há seqüência lógica que possa organizá-los, dentro dos modelos conhecidos.

Da mesma maneira, no fragmento “VII”, os momentos descritivos aparecem:

*Fila delas:  
garrafas.*

*Arco deles:  
arames.*

Quem observa as fotos, pode, através desse fragmento, vislumbrar o quanto o poema está ligado aos objetos. É um raro momento de representação, em que não há o vácuo sintático, característico do todo o poema. O narrador constrói tais objetos, através de uma lente com-

pletamente desfocada, impossibilitando, por isso, uma visão nítida daquilo que ele está focando. Com isso, podemos entender as relações do poema com os objetos: eles dialogam dentro desse vácuo sintático, proporcionado pelo experimentalismo do *não-texto* e pelo silêncio dos objetos, em instalação, fotografados.

Essa é uma proposta revolucionária, pois desestrutura todos os modelos lingüísticos, e uma atitude pós-moderna, porque cria novos paradigmas, para o entendimento do caótico mundo representado.

Objetos e poema, assim, estão sincronizados, e um ajuda a desvendar o mistério do outro.

Os “objetos e um poema” – subtítulo do trabalho – estão dentro de um mesmo campo simbólico, sintático e semântico: esta é a sincronia e a coerência do livro.

## NOTAS

<sup>1</sup> Eco, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo : Companhia das Letras, 1994, p.33

<sup>2</sup> Melo Neto, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.15.

<sup>3</sup> Proença Filho, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo : Editora Ática, 1988, p.54