

GRUPO ÁGAPE: NASCEMOS PARA ESCREVER¹

Neiva de Souza Boeno²
Lucimeire da Silva Furlaneto³
Luciano Ponzio⁴

Resumo

Neste texto, os três membros fundadores do grupo “Ágape: nascemos para escrever” apresentam algumas linhas principais de suas pesquisas, analisando as questões de texto, de interpretação e de tradução, partindo do pensamento de Bakhtin.

Palavras-chave: Texto, diálogo, escritura, intertextualidade, interpretação

Abstract

In this text the three founding members of the group “Agape: born to write” present the main features of their research, by analyzing matters regarding the text, interpretation and translation, starting from Bakhtin’s thoughts.

Keywords: Text, dialogue, writings, intertextuality, interpretation

Riassunto

In questo testo i tre membri fondatori del gruppo “Ágape: nati per scrivere” presentano alcune linee principali della loro ricerca, analizzando le questioni del testo, dell’interpretazione e della traduzione partendo dal pensiero di Bachtin.

Parole chiave: Testo, dialogo, scrittura, intertestualità, interpretazione

1 Em atenção à questão de autoria referenciada nos textos publicados na Itália, situamos os autores deste Grupo Ágape e seus respectivos textos: *Introdução e O diálogo nas águas abundantes da vida* (pp. 2-6), de Neiva de Souza Boeno; *O texto e o movimento exotópico* (pp. 6-10), de Lucimeire da Silva Furlaneto; *Le relazioni del testo. A partire dai margini* (pp. 10-16), de Luciano Ponzio.

2 Doutoranda em Estudos de Linguagem, área Estudos Literários, no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso; Mestra em Estudos de Linguagem, pela UFMT; Professora efetiva pela Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso e Secretaria Municipal de Educação de Cuiabá. Email: professoraneivaboeno@gmail.com

3 Mestre em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso; Professora Formadora do CEFAPRO - Centro de Formação e Atualização dos Profissionais da Educação, da Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso. Email: lucimeirefurlaneto@gmail.com

4 Doutor em *Scienze letterarie, filologiche, linguistiche e glottodidattiche*; Pesquisador e Professor de Filosofia e Teoria da linguagem no *Dipartimento di Studi Umanistici della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Lingue e Beni Culturali, na *Università del Salento*, em Lecce – Itália; Artista Plástico. Email: luciano.ponzio@unisalento.it

Introdução

A escolha de um nome para o nosso grupo de leitura e estudos nasceu após a nossa participação no III Encontro de Estudos Bakhtinianos, em novembro de 2015, realizado pela Universidade Federal Fluminense, em Niterói. Foi encantador assistirmos à apresentação dos diversos grupos de pesquisa, relatando suas leituras e trabalho intelectual na perspectiva bakhtiniana. Naquele momento, decidimos nominar nosso grupo e o apresentarmos aos demais coletivos bakhtinianos, para então ampliarmos o horizonte de diálogos, também pela forma de grupo entre grupos, ora concretizado por meio deste texto.

O tema do evento bakhtiniano em Niterói tinha como cerne a questão do *amor* em suas diversas formas, como *ato revolucionário*, e dessa ideia articuladamente com os nossos trabalhos intelectuais e por prazer, leituras, escritas, escrituras, interpretações, que temos realizado desde 2012, sem nenhuma oficialidade, até então, deu origem ao nome de nosso grupo ***Ágape: nascemos para escrever***.

A essência de nosso trabalho centra-se no *Amor-Ágape*, que não é o *amor apaixonado*, amor de Eros, aquele que fala de si, mas o amor de Ágape, que fala dos outros, que abraça o mundo e perpetua aqueles a quem se ama, e não para dizer-lhes que os amamos, diferença que tão bem nos esclarece Barthes (2005), em seu livro *A preparação do romance, Vol. 1*.

Optamos na constituição do nome de nosso grupo também pelo verbo “escrever”, recorrendo-nos à ideia de movimento que o verbo nos sensibiliza, um movimento adiante e antecipador, o *escrever para ver*, o *escrever* como a faculdade dos textos secundários e artísticos: literário, poético, pictórico, teatral, espaços onde a *escritura escreve* e não *transcreve*, afigura e não representa, e não faz parte dos textos primários. Sabemos que o *escrever* tem sentido duplo. E aqui, por meio de nossos trabalhos, o *escrever* terá essa característica: a capacidade de mostrar, de traçar incisivamente, de ver o que não é visível, dito, representacional. Portanto, uma escritura antecipadora, hipotética, englobada por um processo abduutivo de verdadeira pesquisa científica, uma escritura de descoberta, uma escritura inaugural. O *escrever* no sentido infuncional e de pesquisa, não apenas literal, mas, sobretudo, literário. Por isso, nossa opção e nosso direcionamento.

Os princípios do grupo envolvem, em síntese: diálogo e intertextualidade; relações agaspáticas (aquelas relacionadas ao amor, de todas as formas), visão de texto; os textos com suas aberturas interpretativas, como diz Bakhtin (2011, p. 401), “O texto só tem vida contatando com outro texto (contexto)”, por amor, por atração, por semelhança; as relações do texto a partir das e além das margens, das fronteiras,

como transbordamento de sentido; o sentido do texto fora dos seus limites; migrações interpretativas; o caráter dialógico do texto.

Esses princípios de leituras a que nos propomos como grupo não institucional nos moldes acadêmicos são regidos *pela singularidade e a especificidade de um texto que se configura nas relações com outros textos*, e que conduzirão nossa leitura, nosso olhar, nossa visão, nossa escrita para além das margens de uma única língua (referência à Torre de Babel para significar a convivência de línguas que dá o enriquecimento da *escuta do outro*, tendo em vista a *escritura*, a compreensão responsiva, o sentido que sempre está na parte do *outro*), das bordas, das molduras, das páginas dos textos fechados, que não possibilitam interpretações múltiplas, multiforme, interdisciplinar, intertextual.

A seguir, algumas antecipações de nossas leituras e escritas.

O diálogo nas águas abundantes da vida

Tomando por referência Clarice Lispector (1998, p. 30), em sua obra *Água viva*, quando ela utiliza a expressão “águas abundantes” para expressar “a força do corpo nas águas do mundo”, queremos estabelecer essa relação do corpo com outros corpos e do fluxo contínuo desses corpos pela vida, no cotidiano e com o passar do tempo presente em que a vida é tecida, plena de textos convergentes e divergentes nas diversas esferas, cada um com seu objetivo central e sua orientação discursiva.

Essa constante interação, diálogo, importante à vida humana, materializam-se em textos (sejam orais, escritos, gestuais, etc.) ou, se preferirmos, podemos falar num sentido mais amplo, como um conjunto coerente de signos, e sua essência sempre se desenvolve entre duas consciências, entre dois sujeitos, dois corpos. Nesse contexto, identificamos o diálogo, tal como Bakhtin (2009) explicita no livro *Marxismo e filosofia da Linguagem*:

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja (BAKHTIN, 2009, p. 123).

Cada interlocutor, no momento da interação, se expressa e no seu ato individual ele se torna obrigatoriamente responsivo por aquele acontecimento da vida. Essa atividade se trata de um momento único, irrepetível, particular e singular, onde só nesse momento ocorre a relação dialógica, de sujeitos insubstituíveis.

Sobre essa situação discursiva, Ponzio (2010) pontua que:

A singularidade, a unicidade, irrepitibilidade da palavra se deve àquilo que Bakhtin chama “o não-álibi no existir”, a impossibilidade de álbi no existir de cada um, a impossibilidade de não dar um passo, de não perder nenhuma decisão, de não dizer nada. Cada um ocupa um lugar único e irrepitível, insubstituível, impenetrável para um outro; cada um encontra-se em um espaço único e em um tempo único, no qual ninguém mais pode se encontrar (PONZIO, 2010, p. 32).

Dessa forma, o participante na interação utiliza-se da palavra viva, que provém do sujeito que pensa, que tem ideias, que articula significações e temas, que está vivo, no sentido mais amplo enquanto produção humana. O *outro* a quem se dirige o discurso é o outro participante a quem a palavra pede uma compreensão respondente. Neste mundo textual, de *abundante* comunicação discursiva, a compreensão também é uma forma de diálogo. E isso nos interessa enquanto elo de união entre os interlocutores que participam do processo de alternância de vozes, em função de uma compreensão ativa e responsiva, mediadas pelo texto.

O que nos interessa nesse diálogo, nesse encontro, é o ato em si, com as mútuas relações dialógicas, as compreensões (ativa ou passiva) respondentes, as apreensões, todas ligadas ao posicionamento axiológico dos interlocutores. A saber, cada ser humano tem diferentes valorações sociais, e a vida, por assim dizer, é uma complexa colcha axiológica, um rio de linguagens e ideologias, onde os desencontros e encontros acontecem naturalmente. Nenhum enunciado é desprovido de contexto e de relações dialógicas.

Nisso importa compreender também que a peculiaridade do homem não é ser um animal que fala, que trabalha, mas que é o único animal capaz de *escutar*. Esse *escutar*, em termos bakhtinianos, é da ordem do calar, associado à compreensão dos sentidos. O espaço do calar e o tempo acionam em nós a intertextualidade (KRISTEVA, 1969) ou o dialogismo (BAKHTIN, 1929/2009, 1929/2013, 1979/2011) na enunciação. Por isso, a escuta é a arte da palavra, compreensão respondente, é diálogo como substância e não indiferença ao outro, como vivência com relação ao outro, como encontro de palavras.

Essa escuta é tratada como o centro valorativo na relação com a outra palavra. Colocar-se na posição de escuta é colocar-se em escuta, que significa dar tempo ao outro (o outro de mim e o outro eu). Em suma, os sujeitos envolvidos na comunicação dar-se-ão um tempo. É o tempo que se dá ao outro-de-si e ao outro: dar tempo e dar-se tempo. Ponzio (2010, p 26) também discorre sobre esse tempo ao outro. Vejamos: “É o tempo disponível, disponível para a alteridade, a alteridade de si mesmo em relação à própria identidade e a alteridade do outro em relação à sua identidade.”

Esse exercício de se dar tempo e dar-se tempo, na contemporaneidade onde temos grandes transformações e o surgimento de inúmeros aspectos identitários sendo delineados na relação humana e produtiva, torna-se imprescindível ao desenvolvimento da alteridade na formação humana.

Bakhtin já falava em seu tempo de uma crise dos valores (o que percebemos explicitamente na época atual), conforme nos aponta Ponzio (2010):

Bakhtin caracteriza a crise contemporânea dos valores como crise do ato, aqui incluído o ato de palavra, que se tornou ação técnica. Identifica tal crise na separação entre o ato, inclusive o ato de palavra, o dizer como encontro de palavras, e o seu produto, o dito, que de tal modo perde o sentido (PONZIO, 2010, p. 37).

Por isso, retomamos a vida, que é intensa e onde tudo se faz sempre com a “vida”, renovada a cada momento, onde os sentidos são dados pelos sujeitos do lugar social onde se constituem (nas relações antecedentes ao ato presente) e que doravante, enquanto sujeitos inacabados, continuam construindo novos sentidos, constituindo-se em suas novas relações. Registrando e escrevendo suas histórias. Essa é a essência do discurso e do diálogo, a preocupação e a atenção com o outro: princípio da alteridade.

Cada palavra (cada signo) dos textos que temos contato e elaboramos cotidianamente, leva-nos ao horizonte de possibilidades de interpretação porque está correlacionada a outros textos, que antecederam ao momento presente e que antecipam um prospectivo futuro contextual. Isso tudo está na vida e na arte, como explicita a arquitetônica bakhtiniana. Os sujeitos ao agir neste mundo, transformam-no e são transformados por ele. A vida é uma festa, por vezes conflituosa por depender das atitudes dos humanos, mas que vale a pena ser vivida. O que fica evidente e se torna o ato mais importante da vida é o *viver*.

O texto e o movimento exotópico

Na concepção de Barthes (2010) o texto é antes de tudo uma ação de combinar, de enredar, de construir redes de relações, cuja soma dessas particularidades resulta no tecido, que também é sentido; lembrando que etimologicamente, o termo “texto” reporta-se à antiga técnica de tecer. Daí, justifica-se a aplicação da metáfora têxtil ao signo textual. Para o autor, o texto sempre foi tomado “por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade)” (BARTHES, 2010,

p. 74). E no trabalho desse entrelaçamento, de acordo com o pensamento do autor, o sujeito se desfaz nele, comparando esse processo ao de uma aranha que se dissolve em suas próprias secreções constitutivas de sua teia. Barthes acreditava que toda escrita se fundamenta em textos anteriores, reescrituras, normas e convenções, e que estas são as coisas às quais nos devemos voltar para entender um texto.

Estudioso da linguagem como sistema dialógico de signos, Bakhtin (2011, p. 308) diz que texto é enunciado e é composto por dois elementos que o determinam: “a sua ideia (intenção) e a realização dessa intenção”, incluído na cadeia da comunicação discursiva. A perspectiva adotada por Bakhtin é a de que todo texto tem um sujeito, um autor, o que fala, o que escreve, o que cria, e é na produção desse enunciado, no encontro da minha palavra com a palavra do outro que se dão os sentidos, considerando que por trás de cada texto está o sistema da linguagem. Sendo assim, compreendendo o texto como enunciado, como sentido, compreendemos também que esses sentidos são dados a partir das relações dialógicas entre os textos e no interior de cada um, mesmo porque cada um é individual, único e singular. Contudo, é uma trama de vozes que se entrecruzam, se completam, respondem umas às outras. Os enunciados não são indiferentes uns aos outros. Eles devem ser considerados, sobretudo, como respostas a outros enunciados. Enfim, texto configura-se nessa ótica como sendo plurivocal, pois a plurivocalidade está intimamente ligada ao dialogismo, porque um texto só se torna plurivocal quando resulta do embate dialógico de muitas vozes sociais, que representam pontos de vista distintos sobre o contexto ao qual os sujeitos estão inseridos.

Adotando a perspectiva do texto plurivocal em sua constituição devido às várias vozes que o circundam, um outro conceito nos ajuda a entender como, muitas vezes, se dá esse diálogo. Bakhtin (2011) busca, a partir do conceito de exotopia, explicitar a complementariedade da relação eu/outro, pois, segundo ele:

Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, contemplar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele (...) (BAKHTIN, 2011, p. 23).

É um *outro* que do seu lugar dá ao *eu* o acabamento, na mesma proporção em que o *eu* só recebe o que falta ao seu horizonte de visão pelo outro, a partir das possíveis alianças entre presenças/ausências e vozes alheias. Nas palavras do autor:

em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver [...] toda uma série

de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele (BAKHTIN, 2011, p. 21).

Conforme Amorim (2010), Bakhtin serve-se de um exemplo para conceitualmente explicitar a exotopia: ação de um pintor ao retratar alguém que será o retratado. Por um lado, o efeito do encontro destas duas posições, retratado e retratante, é o quadro que traz em si a expressão deste duplo movimento onde temos necessariamente uma posição exotópica do retratante. O esforço criativo do retratante passa por dois momentos: o primeiro se constitui pelo propósito de se colocar no lugar do outro tentando se apossar do modo como o seu retratado vê e se coloca no mundo, ou seja, o seu ponto de vista axiológico de mundo. Já, no segundo momento, aquele que retrata retoma seu lugar, não no sentido da posição física, mas sim no sentido da interação, da produção de significação, distanciando-se do retratado para que se processe o necessário estranhamento que permite diferenciar seus pontos de vista e com isso fazer as devidas escolhas de recorte, enquadramento e foco do que ou de quem quer retratar.

Tomaremos como ponto de partida para uma reflexão sob a ótica de um movimento exotópico o processo de criação da obra *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral, uma leitura interpretativa de um texto não verbal, pintura em tela, desprovido de quaisquer resquícios de grafemas.

Tarsila do Amaral se serve de um olhar axiológico em razão do seu movimento exotópico para criar a obra *Abaporu*. O quadro foi pintado em óleo sobre tela em 1928 e dado de presente de aniversário ao escritor Oswald de Andrade, seu marido na época. A artista plástica valorizou o trabalho braçal (pé e mão grandes) e desvalorizou o trabalho mental (cabeça pequena) na obra, pois era o trabalho braçal que tinha maior importância no início do século XX. Essa valoração pode ser entendida como um excedente de visão, uma vez que a autora entra em empatia com o contexto político, econômico e social da época em que a arte era pouco ou quase nada valorizada no Brasil.

As características físicas percebidas no herói da obra refletem ainda presença marcante da relação do homem com a terra. Ademais, as cores da bandeira brasileira podem ser perfeitamente percebidas nesse contexto de produção. Economicamente, o Brasil, particularmente, a cidade de São Paulo, começava a industrializar-se e a se desenvolver, posto que, politicamente, o país vivia o fim da República Velha.

A diferença e a tensão entre dois olhares – do retratado e do retratista – é expressa pela criação estética da obra. O retratista, o autor-criador, a pintora no caso, trabalha a partir de dois movimentos. Primeiro ela tenta captar o *olhar do outro*, ela tenta entender o que o *outro olha*, percebe, sente, vive. O segundo movimento consiste em, segundo Amorim (2010, p. 96), “retornar ao seu lugar, que é necessariamente exterior à

vivência do retratado, para sintetizar ou totalizar o que vê, de acordo com seus valores, sua perspectiva, sua problemática.”

Por outro lado, o retratado é aquele que vive cada momento de sua vida como inacabado, incompleto, como se sempre tivesse algo a mais para viver, num devir incessante. Ainda que o retratista tente entender o ponto de vista do retratado, ambos os olhares jamais se fundem.

Ao criar a obra *Abaporu*, Tarsila do Amaral, de seu lugar exterior, capta algo essencial sobre o contexto histórico no Brasil, na década de 20 do século passado. *Abaporu* é uma palavra de origem indígena, vem dos termos em tupi “aba” (homem), “porá” (gente) e “ú” (comer), significando “homem que come gente”. O nome é uma referência à antropofagia modernista, que se propunha a deglutir a cultura estrangeira e adaptá-la ao Brasil.

Esse duplo movimento – colocar-se no lugar do outro e, por conseguinte agregar ao já visto aquilo que o retratante acha que o outro vê – é que garante o excedente de visão ou a exotopia, dando uma forma estética de acabamento ao *outro*.

Ao vislumbrarmos uma leitura interpretativa da obra *Abaporu*, entramos em empatia com a proposta da artista Tarsila do Amaral, isso significa nas palavras de Bakhtin (2011) que:

Ver e compreender o autor de uma obra significa ver e compreender outra consciência, a consciência do outro e seu mundo, isto é, outro sujeito. (...) Na *explicação* existe apenas uma consciência, um sujeito; na *compreensão*, duas consciências, dois sujeitos. Não pode haver relação dialógica com o objeto (...) (BAKHTIN, 2011, p. 316).

Nesse sentido, o autor russo nos diz que a explicação é desprovida de elementos dialógicos, ao passo que em certa medida, a compreensão é sempre dialógica.

Le relazioni del testo. A partire dai margini

Il carattere dialogico nelle relazioni del testo è reso negli oltrepasamenti testuali. Il senso del testo porta fuori dai suoi limiti, vive nella relazione con altri testi e si arricchisce continuamente in seguito a nuovi rapporti intertestuali. Malgrado le apparenze connesse con la sua manifestazione fisica e gli approcci di vario tipo che ne producono una visione reificante e sé-dicente, del “testo-che-fa-testo” o del “testo-attestatato”, il testo scritto o orale, verbale o non verbale, non è circoscrivibile entro confini definiti. Ciò vale in maniera differenziata a seconda dei vari tipi di testo, a seconda che si

tratti di testi letterari e testi non letterari, testi artistici o extra artistici. Se ogni testo deve essere considerato nella sua specificità, è anche vero che a tal fine bisogna insistere sulla sua irriducibilità ad una “forma” o ad una qualsiasi totalità, per esempio quella degli elementi che lo compongono o quella del sistema segnico cui appartengono.

Come dice Michail Bachtin ([1959-61], 1988), nel suo scritto sul problema del testo, la specificità e la singolarità di un certo testo si decidono nei rapporti con altri testi. Il senso del testo non dipende dagli elementi ripetibili del sistema di segni con cui è composto ma nella sua stessa costituzione, e non solo nella sua manifestazione, esso è situato nei rapporti di rinvio, di differimento che danno luogo ad una catena di testi ad esso antecedenti e ad esso successivi, rientranti in una certa sfera, quella relativa al tema trattato, al genere testuale, ad un determinato settore disciplinare. Il testo non ha più a modello la frase, “la frase, si sa, è un limite, una frontiera nel linguaggio” dice Barthes (1998, pp. 268-269), ma l’enunciazione che non si lascia leggere una volta e per tutte, rendendosi paradossalmente illeggibile: è ciò che “non si legge” a produrre il piacere dei grandi racconti (BARTHES, 1999, p. 81).

In tal senso la lettura è scrittura, una lettura sempre “ricominciata” (BARTHES, 1998):

Quale forma di selezione opera la lettura in questo nastro? Che cosa ne faccio quando leggo? Lo seguo, ne accompagno il corso. Ma posso farlo per pagine e pagine senza veramente leggere: la lettura non si riduce a questa sfilata monotona che io scorro senza sintonizzarmi, senza ritenere nulla. [...] È ciò che mi accade con un testo che mi sconcerta, che non so da che parte prendere: mi respinge, mi tiene a rispettosa distanza. [...] In compenso quando leggo veramente, quando mi sintonizzo su un testo, qualcosa si mette in moto: avanzo, mi metto in agguato, e d’un tratto qualcosa, come un ostacolo, arresta di netto la mia progressione. E forse in questo istante che alzo la testa, che lo sguardo si fissa, che abbandono il flusso: ciò che ha luogo è una specie di choc, di frattura che spezza, infrange l’uniformità del testo: è un incontro, un *ricoscimento*” (BARTHES, 1998, pp. 272-273).

La lettura incontra la scrittura, e solo leggendo lo si può fare, ma non perché si stia leggendo quello scritto; ma, proprio perché *non si vuole leggere* quello scritto, ci si deve sconcertare nel modo più assoluto “alzando la testa”, non per disinteresse ma per eccessivo coinvolgimento.

La scrittura è ciò che resiste alla lettura: “la scrittura non ha bisogno d’essere leggibile per essere pienamente scrittura” (BARTHES, 1999, p. 29). Perché la scrittura si manifesti nella sua verità e non nella sua strumentalità (trascrizione), bisogna che sia illeggibile. Il testo disfa la nominazione, in una scrittura che *non dice*, sempre fuori-luogo,

che porta il lettore alla deriva “trasportato di qua e di là in balia delle illusioni, seduzioni e intimidazioni di linguaggio, come un sughero sull’onda [...] roteante sul godimento intrattabile che [lo] lega al testo (al mondo)” (BARTHES, 1999, p. 87).

L’inconsumabilità, l’illeggibilità del testo non vuol essere però lo stadio “difettivo” o “mostruoso” della scrittura, al contrario costituirebbe il valore aggiunto del testo, anche a vantaggio di una certa opacità grafica – “la scrittura è sovente (o sempre?) servita a nascondere ciò che le era affidato” (BARTHES, 1999, p. 10) di mostrare –, al limite del decifrabile e a sacrificio proprio di quella leggibilità nelle sue funzioni puramente pratiche di comunicazione, di registrazione, di trascrizione, di meri strumenti mnemotecnici. La leggibilità classica istituzionale, infatti, chiude l’opera, la lega alla lettura, la inchioda al suo significato, fissa il senso in un’unità chiusa, univocamente determinata e definita, impedendogli di tremare, di sdoppiarsi, di divagare, di differire. Nella sua incompatibilità la scrittura offre così resistenza ad ogni intervento di lettura che imponga forme arbitrarie (margini, bordi, cornici e telai), operando invece nella mobilità del senso, nello scarto, nell’eccedenza, nello sviluppo incompiuto, amorfo, magmatico, che è continuo cambiamento e movimento traslato, proteiforme (Proteo), “ameboide” (*amoeba*, dal greco antico *μοιβή*, “cambiamento, trasformazione”).

La sua presunta chiusura (entro margini, bordi o cornici) conduce ineluttabilmente fuori, altrove, al di là della pagina, di modo che la scrittura possa rendersi inevitabilmente in quel particolare movimento di apertura e di ascolto, giacendo sì sulla pagina ma disattendendone le attese e costruendo un disegno, una idea in veste di scritto. È nelle pieghe (DELEUZE, [1988], 2004) del testo dove la scrittura senza dimora, atipica, inventa se stessa e il proprio luogo, disegna i propri dintorni e orizzonti, vaghi rispetto alla compiutezza desiderata, nell’abbandono di atti e parole mancati, tentativi abbozzati e non riusciti, eludendo nel suo corso ogni tentativo di delimitazione in contesti pre-scritti e circoscritti (fonti, confluenze, collettori e sbocchi). Così, sempre sovrainterpretata e fraintesa, in una sorta di linguaggio inaugurale, la scrittura, galassia di significanti possibili e tutti compresenti, dice molto di più di ciò che lascerebbe intendere il suo senso dichiarato, letterale.

Il testo è un evento individuale, unico, enunciazione irripetibile, che si determina nell’incontro agapastico, per somiglianza, per attrazione, nelle relazioni dialogiche con altri testi, rispetto alle quali esso risulta non ripetitivo e non ripetibile, a differenza della sua riproduzione meccanica che lo lascia uguale a se stesso. Il segno interpretante, ci dice Peirce (1951-1958), è sempre qualcosa di nuovo e di più rispetto all’interpretato, e ciò vale quando il testo si realizza come risposta, come interpretante di comprensione rispondente di altri testi e quando esso stesso diviene oggetto di interpretazione.

Se per alcuni testi la codificazione sembra coincidere con la comprensione, per

i testi letterari, artistici in generale, tale sovrapposizione non è possibile, la scrittura non coincide con la sua lettura.

Oggi la massa dei “leggenti” supera di molto la massa degli “scriventi” [...], e questa sproporzione può essere sentita come malessere: molti lettori non possono, nella nostra società, accedere alla scrittura (nel senso creativo del termine), per ragioni principalmente economiche (editoriali); restano lettori, consumatori, condannati a una sola prestazione (leggere), a un solo modo di approccio, mentre, come si è visto, è proprio la lettura che richiama naturalmente a scrivere” (BARTHES, 1998, p. 289).

Ai limiti della comunicazione-informazione, la scrittura, così come la stiamo configurando, non è più scrittura sé-dicente e che dice solo di sé, ma oltrepassa se stessa. Se al di qua della frase abbiamo la lingua, il detto, al di là di essa vi è il discorso, il dire, l’enunciazione irripetibile del testo. La lingua dunque ricopre, cerca di contenere il linguaggio (o la scrittura – “scrittura” e “linguaggio” qui sono sinonimi) e il linguaggio, dal canto suo, continua tuttavia a sussistere, a resistere al gioco della lingua, sovvertendola.

Se il testo si compone di frasi, e le frasi di segni, non bisogna solo riconoscerli, ma comprenderli nella loro “comprensione rispondente” (BACHTIN, 2014). La lettura-scrittura associa queste due attività complementari, il riconoscimento e la comprensione, in cui il riconoscimento (lettura) è la decostruzione del testo, e la comprensione (scrittura) è la costruzione di un altro testo.

Si tratta, infatti, di un congegno di modellazione in grado di produrre un numero indeterminato di mondi possibili, grazie ad una sorta di *ars combinatoria*, alla capacità di costruzione/de-costruzione/ricostruzione, che Charles Peirce (1951-1958) indicava in maniera vaga come “gioco del fantasticare”, che con Charles Morris e Thomas Sebeok (1984) possiamo meglio caratterizzare come “capacità sintattica”, e che noi preferiamo indicare come capacità di scrittura anteriore al parlare e quindi alla scrittura come trascrizione.

La scrittura, dunque, lavora in senso contrario alla lingua (BARTHES, 1999), decostruendola come lingua di rappresentazione, nel suo potere di lingua e come lingua di potere. Con-*fusa* nell’opera, la scrittura si rende in un’altra lingua, in una lingua fuori della lingua, *fuori-di-sé*, fuori dal suo significare per sé, in una specie di lingua straniera e pluralizzata, in un testo il cui spazio, concepito come spazio polisemico, è quello del gioco combinatorio, dell’infinito “gioco del fantasticare” (PEIRCE, 1951-1958). Se il fine della lingua è rientrare nel ciclo produzione-consumo imprimendo una spinta prevalentemente comunicativa a scapito di quella espressiva, la scrittura, invece, proietta le parole al di là del senso, se non addirittura in contro-senso, usando le parole come si

usano i colori, ravvivandole nei toni metaforici (I tasti addentano le dita del pianista, direbbe Majakovskij gettandosi nelle parole come ci si getta nei colori). Colui che scrive sull'onda della scrittura inventa, tenta, traduce, fa una operazione unica e senza replica, scrive reinventando la scrittura.

Il testo dunque vive soltanto nel contatto con un altro testo, come ci dice a più riprese Bachtin (2014), un contatto dialogico tra testi ed enunciazioni, e non un contatto "meccanico" di opposizione tra elementi astratti (fonemi, monemi, frasi) che sussiste all'interno del testo e del quale è indispensabile tenere conto solamente in una prima fase di comprensione, quella della identificazione, della decodificazione, della comprensione del significato, della dimensione frastica, e non del *sensu*, della dimensione enunciativa. Pertanto, in corrispondenza al processo di decodificazione del testo e al processo di comprensione rispondente, come suggerisce Bachtin (2014), si possono distinguere "due logiche": una, in cui il testo risulta in relazione con il sistema segnico di appartenenza, e l'altra che riguarda la relazione dialogica della sua costituzione di senso nel suo rapporto intertestuale. La prima logica, se pretende di esaurire la portata di significato del testo, è senz'altro riduttiva. La seconda è la *logica specifica del testo*. La logica del testo è una *dialogica* e la sua individualità assolutamente irripetibile è data e si decide nella dialogica intertestuale.

Scrive Bachtin (1988):

Conviene chiamare la nostra analisi *filosofica*, prima di tutto per considerazioni di ordine negativo: non si tratta, infatti, di un'analisi (studio) né linguistica, né filologica, né teorico-letteraria, né attinente a qualsiasi altra disciplina speciale. Le considerazioni in positivo sono le seguenti: il nostro studio si muove in sfere di confine, alla frontiera cioè di tutte le discipline suddette, nei loro punti di incontro e di intersezione (1959-61, in: BACHTIN [1979], 1988, p. 291).

Una semiotica del testo che voglia tener conto del dialogo che nel testo concretamente si pone tra queste due logiche, deve realizzarsi come attraversamento di tutte le possibili scienze del testo. In questo senso Bachtin definisce la sua analisi "filosofica" come "filosofia del linguaggio", perché non resta confinata in nessun settore disciplinare. Se noi, d'accordo con l'insegnamento di Bachtin, vogliamo indicare uno studio del genere come "semiotica del testo", dobbiamo conferire all'approccio semiotico un carattere fondamentalmente interdisciplinare.

La resistenza del materiale ideologico di cui l'ideologia letteraria si avvale fa sì che, più che riflettere l'"ideologia ufficiale", cioè i sistemi ideologici già formati, la letteratura generalmente riflette ideologie non ufficiali, in formazione, al margine, penetra, come dice Pavel Medvedev in *Il metodo formale e la scienza della letteratura*

(1928; *in*: BACHTIN, 2014), nel laboratorio sociale in cui le ideologie si creano e si formano, e spesso anticipa motivi ideologici che solo successivamente troveranno sistemazione nelle ideologie ufficiali.

L'artista non può cavare fuori nulla da posizioni precostituite e consolidate: esse si rivelano inevitabilmente dei corpi allogeni nel contesto dell'opera, dei prosaicismi, delle tendenziosità. Il loro posto naturale è nel sistema della scienza, o della morale, o nel programma di un partito politico, ecc. Nell'opera d'arte queste posizioni cristallizzate, precostituite possono, nella migliore delle ipotesi, occupare un posto secondario (MEDVEDEV, *in*: BAKHTIN, 2014, pp. 643-644).

Così l'eroe di un romanzo non rappresenta mai direttamente un tipo sociale ma la sua interpretazione da un certo margine, un'interpretazione di scorcio, in maniera indiretta, da un determinato "punto di vista". Questo ideologema extra-artistico, entrando a far parte di un'opera d'arte, forma un nuovo composto, che è chimico e non meccanico, con le caratteristiche della visione artistica (BAKHTIN, 2014, p. 653).

Referências

AMORIM, M. "Cronotopo e exotopia". *In*: BAIT, Beth (Org). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010.

BACHTIN, M. M. *et al.* **Michail Bachtin e il suo circolo opere 1919-1930**. A cura di A. Ponzio e con la coll. Di L. Ponzio, testo russo a fronte. Milano: Bompiani, 2014.

BACHTIN, Michail. **L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane**. A cura di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1988.

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BAKHTIN, M. M. / VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud *et al.* 13. Ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance**. Volume 1 – Da vida à obra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **O prazer do texto**. Tradução: (J. Guinsburg). 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Scritti. Società, testo, comunicazione**. A cura di Gianfranco Marrone. Torino: Einaudi, 1998.

_____. **Variazioni sulla scrittura** seguite da **Il piacere del testo**. A cura di Carlo Ossola. Torino: Einaudi, 1999.

DELEUZE, Gilles. **La piega**. Nuova ed. a cura di Davide Tarizzo. Torino: Einaudi, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PEIRCE, Charles S. **Collected Papers**. Cambridge, Harvard University Press, 1951-1958.

PONZIO, Augusto. **Procurando uma palavra outra**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

SEBEOK, Thomas A. **Il gioco del fantasticare**. Milano: Spirali, 1984.