

A GÊNESE DE UMA JOVEM POESIA NA PELEJA DA UTOPIA COM PAUPÉRIA¹

*Carlos Alfredo Fernandes Verdasca²

Resumo: O trabalho apresenta um estudo sobre a produção poética de um jovem escritor, observando em seu processo uma poética que, em seus resultados, é considerada de vanguarda, mas que tal situação é decorrente de uma inadequação do canal aos projetos manuscritos da obra. Considera ainda uma análise semiótica da obra ao nível de interpretantes. Observa que a inexecutabilidade dos projetos do poeta, por motivos sócio-econômicos, leva a uma tradução desses projetos para o espaço da bidimensionalidade da folha de papel.

1. A Crítica Genética e o Meio Sócio-Cultural

A Crítica Genética é a crítica de um processo, o processo de criação. Ciência do estatuto recente, que tem seu marco inicial num ano assaz conturbado (1968) e num país que se associou a este ano de modo especial (A França). Não poderia pois a Crítica Genética deixar de ser uma ciência desencadeadora de energias de revigoração e desenvolvimento dos estudos literários. Aliás, como diz Cecília Almeida Salles:

“O papel da Crítica Genética é, na verdade, revelar uma teoria da criação implícita em cada processo criador; teoria essa manifesta na ação do criador que o manuscrito, por sua vez, (res)guarda. Esses princípios teóricos, raramente conscientes para o criador, regem o processo criativo daquela obra específica. Isto implica em dizer que em toda prática ou em

¹ Monografia apresentada à disciplina de “Códigos Intersemióticos: Linguagem e Criação - Módulo 2” ministrada pela Prof^a. Dr^a. Cecília Almeida Salles no Curso de Mestrado do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, 1.º Semestre de 1993.

² A professora Cecília de Almeida Salles fez o seguinte comentário à caneta na avaliação do trabalho, na página final: “*Trabalho interessante e bem apresentado. A interpretação semiótica talvez necessitasse de um maior aprofundamento ou a busca de instrumentos - na própria semiótica - mais adequados. Bom trabalho. Nota: 9,0*”

toda ação criadora há um teoria implícita. O papel do geneticista é retirar do manuscrito, com os instrumentos que ele tem à sua disposição, essa teoria e, assim uma poética vai sendo revelada” (1992:102).

Assim, nesse trabalho, através de um conjunto de manuscritos e de depoimentos conseguiremos, se não demonstrar uma teoria implícita, pelo menos, entrever uma obra que revela uma tensão entre a realidade e a utopia.

Abordaremos também o conceito de Interpretante de Peirce e o relacionaremos com essa tensão, de modo a demonstrar que o processo criativo que estudamos apresenta uma proposta que não lhe sendo estranhos, impedem essa realização, resultado disso é que no lugar da realização imaginada pelo autor surge um substituto, fruto do choque com esses elementos que lhe opõem, fruto esse que inaugura uma cadeia interpretante que é relacionada com a cadeia interpretante imaginada pelo autor. Deste modo, “autor” e “escritor” inauguram duas cadeias diversas sendo, no entanto, o processo o mesmo. Como isso é possível? É o que veremos nessas páginas.

João Alexandre Barbosa percebe em *As Ilusões da Modernidade* a relação de intertextualidade entre consciência e história:

“Por isso, o poeta moderno é aquele que sabe o que há de inatável na condição de encantamento de seu texto, sempre dependente de sua condição de enigma. Consciência e história são vinculadas pelo mesmo processo de intertextualidade: o novo enigma é a resolução transitória de numerosos enigmas anteriores. Para o poeta moderno, a consciência histórica sendo basicamente social e de classe, também é cultura” (1986:15).

O conjunto de manuscritos que estudamos pertence a um autor que se insere nessa perspectiva de poeta moderno. Consciente dessa condição de enigma, vê-se imerso numa sociedade que dificulta a exposição desse enigma, fazendo com que um esboço de seu trabalho como sendo o seu trabalho, o que faz com que o enigma de cada obra torne-se inatingível ao leitor.

O fato de o autor estudado encontrar obstáculos de origem sócio-cultural e econômica à plena realização de sua obra, pode levar à questão da realidade social do artista num país subdesenvolvido, da relação da literatura com uma espécie de realidade social que se interpõe como obstáculo intransponível à realização artística. Neste caso, vejamos, por exemplo, ainda mais uma vez, João Alexandre Barbosa em seu estudo “Linguagem & Realidade do Modernismo de 22”:

“Não se tratava mais de uma linguagem de representação da realidade circunstancial, para a qual fosse decisiva a invenção de uma ‘língua brasileira’, mas da transformação, no nível do significante, dos dados oferecidos por aquilo que chamou-se de ‘crise de representação da realidade’.

Não uma substituição: uma recodificação, tendo-se em vista o que a própria evolução da crise ia compondo no conjunto da vida social.” (1974:104).

Com efeito, observaremos um caso em que há uma constante e necessária recodificação nos termos observados acima, acrescido de uma dinâmica característica de uma época finissecular de revisão de conceitos e ideologias como é a nossa. Aliás, como está expresso no “Tratado do Sublime” de Longino, que apesar de seus quase dois milênios de distância, ainda permanece atual:

“Não é talvez a paz universal que corrompe as grandes naturezas, mas, sobretudo, esta guerra interminável que sustenta a cupidez em seu poder, e, por Zeus, acrescente a isso as paixões que assolam o século presente e o devastam de começo a fim. Com efeito, o amor pelas riquezas, cuja busca insaciável nos torna doentes, e o amor do prazer nos escravizam; mais ainda, pode-se dizer, eles hoje nos invadem o corpo e a alma.”(citado em BRANDÃO, 1979:79).

Feitas essas considerações sobre a influência de aspectos da realidade, notadamente das circunstâncias sócio-culturais, podemos nos ater ao trabalho da análise dos manuscritos do autor em questão, que,

creio, revelarão aos leitores desse trabalho, uma situação de intensa tensão que caracteriza uma poética em explosão.

2. Uma Poética em Tensão

O autor em que me detive para estudos é um jovem poeta premiado em alguns concursos: Jairo Jhade Gallahade. Desde 1984 mantém publicações ditas marginais como folhetos e fanzines. Vencedor em 1991 e 1992 do Concurso Projeto Nascente da USP e classificado para integrar a Antologia do II Concurso Universitário de Poesia dos Países de Língua Portuguesa, promovido pela PUC-SP. Quando lhe propus fazer um trabalho sobre sua poesia, abriu-me, quase sem restrições, seus “arquivos”. A escolha do autor deveu-se, em muito, à amizade que tenho por ele, mas também e, principalmente, à riqueza de seu trabalho que, como pretendo demonstrar, possui requintes de elaboração que creio *sui generis*. Uma poética fruto de intensas reflexões sobre sua criação e sobre o mundo em que ela se cria. Começarei pela análise dos manuscritos e notas que levaram a composição de um poema intitulado “Piazza XIV”, publicado dentre outros lugares no Jornal da USP da semana de 9 a 15/11/92, página 15, cuja versão final é seguinte:

Piazza XIV³

A Roberto Piva

Segui Rimbaud & Verlaine

Ouvi um cravo barroco

Tocar Greensleeves e Martin Códax.

Dei alguns níqueis

para Camões, o zarolho,

que mendigava,

³ Publicado também em *Infernália Tropicalis* (1999), acrescido de quatro epígrafes (Roberto Piva, Leopardi, Dante Alighieri e Samir Savon) a dedicatória a Roberto Piva foi substituída para uma tríplice dedicatória (a Charles Bukowski, Jack Kerouac e Serguei). Ao final do poema, aparece a indicação (imaginária) de lugar de escrita do poema: “Terminal Ferroviário de Santos, 1990”, além de um hieróglifo (figura) que ilustra abstratamente o poema.

Delatei Pound
aos caçadores de nazistas!
Tirei de um vagão de trem
o corpo pútrido de Cruz & Sousa!
E agora sou guerrilheiro
Da Anarquia Poética!

A primeira coisa a observar é a origem do título e da dedicatória, que já serão suficientes para delimitar aspectos estruturais desse poema.

Em carta enviada a Roberto Piva de 12 de junho de 1984 se lê o seguinte trecho:

“Encontrei num sebo o seu livro ‘Piazzas’. Gostei do clima beatnik. Há ali alguns versos que gostaria de ter escrito.”

O livro de Roberto Piva, poeta paulista, característico de uma posição contracultural na poesia urbana e beatnik, possui 13 poemas chamados de Piazzas. O desejo de Gallahade em escrever versos semelhantes não poderia deixar de ser expresso de outra forma (Piazza XIV) e com dedicatória para não deixar dúvidas e render homenagens. Mas uma tabela datilografada e rabiscada à esferográfica nuns apontamentos de um de seus cadernos, revela uma coisa interessante sobre a gênese desse poema. Observemos:

Considerações sobre Piva

J.J.Gallahade	Roberto Piva
Paideuma <beatnik>	Paideuma <só> beatnik
Jack Kerouac	Jack Kerouac
Gregory Corso	Gregory Corso
Rimbaud <para mim vale pelas vogais e por vender armas>	Rimbaud <para Piva Rimbaud é um beatnik precursor>
Verlaine <não curto muito>	Verlaine <acho que RP gosta deles por causa da viadagem>
Outro Paideuma: Pound <concreto>	

Torquato [Chacal]
Homero
<Odorico>
Oswald <de
Andrade>
Rock'n'Roll

Por essa tabela podemos observar que o paideuma que se insinua no poema a Roberto Piva é também uma sutil provocação. Confidenciou-me o poeta que Roberto Piva não gostava e não gosta das vanguardas poéticas brasileiras como os Concretos, por exemplo. Sua poesia é de vísceras e escrita automática ao modo dos poetas californianos. Assim, no poema, o nome de Ezra Pound é revelador desse choque entre os dois paideumas. Notemos a diferença mesmo no motivo de gostar dos mesmos nomes (Rimbaud e Verlaine).

Mas o ponto mais revelador dessa gênese pode ser entrevisto na seguinte anotação em papel avulso, encontrada em um dos seus cadernos:

“Admiro em Pessoa a capacidade de Outrar-se
Pound e suas máscaras.
Projeto: Outrar-se em outros poetas:
Augusto <RP> Pound, Oswald <Murilo>
<Quando era pequeno fingia ser Drummond>”

Sobre essa última frase, escrita a lápis, disse-me o poeta que algumas vezes colocou em trabalhos de Língua Portuguesa, no Ginásio, poemas seus ou poema de Drummond com “modificações” e alterações que Gallahade julgava necessárias e assinava como se fosse C.D.A. Na entrelinha, a sigla “RP” só pode se referir a Roberto Piva e, efetivamente, em seu poema “Piazza XIV”, Gallahade “outrou-se” em Piva para seguir Rimbaud & Verlaine, delatar Pound e relembrar os fins infelizes de Camões, Cruz e Sousa, ambos na miséria.

Esse aspecto de Paideuma é bem esclarecido na gênese de outros dois poemas, bem diversos na forma, mas produzidos mais ou menos na mesma época, e que não têm a característica de citar nomes nos versos.

Fahrenheit 451

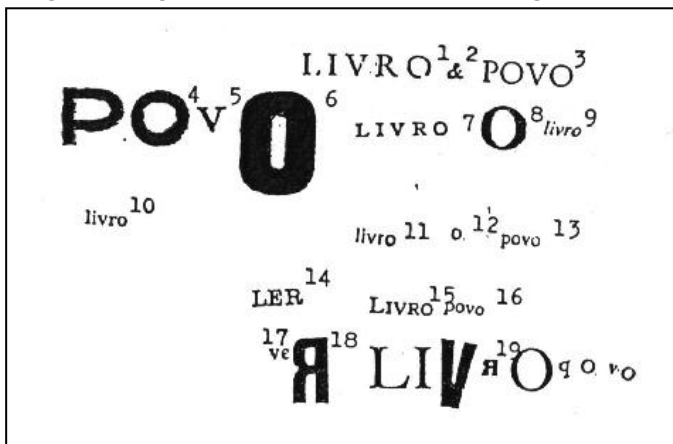
Fogo! Fire! Queimarão todos os livros!
Ardem nas ruas as odes, albas, liras!
Quando o saber é subversivo, a ira
Louca em trevas lança a alma dos vivos!

O inferno de Dante, o Uivo, a Ilíada!
Bombeiros incendiando uma odisséia;
A magia dos Tiranos: sua Panacéia!
Sopra Adamastor as letras lusíadas!

Cante Menestrel! Pé na estrada, Hippie!
Guarde uma estória ulisseida leitor,
Pois se amanhã calar-te o ditador,

Às ocultas numa das últimas trips
De segunda, foges para a floresta,
Qual Montag, cante sua canção de Gesta!

O outro poema, já de características formais mais modernas, foi inscrito no II Concurso Universitário de Poesia dos Países de Língua Portuguesa. Sua versão final é esta a seguir⁴:



⁴ O poema "Livro-Povo" é o poema final da plaquette *Flash Gordon & Os Acadêmicos do Planeta Mongo*, 1990.

O poema é acrescido de um impressionante conjunto de notas, que de fato, fazem parte do poema:

“Notas: Os tipos que compõem este poema foram xerocopiados a partir das seguintes obras:

- 1) – Homero. *Ilíada*, tradução de Manuel Odorico Mendes, p. 275, Clássicos Jackson, vol. 21. Rio de Janeiro, W.M. Jackson Editores inc., Rio de Janeiro, 1952.
- 2) – James Joyce. *Ulisses*, trad. Antônio Houaiss, p. 683. São Paulo, Abril, 1983.
- 3) – Carlos Drummond de Andrade. *Obra Completa*, org. Afrânio Coutinho, p. 135. Rio de Janeiro, Aguilar editora, 1967.
- 4) – *Revista Portugal Futurista*, capa. Lisboa, Novembro, 1917.
- 5) – Luís de Camões. *Os Lusíadas*, 1.^a edição, capa, 1572.
- 6) – *Revista Klaxon*, capa. São Paulo, Brasil.
- 7) – Homero. *Odisséia*, trad. Manuel Odorico Mendes, p. 219, Biblioteca clássica, vol. 34, 2.^a ed. São Paulo, Atena, 1957.
- 8) – Décio Pignatari. *Poesia Pois É Poesia*, poema “Organismo”. São Paulo, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1977.
- 9) – Goethe. *Fausto*, trad. Jenny Klabin Segall, p. 43. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981.
- 10) – Umberto Eco. *O Nome da Rosa*, trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade, 11.^a edição. São Paulo, Nova Fronteira, 1983.
- 11) - Mário Faustino. *Poesia Completa*, p. 305. São Paulo, Max Limonad, 1985 (trata-se da tradução do poema de Bertolt Brecht, “Na Die Nachgeborenen”, p. 304, op. Cit.)
- 12) - Raul Bopp. *Cobra Norato e Outros Poemas*, coleção Vera Cruz, vol. 168, p. 40. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 12.^a edição, 1978.
- 13) - Gonçalves Dias. *Coleção Nossos Clássicos*, p. 36, v. 18, poema “I – Juca Pirama”. Rio de Janeiro, Agir, 13.^a edição, 1989.
- 14) – Paulo Leminski. *Distraídos Veceremos*, p. 87. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- 15) – Homero. *Ilíada*, *ibidem*, p. 277.
- 16) – Gregório de Matos. *Poemas Escolhidos*, org. José Miguel Wisnik, p. 58. São Paulo, Cultrix, s.d.

- 17) – João Cabral de Melo Neto. *Antologia Poética*, p. 9. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.
- 18) – Augusto de Campos. *Viva Vaia*, poema “Rever”. São Paulo, Duas Cidades, 1979 (a letra “v” a seguir é do mesmo poema).
- 19) – *Poesia Russa Moderna*. Vários Autores, trad. Boris Schnaiderman, Haroldo de Campos e Augusto de Campos, poema de Vassili Kamienski, p. 65, 2.^a edição. São Paulo, Brasiliense, 1985. (Veja também a letra “p” invertida, retirada do mesmo poema).

Demais letras do poema são da separata “Um Coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard”. Stéphane Mallarmé. Col. Signos, vol. 2, *Mallarmé*, trad. Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. São Paulo, Perspectiva, 1974.”

Antes de observarmos algumas anotações, levantemos de imediato o paideuma implícito em cada poema e comparemos com as anotações de Piazza XIV:

Paideuma dos Poemas

FARENHEIT 45	LIVRO-POVO
Homero (verso 5)	-cf. notas de 1 a 19:
Luís de Camões (v.5)	Homero
Dante (v.5)	James Joyce
Truffaut (título)	Drummond
James Joyce (v.10)	Camões
Trovadorismo (v.14)	Décio Pignatari
	Goethe
	Umberto Eco
	Mário Faustino
	Raul Bopp
	Gonçalves Dias
	Paulo Leminski
	Gregório de Matos
	João Cabral
	Augusto de Campos
	Mallarmé

Existe uma evidente continuidade entre os três poemas. Nomes constantes: Homero, Camões - poetas épicos.

Numa anotação, encontramos a seguinte observação:

“Épica: é uma solução para a poesia.
<ópera-rock>. Serei um poeta de espírito épico?”

Murilo Araújo em sua *Arte do Poeta* diz a respeito do gênero épico:

“O gênero épico, pouco usado hoje, foi inicialmente uma criação do povo, constituída pela epopéia, a narrativa exaltada de um acontecimento heróico, de episódios da vida de um grande homem ou nação. Os Lusíadas, de Luís de Camões, oferecem o melhor exemplo da grande epopéia no idioma que falamos.”

(s.d.: 49)

Numa série esparsa de anotações Gallahade vai deixando um mosaico que compõe uma espécie de quadro sobre a poesia épica. Observemos algumas:

1. “Entre a lírica, a épica e a dramática. A épica é a que mais espelha meu espírito <cf. Emil Staiger, Poética>”
2. “Projeto de tese na USP: A Poesia Épica do Brasil <Raul Bopp e o Inferno de WS>
[Sousândrade]
C. Norato [Moderno, ligeiro]
Inferno: esquematização, geo(métrico)”
3. “Hiléia”: poema épico em 24 cantos pequenos
=Macunaíma (caldeirão de mitos)
=ecológico (destruição da floresta)
=rever aspectos fonológicos.”
4. “O Cinema é a poesia épica de hoje.
A Música é a lírica.
Por isso estamos cheios de poetinhas dramáticos.”

A última observação (4) é importante para relacionarmos com a escrita de “Fahrenheit 451”. O poeta refere-se ao filme e não ao livro. Aliás, disse-me só ter visto o filme, dirigido por Truffaut.

O poema “Livro-Povo” só ganhou título para ser inscrito no II Concurso Universitário de Poesia de Países de Língua Portuguesa. Originalmente, ele pertence a uma espécie de cordel com elementos de história em quadrinhos, cujo título é “A Peleja de Flash Gordon & Os Acadêmicos do Planeta Mongo”. É o poema XVI, final da historieta em versos e que era iniciado com uma explanação em parênteses “ao modo de Sousândrade”, confidenciou-me o poeta. Eis a explanação original do poema:

“XVI

(Enquanto a milícia tirana e os acadêmicos fugiam em pânico. Flash Gordon e seus amigos com a ajuda do Povo que assistia a peleja do lado de fora e nas galerias do anfiteatro salvam os volumes que podem, antes da ruína dop grande edifício):”

(Gallahade, J.J.: p. 11)

Daí, segue-se então o poema com as 19 notas de rodapé.

A eliminação deste trecho entre parênteses deve-se, ao que parece, ao fato de retirá-lo de um corpo épico-narrativo. Assim, para dotar o poema de autonomia, o autor optou por retirar os elementos indiciais dessa narrativa (o número romano e os parênteses) e dotá-lo de título.

Além do caráter de paideuma comum a esses poemas, é evidente que existe, na origem, um caráter épico. E, como veremos, é uma poética de uma épica moderna. Reestruturada segundo elementos modernos e futuristas.

Iniciemos essa trajetória pela de análise de um aspecto micro-estético visível nos rascunhos do poema “Fahrenheit 451”. Trata-se do verso 1:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	(10)	11(10)	
Fo	go	Fo	go	quei	ma	rão	to	dos	(os)	li	vros
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
Fo	go	Fire	quei	ma	rão	to	dos	os	li	vros	

A terceira e quarta linhas da tabela apresenta a medida da versão final. A troca de “Fogo” (sílabas 3 e 4 da 1.^a versão) por “Fire”

(sílabo 3 da segunda versão), não é apenas justificável pela questão métrica, como pode parecer. A primeira versão, para que seja um decassílabo (métrica esolhida) propõe a supressão do artigo “os” (sílabo “10” desconsiderada da primeira versão). O poeta resolve pela manutenção do artigo, suponho por questões sintáticas e rítmicas, e adota como saída a substituição do vocábulo em português pelo vocábulo em inglês. Solução que permite, pela constituição silábica e a sonoridade, a correção métrica.

No entanto, uma breve anotação a lápis, quase apagada, no alto do manuscrito, elucida muito da opção:

“Dublagem: Cinema: ing/port.”

Parece que a opção também se faz pela referência ao aspecto de dublagem do filme e, como que para indicar o filme e não o livro, “Fire” é a palavra utilizada. Assim, a colocação do vocábulo inglês, logo após seu correlativo em português, tem um valoração bem para além da métrica. Aproxima-se deste aspecto épico através do cinema.

Há como que uma ligação estrutural entre paideuma e épica na poética de J.J. Gallahade. A esse respeito, observemos Phillippe Willemart que analisa o aspecto da gênese na Bíblia e em Hesíodo:

“As musas respondem por uma história de nascimento de geração que se sucedem, mas que não supõem origem, no máximo de uma ordem. É mais uma história de família que se escalona ao longo de uma árvore genealógica. Não há criador, nem eixo vertical. Tudo se passa no eixo horizontal. Cada um encontra sua origem naqueles que o antecederam como as gerações que se sucedem numa mesma família. Não é mais o agir de Deus ou sua palavra que gera, mas o desejo sexual dos antecessores. É a pulsão genital que manda o gozo. Este ignora talvez que está a serviço da espécie, portanto do outro, e acredita pelo contrário que está submetido a Eros, dando a ilusão de horizontalidade. A transcendência não existe a princípio. O primeiro deus, início da série, é muito curiosamente o Caos que, em nossas línguas modernas, significa a desordem, mas que aqui, pelo contrário, é o primeiro que ordena as coisas, o que não deixa de nos fazer sorrir quando as teorias modernas do caos, são, de fato, meios epistemológicos de colocar ordem em fenômenos aparentemente sem ordem.

(WILLEMART: 1991, p. 91)

Ocorre na poesia, aliás, no processo de criação de Gallahade, essa associação de um conjunto de autores (paideuma) que se relacionam horizontalmente independente das épocas distintas. É que são contemporâneos sincrônicos nesta criação. É como se a poesia de Gallahade fosse um comentário contínuo aos antecessores. A origem desta poesia estaria neste paideuma antecedente da criação. O outro assim pode ser na criação tanto a imaginação do poeta se transfigurando num Piva como num outro nome qualquer do paideuma.

Estamos prontos agora a adentra um aspecto estrutural dessa poesia que é fruto dessa épica em choque com os tempos modernos, em função de um desejo de permanência do espírito épico na contínua descoberta. Porém, esse desejo se rompe com a situação concreta da condição social do poeta, seus meios de produção e de comunicação de sua obra.

2.2. A Épica

“A Arte é uma antecipação do mod pelo qual todo trabalho
será vivido no futuro.”

(Georges Sorel, *Réflexions sur la Violence*, Paris, 1950, p. 53)

O entendimento da noção de épica em Gallahade pode ser apreendida através do estudo que Fredric Jameson faz do conceito de Utopia para o filósofo Ernst Bloch:

“A hermenêutica de Bloch, contrariamente, encontra sua riqueza na própria variação de seus objetos, enquanto seu conteúdo conceitual de partida permanece relativamente simples, relativamente inalterado: assim, pouco a pouco, para onde quer que olhemos, tudo no mundo torna-se uma versão de certa figura primordial, uma manifestação daquele movimento em direção ao futuro e à identidade derradeira com um mundo transfigurado que é a Utopia, cuja presença vital, por trás de qualquer distorção, sob qualquer nível de repressão, pode ser detectada, não importa quão fragilmente, pelos instrumentos e dispositivos da esperança.”

(JAMESON: 1985, p. 97)

A poesia de Gallahade é pensada num plano utópico. São roteiros de musicais para o cinema, épicos cinematográficos, shows de rock'n'roll, documentários, nunca filmados por Gallahade, pois o autor é só um poeta marginal e inédito. Assim, fragmentos de seus rascunhos são depois reaproveitados por ele mesmo como motivos para poemas, poemas que serão reproduzidos em xerox, mimeógrafo, quando muito, off-set. Daí ocorre uma transformação: uma idéia antes pensada para ser realizada por meios audiovisuais é transformada para poema numa folha de papel. Pode-se pensar aqui numa distinção entre autor e escritor. Uma distinção nos mesmos termos da colocada por Cecília Almeida Salles:

“Essa inevitável constatação da presença da percepção e da mão criadora tem desdobramentos. Willemart esclarece que o estudo do manuscrito obriga o crítico a separar nitidamente o escritor do autor. Escritor sendo ‘a instância mais próxima da mão, do corpo e da pulsão de escrever, que tem família, bens, um nome no cartório (...); é aquela que tem passado inconsciente freudiano e cultura determinada. É ela que prepara seu romance, anotando, copiando ou viajando. O escritor é o ‘autor’ das correspondências, das anotações e dos cadernos’. No entanto, continua Willemart, ‘uma vez sentado à sua mesa e disposto a escrever, o escritor se ‘transmuta’, ousou dizê-lo, em autor... A página branca abre para o mundo da arte, esse fora-do-mundo onde o cotidiano se transforma, no sentido literal da palavra (toma outra forma), em poesia, ficção ou drama. É no manuscrito que nasce essa outra entidade que se chama autor, um espaço entre a mente do escritor e o que se lê no livro impresso.’ É o nome desse autor que vemos nas capas dos livros.”

(SALLES: 1992, p. 85)

Em Gallahade é como essas duas entidades (autor e escritor) fossem distintas. De um lado, chamemos de “Autor” aquele que rascunha roteiros, shows, filmes, épicos, etc. De outro, o escritor, assim o chamaremos, aquele que reaproveita esse trabalho para fazer poemas.

Quando publicado, produz-se a figura de um outro autor que tem relação distante com o primeiro e que é mediado por esse escritor que usa o espólio de obras irrealizáveis, não por esta inexecutabilidade estar relacionada com características intrínsecas da obra, mas sim porque a condição social do poeta, só, à margem dos meios de produção da mídia, não lhe permite realizar seus projetos.

Observaremos isso nos seguintes manuscritos e comparando-os com os poemas que surgirão daí.

3.Utopia Versus Paupéria.

Entre os poema premiados no 1.º Concurso Projeto Nascente da USP (1991), encontra-se o poema intitulado “Poema Concreto Pau-Brasil”. Originalmente integrante de um pequeno conjunto de poemas chamado “Odeon” e publicado em cópias xerocopiadas. O poema, formalmente, é um poema concreto. As palavras “verde” e “amarelo” são colocadas de modo a destacar de suas letras as palavras internas “amar”, “é”, “love”.

O projeto inicial desse poema era de uma realização multimídia: sonoro e visual. Vejamos o projeto inicial:

“Tela:

Verdeamarelove...



Fundo azul ⇒ verde (amar) é (love)...

<cor: verde> <vermelho>

amarelo = amarelo

Elenco:

Chorus de anjos cantando numa catedral

<lembra da propaganda do café seletto?>

Pauta:

-Partitura: solo de guitarra (16 primeiros compassos do Hino Nac. - introdução).

Órgão de Igreja fazendo a base.”

Apenas nos atendo a esse projeto, vemos três níveis de realização: 1) - tela, 2) - Elenco: Coro de Anjos, 3) - Música instrumental. Não há indicações espaciais, mesmo assim, percebe-se que seu nível de realização não é a folha de papel. Recentemente, a USP produziu em vídeo esse poema, por intermédio da Pró-reitoria de Cultura, porém, disse o poeta (Gallahade), “deixei o produtor livre e no lugar do coro de Anjos, Romagnoli, o produtor, colocou os acordes iniciais de ‘Alegria, Alegria’ em repetição. Aquela batida “pam! Pam! Pam!” em Sol, ré maior e ré maior com sétima menor nos acordes.”

Esse projeto é de 1988 e o vídeo da USP é de 1992. Em 1989, uma versão do projeto em poema impresso já circulava no âmbito da poesia marginal. O poema é, em relação ao projeto, uma pálida versão. O canal é outro, típico da verbalidade. Parece que a adesão de Gallahade às vanguardas poéticas, deve-se muito mais a essa necessidade de adaptar o canal para receber mensagens que não lhe são próprias, ocorrendo então uma saturação, ou melhor, uma explosão dos limites desse meio bibimensional.

Vejamos uma versão colorida do “Poema Concreto Pau-Brasil” publicado originalmente em “Odeon” (1989) em cópia xerox (portanto em escala de cinza, sem as cores), observando que o título não consta do projeto original. Isto é indicador que o título do poema é uma etapa dessa adaptação do projeto para a folha de papel:

“Poema Concreto Pau-Brasil

A Oswald, Macunaíma, Ronald, Blaise, Tarsila e Pagu.

“porque o mundo namorado / he lá, senhor, outro mundo / que esta além do Brasil” Gil Vicente.

“Nem o canhão ribomba, que assinale / Que este Dia ao Brasil é consagrado. / Só o escritor ressoa / de turbulento povo, indiferente / Da Pátria minha à glória.” Gonçalves de Magalhães.

“Festa na mesa do horizonte / eis a paisagem que eu fitava: / pontas de estrela, arcos e flora / postos na terra, entre as estátuas.” Ledo Ivo.

v e r d e a m a r e
l o v e r d e a m a
r e l o v e r d e a
m a r e l o v e r d
e a m a r e l o v e
r d e a m a r e l o
v e r d e a m a r e
l o v e r d e a m a
r e l o v e r d e a
m a r e l o v e r d
e a m a r e l o v e

Catetinho, Brasília, 07/09/2000.”

Por ser xerocopiado, o poema não podia prever a utilização de cores, o que encareceria demais a impressão. Daí o poeta optou pela modificação de tipos que deveriam sobressair-se e criou um contraste visual. As cores ficam só sugeridas pelas palavras “verde” e “amarelo”, no entanto, o vermelho do projeto inicial para as palavras “love” e “amar” sumiram. Bem como o coro de anjos...

Retomando o ponto de citação de Fredric Jameson, podemos observar a Utopia, aquela que Sorel supõe sejam os artistas quem nesse nosso mundo a antevêm, é a mesma Utopia que permite ao poeta Jayro Jhade Gallahade sonhar projetos áudio-visuais e, através daquele

recurso que Ernst Bloch denomina de “Esperança”, poder realizá-los num outro nível estético: “por trás de qualquer distorção, sob qualquer nível de repressão, pode ser sempre detectada” (Jameson, op. Cit).

Veremos agora um outro projeto. Um projeto de um objeto que depois passou a ser planejado em termos de realidade virtual. Um vitral pós-moderno que surge da contemplação de obras, no caso, barrocas e que finda como um estranho poema. Monólito erodido pelo tempo desse vitral. O poema, desde o seu projeto original intitulava-se “Quadrophenia”. Observemos as notas iniciais do autor para sua confecção:

1. “O disco Quadrophenia do The Who é muito bom, Montanari, mas uma das coisas que mais gosto, além daquele som que vem de Tommy, com gosto de castelo inglês, é o título. Com ph. É muito lúdico”. (trecho de carta jamais enviada ao amigo e crítico de música popular Valdir Montanari).
2. “Poema Quadrophenia com ph
Artes Plásticas - objeto
Estudar Oitica
Parangolé pode ser outro poema
Vitral Barroco ou Castelo Gótico Inglês?”
3. “Quadrophenia:
Móvil Vitral
-forma de cubo
-estudar Quadrados Mágicos (ver em “Formulário de Alta Magia - P.V. Piobb”)
-Quadro de Dürer que sua quadrado mágico: A Melancolia.
Face A: n.º - soma de coluna, linhas, diagonal da mesmo valor.
Face B: substituir n.º por letra.
Letras na ordem dos números = forma frase
“Todo poema tem um mistério”
bolar frase que corresponde aos números
vitral barroco. Cubo em vitral colorido, relação cor, número, letra.”
4. Segundo Manuscrito do Projeto Quadrophenia (Realidade Virtual):
-Quadrophenia: Objeto geométrico (cubo) = 6 faces (tensão: ordem e dificuldade... [ilegível] - Anastacyo Ayres de Penhafiel.

-Realidade Virtual: 9 faces.

Óculos especial para ver o “jogo”.

-2’ para ca leitor tentar decifrar a frase.

Local do jogo: relação: sator arepo tenet opera rotas

Paredes. - Realidade virtual - instalação neobarroca -

movimento: ordem e linguagem enigmáticas.

Urbi et orbe

Quadrado Mágico: soma 15 (maior)

Soma 34 (menor)

Frase secreta: XXXXXXXXXXXXX [rabiscado no original]

(português) XXXXXXXXXXXXXXX (inglês)

Em inglês destacar “Christ” em frequência ou cor - vibratória.”

Este poema revela uma alta complexidade no processo de criação. Primeiro surgiu o título “Quadrophenia”, impressão que ficou do nome de um disco do grupo de rock inglês The Who (“com ph” e “com gosto de castelo inglês”). Essa impressão aparece plenamente depois numa segunda anotação que mostra a intenção de se fazer um poema ou um objeto artístico com esse nome. O “gosto” subjetivo e sinestésico é que se mostra vacilante: “vitral barroco ou castelo gótico inglês?” Após o estudo de Hélio Oiticica, suponho, surgiu o projeto de se fazer um “móvil em vitral” chamado “Quadrophenia”: um cubo, onde em cada face a figura de um quadrado mágico (figura matemática em que cada coluna ou cada linha e as diagonais apresentam sempre o mesmo resultado de soma).

Posteriormente, um segundo projeto, devido ao aumento de faces do cubo: De 6 para 9 lados. Geometricamente inconcebível, mas a ilusão da realidade virtual pode criar um cubo com 9 faces diferentes. Cada face, vista de frente, apresenta uma seqüência de números e letras. A decifração revelará uma frase secreta em inglês ou português. Tal projeto virtual é visível com óculos especiais e aparelho de realidade virtual apropriado. Assim que surge, o objeto vai mostrando em tempos regulares as suas faces. Esse incrível objeto seria o primeiro poema em realidade virtual, segundo o autor. A sua inexecutabilidade é por motivos de ordem econômica, pois tecnicamente é perfeitamente possível, como afirmou o autor após consultar especialistas em “realidade virtual”. O poema custaria algo em torno de U\$ 10,000 entre software, hardware e instalações. O poeta publicou em 1991 o poema

“Quadrophenia” num “voluminho” xerocopiado de 40 páginas intitulado *Metamorphoses* n’Ovídio. O poema “Quadrophenia” na sua versão impressa xerocopiada é como se mostra a seguir:

C	A	O	S	1	1	15	14	4
12	6	7	9		O	R	B	E
8	10	11	5		8	10	11	5
13	3	2	16		13	3	2	16
3	A	O	A	I	7			
	Á	N	D	S				
	E	Ó	H	O				
	C	U	Q	S				
1	15	14	4	9	1	15	14	4
12	6	7	9		12	6	7	9
T	U	D	O		8	10	11	5
13	3	2	16		N	A	D	A

Olhando-o atentamente é até possível imaginar a riqueza do espetáculo proposto. No entanto, ele, assim, é apenas o monólito erodido de um monumento ainda virtual. Como quem olha as ruínas de Tróia e imagina os tempos lendários narrados por Homero. Por isso é que em muitos poemas de Gallahade existe como que uma violação do código, do meio. Mas, ao contrário dos poetas concretos e visuais, não parte essa violação de uma análise do código pretendido, mas da dificuldade do código em receber uma mensagem que não preparada ou pensada originalmente para ele.

4. Semiótica de uma Poética

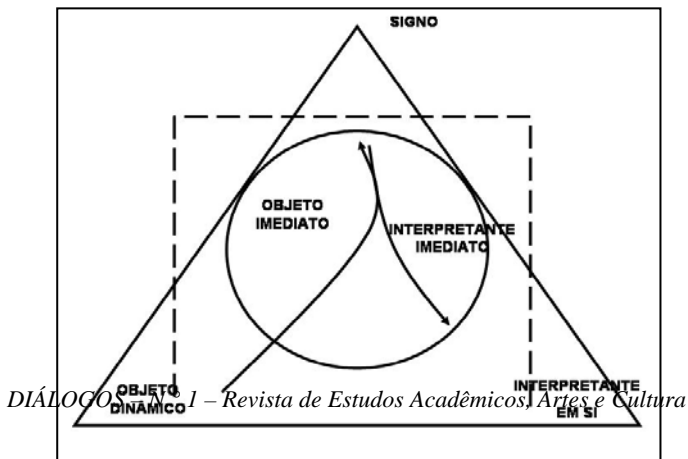
A poética de J.J. Gallahade apresenta uma curiosa relação ao nível dos interpretantes. Charles Sanders Peirce assim define o Interpretante:

“Um signo, ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei fundamento do representâmen. ‘Idéia’ deve aqui ser entendida num certo sentido platônico, muito em comum no falar cotidiano; refiro-me àquele sentido em que dizemos que um homem relembra o que estava pensando anteriormente, relembra a mesma idéia, e em que, quando um homem continua a pensar alguma coisa, digamos por um décimo de segundo, na medida em que o pensamento continua conforme consigo mesmo durante esse tempo, isto é, a ter um conteúdo similar, é a mesma idéia e não, em cada instante desse intervalo, uma nova idéia.” (PEIRCE: 1977, p. 46)

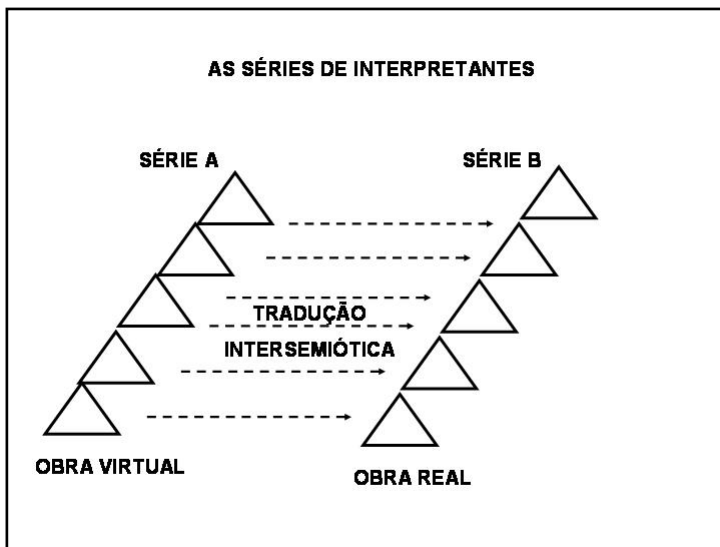
A poética de Gallahade, tem necessidade dessa adaptação ao código, cria, por assim dizer, duas séries de interpretantes, a saber:

1. Série de Signos Interpretantes A: criada na mente do autor / escritor a partir do projeto ou por meio do projeto original.
2. Série de Signos Interpretantes B: criada na mente dos leitores (inclua-se aí também o próprio autor) a partir da leitura dos poemas surgidos da adaptação ao código impresso.

Relembrando a definição de signo baseando-nos no esquema de Lúcia Santaella em *O que é Semiótica*:



Nesta situação, os projetos são, em relação a seus objetos (a obra), objetos imediatos. Isto é, quando poeta Jayro Luna modifica os projetos originais de característica multimídia plástica para que sejam vistos como poemas impressos ele está transformando a obra (virtual) em objeto imediato. De outra forma, os planos, ou parte deles, têm, em relação com o objeto (a obra virtual), uma relação semelhante ao do diagrama para com seu objeto, são, pois, hipoícones de segundo nível. O diagrama não é o objeto (conjunto de dados), mas a visualização deles, desse modo, o poema impresso não é a obra pensada e planejada originalmente, mas a possibilidade visual que se oferece para fruição.



Nas duas séries interpretantes pode ocorrer uma relação de proximidade par-a-par. Se assim for, podemos dizer, que a “tradução” ou adaptação da obra para o nível bidimensional da folha de papel foi bem realizada. Quanto menor for o nível dessa relação par-a-par, mais precária será a situação da obra e ela tenderá a ser um “monólito

erodido”. Um “Stonehenge” indecifrável no seu modo de uso na origem. Podemos dizer que a obra será satisfatória para o poeta, na medida que, enquanto leitor ou para um leitor real, parecer-se com a intenção do projeto. Conforme explica Lúcia Santaella:

“Ora, aquelas formas, de fato, não representam essas imagens. Podem, quando muito sugerir-las. É por isso que o interpretante que o ícone está apto a produzir é, também ele, uma mera possibilidade (qualidade de impressão) ou, no máximo, no nível do raciocínio, um rema, isto é, uma conjectura ou hipótese. Daí que, diante de ícones, costumamos dizer: ‘Parece uma escada...’, ‘Não. Parece uma cachoeira...’, ‘Parece uma montanha...’ e assim por diante, sempre no nível do parecer. Aquilo que só aparece, parece.” (SANTAELLA: 1983, p. 87)

Neste aspecto, a poética de Gallahade remete a um constante “parecer-se”. Parece uma história em quadrinhos, parece um filme, parece um móvel, parece uma música, uma bandeira, etc. É a poética do Rema. Aliás, como parafrazeou / parodiou Gallahade ao ler minhas conclusões: “Mundo, mundo, vasto mundo. Se eu me parecesse com Raimundo Lullio⁵; seria um Rema, não seria uma solução!”

*Carlos Alfredo Fernandes Verdasca, foi aluno de mestrado no programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, onde apresentou essa monografia para a disciplina “Códigos Intersemióticos: Linguagem e Criação - Módulo 2” ministrado pela prof.^a dr.^a Cecília Almeida Salles.

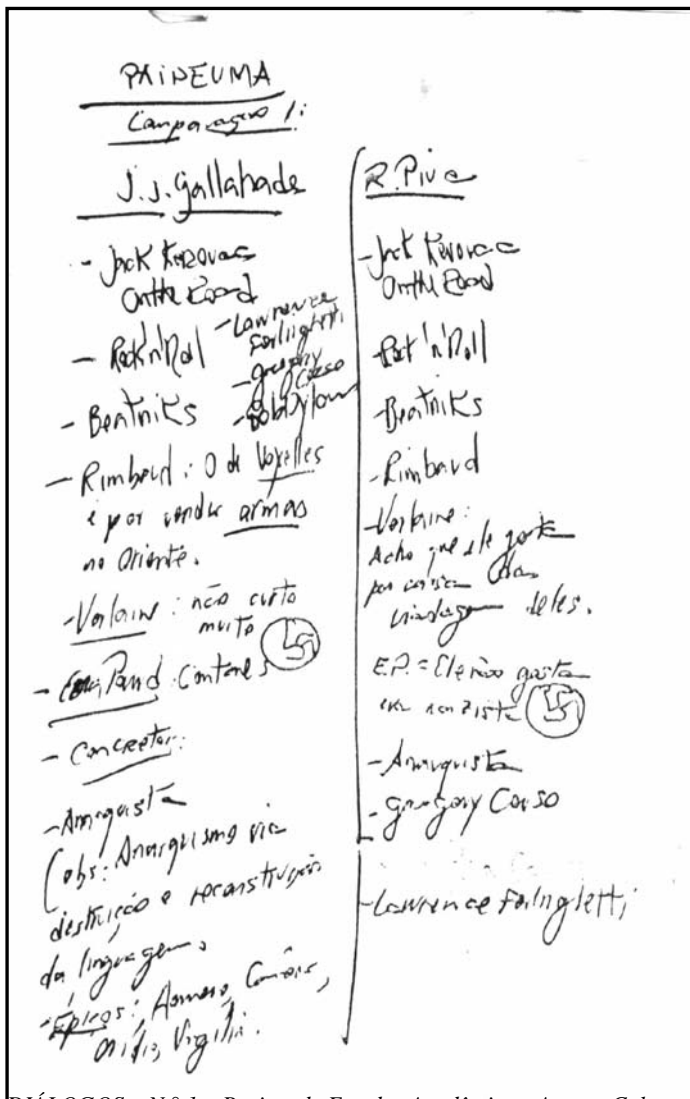
⁵ Raimundo Lullio: matemático da Idade Média. Inventor de uma curiosa máquina de cálculo, considerado um dos engenhos ancestrais do computador.

Carlos Verdaska é roteirista de HQ em várias tiras de quadrinhos desenhados por Vicente Mendonça.

ANEXOS

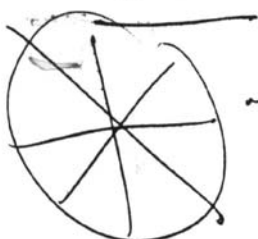
(Reproduções xerográficas de manuscritos citados no trabalho):

a) [Considerações acerca de Roberto Piva]:




b) [Fernando Pessoa e o Outrar-se]:

F. Pessoa e o Outrar-se



→ Mapa Astral
esse negócio de fazer
mapa Astral
é bom.

Criar pessoas conforme
Astrologia: - Alvin Lee Bates
- J.J. Galluchet
- Tommy
- Sid Charles
- Gregorio Shankine



→ to OTHER

~~O pensamento
para a criação de
personagens
dos tempos
colocados
em situações
que se tornam
personagens~~

Cria o verbo to other: outrar-se.

- Heterodimios
- Admiro em FP a capacidade de outrar-se.
- Máscaras: de Espec. Teat. (Personagens)
- o teatro antigo sempre usou máscaras
- Aleister Crowley: A Magia - Mística
- Augusto de Campos: Cobrir a máscara.

e) [Projeto Multimídia “Verdeamareloverde”]:

The image shows a page of handwritten notes and sketches for a multimedia project. At the top, the title "Multimídia" is written and underlined. To its right, the phrase "tradição literária e plágio" is written in a cursive style. Below this, the text "verde amareloverde" is written. Underneath, the word "Tela:" is followed by "verde (amar) é (love) de de...". To the left of this line, "Copi:" is written with an arrow pointing to the text. To the right, "copi:" is written with an arrow pointing to the text. Below the first line, the text "verde (amar) é (love) de de..." is repeated, with arrows pointing to the words "amar" and "love" from the line above. Under "amar", the words "nada de" and "vive no" are written. Under "love", the word "amora" is written. To the right of this section, "fide" is written with a checkmark. Below this, the text "tema: como de Anjo, como na prog. do" is written, followed by "Café, Selo 70" and "La Tédial...". To the left of this section, "Pista:" is written. Below this, there is a musical staff with notes and the text "Orgão de Jovem Oitavas". At the bottom right, the text "AC Lina Melen" is written.



f) [Papel avulso com descrição do projeto para “Quadrophenia”];

temas para Metamorphoses a O vídeo

Quadrophenia - Mobiles
(com p.h.)

Estudar A. Oiticica (Aspirar ao Grande Labirinto)
Parangolés - Mobiles.

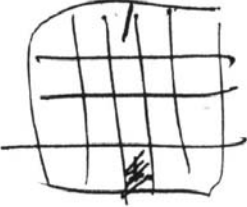
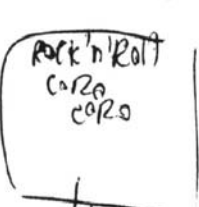
gosto da castela inglesa ou da vitrina / barrosa?



o ritmo
coés,
ilusão de formas
transparência

1. c. ingles

J. Ambrósio: Spanish Castle Magic
a Monstro do lago Lochness
- o Rei Arthur dos 12 c. da T. Re donde
- o Dragão - Jabbarwally - Lewis Carroll



Rock'n'Roll
cara
coro

lombra poema
Rock'n'Roll (Bossa Nova)

Prática de
Mágica
(Lembra
Vitrine!)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARBOSA, João Alexandre. *A Metáfora Crítica*. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 104
- _____. *As Ilusões das Modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 15
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *A Tradição Sempre Nova*. São Paulo, Ática, 1976, p. 79 (citação do “Tratado do Sublime”).
- GALLAHADE, Jairo Jade. *A Peleja de Flash Gordon e Os Acadêmicos do Planeta Mongo*. São Paulo, edição do autor, 1990.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e Forma*. São Paulo, Hucitec, 1985. p. 97.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1977., p. 46.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: Uma Introdução*. São Paulo, EDUC, 1992, p. 85 e 102.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 80 e 87.
- WILLEMART, Phillipe. “O Nascimento do texto e o Conceito de Criação”. In: *Manuscrita*, Assoc. de Pesq. Do Manuscrito Literário, n.º 2, 1991, p. 91.