

esboço para uma centaurologia¹

outline for a centaurology

contador borges²

resumo

Em linhas gerais, este artigo consiste em uma abordagem dos conceitos de hibridização e figuração como operadores do texto literário, entendendo a forma híbrida da escrita, desde a sua formação, como uma propensão imanente no processo de produção de sentidos e da prática significativa. É assim que na história dos gêneros o hibridismo pode ser visto como uma força subterrânea dos textos literários que se mostra ativa no entrecruzamento de várias formações genéricas. Nesse sentido, o desvio para híbrido como devir da literatura é pensado em suas interfaces com vários saberes: mito, arte, filosofia, psicanálise, além de ser analisado na experiência textual de autores como Nietzsche, Borges e Fernando Pessoa.

palavras-chave

Hibridismo. Mito. Figuração. Produtividade textual.

abstract

In general terms, this article consists of an approach to the concepts of hybridization and figuration as operators of the literary text, understanding the hybrid form of writing, since its formation, as an immanent propensity in the process of producing meaning and significant practice. This is how, in the history of genres, hybridity can be seen as an underground force in literary texts that is active in the interweaving of various generic formations. In this sense, the deviation towards hybrid as a becoming of literature is thought of in its interfaces with various knowledge: myth, art, philosophy, psychoanalysis, in addition to being analyzed in the textual experience of authors such as Nietzsche, Borges and Fernando Pessoa.

keywords

Hybridity. Myth. Figuration. Textual productivity.

¹ Este texto, ainda em desenvolvimento é parte de um estudo mais amplo e aprofundado. Em todo caso, trata-se de um esboço acerca dos temas e questões aqui tratados, não pretendendo ser mais do que aquilo que seu título anuncia.

² Escritor, filósofo e psicanalista. É autor de diversas obras em gêneros diversos. Seus livros mais recentes são: *Amadores*. São Paulo: Lumme Editor, 2020, e *Arte em Tempos Pandêmicos*, pela mesma editora; no prelo. E-mail: contadorborgesmail@gmail.com.

1. Centauros

Logo de início essa figura que o imaginário exhibe sem vergonha nem reserva como um objeto decorativo de uma civilização que se forjou à sombra de seu mito, sem deixar de o cultuar de algum modo. Essa figura emblemática é o centauro: metade homem, metade cavalo; imagem de um traço de união tão inefável quanto indisfarçável: o do humano com a animalidade, ou da cultura com a natureza, um desenho ambivalente que não deixa de ser o vestígio de um sonho estranho, terrível. Em seu tempo nebuloso, o centauro carrega essa mácula imemore, sem origem, nem história.

Por isso mesmo, ele não é bem um ser que se preza, como, aliás, é de praxe a desconfiança que os mestiços e a mestiçagem inspiram, tal a índole dos puros louvando o Uno como um ideal imaculado de espécie. Para estes, supostamente, o melhor reside no homogêneo, no todo-orgânico, sendo o homogêneo o que zela pela própria integridade como que à prova de decadência pela via das hipóstases. Para Plotino, na esteira platônica, há na cultura um movimento que confronta o Uno e sua aura de perfeição com as disposições de uma humanidade que ao se multiplicar e se diversificar, decai, e ao decair degenera substancialmente, legando à espécie uma “vida manca”, termo do filósofo³, com terríveis consequências morais e estéticas nessa virada ontológica em direção oposta à do Uno, Ser Supremo. O problema é que na vida mundana as relações entre os corpos se tornam intempestivas sob o signo da degenerescência e da corrupção. E se os corpos produzem uma imagem de si mesmos, reforçam ainda mais sua condição degenerante. Tal imagem no mundo simbólico evidencia essa falha, excrescência, na esteira das qualificações do Mal. A via do Mal é o excesso, norma de conduta nos degenerados, ainda mais quando nas práticas excessivas o degenerado se multiplica, se desdobra em simulacro.

Na mitologia as desventuras ou má-fortuna da espécie humana se inscrevem como legendas para as condutas na vida concreta e no imaginário. O mito em geral se repete para afirmar o acontecimento de um pretérito idealizado como um fator presente em todos os tempos, e presente por ser um de seus condicionantes estruturais. Mas no caso do centauro há que observar a cauda presa em algo sigiloso, a despeito de sua incorporação ao universo simbólico da cultura como elemento decorativo, vale dizer, naquilo que minimamente falando este efeito se mostra anódino. O centauro é um ser degradado em essência, pertencente à classe dos excluídos, ou mantidos (mas também admirados) a distância, dada a beleza terrível dos monstros. Com exceção de Quíron, o mais velho e sábio da espécie (toda casta produz discrepâncias, anomalias), ilustrado nas inscrições rupestres e intrincadas nervuras das folhas, para dizer no poético dessa semântica, mas também na transmissão provável de um saber esotérico entre os de sua laia, saber este ao qual não se tem acesso. Dignos de nota são os relatos em que os centauros são dados a excessos e desvarios, herdados, aliás, do lado pior dos humanos, catalisador de todo o mal, e por isso trágico, ou seja, referente ao que em arte dramática e / ou poética descamba no desfiladeiro da destruição, ruína e morte, até o reino disforme do putrefato. O trágico não reside meramente no sentido dessa destruição ou

³ PLOTIN. *Ennéades* V. Paris: Société d'Édition, “Les Belles Lettres”, 1960, p. 109. A esse respeito, ver meu artigo: “Vida Manca: Razão e Gênese do Degenerado na Literatura”. In: Revista *Aletria*, Belo Horizonte: v. 27, n.1, 2017.

dessa morte, mas no que se firma pela ignorância de seu mecanismo de repetição, com as bênçãos do acaso, se bem que este ao fim de uma tragédia se deixa ver no fio ardiloso que articula na surdina e às cegas toda trama sob o álibi do não saber. Por essa razão (não poderia ser diferente) as personagens com frequência se veem vítimas da sorte. A sorte não é outra coisa senão esse dispositivo poderoso e inapreensível que se mostra na crista da onda dos acontecimentos como agente inapelável do não saber. O que porventura recebe a insígnia de real não apenas é inoperante nesse processo como em grande parte resulta de sua ação. Não é à toa que no mito a criatura tem o rabo preso com os deuses e esses adoram tripudiar com ela. A ignorância, e seu lado mais vulnerável, a inocência, são arrastadas nesse processo infausto como a parte inconsciente que constitui o âmago do trágico: a inocência da culpa é o joguete da trama. É assim que a verdade da tragédia se revela às expensas de um não saber que ignora seu fundamento, cuja revelação coincide com a ruína das personagens, como em Édipo. Talvez por isso, nos tempos não mitológicos dos quais derivou no Ocidente o nosso atual, a perda da inocência ainda preserve um sentido de primeira morte. Pois se chegamos tarde para os deuses, como alerta Hölderlin, ainda deu tempo de incorporar algum efeito desse imaginário funesto. Quanto ao acaso, assim como o inconsciente, tem sua maneira própria de manifestar-se. Tanto um quanto outro se fazem presentes, mas como a insinuação de um não saber, a gramatura de uma ausência interrompendo o sono de certa razão nos confins da memória, não qualquer uma, mas aquela que o real mesmo faz calar e traz de volta; e isso quando a amostragem vale para alguma coisa. Na outra ponta, em nosso plano consciente e desperto, tanto o pensamento (e sua elaboração intelectual maior, o conceito), quanto a imagem, esses dois polos inconciliáveis, no dizer de Bachelard, o masculino e o feminino⁴, colaboram com a finalidade de produzir sentido para o que não parece ter, ou que se contrapõe a todo sentido e o contradiz; em seu lugar, no entanto, abundam, recorrentes, a angústia e o desespero humanos.

Por vezes é assim: algo na mente soa como um alarme, um chamamento das calendas ou das sombras, pois a beleza terrível dos monstros não deixa de ser um dado sensível de nossos paradoxos mais íntimos. Ora, a estética, diz Lacan, é segunda barreira (a primeira é a do Bem), servindo para ocultar aquilo que em nós se manifesta com verdade primordial, implacável, mas que por ser terrível tende a ser recalcada, permanecendo sombria nos lençóis freáticos da linguagem, ou no inconsciente, por seus próprios meios (letrados) de amostragem repentina (fulgurante) e ocultamento tático. Imagem da imagem, a beleza corre então o risco de ser apenas uma máscara tensa, estirada ao máximo. O que haveria por trás do centauro? Daí o movimento decorrente do verso de Rilke, na primeira das *Elegias de Duíno*, em que define o sentido da beleza como a tensão ambivalente que leva este sentido ao limite, isto é, o ponto em que seu esgarçamento põe a nu algo insuportável de se ver, “pois o que é o Belo / senão o

⁴ BACHELARD, G. *La Poétique de la Rêverie*. Paris: Quadrige / PUF, 1999, p. 45. Com relação ainda à configuração genérica proposta por Bachelard, e levando em conta que a dimensão simbólica do pensamento, a linguagem, também produz suas próprias imagens, poder-se-ia estender esta figura genérica a fim de encampar o texto híbrido, objeto deste estudo, juntamente com o que no contemporâneo alude ao trânsito simbólico do erotismo entre os corpos e as subjetividades por meio dessa categoria mista de ambos os polos, ou seja, como um autêntico *transgênero*.

começo do Terrível que ainda suportamos”⁵. Além disso, já não seria beleza, e teríamos que refletir de algum outro modo sobre o que restou de humano nesse trânsito, ou, por que a significação do que nele se considera mais sublime só se produz no extremo quando ameaçada pelo terror.

Quanto aos centauros, não é raro caírem na pândega já que Dionísio, o deus maroto, sempre solidário a todo tipo de danação lhes destina amiúde inúmeros barris de vinho para se embriagarem até a medula e cair no colo sem fundo de Hypnos. A libertinagem, o erotismo torpe, malévolo, as artimanhas de sedução e rapto estão presentes nesses relatos. Assim Nesso, incendiado pela beleza de Dejanira, esposa de Hércules e filha do rei das Caledônia, cuja função é justamente transportar os viajantes na garupa, estes seres superiores denominados humanos (numa escala ascensional chegam a derivar em semideuses e deuses), resolve raptar a beldade quando Hércules, o marido, hercúleo que era, prefere se despir de suas peles de leão e atravessar o rio a nado. Mas também Quíron, o velho e sábio centauro, não resiste ao desejo do Outro, isto é, se humanizar em meio às disposições desta demasiada espécie para, atraído por sua arte da vida ou alegria de viver (desprezando ou olvidando suas dores e angústias), trocar seu tempo misterioso nesse imaginário ideal pelo da intensidade efêmera da experiência humana. O problema é que no confinamento deste círculo de gozos e prazeres que consola a famigerada espécie humana todo sentido e toda intensidade coincidem com o tempo da discórdia, da desolação e da ruína.

Os prazeres e gozos são intensos porque são breves e são breves porque são intensos. Justamente, por trás dessa tautologia está o condicionante das relações de intensidade dos corpos que os limitam ao tempo da ruína. Mais do que isto, ou, melhor do que isto é privilégio dos deuses para os quais o tempo é apenas uma propriedade dentre outras, embora em divinas mãos a duração do sofrimento humano pareça maior do que a do gozo dos prazeres (não seria muita concessão?). Claro que o efêmero tem sua beleza, crepuscular certamente, garantindo ao menos a glorificação do olhar e demais sentidos nas efemérides. É também Baudelaire quem assinala no sentido da beleza esta disposição temporária (a outra é o fator permanente e universal do Belo). Baudelaire compreende a dualidade desse sentido, mas fica faltando um elo a ser encontrado na experiência erótica, esta dimensão intempestiva que em geral exalta os corpos quando se calam e desaparece quando falam. Apenas mais tarde, com Rilke (e decisivamente com Leiris e Bataille), o sentido da beleza se clarifica nesse aspecto, embora adquira uma coloração sombria. Há que se levar em conta que o elemento circunstancial da beleza degenera quando se produz nas relações entre os corpos plenos de energia vital (leia-se: libido); ou seja, quando se encetam no Belo as disposições eróticas, parciais, mas intensas. É no erotismo e nas relações de desejo (Bataille fala em profanação) que o sentido da beleza se mostra proativo em uma linha de tensão (o começo do terrível ainda suportável), nos confrontando com o medo e o terror, a

⁵ No original alemão: “Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen.” Em sua bela tradução da elegia, a poeta Dora Ferreira da Silva opta por traduzir o substantivo “Anfang” (início, começo), por “grau”; ainda que o verso contenha este sentido e preserve a ideia de limite, parece perder o sentido de maior duração que o termo “começo” supõe, subtendendo-se a linha de tensão a partir daí criada em continuidade até o fim da beleza. A opção por “começo” é pertinente inclusive por marcar o tempo que ativa a eventualidade terrífica. Ver RILKE, R. M. *Elegias de Duíno – Edição Bilingue*. Trad. Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Editora Globo, 2001, p. 16-17. Para um enfoque mais amplo e aprofundado dessa questão, remeto o leitor ao tópico “A Beleza Terrível”, de meu livro *O Fim da Beleza*. São Paulo: Lumme Editor, 2018.

destruição e a ruína. As relações de desejo são sempre mistas de potências somáticas e psíquicas, atualizadas por dispositivos pulsionais. A propósito, a pulsão, para Freud, este conceito, ou esta abstração, só pode ser referida por seus representantes produzidos no psiquismo por um viés simbólico; através deles, a pulsão alardeia, faz o clamor do corpo, manifestando-se por ele e através dele, a ponto de o corpo não mais se importar em conservar a si próprio nas relações com outros, aderindo à via da consumação, cujo escopo, no fundo, não deixa de ser um empreendimento obsedado pela imagem de uma satisfação impossível. E se o destino desse processo resulta em destruição e ruína, o fator ativo que responde por ele no psiquismo é o que Freud denomina de pulsão de morte. Mas há algo mais digno de nota nesse relato do imaginário do Ocidente: o vestígio de uma experiência aberrante: a da mistura carnal (bestial) de espécies distintas sob o véu colorido da fabulação. Claro que a literatura vai se aproveitar disso, fazendo de toda disposição híbrida um operador imanente de suas formações em todos os tempos e lugares.

A propósito, há esse trecho de uma carta de Nietzsche a Erwin Rohde, datada de fevereiro de 1870, em que se lê o seguinte: “Ciência, arte e filosofia se vão fundindo tanto em mim que algum dia certamente vou parir um centauro”⁶. O que Nietzsche quer dizer com isso? O que, afinal, anuncia como produto desse pensamento? É incontestável seu assombro diante desse ato transgenérico de pensar e que, ativando, agenciando e condensando potências de saberes distintos configura a escrita híbrida em um devir-centauro.

Por certo, no paradigma estético de Rilke, o sentido da beleza mostra-se ao ser tensionado ao máximo, de modo que o terror começa onde termina a beleza; se não houvesse essa tensão, não haveria beleza, ao menos no sentido produzido por este efeito. O duplo fim da beleza (como termo e finalidade) revela-se na fusão de ambos os sentidos na linha de tensão traçada entre o olhar e seu objeto. Por isso, o limite da beleza, em termos de sentido e intensidade, coincide com o que se manifesta como terrível nessa fronteira simbólica: quando as relações entre os seres se pautam pela intensidade dos sentidos há sempre em sua base alguma forma de excesso que tem como consequência última a consumação de si.

Por um lado, a questão da beleza (ou da forma) sempre esteve presente no embate da literatura e da arte com as suas linguagens; nivelada (e limitada) pela dimensão do sublime, a beleza encontra na retórica seu tom mais elevado, seu sentido maior como ensina Longino, o Anônimo, não sendo o sublime senão o limite mesmo do Belo quando em certo ponto da relação estética algum sentido é suspenso em seu auge. É assim que o sentido da beleza só encontra o sublime se desviando das disposições eróticas, o que Freud, aliás, entende como um dos destinos pulsionais: a sublimação. Por outro lado, há na formação híbrida esse impulso primordial cuja analogia com o centauro na mitologia arrisca-se, aqui, a traçar. Justamente o centauro, também advindo de Prometeu, assim como os homens, mas como aberração genética do imaginário na cultura, ou seja, um produto degenerado da espécie; o centauro, que segundo certas fontes literárias, ama contemplar o espetáculo das sombras, quem sabe para ocultar seus horrores. Mas qual o seu segredo e, por extensão, qual o sentido de seu congênere na literatura, o híbrido?

⁶ Cit. por SAFRANSKI, R. *Nietzsche*, Biografia de uma Tragédia. São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 56.

Será então preciso sondar a figura do centauro para além do berço, como em um belo conto de Maurice Guérin sobre o tema, embora o narrador, não por acaso um desses seres híbridos, nada se lembre dos primeiros tempos de sua existência, somente alguns lances ou movimentos imaginários da crônica de suas peripécias⁷. Provavelmente o centauro seja mais humano do que parece em sendo a paridade com o demasiado deste uma alegoria do próprio homem, o que resume e estampa carnalmente essa ambivalência. Do mesmo modo, no plano do discurso, o texto híbrido é uma alegoria da escrita que expressa em suas configurações as possibilidades multiformes da produção textual. “Nesses momentos, eu me preocupava com minhas forças,” [...] “eu reconhecia nelas uma potência que não poderia permanecer solitária”, diz o centauro de Guérin em seu relato⁸, anunciando as possibilidades dessa potência: “eu vivia do movimento e meus passos não conheciam limites”⁹. Analogamente, é essa mesma a combinatória de forças que caracterizam o híbrido: a recusa do gênero único, mas ao mesmo tempo a recorrência de uma escrita degenerada em operações nas quais os limites fronteiriços da instituição dos gêneros evocados são excedidos, descontinuados e reconfigurados em seu processo produtivo. Não há enunciação unívoca no híbrido (a rigor, em texto algum), pois ele ativa a potência da escrita assimilando o alheio para fazer dele o princípio e a razão estética de sua produção. Escrever, assim, é um modo de conjurar diferenças, inseminar enxertos, dada a vocação híbrida em harmonizar em seu interior formas e forças criativas diversas de classes e temporalidades textuais distintas em um plano próprio de agenciamento e expansão, materializando aquilo que se encontra latente em todos os gêneros, sobretudo literários. E mesmo que uma classe de texto se mostre proeminente no híbrido como um fio condutor (à maneira do baixo contínuo na música), o hibridismo se produz diferindo no entrelaçamento com outros fios em relações transdiscursivas, recombinao e acomodando em sua estrutura camadas distintas de gêneros sob o princípio da *concordia discors*, tal a sua disposição em harmonizar contrários. O texto híbrido assim se forja à maneira de uma infusão de vegetais diversos, oferecendo-se como um produto heterogêneo. Lembrando ainda Nietzsche no Zarathustra: o mais sábio de todos é tão somente aquele que se mostra discordante e híbrido de fantasmas e plantas. O híbrido, o “mais sábio de todos”, também incorre em uma operação demoníaca, eivada da potência do falso, podendo com isso nomear seu autor de um *Genius der Kultur*, conforme o aforismo:

Se alguém imaginar um gênio da cultura, qual a sua natureza? Ele utiliza tão seguramente, como seus instrumentos, a mentira, o poder, o mais implacável egoísmo, que só poderia ser chamado de mau e demoníaco; mas os seus objetivos, que transparecem aqui e ali, são grandiosos e bons. Ele é um centauro, meio bicho, meio homem, e além disso tem asas de anjo na cabeça¹⁰.

Eis a ambivalência dos monstros. Ninguém duvida do que possam fazer de terrível, mas algo positivo também pode decorrer dessas ações. Do ponto de vista moral,

⁷ GUÉRIN, M. *Le Centaure – La Bacchante*. Paris: Falaize, 1950, p. 56.

⁸ *Ibidem*, p. 58.

⁹ *Ibidem*, p. 61.

¹⁰ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 167.

as qualidades do ser descrito por Nietzsche assustam por suas terríveis insígnias; mas, e no domínio da estética? Ainda que a cultura (qualquer uma) se deforme sob os efeitos da violência dos signos da literatura e da arte, não será do mesmo modo. Via de regra, tais contradições neutralizam-se na arte quando o ato criador deixa atrás de si os sinais inequívocos da destruição das propriedades e elementos empregados em seu processo. A vida da beleza é devolvida no seio mesmo de seu morticínio, renascendo da morte como a renovação de um elo vital em continuidade após um sacrifício. Isto porque a beleza é uma aposta subjetiva na soberania da forma cuja projeção num tempo contínuo constitui a ilusão, não apenas de seu sentido, mas desse sentimento soberano. Esta, por sinal, é a primeira descoberta do artista: a de que, com exceção da ciência, em sua defesa da vida, e das crianças cujo álibi é a inocência, somente ele, dentre todos os homens, tem o direito de destruir, já que em sua atividade criar e destruir não se distinguem, tal seu escopo maior em afirmar a vida e promover a arte de viver a vida como forma de arte, ou seja, como devir glorioso. Primeiro Empédocles, considerando a harmonia e a discórdia como operadores imanentes de toda atividade cósmica e seus efeitos nos seres em meio aos quatro elementos: terra, fogo, água, ar; e depois Freud, na modernidade, entendendo que só haveria dois princípios atuantes na mente humana, os quais refletem as relações com o mundo e produzem efeitos sobre ele: Eros e Tanatos. Nesse paradigma, como desconsiderar completamente a atuação do pensamento mítico nas produções da literatura, arte, filosofia, ciência? Ora, é o próprio Freud quem explicita esta suspeita, recorrendo ao termo “mitologia” para tratar de elementos ou conceitos da psicanálise. Todo pensamento é híbrido de mito. Mesmo porque, em si mesmo, todo pensamento é híbrido, ou seja: aberto a toda inflexão de sentido, imagem, saber. Não há ciência pura. O pensamento é híbrido desde a sua formação e em seu impulso primordial, ainda que a razão normativa se esforce por o depurar, o confinar, o espremer em seu proveito por alguma exigência servil, utilitária, ou ainda especulativa (de grosso calibre). Mesmo as instituições do discurso necessitam do pensamento para reiterar a si mesmas, pois há sempre o risco de o pensar se desviar para regiões distantes dada a veia errática e expansionista que possui. Pode resvalar na inoperância da imaginação e da palavra, como na poesia e na arte. O clamor do real, no entanto, que não se confunde com a realidade concreta, continuará incessantemente a se fazer sentir nos tropeços da fala, no alarme inesperado do sentido, nos atos falhos e outras formações do inconsciente, dando vazão a belas imagens, deleitosos gozos, ou ao terror dos pesadelos. O sonho é um manifesto híbrido de imagens oníricas e fragmentos vividos em vigília. E como tão bem Goya sentencia no aforismo que serve de legenda para um de seus *Caprichos*: “el sueño de la razón produce monstruos”. No que diz respeito aos sentidos produzidos pela literatura e pela arte, o que é homogêneo tende a compactar, reduzir, confinar; e o que é puro, a enfraquecer seus prodígios, os levando à inanição de forma, som e sentido. A heterogeneidade e a impureza, a contaminação com formas e sentidos alheios, ao contrário, favorecem a imaginação e diversificam as produções artísticas. Quanto à ciência, como produzi-la sem o intermédio de uma imaginação fértil, ébria de sonhos e visões do impossível? Daí a intuição nietzschiana de que tais cruzamentos de saberes em profusão o fariam parir um centauro. Há também esse trecho da correspondência de Freud com Einstein em que o primeiro reforça o

aspecto mitologizante de ambas as atividades, a ponto de qualificar sua teoria sobre a pulsão de morte como uma “mitologia nada agradável”¹¹. Pois sim. Não é esse sentimento um efeito colateral da vitalidade dos extremos? É que quando o pensamento excede a si próprio se defronta com a estranheza do não saber, sendo impulsionado em sua direção (ou quem sabe principiado por ele), apresentando, às vezes, um caráter violento e terrível. Por essa razão ameaça os domínios e as instituições do discurso, já que não é fácil ser por eles assimilado como sentido, um sentido novo que desafia o que na cultura se naturalizou ou se cristalizou como atual, embaralhando as certezas e deslocando as acomodações da linguagem. A poesia e a arte são inúteis, justamente por não serem levadas a sério, caso contrário qualquer cultura se sentiria abalada, ou sociedade, bem como e finalmente sua instituição maior: a língua.

No trecho de Nietzsche citado em alegoria há uma sobreposição de planos discursivos em que centauros e híbridos se assimilam conforme as disposições atribuídas aos degenerados, como a mentira, o egoísmo, dentre outras qualidades malévolas, reveladoras da potência do falso na formação da cultura, já que nos domínios da literatura e da arte tudo pode ser levado ao extremo. Se há uma verdade que os rostos escondem é porque as máscaras desempenham em seu lugar a função do verídico, ou ao menos verossímil, e com tal contundência que no plano da escrita o verdadeiro sentido mistura seus meios e artifícios pelos quais se produz e vem à tona na leitura. Sim porque o signo vive da simulação, sendo essa a sua condição vital. Que ímpeto, enfim, que força figural é essa em nome do desejo da escrita híbrida que atravessa o tempo, a história dos gêneros, a ordem dos discursos, e todo balizamento classificatório, se apropriando da linguagem, arrebatando suas propriedades e elementos nesse empenho contínuo de amarras soltas, se liberando de toda exigência genérica prévia, de toda obediência formal, como um rebento que ao nascer se revolta e se liberta do batismo rompendo com a natureza das águas remotas em que forjou os ritos da oblação, marcando para sempre a sua linhagem, descendência, pertencimento, para que sua voz se erga, reverbere, e conheça sua amplidão, seu sentido último nos sentidos alheios? Tal é a voz plural e heterodoxa do híbrido que em literatura não se realiza por meio de um contrato (ou um pacto) com a instituição dos discursos, mas no engajamento de uma operação errática, flutuante, descentrada desde o núcleo de seu processo produtivo. Sua escrita não é um percurso aguardado no interior de um determinado gênero a fim de reiterar a instituição dos discursos: é mais uma aventura digressiva, uma perambulação fantasmática em torno de um ponto cego. Ela resulta em oposição a todo esquema prévio, a toda fidelidade genérica porque nasce do desejo da escrita e de seu pendor em metamorfosear-se na temporalidade própria de sua produção. Mesmo que um autor se proponha a escrever um texto em um determinado gênero, o sonho da hibridez fulgura em imanência na escrita, impulso sempre nômade, desviante, contrariando o escopo da normatividade genérica. O texto nascido ou produzido enquanto tal já surge sob a rubrica de uma revolta, soberana em sua contestação e autoridade, implicando a fulgurância insidiosa que o caracteriza, turvando a perspectiva de enfoque genérico. A escrita fronteiriça decorre, pois, de um princípio de heterogeneidade, de uma operação dionisiaca na direção de um território novo, inóspito que fertiliza de elementos

¹¹ Cit. por GARCIA-ROZA, L. A. *Acaso e Repetição em Psicanálise: uma Introdução à Teoria das Pulsões*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986, p. 81.

heterogêneos o olhar acomodado nas convenções do gênero. Mas não há incompatibilidade nisso: o híbrido é um degenerado que se move no tempo e no espaço sem culpa e cioso, tanto de sua soberania quanto de sua hybris (desmedida, soberba).

Em seu conto “Centauro”, José Saramago mostra-nos alguns planos de ação de um ser dessa espécie mestiça de homem e cavalo. Talvez se possa tomar suas referências alegoricamente para elucidar o mecanismo do texto híbrido, seu devir em linguagem; na formação híbrida toda diferença é assimilada pela escrita, tornando-se um elemento produtivo em seu processo transgenérico. Com efeito, no conto de Saramago, ambas as partes do compósito animalesco são apresentadas com certa independência: “o cavalo e o homem levantaram-se”¹², em um agenciamento de duas cabeças pensantes, duas consciências não claramente antagônicas, mantendo cada qual uma estranha autonomia, enquanto por cima “a parte ainda escura do céu rodava devagar”¹³. Ou, então, em algum momento, quando a separação de planos de vontade própria evidencia-se no cotidiano, com cada uma das espécies marcando posição em relação à outra: “o cavalo atravessou o leito do rio num trote inseguro e quis romper a direito pelo emaranhado vegetal, mas o homem preferia uma passagem mais fácil”¹⁴. É preciso considerar que no híbrido a ambivalência é vista como solução da discórdia e apaziguamento das diferenças: “E sempre para ver o céu tivera de torcer o pescoço, salvo quando o cavalo se empinava nas patas traseiras e o rosto do homem no alto, podia inclinar-se um pouco mais para trás”¹⁵. Diante da questão sobre o que é (ou de como se opera) o híbrido, o conto de Saramago expõe o modo pelo qual os gêneros (ou espécies) se articulam e agenciam seus elementos de maneira que de um modo ou de outro o centauro encontra sempre um equilíbrio em seus movimentos e ações, uma resolução que no híbrido textual encontra seu sentido na harmonia entre os diversos estratos genéricos evocados, constituintes, na imanência, como um devir material, estético, espiritual, sempre recorrente e inacabado. E isso, apesar de que “Nunca sonhava como sonha um homem. Também nunca sonhava como sonharia um cavalo”¹⁶; Aqui, o narrador alude a imaginários distintos, o que faz com que ambas as partes produzam diferentes sonhos. Claro que isso situa o leitor no imbricamento das matérias mítica e ficcional contando com o suporte da verossimilhança como um guia nem sempre confiável. O narrador, no entanto, o despista em relação a uma ideia de dois imaginários atuantes num corpo, preferindo a lógica duplamente excludente do “nenhum, nem outro”, de modo que o sonho desse híbrido excluiria o sonhar relativo e puro de cada uma de suas espécies, alusivas e primordiais: a de homem e a de cavalo. Como na trama textual, o centauro já nasce híbrido, degenerado; se ambos sonhassem de acordo com seus imaginários, haveria uma matriz onírica em cada inconsciente. Mas se há um inconsciente textual, ele jamais seria único, a ponto de explodir, estilhaçar em partículas infinitesimais o próprio conceito de inconsciente. Claro que tal especulação fantástica só apontaria um limite para a própria ficção do conto. O narrador então tranquiliza o leitor a esse respeito: “o sonho de um e o sonho do outro faziam o sonho do centauro”. Se a alegoria é válida, é bem isso o texto híbrido: profusão de formas, extrações de gêneros

¹² SARAMAGO, J. Centauro. In: *Objeto Quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 110.

¹³ *Ibidem*,

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 112.

¹⁶ SARAMAGO, J. Centauro. In: *Objeto Quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 113.

distintos, contraste e conciliação de sonhos no entrelaçamento de imaginários distintos. Ora, se o texto é híbrido, seu inconsciente também o será. Haverá algo mais híbrido do que um sonho?

No híbrido, um gênero pode destacar-se e puxar a estrutura toda em determinada direção, e assim reconfigurar o imaginário da linguagem em um novo bloco de sintagmas (um enxerto novo no território ficcional), sendo o imaginário o que ignora seu inconsciente (pois não seriam vários?); ou na definição de Barthes: “a inconsciência do inconsciente”¹⁷. Enquanto isso, os outros gêneros ficam como que encobertos à meia-luz, desativados, à espreita, como se aguardassem a ordem do proeminente, mas contando com sua sigilosa reserva. A razão é a seguinte: “O homem hesita. Há muitos anos que não ousa caminhar a descoberto, sem a proteção da noite. Mas hoje sente-se tão excitado como o cavalo”¹⁸. “Sem a proteção da noite”, diz o texto. E não é isso mesmo que promove o híbrido: um movimento de leitura a céu aberto das formações genéricas? Em uma imagem delirante: tal como quem visse do interior de uma nave espacial a constelação de sagitário, sua cadeia de estrelas tão remotas quanto atuais. E isso porque em um texto híbrido cada extração do passado literário da linguagem retorna como um elemento novo que uma vez inserido nessa estrutura cambiante tem a propriedade de iluminar todo o conjunto e assim ressignificá-lo a cada inserção conforme o desejo e as disposições latentes da escrita. Se em seu fluxo uma escrita perde a mira do devir, nada como essa propensão imanente para reconduzi-la a seu destino primordial.

Portanto, contando ainda com a ajuda desta alegoria, se há no híbrido um gênero prevalente, ele é autorizado pela escrita em sua tendência estruturante como um dispositivo de retroalimentação figural do composto heterogêneo e errático. Uma escrita pode ser considerada fronteira quando perpassa por vários gêneros sem se abrigar em nenhum, mas nesse traspassamento arrasta algo específico de cada um deles: o híbrido é solidário com os gêneros fixos, ao mesmo tempo em que os perverte, incorporando em seu interior algum de seus elementos, imagens, lembranças textuais, simbólicas. É que os fenômenos da literatura são, antes de tudo, fenômenos inseparáveis da cultura, refletindo em suas mais variadas formas as implicações de seu processo histórico multifacetado, de modo que, como diz Bakhtine, o que há de mais intenso da vida produtiva da cultura ocorre nas fronteiras de seus campos particulares e não onde e quando essas fronteiras se fecham em sua especificidade¹⁹. É, pois, na intensidade dos movimentos fronteirícios que os fenômenos culturais e literários assimilam uns aos outros, sendo essa tensão nos mecanismos da cultura o modo como os corpos e seus desejos se produzem no social; daí tal movimento se configurar na literatura e na arte pela via do excesso e da violência dos signos. Se esta configuração encontra no híbrido uma via de expansão, a operacionalidade varia de acordo com a apropriação de elementos discursivos de outros gêneros nesse processo de assimilação em que a perda da unidade genérica se mostra compensada pelo valor heterogêneo do produto (sim, haveria um termo em sua cadeia de produção, mas entendendo no limite este produto, o texto, como algo inacabado, em permanente transformação). Na base de um romance,

¹⁷ No sentido da definição do imaginário: “a inconsciência do inconsciente”. Ver BARTHES, R.. *Le Plaisir du Texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973, p. 55.

¹⁸ SARAMAGO, J. *Op. Cit.*, p. 118.

¹⁹ BAKHTIN, M. *Notas sobre Literatura, Cultura e Ciências Humanas*. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 12.

por exemplo, em que uma determinada sociedade se expressa no dialogismo das vozes, para dizer nos termos de Bakhtine, assim como através dos diversos elementos e propriedades de discurso que acorrem nessas formações de linguagem, a literatura comprova sua vocação imanente pelo híbrido. É como se o ímpeto da escrita derivasse de uma força subterrânea (dos lençóis freáticos da linguagem), e essa força encontrasse no hibridismo sua disposição formal e seus representantes simbólicos. Fenômeno literário fronteiro, o híbrido arregimentaria tal força em proveito de seu texto, como se o que se manifesta como mais intenso da vida produtiva da cultura, incluindo aquilo que na intensidade se faz marginalmente em excesso dispendioso (para dizer nos termos de Bataille) não coubesse em um único gênero fixo, como se o clamor das margens do social não mais encontrasse eco nos dispositivos formais de linguagem estabelecidos pelas instituições do discurso. O texto híbrido então daria guarida às formações heterodoxas e marginais da palavra, servindo-se como outra via de recepção e expansão para a produção desejante das fronteiras, de seus corpos e subjetividades. E isso porque em toda história da literatura entre um gênero e outro há como que um cone entravado, um fundo simbólico inexplorado e perdido, e que não deixa de permanecer interdito, só vindo à tona de quando em quando num entrecruzamento súbito de sentidos, ou num instante de suspensão deles (a *époque* entre os gregos), ou então, assumidamente, como um recurso textual, como no híbrido. Por meio dessa força heterogênea assimilada pelo híbrido nos termos da violência dos signos, a literatura se atualizaria recuperando, por assim dizer, seu sentido pleno num plano de coexistência com as demandas simbólicas (não raras vezes inconscientes) da cultura. É nisso que o híbrido atualizaria o mito do centauro em alegoria como um salto no devir da literatura.

A figura do centauro simboliza esse movimento em alegoria. De quando em quando, um ou outro gênero se insinua, toma dianteira sobre cascos animais; ou então, o improvável acontece, e o que parecia menos flexível, menos audacioso em suas ações, avança, tornando-se protagonista: um texto que começa com uma narrativa de repente se transforma em um poema, ou um poema que, sem deixar de ser o que é, sem perder seu lastro, seu valor estético ou formal, incorre em tentações genéricas surpreendentes, ou cometimentos genéricos sutis, laterais, fragmentários. No conto de Saramago, o centauro comporta-se à maneira do híbrido em sua formação na escrita: “De vez em quando agitava as patas traseiras, como se galopasse em sonhos, não dele, que não tinha cérebro, ou somente emprestado, mas da vontade que os músculos eram”²⁰. As linhas então se esfumam, ou se rompem; os gêneros, liberados de suas amarras institucionais (seu legado formal), passam a se comunicar entre si, transmitindo ao texto em gestação as propriedades e elementos discursivos incomuns, ou seja, suas diferenças; o texto, rarefeito, em mutação permanente, adquire novos valores estéticos, outras qualidades formais, estilísticas, reconfigurando sequencialmente sua própria estrutura; o centauro então empina e dá seu coice mortal na cabeça do leitor, não sem antes por abaixo a instituição normativa e genérica dos discursos. No Centauro de Saramago, como nas formações textuais do híbrido, homem e cavalo nascem grudados como irmãos siameses. Há então que considerar seus desdobramentos na

²⁰ SARAMAGO, J. Centauro. In: *Objeto Quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 118.

formação da escrita (seus efeitos de leitura), lançando o leitor como que diante de caminhos que se fragmentam e se disseminam, em toda parte e nenhuma.

2. Híbridismo e figuração

Com isso, olhando por uma grande angular esse horizonte aberto pela mitologia e enfocando o que mais interessa, tais disposições devem ser elucidadas nesta outra seara: a da literatura ou, mais propriamente, a do fértil domínio do experimento formal em que o *modus operandi* não deixa de ser promíscuo, gerando certa distorção genérica, sem o quê, aliás, o texto híbrido não seria possível. Afinal,

O inter-relacionamento de discursos de diferentes épocas ou de diferentes áreas linguísticas não é novo, podemos mesmo dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética. Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura²¹.

Como não ver o híbrido como a radicalização desse processo, cuja base estrutural desde sempre mostrou-se aberta ao intertexto e ao transgênero? Pois o híbrido é mesmo isso: polígrafo, errante, heterogêneo, agenciador, em meio a cruzamentos e entrelaçamentos de extratos de diferentes gêneros ou classes de textos. Trata-se, portanto, de um fenômeno textual que se manifesta ora latente, ora explícito, conforme o desejo da escrita, considerando-se suas disposições formais despertadas pela leitura, atividade inseparável dela. Paradoxalmente, o híbrido, produto único e compósito, generaliza-se enquanto texto apropriando-se dos gêneros fixos de discursos alheios ao mesmo tempo em que os degenera no próprio corpus, e os expropria dos elementos e propriedades formais específicos e constituintes de seus códigos, ou seja, os adulterando, os descontinuando em relação à sua estrutura homogênea de origem. Nesse processo, no entanto, o passado genérico vem à tona como composto fracionário, imediatamente restaurado pelos novos sentidos produzidos. Acrescente-se a isso dois procedimentos recorrentes nas tramas textuais: a paródia e a estilização. Ambos os recursos não só operacionalizam e dinamizam a atividade literária como um todo, explicitamente ou não, como podem influir nas permutas formais híbridas, atribuindo a eles um tônus próprio de expressão, um reconhecimento e uma identidade diferenciada nesse rosto de mil olhos e riso esgarçado, tal o desenho de seu texto complexo, heterogêneo, irregular. Estiliza-se, parodia-se, portanto, há séculos, por amor ou escárnio, devoção ou escraço, uma escrita, mas também o gênero pelo qual ela se expressa, sendo que no híbrido tais recursos se fazem por demarcações complexas, borrando os contornos em virtude do desejo de expansão dos limites do campo poético. Mas qual o ponto de partida? Por onde um autor (ou um leitor) dá início às suas operações produtivas, de escrita, de leitura? Ora, seria o mesmo que perguntar: de que lugar começa o texto, já que o ponto de partida convencional é uma atribuição formal do enunciado; mas, e a enunciação? Não é ela a ocasião do encontro entre o desejo

²¹ PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978, p. 59.

latente da escrita (do sujeito), sua energia com a expectativa desejante do leitor? Pois é desse encontro que o prazer irrompe, discretamente, à maneira estoica, clássica, ou tempestuoso, torrencial na suspensão dos sentidos (no gozo). E não há lugar certo para isso: por que não dizer que esse fenômeno textual está ligado de algum modo ao inconsciente, o inconsciente do texto (que necessariamente, se existe, arrasta um Outro indeterminado, infinito, tal como um *ápeiron* da leitura). Hipótese considerável, pois o inconsciente pode ser entendido como uma forma ativa de surdina, aleatoriamente atenta, à espreita, por detrás de uma lupa tão indiscreta quanto inoportuna, acusando, deslumbrando os sentidos no claro-escuro do texto, os sentidos que, por o ignorar, uma leitura meramente técnica, para não dizer mecânica, a serviço da consciência e da razão normativa, não enxerga. Acoplado ao texto como um anagrama da fusão de dois corpos erotizados por seus desejos próprios e manifestos pela diferença dessa experiência conjunta (dele próprio, leitor, do autor, do texto), o sujeito se lança de coração e mente no “desfiladeiro de significantes”, para dizer nos termos de Lacan. Claro que não se está falando aqui de qualquer leitura, mas daquela que explora a potencialidade dos sentidos de um texto a partir de uma relação desejante (erótica) com ele. É assim que outros elementos (imprevisíveis, interditos) emergem no jogo refratário, imponderável desse processo de figuração, simbolização, interpretação de cada um dos fragmentos incorporados em relação ao todo e entre si mesmos na estrutura híbrida. É o instante em que o leitor desvia a cabeça ou fecha os olhos, pois deslizou para outro plano após ter utilizado o texto como plano de errância através dos significantes. É o salto do centauro. Ele então prossegue sua leitura para tentar entender se era isso mesmo o que o autor queria dizer, ou outra coisa, algo que teria vindo dele próprio, leitor, algo que ele ouviu (ou se ouviu) ao se descobrir a si mesmo no processo. Ou ainda: se o que entendeu não foi no real da coisa a produção de um sentido novo, a partir da diferença dos planos entrecruzados da leitura e da escrita? Portanto, como medir o poder de extensão de uma leitura, como aferir seus efeitos simbólicos? Pode-se dizer que todo este exercício de leitura conhece seus acidentes de percurso, seus impasses, suas rupturas, seu oásis (o gozo hedonista dos signos). Se um texto é visto, não como um artefato acabado, um produto contendo uma “mensagem” do autor restrita às dependências formais do enunciado (nunca é), mas como aparelho de produção incessante de sentidos, como atividade significativa, o que o autor quer dizer não será, invariavelmente, do ponto de expressão do desejo, o que sobressai na leitura como investimento pulsional? Pois é aí que o sentido de um texto captura o olhar na intensidade máxima, fazendo dessa experiência um acontecimento relevante em seu processo de subjetivação, com a inserção do inconsciente. Pode-se dizer que este efeito é uma espécie de *punctum* da leitura, o ponto de ferimento do olhar.

Os sentidos de um texto podem perder o viço, envelhecer, perder a sintonia com o presente, em relação ao que a sociedade ou a cultura entende por ele, ou espera dele como expressão de seu próprio sentido ou desejo. Mas enquanto houver a materialidade da obra dos quais se originaram, os signos serão permanentemente reativados no processo produtivo das novas leituras, reatualizando os sentidos, produzindo deles outra gama, e com isso ressignificando o texto à luz do Outro (a cultura, a linguagem, seus silêncios e sombras) por meio do qual a sociedade produz seus desejos, expectativas, demandas e sonhos. Mas não só isso, em tal geração de sentidos a sociedade se reconhece ou perde a si mesma, voltando os olhos para o presente em que

está inserida ao buscar nos textos de um passado remoto, ou próximo, na vizinhança epocal de seu momento histórico, sua significação mais plena. Os signos e os sentidos se comportam como a alteração das cores de uma mesma árvore através das estações. Um flamboyant, um chorão, uma palmeira²² sem ser livros (a não ser parte de sua memória) imitam os livros no movimento dançarino das folhas, palmas, flores. No empenho da produção de um texto, cada gesto, portanto, se faz em mão dupla, seja para arrancar os sentidos da beleza em floração, seja para recolher as folhas mortas do chão.

A significância, que Barthes denomina de prática significante, é quando os sentidos de um texto são produzidos sob efeito de prazer ou gozo, sendo, portanto, a ocasião na leitura em que seu caráter de consumação ou gasto (termos caros a Bataille) ganham um sabor inesperado, adquirindo finalmente seu *qualis* de passagem, um sentido neutro, ou ao contrário, uma imagem de beleza ou de terror, fazendo da consumação (a inconsciência do sentido) um rito corporal de leitura. Por sinal, é isso que qualifica em Barthes a relação com um texto, podendo ser de prazer ou de gozo, sendo a figuração, neste processo, “o modo de aparição do corpo erótico (em qualquer grau e sob qualquer modo que seja) no perfil do texto”²³.

Tudo isso é dito para retomar o híbrido nesse horizonte de produção textual como uma modalidade de escrita condizente com o jogo de efeitos que se manifestam na leitura. O processo acima descrito, decerto, ocorre em qualquer gênero. Mas no texto híbrido a escrita parece mover-se ainda mais potencializada neste empenho produtivo em expansão: indômita, errante, mancomunada com seu desejo, perfazendo nesse fluxo combinatório um texto plural. O híbrido, desde sua base, não apenas o almeja em suas operações intrínsecas, como também se projeta no olhar do leitor como a sua imagem variegada, mutante, em rotação caleidoscópica. Desse modo, a superfície textual do híbrido constitui-se como um processo figural de seleção, agenciamento, aglutinação, condensação de diferentes elementos e propriedades discursivas, sendo que todo gênero aludido ou evocado se converte imediatamente em figuras de seu próprio discurso diferenciado e singular. Se todo gênero fixo é, via de regra, uma tentativa de ordenação da escrita, da prática escritural por meio de categorias formais, o híbrido transforma essa recorrência de formas fixas genéricas numa ficção em que a escrita, relativizando o gênero enquanto instituição secular, faz ressaltar em primeiro plano as operações de linguagem de seu processo figurativo. A norma categórica da leitura (seu índice genérico ou generalizante) é desconstruída como suporte de referência formal, tornando-se parte indissociável das operações de linguagem realizadas no e pelo texto: o que antes se evidenciava como referência genérica se converte em elemento interativo nas operações da escrita conforme o desejo dela em benefício próprio. De modelo normativo e retórico, o texto abre-se a todo tipo de incursão genérica, a todo tipo de traquinagem combinatória, impulsionando cada elemento de discurso como um dado no jogo simbólico da trama ficcional. Dir-se-ia, nesse ponto, que o inconsciente do texto se

²² Em uma analogia com a escritura, Barthes escreve o seguinte: “As árvores são alfabetos, diziam os gregos. Dentre todas as árvores-letras, a palmeira é a mais bela. Da escritura, profusa e distinta como o repuxo de suas palmas, ela possui o efeito maior: a inflexão”. BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 47. A inflexão, por sinal, a ação de inflectir é um dos modos operatórios do híbrido quanto às mudanças de tonalidade do texto, aos desvios de sentido em relação aos gêneros fixos. O híbrido pode configurar-se nesta imagem: jardim de árvores mistas, em que o poeta é o jardineiro: um “jardinero de epitáfios”, na expressão de Octavio Paz.

²³ BARTHES, R. *Le Plaisir du Texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973, p. 88.

mostra mais sensível, prenhe, pois a escrita híbrida se produz se disseminando no entrecruzamento de vários planos imanentes de sentido.

Declarado ou incidental (inconsciente de si mesmo), o híbrido reinventa-se a partir da própria descontinuidade genérica. Como se viu, ele não despreza os gêneros de que se utiliza; ao contrário: seu mister é servir-se deles em sua produção heterogênea, ao sabor da aventura pela figuração, em nome da significância, quando a produção de sentidos de um texto se torna uma experiência de prazer ou de gozo (na escrita ou na leitura). Quanto ao entendimento da noção de texto aqui utilizada, como produtividade e prática significativa, vale ainda destacar a definição introduzida por Julia Kristeva e desenvolvida por ela e Roland Barthes, em que ele é visto “como um aparelho translinguístico que redistribui a ordem da língua, tendo em relação uma palavra comunicativa visando a informação direta com diferentes enunciados anteriores ou sincrônicos”²⁴. Por meio dessa teoria do texto pode-se abordar a matéria literária a partir de qualquer gênero, como também a crítica que se exerce sobre eles, não como metalinguagem, mas como uma escrita que pensa a obra alheia através de seu próprio processo produtivo, de modo que o que quer que se possa obter dessa leitura como significação se mostra investido pelas pulsões desse texto em segundo grau, e que se convencionou denominar de crítico. Barthes, justamente, trata o texto como “um fragmento de linguagem inserido em uma perspectiva de linguagens”²⁵, e, enquanto tal, como uma prática de significantes. Não é outra a natureza e a disposição do híbrido. Fragmentário, heterodoxo, transgenérico, o texto tomado por seu impulso (encantado) move-se no espaço polissêmico revolvendo o fundo imensurável desse Outro na base de toda literatura, formado pelas linguagens, cultura, sociedade. O texto híbrido pluraliza o que quer que se apreende em seu processo de enunciação, simbolização, interpretação.

Foi dito que no processo do hibridismo ou da hibridização de um texto, qualquer gênero (um ou mais) envolvido é posto em crise, diferentemente da disciplina a que se submetem os gêneros fixos, se bem que suas derivações já são a prova de que a propensão ao hibridismo se encontra incipiente na base de toda escrita. Híbrida desde a sua formação, a escrita híbrida é como a criança rebelde, intratável, antes do adestramento, da educação normativa e convencional, quando todas as possibilidades em vontade de potência estão à flor da pele (reluzindo na moleira). Decerto que o híbrido conhece seu movimento e ímpeto que o move através dos suportes genéricos que lhe dão forma, ordem, estrutura, e alcance de expressão em meio ao mal-estar da cultura e do real incontornável que afronta os corpos e as subjetividades. É nesse embate, aliás, que a literatura se faz reconhecer, se mostrando legível como atividade de prazer e de gozo. Mas como também vivemos nas dimensões do simbólico e do imaginário, a literatura em certos casos serve de antídoto a afetos como sofrimento, angústia, desamparo, falta de sentido etc., sendo que seu imaginário não é, por formação própria e possibilidade de expansão ao infinito, o mesmo do autor. Seu imaginário, portanto, não é fechado em um sistema mental, repercutindo particularidades psíquicas de um sujeito, mas, ao contrário, um dispositivo de fertilidade de sentidos manifestos a cada leitura. A literatura assim produz alternativas de enfrentamento do real, não sendo a mesma das drogas, as “portas da percepção” (Huxley), que também geram um “mais”

²⁴ Cit. por BARTHES, R. Textes 1973. In: O.C. IV. Paris: Éditions du Seuil, 2002, p. 447.

²⁵ BARTHES, R. Textes 1973. In: O.C. IV. Paris: Éditions du Seuil, 2002, p. 447.

colocando o corpo e a subjetividade numa via de excesso e consumação de si, ou de modo oposto, com esperança salvífica, através do desvio místico ou religioso; a literatura oferece outro tipo de relação: a chance de produzir na irrealidade outra hipótese de real, de alcance tão ético quanto estético, movido pela pulsão de vida (e não de morte) em que o impacto do sentimento da beleza, seus efeitos, é indissociável de uma experiência de lucidez crítica.

Quanto à ética do hibridismo, de novo: nada contra os gêneros. Ao contrário: é a recorrência às diversas classes de textos literários e outros tipos de discurso que por sua repetição e acomodamento linguístico se codificaram ao longo dos tempos abrindo espaço para o texto híbrido, principiando, impelindo a escrita e seu desejo na descontinuidade genérica, como se realizasse um sonho de origem perdida, e para tal ativasse a pulsão escópica nesse universo silente, na escuridão das lacunas, como um ideal sempre presente e inacabado nas reticências de todos os textos. É nesse estado em potência que o híbrido ergue as patas de centauro como devir da literatura; se toda escrita é inseparável do devir, como afirma Deleuze²⁶, o texto híbrido, desde a sua formação se constitui como uma confluência poética de devires. Quanto aos gêneros, se reconhece de imediato sua forma, admira-se o modo com que os autores vivos e mortos o reinventam sem que deixem de ser o que estruturalmente são. Mesmo no recurso denominado “metalinguagem” (que o texto entendido como produtividade abole), há um efeito de afirmação do próprio gênero para o qual o procedimento contribui; a metalinguagem, aliás, ao desempenhar sua função intencional, só demonstra a capacidade elástica de um gênero de introduzir em seu corpus um discurso sobre si mesmo. No texto híbrido, ao contrário, não há hierarquia genérica, apenas recorrências estilizadas, incorporações amorosas: as fronteiras são manipuladas, deslocadas, alteradas por desejo ou motivação textual em função de propósitos intrínsecos às operações de linguagem nas quais o gênero não só perde valores como unidade, identidade, propriedade, conformidade, como expõe os mesmos relativizados e redistribuídos de acordo com o desejo da escrita. A fronteira autoral vacila, e se não cai de vez é para permanecer flutuante aos olhos do leitor. Pois é nesse estado de flutuação suspensa dos gêneros que o texto é lido, nesse regime imprevisível em que a dinâmica do contínuo e do descontínuo se evidencia como parte integrante do jogo.

A propósito, no diálogo *Crátilo*, há aquela conversa de Sócrates de que só pode haver um “Crátilo”, pois apenas um conserva a propriedade de si, sua condição ontológica: dois sujeitos, por mais semelhantes que sejam, jamais possuem a propriedade que singulariza um ser²⁷. Não há outro assim e por isso ele é único, insubstituível. Qualquer duplicidade comprova a intromissão do falso e seus simulacros. Isso acontece no mundo material, no mundo fenomênico, enfim, no mundo dos seres. Mas em um plano simbólico em que essa propriedade advém de autores de livros, um efeito de duplicação, ou mais do que isso, pode ocorrer. Pode-se até atribuir, metonimicamente, a propriedade autoral a um livro, assimilando o livro ao nome do autor: “Tenho este Baudelaire há anos”, ou: “Munida desse Pessoa ‘mínimo’ (e da prudência necessária com relação à dita biografia)”, como escreve Leyla Perrone-Moisés

²⁶ DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 11.

²⁷ A pedra de toque desse trecho da citação platônica vem de Clément Rosset. Ver: *O Real e seu Duplo: Ensaio sobre a Ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008, p. 59.

na introdução de seu estudo sobre o poeta²⁸. No que concerne à fronteira autoral, essa propriedade é relativizada, podendo até ser diluída conforme a estratégia, intenção ou desejo da escrita. O que em princípio é insubstituível cede ao jogo ilusório da escrita na permuta de um nome por outro, fato linguístico em que a propriedade autoral se torna um objeto lúdico do texto. Nesse caso, o conceito de autoria e mesmo o de propriedade jogam com a ilusão do leitor, isto é, com as possibilidades de reinvenção do real a partir de suas margens. A heteronímia pessoana é um bom exemplo disso: a produção de cada heterônimo é real em sua materialidade formal literária, perfazendo, como num arquipélago, um conjunto de dicções singulares, enquanto que seus autores são fictícios; portanto, entidades figurais de suas próprias poéticas. Com isso, Pessoa consegue ser polígrafo em um único gênero (a poesia) e em seu desdobramento nos outros que pratica, como no *Livro do Desassossego*, em que uma espécie de hibridismo de intervalo é configurado pelo leitor saltando de um heterônimo a outro através das ressonâncias produzidas no entrecruzamento da leitura de suas obras pessoais (adjetivo bastante apropriado).

O hibridismo, decerto, é um fenômeno complexo e recorrente, tal o sonho de linguagem da escrita, levando em conta que toda leitura se efetua numa via de mão dupla, num cruzamento de planos imanentes em que os fantasmas do autor dão suporte aos do leitor que os traz à luz e os dissemina. Desse modo, o híbrido desvia autores e leitores das dependências demarcadas dos gêneros para uma topografia de incertezas, em direção ao desconhecido, aliás, ao “fundo do Desconhecido para encontrar o *novo*”²⁹, como diz Baudelaire neste verso que se tornou um lema da poesia moderna. E há um complicador nisso, uma consequência no mínimo perturbadora desse movimento, como observa Emil Cioran, entendendo a expansão da escrita moderna em suas múltiplas formas e estilos como um engajamento no sentido de uma “esplêndida degradação da língua”, em que um estilo (múltiplo e diferenciado) se afirma “contra o estilo”, fazendo com que no fim das contas o escritor moderno apareça “sem rosto”³⁰. Sem rosto, talvez, ou, em um aporte mítico, com uma cara de cavalo cobrindo esta ausência (o terrível?); mais precisamente, no caso do centauro, a cara humana enxertada num tronco equino selvagem. Também Cioran diz que o escritor clássico vivia num tempo presente, sem história, ou seja, nos caixilhos de uma temporalidade perfeita em que a escrita, ao reproduzir os condicionantes da exigência genérica, concentrava seu ato em uma determinada forma, ao passo que os modernos, artífices de um estilo “convulsivo, epilético”³¹, incorporam a história, como que em um tempo solto, indefinido, sem presente (ou fazendo do presente um tempo de indefinição), portanto, lançando mão do anacronismo como operador imanente em suas resoluções formais.

Essas operações de escrita, decerto, não são novas, nem exclusivas dos modernos; as disposições do híbrido se mostram ativas desde a antiguidade, conforme observa Aristóteles em certa obra poética, a de Querémon, denominada justamente *Centauro*, a qual, partindo das formas próprias de um mesmo gênero, articula em um composto

²⁸ PERRONE-MOISÉS, L. *Fernando Pessoa. Aquém do eu, Além do Outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982, p. 1-2.

²⁹ C. BAUDELAIRE, C. *Le Voyage. Les Fleurs du Mal*. In: O.C. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p.134.

³⁰ CIORAN, E.M. *La Tentation d'Exister*. Paris: Gallimard, 1956, p. 131, 133, 136.

³¹ CIORAN, E.M. *La Tentation d'Exister*. Paris: Gallimard, 1956, p. 137, 138.

diversos tipos de versos³². De um modo ou de outro, em qualquer uma de suas resoluções formais, o híbrido vem a ser a exploração, o desenvolvimento, ou mesmo a radicalização da natureza intertextual da literatura, de suas formas intrínsecas e estruturais, sendo através do hibridismo que a fronteira das classes uniformes dos textos adquire outro valor e funcionalidade. Para tanto, é oportuno o esclarecimento de Leyla Perrone-Moisés:

Devemos distinguir aqui dois tipos de fronteira: a fronteira discursiva (ou genérica) e a fronteira textual. A primeira serve para distinguir dois tipos de discurso (em nosso caso: discurso poético e discurso crítico); a segunda define áreas de propriedade, isto é, o campo de diferentes obras cuja integridade é protegida sob os nomes dos autores. A fronteira discursiva é abstrata, seu percurso é traçado pelo código dos gêneros; a fronteira textual aponta para o problema bem concreto dos direitos autorais. Nos dois casos, trata-se de uma questão de propriedade: ser próprio de = apropriado, adequado, conveniente (fronteira discursiva ou genérica); ou ser próprio de = pertencente a (fronteira textual)³³.

No texto híbrido, a fronteira genérica é tensionada e abolida, sendo sua queda a condição primeira do hibridismo impactado desde sua formação pelo impulso figurativo; a textual se mantém, ainda que certos autores abusem do direito de propriedade do texto, saltando de um gênero a outro sem se ater a nenhum. São exceções, porque o mais comum é um autor ser conhecido pela classe de textos que pratica. Se a história da literatura é marcada pela recorrência de gêneros específicos, ela também articula-se levando em conta a hibridização na base de todo código genérico enquanto propensão e possibilidade imanentes. Mas se o apelo dos gêneros fixos é uma confirmação do passado da literatura por meio de sua repetição e atualização, o híbrido é um apelo latente na recorrência genérica que toma esse passado a seu modo o reconfigurando anacronicamente na alternância e no deslocamento das classes de textos em seu interior, tal como num sonho em que o sujeito segue por um caminho que o leva a territórios diversos e inesperados; embora tenha seguido em uma determinada direção é tomado por um súbito desvio sonambúlico, sendo conduzido alhures como que por mãos invisíveis. Na literatura, este destino errante o levará à província do poema, não entendido aqui como modalidade genérica, mas como potência de enunciação manifesta em todo gênero, e principal força propulsora no híbrido. Enquanto a repetição dos gêneros fixos referenda o passado como marco institucional dos discursos, o híbrido abre novos caminhos na linguagem em direção ao futuro da literatura³⁴. Configurando-se como seu devir, o texto híbrido segue pelos veios abertos por entre as classes de textos, por meio da produtividade textual. O futuro da literatura está no embate das formas no espaço polissêmico, no entrecruzamento dos sentidos agenciados na fronteira dos gêneros. Embora seja um procedimento antigo com tendência imanente na base de

³² ARISTÓTELES. "Poética". In: *Aristóteles*, col. *Os Pensadores*. Vol. IV. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 443-444.

³³ PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978, p. 67.

³⁴ Um paralelo aqui pode ser feito mais uma vez em relação ao transgênero como redefinição epocal da sexualidade e das relações identitárias dos corpos e das subjetividades. Tanto o híbrido textual quanto o transgênero dos corpos atualizam o que se entende por contemporâneo, respectivamente, como devir do texto híbrido e fator de trânsito nas trocas simbólicas da sexualidade.

todos os gêneros, o híbrido se tece na “ignorância tocando o futuro”, para usar a bela expressão de Nietzsche, pois avança ao sabor da incerteza e dos prodigiosos deslocamentos da escrita em um processo de continuidade e descontinuidade com relação às classes de texto utilizadas. Sim, mas o que vem a ser isso? O que resulta desse empreendimento de produção sempre reatualizado, não só pela escrita, como principalmente pelas leituras sucessivas que dele são feitas no domínio imprevisível das trocas simbólicas no âmbito da recepção? Não exatamente poesia, quase isso (o que pode ser *mais* do que poesia?), nem filosofia (quase isso e mais do que isso, como diz Deleuze), ou tampouco apenas relato, narrativa (embora trilhe de quando em quando por essas vias). O híbrido, como foi dito, não visa reafirmar o passado das classes de textos em suas formações genéricas; ele apenas recorta os gêneros para os seus próprios fins como signos, efeitos de sentido, imagens mutantes de um caleidoscópio. Com a ajuda dessa figura, o objeto, a palavra, disposto na superfície, é refletido por vários espelhos justapostos de formas variadas (as classes de textos). Desmontando, adulterando os códigos genéricos, ou deslocando-os de sua temporalidade fixa e espacial estabelecida pelas instituições do discurso, o híbrido, em nome do sujeito plural e da produtividade do texto, seleciona e reaproveita esse material degenerando-o a partir da diferença que se produz entre eles e seu *modus operandi* singular; ou melhor: o híbrido é essa diferença e, essa diferença, sua singularidade, geradas pela leitura em regime de emancipação genérica, ou fazendo do gênero fixo uma ficção híbrida dos extratos genéricos selecionados conforme o desejo da escrita, vale dizer: em nome da verdade desse desejo. É nessa perspectiva diferenciada, trabalhando a língua por dentro (como diria Barthes), nos veios intergenéricos explorados no texto, agenciando os signos em um espaço polissêmico, que o híbrido “faz do saber uma festa”³⁵. Portanto, se ele reforça a ideia da literatura como devir é por promover a expansão histórica de um desejo, de uma tendência submersa, marginal, em nome de um impulso errático através do qual o processo da figuração se amplia, se diversifica e se impõe como texto plural³⁶.

Mas, diante disso tudo, o híbrido não se constituiria de algum modo como um novo gênero, aliás, “novo” há muito tempo, um gênero flutuante, não referendado oficialmente pelas instituições do discurso? Ele então só poderia ser digressivo, refratário a toda conformação homogênea, uniforme, passando a fazer “semblante” genérico, para usar um termo da psicanálise, mais abertamente (conscientemente) na modernidade. É assim que os elementos e as propriedades de discurso definidores dos códigos e contextos linguísticos dos gêneros fixos comparecem no híbrido adulterados e adaptados à realidade de uma nova estrutura textual. Não como uma forma utópica de escrita, não sendo a utopia senão um gênero como qualquer outro, mas no sentido da *atopia* enquanto espaço textual de produção de sentidos e prática significante, para dizer

³⁵ “[...] as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, elas são lançadas como projeções, explosões, vibrações, de maquinarias, de sabores: a escritura faz do saber uma festa”. BARTHES, R. *Leçon*. Paris: Éditions du Seuil, 1978, p. 20.

³⁶ O “texto plural” é uma noção barthesiana que entende o texto como uma produtividade, portanto, como prática significante, seu “jogo móbil”. Não sendo visto como um produto, mas como produção, o texto não se reduz ao conceito de significação que tende a o unificar, a o esgotar, como se ele pudesse ser reduzido a um significado global ou secreto, só variável conforme as doutrinas. Barthes, ao contrário, aposta na ideia de texto como um trabalho interminável operado pela leitura que a partir dele produz seus próprios sentidos na via da conotação e da significância. Ver BARTHES, R. Textes 1973. In: O.C. IV. Paris: Éditions du Seuil, 2002, p. 447-450.

nos termos de Barthes e no que isso implica nos termos de uma defecção genérica³⁷. A propósito, o lugar da produção do híbrido é um não-lugar de operações simbólicas continuamente renovadas. É nesse aspecto que o texto híbrido reforça ainda mais o paradigma barthesiano do texto, como jogo, como um giro ao fundo de infinitas possibilidades de destituição topológica, portanto, como uma invenção escritural que se realiza em toda parte e em nenhuma. Com isso, a escrita, polinizada, híbrida (e ébria) de si mesma nas mais variadas extrações genéricas, já pode imprimir no espaço polissêmico o salto do centauro.

Assim sendo, o gênero não é mais o que acomoda e ordena a escrita, mas o que a escrita evoca, relativiza e utiliza para fins estéticos próprios em suas operações de linguagem; o gênero então, de categoria classificatória, passa a figurar como elemento operacional em função da significância do texto, da sua produção de sentidos, deixando de ser uma categoria demarcatória restrita a um determinado tipo de escrita; nos termos de uma relação espacial, o gênero deixa de ser visto como o *fundo* sobre o qual a escrita se produz, se textualiza, mas a convergência em *figura* do que se desprende dessa textualização em função da estética de sua dinâmica produtiva. De repente, um texto ensaístico assume ares de poesia, um poema, esse “coágulo vertical negro”, como definiu certa vez Joseph Brodsky, brota inesperadamente de um romance, as linhas contínuas que descrevem um determinado código se esfumam, se descontinuando, abrindo um campo surpreendente marcado pela indeterminação ou instabilidade genérica. Ou então, um relato sobre um personagem e sua vida banal em um escritório de comércio dá lugar a uma sucessão de aforismos instigantes sobre a existência humana, sua moral, sua estética, seus dramas, angústias, inadequação, desamparo, em uma escrita que se pensa por meio de paradoxos luminosos regulados pela dialética perturbadora e persecutória do pleno e do vazio, da vigília e do sonho, da insustentável realidade e do sentimento de exílio recorrente. Daí a noção de sonho que em Pessoa pavimenta o espaço-tempo textual como possibilidade estética (sempre incerta, titubeante entre o verdadeiro e o falso), que afinal acaba se configurando como o real da escrita. Razão, sensibilidade, imaginação afirmam-se e negam-se umas às outras num pugilismo conciliador de antíteses, oximoros etc. O que daí resulta não é filosofia pura, mas impura; ou então prosa relutante, poesia promíscua, ou mais do que isto, pensamento errante, evasivo, livre das amarras genéricas, pois não se fecha em nenhuma delas. O texto segue invocando e descontinuando os gêneros que nele se inscrevem: relato, aforismo, poema em prosa. É como faz Fernando Pessoa em seu *Livro do Desassossego*, em que a enunciação (diversificada e potencializada pela significância) gera valores estéticos a partir desta oscilação genérica, sob o operador imanente da escrita. Pessoa faz de qualquer enunciado (derivado dos mais diferentes tipos de discurso) uma enunciação poética singularizada por pendor heteronímico, sempre refratária à função normativa das instituições do discurso. A beleza do texto, decerto, vem do agenciamento de signos, das imagens, dos sentidos, das sonoridades e ressonâncias gerados no jogo oscilatório das formas genéricas e de sua reverberação significativa. O texto flui sob efeito do “álcool das grandes palavras e das largas frases que como ondas erguem a respiração do seu

³⁷ Ver: BARTHES, R. *Leçon, op. cit.*, p. 22-25. Ou então neste trecho bastante esclarecedor do assunto: “O texto, ele, é atópico, senão na consumação, ao menos em sua produção. Não é um falar, uma ficção, nele o sistema está desbordado, desfeito (esse desbordamento, essa defecção, é a significância)”. BARTHES, R. *Le Plaisir du Texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973, p. 49.

ritmo e se desfazem sorrindo, na ironia das cobras da espuma, na magnificência triste das penumbras”³⁸. No caso do grande poeta português, não é somente a fronteira genérica que oscila: prosa, poesia, poema em prosa, aforismo, mas também a autoral, já que neste livro o verdadeiro autor é ninguém (*persona*, máscara), ou melhor, são os heterônimos Vicente Guedes e Bernardo Soares que o subscrevem, ao mesmo tempo como pais e filhos da própria ficção. Mas quem é o pai? E quem é o filho? Pessoa? Guedes? Soares? Todos e ninguém. É assim que na mitologia Cronos devora os filhos que gera, menos Zeus, que sobrevive e mantém íntegra a dinastia dos deuses no Olimpo. A escrita gera a si própria e se autodevora, mas resulta límpida em sua diversidade intrigante, desafiadora. Pessoa deixa que seus fantasmas falem por ele, sem deixar de ser ele mesmo, isto é, um ser de linguagem estilhaçado em múltiplas faces: “Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho, por estas coleantes páginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim próprio. Sim, é assim. Vivo-me esteticamente em outro. [...] Quem sou por detrás desta irreabilidade?”³⁹ Neste fragmento, o heterônimo afirma-se e nega-se ao mesmo tempo na fronteira textual, apoiando em Pessoa (ele mesmo) como referência de fundo digressiva, fantasmática. Através de seu heterônimo, o poeta coloca em dúvida o próprio eu que emerge da enunciação como imagem ou efeito de sentido. O mistério identitário complica-se ainda mais com a declaração de que o texto em que a fórmula também é irreal. Mas nesse caso há sempre, da parte dos heterônimos Vicente Guedes e / ou Bernardo Soares a garantia de um espaço-tempo comum em que ambos pisam e flutuam: o sonho. É que no *Livro do Desassossego* o sonho é a condição da escrita, pois somente através da miragem do horizonte de eventos oníricos a irreabilidade do texto se torna real: “De tal modo anteponho o sonho à vida que consigo, no trato verbal (outro não tenho), continuar sonhando, e persistir, através das opiniões alheias e dos sentimentos dos outros, na linha fluida da minha individualidade amorfa”⁴⁰. Ou então: “Pretende-se aqui dar, por sugestão, a ideia de um luar sobre ilhas impossíveis, sonhadas”⁴¹.

Assim, o que se ergue como verdade da linguagem (por desejo da escrita como real do desejo) é justamente toda essa ambivalência híbrida de autor e heterônimo, pessoa e fantasma, sonho e realidade. Com isso, a fronteira autoral vacila, permanecendo suspensa nessas identidades flutuantes aos olhos do leitor. A propósito, no plano da ficção pessoana há vários “eus” por trás desses “autores”, que enquanto tais são efeitos de sentidos em reverberação contínua, figuras dela em suas formas e estilos diferenciados compondo um imaginário misto desses corpos ou máscaras. É assim que Fernando Pessoa se mostra ao leitor como um híbrido de fantasmas rarefeitos, seus heterônimos, isto é, híbrido de diversas formas e estilos literários, embora se saiba ser “ele mesmo” o verdadeiro autor dessa profusão de textos assinados por mãos diferentes, mãos-fantasmas guardadas no fundo de um baú como a arca de um tesouro, mãos sobressalentes, próteses imaginárias e simbólicas, cujo verdadeiro rosto é sempre um híbrido de traços heterogêneos, multiformes, que configuram na escrita seu corpo anagramático: “Quero ser tal qual quis ser e não sou. Se eu cedesse destruir-me-ia.

³⁸ PESSOA, F. *Livro do Desassossego*. Vol. I. Campinas: Editora da Unicamp, 1994, p. 156.

³⁹ PESSOA, F. *Livro do Desassossego*. Vol. I. Campinas: Editora da Unicamp, 1994, p. 157.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 150.

⁴¹ *Ibidem*, p. 197.

Quero ser uma obra de arte, da alma pelo menos, já que do corpo não posso ser”⁴². A força da heteronímia pessoana explicita nesse jogo de reflexos identitários, nesse processo de figuração fragmentário pelo qual se manifesta, toda a singularidade de sua poética. É que as sensações neste livro incomum só confirmam a ilusão de que é sempre outra instância que fala através dos anagramas de um corpo ausente: o sujeito real do autor que finge extrair de si mesmo os signos representantes desse empreendimento pulsional vivido à exaustão em solidão voluntária, e que só encontram refúgio na própria ilusão da escrita, sua “irrealidade”, já que o sujeito da enunciação é sempre um outro desfocado ao infinito, ao mesmo tempo em que confina o autor real no outro lado do espelho, na exterioridade absoluta, como um “fora da lei” da linguagem. Sim, porque nessa ficção heteronímica, nesse jogo incessante de imagens de rostos falsos e ausentes, sob tantas máscaras, a enunciação poética vibra como a única presença real.

Os teóricos da linguagem dizem ser impossível descrever todas as nuances de sentido que um enunciado pode alcançar em função da diversidade dos efeitos produzidos pela enunciação, mesmo porque o número de contextos possíveis para um enunciado também se mostra infinito⁴³. Ora, o texto híbrido pode ser considerado não somente a confirmação categórica disso, como também a resolução formal e estrutural da escrita poética em que se observa melhor esse fenômeno, apresentando desde a sua formação às condições de visibilidade do processo. Assim, o híbrido (como na coreografia de um centauro) pulveriza o *cogito* da linguagem fornecido e amparado pelo gênero, substituindo-o pelo efeito de um coral de vozes entrecruzadas da enunciação que se produz enquanto se pensa a si mesma. Ou seja: não mais como um eu que pensa a linguagem como um objeto exterior, mas como uma linguagem que se pensa como sujeito da enunciação enquanto se expande nos devires da leitura.

De fato, se em uma obra o autor é o lugar de uma ausência, ela não precisa esperar que ele morra para adquirir esse significado. Sua morte vem a lume na letra, sendo também uma espécie de túmulo que se abre e se fecha com o livro que tem nas mãos. Se a negatividade do *logos* remete, como em Hegel, à incontornável separação entre seres, coisas e a linguagem que faz deles sua substância, a leitura de um texto não deixa de conduzir em si mesma o féretro autoral. Este autor, conservado *in absentia* como uma inscrição tumular, configura-se no tempo como um evento no aoristo grego, realizando sua arte uma única vez no passado enquanto ato puro e acabado; afinal, era isso mesmo que os antigos oleiros escreviam em seus vasos: “ele fez”, ou “ele foi o autor”. É assim que a assinatura viva em uma obra tem esse duplo aspecto: indicar que ela foi feita por alguém e que seu criador se apartou dela para sempre no momento em que a fez. Nunca mais haverá acontecimento igual, confinado para sempre nesse tempo absorvido pela linguagem, sendo a obra a melhor testemunha disso: a materialidade perpétua de uma inscrição-fantasma. A morte do autor concomitante ao nascimento da obra é a prova incontestável de que seu real é a linguagem e, para que ele assim apareça ao leitor, é preciso desrealizar o mundo, os seres e coisas, a vida; mas com que finalidade? Para nos fazer desejar o impossível. A morte do autor é o princípio imanente do nascimento da obra. E se com isso ela acena como devir da literatura é porque cada

⁴² PESSOA, F. *Livro do Desassossego*. Vol. I. Campinas: Editora da Unicamp, 1994, p. 157.

⁴³ Nas primeiras linhas deste parágrafo recorro ao verbete “Enunciação”. Ver: DUCROT, O. e TODOROV, T. *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*. Paris: Éditions du Seuil, col. Points, 1972, p. 405-410.

leitor presente e futuro se constitui em possibilidade real como a atualização permanente desse devir.

Com sorte, portanto, a obra dissemina-se através dos leitores, transportando a rubrica espectral na asa do olhar. Não é isso, afinal, que sugere a metáfora? Na melhor das hipóteses, as sucessivas leituras garantem sua sobrevivência; mesmo que os leitores não sejam cúmplices de um determinado livro, são solidários a ele na medida em que o leem; justamente aí, nesse processo, uma leitura pode se revelar produtiva, acendendo novos sentidos no caudal luminoso dos signos. Então, é o corpo do leitor em um processo de subjetivação que vive uma experiência singular: a do prazer (ou gozo) do texto: a significância.

Todos esses atributos ou qualidades acima referidas estão presentes no híbrido, que não deixa de ser crítico à tradição logocêntrica, no sentido que Derrida dá a esse termo, que se faz em oposição à escrita como forma de produção heterônoma, desordenada, pulsional, marcada pela diferença, ou como instância de linguagem paralela e anterior à fala (fonocentrismo). Portanto, não é em nome do homem falante que o hibridismo opera, mas de suas lacunas, de seus silêncios e interditos como inscrição no corpus do texto a partir das formações e desbordamentos genéricos.

Quanto à segunda fronteira, a do texto, alusiva aos direitos autorais, o valor jurídico de propriedade pode entrar no jogo dos significantes, ao sabor da ficção, mesmo em obras de gênero definido, sendo que nesse caso a rubrica de autor é passível de permutas simbólicas conforme o plano de imanência da escrita. No conto de Borges, “Pierre Menard, autor do Quixote”⁴⁴, a “autoria” dessa obra rigorosamente idêntica à de Cervantes adquire outra significação na leitura, já que ela própria demarca a fronteira imaginária entre as duas obras, a original e a sua cópia, levando em conta que nessa ficção a magia do texto borgeano descarta recursos como paródia, estilização ou plágio. O leitor, portanto, fica sabendo que esta obra, apesar de ser exatamente idêntica ao original é outra obra, não mais a de Cervantes, mas de Menard, em continuidade e descontinuidade em relação a ela. Com efeito, o narrador informa que ambos os textos “são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico”⁴⁵. Como não tem em mãos esse texto fictício (a não ser as referências lacunares que dele faz o narrador e um trecho absolutamente idêntico das “duas obras” que ele coteja ao leitor), a este só é possível o imaginar, o sonhar no conto de Borges em chave própria de leitura. Esse efeito anacrônico é produzido por um movimento duplo, contando com a adesão do leitor: o da permuta de um autor por outro (Cervantes, por Menard), e a intersecção dos tempos em que os dois “Quixotes” foram escritos: o do espanhol barroco do séc. XVII e o do francês moderno do séc. XX, se bem que as duas referências autorais e suas distintas épocas confluem na escrita em temporalidade própria, sendo esta confluência um efeito dos significantes na linha de produção de sentidos. Afinal, em certa medida, é ela que sustenta as ilusões do texto, aludindo à possibilidade de um livro impossível que só permite ser sonhado pelo leitor na fronteira entre as duas obras, tão idênticas quanto distintas. De fato, a versão quixotesca de Pierre Menard visa coincidir “linha por linha, palavra por palavra” com o original, mas como se fizesse reverberar em seus signos os ecos dos sentidos modernos (os novos sentidos para os velhos signos), já que no espelho

⁴⁴ BORGES, J. L. Ficciones. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p. 444-450.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 449.

barroco do Quixote de Cervantes, Borges leva o olhar do leitor a encontrar não a imagem da obra refletida em anagrama, mas o efeito de sua diferença, que não deixa de ser uma inflexão de língua, ou seja, de sociedade, necessariamente entrecruzada com a de Cervantes, vinda de outro tempo: o do séc. XX de Menard, vale dizer, sonhada em atopia temporal por Borges e pelo leitor. Essa engenhosa operação tripudia com a fronteira textual de tal modo que se produz na leitura uma espécie de síntese alucinatória: um livro hipotético (já sugerido no conto) que se deixa sonhar como uma trama híbrida, anelada pelas duas obras, a do texto-referência e a de seu simulacro-fantasma. É assim que o Quixote de Menard se produz como um evento ilusório de fronteira simbólica para o leitor.

O trecho do Quixote que serve de cotejo para a análise das duas obras, absolutamente igual em ambas, suscita, no entanto, interpretações diferentes por parte do narrador. Assim, onde no original de Cervantes se lê: “... a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações”, no Quixote reescrito por Menard igualmente se lê: “... a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações”, etc.⁴⁶. Ocorre que na perspectiva cruzada do narrador, permeada pelo efeito de tempo transcorrido entre as duas épocas, em defecção atópica, a linha “... a verdade, cuja mãe é a história” em Cervantes é tida como “um mero elogio retórico da história”, enquanto que a mesma linha na obra de Menard contém uma “ideia assombrosa”. Quanto ao estilo, ambos os textos também diferem entre si. O de Menard, “arcaizante”, “padece de alguma afetação”. Dir-se-ia que nesse ponto pode ter ocorrido um suposto deslize na estilização operada no texto de Menard. Mas não é bem isso que interessa observar no conto de Borges; então, o que ele propõe com essa operação ilusória de escrita? Sem precisar especular tanto, a resposta talvez esteja no horizonte aberto pelas possibilidades infinitas de leitura, na função produtiva de sentidos em meio a reverberação significante que cada leitor efetua a partir dos textos que lê. Tomando o conto de Borges por este ângulo de análise, já se pode lê-lo propriamente como uma alegoria do ato de ler, em que todo texto, toda obra, todo livro, se revela ao mesmo tempo outro e único na experiência estética que produz em cada leitor; e isso sem precisar dizer que cada leitura subsequente feita por um mesmo leitor também será outra, podendo gerar novos sentidos, fantasmas e sonhos. É assim que o Quixote de Menard é dele e de mais ninguém, sendo, em última instância, o registro transfigurado de sua leitura na imaginação do leitor. Com isso, é possível afirmar que a transcrição perfeita do Quixote jamais realizada (tão somente sonhada) em outro tempo e por outro autor ao menos revela que em sua possibilidade infinita de produção de sentidos, a leitura de um texto é a única que faz coincidir linha por linha, palavra por palavra o sentido que se lê e o sentido que o leitor produz a partir daquilo que substancialmente toma por legível. Para todo efeito, é através dessa operação que o leitor põe de vez abaixo a inexpugnável fronteira autoral.

Mais uma vez Borges: de uma antologia chinesa mencionada em outro conto, “Kafka e seus Precursores”, desprende-se esta curiosa definição do híbrido relacionada à figura do unicórnio⁴⁷. Como falar de uma espécie inexistente na natureza? Híbridos por certo existem nos cruzamentos de espécies distintas, como a zebra, a mula e o beefalo.

⁴⁶ BORGES, J. L. Ficciones. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

⁴⁷ *Idem*, *Otras Inquisiciones*. In: *Ibidem*, p. 710.

Mas sem isto, e o dado fictício, mitológico, como falar desses animais existentes no imaginário da cultura se não é possível descrever o que jamais se viu na realidade? Em contrapartida, sabe-se que touros possuem chifres, e cavalos crinas, mas um unicórnio? Em que mundo, afinal, se está?

Com relação a ambas as fronteiras, portanto, a discursiva e a textual, alterando o código genérico ou negligenciando a propriedade do autor, o texto híbrido suspende a própria noção de fronteira, desprezando, abolindo as instituições assertivas do discurso. Assim sendo, ele não “plagia” os textos de que se serve em sua formação, ele os assimila enquanto “estratos em floração”, tomando de empréstimo este termo da geologia. Pois esses estratos irrompem de diversas camadas de textos, em florescimento, ligando-se na superfície uns aos outros (no híbrido todos têm lugar ao sol), transmitindo-se mutuamente seus elementos e propriedades discursivas, seu legado histórico, secular, alimentando, enriquecendo na base o baixo contínuo em fluxo que os conduz como devir poético inafiançável, impreterível. O uso da propriedade alheia, aqui, portanto, não implica perda ou dano ao original, nem ao patrimônio material e nem mesmo ao simbólico de seu autor. Trata-se, como se viu, de uma operação imanente de entrecruzamentos de planos de sentidos em que se transfere ao híbrido fragmentos de imagens de textos alheios, suas formas rarefeitas de dicção, seus rudimentos de estilo, enfim, seu devir-centauro em alegoria. É nesse processo que a malha híbrida se revela uma produção incessante de sentidos em nome da significância. Não é outro o fator que autoriza Barthes a dizer que “lendo um texto referido por Stendhal (mas que não é dele), encontro Proust por um detalhe minúsculo”⁴⁸. Do mesmo modo, em “Kafka e seus precursores”, de Borges, Proust e Kafka são pósteros; no entanto, se seus antecessores evocados no conto, Zenão, Kierkegaard e Browning os subscrevem (o termo é bem este) é porque suas obras projetam na leitura certas imagens (acústicas ou gráficas) de tonalidade, traços ou formas da escrita proustiana ou kafkiana. Ora, se toda escrita tem em sua base essa tendência à formação híbrida é por se produzir diferindo sobre um fundo de intertextualidade infinita. Com isso, tais ressonâncias vêm de leituras entrecruzadas, híbridas dos efeitos recíprocos de múltiplos sentidos, de modo que algo dos posteriores é incorporado à leitura e imediatamente projetado nos anteriores, sendo por meio dessa operação imanente que estes se aproximam dos autores mais novos vindos de seu futuro mais ou menos distantes e com isso, por os antecipar em algo, se mostram mais modernos do que eles próprios. Conforme a linha de argumentação do conto, “salvo o engano” (Borges adverte o narrador), as ressonâncias kafkianas encontradas nos textos dos autores acima citados contêm algo da escrita do ficcionista de Praga, sua “idiossincrasia” certamente, mas não se parecem entre si, fato que Borges considera o mais significativo, já que nesse particular tais ressonâncias remetem à sua temporalidade própria, distinta em cada um desses antecessores. Mas a razão operacional da escrita de que não se parecem entre si, mas se assemelham a Kafka em outra margem, se deve, justamente ao efeito de *différance* produzido pela mesma, conforme o neologismo de Derrida, ou seja, sob um “foco de cruzamento histórico e sistemático”⁴⁹ reunindo em feixes distintos linhas de significado ou de forças. Este foco de cruzamento histórico e sistemático é bem a imagem produzida pelo híbrido na

⁴⁸ BARTHES, R. *Le Plaisir du Texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973, p. 58.

⁴⁹ SANTIAGO, S. (org.) *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 22.

leitura, ou seu efeito singular após o rapto (proposital ou não) e a redistribuição dos traços de pegadas alheias na escrita (as pegadas do centauro)⁵⁰ e dos gêneros aos quais anteriormente se filiavam. Com relação a esses textos, Borges acrescenta ainda que “se Kafka não tivesse escrito [nada], não o perceberíamos”⁵¹. Ora, a percepção desse fenômeno se faz a partir de uma escrita que deixa entrever outras, vislumbrar outras (de outro autor); o fenômeno em si ocorre eminentemente em razão da leitura: ou melhor: o fenômeno *é produzido pela leitura*, da qual não se distingue. Em termos aristotélicos, em que pese o aporte metafísico da definição, a escrita (ou escritura) seria a causa material de um texto, feito de palavras; já a leitura seria a causa eficiente, ou seja, seu princípio produtor, o modo operacional por meio do qual a leitura produz sentidos incessantemente renovados; se bem que escrever e ler são operações simultâneas, coextensivas, interdependentes, e a dimensão material da escrita só faz sentido na medida em que se mostra produtiva, já que é impossível escrever sem ler simultaneamente, como na operação de mão dupla em que Moisés separa e une as águas do Mar Vermelho. A escrita assenta os signos no papel; a leitura os ergue ao céu tramado conjuntamente por *sensibilia* e *sapientia*, o céu em que fulgura a coreografia constelar de Sagitário. Daí o fato linguístico de que a leitura, sendo essencialmente a ativação das diferenças de um texto, faz despertar na escrita todas as disposições do híbrido, sob um princípio de metamorfose. Dessa abolição da fronteira textual resulta o axioma borgeano de que “cada escritor *cria* seus precursores” (o grifo é dele)⁵². Isso se deve ao caráter produtivo da leitura que reconfigura os signos por meio de sua produção de sentidos e a ressignifica de acordo com os critérios idiossincráticos (eminentemente subjetivos) do leitor ao reprocessar o texto figurativamente pela interpretação, no sentido de que é ela mesma, interpretação, que interpreta, ou seja: “como forma da vontade de potência, que existe (não como um ‘ser’, mas como um processo, um devir), enquanto paixão”⁵³.

Registre-se ainda a intuição de que toda recorrência genérica em literatura segrega o sonho do híbrido como formação do inconsciente da escrita, já que mesmo sendo gerada em uma determinada classe de texto como chave formal ou suporte, a propensão ao hibridismo está sempre presente em sua produção.

Até aqui, pelo que foi visto, já se pode definir a *centaurologia* como a ciência da miscigenação genérica ou das promiscuidades formais da linguagem. Seu objeto de estudo, portanto, será a formação do texto híbrido e seu processo de produção, levando em conta o desejo da escrita em energia e propensão imanente em todo tipo de discurso literário. Que se denomine por fim de *centaurografia* a prática do hibridismo textual enquanto produção de signos em meio ao jogo dos significantes, vindo a ser o grafo privilegiado dessa prática na experiência de vários autores como Nietzsche, Blanchot, Bataille, Michaux, além de Pessoa e Borges, já evocados até o momento no interesse deste esboço.

⁵⁰ “Entendo por *literatura*, não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo dos traços de uma prática, a prática de escrever”. BARTHES, R. *Leçon*. Paris: Éditions du Seuil, 1978, p. 16.

⁵¹ BORGES, J. L. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p. 711.

⁵² *Ibidem*, p. 712.

⁵³ BARTHES, R. *Le Plaisir du Texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973, p. 97-98.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. Poética. In: **Aristóteles**. Col. Os Pensadores. Vol. IV. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- BARTHES, R. **Leçon**. Paris: Éditions du Seuil, 1978, p. 20.
- BACHELARD, G. **La Poétique de la Rêverie**. Paris: Quadrige / PUF, 1999.
- BARTHES, R. **Le Plaisir du Texte**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- BARTHES, R. Textes 1973. In: **O.C. IV**. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- BARTHES, R. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BAKHTIN, M. **Notas sobre Literatura, Cultura e Ciências Humanas**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BAUDELAIRE, C. Le Voyage. Les Fleurs du Mal. In: **O.C. I**. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976.
- BORGES, C.L.A. Vida Manca: Razão e Gênese do Degenerado na Literatura. **Revista Aletria**, Belo Horizonte, v. 27, n. 1, 2017.
- BORGES, C.L.A. A Beleza Terrível. In: **O Fim da Beleza**. São Paulo: Lumme Editor, 2018.
- BORGES, J. L. Ficciones. In: **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- CIORAN, E. M. **La Tentation d’Exister**. Paris: Gallimard, 1956.
- DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DUCROT, O.; TODOROV, T. **Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage**. Paris: Éditions du Seuil, col. Points, 1972.
- GARCIA-ROZA, L. A. **Acaso e Repetição em Psicanálise: uma Introdução à Teoria das Pulsões**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- GUÉRIN, M. **Le Centaure – La Bacchante**. Paris: Falaize, 1950.
- NIETZSCHE, F. **Humano, demasiado humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

PERRONE-MOISÉS, L. **Fernando Pessoa. Aquém do eu, Além do Outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PESSOA, F. **Livro do Desassossego**. Vol. I. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

PLOTIN. **Ennéades** V. Paris: Société d'Édition, "Les Belles Lettres", 1960.

RILKE, R. M. **Elegias de Duíno**. Edição Bilingue. Trad. Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Editora Globo, 2001.

ROSSET, C. **O Real e seu Duplo**: Ensaio sobre a Ilusão. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008.

SAFRANKI, R. **Nietzsche, Biografia de uma Tragédia**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

SANTIAGO, S. (org.). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SARAMAGO, J. Centauro. In: **Objeto Quase**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.