

- (4) MACHADO, Antônio de Alcântara, Op.cit., p.19.
 (5) Idem. Ibidem, p.18.
 (6) "Gaetaninho". In: op.cit., p.24.
 (7) DE BIASI, Pierre-Marc. "Vers une science de la littérature. L'analyse des manuscrits et la genèse de l'oeuvre." In: Encyclopedia Universalis, symposium, 1988, p.466.
 (8) Para agilizar, preferimos transcrever apenas o trecho em discussão, suprimindo os acréscimos e os respectivos códigos.
 (9) Vide o grande colchete p.51, nota relacionada à transcrição da página manuscrita *2.
 (10) FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. (Trad. de The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. Ed. standard brasileira; comentários e notas de James Strachey; em colaboração com Anna Freud; assistido por Alix Strachey e Alan Tyson; trad. do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão). Rio de Janeiro, Imago, 1987, p.283 (v.1).
 (11) Conforme supressão apontada na transcrição do texto autógrafo, p.51.
 (12) Cf. DE BIASI, Pierre-Marc, op. cit., p.466.

NOTAS RELACIONADAS À TRANSCRIÇÃO DO TEXTO AUTÓGRAFO (p.50/51)

- (*1) A palavra "recurso" foi escrita bem em cima da palavra "expediente",
 (*2) Este grande colchete foi introduzido pelo autor para indicar que aí, a partir de "o Beppino por exemplo...", começa um próximo parágrafo.
 (*3) O autor transformou o "o" de "do" (que precede o masculino "cadáver") em "a" para obter a concordância com "tia".
 (*4) Depois de suprimir esta passagem, o autor escreveu numa grande elipse, de modo bem legível, "espaço", indicando, assim, que um novo fragmento se inicia a partir daí.
 (*5) "enfiou" foi escrito em cima de "pôs".
 (*6) Sinal que marca o espaço entre um fragmento e outro.
 (*7) "dos palacetes" foram escritas em cima de "das casas".
 (*8) O autor suprimiu o artigo "o" mas voltou a acrescentá-lo.

SEMIÓTICA DOS RASCUNHOS - SINTAXE DAS RASURAS

ANNA LUIZA C. CAMARGO A. BAUER
 MARIA CECÍLIA DE SALLES FREIRE CÉSAR

RESUMO- O artigo trata da obra Encadeamentos, que foi desencadeada pela música e absorvida pela linguagem verbal, ao tornar-se poética. Seus rascunhos foram percorridos, semiótica e sintaticamente, para verificar como estas duas linguagens - musical e verbal - se harmonizam.

ABSTRACT- This article deals with the work Encadeamentos, that has been stimulated by music and absorbed by verbal language, while becoming a poetic text. The drafts have been analysed by semiotics and syntax theories, to find out how two languages - musical and verbal - get harmonized with each other.

RÉSUMÉ- L'article traite de l'oeuvre Encadeamentos, qui a été déchaînée par la musique et absorbée par le langage verbal, en devenant poétique. Ses brouillons ont été parcourus de façon sémiotique et syntaxique pour vérifier comment ces deux langages - le musical et le verbal - s'harmonisent.

*

ANNA LUIZA C. CAMARGO A. BAUER é aluna do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

MARIA CECÍLIA DE SALLES FREIRE CÉSAR é aluna do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

O exame do caminho da criação poética de Beatriz Helena Ramos Amaral, em sua obra *Encadeamentos* (1) levou-nos a adotar uma estratégia que a própria autora sugere em um dos poemas do livro:

"receba este livro
como uma partitura desmontável
a brincar entre seus dedos
virtuosos

depois recolha a essência
do texto - o eu expresso
ao ser impresso como verbo."

Com isso, queremos dizer que a união destes dois elementos livro/partitura desmontável deu-nos a chave para uma abordagem da inter-relação entre as linguagens musical e verbal na tessitura do fazer poético, cujo produto final é a crítica deste mesmo fazer que traduz - em sua essência - o próprio ser do artista: "o eu expresso/ ao ser impresso como verbo."

Para tanto, valemo-nos de rascunhos manuscritos e datilografados, o anteprojeto do livro e depoimentos orais e escritos. Não organizamos o prototexto cronologicamente, pois a própria autora disse, em entrevista, que escreve simultaneamente em várias folhas, à mão ou à máquina, desde que estas folhas estejam em branco.

Para a autora, a música é o elemento propulsor básico que desencadeia o signo poético e - neste caso - além de sua função de estímulo, o ícone musical acaba absorvido pela linguagem verbal de uma forma bastante intensa e **impregna, penetra** no íntimo da criação, **repassa** seu código próprio para os poemas. A música, para Beatriz Helena, ultrapassa o estágio de um "competente auxiliar", como diz Cecília A. Salles (2) a respeito do processo de criação de Ignácio de Loyola Brandão, para se tornar um elemento insubstituível, visceral em seu processo. Se, em Loyola, a linguagem funciona no sentido do corte, do ritmo sincopado (3), aqui o efeito é de continuidade, "encadeamento". Isto fica claro no exame do caminho dos manuscritos até o texto final, em que a ordem de colocação dos poemas cria um ritmo contínuo com a eliminação da maioria dos títulos, ou a colocação dos poucos que restaram com letra

minúscula, ligando-os ao conjunto de cada poema. Desta forma, os textos (curtos, alguns em forma de "hai-kai") são colocados numa ordem que não obedece àquela da concepção original, mas acabam adquirindo uma visível seqüência.

Neste exame, percebe-se que enquanto o autor/scriptor mostra-se na escritura dos textos - alguns bem longos, discursivos, outros mais curtos, quase idênticos ao texto definitivo - o autor/leitor se insinua na seleção dos trechos/fragmentos ou palavras que chamam a atenção e são trabalhadas de várias formas, sempre tendo em vista a meta proposta no início (4) que determina a economia da linguagem. Enquanto o primeiro se revela mais solto, verborrágico, o segundo atua no sentido de corrigir, condensar, inter-relacionar, visando a obter o controle do efeito estético final.

Tentemos, na constituição do prototexto, englobar dois aspectos: genotexto e fenotexto - um como percurso livre de escritura e outro como estrutura submissa às regras comunicativas. Os fragmentos (a que chamaremos também *acordes-poemas*) ligam-se, portanto, a um projeto coerente de apuro e concisão da forma que fica claro no exame das rasuras dos manuscritos.

No poema que escolhemos como exemplificação, os rascunhos não apresentam as rasuras do tipo borrão, rabisco, mas mostram que ele foi reescrito cinco vezes antes de atingir a forma definitiva, numa seqüência de transposições, substituições e transformações. Foi um tecer buscando sintaxe-semântica, que revelou-se como um tecer de manhãs, que depende dos galos, do grito um do outro, e que o cruzar desses gritos forme uma teia, erga uma tenda onde entrem os galos todos (5).

Iniciamos nossa análise pelo rascunho manuscrito que - somente para facilitar o trabalho, chamaremos de número 1.

"Dizer coisas":]	Dizer o quê
- Objeto direto		
"de qualquer forma":]	Dizer como
- Adjunto adverbial de modo		
"agir":		
- Verbo intransitivo		

"dizer com os poros"
- Adjunto adverbial de modo

encontrar o "como dizer" é
usar os poros, por onde pene-
tram os "perceptos" (6) que
se forçam ao artista e saem
em forma de palavra poética

"numa poesia":
- Adjunto adverbial de lugar

dizer onde

"que desperte":
- Oração subordinada adje-
tiva restritiva

"(que) plante o mundo":
- Idem

"(que) pinte o tempo":
- Idem

o efeito ESPECÍFICO desse
dizer



Dizer coisas
de qualquer forma
dizer com os poros
numa poesia
que desperte
plante o mundo
pinte o tempo

Neste, que consideramos o rascunho 2, temos:

**Dizer coisas
de qualquer forma
dizer com os poros
quando a voz é falha
quando as mãos não bastam
e as palavras incompletas
qual esboço de um poeta
insinuam sem dizer**

- "Dizer coisas" (Igual)
- "de qualquer forma" (Igual)
- "(agir)":
- verbo suprimido, sugerindo que não é mais necessário usar a palavra, pois a ação já está iniciada.
- "dizer com os poros" (Igual)
- "quando a (minha) voz é falha"
- Oração Subordinada Adverbial Temporal
- "quando as (minhas) mãos não bastam"
- Idem
- "e (quando) as palavras incompletas
sujeito 1
- Idem - coordenada à anterior
- "qual o esboço de um poeta"
- Oração Subordinada Adverbial Comparativa
- "insinuam sem dizer"
predicado 1
- Oração Subordinada Reduzida de Infinitivo

dizer
quando
e
como
(sugerindo)

Note-se que do primeiro rascunho para o segundo, há uma progressão da idéia inicial: dizer o **quê**, **como**, **onde** (1º) e **dizer quando** (2º).

Neste rascunho, o número 3:

**Dizer coisas
numa poesia
que seja grito
plante o mundo
pinte o tempo**

"Dizer coisas" (Igual)

"numa poesia"

- Adjunto Adverbial de Lugar

"que seja grito"

- Oração Subordinada Adjetiva Restritiva

("grito" substitui "agir"/"dizer com os poros")

dizer onde

dizer o quê

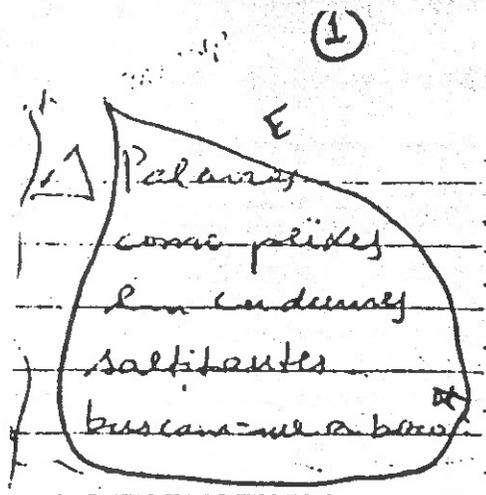
dizer como

"(que) plante o mundo" (Igual)

"(que) pinte o tempo" (Igual)

No 4º, já temos o poema quase definido, verificando-se entre este e o 5º rascunho apenas variações sintáticas que se refletirão na semântica.

Ambos mostram uma condensação das ideias anteriores em que a busca pelo modo de "dizer coisas" encontra seu **como**, **onde** e **quando**.



Este 4º rascunho permite duas leituras:

1. "(As) palavras / (são) como peixes / em cardumes / saltitantes / (que me) buscam a boca".
2. "(As) palavras saltitantes / (são) como peixes / em cardumes / (que) buscam a boca".

Palavras, nesta segunda leitura, são "saltitantes", evidenciando aqui a palavra em sua função sintática que, dependendo do lugar, faz saltar o significado, principalmente no texto poético. Se considerarmos que as palavras são "saltitantes" - forma metafórica de designar a sintaxe - diríamos também que "são como peixes em cardumes" que me buscam a boca. Em ambas as formas, **palavra** torna-se o **sujeito** do poema.

A organização sintática do 5º rascunho é a do poema definitivo, havendo apenas o abandono de seu último verso "vida ressonante em verso" que se liga semanticamente a outros dois versos, também abandonados: "permitir o prazer das palavras/ que habitam o verso".

**Palavras como peixes
em cardumes saltitantes
buscam-me a boca**

vida ressonante em verso

~~XXXXXXXXXX~~

~~XXXXXXXXXX~~

permitir o prazer das palavras
que habitam o verso

Finalmente, o poema editado:

palavras como peixes
em cardumes saltitantes
buscam-me a boca

Estas análises nos levam a observar que a autora cria através de um processo metonímico. O poema mostra uma "vontade de dizer", que é dita (explicitamente) nos rascunhos, estando com eles em contigüidade, mas apenas sugerida na última versão, pois as "palavras incompletas / qual esboço de um poeta / insinuam sem dizer" (rascunho 2). O trabalho com os rascunhos mostra a exploração da palavra até o limite de suas possibilidades, a criação de novas acepções para cada signo na busca de analogias, associações, que são - em última análise - o fundamento da linguagem poética, sem se esquecer de que o efeito de imprecisão só pode ser obtido pela escolha da palavra "exata", como demonstram os manuscritos (7).

"O artista é um cantor
que fita o infinito
como a buscar sua nota
a se afinar neste fito"

Criando uma fusão entre artista e cantor, a autora insinua o diálogo de signos de toda a criação, em que "afinar" sugere não só apurar, aperfeiçoar, ajustar, regular, polir, conciliar, harmonizar, mas também o ato de realizar afinidades, ligações entre as linguagens que todo criador (seja ele músico, poeta, pintor, escultor...) executa em seu procedimento de absorver as imagens exteriores e transformá-las em arte. Dizendo de outra forma e empregando outros termos de diferentes autores tais como transmutação, transplante de formas (em que o conteúdo do prefixo "trans" aponta sempre para a idéia de movimento além de, através de, sensação de liberdade, ul-

trapassar fronteiras), afirmaríamos que a linguagem verbal passa, sem perder suas características próprias, por um trabalho consciente de contaminação da linguagem musical. Vale dizer: a música é um ícone que **desperta** e **cria** outros ícones. Ou: a tradução de um sistema de signos em outro sistema de signos tem como base comum o mesmo referencial icônico. "Isto porque o próprio pensamento é intersemiótico e essa qualidade se concretiza nas linguagens e sua hibridização. Saturação de códigos, portanto, como atividade signíca que enriquece a tradução"(8). O intervalo entre poesia e música é preenchido por um signo híbrido que as harmoniza esteticamente, resultando daí um amálgama no qual a fronteira entre um e outro campo perde a sua precisão. A mente criadora promove a música de simples afinidade eletiva a material a ser trabalhado poeticamente num processo de intersemiose.

A consciência metalingüística que percorre o livro está sempre ancorada numa busca de analogia com a linguagem musical

ritornello

: de mim
em mim :

: de mim
em ti :

: de ti
em mim :

: de mim
em mim :

(muitas vezes não de forma explícita, como no poema "palavras como peixes...", mas indiretamente, no sentido de fazer com que a poesia recupere o poder de sugestão da música), onde a auto-crítica do fazer poético baseia-se - em muitos casos - no vocabulário técnico da música, num trabalho de aglutinação das linguagens, cujo melhor exemplo é talvez "ritornello" que incorpora, na forma do texto, um dos traços de seu significado (repetição de um trecho musical, assinalado por um travessão duplo e pontuado : réplica).

NOTAS

- (1) Beatriz Helena Ramos Amaral - **Encadeamentos**. São Paulo, Massao Ono Ed., 1988. A autora também tem publicados: **Desencontro**. São Paulo, Ed.do Escritor, 1980 ; **Cosmoversos**. São Paulo, Ed.do Escritor,

- 1983 e *Primeira Lua* (em colaboração com Elza A. Ramos Amaral). São Paulo, Massao Ohno Ed., 1990.
- (2) Cecília Almeida Salles - *Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e Não Veras País Nenhum*. Tese de doutoramento, PUC-SP, 1990, pág. 137.
 - (3) Cecília Almeida Salles - op. cit., pág. 143.
 - (4) Em determinado momento do caderno de anotações, a autora dá notícia de criar um **pequeno** livro com o título **Encadeamentos**. Nas rasuras, esta meta fica evidente, pois os textos (quando não nascem já curtos) passam sempre por um processo de redução.
 - (5) João Cabral de Mello Neto - "Tecendo a manhã", em *Da Educação pela Pedra à Pedra do Sono* (Antologia Poética). São Paulo, Círculo do Livro, 1988.
 - (6) Este termo é retirado da teoria da percepção de Peirce (Apud Bernstein in: *Studies in the Philosophy of Charles S. Peirce*: 2nd series Amherst: The Univ. of Massachusetts Press). Neste ensaio, o autor afirma que há em toda percepção uma consciência de qualidade imediata (primeiridade), um elemento diádico de compulsão onde estamos conscientes de alguma coisa se forçando sobre nós (secundidade) e um fator de julgamento (terceiridade).
 - (7) Como nos afirma Italo Calvino em *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo, Cia. das Letras, 1990, pág. 75: "O poeta do vago só pode ser o poeta da precisão, que sabe colher a sensação mais sutil com olhos, ouvidos e mãos prontos e seguros." Ou em outro trecho, pág. 81: "Paul Valéry é a personalidade que em nosso século melhor definiu a poesia como tensão para a exatidão. Refiro-me principalmente à sua obra de crítico e ensaísta, na qual a poética de exatidão segue uma linha que de Mallarmé remonta a Baudelaire, e de Baudelaire a Edgar Allan Poe."
 - (8) Júlio Plaza - *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1987, pág. 30.
 - (9) Vale lembrar aqui o conceito de intervalo de João Alexandre Barbosa em *A Leitura do Intervalo*. São Paulo, Iluminuras, 1990, que preenche nossas intenções na utilização deste termo: "A idéia é bastante simples: na leitura da

literatura, entre os significados (históricos, sociais, psicológicos) e a maneira de sua textualização, o leitor procura apreender relações e tende a construir pares, tais como literatura e sociedade, literatura e psicologia. O que se propõe basicamente é que se busque apreender a relação a partir do próprio movimento interno de configuração do signo literário, operando-se a aglutinação dos significados, sem que se esvaia a sua existência concreta. A esta leitura entre os dados da realidade e suas representações é o que aqui se chama de leitura do intervalo." (pág. 11)