(6) "Gaetaninho". In: op.cit., p.25.
(8) Para agilizar, preferimos transcrever apenas o trecho em discussão, suprimindo os acréscimos e os respectivos códigos.
(9) Vide o grande colchete p.51, nota relacionada à transcrição da página manuscrita #2.

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

(*) A palavra "recurso" foi escrita bem em cima da palavra "expediente".
(*2) Este grande colchete foi introduzido pelo autor para indicar que ai, a partir de "o Beppino por exemplo...", começa um próximo parágrafo.
(*3) O autor transformou o "o" de "do" (que precede o masculino "cadáver") em "a" para obter a concordância com "tia".
(*4) Depois de suprimir esta passagem, o autor escreveu numa grande ellipse, de modo bem legível, "espaço", indicando, assim, que um novo fragmento se inicia a partir daí.
(*5) "enflou" foi escrito em cima de "pôs".
(*6) Sinal que marca o espaço entre um fragmento e outro.
(*7) "dos palacetes" foram escritas em cima de "das casas".
(*8) O autor suprimiu o artigo "o" mas voltou a acrescentá-lo.
O exame do caminho da criação poética de Beatriz Helena Ramos Amaro, em sua obra Encadeamentos (1) levou-nos a adotar uma estratégia que a própria autora sugere em um dos poemas do livro:

"receba este livro
como uma partitura desmontável
a brincar entre seus dedos
virtuosas
depois recolha a essência
do texto - o eu expresso
ao ser impresso como verbo."

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

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

Para a autora, a música é o elemento propulsor básico que desencadeia o signo poético e - neste caso - além de sua função de estímulo, o ícone musical acaba absorvido pela linguagem verbal de uma forma bastante intensa e impregnado, penetra no íntimo da criação, repassa seu código próprio para os poemas. A música, para Beatriz Helena, ultrapassa o estágio de um "competente auxiliar", como diz Cecília A. Salles (2) a respeito do processo de criação de Ignácio de Loyola Brandão, para se tornar um elemento insubstituível, visceral em seu processo. Se, em Loyola, a linguagem funciona no sentido do corte, do ritmo sincopado (3), aqui o efeito é de continuidade, "encadeamento". Isto fica claro no exame do caminho dos manuscritos até o texto final, em que a ordem de colocação dos poemas cria um ritmo contínuo com a eliminação da maioria dos títulos, ou a colocação dos poucos que restaram com letra minúscula, ligando-os ao conjunto de cada poema. Desta forma, os textos (curtos, alguns em forma de "hai-kai") são colocados numa ordem que não obedece àquela da concepção original, mas acabam adquirindo uma visível sequência.

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

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

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

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

"Dizer coisas":
- Objeto direto

"de qualquer forma":
- Adjunto adverbal de modo

"agir":
- Verbo intransitivo
Neste, que consideramos o rascunho 2, temos:

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

"Dizer coisas" (Igual)
"de qualquer forma" (Igual)
"(agir)":
- verbo suprimido, sugerindo que não é mais
  necessário usar a palavra, pois a ação já
  está iniciada.
"dizer com os poros" (Igual)

"quando a (minha) voz é falha"
- Oração Subordinada Adverbial Temporal
dizer

"quando as (minhas) mãos não bastam"
- Idem

"e (quando) as palavras incompletas"
sujeito 1
- Idem – coordenada à anterior

"qual o esboço de um poeta"
- Oração Subordinada Adverbial Comparativa
e

"Insinuam sem dizer"
predicado 1
- Oração Subordinada Reduzida de Infinitivo

Note-se que do primeiro rascunho para o segundo, há uma
progressão da ideia inicial: dizer o quê, como, onde (1º) e
dizer quando (2º).
Neste rascunho, o número 3:

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

"Dizer coisas" (Igual)
"numa poesia"
- Adjunto Adverbiais de Lugar
"que seja grito"
- Oração Subordinada Adjetiva Restritiva
  
("grito" substitui "agir"/"dizer com os poros")

"(que) plante o mundo" (Igual)
"(que) pinte o tempo" (Igual)

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

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

Este 4º rascunho permite duas leituras:
1. "(As) palavras / (sã) como peixes / em cardumes / saltitantes / (que) me buscam / a boca".
2. "(As) palavras salitantes / (sã) como peixes / em cardumes / (que) buscam / a boca".

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

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

Palavras como peixes em cardumes saltitantes buscam-me a boca
vida ressonante em verso

permitir o prazer das palavras que habitam o verso
Finalmente, o poema editado:

palavras como peixes
em cardumes saltitantes
buscam-me a boca

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

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

Criando uma fusão entre artista e cantor, a autora insinua o diálogo de signos de toda a criação, em que "afinar" sugere não só apurar, aperfeiçoar, ajustar, regular, polir, conciliar, harmonizar, mas também o ato de realizar afinidades, ligações entre as linguagens que todo criador (seja ele músico, poeta, pintor, escultor...) executa em seu procedimento de absorver as imagens exteriores e transformá-las em arte. Dizendo de outra forma e empregando outros termos de diferentes autores tais como transmutação, transplante de formas (em que o conteúdo do prefixo "trans" aponta sempre para a ideia de movimento além de, através de, sensação de liberdade, ul-
trapassar fronteiras), afirmaríamos que a linguagem verbal passa, sem perder suas características próprias, por um trabalho consciente de contaminação da linguagem musical. Vale dizer: a música é um fone que deserta e cria outros fones. Ou: a tradução de um sistema de signos em outro sistema de signos tem como base comum o mesmo referencial icônico. "Isto porque o próprio pensamento é intersemiótico e essa qualidade se concretiza nas linguagens e sua hibridização. Saturação de códigos, portanto, como atividade significa que enriquece a tradução"(8). O intervalo entre poesia e música é preenchido por um signo híbrido que as harmoniza esteticamente, resultando daí um amalgama no qual a fronteira entre um e outro campo perde a sua precisão. A mente criadora promove à música de simples afinidade eletiva a material a ser trabalhado poeticamente num processo de intersemióse.

A consciência metalinguística que percorre o livro está sempre ancorada numa busca de analogia com a língua musical (muitas vezes não de forma explícita, como no poema "palavras como peixes...", mas indiretamente, no sentido de fazer com que a poesia recupere o poder de sugestão da música), onde a auto-critica do fazer poético baseia-se - em muitos casos - no vocabulário técnico da música, num trabalho de aglutinação das linguagens, cujo melhor exemplo é talvez "ritornello" que incorpora, no formato do texto, um dos traços de seu significado (repetição de um trecho musical, assimilado por um travessão duplo e ponteado: réplica).

NOTAS
(1) Beatriz Helena Ramos Amaral - Encaem-
A autora também tem publicados: Desen-
contro. São Paulo, Edo do Escritor,1980 ;
Cosamoversos. São Paulo, Ed.do Escriptor,
(3) Cecília Almeida Salles - op. cit., pág. 143.
(4) Em determinado momento do caderno de anotações, a autora dá notícia de criar um pequeno livro com o título Encadeamentos. Nas rasuras, esta meta fica evidente, pois os textos (quando não nascem já curtos) passam sempre por um processo de redução.
Neste ensaio, o autor afirma que há em toda percepção uma consciência de qualidade imediata (primeiridade), um elemento diádico de compulsa onde estamos conscientes de alguma coisa se forçando sobre nós (secundidade) e um fator de julgamento (terceiridade).
(7) Como nos afirma Italo Calvino em Seis Propostas para o Próximo Milênio. São Paulo, Cia. das Letras, 1990, pág. 75:
"O poeta do vago só pode ser o poeta da precisão, que sabe colher a sensação mais sutil com olhos, ouvidos e mãos prontos e seguros." Ou em outro trecho, pág. 81: "Paul Valéry é a personalidade que em nosso século melhor definiu a poesia como tensão para a exatidão. Refiro-me principalmente à sua obra de crítico e ensaísta, na qual a poética de exatidão segue uma linha que de Mallarmé remonta a Baudelaire, e de Baudelaire a Edgar Allan Poe."