

POEMAS SEM PÁTRIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O JOGO DE PALAVRA SÉRIO NA LÍRICA DE ERICH FRIED¹

Markus LASCH

RESUMO *O trabalho, que se dedica ao estudo do jogo de palavra na lírica do poeta vienense Erich Fried (1921-1988), persegue dois objetivos principais. Primeiro, visa incorporar o literato e sua obra à paisagem cultural brasileira, já que ambos permanecem, a despeito de sua importância estético-cultural, lamentavelmente desconhecidos, mesmo pela maioria dos germanistas do país. Segundo, espera avançar noções da recepção crítica do autor e contribuir para a discussão de questões fundamentais da estética em geral, considerando o jogo de palavra que é ao mesmo tempo fenômeno crucial na obra do lírico e, ao nosso ver, um agente exemplar da expressão artística em seu sentido mais amplo. Reunindo diversos fios, a dizer, as informações biográficas sobre o autor, uma tentativa de definição e história do jogo de palavra, o inventário do jogo de palavra na obra de Fried e a consideração das duas temáticas principais que confluem na lírica do poeta, psicanálise e engajamento, o trabalho procura tecer entre os pólos sujeito - linguagem, significante - significado, eu - outro, consciência - inconsciência, familiar - estranho, psique - soma e poesia pura - poesia engajada, uma malha que permite caracterizar a poesia como um logro, um simulacro, uma formação substitutiva, investida pelo homem contra uma falta originária: a sua própria transitoriedade.*

SUMMARY *This paper intends to study wordplay occurrences in the lyrics of the Viennese poet Erich Fried (1921-1988), pursuing two main objectives. First it aims to incorporate the writer and his work to the Brazilian cultural environment, since both remained, in spite of their aesthetic and cultural importance, lamentably unknown even to most of the germanists in Brazil. Second, it hopes to further the critic reception of the author, as well as to contribute to the discussion of fundamental questions of aesthetics in general, considering wordplay, wich is, on one hand, crucial in the writers work and, on the other, in our opinion an exemplary agent of the artistic expression in his broadest sense. Gathering such different threads as biographical information about the author, an outline of the concept and history of wordplay, an inventory of the wordplay*

¹ Texto resultante da Dissertação de Mestrado, apresentada ao curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, da Unicamp, no dia 28 de agosto de 1997, sob orientação da Prof.ª Dr.ª Jeanne Marie Gagnebin.

in Erich Fried's lyrics and the appreciation of the two main themes that merge in the poet's texts, psychoanalysis and engagement, we attempt to weave between the poles subject - language, signifier - signified, ego - Other, conscious - unconscious, familiar - uncanny, psyche - soma and pure poetry - engaged poetry, a mesh that allows us to characterise poetry as a hoax, a simulacrum, a substitutive formation, invested by mankind against the ordinary lack: its own transitoriness.

As razões da pesquisa, que resultou na minha dissertação de mestrado e em presente trabalho, são variadas. A justificativa por excelência, o gosto pelos textos de Fried, já data de tempos mais remotos, do início de um contato mais intenso com a literatura no ginásio. O primeiro esboço, porém, de um trabalho acadêmico relacionado à poesia do literato vienense ocorreu durante a minha graduação em letras e lingüística na UNICAMP, isto é, num curso de lexicologia e lexicografia, enquanto reflexão sobre a palavra em sua acepção teórica. Naquele momento, no primeiro corpo a corpo com a fortuna crítica de Fried, saltou aos olhos que a bibliografia a seu respeito era por um lado escassa e compreendia, por outro, um bom número de avaliações francamente negativas de seus textos. Com isso, o desconhecimento quase que total do lírico no Brasil², mesmo por germanistas, tornou-se mais compreensível pois tinha que ser encarado provavelmente como reflexo do comportamento da crítica alemã e européia.

A perspectiva de matar dois coelhos com uma só cajadada, ou seja, introduzir Fried e sua literatura no cenário cultural brasileiro e, numa perspectiva mais transnacional, fazer justiça a um autor, ao meu ver erroneamente perseguido pela crítica - já que as razões dos depreciadores pareciam ser muitas vezes mais políticas do que propriamente estéticas era bastante sedutora. Todavia os desdobramentos da morte de Fried, que ocorreu em 1988, encarregaram-se de parte da tarefa, recuperando um pouco do tempo perdido e equilibrando a recepção crítica. A cruzada contra os hereges da crítica tornou-se desnecessária ao passo que os volumes azuis e vermelhos da edição completa da obra de Fried encontram-se hoje na maioria das livrarias germânicas entre os clássicos da literatura alemã. Mesmo assim, o assunto não tinha se esgotado porque estranhamente deixou de aparecer qualquer estudo de maior fôlego referente a um fenômeno fundamental na obra de Fried: o jogo de palavra.

Ora, a minha formação forjou na confluência de lingüística, teoria literária e psicanálise um entendimento do jogo de palavra que assemelha muito a seguinte afirmação sagaz de Jonathan Culler, principalmente a sua segunda parte: "Fazer trocadilhos [jogos de palavra³] parece ser menos um ato de um personagem, expressivo

² Existe um único livro de Erich Fried em língua portuguesa. *100 Poemas sem Pátria* foi publicado pela editora portuguesa Dom Quixote em 1979, por ocasião do I Prêmio Internacional dos Editores, vencido por Fried em 1977. É talvez sintomático que esta versão monolíngüe apresente uma série de incongruências (poemas em ordem diversa da do original, 106 poemas na versão portuguesa contra 100 no original etc.) que extrapolam, é claro, o âmbito deste texto mas talvez possam ser esclarecidas num outro momento.

³ A palavra empregada por Culler é *pun* que designa o jogo de palavra em sua acepção mais estrita. Como adotaremos em nosso texto uma noção um pouco mais ampla do conceito, convém fazer a distinção

de atitude, do que um artifício estrutural, de ligação que delinea ação ou explora o mundo, ajudando as peças (e também os sonetos) a fornecer à mente um sentido e uma experiência que esta não domina ou compreende. [...] Uma vez que nisto consiste [também] a meta ou o empreendimento da arte, o trocadilho [jogo de palavra] parece ser um agente exemplar.”⁴ Examinar mais de perto este agente exemplar da arte bem como ordenar a sinfonia das três vozes, complementares e, por vezes, controversas, ao mesmo tempo causas e conseqüências da minha relação com a obra de Fried, eis a preocupação deste trabalho.

Erich Fried nasceu em 6 de maio de 1921 na capital austríaca. O filho único de Hugo e Nelly Fried passou sua infância e juventude morando com os pais e a avó materna no apartamento desta que se localizava na Alserbachstrasse, no nono distrito de Viena. O período caracteriza-se principalmente pelas relações tensas com o pai e extremamente precoce com a literatura - atestam os biógrafos que aos quatro anos e meio lia, um ano depois escrevia e aos seis já vasculhava as obras de escritores como Heine, Dostoievski, Shakespeare, Grillparzer etc.

A passagem para a idade adulta aconteceria de forma repentina quando tropas alemãs anexam a Áustria, em 1938. Os pais são presos numa reunião de vizinhos sob alegação de conspiração. A escola de Fried é fechada e transformada em quartel da SS. Pouco depois, quando mais e mais judeus são despejados de seus apartamentos e casas, não resta dúvida. A única escolha seria o exílio. Além de planejar a própria fuga para Londres, Fried tenta desesperadamente assegurar assistência jurídica aos pais detidos. Hugo Fried é solto em 24 de maio, seu 48º aniversário, mas morre no mesmo dia em conseqüência aos interrogatórios da GESTAPO. Nelly Fried seguiria seu filho, um ano depois, para Londres. A avó, Malvine Stein, teve o mesmo destino que milhares e milhares de outros judeus nas câmaras de gás em Auschwitz.

O exílio, do qual, diga-se de passagem, Fried não voltaria para o continente europeu, começa, nos anos de guerra, marcado pela luta por sobrevivência, mas também pela decisão de abraçar a carreira de escritor para combater o nazi-fascismo com a pena. Aos dois livros de poesia, *Deutschland* e *Österreich*, soma-se logo um trabalho cada vez mais intenso de fomentador e intensivador da vida literária e cultural no exílio, o que faz com que a lista de nomes com os quais mantém contatos literários mais ou menos estreitos seja, já na década de cinquenta, considerável (W.H Auden, Bert Brecht, Eric Hobsbawm, Ernst Jandel, Joseph Kalmer, Theodor Kramer, Kuba, Elisabeth Langgässer, Werner Milch, Franz Baermann Steiner, Dylan Thomas entre outros). Aos poucos, o contato intenso com a poesia anglo-saxã contribui para a procura de novos caminhos estéticos. Enquanto que os versos dos dois livros iniciais são, em sua grande maioria, formalmente conservadores, Fried tenta agora superar o que ele chama de “tilintar rímico” na poesia alemã, sem, no entanto, “abrir mão de uma forma rígida”. A apofonia e o jogo de palavra sério começam a aparecer com veemência em seus textos. Em matéria de prosa, Fried visa retomar o experimentalismo dos grandes expoentes do

entre trocadilho e jogo de palavra. Penso, todavia, que Culler não se oporia a estender sua afirmação aos fenômenos que aqui serão descritos sob o rótulo jogo de palavra.

⁴ Jonathan Culler (Org.): *On Puns. The Foundation of Letters*, Oxford and New York, Basil Blackwell, 1988, p. 8).

gênero neste século (Proust, Joyce, Virginia Woolf e Kafka) convicto de que “a predominância da fábula”, a “arrogância divina do narrador” e a “despreocupação impressionista” estavam mortas e enterradas depois das obras de Beckett, Mann, Musil e os acima citados.

Com o término da Guerra e a vitória dos aliados, o horizonte político já não era a luta contra o fascismo. Mas a Guerra Fria tampouco seria um ambiente confortável para o poeta, já que ele não se alinhava com nenhum dos dois lados como observa mais tarde num documentário sobre sua vida e obra:

“Eu achava que os partidos comunistas e a União Soviética fossem a única coisa que pudesse levar à realização do socialismo no mundo e mesmo assim não posso jogar nestes times. E isso é um grande conflito. Um conflito que até hoje não está totalmente superado, pois a União Soviética, entretanto, se livrou consideravelmente do terrorismo stalinista. Contudo permanece um regime repressor. E o oeste, com seu neocolonialismo, com as guerras na Coreia e no Vietnã, com as medidas contra Nicarágua, com o golpe em Guatemala [...], com a desestabilização de Allende no Chile, cometeu tantos crimes que eu realmente não sei ... Uma decisão, qual dos lados escolher, doeria muito. Melhor nenhum deles. Mas isso é uma posição difícil, estar sentado entre todas as cadeiras.”⁵

Fried sustentou esta posição difícil até o fim de sua vida, quando morreu, pai de cinco filhos e casado pela terceira vez (com Catherine Boswell), em decorrência da segunda operação de câncer. A postura incômoda do escritor foi sem dúvida em grande parte responsável pelo fato de que os textos de Fried fossem continuamente discutidos e avaliados de forma apaixonada, mas o grande reconhecimento de sua obra deixasse de acontecer por muito tempo. E isso apesar de uma produtividade espantosa que abarcava praticamente todos os gêneros, apesar dos mais de trinta volumes de poesia publicados, apesar de ter traduzido, de John Arden a Richard Wright, mais de duas dúzias de escritores de língua inglesa (com destaque para William Shakespeare, cuja obra ganhou, pela mão do austríaco, quase em sua totalidade uma versão moderna em língua alemã) e apesar da participação em numerosíssimos acontecimentos culturais, políticos e literários relevantes do Pós-Guerra na Alemanha (*Gruppe 47, Römerberggespräche*, vários festivais de literatura, congressos, sessões de leituras, demonstrações políticas etc. etc.). Apenas os anos finais de sua vida trariam a merecida recompensa. Fried é premiado, em 1980, com o “Preis der Stadt Wien für Literatur”, em 1983, com o “Bremer Literaturpreis”, em 1986, com o “Grosser Österreichischer Staatspreis” e a “Karl-von-Ossietzki-Medaille, em 1987, com o “Georg-Büchner-Preis” e, em 1988, é nomeado *Doutor honoris causa* pela Universidade de Osnabrück.

Para tratar do jogo de palavra sério de Erich Fried, convém definir antes os contornos do jogo de palavra de uma maneira geral. E para sabermos o que vem a ser

⁵ *Erich Fried - Der Dichter mit seinem Widerspruch (Erich Fried - O poeta e sua contradição)*. Filme de Christian Feyerabend e Gerhard Lampe. Citação segundo Volker Kaukoreit: *Vom Exil bis zum Protest gegen den Krieg in Vietnam: Frühe Stationen des Lyrikers Erich Fried; Werk und Biographie 1938-1966*, Darmstadt, Häusser, 1991.

jogar com palavras, é preciso dizer o que se entende pela atividade lingüística não lúdica, ou seja, é necessário inscrever-se numa determinada concepção de linguagem. Procuramos, pois, situar o jogo de palavra, da forma mais ampla possível, a partir dos dois pólos que historicamente têm norteado a reflexão sobre a linguagem e que já estão no *Crátilo* de Platão: os signos lingüísticos são convencionais e arbitrários ou são eles nomes motivados, isto é, guardam uma relação intrínseca de semelhança ou identidade com o objeto designado? Na primeira hipótese, Saussure o disse no começo deste século, as unidades lingüísticas significam por oposição, pelo fato de cada uma delas ser o que as outras não são. Levada ao seu extremo, esta hipótese emboca no sistema binário das línguas lógicas que habitam os campos do verdadeiro e falso, onde a cada significante corresponde exatamente um significado. Os jogos de palavra suspeitam, por sua vez, de uma outra realidade debaixo deste código. Eles fazem os liames convencionais entre significante, significado e referente ruírem, sugerindo muitas vezes, entre significados que costumamos julgar distintos e distantes, um parentesco secreto com base na correspondência formal. Rimas, assonâncias, aliterações e anagramas, seqüências com identidade ou semelhança fonética como *sem* e *cem*; *filha*, *folha*, *falha* ou palavras homônimas com múltipla significação (por exemplo as várias acepções de *barbeiro*), são reunidas num campo de força que coloca a estrutura da língua em xeque. Ao mesmo tempo, o jogo de palavra comporta um forte veio diacrônico. Pois se, por um lado, sua atuação amplia e multiplica as possibilidades de significação da língua, o fato de ele reunir uma grande quantidade de conceitos sob um único esquema mental, através da correspondência de seus significantes, representa, por outro, uma considerável capacidade ou tendência de aglutinação. E isso, não raras vezes, tem sido ligado à idéia da atividade lingüística remota dos seres humanos, a uma língua adâmica, mimético-gestual, na qual os poucos signos ainda significavam plenamente e onde os significantes ainda estavam embevecidos dos conceitos e dos objetos que designavam. Só aos poucos a crescente complicação das relações sociais teria feito com que esta linguagem concreta desse lugar a outra, mais diversificada por significados mais genéricos.

Em resumo, jogar com palavras significaria, portanto, complementar, criticar ou subverter a arbitrariedade da linguagem com tendências de motivação. Esta motivação aproxima-se, de um lado, ao que Saussure chamou de *motivação relativa*⁶, e compreende, de outro, a necessidade primordial do homem de pressupor sentido, ou seja, uma motivação absoluta ou exterior dos signos.

Ora, ao passo que o jogo de palavra insere-se nas questões fundantes da atividade lingüística, parece inútil indagarmos sua origem. Desde que fala, o homem deve também estar brincando com as palavras. Mas nem sempre o jogo de palavra gozou do mesmo prestígio. Em alguns momentos fez notar sua presença com mais veemência, em outros com menos. Na brevidade que aqui se impõe, admitiremos, cientes do traço um tanto caricato, o Classicismo como grande divisor de águas. Por Antigiüidade, Idade Média, Renascimento e Barroco a fio, o jogo de palavra era artifício empregado com freqüência. Mas a partir das colocações de Boileau, tributárias do pensamento

⁶ Ferdinand de Saussure: *Curso de Lingüística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein, São Paulo, Cultrix, 1970, pp. 142 - 155.

cartesiano, sobriedade, clareza e precisão eram os propósitos da arte e, daí em diante, seriam estas também as qualidades projetadas para os textos da Antigüidade, instituídos assim como matrizes estéticas. As palavras eram conclamadas a despir-se e levantar o véu da ambigüidade, ao mesmo tempo que abster-se de qualquer promiscuidade sonora. Simplicidade era o lema e jogar com palavras e a arte retórica considerados afetados e maneiristas. Mesmo que o jogo de palavra experimentasse uma revalorização logo depois, no Romantismo, ele nunca se recuperaria por completo deste golpe fatal, o que traz uma série de conseqüências para o nosso trabalho. Por um lado, explica-se assim a escassez de estudos sobre o fenômeno, a partir do final do século passado. O jogo de palavra praticamente não merece a atenção dos estudiosos, exceção feita aos trabalhos que tratam de textos cômicos, do *limerick* e do nonsense. Daí a razão pela qual Fried sente a necessidade de diferenciar sua maneira de escrever, chamando suas figuras de *jogos de palavra sérios*. Escrevesse ele no Barroco ou antes dele, o adjetivo seria certamente desnecessário. Ao mesmo tempo, os dados biográficos ganham relevância. Vemos que não foi por acaso que Fried começou a trilhar, a partir de sua convivência com a literatura inglesa, caminhos até então inexplorados pela literatura alemã do século XX. Não que os desdobramentos do pensamento cartesiano tivessem deixado de influenciar o ambiente científico-cultural da ilha britânica. Mas o bilingüismo de base e a grande influência de Shakespeare, que, escrevendo no Renascimento, fincou o jogo de palavra com raízes mais estáveis no solo da cultura anglo-saxã, fizeram com que o jogo de palavra tivesse neste século um espaço muito maior na literatura de língua inglesa do que nas literaturas do continente europeu.

Após a tentativa de definição e história do jogo de palavra, passamos a estabelecer, em nossa pesquisa, um inventário dos jogos de palavra na obra de Erich Fried. Não que estivéssemos movidos por um desejo puro e simples de classificar. Tratava-se antes de levantar subsídios para pensar duas hipóteses decorrentes da definição que mais acima se propôs. À medida que tínhamos aproximado jogo de palavra e motivação dos signos lingüísticos, éramos levados a suspeitar que determinados conteúdos formais estariam, na obra de Fried e de uma maneira geral, colocados predominantemente a serviço de determinados conteúdos poéticos. Em outras palavras: se percebêssemos que as duas temáticas principais na obra de Fried, a psicanálise e o engajamento, fossem veiculadas na maioria das vezes através de jogos que envolvessem respectivamente mais o significante ou mais o significado, isso teria que se conjugar com uma teoria poética mais ampla, com uma teoria que mostrasse que textos poéticos das mais variadas épocas seriam tributários de concepções de linguagem e de mundo semelhantes, ao passo que lançariam mão do jogo de palavra.

Ora, todas as nove categorias, que atribuímos para classificar a obra do poeta⁷, mas principalmente a oitava, “Anagramas e Nonsense”, evidenciaram que uma separação

⁷ Das categorias “Apofonia”, “Homofonia”, “Formação de palavras”, “Duplo sentido”, “Superliteralidade”, “Antônimos”, “Ditos, Provérbios e Expressões Idiomáticas”, “Anagramas e Nonsense” e “Jogos que ultrapassam o nível da palavra”, por nós propostas para classificar o jogo de palavra na obra de Erich Fried, talvez a quinta mereça algumas palavras adicionais de explicação. Entendemos por “Superliteralidade” um caso especial de duplo sentido, no qual o poeta trabalha com um sentido literal da

estrita entre jogos calcados sobretudo no significante e relacionados, por exemplo, a uma temática mais psicanalítica, e jogos que envolvem mais o significado para veicular um conteúdo engajado, é um tanto artificial e, em última análise, insustentável. Mas, por outro lado, mostrou-se também que esta polarização não está de toda errada e que ela pode sim, num segundo momento, ser útil para avançar noções importantes da poética. Ao que voltaremos mais adiante.

A psicanálise e o engajamento quase se impõe como temáticas quando tratamos dos textos de Erich Fried. No que diz respeito à primeira, as razões para tal são múltiplas. Em primeiro lugar, é importante notar que o poeta tinha familiaridade com a disciplina e seus seguidores que estavam maioritariamente também exilados nas margens do Tamisa. O conhecimento teórico do lírico é corroborado pela grande quantidade de livros sobre o assunto em sua biblioteca, o que levou os curadores de seu espólio a abrir uma sessão própria para textos psicológicos e psicanalíticos⁸, e pelo programa radiofônico, *Sigmund Freud e a Psicanálise*, proferido por ele na BBC, em 7 de fevereiro de 1955⁹. Instigado pela leitura, Fried começa, já nos anos finais da Guerra, uma severa auto-análise, em que tenta desvendar principalmente a relação problemática com o pai, não solucionada e, em certos aspectos, talvez até agravada pela morte deste. Depois, em 1948, freqüenta o divã do freudiano Derrick Eastmond e, de 1952 a 1954, é paciente do “representante chefe da escola junguiana na Inglaterra”, Philipp Mettmann.¹⁰ Mais interessante ainda para o nosso estudo é, sem dúvida, que a aproximação literária à psicanálise, ou seja o aproveitamento de conteúdos psicanalíticos em poesia e prosa, coincide com o surgimento do jogo de palavra nos textos de Fried. Contudo a tortuosa via de mão dupla entre o perfil psicológico do autor e a sua obra, uma aplicação do método psicanalítico à estética que Sarah Kofman chamou de método genético-estrutural¹¹, não nos interessa tanto, na medida em que é cercada por um bom número de problemas. O mais grave é, sem dúvida, a inexistência de relação analítica entre o ‘crítico-analista’ e a ‘obra-paciente’, ou seja, o texto, que é acabado e da ordem do simbólico, não pode contemplar o crítico com a necessária transferência de afetos. A atribuição de uma relação direta, de causa e consequência, entre autor e obra não pode satisfazer aqueles que acreditam que a elaboração da obra de arte passa pelo inconsciente - e só nesse caso faz sentido lançar mão do método analítico, ao passo que o inconsciente precisamente prescinde das leis da lógica.

Neste sentido, e quem acompanhou as nossas exposições acima já desconfiava disso, preferimos adotar um ponto de vista metapsicológico, isto é, requerer uma

palavra que o senso lingüístico comum veta, forçando assim os limites do sentido literal e criando situações que muitas vezes tendem ao grotesco.

⁸ Cf. *Einblicke - Durchblicke. Fundstücke und Werkstattberichte aus dem Nachlass von Erich Fried*, organizado por Volker Kaukoreit, Wien, Turia+Kant, 1993, pp. 133-143.

⁹ Cf. Volker Kaukoreit: op. cit., p. 483.

¹⁰ Além disso, Fried tomou conhecimento do psicodrama quando conheceu J.L. Moreno em uma das suas conferências em Londres. Cf. idem, p. 205.

¹¹ Sarah Kofman: *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana*, tradução Maria Ignez Duque Estrada, revisão técnica Cláudia Moraes Rego, Rio Janeiro, Relume-Dumará, 1996, pp. 67-127, passim.

contribuição da psicanálise que nos diga algo a mais sobre o papel da arte na economia da vida. Se a tarefa da crítica de arte consiste em dizer que determinada obra provoca certa quantidade de prazer estético, além de comparar este prazer com aquele extraído de outras obras e tentar justificar sua procedência, parece forçoso ela consultar um arcabouço teórico que dedica grande parte de seus estudos aos processos de prazer e de desprazer na psique humana¹². Recorremos, portanto, a um estudo freudiano, a princípio menos conhecido mas hoje clássico quando se trata das relações entre psicanálise e estética, que tenta desvendar os segredos do prazer cômico. Estamos falando, é claro, de *O chiste e a sua relação com o inconsciente*¹³. Equiparar prazer cômico e prazer estético não é, admitimos, de forma alguma óbvio. Mas, por um lado, o próprio Freud indica os parentescos mais de uma vez em sua obra¹⁴ e, por outro, os resultados concretos da aplicação de noções freudianas do prazer cômico a questões da estética falam por si. Contudo vemo-nos forçados a incumbir o texto integral da nossa dissertação com o fornecimento destas provas, já que uma interpretação detalhada de um texto poético extrapolaria em muito o espaço aqui disponível. Porém, o que pode ser assinalado, é que a famosa sentença, com qual Freud conclui seu estudo e em qual aproxima chiste, humor e comicidade a uma disposição infantil que procura preservar a felicidade de outrora na vida adulta, é, ao nosso ver, perfeitamente extensível ao jogo de palavra em particular e, se encarmos este jogo como um agente exemplar da expressão artística, à literatura de um modo geral.

A controvérsia entre poesia engajada e poesia pura é antiga. A oposição compreende, grosso modo, a abertura do discurso poético, a procura de um tu ou a intervenção do sujeito na sociedade através da palavra versus o fechamento deste discurso em si mesmo, a tematização da palavra pela palavra, enfim, uma certa dissolução do sujeito em seu código. Podem corresponder a esta oposição outras tantas, tais como a suposição da consciência do sujeito lingüístico em contrapartida à proclamação de sua inconsciência e a supremacia do significado, ou seja, do conteúdo referencial frente a insistência solipsista no significante. Em nossa análise do jogo de palavra na obra de Erich Fried, procuramos obedecer a esta distinção tradicional, associando os jogos que envolviam predominantemente o significado (superliteralidade, duplo sentido, antônimos e ditos, provérbios e expressões idiomáticas) a conteúdos mais engajados e os demais, com ênfase no significante (apofonia, homofonia, anagramas e formação de palavras), a mensagens mais introspectivas, relacionadas ao eu e à linguagem. A prática, porém, mostrou que, se esta distinção procedia de uma maneira geral, havia por outro lado um bom número de poemas que contradizia esta lógica. Esta situação paradoxal, no entanto, não é tão admirável assim, na medida em que ela, e com isso voltamos mais uma vez à definição do jogo de palavra, corresponde à afirmação de Saussure que certa vez definiu significante e significado como sendo verso e anverso de

¹² Até Freud sistematizar, em 1915, a hipótese da existência de uma pulsão de morte, o Princípio do Prazer era tido pela psicanálise como preceito regulador por excelência da atividade psíquica.

¹³ Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, in: Sigmund Freud: *Studienausgabe*, IV, Frankfurt a.M., Fischer, 1989.

¹⁴ Cf., por exemplo, idem, ibidem, pp. 115, 134, passim e idem: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, in: Sigmund Freud: *Studienausgabe*, I, ed. cit., p. 59.

uma folha de papel. A partir da comparação dos textos de Fried, muitas vezes estigmatizado como poeta exclusivamente engajado, com a concepção lírica de Paul Celan, um poeta, cujo lirismo é praticamente livre de contestação, e por intermédio do encaminhamento dialético de Adorno para a questão, é possível adotar uma posição diferenciada. Parece que estamos lidando na verdade com uma falsa oposição, na medida em que ambas as vias pertencem ao mesmo paradigma. Poesia engajada e poesia pura ainda são poesia. E em se tratando de poesia, isto é, de boa poesia, o engajamento há de ocorrer predominantemente na língua o que, por sua vez, não deixa de afetar, é claro, a sociedade. Por outro lado, pode a abdicação plena da procura de um tu provocar na ponta inversa o apagamento do eu, ou seja, a dissolução do sujeito enunciador.

Ao longo das seções anteriores chegamos a uma série de observações provisórias que cabe agora retomar. Por ocasião da nossa tentativa de definição do jogo de palavra, descobrimos sua tendência de complementar com aspectos de motivação o caráter arbitrário da linguagem humana. Depois, no que diz respeito a psicanálise, o jogo de palavra revelou, através de seu parentesco com o chiste, um cunho infantil, de resistência ao fardo da vida adulta. E, por último, sublinhamos a opacidade de uma oposição estrita e estéril entre poesia pura e poesia engajada. É nosso intuito evidenciar que estes termos, aparentemente pertencentes a domínios bastante distantes, podem convir numa determinada ótica. A seguinte afirmação de Freud nos servirá de ponto de partida:

“Esta nossa relação com a morte tem, contudo, um efeito forte para a nossa vida. A vida empobrece, perde em interesse, se a aposta maior nos jogos da vida, precisamente a própria vida, não pode ser arriscada. [...] A inclinação de excluir a morte do cálculo da vida traz como consequência tantas outras renúncias e exclusões. [...]”

O resultado inevitável disso é que temos que procurar no mundo da ficção, na literatura, no teatro um substituto para as perdas da vida. Ali ainda achamos homens que sabem como morrer e até mesmo são capazes de matar um outro. Também é somente ali que se cumpre a condição que nos permite a reconciliação com a morte, a dizer a possibilidade de conservar, por trás de todas as vicissitudes da vida, uma vida intangível. Pois é realmente triste demais que a vida seja igual a um jogo de xadrez, onde apenas uma jogada errada pode nos forçar a abandonar a partida, com a diferença, porém, de que não podemos recomeçar a partida, de que não podemos pedir revanche. No âmbito da ficção encontramos aquela pluralidade de vida que necessitamos. Morremos na identificação com um herói, mas, entretanto, sobrevivemos a sua morte e estamos prontos a morrer uma segunda vez, igualmente são e salvos, com outro herói.”¹⁵

O que Freud assinala aqui para o fruidor da arte, vale também para o artista. Existe a necessidade de um duplo que seja projeção e ideal do ego. “O fato de que este [o artista] tenha de se desdobrar, se repetir, se representar”, como diz Sarah Kofman,

¹⁵ Sigmund Freud: *Zeitgemässes über Krieg und Tod*, in: *Studienausgabe*, IX, ed. cit., pp. 50-51.

“implica uma não presença de si, uma insatisfação originária, a morte imanente à vida, a ausência de origem simples e plena.”¹⁶ Postular o seu duplo, não enxergar neste outro senão o reflexo do próprio eu, liga-se em Freud a um conceito ao nosso ver fundamental para a compreensão da arte: o narcisismo enquanto busca da auto-suficiência. Ora, se esta pretensa auto-suficiência e onipotência representa numa extremidade a procura da imortalidade, ela visa na direção inversa a negação da cena e dos agentes da gênese do indivíduo. A vontade de negar a presença real do genitor, de tornar-se *causa sui*, evoca um conflito originário que é ponto de fuga de todas as linhas do pensamento freudiano, o famigerado *complexo de Édipo*. Causa ulterior dos adoecimentos psíquicos, cuja almejada cura dá origem à psicanálise, este conflito fundante é para Freud igualmente núcleo dos chamados bens culturais, tais como a moral, a religião e a arte. Mas esta tendência de Freud, de derivar o prazer estético predominantemente do retorno de um conflito edípiano, traz um sério incômodo. Ela explica a preferência nas interpretações freudianas por tragédia e pintura em oposição a sua dificuldade com a música. Atribuir a um certo ritmo ou uma determinada seqüência de sons um sentido edípiano seria mesmo bastante esdrúxulo. Quanto a ritmo, rima, assonância, refrão e outros fenômenos repetitivos na poesia, Freud os reconhece como fonte de prazer, mas em momento algum explica a razão para tal. Neste ponto, uma concepção mimética de arte e linguagem nos parece ser um complemento oportuno para as reflexões.

As teorias miméticas para as atividades lingüísticas e estética do ser humano são numerosíssimas e compreendem momentos tão diversificados como a separação clássica em Platão das teorias *φύσει* e *θεσει*, a ênfase, em Aristóteles, na maneira de estabelecer semelhanças entre representação e imitado ou, para dar dois exemplos do nosso século, a denúncia, em Adorno e Horkheimer, de um comportamento mimético-mágico na base do esclarecimento e a teoria da “semelhança não-sensível” (*unsinnliche Ähnlichkeit*) no pensamento de Walter Benjamin. A lacuna grande entre o tempo remoto dos gregos e o século XX poderia ser preenchida com nomes como Santo Agostinho, Vico, Renan, Lessing e Schlegel, para citar apenas alguns. As respectivas nuances das teorias certamente não são negligenciáveis¹⁷, mas aqui nos interessarão apenas as generalidades pelas quais convergem. Todas elas realçam o caráter ou metafórico ou onomatopaico ou gestual na atitude mimética, podendo por vezes combinar estes conceitos; todas elas supõem motivação para as atividades lingüística e estética, mesmo que em graus diferenciados; e todas elas recorrem também de alguma forma à origem, ou seja, à infância destas atividades.

Em *O mal-estar na civilização*, Freud pensa a introjeção da agressividade contra o pai como ponto de partida da constituição do super-ego e da renúncia reiterada do sujeito à agressividade, condição *sine qua non* do processo cultural enquanto convívio social. Pode-se perguntar, é claro, pela razão desta introjeção, ou seja, por que o indivíduo não se permite exteriorizar esta agressividade. Freud responde a este

¹⁶ Sarah Kofman: op. cit., p. 139.

¹⁷ Para uma discussão mais pormenorizada ver por exemplo “Imitation et motivation” e “Le langage et ses doubles”, ambos em Tzvetan Todorov: *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, pp. 161-178 e 261-284, bem como “Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin” em Jeanne Marie Gagnebin: *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e Pensamento*, Rio de Janeiro, Imago, 1997, pp. 81-106.

questionamento com a ambivalência de sentimentos em relação ao pai. Ele é odiado mas também amado. Mas será que este amor é desinteressado?, continuaríamos perguntando. Uma solução possível do enigma é encontrável no próprio Freud, mais precisamente num texto que marca o início das reflexões sobre a pulsão de morte, expostas de maneira mais acabada com *O mal-estar na civilização*. Em *Além do princípio do prazer*, o psicólogo vienense observa que a essência do jogo infantil resumir-se-ia no desejo da criança de tornar-se adulto¹⁸. Ou seja, o indivíduo não pode se dar ao luxo da agressividade porque depende. A esperança de poder fugir de sua dependência e vulnerabilidade engendra o amadurecimento. Ora, a maioridade filo e ontogenética do homem lhe proporcionou uma série de mecanismos que muitas vezes protegem de fato contra o golpe fatal do destino, mas em última instância só podem protelar o seu cumprimento. A maior segurança e a ilusão de longevidade, no entanto, só são possíveis através da renúncia ao prazer real de seguir as pulsões. A insatisfação consequente, agravada pela certeza subliminar da inutilidade dos esforços, faz necessária a projeção do mito de uma felicidade originária, perdida e, portanto, talvez recuperável em alguma instância. O peso do fardo da existência remete a possibilidade de satisfação sempre para um lugar outro, temporal ou espacial, do que o aqui e agora vivido.

Uma análise alternativa do jogo infantil é capaz de reconhecer nele a atitude de um comportamento mimético originário do homem para salvar-se no ambiente hostil. Imitando em suas brincadeiras não só os adultos, padeiros, bombeiros, pilotos, médicos etc., mas também seres inanimados como locomotivas e carros, as crianças aproveitam-se do reconhecimento antigo de semelhanças: “na tentativa de se libertar do medo, o sujeito renuncia a se diferenciar do outro que teme, para, ao imitá-lo, aniquilar a distância que os separa, a distância que permite ao monstro reconhecê-lo como vítima e devorá-lo.”¹⁹

Podemos então diferenciar duas tentativas distintas, porém complementares, do ser humano de enfrentar a falta originária, o sentir-se estranho no mundo, esta realidade terrível que é a transitoriedade. Fariam parte de um mesmo paradigma a atitude infantil, primitiva, selvagem, lúdica, simbólica, a motivação e a arte, ajudadas pelas forças de Eros; do outro, uma postura adulta, cultural, séria, sgnica, a arbitrariedade e a ciência, corroboradas pela pulsão de morte. Estes antagonismos, é claro, nunca subsistem independentes ou realmente separados e nem tampouco podem ser contemplados com sucesso em sua empreitada. A palavra jamais significou plenamente, a obra de arte nunca foi, nem será, uma natureza *in persona* e a idade de ouro, a felicidade originária, é apenas um mito. Em contrapartida, as vias da cultura, do esclarecimento, da ciência parecem ser, malgrado sua aparência mais imediata de eficiência, o caminho mais curto para a autodestruição do ser humano. É o que se lê, por exemplo, em *O mal-estar na civilização* de Freud e na *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer.

E assim o fato de termos reconhecido o nosso assunto - a poesia - como simulacro, como logro, como sendo ‘apenas’ uma formação substitutiva, que além de tudo é a

¹⁸ Cf. Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, in: Sigmund Freud: *Studienausgabe*, III, ed. cit. pp. 226-227.

¹⁹ Jeanne Marie Gagnebin: op. cit., p. 87.

princípio estranha ao nosso meio - o discurso científico - deveria nos prevenir de levarmos a nossa atividade e nós mesmos demasiadamente a sério. Só então, ambas, poesia e ciência, talvez pudessem nos proporcionar momentos sublimes, para além da ilusão, em que continuaríamos com um sorriso sereno a nos sonhar, a nos dizer e a nos pensar, esquecidos por alguns instantes da efemeridade de sonho, palavra e pensamento, imagens tão perfeitas e imperfeitas de nossa vida.