

CID SEIXAS

POETAS, MENINOS E MALUCOS



Os livros eletrônicos da **Coleção E-Pocket**, conforme o título já indica, têm como característica o tamanho reduzido, similar aos conhecidos livrinhos de bolso.

No caso presente, o formato *e-pocket* foi feito e nominado para ser lido, com todo conforto visual, em smartphones e outros equipamentos com telas de tamanho diminuto.

Daí a denominação *e-pocket*, concebida juntamente à primeira publicação da série, por se tratar, de fato, de um verdadeiro livro eletrônico de bolso.

POETAS, MENINOS E MALUCOS

Copyright 2021 © Cid Seixas
Tipologia: Times New Roman, 12
Formato: 10 x 14,5 centímetros
Número de páginas: 40

linguagens.ufba.br/pdf/poetas-meninos.pdf
issuu.com/e-book.br/docs/poetas-meninos

Cid Seixas

POETAS, MENINOS
E MALUCOS

e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL



CONSELHO EDITORIAL:

Cid Seixas (UFBA | UEFS)
Dante Lucchesi (UFF)
Gildecide Oliveira Leite (UNEB)
Itana Nogueira Nunes (UNEB)
Moanna Brito (UFBA)

Capa com base em pintura
de Salvador Dali

Contatos:
cidseixas@yahoo.com.br

SUMÁRIO

Duas palavras,
páginas 9-10

Poetas, meninos
e malucos,
páginas 11-16

Sua neurose é uma obra de arte?
ou sua “obra de arte” é uma neurose?
páginas 21-28

O silêncio é de aço
e a palavra é de Ou(t)ro,
páginas 29-37

*Se o menino que brinca
consegue transpor as grades e
muros da realidade, o artista
também reinstaura, na idade
adulta, a linguagem esquecida
dos tempos imemoriais.*

DUAS PALAVRAS

Foi em 1993 que publicamos, pela primeira vez, este conjunto de textos intitulado *Poetas, meninos e malucos*, inaugurando os Cadernos de Literatura e Linguística, da Universidade Federal da Bahia.

Além dos três textículos que compõem este *e-pocket*, e ocupavam as vinte e cinco páginas iniciais do antigo volume, o ensaio “Da presença de Eros na poesia romântica” completava as cinquenta páginas da brochura, no formato 12 por 20 centímetros, com capa rústica em papel Vergê Berilo, impressa em uma só cor.

Para caber nos limites ideais desta coleção de bolso, a publicação de agora, embora man-

tenha o título original, não inclui o último estudo, dedicado à lírica romântica.

Com relação aos três textos aqui reproduzidos, convém localizar as fontes dos mesmos.

“Sobre poetas, meninos e malucos” foi originalmente publicado com o título “A encenação do desejo no discurso da arte”, no Minas Gerais Suplemento Literário. Ano XXIII, nº 1.130. Belo Horizonte, 16 set. 89, p. 2-3.

“Sua neurose é uma obra de arte? Ou sua ‘obra de arte’ é uma neurose?” – artigo sobre a intercorrência dos fenômenos artísticos e psicopatológicos – foi também publicado no *Minas Gerais Suplemento Literário*. Belo Horizonte, 10 de janeiro de 1981, p. 6-7.

“O silêncio é de aço e a palavra é de Ouro” foi originalmente publicado no número 50 de A TARDE CULTURAL. Suplemento do jornal *A Tarde*. Salvador, 22 de dezembro de 1990, p. 11.

POETAS, MENINOS E MALUCOS

Fiel cidadão de Atenas, da cultura, Platão idealizou sua República e de lá expulsou os poetas. Vamos então nos vingar da razão platônica, inventando a república dos poetas, meninos e malucos, onde o chão não seja o deste mundo, mas a terra que se pisa se confunda com as mãos e o corpo de um poderoso e imenso gênio das lâmpadas maravilhosas, ainda encontráveis no desconhecido oriente que trazemos na lembrança. Aí, os nossos desejos mais fundos e defendidos da luz, talvez possam se materializar, brotando da terra – mãe boa, ou gênio amigo – o objeto cobiçado.

Mas essa república impossível já existe. Exploremos suas veredas, levados pelas mãos

de Freud, quando escreveu o ensaio “O poeta e suas fantasias” [Der Dichter und das Phantasieren], originalmente lido como conferência nos salões do editor austríaco Hugo Heller, também membro da Sociedade Psicanalítica de Viena.

Para Freud, as primeiras manifestações da atividade poética, enquanto exercício inventivo ou criação fantasiosa, podem ser procuradas na criança: todo menino ao brincar se conduz como um artista, criando um mundo próprio e situando as coisas do seu universo psíquico numa nova ordem, que lhe seja mais favorável.

Outro ponto de contato entre o jogo da fantasia infantil e a atividade poética é que o menino leva muito a sério sua brincadeira; daí, a antítese do brincar não ser a gravidade, mas o que os outros entendem por *realidade*.

Apesar da carga de afeto do brincar, toda criança distingue muito bem a realidade adulta e as ficções da sua brincadeira, apoiando os objetos e circunstâncias que inventa nas coisas possíveis e tangíveis do mundo objetivo que lhe foi ensinado pela gente grande. O menino mis-

tura a areia da sua fantasia com o cimento da realidade social, para que o vento não leve as montanhas inventadas; agindo, portanto, com uma malícia ingênua e eficaz que antecipa a intencionalidade do poeta, enquanto engenheiro cujo projeto ultrapassa o concreto. Daí a aproximação proposta, com engenho e arte, pelo criador da psicanálise, entre os meandros do jogo infantil e da criação poética:

“Ao crescer, as pessoas param de brincar e parecem renunciar ao prazer que obtinham do brincar. Contudo, quem compreende a mente humana sabe que nada é tão difícil para o homem quanto abdicar de um prazer que já experimentou. Na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto”.

Essas palavras foram escritas no ensaio “Der Dichter und das Phantasieren”, traduzido na *Standard Edition* como “The relation of the

poet to day-dreaming” e também citado, entre nós, como “O poeta e os sonhos diurnos”. Comprendemos com Freud que a arte é uma forma de prazer substitutivo, tanto para o criador quanto para o fruidor do seu jogo, onde o desrespeito às regras não causa nenhum dano à vida social. Mas será que a arte aceita assumir apenas esse papel de protagonista substituto, ou procura construir o seu próprio espaço? A literatura já foi apontada como um inocente e despretensioso “sorriso da sociedade”, reforçando, desse modo, a graciosa concepção romântica, surgindo daí a reação realista, posteriormente fundida com a contribuição marxista. Sem ficar no reducionismo de ambas as posições, Roland Barthes retoma Freud, em 1973, fazendo-se *voyeur* do *prazer do texto*:

“Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até

chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consciência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem.”

Na página seguinte de *O prazer do texto*, Barthes complementa o raciocínio: “Talvez venha daí um meio de avaliar as obras da modernidade: o seu valor proviria da sua duplicidade. E necessário entender por isto que elas têm sempre duas margens.”

Desde o início do século, com a obra pioneira de Freud, ou, mais precisamente, desde há quatro séculos antes da Era Cristã, especialmente com Platão e Aristóteles, sabe-se que a fantasia é uma satisfação de desejos ou uma retificação da realidade não satisfatória. A noção aristotélica de catarse torna-se o fundamento do método clínico utilizado por Breuer e Freud: a cura pela fala, método de tratamento, a que inicialmente Breuer chamou de *catártico*, mas

que Freud preferiu ressignificar como *psicanalítico*.

Na passagem acima do ensaio “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen” Freud nos mostra que os processos presentes na narrativa de Jensen são idênticos aos adotados pela psicanálise. Aliás, desde *A interpretação de sonhos*, ele liga o seu método às sugestões das obras literárias, especialmente às da obra de Goethe.

Não nos afastemos, porém, das fantasias e devaneios, dos brinquedos do desejo, inesgotáveis fontes da matéria bruta processada pelo engenho da arte. Compreender as propriedades desse material possibilita desvendar um pouco o conteúdo do discurso da arte e a especificidade da sua expressão, já que ambos os planos – o plano do conteúdo e o plano da expressão, tal como propostos na teoria da linguagem de Hjelmslev –, germinam, na relação amorosa da criação poética, o nascimento do texto.

Como as pulsões insatisfeitas são as forças propulsoras da fantasia, Freud conjecturou que só o homem inteiramente feliz deixaria de fanta-

siar. Como há sempre uma fenda, uma ausência, uma falta, ele compara as fantasias do adulto, seus devaneios e seus sonhos diurnos, com as brincadeiras e jogos infantis. De modo contrastivo, ele observa que se o transgredir a realidade socialmente compartilhada é motivo de vergonha para o indivíduo adulto, – tanto que prefere confessar suas culpas que revelar suas fantasias – a criança não se envergonha do seu distanciamento do real nem da subversão dos códigos da realidade adulta.

É por isso que, ao tratar de um tema como “Escritores criativos e devaneio”, Freud sentenciou:

“As fantasias das pessoas são menos fáceis de observar do que o brincar das crianças. A criança, é verdade, brinca sozinha ou estabelece um sistema psíquico fechado com outras crianças, com vistas a um jogo, mas mesmo que não brinque em frente dos adultos, não lhes oculta seu brinqueio. O adulto, ao contrário, envergonha-se de suas fantasias, escondendo-as das

outras pessoas. Acalenta suas fantasias como seu bem mais íntimo, e em geral prefere confessar suas faltas do que confiar a outro suas fantasias. Pode acontecer, conseqüentemente, que acredite ser a única pessoa a inventar tais fantasias, ignorando que criações desse tipo são bem comuns nas outras pessoas. A diferença entre o comportamento da pessoa que brinca e da fantasia é explicada pelos motivos dessas duas atividades, que, entretanto, são subordinadas uma à outra.”

Como a realidade percebida pelo indivíduo humano não é construída pela natureza, mas pelas circunstâncias de cada cultura, acredito que nada obrigaria a uma hipotética criatura em estado puro, original ou selvagem, a se identificar com as máscaras e personagens que cada pessoa veste e encena no espaço de convenção: a cultura. Quando o pano de boca se abre e inaugura para as marionetes o palco iluminado da civilização, as tristes e divididas pessoas gaguejam seu difícil papel. Somente depois, fa-

miliarizadas com a presença e os aplausos da plateia, ou resignadas com suas vaias ou com sua indiferença, deixam a máscara grudar à face e esquecem as engrenagens dos escuros bastidores.

Mas se o papel desempenhado não é bem aceito pela plateia, o ator da cultura questiona seu texto e oscila entre uma máscara e outra. Procura construir um novo personagem, emissor de uma fala que lhe permita maior ressonância junto aos discursos da cultura. Ou restará ao personagem a alternativa de rasgar os papéis e dar a palavra ao Outro, que falará por si mesmo, pelo ser humano.

Diferentemente do personagem do teatro, o personagem da cultura não pode, impunemente, encenar o desejo, guardando as fantasias insatisfeitas em cofres de atos falhos, ou sepultando o desejo, acorrentado, sob as pedras do sintoma.

Se o menino que brinca consegue transpor as grades e muros da realidade, o artista também reinstaura, na idade adulta, a linguagem esquecida dos tempos da infância, recuperan-

do a vitalidade e a liberdade capazes de refazer o real, desta vez, corrigido, modificado, de uma forma mais adequada e acessível à felicidade clandestina com que todos sonham.

SUA NEUROSE É UMA OBRA DE ARTE?

Ou sua “obra de arte” é uma neurose?

O artista é um autista. Embora a analogia do significante, ou a lacanagem, seja gasta e, por isso mesmo, pouco carregada de significado, não deixa de nos levar a intuir uma verdade.

Mas a recíproca nada tem de aceitável: a ordem dos fatores altera o produto. Aqui, a matemática não fala. O autista nunca será artista. As posições são inconciliáveis: ou ele abandona a casa, a casca de caramujo, para sujar-se de areia e ser invadido pelo mar, ou permanece autista. Fonte que se abastece a si mesma. Rio circular. Sede que se sacia na uretra. Prisioneiro do deserto que vive dos próprios dejetos.

Vamos substituir a mistificação da irresponsabilidade, a celebração do desatino pela da metanoia. Meta que nos monta no seu cavalo para ganhar a guerra de Tróia. Rubro corcel de crinas em chamas.

O termo metanoia é aqui utilizado para designar tão somente a viagem através da loucura com retorno, ou a transformação do desatino em força produtiva: a volta.

A arte é um momento de vertigem lúcida, voragem lúdica. Processo que vai da ferida à cicatriz.

Explico a aparente contradição: ser autista pode ser o ponto de partida do artista, mas não o de chegada. O texto é sempre a superação de si mesmo. Aquele que investe demasiadamente na sua própria patologia de estimação se afasta da arte. É preciso dividi-la, doá-la, encontrando no outro o seu espelho. Só assim se desfaz enquanto forma patológica e se refaz em forma de arte, preservando o ser, antigo e renascido.

A obra é um espelho, onde o leitor ou o crítico se reflete. É também uma postura analíti-

ca, onde se permite ou pede ao leitor que fale suas fantasias: a metáfora é o divã.

No outro, o poeta se perde, se encanta, se encontra. Só no outro. Dentro de si habita o vácuo, que se chama a si mesmo.

A máscara de um é a face do outro.

Quando Freud vê em Hamlet o *édipo*, ele não descobre o *édipo* de Shakespeare, mas o dele mesmo, sob o pretexto do texto. A obra de arte é um objeto estranho, que não se parece com nada conhecido. Por isso, precisamos declará-la parecida com alguma coisa. Classificá-la para compreendê-la. É como o objeto enfeitado caído da tempestade no meio da floresta de símbolos. Um coelho contou aos outros coelhos que parecia uma cenoura. Uma abelha, às outras abelhas que parecia uma flor. Um macaco, que parecia uma banana. Um psicanalista, que parecia um falo. Narciso, que parecia um espelho.

Mas é na flor e no espelho, na cenoura e na banana, no falo e no falso que o artista se encontra. A verdade é a mentira no espelho.

O movimento dialético da criação estética exorciza os onze mil demônios e vai em busca do outro como fonte onde se mira e sacia a sede do criar. Nem mesmo um movimento de desespero e recolhimento como o Romantismo Artístico pôde se alimentar da subjetividade pura que recusa a transfusão de saudabilidade do encontro com o outro. Os românticos que persistiram no cultivo da desconfiança pelo mundo circundante, se supondo perseguidos, incompreendidos e predestinadamente superiores ao seu meio, emigram, cada vez mais dos ensaios e compêndios que tratam de questões estéticas para os que analisam a síndrome da paranoia.

A obra de arte não nasce de uma reação autoplástica, onde o indivíduo se volta para dentro, concentrando as influências em si mesmo, como numa conversão histórica – que se entorta na impotência de explodir o mundo.

Autoplástico e *aloplástico* são termos que qualificam dois tipos polares de reação ou de adaptação. O primeiro dá conta de uma modificação interior, ou do organismo, e o segundo

de uma modificação do meio circundante. Segundo Laplanche, & Pontalis, no seu *Vocabulário da psicanálise*, Ferenczi fala de adaptação autoplástica como um mecanismo primitivo, em que o organismo só tem influência sobre si mesmo e não realiza mais do que mudanças corporais, relacionando-o à conversão histérica.

A arte é uma conversão estética que entorta e desentorta o mundo coxo – e se mantém intacta. O autoerotismo, ao masturbar o saber, destrói a arte, que nasce e vive de um processo de interação onde o artista projeta sua influência, de dentro para fora, e introjeta o patrimônio cultural comum. A ação do ser humano sobre o contexto exterior é um modo de manter o seu próprio equilíbrio, reduzindo a exaustão da distância entre o signo selvagem da arte e a fala civilizada.

Se aceitarmos que a arte se exerce a partir de uma oposição à *fala civilizada*, isto é, que ela não se encerra nos limites de um momento histórico, cristalizado na linguagem de uma época, teremos para a *semiótica poética* um sig-

no selvagem, conforme nossa proposição no livro *O signo selvagem*, traduzido e publicado nos Estados Unidos por Hugh Fox, em 1983. Argumento correlato tivemos oportunidade de defender na proposição “O Significando: superação da dicotomia do signo linguístico na semiótica poética”, apresentado em 1977 ao XV Congrès International de Linguistique et de Philologie Romane.

Não por acaso, em muitos, a “obra de arte” é uma neurose, uma ilusão enganosa e consolatória destinada a manter intocados os núcleos do silêncio. Em alguns, poucos, a neurose é uma obra de arte, ela se supera na *produtividade dita texto* e transforma esse silêncio no significado que fala. Mas isso só é dado àqueles que voam nas asas da meta-noia ou usam sua expressão como forma de fazer o forte explodir (sob os olhos dos fracos): que ao invés de implodirem, se destruindo, denunciam e destroem a distância entre sua sensibilidade e as eternas teias onde se tece a civilização.

A impotência de reagir, ou a submissão dos vencidos, se encerra na esterilidade das confis-

sões e confidências. A obra de criação não se ergue no *desabafo*, bufa mental, nem nos lamentos, dementes, mais próprios para os diários íntimos e os cadernos de confidências dos adolescentes antigos. Brejeiros álbuns de recordações, hoje condenados ao museu do desuso, e substituídos por arrogantes ejaculações “artísticas”. Cada queixa, cada dor de cotovelo, converte-se num pretenso e péssimo poema.

Autoinfecção, autolatria, autogamia – autor. Para muitos artistas, mais autistas que artistas, a sequência é um diagnóstico – que, às vezes, ah!, resulta em concorridas vernissages e tardes de autógrafos.

O termo *autogamia* é empregado no sentido corrente em biologia, como fecundação do óvulo pelo espermatozoide proveniente do mesmo animal, ou como fertilização de uma planta pelo seu próprio pólen.

Quase sempre a racionalização mascara as neuroses de estimação sob a fantasia do talento. Os garbosos gênios incompreendidos, sob os aplausos delirantes das tias e dos amigos e comensais da família, tomam a sua falta de ha-

bilitação para transitar no mundo exterior como um sintoma da arte. Mas a arte não tem sintoma, ela é um sintoma. Social, supra individual.

A arte é a manifestação simbólica de um conflito que se equilibra sobre o fio de uma navalha. Sem corte.

O SILÊNCIO É DE AÇO E A PALAVRA É DE OU(T)RO

Herberto Sales é um singular escritor brasileiro que pelo domínio da linguagem, exercido em obras nucleares da sua bibliografia, pode ser considerado como um clássico da modernidade. Inventor de histórias e sucedimentos, através de um arranjo de palavras e de uma sintaxe capazes de manter vivo e renovado um filão estilístico que se embebe em Machado de Assis, o autor de *Cascalho* tenta nessa sua nova fase – iniciada com *Armado cavaleiro o audaz motoqueiro* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980) – adicionar, às técnicas que o consagraram, novos ingredientes visando captar a lógica dos tempos da geração de agora.

O livro reúne treze narrativas curtas e uma um pouco mais longa: “Edgarzinho ou atos que não se praticam”, talvez o melhor momento da coletânea, pela densidade da trama. Se no conto inicial, que dá título ao volume, Herberto Sales tenta se sintonizar com o universo conceitual e linguístico dos motoqueiros, *cavaleiros do ronco*, a narrativa final nos proporciona um reencontro com o velho Herberto – a caminhar livre e desembaraçadamente por uma sintaxe da qual é senhor e usuário.

A compreensão da lógica (patológica), do que foge ao esperado, torna-se possível, sob um outro ângulo, quando se lê a novela “Edgarzinho”, ou mesmo o conto “O estilete”, sobre o qual situaremos nosso discurso parasita.

* * *

“Chamava-se José Mário, e queria comprar um estilete. Havia de ter para isso os seus motivos, mas deles fazia segredo. De resto, era

um homem que falava pouco, conquanto falasse muito consigo mesmo.”

As primeiras páginas da narrativa acompanham as andanças do personagem, pelas casas de ferragem e cutelaria, em busca de um estilete de aço, com trinta centímetros de comprimento, até que, cansado da procura, é informado, por um antigo pracista, de uma metalúrgica onde faziam, sob encomenda, artigos similares. Teve que comprar um guia da cidade do Rio de Janeiro para, depois de rodar por mais de duas horas, entre labirintos e ruelas, chegar ao endereço da avenida de subúrbio.

“Uma semana depois refazia o itinerário suburbano, para pegar a encomenda. O estilete de aço reluziu em suas mãos maravilhadas. Conferiu-o com a escala que o caixeiro lhe trouxe com escrupulosa solicitude: trinta centímetros de comprimento, descontado o cabo de plástico torneado.”

Passados dois dias pegou seu voo preferido para Brasília, o direto, sentando-se num dos últimos bancos do avião, com a maleta executiva acomodada por entre as pernas. No banco

da frente sentou-se um sólido homem “munido de um sortido equipamento facial: barba, bigode e óculos. José Mário observava-o. Sorriu, quando o homem reclinou a cadeira.”

Nosso protagonista conhecia esse tipo de passageiro que se instala confortável, espremendo o passageiro de trás. Foram muitas as viagens nas quais não pôde ler o jornal, nem almoçar, imprensado entre a poltrona e a mesa de lanche. Podia ter reclamado, como vira outros passageiros fazerem em situações semelhantes. “Mas, não reclamara: aguentara tudo calado, sob um silêncio estoico. Afinal ele não gostava de falar.”

Enquanto o confortável passageiro sorvia o repouso, nosso herói abriu a maleta, empunhou o estilete, e fechou-a novamente. “Com toda a força, enfiou no lombo da cadeira reclinada o estilete – huumm!”

Um grito ferido dilacerou o vozeirão do motor.

“De pé, num desafio de espadachim alucinado, José Mário só fazia dizer:

– Recline a poltrona, filho da puta! Vamos, recline, recline a poltrona agora, filho da puta! Isto é para você nunca mais reclinar poltrona em avião, ouviu, seu filho da puta?”

* * *

Se é verdade que a arte nos mostra a realidade de um novo modo, projetando sobre os velhos objetos uma luz capaz de trazer uma compreensão ainda não alcançada – ou, pelo menos, ainda não estabelecida como realidade coletivizada –; se é verdade, esse conto nos remete à humanidade e ao sofrimento que há no mundo das mitologias individuais do neurótico, da falta de sintonia com as configurações socialmente compartilhadas, em suma: das formações psíquicas que recusam a homogeneidade, ou a chamada «normalidade».

José Mário, o herói da narrativa de Herberto Sales, ao percorrer incansavelmente a cidade à procura obstinada e obsessiva de “um estilete de trinta centímetros”, não é apenas o retrato de um habitante dos sítios da neu-

rose entre os muitos gerados pelo mal-estar na civilização. Ele é, principalmente, uma caricatura, uma metonímia e uma hipérbole de todos nós, medianos e pacatos cidadãos de sorrisos cordiais e complacentes, como hímenes generosos. A cruel vingança de José Mário é apenas uma manifestação não-verbal de todas as palavras engolidas e engasgadas pelo homem civilizado, sob a tirania das boas maneiras.

O conto é uma amostragem crua e intuitiva do processo patogênico de substituição dos símbolos verbais por uma ação simbólica. A regra social impõe a troca da ação pela palavra. É na linguagem que o homem encontra o substituto social para os atos que não se praticam. É na palavra plena, pronunciada, que o afeto é descarregado sob a forma do que Breuer e Freud chamaram de *ab-reação*. Já se disse que a palavra é de prata e o silêncio é de ouro, mas a prática do estilete mostra que o silêncio é de aço e a palavra é de ou(t)ro. O constante silêncio de José Mário, o engolir em seco, a ausência de *ab-reação*, mantém as representações que alimentam os mecanismos neuróticos isola-

das do curso normal do pensamento. Elas conservam a sua atividade patogênica, porque não são reproduzidas nos estados associativos livres, isto é, porque não são submetidas ao desgaste normal através da ab-reação. Em termos técnicos, José Mário substitui a ab-reação pela *atuação* ou pelo que os psicanalistas de língua inglesa chamam de *acting out*. Essa atuação é a marca de liberação brusca do recalçado, através da agressão ao outro.

O ato *aparentemente* sádico do protagonista da narrativa é, para o sujeito recalçado, apenas um inocente signo: o único capaz de ser articulado por José Mário, no seu “silêncio de ouro”, na sua impotência de reagir com palavras. O silêncio contumaz explode numa “fala” de violência e tumulto. O silêncio verbal só é substituído pela fala quando, antes dela, ele grita o engasgo, através de signos gestuais, a ação agressiva: o estilete rasgando as costas do interlocutor inesperado. O protagonista, ao reprimir cotidianamente sua raiva e engolir as palavras de protesto antes que cheguem à ab-reação da boca, perde a dimensão do real e ha-

bita o desespero: a agressão contra um *inocente* passageiro de avião que reclina, confortavelmente, sua poltrona sobre o silêncio de ouro, não é concebida pelo espremido passageiro do banco de trás como um ato de violência, mas como palavra plena. É produzido como uma ação transferencial, ou mesmo como um ato simbólico, uma espécie eloquente de discurso não-verbal pronunciado em silêncio, que descarrega a raiva reunida em sucessivos silêncios.

O próprio ato de ferir o agressor involuntário é um ato “inocente”. “Com toda a força, enfiou no lombo da cadeira reclinada o estilete – huumm!” O deslocamento, das “costas do passageiro” para “o lombo da cadeira”, presente na fala narrador, sublinha a inconsequência do gesto. Ou sublinharia a sua inocência, não fosse a cadeira dotada de “lombo”, em vez de recosto.

De qualquer modo, é como se a ação, aos olhos do herói ficcional, pudesse ser equanimemente repartida entre todos os passageiros que reclinam impunes poltronas no ar, cabendo a cada um deles uma suave palavra corretiva.

Diluídos os trinta centímetros do afiado estilete pelas costas dos inúmeros reclinadores de poltronas aéreas, apenas algumas inofensivas alfinetadas lembrariam a eles a existência de um espaço do outro.

Evidentemente, nós, espectadores do drama de José Mário, não compartilhamos essa visão delirante de uma fala de ação. Nem precisamos compartilhar, porque a catarse da tragédia, da qual falava Aristóteles, se processa sem o nosso comprometimento real. No drama de ficção que o escritor encena, purificamos nossas forças na vingança de José Mário e nos mantemos sorridentes e cordiais para outras viagens, *sob o julgo* do passageiro da frente.

Assim também procede o autor, transferindo para a ação do personagem as inconfessáveis fantasias do homem civilizado.

Copyright 2021 © Cid Seixas
Tipologia: Times New Roman, 12
Formato: 10 x 14,5 centímetros
Número de páginas: 40

Contatos:
cidseixas@yahoo.com.br

linguagens.ufba.br/pdf/poetas-meninos.pdf
issuu.com/e-book.br/docs/poetas-meninos



Cid Seixas é professor titular da Universidade Federal da Bahia e da Estadual de Feira de Santana. Publicou diversos livros e artigos, tendo orientado dissertações de mestrado e teses de doutorado. Antes de se dedicar ao ensino, trabalhou como jornalista, de onde vem sua preferência pelos textos breves e claros; ao alcance do leitor normal; não especializado.

POETAS, MENINOS E MALUCOS

Foi em 1993 que publicamos pela primeira vez este conjunto de textos intitulado *Poetas, meninos e malucos*, inaugurando os Cadernos de Literatura e Linguística da Universidade Federal da Bahia.

e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL