
A PROSÓDIA DA PROSA*

Luís Adriano Carlos**

Resumo: *A ilegibilidade em Luís Serguilha pode ser entendida como uma categoria estética, uma dimensão ou atributo da sua elaboração artística que deriva da hysteresis do discurso, cujo resultado é a plurifacialização das articulações do sentido por meio da distorção sintáctica e morfológica, de onde emana uma especial reinvenção da palavra através da metataxe e do metaplasmo.*

Palavras-chave: *Kalahari. Multiplicidade de sentidos. Reinvenção da palavra.*

Todo o livro de poesia parece trazer consigo uma questão sem resposta que é o seu enigma essencial: que sentido tem o poema e qual é a sua necessidade? Kalahari (2013), de Luís Serguilha, recoloca esta questão de forma urgente e contínua, reabrindo a ferida dos livros anteriores, uma vez que a sua dieta de sobrevivência continua a ser o excesso do poético, que rompe com os limites da poesia consensualmente aceites na própria modernidade literária. O problema deste poeta, segundo a minha experiência de diálogo com alguns dos seus críticos e leitores, é o da ilegibilidade. Tornou-se proverbial a frase “Não consigo ler” sempre que se fala de Serguilha, o que indicia um excesso de peso e medida que torna impotente o leitor, resignado à impossibilidade da leitura. Situação deverasdesconcertante, porquanto a modernidade, e em particular os seus modernismos novecentistas, legitimou o ilegível como uma das suas pedras-de-toque na contestação das matrizes convencionais da arte e da cultura.

Ora, é inegável que existe poesia ilegível, sem sintaxe e mesmo sem palavras entre as grandes referências da literatura — como, por exemplo, a poesia hermética, fonética, letrista

* Recebido em 04.04.2015. Aprovado em: 25.06.2015.

** Professor de literatura e estética na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É crítico literário, ensaísta e poeta, com publicações de artigos e livros desde 1982. É ainda autor de obras artísticas nas áreas da pintura e da música.

ouconcretista —, realidade historicamente consagrada que revoga o anátema da ilegibilidade e transfere o problema para o plano exclusivo do leitor, esse “*oprateur*” mallarmiano que parece entregar-se facilmente  preguiça da interpretação.

Em primeira análise, o *ilegível* de Luís Serguilha pode ser entendido como uma categoria esttica, um predicado ou atributo da sua arte que deriva da *hysteresis* do discurso, cujo produto é a saturação das articulações do sentido por meio da distorção sinttica e morfológica, reinventando as formas da construção e da palavra através da metataxe e do metaplasmo. Estamos perante um tipo de texto em que, para usar uma frase do capítulo 2, “tudo acontece nos interstícios”.  esse o alicerce movediço desta poesia musculada, face à qual todo o leitor honesto corre o risco de terminar a sua tarefa hercúlea como moribundo desidratado nas areias do Kalahari. Na sua aventura verbal, o poeta satisfaz rigorosamente o famoso desiderato de Diderot, para quem “a poesia quer qualquer coisa de enorme, bárbaro e selvagem”. Programa que cumpre literalmente, tanto no imaginário retórico da sua prosa bárbara e selvagem como na extensão do poema e do livro que excede o padrão de medida do leitor habitual.

O que é afinal a poesia? Eis uma questão ridícula, como alegava Gérard Genette ao abrir o primeiro capítulo de *Fiction et Diction*, mas que obtm uma infinidade de respostas em livros intitulados *O Que é a Poesia* ou *O Que é a Literatura* (1993). Mesmo um autor do calibre de Roman Jakobson escreveu o artigo “O Que é a Poesia?”, para concluir que é mais fácil estabelecer o que não é a poesia, e mesmo assim sob condição, uma vez que cada época determina o seu próprio catálogo numa evolução constante e instável em que poesia e não-poesia resultam de reconverses mútuas. A melhor resposta  questão são pode ser humorística, como fez Benedetto Croce no capítulo “O Que é a Arte?” do seu *Breviário de Esttica* (1978): “a arte é aquilo que toda a gente sabe o que é”. Com efeito, a poesia, a que também se aplica esta definição, é muitas e variadas coisas, se pensarmos que tem tido múltiplas representações ao longo da história, não raro contraditórias e antagnicas. A poesia é a voz de Babel.

Meditando sobre a criação de Luís Serguilha, é preciso lembrar que há duas grandes tradições na poética ocidental. A primeira é a tradição clássica, presidida pela esttica do belo e pelos princípios estruturais que sustentam o *regime da legibilidade* do texto: unidade, proporção, clareza, harmonia, razão suficiente, verosimilhança, imitação. A segunda é a tradição barroca ou romântica, atraída pelas estticas do feio e do sublime, cujos valores estruturais dominantes concorrem para a instalação do *regime da ilegibilidade* generalizada: pluralidade, desproporção, obscuridade, desarmonia, dissonância, razão do excesso, inverosímil, expressividade.

A poética de Serguilha inscreve-se na segunda tradição, mas ocupando as suas margens, porque obedece ao princípio estrutural da acumulação e da amálgama, gerador de uma floração luxuriante de sensações e imagens sfregas, nutridas por um discurso anacoltico e espasmódico sem igual em língua portuguesa. O tipo específico deste discurso consiste na sintaxe em desequilíbrio devido à inflação monstruosa do predicado, massivamente acumulativo e saturado de adjetivos. O discurso não é ordenado em torno de um centro, o sujeito uno e estável; pelo contrário,  um discurso centrífugo que tende a realçar as expansões laterais do predicado e a descentrar os focos significantes, gerando efeitos massivos de turbulência estrutural e torrencialidade verbal que desencadeiam distorções lógicas e vertigens de sentido. Este tipo discursivo é o diagrama do deserto com as suas dunas em movimento perpétuo.

No quadro da tradição literária a que pertence, Luís Serguilha mergulha as suas raízes em algumas referências que promovem a *razão do excesso* pela contestação do metro regular em nome do ritmo, do verso livre e da prosa. Walt Whitman, lvaro de Campos e Allen Ginsberg são as referências mais óbvias no que diz respeito ao carácter explosivo e tumultuoso da sua escrita. James Joyce  porventura o seu maior fantasma, graças ao qual foi tocado pela síndrome de *Finnegans Wake* (1989) na sua aventura de linguagem marcada pela invenção sintáctica e neológica, pela telescopagem de textos de múltiplas etiologias e pela corrente vertiginosa que imprime ao discurso. Mas é a técnica futurista da “destruição da sintaxe”, da “imaginação sem fios” e das “palavras em liberdade” (*paroliberi*), exposta por Marinetti num dos seus mais conhecidos manifestos, que se surpreende, *mutatismutandis*, como causa eficiente decisiva do trabalho poético do autor.  aliás por esta via remota que Serguilha ingressa na tradição moderna do surrealismo, com a sua “escrita automática” e a sua colecção de imagens — em especial a hipérbole, a hiplague, a silepse e a prosopeia —, num efeito global que visa a ampliação magnificante do gnero epidíctico.

Contudo, embora de filiação futurista e surrealista, a sua visão esttica  fundamentalmente moldada por uma contradição filosófica que concilia a visão física dos pr-socráticos e a visão racionalista de Leibniz, cuja monadologia nos afasta ironicamente do racionalismo clássico e cartesiano para nos introduzir num universo multidimensional: o labirinto barroco, entendido como representação esttica do mundo, no sentido do Gustav Ren Hocke de *Die Weltals Labyrinth: Manierismus in der Literatur* (1985). Não porque o poeta se auto-represente como Minotauro no seu labirinto, mas porque o seu nomadismo pelas areias do Kalahari inscreve na sua escrita uma *nomadologia* que funciona como reverso complementar de uma *monadologia*. Com efeito, as mnadas de Leibniz estruturam a visão cósmica do poeta, permitindo-lhe ligar todas as coisas a cada uma e cada uma a todas as outras, num simulacro de harmonia universal que, como diria o filósofo, “faz com que cada substância exprima exactamente todas as outras”. No universo de Kalahari, tudo  plenitude e tudo se liga como matéria e substância, muito para além da lógica das correspondências que informa toda uma tradição esotérica, de Hermes Trismegisto a Charles Baudelaire.

Este é o mundo barroco — o mundo como labirinto —, cheio de dobras que se desdobram até ao infinito e em que a mais pequena porção de matéria contm um mundo de criaturas. Mundo heraclitiano, a bem dizer, em que todos os corpos são arrastados num fluxo perpétuo como rios infinitos. A um tempo pré-socrático e leibniziano, este mundo constitui, em última análise, um mundo pneumático onde a respiração do poeta e o ritmo da linguagem introduzem uma oralidade interior, mediante a qual a emoção escrita vibra e ressoa nas cadeias do discurso e do seu labirinto. O recuo da metafísica da razão para os confins da física dos elementos visa o triunfo do ar e do sangue, que d vitalidade  pneumatologia verbal de um livro essencialmente atmosférico.

Tal como Jorge Guillén, o autor de *Kalahari* (2013) acredita que “*Lo profundo es el aire*”. Ele é sem dvida discípulo do pr-socrático Anxmenes, o primeiro filósofo naturalista do *pneuma*, para quem “o princípio material é o ar e o infinito”. O ar ou *pneuma* está sempre em movimento e organiza a matéria do mundo, mas tmbm a matéria orgânica e psíquica do poeta no seu *kairos*, conforme ficaria consagrado na tradição pneumatolgica da cultura literária ocidental. É esse ar subtil ou *pneuma*, profusamente descrito pela medicina hipocrática e galnica, que age sobre a

composição química do sangue e o oxigênio, fazendo com que, tal como na música, a pulsação cardíaca organize o ritmo da respiração e instaure um tempo fisiológico no âmago do discurso. Uma cadeia de processos que a cultura conhece como *entusiasmo*, termo ligado ao frenesim que desde a Antiguidade se atribuiu ao gênio poético e que teve grande fortuna no Renascimento, para se tornar o conceito-chave da disposição do ânimo genial com o Romantismo e a modernidade.

O *entheonhepoiesis* que associa o entusiasmo à poesia na *Retórica* de Aristóteles (1408b 19) prolonga em parte a concepção platônica da intervenção divina no diálogo *Íon*, pois o termo *enthousiasmos*, derivado de *entheos*, supõe que o poeta traz “um deus dentro de si”. Com ou sem divindade, o certo é que o poeta entusiasmado e febril é um ser *possuído pelo furor*, o que um modernista como Fernando Pessoa não deixou de representar no mais moderno e urbano dos seus heterônimos, o sensacionista Álvaro de Campos, que começa a “Ode Triunfal” proclamando “Tenho febre e escrevo. / Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto”. É esta, sensivelmente, a disposição do ânimo poético de Luís Serguilha, pela qual, nos termos de Kant (1988), “a natureza dá a regra à arte”. Porque, de facto, é a natureza do sujeito em pleno gozo da “liberdade livre” das suas faculdades criadoras que ordena e impulsiona a matéria da poesia, a que dá forma como um escultor extravagante batendo na pedra informe destinada a ser poema. O excesso e a vertigem são as características perceptíveis mais imediatas da sua factura poética, na medida em que exprimem o entusiasmo da criação como uma espécie de electrocardiograma violento.

Tipicamente, esta modalidade da criação arrasta o poeta para os terrenos movediços da Retórica, aproximando euforia e eufonia. Na verdade, como mostrou André Spire em *Plaisir Poétique et Plaisir Musculaire* (1986), os milagres da expressão saem dos “acordes de sentido, de ritmo e de eufonia”, numa integração íntima de factores concorrentes que só é possível, com fluidez natural, em estado de entusiasmo e na temperatura média, que Aristóteles considerava necessária à irrupção do gênio em nós, algures entre o melancólico deprimido e o melancólico ébrio. Porém, a expressão aparentemente ilegível de Luís Serguilha demonstra *pari passu* que para ele o ritmo é o princípio estruturante da poesia e não um mero adorno. O ritmo é nele um valor aspectual incoativo. Tudo começa no ritmo, que é o lugar retórico da *elocutio* a partir do qual se organizam a *dispositio* e a *inventio*, por esta ordem. Ritmo que não pode ser confundido com o verso, pois o precede na sequência dos meios da linguagem e está intrinsecamente ligado ao fundo sensível do sujeito. O ritmo desta prosa excessiva é o lugar dinâmico onde o movimento físico e o movimento mental se coligam para criar um *sentimento de percussão* que cria uma *batidade* que se soltam as explosões de energia nervosa acumulada no organismo do poeta e na fisiologia da linguagem. Os tambores de Kalahari são audíveis na imaginação do leitor-modelo. Cabe ao leitor empírico sintonizar a frequência.

Logo nas páginas iniciais de *Kalahari*, encontramos um termo que responde a estas questões. Trata-se de “lalíngua”, tradução do termo lacaniano *lalangue* por Haroldo de Campos, adoptada por muitos intelectuais brasileiros da área da psicanálise. Lacan usou o conceito em relação a Joyce, para descrever as estruturas do inconsciente na linguagem de *Finnegans Wake*. Um dos seus discípulos, Jean-Claude Milner, dedicou um livrinho ao assunto, *L’Amour de la Langue* (1970), onde se examina a dimensão amorosa e poética da *langue* como *lalangue*, lugar de articu-

la¸¸o do desejo e do inconsciente, “ponto em que a l´ngua e o desejo se corrompem um ao outro”, de modo que “escrever o pr´prio excesso” ´ “escrever *lalangue*”.

Estamos obviamente no cora¸¸o do discurso locutivo, ou libidinal, que se opˆe ao discurso predicativo, ou racional. Serguilha ´ um ser que fala a *lalangue*, um *parlˆtre*, da´ a sua *ilegibilidade*, pois nˆo ´ no dicion´rio ou na gram´tica da l´ngua que se encontra depositado o c´digo de leitura da sua poesia. Esse c´digo imanente pˆe uma condi¸¸oao leitor: lˆ com a sensibilidade, nˆo leias com a razˆo. De facto, ´ à leitura est´tica que esta poesia apela. Mas o seu problema, na ´ptica do utente, ´ que propˆe um pacto de leitura baseado em trabalhos for¸ados, por assim dizer, pois dificilmente um leitor racional — cujo comprimento de onda ´ cada vez mais o da SMS ou o do *tweet* — aguenta a leitura de extensas paisagens de areia semi´tica desenvolvidas como sucessˆes de cat´strofes e mudan¸as abruptas de padrˆo, no sentido do matem´tico Ren´ Thom.

Em *Kalahari*, a *lalangue* ´ o grito eo uivo, o infralingu´stico original, a pura pros´dia e o canto emotivo mais elementar. O *flatusvocis* ou sopro da voz que percorre as centenas de p´ginas do livro ´ uma linguagem do sem-sentido que busca a natureza do uivo como expressˆo da “Loba”. Gra¸as a ele, *Kalahari* pode ser imaginado como um novo canto de *Maldoror* (1970), retomando Lautr´amont, ou um novo “Howl”, conjurando o poema do uivo de Allen Ginsberg, emblema da *beatgeneration* que inspirou a *batida* de Serguilha. Estes dois monstros da literatura moderna ocidental sˆo ali´as mencionados ao longo do livro, tal como Ferlinghetti, que de resto foi o editor de “Howl”. Considero significativas estas referˆncias, porquanto os t´picos da Loba e do uivo sˆo obsidiantes ao longo do livro, compondo uma longa an´fora que acaba por fundar uma forma de licanthropia po´tica. A Loba ´ *lalangue*, a Loba ´ o poeta r´tmico como licanthropo em noites de lua cheia, dotado de superpoderes de linguagem e sedento de sangue e *pneuma*. O seu poema pode ser sintetizado numa frase do cap´tulo inicial: “o caos onde o uivo ´ o orif´cio sonoro da est´tica”.

Daqui se retira que a poesia de Lu´is Serguilha desenvolve, singularmente, uma demanda da pros´dia da prosa. Sendo a prosa, na sua origem, “o discurso que segue direito”, em oposi¸ˆo ao discurso recursivo do verso, o poeta procura nela os interst´cios do acento e do canto. Os grˆos da areia do Kalahari sˆo a met´fora mais perfeita desse grˆo da voz que cria a ilusˆo est´tica de uma falsa etimologia segundo a qual a prosa seria o ´timo da pros´dia. Por´m, *aprosa do poema*, como evidenciou Henri Meschonnic em *Critique du Rythme* (1980), tamb´m se opˆeao “poema em prosa” (breve por defini¸ˆo), ao prosa´ismo e ao didactismo prosaico. Ela ´ “o desnudamento do car´cter subjectivo do ritmo, da rela¸ˆo entre o ritmo do discurso e o sujeito”. Por isso, acrescento eu, a *prosa do poema* ´ integral por natureza o sopro vital e irracional — *pneuma* ou *spiritus* — que esbate as articula¸ˆes da linguagem convencional e da cultura, como se o poeta entoasse a sua pros´dia sem silˆncios e cadˆncias, numa toada cont´nua e numa respira¸ˆo perp´tua que s´ um infinito neuma gregoriano poderia simbolizar.

Por todas estas razˆes, os poemas de Lu´is Serguilha estˆo longe de pretender *significar*. Bem entendido, eles retomam um dos mais ilustres projectos da modernidade: “*sugg´rer, voidlˆlerˆve*”, o lema de Mallarm´. Nˆo nomear os objectos, acto de fala que suprime grande parte do prazer do poema, mas sugerir a sua ausˆncia. Da designa¸ˆo à sugestˆo evocativa, h´ todo um deserto que separa o prosa´ismo e a *prosa do poema*, habitado pelo nomadismo monadol´gico do “*aboli bibelot*”

d'inanitésonore" (1989). Por conseguinte, em Serguilha, as articulações entre conceitos vivem de uma fundamental incongruência lógica muito próxima do cataclismo do sentido, com o propósito de revelar as infinitas dobras que ligam o separado na consciência convencional do mundo. É para isso que serve o poema — eis a resposta à pergunta do início.

PROSODY OF PROSE

Abstract: *The illegibility in Louis Serguilha can be understood as anesthetic category, a dimension or a tribute of his artistic development that derives from the hysteresis of the speech, the result is the plurifacialization joint direction by syntactic and morphological distortion, from which emanates a special reinvention of the word through the *tat axe* and *metaplasm*.*

Keywords: *Kalahari. Multiplicity of meanings. Word reinvention.*

Referências

- ARISTÓTELES. *A Retórica*. Lisboa: Arcádia, 1987.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*. São Paulo: Iluminuras, 1978.
- GÉREARD, Genette. *O que é a Literatura?* Paris: Seuil, 1993.
- HOCKE, Gustave René. *Die Welt als Labyrinth: Manierismus in der Literatur*. Tübingen: Verlag, 1985.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. New York: Random House, 1989.
- KANT, Emmanuel. *Textos Reunidos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.
- LAUTRÉAMONT. *Maldoror*. Paris: Seuil, 1970.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Aboli bibelot d'inanitésonore*. Paris: Seuil, 1989.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du Rythme*. Paris: Gallimard, 1980.
- MILNER, Jean-Claude. *L'Amour de la Langue*, Paris: Seuil, 1970.
- SPIRE, André. *Plaisir Poétique et Plaisir Musculaire*, Paris: Gallimard, 1986.
- SERGUILHA, Luís. *Kalahari*. São Paulo: Ofício das Palavras, 2013.