

O POÉTICO COMO TRAÇO IMANENTE À SUBJETIVIDADE NA ESCRITURA DE EDUARDO GALEANO

Heloisa Ribeiro Miranda (Doutoranda em Estudos da Linguagem pela UFMT)

Célia Maria Reis (Professora do Departamento de Letras da UFMT)

Vinicius Carvalho Pereira (Professor do Departamento de Letras da UFMT)

RESUMO

O presente artigo busca discutir uma inversão do axioma de que a linguagem referencial seria um universal dentro do qual a linguagem poética se encaixaria como um caso especial. Na perspectiva ora adotada, a linguagem poética não será tomada como uma linguagem de exceção, mas sim como uma faculdade que nasce com o sujeito, da qual decorre, mais tarde, a linguagem referencial. Sendo o poético um traço imanente ao sujeito, defendemos que o estranhamento, proposto por Chklovski, como técnica que fabrica a singularização da imagem, pode ser compreendido sob outra perspectiva. Aquilo que o formalista russo julgou ser produzido por um procedimento de distanciamento do objeto seria, na verdade, a manifestação do inconsciente e o retorno, mesmo que momentâneo, do sujeito ao seu estágio poético. Para tanto, tomaremos como ponto de partida a análise semiológica da escritura do uruguaio Eduardo Galeano, com o texto “Pájaros proibidos”, retirado da obra *Memoria del fuego III* (2013), em diálogo com o pensamento pós-estruturalista francês e alguns pressupostos psicanalíticos.

Palavras-chave: linguagem, poético, estranhamento, Eduardo Galeano.

ABSTRACT

This paper aims to discuss an inversion of the assumption that referential language is a universal into which poetic language would fit as a special case. From the perspective we adopt herein, poetic language will not be regarded as an exceptional language, but rather as a faculty people are born with, and out of which referential language will develop later on. Considering the poetic as inherent to all subjects, we argue that estrangement, as a technique for singularizing images, as proposed by Chklovski, can be understood differently. What the Russian formalist deemed to be produced by a distancing from objects would actually be the manifestation of the unconscious and the returning of the subject to his/her poetic stage. To prove so, we will carry on a semiologic analysis of Eduardo Galeano's writing in the text "Pájaros prohibidos", extracted from *Memoria del fuego III* (2013). We will adopt a French post-structuralist viewpoint and some psychoanalytical assumptions.

Keywords: language, poetic, estrangement, Eduardo Galeano.

INTRODUÇÃO

Desde que nascemos, a fim de sentirmo-nos, em certa medida, satisfeitos conosco e com o mundo, devotamos nosso tempo ao jogo da busca de *algo* que nem mesmo sabemos o que é. O ato de nosso nascimento é a assinatura de um certame único, sendo este revogável apenas com a morte. Como não nos foi oferecida a oportunidade de escolha, muito menos um conhecimento prévio das regras da partida, aprendemos a jogar, jogando. Ao nos empenharmos em sermos os melhores jogadores possíveis, percebemos que será necessário fazer uso de determinados trajes para que a partida não se ponha mais difícil do que é. Durante o jogo, aprendemos a seguir algumas regras, desviar-nos de outras e, na maioria das vezes, construir nossas próprias. Embora muitos de nós desconheçamos que esse é um jogo no qual não haverá ganhador, uma vez que, segundo Lacan (1985) ao nascer, foi-nos usurpada a chance de vitória, há algo que nos motiva, anima-nos; essa força os estudos psicanalíticos denominaram como desejo.

O desejo, função central em toda a experiência humana, é desejo de nada que possa ser nomeado. É, ao mesmo tempo, este desejo que se acha na origem de qualquer espécie de animação. Se o ser fosse apenas o que é, não haveria nem sequer lugar para falar dele. O ser se expõe a existir em função desta falta. É em função desta falta, na experiência de desejo, que o ser chega a um sentimento de si em relação ao ser. É do encaço deste para-além, que não é nada, que ele se volta ao sentimento de um ser consciente de si, que é apenas seu próprio reflexo no mundo das coisas (LACAN, 1985, p. 281).

Nascidos da/na falta, passamos a buscar *algo* para supri-la. Entretanto, o que nos falta? Falta-nos a sensação de completude. Enquanto estávamos no útero de nossa mãe, ligados a ela, pelo cordão umbilical, éramos um todo, um inteiro e, nesse espaço, nada estava ausente. Ao nascermos, no instante do corte, sofremos uma separação, que fez com que perdêssemos, para sempre, a segurança encontrada no seio materno. De acordo com a teoria lacaniana, essa separação – desejada pela mãe, pela ânsia de conhecer, e indesejada pelo feto, pelo apego da não separação – é o que possibilita nossa inserção no universo da linguagem e, por conseguinte, a possibilidade de vir-a-ser como sujeito.

O conceito lacaniano de sujeito como falta-a-ser é útil aqui: o sujeito fracassa em se desenvolver como um alguém, como um ser específico; no sentido mais radical, ele não é, ele é não-ser. O sujeito existe - na medida em que a

palavra o moldou do nada, e é possível falar ou discursar sobre o sujeito - embora permaneça sem-ser. Antes da alienação não havia a menor possibilidade de ser: é o próprio sujeito que está lá no início (FINK, 1998, p. 74).

O sujeito só existe porque é delineado na e pela linguagem. É ela que permite falar ou discursar sobre si e sobre o mundo. Nessa linha de pensamento, a linguagem é presença anterior à chegada do sujeito ao mundo e, por esse motivo, imanente a sua humanidade. É válido ressaltar que, em cada período da civilização, a linguagem sempre foi composta por um determinado conjunto de conhecimentos, de crenças e de ideologias, os quais se manifestaram e se manifestam de diferentes maneiras. Assim, por estar aqui antes, a linguagem é responsável por determinar e/ou mediar a relação entre o sujeito, as coisas e o mundo. Embora ela corresponda a um sistema organizado e estruturado por leis, ou a uma composição onto ou filogenética, não deve ser compreendida somente como um código. Embora traga em si sua função comunicativa, uma vez que é por meio dela, que o sujeito existe como um ser social, a linguagem é muito mais que comunicação.

Antes de qualquer coisa, a linguagem significa, tal é seu caráter primordial, sua vocação original que transcende e explica todas as funções que ela assegura no meio humano. [...] para resumi-las em uma palavra, eu diria que, **bem antes de servir para comunicar, a linguagem serve para viver.** Se nos colocamos que sem a linguagem não haveria nem possibilidade de sociedade, nem possibilidade de humanidade, é precisamente porque o próprio da linguagem é, antes de tudo, significar. Pela amplitude desta definição, pode-se medir a importância que deve caber à significação (BENVENISTE, 1989, p. 222. Grifo nosso).

Se, para Lacan, como ser social, o sujeito só o é devido a sua inserção na linguagem, e para Benveniste, a linguagem é o que permite o viver, o fazer-se presente no mundo e a possibilidade de significá-lo, logo ela se compõe como uma estrutura imanente ao sujeito e, por essa razão, ele é em si linguagem. Sendo a linguagem a responsável por fazer com que o sujeito seja presente no mundo, é possível relacioná-la com a concepção de Ser desenvolvida pela Filosofia da Existência do alemão Martin Heidegger.

Em *Ser e tempo* (1988), partindo da fenomenologia hermenêutica, Heidegger realiza uma interpretação para o sentido de Ser: “a questão do ser não é senão a radicalização de uma

tendência ontológica essencial, própria do *Dasein*, a saber, da compreensão pré-ontológica do ser” (HEIDEGGER, 1988, p.41). Esse entendimento pré-ontológico do *Dasein* está cotejado à percepção do Ser como ser-aí enquanto existência. Para Heidegger, o vocábulo Ser é configurado a partir de sua morfologia verbal, o que vem a denominar “ação”, ou melhor, “possibilidades”. O Ser, dentro da acepção heideggeriana, dá-se segundo “modos de ser”, pelos quais se manifesta a essência de uma coisa. Nessa perspectiva, o sujeito não é uma mera presença, ele é ação no mundo e, por essa razão, a essência do *ser-aí* consiste em sua existência. Dessa maneira, é o *Dasein* que, oferecendo uma estrutura, consente o ser-no-mundo:

A expressão composta “ser-no-mundo”, já na sua cunhagem, mostra que pretende referir-se a um fenômeno de unidade. Deve-se considerar este primeiro achado em seu todo. A impossibilidade de dissolvê-la em elementos, que podem ser posteriormente compostos, não exclui a multiplicidade de momentos estruturais que compõem esta constituição (HEIDEGGER, 1988, p.99).

Por ser estrutural, o *Dasein* diz respeito ao que é de dentro e, portanto, imanente. Contudo, por ser sempre particular e determinado pela relação que se estabelece entre o sujeito, o mundo e os objetos, o *Dasein* deve ser compreendido como uma parte da realidade das coisas. E, se não pode ser senão uma parte da realidade das coisas, então, em certa medida, não pode ser completamente particular e determinado. E, por isso, o *Dasein* é o mundo como ser-aí (ou presença), é o homem na sua vida particular; correspondendo a um primado da essencialidade da presença do ser no ente, essa essência permite não apenas sua distinção, mas sua significação. Ora, sendo a linguagem preexistente ao sujeito, ela não é senão *Dasein* e, sendo assim, o sujeito, em consequência de seu traço imanente, é linguagem presente no mundo, mas uma presença que falta.

Desse modo, tomando como ponto de partida a composição do sujeito em ser linguagem, o que propomos neste ensaio é compreender como esse cosmo linguageiro se estrutura, organiza e manifesta, no sujeito, durante sua travessia pelo processo de subjetivação, partindo do pressuposto de que há uma relação paradoxal de potencialização e de contenção que a linguagem dinamiza. Como se, no início, a linguagem concedesse uma energia potencializadora ao sujeito, conhecida por nós como *linguagem poética*, mas, depois, esse

aspecto lhe seria subtraído em virtude de sua entrada na vida social, a qual lhe oferece, apenas, a linguagem em sua manifestação referencial.

Para tanto, tomaremos como ponto de partida a análise semiológica da escritura do uruguaio Eduardo Galeano, com o texto “Pájaros proibidos”, retirado da obra *Memoria del fuego III* (2013), em diálogo com a teoria da literatura e alguns pressupostos psicanalíticos, buscando compreender como a linguagem poética não deveria ser considerada somente um artifício da técnica de produção literária, mas uma parte da imanência da subjetividade, usurpada, ironicamente, do sujeito por ele mesmo.

Ao seguir essa linha de raciocínio, o axioma da linguagem encontra-se, neste trabalho, invertido, rompendo com a ideia de que a linguagem referencial seria um universal em que a linguagem poética se encaixaria como um caso especial. Dessa forma, a linguagem poética, não será aqui tomada como uma linguagem privilegiada, aquela tão estimada pela crítica, mas será compreendida como uma faculdade que nasce com o sujeito, sendo-lhe usurpada na medida em que este vai percorrendo as esferas sociais. O que veremos é que, como essa habilidade vai se esvaindo, pouco a pouco, sobra ao sujeito adquirir o conhecimento da técnica de composição dessa linguagem que outrora lhe pertencera.

O POÉTICO COMO PARTE DA IMANÊNCIA DA SUBJETIVIDADE

Por ser linguagem, ao nascer, segundo Julia Kristeva (1986), a estrutura do sujeito surge fluida e sem traçado; não há distinção entre ele e as coisas, não há cisão entre corpo e objeto. É o nascimento que o coloca no nível da vida e, só pelo conjunto da vida, é que ele consegue explicar a si próprio que vive e morre, porque está ligado a um corpo. Embora exista unidade, não há identificação entre o *eu* e o seu corpo. O bebê não sabe onde ele começa ou termina e, muito menos, o que há de diferente entre ele e o mundo. Nessa fase, de não distinção dos objetos, por ser linguagem, tudo lhe é possível e, mesmo que o corte do cordão umbilical o tenha fissurado, paradoxalmente a fenda será a mesma que acabará por lhe permitir ser um infinito de possibilidades.

Baseando-se nos sistemas primários das pulsões freudianas, Kristeva (1986) compreende que há uma fase amorfa, no que tange a nosso processo de subjetivação, denominada pela

psicanalista de estágio pré-tético/semiótico/poético, este constituído por um período de não significação, de não diferenciação entre sujeito e objeto. Por ser anterior ao sentido, sujeito e objeto se relacionam por meio de uma potência gerada pelo corpo e por sua conexão direta com o mundo, formando com ele um elo de motilidade uníssona. Muito antes de possuir a faculdade de significar, o sujeito é direcionado apenas pelo ritmo corpóreo. Nessa fase, o ser ainda está liberto de valores e crenças veiculadas pela cultura; por estar livre, habita a *chora*, lugar onde a potência humana transcende a si própria, engendrando o espaço do não-limite.

Quantidades discretas de energia movem-se através do corpo do sujeito que ainda não está constituído como tal e, ao longo de seu desenvolvimento, elas se organizam de acordo com as várias restrições impostas a esse corpo sempre já envolvido em um processo semiótico - pela família e por estruturas sociais. Desse modo, as pulsões, que são cargas "energéticas", assim como marcas "físicas", articulam o que chamamos de uma *chora*: uma totalidade não expressiva formada pelas pulsões e suas estases em uma motilidade que é tão cheia de movimento quanto regulada (KRISTEVA, 1986, p. 93. Tradução nossa).¹

Kristeva explica ter tomado o termo emprestado do diálogo *Timeu* de Platão, quando este, buscando compreender a origem do mundo e do homem, mediante a verdade, rege seu discurso se valendo de um modelo de pressupostos geométricos, com a finalidade de compor uma cosmogonia. Entretanto, o *poiêtês* (poeta) é visto como sendo um fabricante de discursos inverossímeis, uma vez que possui a destreza do artifício mimético. Platão denomina de *chora* um terceiro espaço, localizado entre céu e terra, entre isto e aquilo, entre o Mesmo e o Outro ou, ainda, entre o inteligível e o sensível, para onde deveriam ser direcionados todos os discursos que colocassem em dúvida a verdade, já que, para o filósofo, ao se falar sobre a origem do homem e das coisas, a verdade é fator fundante.

[...] Por isso, os discursos claros, estáveis e invariáveis explicam, com a elaboração do intelecto, o que é estável e fixo – e tanto convém aos discursos serem irrefutáveis e insuperáveis, em nada devem afrouxar esta relação. Em relação aos que se reportam ao que é copiado do arquétipo, por se tratar de

¹ Discrete quantities of energy move through the body of the subject who is not yet constituted as such and, in the course of his development, they are arranged according to the various constraints imposed on this body always already involved in a semiotic process - by family and social structures. In this way the drives, which are 'energy' charges as well as 'psychical' marks, articulate what we call a *chora*: a nonexpressive totality formed by the drives and their stases in a motility that is as full of movement as it is regulated (KRISTEVA, 1986, p. 93).

uma cópia, estabelecem com essa cópia uma relação de verossimilhança e analogia conforme o ser está para o devir, assim como a verdade está para a crença (PLATÃO, 2011, 96).

Em virtude de se estar em busca desse discurso claro e verdadeiro, os discursos poéticos são banidos para a *chora*, esse espaço fora da *polis*, uma vez que possuem a habilidade de fazer parecer verdade o que é falso, de fazer vacilar a distinção entre os seres e as coisas. Mediante isso, a *chora* transforma-se em um espaço de instabilidade da verdade e, portanto, em um refugio no *Timeu*. É importante salientar que a relação com o discurso da verdade está associada à capacidade de estabelecer os limites bem definidos entre sujeito e objeto, isto é, o sujeito compreende-se diferente do outro, porque o discurso o delinea como distinto. Na *chora*, estando ausente o discurso, está ausente a diferença.

A *chora* é uma modalidade de significância em que o signo linguístico ainda não está articulado como a ausência de um objeto e como a distinção entre o real e o simbólico. Enfatizamos o aspecto regulado da *chora*: sua estrutura vocal e gestual está sujeita ao que chamamos de uma ordenação objetiva, que é ditada por restrições naturais ou socio-históricas, tais como a diferença biológica entre os sexos ou a estrutura familiar. Podemos, portanto, assumir que a organização social, sempre já simbólica, imprime sua restrição de uma maneira mediada que organiza a *chora* não de acordo com uma lei (um termo que reservamos para o simbólico), mas através de uma ordenação.² (KRISTEVA, 1986, p. 94. Tradução nossa)

Não sendo limitadora, a *chora* subjaz à significação e, pela razão de se constituir em espacialidades descontínuas, é correlata ao ritmo. Seguindo os estudos kristevarianos, é a axiomática do inconsciente que disponibilizará mecanismos de leitura desse espaço, que, embora mantenha uma regulação e sucessão rítmica, não possui asserção nem posição, mas identifica e percebe o processo pelo qual a significância chorática é constituída. Nessa vertente paradoxal de fluidez e contensão inerente à linguagem, Julia Kristeva, retomando o estádio do espelho lacaniano, diferencia a fase chorática/semiótica de outra, a fase tética/simbólica.

² The *chora* is a modality of signification in which the linguistic sign is not yet articulated as the absence of an object and as the distinction between real and symbolic. We emphasize the regulated aspect of the *chora*: its vocal and gestural organization is subject to what we shall call an objective ordering [ordonnancement], which is dictated by natural or socio-historical constraints such as the biological difference between the sexes or family structure. We may therefore posit that social organization, always already symbolic, imprints its constraint in a mediated form which organizes the *chora* not according to a law (a term we reserve for the symbolic) but through an ordering. (KRISTEVA, 1986, p. 94)

Separado de seu refúgio chorático, o sujeito está, então, inserido em um contexto social e, por estar nele, irá agregar-se ao jogo da *alienação* simbólica da linguagem.

Inserido na linguagem, o sujeito sofre uma castração que, além de separá-lo de sua mãe, leva-o a notar a diferença de sua imagem em relação aos objetos. A essa fase Kristeva chama de tética ou simbólica. Desse modo, a teórica defende que a castração será responsável por colocar o sujeito como uma função significante, um separado, sempre confrontado por outro: imago no espelho. Ainda que a descoberta da castração fenda o sujeito, é por causa dela que se dá a percepção dessa falta como função fálica, ou melhor, como uma função simbólica. A autora também compreende que qualquer ato enunciatório, seja de uma palavra ou de uma frase, é simbólico, já que sempre exige uma significação: “[...]simbólico porque conecta as duas posições separadas, registrando-as ou redistribuindo-as em um sistema combinatório aberto. (KRISTEVA, 1986, p. 98. Tradução nossa)”.³

A associação entre significado e significante, realizada pela psicanalista, dá-se porque é o signo que, por meio da forma que se compõe, dá nome aos seres e as coisas: “[...] essencialmente psíquicos, os signos linguísticos não são abstrações, mas associações ratificadas pelo consentimento coletivo, cujo conjunto constitui a língua, estas associações são realidades que têm sua rede na mente (SAUSSURE, 2006, p. 23)”. Contudo, o signo utilizado aqui não é o arbitrário composto pela díade significado/significante, mas o psicanalítico, que traz uma visão invertida da proposição de Saussure para compreender o inconsciente como uma estrutura dinâmica e, por isso, reverte o diagrama para significante/significado. Afinal, os significantes por se comporem em formas não simbolizantes, são responsáveis pela formação de cadeias, que correspondem às imagens estruturantes do inconsciente:

Pois o algoritmo é senão pura função do significante, não pode revelar senão uma estrutura do significante a essa transferência. Ora, a estrutura do significante é, como se diz, comumente da linguagem, que seja articulada. Isso quer dizer que suas unidades, se partam de onde se partam para desempenhar suas invasões recíprocas e seus englobamentos crescentes, estão subtendidas à dupla condição de se reduzir a elementos diferenciais últimos e de os comporem segundo as leis de uma ordem fechada (LACAN, 1998, p. 504).

³ “[...] symbolic because it connects the two separated positions, recording them or redistributing them in an open combinatorial system (KRISTEVA, 1986, p. 98)”.

Tais leis de ordem fechada dizem respeito a uma sintaxe edificada pelo inconsciente, que organiza a simbologia do mundo e lança o sujeito ao *cosmos* da linguagem e, como foi visto, o vir-a-ser só é possível na relação de alteridade entre o *eu* e o *outro*. Dessa forma, o algoritmo, em sua dinamicidade, representa a potência do significante que está para além da significação e, por esse motivo, de uma verdade que o sujeito possa ter de si. Para Kristeva, embora as primeiras construções significantes da criança não sejam sintagmas completos e incluam o gesto, o objeto e a emissão vocal, elas já significam no sentido de que separam sujeito e objeto.

Contudo, essa separação não é total: uma vez imerso no semiótico/poético, o sujeito carregará em si um traço, um vestígio desse semiótico/poético. Infelizmente, o que ocorre com o sujeito é que, a cada inserção sua nos mais variados ambientes sociais, novos valores lhe vão sendo agregados, como se, a cada nova esfera, uma camada de significação fosse sendo adicionada ao semiótico/poético. Por isso, quanto mais textura ideológica possuir o novo meio social, mais densa será essa camada: “[...] Os fatos sociais não são nem coisas nem ideias, são estruturas, são estruturas. [...] A estrutura não alivia a sociedade em nada de sua espessura ou de seu peso. Ela é, ela mesma, uma estrutura de estruturas (MERLEAU-PONTY, 1960 apud DOSSE 2017, p. 58)”. Em virtude dessa estrutura determinada pelos fatos sociais, ao núcleo semiótico ou ao poético do sujeito, estratos de significação vão sendo sobrepostos, mas, mesmo que esteja envolto por múltiplas coberturas, o poético está presente.

Consolidada a fase tética, a lacuna entre sujeito e poético está estabelecida. Agora, está o sujeito lançado, definitivamente, à abertura para todo o desejo. É nesse ponto, enfatizado por Kristeva, que a função simbólica totaliza seu efeito de significação e, portanto, distancia o sujeito de sua potência poética e da sensação da totalidade de si. Imerso no simbólico, resta-lhe buscar migalhas efêmeras, na ânsia de estar, mesmo que de modo ilusório, em contato com o poético. Seguindo o pensamento de Kristeva, o estudo desse semiótico ou poético, imanente ao sujeito, composto em seu processo de subjetivação, só pode ser realizado a partir das manifestações do inconsciente. Todavia, o inconsciente só será compreendido via tentativa de interpretação.

O ESTRANHAMENTO COMO ATO DE RECONHECIMENTO DO POÉTICO

Se sujeito e poético estão agora separados pelos múltiplos estratos simbólicos, sendo o poético percebido apenas por intermédio de manifestações inesperadas do inconsciente, surgem dois questionamentos: a) já que o poético é um traço imanente do sujeito que foi encoberto, de que modo pode o sujeito reencontrá-lo e reconhecê-lo?; b) estando ambos fendidos, como pode, paradoxalmente, o simbólico ser ao mesmo tempo aquele que separa sujeito e objeto e os une?

De início, para a questão do reencontro e do reconhecimento, partiremos dos estudos freudianos relacionados ao estranhamento. Em seu ensaio, publicado em 1919, intitulado *O Estranho*, Freud busca refletir sobre a maneira como as pessoas se relacionam com algo que não lhes seja familiar, causando um estranhamento que, na maioria das vezes, gera sentimento de medo e terror.

Ao pensar o “estranho” como sendo uma percepção variável, Freud identifica que a faculdade de estranhar não se relaciona somente àquilo que se desconhece, mas percebe outra possibilidade de compreensão: “[...] o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar (FREUD, 2006, p. 139)”. Para essa afirmação, o psicanalista realiza um minucioso estudo etimológico e semântico, em variadas línguas, sobre o significado da palavra, até chegar ao *heimlich*, de sua língua materna, que possui a acepção de algo que seja íntimo, pertencente e familiar. Durante o tempo que realizava sua pesquisa, Freud percebe que ao termo é adicionado o prefixo de negação *un* compondo, desse modo, o novo vocábulo *unheimlich*.

Ao acrescentar o morfema, Freud identifica que o termo não compõe apenas uma antonímia, mas atribui à palavra uma ambivalência, uma vez que passa a pertencer a dois conjuntos de ideias: por um lado sugere o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. Para compreender essa polissemia, Freud parte do conto *O homem de areia*, de Hoffmann, e, analisando a dinâmica das personagens, chega à conclusão de que a familiaridade do estranhar mantém correspondência com o ter sido presença. Contudo, esse, outrora presente é, em certa medida, posto em esquecimento pelo sujeito, levando-o a acreditar que esteja vivendo determinada experiência pela primeira vez. Freud não fala, especificamente, de um esquecimento, mas diz que o sujeito compartimentaliza certas

experiências e sentimentos, reprimindo-os. É em virtude dessa compartimentalização que, para a vertente freudiana, o axioma psicanalítico está correto em manter que todo afeto pertence a uma determinada pulsão emocional que se converte em reprimido e, portanto, “[...] entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode se mostrar ser algo reprimido que retorna (FREUD, 2006, p. 152)”.

Se a percepção de estranheza passa a estabelecer uma associação com algo que outrora estivera presente, no entanto, fora reprimido, tendo este a oportunidade de retornar, não seria essa uma relação possível de se estabelecer com a imanência poética do sujeito? É importante retomar que ela está concatenada ao estágio anterior à entrada do sujeito na linguagem e, desse modo, antecedente ao simbólico, porém todo seu liame rítmico foi registrado. Todo um know-how sinestésico das conexões realizadas entre o corpo do sujeito e o mundo acaba por compor ranhuras de/em si e, embora estranhas e desconhecidas, em algum momento mostrar-se-ão.

Destarte, tentamos compreender como o poético do sujeito pode ser relacionado ao estranho freudiano, como sendo algo que, embora posto no esquecimento, está presente, esperando apenas uma oportunidade para manifestar-se. Assim, baseando-nos no pressuposto kristevariano de que o poético é um estágio no processo de subjetivação, defendemos aqui que a linguagem poética materializada na arte é o poético, castrado pelo estágio tético, que retorna, sendo o estranhamento o modo como ele é reconhecido pelo sujeito. Assim, com a finalidade da defesa desse ponto de vista, tomaremos a escritura do formalista Viktor Chklovski (1978) no que diz respeito à analogia que realiza do estranhamento como traço inerente à composição da linguagem poética, relacionando-a ao conceito freudiano.

Em seus estudos, Chklovski empenha-se em explicar como se daria o procedimento de composição da arte enquanto manifestação estética da linguagem. Para tanto, argumenta que há um modo de singularização de objetos estéticos, com a finalidade de constituir uma essência poética da linguagem, dando destaque para a linguagem literária.

Chklovski defende que se deveriam reconhecer como fato poético expressões que despertassem a sensação de estranhamento, uma vez que essa não familiaridade geraria um prolongamento de efeitos de contemplação estética. Como o autor parte da linguagem literária

para sustentar sua proposição, inicia traçando um paralelo de valor entre o que chama de: “língua da prosa” e “língua da poesia”. Chklovski diz que, apesar de que ambas possam se encontrar em um mesmo código linguístico, operam suas construções imagéticas de forma distinta. Para tanto, enfatiza que a “língua da prosa”, como economiza energia de reflexão, conduz o espírito a uma noção desejada e, por conseguinte, teríamos uma construção imagética simplória: O triste menino ganhou uma bicicleta. Entretanto, a “língua da poesia”, consumidora inexaurível de energia e reflexão, consegue borrar a noção desejada, levando, dessa maneira, o espírito a uma imagem não-familiar: De triste, a bicicleta ganhou o menino.

Essa dicotomia entre “língua da prosa” e “língua da poesia”, de Chklovski, dialoga com a percepção semiológica propostas por Roland Barthes (1977), que realiza mais que um esboço teórico. Ao pensar a semiologia, Barthes nos oferece um novo prisma para a interpretação da linguagem e do mundo. A própria escritura pode ser vista como um índice da voluptuosidade e do desejo no modo como ele via, sentia e vivia as alienações da vida diária.

De acordo com o crítico, a língua serve como um meio de propagação de discursos ideológicos, estando estes localizados nos mais finos mecanismos de intercâmbio cultural. Entre os meios de manifestação e de disseminação desses discursos, a língua, na vertente barthesiana, compõe-se como o regime fascista:

[...] O objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua.
[...] a língua, como desempenho da linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer (1977 p. 11-13).

Para essa perspectiva, já que o sujeito não teve a opção de escolha, restaram-lhe dois caminhos: a asserção da língua e o gregarismo da repetição. Conforme Barthes, a axiomática da língua está ligada a sua composição como código e suas leis de funcionamento, isto é, quando o sujeito enuncia, a língua o obriga a fazer uso de seus procedimentos de seleção e de combinação, encaminhando-o, assim, à construção de enunciados positivos. Negar, duvidar, colocar-se neutro é um “jogo de máscaras languageiras”. No que diz respeito ao gregarismo, o teórico faz referência à repetição e ao automatismo dos signos linguísticos, que só são utilizados na medida em que são reconhecidos, estando, dessa maneira, tanto a asserção quanto o

gregarismo relacionados à “língua da prosa”, em Chklovski. Para Barthes, o gregarismo não está somente ligado à ossificação signica dos enunciados, mas também à sua inerência ideológica. É em virtude da ideologia que o poder permanece preso aos discursos.

[...] Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir fora do poder, no esplendor de uma renovação permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura (BARTHES, 1977, p. 14).

Não sendo oferecida ao sujeito a alternativa de habitar fora da língua, restou-lhe, então, tornar-se um conhecedor de suas regras e leis para, assim, poder trapaceá-la. Desse modo, a literatura, para Barthes, é o lugar onde a língua poderia estar à salvo das malhas do poder e encontrar caminhos esquivos que fabricariam uma liberdade do signo. Por mais que se tenha uma percepção da trapaça, na mesma proporção que a deslealdade, na literatura, ela não é insidiosa: ela aprende o jogo da língua, compreende seu regulamento e, por sabê-lo muito bem, encontra caminhos esquivos que assentem distanciar-se de sua asserção.

Tal faculdade da literatura de distanciamento axiomático da língua, defendida por Barthes, possibilita um processo ao qual Chklovski denomina de singularização do objeto de arte; ou seja, é um meio pelo qual se aborda um objeto sem se referir diretamente a ele, buscando meios de fazer vacilar sua forma sem mudar sua essência, com a finalidade de ampliar a dificuldade de reconhecimento, proporcionando um prolongamento de sua percepção e de apreciação estética. Nessa perspectiva, tal efeito, além de criar a “língua da poesia”, constrói outra imagem: “[...] o objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não seu reconhecimento (CHKLOVSKI, 1978, p. 50, grifo nosso)”. É importante salientarmos que a condição de estranhamento é o fator determinante para que se construa uma particularização da imagem.

No que diz respeito a essa aceção da singularização da imagem poética, Octavio Paz, poeta e crítico mexicano, leitor de Chklovski, defende que a singularidade da imagem poética sempre foi um aspecto inerente à linguagem humana, desde as sociedades primitivas. Explicamos Paz que, nos tempos antigos, o mundo possuía uma forma e um centro definido: seu

movimento era estável e, por essa razão, o sujeito tinha uma apreensão total de si e do universo. Com o desenvolver da sociedade e a mudança na maneira de sentir a passagem do tempo, esse modo de percepção se expandiu e o horizonte, que antes era avistado, transformou-se em um espaço infinito; por esse motivo, o universo cósmico deixa de ser o elo de harmonia entre os seres.

Deslocou-se o centro do mundo e Deus, as idéias e as essências desvaneceram-se. Não ficamos sós. Mudou a imagem do universo e mudou a idéia que o homem fazia de si mesmo: não obstante, o mundo não deixa de ser o mundo nem o homem os homens. Tudo era um todo. Agora o espaço se desintegra e se expande; o tempo se torna descontínuo; e o mundo todo, se desfaz em pedaços (PAZ, 2005, p. 101).

Com a transformação do elo entre mundo e sujeito, este passa a sentir mais presentificada a ausência. Paz afirma que a totalidade só pode ser pensada como ausência ou como coleção de fragmentos heterogêneos; o sujeito, agora, assim como o tempo, desintegra-se. A partir daí, ele perde sua centralidade, multiplicando-se em funções significantes, na perspectiva psicanalítica, restando-lhe somente criar imagens singulares. É interessante pensar que, em Chklovski, a singularidade da imagem poética é algo que está fora do sujeito, sendo esta gerada em virtude de uma vontade aliada à técnica. Ou seja, a faculdade de produzir a singularização da imagem é algo não inerente ao sujeito, mas uma habilidade a ser desenvolvida. Já em Paz, a imagem poética é um traço, assim como em Kristeva, de dentro e, portanto, inerente ao sujeito.

No que tange à técnica, Paz argumenta que seu surgimento ocorre em virtude da separação entre o homem e o mundo, explicando que, uma vez tendo deixado de ser imagem com o mundo, restava-lhe a técnica: “[...] não é a técnica que nega a imagem do mundo; é o desaparecimento da imagem do mundo que torna possível a técnica (PAZ, 2005, p. 103)”. Isso significa que, ao ter perdido seu traço poético, ao sujeito teria sobrado aprender e desenvolver os procedimentos de construção da linguagem poética. Ou seja, depois da separação entre corpo e objeto, a técnica, o procedimento, o método seria a única forma de recomposição desse estágio chorático do sujeito.

Assim, sendo o poético um traço imanente ao sujeito em seu processo de subjetivação, defendemos que o estranhamento, proposto por Chklovski, em forma de técnica, como sendo

aquela que fabrica a singularização da imagem, pode ser compreendido em outra perspectiva. Aquilo que o formalista julga ser produzido por um procedimento de distanciamento do objeto seria a manifestação do inconsciente e o retorno, mesmo que momentâneo, do sujeito ao seu estágio chorático, uma vez que a borda de definição, isto é, a diferença estabelecida pela significação, foi desfeita pelo procedimento de singularização e, por conseguinte, desfez-se também o limite, a distinção, a separação entre corpo e objeto.

Então, compreendemos que, nessa vertente do estranhamento, a fala do russo sempre se encaminha para a compreensão da linguagem poética como sendo aquela que se afasta do simbólico, por meio da singularização, para compor uma imagem outra do objeto representado, mas que preserva em si uma essencialidade. Entretanto, viu-se que, em Freud, o que se considera estranho é também familiar e, partindo da proposição de Kristeva, de que o poético é imanente à subjetivação, e de Octavio Paz, para quem outrora, a linguagem fora por natureza poética. Em contraponto a essas discussões, defendemos que essa singularidade construída pela estranheza da imagem seria a manifestação do poético reprimido que retorna.

Partir desse pressuposto implica inverter a percepção da linguagem. Seguindo a linha de pensamento de Kristeva e Paz, o simbólico da linguagem, sua referencialidade, seu gregarismo, sua denotação, não deveriam ser o conjunto dominante, não seriam a regra. A lei, o complexo potencializador deveria ser o poético: sua não referencialidade, sua trapaça, sua conotação. Nós não nascemos simbólicos; despontamo-nos poéticos e pujantes. Infelizmente, somos sorvidos pelo simbólico da linguagem que gera uma força que apaga, retém e mina, uma a uma, cada potencialidade nossa. Resta-nos, então, lutar para que, embora efêmero, esse sentirmo-nos potentes nos seja, quem sabe, restituído, pelo poético que habita a arte.

DESEJANTES, RESTA-NOS A TRAVESSIA PELO SIMBÓLICO

No item anterior, foram levantados dois questionamentos que dizem respeito à imanência do poético como característica da subjetividade. Compreendemos, então, que, como manifestação da linguagem não significável, o poético emerge do sujeito independente de sua vontade, sendo este reconhecido por meio de construções imagéticas singulares. Percebemos também que, nesse trabalho, a estrutura da linguagem está invertida, isto é; a

linguagem poética não se constitui, aqui, como uma escritura privilegiada, mas como uma potencialidade usurpada, de forma irônica, do sujeito por ele mesmo. E por essa razão, mesmo estando separados sujeito e poético pelo simbólico, antagonicamente, o simbólico é, ao mesmo tempo, aquele que os une.

Para que se possa compreender como ocorrem essas construções imagéticas, mediante o processo de singularização, em Chklovski, ou a trapaça, em Barthes, com a finalidade de encontrar a materialidade da imanência poética da subjetividade, manifestada via linguagem simbólica, faz-se necessário realizar uma espécie de *close reading* na malha estrutural do texto. Este, na condição de prática da matéria da língua, torna-se o centro de uma dupla operação: localizado entre língua e história social, o texto é aquele que instala e, ao mesmo tempo, engendra o real. Ao concebê-lo, ele, além de marca as transformações históricas e sociais, coloca em movimento o próprio processo histórico (KRISTEVA, 2005).

Na qualidade de estrutura significativa que marca uma rede de mutações de blocos históricos, Chklovski toma o texto *Guerra de Paz* de Liev Tolstoi. A obra de Tolstoi traz como trama histórica a tentativa de Napoleão Bonaparte à Rússia, no início do século XX. A partir da escritura Do russo Chklovski vai exemplificando como ocorre o método de produção da singularização das imagens. No entanto, partiremos, aqui, como já foi mencionado, da escritura do uruguaio Eduardo Galeano.

1976

Libertad

Pájaros prohibidos

Los presos políticos uruguayos no pueden hablar sin permiso, silbar, sonreír, cantar, caminar rápido ni saludar a otro preso. Tampoco pueden dibujar ni recibir dibujos de mujeres embarazadas, parejas, mariposas, estrellas ni pájaros.

Didaskó Pérez, maestro de escuela, torturado y preso por tener ideas ideológicas, recibe un domingo la visita de su hija Milay, de cinco años. La hija le trae un dibujo de pájaros. Los censores se lo rompen a la entrada de la cárcel.

Al domingo siguiente, Milay le trae un dibujo de árboles. Los árboles no están prohibidos, y el dibujo pasa. Didaskó le elogia la obra y le pregunta por los circulitos de colores que aparecen en las copas de los árboles, muchos pequeños círculos entre las ramas:

—¿Son naranjas? ¿Qué frutas son?

La niña lo hace callar:

— Ssshhhh.

Y en secreto le explica:

—Bobo. ¿No ves que son ojos? Los ojos de los pájaros que te traje a escondidas.

Memoria del fuego III, 2013, p. 280

Inicialmente, tomaremos as reflexões de Roland Barthes (1964), que, partindo das concepções saussurianas de língua como um sistema social abstrato de seleção e de combinação dos signos linguísticos, oferece caminhos e procedimentos que figuram de que modo trapacear com/a língua. Para tal, esclarece o crítico que a sociabilidade e o gregarismo da língua residem na forma de um contrato social coletivo, efetuado pelo sujeito. Como não tivemos a oportunidade de realizar uma leitura prévia da ação contratual, para que não fôssemos tão prejudicados pela rubrica, a língua haveria nos ensejado a fala, a qual é utilizada de modo particular pelos indivíduos. Desse modo, “[...] Língua e Fala estão, portanto, numa relação de compreensão recíproca; [...] a Língua é o tesouro depositado pela prática da Fala nos indivíduos pertencentes a uma mesma comunidade” (BRONDAL apud BARTHES, 1964, p. 19). Nessa vertente, defendemos que a fala é o meio pelo qual o sujeito tem a possibilidade de fugir do gregarismo e particularizar a língua, encontrando, então, a fenda para trapaceá-la.

Barthes, desejoso em assimilar essa indissociabilidade, parte dos estudos realizados pelo dinamarquês Louis Hjelmslev (1959), o qual compreende que essa dialética está na distribuição da língua entre três planos: primeiro, o esquema que corresponde ao sistema puro e abstrato da língua; em seguida, a norma, estando cotejada a sua materialidade e concretude em enunciados e, por último; o uso, que diz respeito ao conjunto de hábitos linguageiros particulares dos indivíduos em cada sociedade. “[...] a norma determina o uso da fala; o uso

determina a fala, mas também é por ela determinado; o esquema é determinado, ao mesmo tempo pela fala, pelo uso e pela forma” (BARTHES, 1964, p. 20).

Ao depreender essa proporcionalidade de um plano em relação ao outro, Barthes estabelece uma contiguidade entre a forma e a substância da língua. No texto ora em análise, é o modo como Galeano articula *forma* e *substância* que proporciona a revelação da singularidade das imagens.

Logo no início, Galeano, valendo-se da marcação temporal do fato a ser narrado, cria uma fenda que compõe uma ruptura temporal, ou seja, dentro de uma suposta linearidade do tempo cósmico criado pelo homem para uma marcação cronológica, o autor abre uma singularidade no *espaço-tempo* 1976 e, desse modo, projeta o texto para outra temporalidade. Ora, isso não é, pois, compor uma imagem borrada do tempo? O período em que o texto é lançado corresponde a um estrato densamente simbólico da História, não apenas uruguaia, mas também latino-americana. Entre os anos de 1954, com o início do golpe militar, no Paraguai, até 1990, no Chile, último país a derrotar o regime, foram 26 anos, milhares de presos, exilados, torturados, mortos e desaparecidos. Nessa perspectiva, realizar uma travessia em toda essa matéria histórica é, senão, uma utopia para a finitude humana e, por essa razão, a fenda temporal.

Dentro do texto, tecido pela rede da historicidade, o ano eleito pelo autor é, para a ditadura militar uruguaia, o período em que, segundo o historiador Padrós (2012), a Doutrina de Segurança Nacional - DNS, órgão correspondente ao Serviço de Segurança Nacional, no Brasil, atinge sua maior organização e eficácia na ação repreensiva do governo em relação à censura da sociedade civil:

No cerne da doutrina, propunha-se a necessidade de um “novo profissionalismo” das Forças Armadas, focalizando a preservação da segurança interna diante da “ameaça subversiva”, o que exigia uma capacitação política dos militares para assumir com eficiência, tarefas inéditas. A consequência da aplicação dessa diretriz era o da subordinação do poder civil. “Segurança para o desenvolvimento” era a essência da mensagem e nela, a segurança virou condição fundamental para qualquer possibilidade de desenvolvimento, o que implicou na implantação da “ordem” e na eliminação do conflito mediante o emprego da força. (PADRÓS, 2012, p. 498)

O ponto nodal dos regimes ditatoriais estava relacionado, de acordo com Padrós, a um nacionalismo nazifascista de centralização de governo, com a extinção de partidos políticos, tendo como foco o desenvolvimento capitalista, opondo-se, por completo, a qualquer manifestação de pensamento socialista. É nesse contexto que Galeano seleciona seu léxico e compõe o campo semântico da tortura e da censura. Dessa maneira, a insubordinação em relação à substância simbólica é a causa da prisão de sua personagem. “Didaskó Pérez, maestro de escuela, torturado y preso por tener ideas ideológicas”.

É interessante observarmos a etimologia do nome dado à personagem, Didasko deriva do grego διδακτικός (didática/ensino); partir dessa composição é uma maneira de valorizar a importância da função social que realiza a personagem. No entanto, para que mais uma fenda se materialize e seja construída por meio da relação entre *forma* e *substância* da língua, em mais uma imagem poética, é necessário que observemos como a personagem Milay, filha de Didaskó, consegue trapacear a barreira simbólica imposta pela ditadura, valendo-se da ação subversiva: “recibe un domingo la visita de su hija Milay, de cinco años. La hija le trae un dibujo de pájaros. Los censores se lo rompen a la entrada de la cárcel”.

Como mencionado no texto, desenhar ou receber imagens de pássaros está proibido e, em virtude disso, a gravura é rasgada logo na entrada. Por mais que a representação do pássaro seja uma construção metafórica, esse modo de construção da imagem, tantas vezes utilizado, constitui, na perspectiva de Chklovski, uma imagem prosaica, ou uma formação gregária para Roland Barthes, uma vez que não forma uma imagem singular e instaura, dessa forma, uma relação direta entre o signo e o objeto.

No entanto, percebemos que esse empobrecimento da imagem, realizado pelo narrador, é intencional, fazendo com que o nascimento da imagem seguinte tenha um prolongamento maior tanto de sua percepção estética quanto da duração do fato histórico. Prosseguindo com a narrativa, mas já subvertendo a simbólica da ditadura, Milay retorna no domingo seguinte com outra imagem: “Al domingo siguiente, Milay le trae un dibujo de árboles. Los árboles no están prohibidos, y el dibujo passa.”

Em relação ao comportamento de Milay, acreditamos que seja importante destacar que, embora ela estivesse passando por um momento muito doloroso, em virtude da prisão e da não

convivência com o pai, sua atitude não representa, em momento algum, a experiência de uma infância usurpada. Quanto a essa infância, no Brasil, após os trabalhos da Comissão da Verdade⁴, foi publicado um livro contendo relatos, cartas, documentos e fotografias de pessoas, que, no interstício militar, eram crianças e tiveram seus pais presos, assassinados, exilados ou torturados durante o regime. Em um desses relatos, Ângela Telma⁵ no conta: “Nós perdemos a inocência muito cedo. Porém, perder a inocência não significa que nós também não fôssemos crianças e tivéssemos momentos felizes”. Não obstante, mesmo distante de seu pai, Milay não desiste de partilhar com ele mais um momento feliz.

É justamente com o intuito de prolongar esses momentos que nossa protagonista arquiteta o novo desenho. Que mal há em uma representação de árvores? Que analogia pode ela estabelecer com qualquer outra significação ideológica ditatorial? Estão proibidos desenhos de mulheres grávidas, casais, libélulas, estrelas e pássaros, uma vez que cada uma dessas figurações traz a essência de oposição ao regime, porque encaminham a interpretação ao conceito de liberdade e esperança, mas as árvores não significam nada e a gravura passa. “Didaskó le elogia la obra y le pregunta por los circulitos de colores que aparecen en las copas de los árboles, muchos pequeños círculos entre las ramas: —¿Son naranjas? ¿Qué frutas son? La niña lo hace callar: —Ssshhhh. Y en secreto le explica: —Bobo. ¿No ves que son ojos? Los ojos de los pájaros que te traje a es-condidas.”. Didaskó está sorvido pelas camadas de significação. Entre ele e seu poético, estão sobrepostos tantos estratos que o impedem de compreender a trapaça realizada por sua filha.

No que tange à materialidade textual, a singularidade da imagem poética é construída em movimentos gradativos. Primeiro, apresenta-se a imagem de uma árvore que contém, em sua copa, “circulitos” (forma diminutiva do substantivo) e depois “muchos pequeños círculos” (composição de um superlativo absoluto). Contudo, percebe-se uma intencionalidade no modo de seleção e de combinação dos sintagmas, uma vez que, ao jogar com a contiguidade

⁴ No ano de 2012, a Presidenta Dilma Rouseff, nomeou um grupo de juristas e professores incumbidos de integrar a chamada Comissão da Verdade. Tal comissão teve por objetivo realizar investigações sobre os vários crimes cometidos pelo Estado brasileiro entre os anos de 1937 e 1985. Nesse recorte temporal há interesse especial em buscar os crimes que aconteceram nos dois regimes ditatoriais desse período: o Estado Novo, criado no governo de Getúlio Vargas entre 1937 e 1945, e a Ditadura Militar, ocorrida entre 1964 e 1985.

⁵ Ângela Telma Oliveira Lucena nasceu em 10 de outubro de 1966. Filha de Antônio Raymundo de Lucena e de Damaris Oliveira Lucena os quais foram assassinados durante a Ditadura.

das composições, Galeano trapaceia e nega a normativa da língua ao construir o superlativo absoluto, valendo-se do advérbio “muchos” antes do adjetivo “pequeños”, forma inadequada, para o fascismo da língua espanhola, que obriga o uso de “muy” antes de adjetivos.

O segundo movimento é iniciado pela construção onomatopaica “Ssshhh”, que traz em si três funcionalidades: quebrar a expectativa de Disdaskó, no que diz respeito à leitura realizada da imagem; criar uma atmosfera de suspense, visto que a personagem Milay está exercendo uma ação subversiva; e prolongar, através do efeito sonoro, a percepção estética e temporal da imagem poética. Chklovski, ao examinar a língua poética do texto literário, em suas dimensões fonéticas e lexicais, compreende que o caráter estético da obra é criado de modo consciente pelo artista ao liberar a percepção do automatismo, com o intuito de deter ao máximo sua duração. Ora, não é essa é, pois, a intencionalidade do procedimento de singularização, compor uma imagem que consiga prolongar o instante, não somente de contemplação estética, mas propiciar o instante de reconhecimento e contato com a imanência poética do sujeito?

Nesse complexo tecido histórico, o último movimento realizado, para que a substância poética, depois da travessia, transforme-se em materialidade, dá-se em virtude do deslocamento da gradação, no ato de condensá-la em uma construção metonímica: “Bobo, ¿No ves que son ojos? Los ojos de los pájaros que te traje a es-condidas”. A personagem Milay entende a regra do governo ditatorial e, por esse motivo, percebe que pode manipulá-la, não a infringindo, mas desviando-se dela.

Ao compreender a significação da primeira gravura, a personagem consegue encontrar uma brecha no simbólico. Embora valendo-se de suas regras, trapaceia o regime. Dessa maneira, esse movimento de deslocar e condensar o significante em outro significado, na escrita de Galeano, pode ser compreendido como uma manifestação do inconsciente que corrobora, ao mesmo tempo, tanto a singularidade da imagem, quanto a manifestação da imanência poética.

PARA ALÉM DA INTELIGIBILIDADE

Discutimos, neste artigo, como a percepção da linguagem poética pode ser tomada a partir de outra estrutura axiológica. Nessa vertente, seguindo a tese de Octavio Paz (2005), de que na antiguidade o mundo era a própria imagem do sujeito, com o qual perpetuava um elo uníssono de não distinção, a natureza da linguagem era em si poética e, por esse motivo, era, em essência, criadora. Com o deslocamento de sua centralidade, a conexão é rompida e, por conseguinte, sua centralidade perdida. Por infelicidade, não perdemos somente nossa centralidade, mas nos distanciamos também de nossa natureza poética.

É relevante observar que, embora o retorno, na teoria da Kristeva, não seja ao sujeito perdido, como em Octávio Paz, será esse retorno ao ainda-não-sujeito, ou seja, ao estágio chorático que transmutará o poético em matéria inconsciente e inquietante, desejanse de retorno. Na condição de inconsciente, mantém-se, ainda que não mais, como outrora, criadora, a substancialidade da imagem. A linguagem poética é vista, então, como o corpo estranho que emerge na materialidade da linguagem produzida pelo artifício do engodo. Nessa perspectiva, ela deixa de ser prática, passando a ser compreendida como um exercício, uma técnica a ser apreendida.

No que tange à escritura de Eduardo Galeano, em relação à construção das imagens na materialidade do texto, é possível afirmar, a partir de Lacan (2003), que tais configurações são manifestações esporádicas do inconsciente, proporcionado por lapsos de linguagem. Lacan (2003) defende que há três tipos de equívocos: o homofônico, relacionado à ortografia do texto; o gramatical, que materializa a maneira de organização das ideias; e o lógico, correspondendo à não contradição do inconsciente. Desse modo, defendemos a ideia de que, na escritura de Galeano, há uma equivocidade do autor, que jogaria, propositalmente com o equívoco lógico. Tal equivocidade é percebida no modo como o autor articula a linguagem e consegue compor recursos lógicos expressivos, como podemos observar na forma de construção do texto analisado neste trabalho.

A ação de transpor a gradação e condensá-la em uma metonímia constrói uma imagem que não pode existir fora da realidade do texto. Por isso, as relações metafóricas assentem a produção de outros sentidos e mesmo sentidos que ultrapassam a intenção consciente do autor. Em Galeano, o texto compõe uma representação simbólica da ditadura, e essa

representação cria uma imagem singular que possui o atributo de fazer vacilar a camada simbólica do signo linguístico, permitindo, assim, o retorno da imanência poética do sujeito.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução: Leyla Perrone-Moiséis. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. **Elementos de Semiologia**. Tradução Izidoro Bliskein. São Paulo: Cultrix, 1964.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral**. Vol I, Campinas, SP: Pontes, 1989.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1978.

FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo**. Tradução Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FREUD, Sigmund. O Estranho (1919). In: **História de uma neurose infantil**. E.S.B., Vol. XVII, Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GALEANO, Eduardo. **Memoria del fuego III: el siglo del viento**. 1 ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Parte I. Petrópolis: Vozes, 1988.

KRISTEVA, Julia. **The Kristeva Reader**. New York. Columbia University Press, 1986.

_____. **Introdução a semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LACAN, Jacques. **O seminário. Livro 1. Os escritos técnicos de Freud**. Versão brasileira de Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

_____. **O seminário. Livro 2. O Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. (1954-1955). Tradutores, Marie Christine Laznik Penot; com a colaboração de Antonio Luiz Quinet de Andrade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

PADRÓS, Enrique Serras. A ditadura civil-militar uruguaia doutrina e segurança nacional. In: **Varia História**, Belo Horizonte, vol. 28, n 497, p.495-517: jul/dez 2012.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução Sebastião Uchoa Leite. Org. Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

Recebido em 12 de Abril de 2018 / Aceito em 14 de Outubro de 2018