

QUESTÕES SOBRE O «NOME» NO PENSAMENTO DA LINGUAGEM DO SÉCULO XX

The Naming of Cats is a difficult matter
It isn't just one of your holiday games;

T. S. ELIOT, «The Naming of Cats»

I. No âmbito de uma análise do problema da linguagem em contextos do pensamento ocidental pós-metafísico, reveste-se da maior importância a reflexão crítica de Wittgenstein aos padrões neokantianos subjacentes aos tradicionais conceitos de conhecimento e representação. Significativamente, esta cisão epistemológica surge bem demarcada nos fundamentos filosóficos que regem as duas principais obras do autor, o *Tractatus Logico-Philosophicus* (1918) e as *Investigações Filosóficas* (*Philosophische Untersuchungen*), um texto constituído por duas partes distintas, datando os últimos fragmentos da Parte II de 1949¹. Assim, ao domínio da lógica empirista, formulada no *Tractatus* segundo os pressupostos epistemológicos do atomismo de Russell, a última fase do pensamento de Wittgenstein, tal como este surge exposto nas *Investigações Filosóficas*, contrapõe um conceito de filosofia que procura ultrapassar as categorias apriorísticas da análise lógica e apresentar-se ao homem como

¹ A I. Parte desta obra aparece concluída em 1945, enquanto a II. Parte foi escrita entre 1946 e 1949. Publicadas dois anos depois da morte do seu autor, em 1953, as *Investigações Filosóficas* representam, de facto, o produto de um trabalho de investigação exaustivo entre 1929 e 1949. Referências a esta obra (Abrev. «*PI*») devem ser remetidas para a edição da Blackwells, traduzida por ANSCOMBE, G. E. M. — *Philosophical Investigations*, by Ludwig Wittgenstein. Ed. by G.E.M. Anscombe, R. Rhees, G. H. von Wright, Oxford, Blackwells, 1986; cf. ed. bilíngue al-ing., Blackwells, 1967.

forma de conhecimento do mundo, das coisas, de si próprio, através da reflexão pragmática e instrumentalista sobre o problema da linguagem:

Thought is surrounded by a halo. — Its essence, logic, presents an order, in fact the apriori order of the world: that is, the order of *possibilities*, which must be common to both world and thought. But this order, it seems, must be *utterly simple*. It is *prior* to all experience, must run through all experience; no empirical cloudiness or uncertainty can be allowed to affect it — It must rather be of the purest crystal. (...) (*Tractatus Logico-Philosophicus*, No. 5.5563)

We are under the illusion that what is peculiar, profound, essential, in our investigation, resides in trying to grasp the incomparable essence of language. That is, the order existing between the concepts of proposition, word, proof, truth, experience, and so on. This order is a *super-order* between — so to speak — *super-concepts*. (*PI. I: §97*)

O desejo de exactidão lógico-matemática, patente no *Tractatus*, quanto às relações de representação entre o sujeito, a linguagem e o mundo, configuradas em termos de arquiestruras ideais, de ordem metafísica, dá lugar a um sentido de representação assente em coordenadas historicamente contextualizadas e definidas em modelos situacionais. Por outras palavras, a linguagem pode fazer representar ao sujeito os sentidos do mundo, não através da correspondência imediata dos signos com as suas referências objectuais, mas através do *uso* desse signo, desse enunciado, num contexto concreto: «Whereas, of course, if the words “language”, “experience”, “world”, have a use, it must be as humble a one as that of the words “table”, “lamp”, “door”.» (*I: §97*).

Assim, Wittgenstein abandona a concepção pictorial e especular da linguagem do *Tractatus*, para enveredar, nas *PI*, por uma filosofia da linguagem que visa, sobretudo, indicar as possibilidades e os limites da própria linguagem, no momento em que esta passa encarar-se como «jogo», um plano real de emergência dos sentidos desidealizados da verdade: *We are talking about the spatial and temporal phenomenon of language, not about some non-spatial, non-temporal phantasm. But we talk about them as we do about the pieces in chess when we are starting the rules of the game, not describing their physical properties.* (*I: §108*). Naturalmente, Wittgenstein dá-se conta desta ruptura epistemológica que caracterizou o processo evolutivo do seu pensamento e que, de resto, se assimila ao traçado das linhas mais determinantes do pensamento pós-modernista, lançado, na esteira de Nietzsche, em circuitos de busca, ultrapassagem

— Heidegger emprega o termo *Überwindung* — da antiga ordem metafísica do humanismo ocidental: *What we do is to bring words back from their metaphysical to their everyday use.* (I: §116). Curiosamente, para Wittgenstein, a ordem pragmática do uso da linguagem é anterior à ordem metafísica, levantando-se o problema quanto à natureza relativa e fragmentária do próprio conhecimento, que não mais poderá subsumir-se a um conceito uno de ontologia do Ser: *We want to establish an order in our knowledge of the use of language; an order with a particular end in view; one out of many possible orders; not **the** order.* (I: §132). Nesta perspectiva, conhecer não deriva de uma actividade puramente mental e abstracta mas implica a consideração das múltiplas relatividades de sentido dos signos, de acordo com a gramática do «jogo» nesse contexto aplicada: *This shews you how different the grammar of the verb «to mean» is from that of «to think». And nothing is more wrong-headed than calling meaning a mental activity.* (I: §693).

Assim, com base nestas premissas, Wittgenstein assume a identidade do mundo cognoscível com os limites da linguagem, ao mesmo tempo que chama à atenção para a necessidade filosófica de uma revisão urgente das relações entre os conceitos e a linguagem, de modo a evitar especulações metafísicas sem fundamento epistemológico adequado:

The results of philosophy are the uncovering of one or another piece of plain nonsense and of bumps that the understanding has got by running its head up against the limits of language. (I: §119)

A questão da semântica linguística, tal como Wittgenstein de *PI* a coloca, torna-se particularmente problemática quando envolve o «nome» de um objecto, a sua designação. Se, por um lado, «nomear algo é como colocar um rótulo a uma coisa» (I: §15), por outro lado, há também «jogos de linguagem» pelos quais é possível inventar-se um novo nome para qualquer coisa (I: §28). Então, o acto de nomear estabelece-se na mesma linha de relações de significação contextual que liga o signo à sua referência, relativizando-a, fragmentando-a de sentido: *We call very different things «names»; the word «name» is used to characterize many different kinds of use of a word, related to one another in many different ways; — but the kind of use that «this» has is not among them.* (I: §38).

A reflexão sobre estes tópicos do pensamento wittgensteiniano acerca da linguagem leva ao confronto de problemas de uso contextual da lin-

guagem, tal como este se evidencia nitidamente na escrita literária, que muitas vezes não resiste a impulsos solipsistas de auto-análise, desdobrando-se sobre si própria em lanços de desocultamento consentido, iconoclasta de todas as criações, revendo-se nos jogos de uma metalinguagem que já fez transferir para si os poderes das coisas e do mundo. A estrutura deste tipo de poética da metalinguagem, peculiar nas correntes modernistas do século XX, fundamenta-se em pressupostos que, ideologicamente, remontam a conceitos de linguagem românticos, constituindo-se em padrões de conhecimento e representação ao longo de todo o século XIX. A questão do *Logos* vital nos fundamentos da ontologia histórica oitocentista, nas estruturas representacionais dos seus valores socio-políticos, encontra-se lucidamente explanada na reflexão de Foucault sobre a ruptura epistemológica que determinou, a partir dos modos de pensar a linguagem, a transformação de uma cultura clássica numa cultura moderna, nos finais do século XVIII:

Tout comme l'organisme vivant manifeste par sa cohérence les fonctions qui le maintiennent en vie, le langage, et dans toute l'architecture de sa grammaire, rend visible la volonté fondamentale qui maintient un peuple en vie et lui donne le pouvoir de parler un langage n'appartenant qu'à lui.²

A insistência wittensteiniana na necessidade de se remeter a linguagem e, conseqüentemente, toda a questão do conhecimento subjectivo envolvida no problema da semântica linguística, para o seu uso contextual e não para a sua referência «metafísica», «ideal», é mais um plano de continuidade e desenvolvimento de uma crise epistemológica em aberto durante estes últimos duzentos anos de história. O século XX, porém, e atendendo a esteiras do pensamento nietzscheano, tem procurado dilucidar a questão da crise romântica, ao estabelecer planos mais definidos da sua evolução e repercussão filosófica e cultural. O que está em causa, nos domínios da estética e, de forma análoga, da poética, já não é mais a definição kantiana de belo identificado com a «finalidade sem fim» (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*) do objecto natural, bem como os termos pelos quais o sublime se concebe no sentido criador do génio natural, mas antes o conceito de arte como Vontade do Poder, formulado por Nietzsche em *Der Wille zur Macht* (§§ 794-7). Na sua análise do problema da cul-

² FOUCAULT, Michel — *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966. 303.

tura pós-modernista Lyotard refere-se nos seguintes termos à qualidade do sublime aí encontrada:

Here, then, lies the difference: modern aesthetics is an aesthetic of the sublime, though a nostalgic one. It allows the unrepresentable to be put forward only as the missing contents; but the form, because of its recognizable consistency, continues to offer the reader or viewer matter for solace and pleasure.³

Entenda-se, pois, «nostalgia do sublime» nos enquadramentos de uma estética das não referências objectivas, porque não representáveis e, como tal, conteúdos ausentes que podem muito bem reconhecer-se nos «jogos de linguagem» de Wittgenstein, na necessidade de não determinar nomes e identidades fixas às coisas, na dificuldade em fazer representar essas mesmas coisas, pela sua irreferencialidade nominal, na irresolução das formas imediatas do conhecer:

But

How would you address a Cat?

II. A citação é retirada do poema de T. S. Eliot intitulado «The Addressing of Cats», incluído no seu livro de poesia inteiramente dedicado aos gatos: *Old Possum's Book of Practical Cats*⁴. Esta obra, publicada numa primeira edição da Faber em 1939, com ilustrações humorísticas de Edward Gorey, é considerada, de modo geral, uma obra um tanto descentrada do contexto da produção poética eliotiana, podendo integrar-se em tipologias de escrita *nonsense*, se se atender sobretudo a mecanismos de funcionamento da linguagem, através dos quais esta se desdobra em circuitos sintácticos e morfológicos de auto-análise e reflexão sobre as coisas da sua referência. De resto, a filosofia da linguagem de Wittgenstein, na perspectiva das *Investigações Filosóficas*, possibilita observar o problema do *nonsense* literário não como uma espécie de excursão de tradições normalmente canónicas da poética, mas como uma tipologia de utilização da linguagem, perfeitamente paradigmática dos modos de pensar dessa mesma linguagem, dos modelos representacionais nela implícitos, das relações de

³ LYOTARD, Jean-François — *What is Postmodernism?*, «Postmodernism: A Reader», Ed. by Th. Docherty, New York, Columbia, 1993.

⁴ ELIOT, T. S. — *Old Possum's Book of Practical Cats*, London, Faber, 1985.

sentido entre os sujeitos e as suas referências objectivas. O que está em causa é o facto de a definição de um discurso *nonsense*, como «uma construção auto-reflexiva», funcionando pela «manipulação de séries de tensões internas e externas», se articular directamente com uma poética geral dos discursos, nos termos em que as poéticas vanguardistas do modernismo e do pós-modernismo as possam representar⁵. Falar dos gatos, em Eliot, questionar-se acerca de como nos devemos dirigir a um gato, encontrar-lhe um nome — «But all of them sensible, everyday names» («The Naming of Cats» 8) — como que antecipa a versão pós-modernista de uma cultura ecletista, no sentido de esvaziamento de conteúdos metafisicamente sublimes, mais acima já referidos. «Ecletismo é o grau zero da cultura geral contemporânea», conclui Lyotard no texto igualmente já citado:

(...) one listens to reggae, watches a western, eats McDonald's food for lunch and local cuisine for dinner, wears Paris perfume in Tokyo and 'retro' clothes in Hong Kong; knowledge is a matter for TV games. It is easy to find a public for eclectic works. By becoming kitsch, art panders to the confusion which reigns in the 'taste' of patrons. Artists, gallery owners, critics, and public wallow together in 'anything goes', and the epoch is one of slackening. (42)

Repare-se que a noção de «abrandamento» de uma época reflecte, no fundo, sentimentos muito marcantes de inessencialidade das coisas concretas, buscas de outros contextos de referência mais adequados aos sentidos de perda e vazio que a ruptura com o «ideal» representou. Wittgenstein apela para a dimensão dinâmica e estruturante do jogo para definir situações de linguagem que não são outra coisa senão relações de conhecimento ou reconhecimento (*Erkenntnisse*) estabelecidas pelo homem na actualidade do seu próprio mundo. Fazer representar o ainda não presentificável é a grande questão para a qual as culturas pós-modernas procuram encontrar resposta: *The postmodern would be that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in presentation itself*. (Lyotard: 46).

Nesta ordem de ideias e, de forma muito peculiar em Eliot, a identidade do «gato» em *Old Possum's Book* estrutura-se numa espécie de prefiguração concreta, muito embora assumindo a imagem da máscara irónica, das representações em «correlativo objectivo» que dissimulam as referên-

⁵ EDE, Lise — *An Introduction to the Nonsense Literature of Edward Lear and Lewis Carroll*, «Explorations in the Field of Nonsense», Ed. by Wim TIGGES, Amsterdam, Rodopi, 1987. 57.

cias de subjectividade ao longo dos seus poemas: *And I must borrow every changing shape / To find expression ...* («Portrait of a Lady. III») ⁶. Significativamente, Eliot não apresenta simplesmente a prefiguração do gato como identificativa da subjectividade impessoal que subjaz a muitos dos seus poemas, mas remete essencialmente para a *questão* mais complexa sobre a natureza do próprio conhecimento subjectivo e das formas da sua representação e expressão. Consequentemente, mais importante do que a constatação de que nos gatos podem encontrar-se representações metonímicas das figuras humanas, como se lê em «The Ad-dressing of Cats» —

(...)
You now have learned enough to see
That Cats are much like you and me
And other people whom we find
Possessed of various types of mind. (5-8)

— é a tomada de consciência da interrogação que persiste para além das evidências que, todavia, se afirmem:

But
How would you ad-dress a Cat? (16-17)

Assumindo contextos sociais culturalmente massificados, enquadrados uma visão abrangente do conceito de modernismo, dentro do qual se integram conceitos nem sempre concordantes de pós-modernismo, verifica-se que o sentido tradicional de estética é expandido para além das dimensões e sentidos da representação artística, retomando antigos laços com a retórica, e acedendo a compromissos de produção e promoção por parte do «media» ⁷. Deste modo, o poder estético-retórico dos enunciados das cul-

⁶ ELIOT, T. S. — *Collected Poems*, 1909-1962, London, Faber, 1963.

⁷ Vattimo, por ex., define os parâmetros ideológicos do pós-modernismo como uma parte subsequente da revolução modernista operada no mundo ocidental pela dissolução da metafísica humanista. Caracteriza-se pelo processo extremo de «secularização» das referências tradicionais e pela reificação do valor do novo como determinante das noções de progresso histórico. (VATTIMO, Gianni — *The Structure of Artistic Revolutions*, Docherty (ed.), 110-118. Por seu turno, Lyotard apresenta o problema de modo inverso, mas, ironicamente convergente ao de Vattimo: «What, then, is the postmodern? What place does it or does it not occupy in the vertiginous work of questi-

turas «modernistas» definem modelos de comportamento social e político que, em termos práticos, podem identificar-se nas mitificações crescentes em torno de figuras «estelares», desde as «stars» cinematográficas, televisivas, computadorizadas, tanto humanas como de animação, às «stars» nas imagens de figuras públicas e políticas, passando pelos palcos dos concertos ao vivo, das MTV ou VH1, sem esquecer as passarelas da moda e os heróis desportivos. Tornam-se exemplares os termos pelos quais a questão é sintetizada por Eliot, num curto poema como «Whispers of Immortality», num passo alusivo à figura de um jaguar brasileiro: «The sleek brazilian jaguar» (25):

And even the Abstract Entities
Circumambulate her charm;
But our lot crawls between dry ribs
To keep our metaphysics warm. (30-34)

A remissão puramente ilusória e, como tal falsa, dos actos da existência humana para referências nostálgicas de uma metafísica virtual — *But our lot crawls between dry ribs/ To keep our metaphysics warm* — resume, paradigmaticamente, o contexto metafórico de *The Waste Land*, no qual a imagem civilizacional e mítica da cidade é destruída através da alegoria bíblica da queda das suas torres, pilares de uma existência irreal:

What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air
Falling towers
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal

«V. What the Thunder Said»(371-376)

Na I. parte («The Burial of the Dead») do mesmo poema, bem como na III («The Fire Sermon»), ambas apontando para a visão apocalíptica da cidade em «What the Thunder Said» (V), Londres apresenta-se como a

ons hurled at the rules of image and narration? It is undoubtedly a part of the modern. (...) In an amazing acceleration, the generations precipitate themselves. A work can become modern only if it is first postmodern. Postmodernism thus understood is not modernism at its end but in the nascent state, and this state is constant.» (44).

«Cidade Irreal», encoberta pelo nevoeiro e pela penúmbra dos dias de inverno. As sombras de irrealidade da cidade são povoadas por gente como Madame Sosostriis — *famous clairvoyante* — que vive da ficcionalidade das suas imagens virtuais, tal como estas se deixam representar pelas personagens das cartas do Tarot, identificações de pessoas tão irrealis e sem face, nem expressão, como a própria cidade: «Here, said she,/ Is your card, the drowned Phoenician Sailor,/ (Those are pearls that were his eyes. Look!)» (43-48). De notar, porém que, dentre as várias cartas tiradas do baralho de Tarot da cartomante, é omitida a da torre em derrocada, que só aparecerá no contexto já evidenciado da penúltima parte de *The Waste Land*. Por ironia, contudo, a cidade irreal da III parte é observada por um espectador cego, Tiresias, a propósito do qual gostaria de referir a nota explicativa de Eliot, no final de *Waste Land*:

Tiresias, although a mere spectator and not indeed a 'character', is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest. Just as the one-eyed merchant seller of currants, melts into the Phoenician Sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand Prince of Naples, so all the women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias. What Tiresias *sees*, in fact, is the substance of the poem.

A impessoalidade de Tiresias, como espaço vazio de representação de cenas da vida de um quotidiano cidadão que, apenas o são pela imagem reflexa do olhar cego que as observa, só alcança a substancialidade que Eliot lhe atribui em nota, ao constituir-se como correlativo objectivo, traçado linguístico de uma poética, das sínteses hermafroditas que os contextos do poema visam integrar:

I Tiresias, though blind, throbbing, between two lives,
Old man with wrinkled female breasts can see
At the violet hour, the evening hour that strives
Homeward, and brings the sailor home from sea,
The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
Her stove, and lays out food in tins.
Out of the window perilously spread
Her drying combinations touched by the sun's last rays,
On the divan are piled (at night her bed)
Stockings, slippers, camisoles, and stays.
I Tiresias, old man with wrinkled dugs
Perceived the scene, and foretold the rest — (218-229).

Tiresias não é uma personagem textual mas o verdadeiro eu virtual eliotiano que subjaz à natureza mais abstracta e, porém, mais intimamente vivida na experiência do dizer poético: «Perceived the scene, and foretold the rest». As margens de silêncio e vazio que o olhar cego distingue na rotina da casa da dactilógrafa são as mesmas que redimensionam os espaços de leitura do texto eliotiano, constituindo-se, de facto, na questão essencial da sua poética. No fundo, remete-se ainda para ecos mallarméanos dos finais oitocentistas, tendo em conta os pressupostos já focados, na reflexão de Foucault, sobre a dimensão ontológica que a linguagem tende crescentemente a assumir a partir do Romantismo:

(...) le Vers, dispensateur, ordonnateur du jeu des pages, maître du livre. Visiblement soit qu'apparaisse son intégralité, parmi les marges et du blanc; ou qu'il se dissimule, nommez-le Prose, néanmoins c'est lui si demeure quelque secrète poursuite de musique, dans la réserve du Discours.⁸

Em Eliot, contudo, a visão de Mallarmé da densidade da escrita poética, na abstracção de um fundo musical nos silêncios em branco das páginas do livro, permanece uma instância negativa da possibilidade de ser, de conhecer, e de falar acerca disso mesmo. E, contudo, na substancialidade possível de uma escrita que é o espaço impessoal e sintetizador de Tiresias, a poesia de Eliot não é senão esse dizer, na consciência de que os vazios assim o serão, as margens são extensões indefinidas, na diferença que se estabelece entre os vultos e as sombras:

Between the desire
And the spasm
Between the potency
And the existence
Between the essence
And the descent
Falls the Shadow

For Thine is the Kingdom
«The Hollow Men»

Para Mallarmé a descida ao «Nada» implica a ascensão nietzscheana aos planos sobre-humanos, sobre-metafísicos, do saber, que a Poesia con-

⁸ MALLARMÉ, Stéphane — «Quant au livre». *Oeuvres Complètes*, Texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Galimard, 1945.

figura, enquanto expressão pura do belo: «J'ai fait une longue descente au Néant pour pouvoir parler avec certitude. Il n'y a que la beauté — et elle n'a qu'une expression parfaite, la Poésie»⁹. Em Eliot a descida — ao «Reino» — é literalmente a descida ao túmulo, e o que aí subsiste não é tanto a morte como a sombra:

The Word in the desert
Is most attacked by voices of temptation
The crying shadow in the funeral dance
The loud lament of the disconsolate chimera.
Four Quartets. «Burnt Norton V»

«La Figlia Che Piange» pode ouvir-se nas margens de sombra que se projectam nos planos das vozes ecoando em *Four Quartets*:

So I would have him leave,
So I would have her stand and grieve,
So he would have left
As the soul leaves the body torn and bruised,
As the mind deserts the body it has used. (8-12)

Em *The Waste Land* lêem-se os silêncios de *Four Quartets* e de «La Figlia Che Piange» e estimam-se as dimensões de diferença que determinam os vultos vazios de «Hollow Men», enquanto figuras de um desejo perdido para sempre, incapazes da sua própria capacidade — para amar, para ser, simplesmente dizer, ou saber —

'You gave me Hyacinths first a year ago;
'They called me the hyacinth girl?
— Yet when we came back, late from the hyacinth garden
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence.
Oed' und leer das Meer.

1. «The Burial of the Dead» (35-42)

⁹ MALLARMÉ, «Lettre à Cazalis» (14.5.1867), *Correspondence*, I, Établi par H. Mondor, collab. de J-P. Richard, Paris, Gallimard, 1959, 243.

Nesta perspectiva, a questão que se levanta adversativamente no poema de *Old Possum's Book of Practical Cats*, sobre os modos de nos dirigirmos aos gatos — «But / How would you ad-dress a Cat? — não é descentrada da problemática fundamental da poética eliotiana, mas remete directamente para ela. Assim, ainda que camufladamente, faz-se crer nas evidências subjectivas dos gatos como prefigurações simbolicamente humorísticas dos homens. Dizer, nomear algo, não implica a referencialidade imediata da coisa que se quer nomear. Nas margens de sentido e não-sentido, estabelecidas como as diferenças entre vultos e sombras da escrita poética de Eliot, surge o pensamento da própria inefabilidade das coisas, irrevogável mesmo perante o acto simples de dar nome a um gato:

The Naming of Cats is a difficult matter
(...)
But THE CAT HIMSELF KNOWS, and will never confess
When you notice a cat in profound meditation,
The reason, I tell you, is always the same:
His mind is engaged in a rapt contemplation
Of the thought, of the thought, of the thought of his name
His ineffable effable
Effanineffable
Deep and inscrutable singular Name. (1; 24-31)

Todavia, em *Old Possum's Book of Practical Cats*, a preocupação exibida ao longo dos poemas é a de que todas as figuras de gatos apareçam devidamente identificadas, com nomes que procurem ser definições verbais das suas características singulares, sobretudo, na forma como estas poderão personificar, em refrações oblíquas, as impessoalidades enunciadas na maior parte da obra poética de Eliot. É assim que os gatos surgem com nomes tão diversos quanto o «uso» contextual em que possam ser encontrados: em «família» (Peter, Augustus, Alonzo, Bill Bailey...); nomes mais «imaginativos» (*fancier names*) — Plato, Admeter, Electra; nomes que fazem a cauda erguer-se na perpendicular, distender os bigodes, engrandecer o seu orgulho próprio, como Munkustrap, Quaxo, Coricopat!

Do mesmo modo funciona a intertextualidade do «correlativo objectivo» que encontra imagens supostamente mais subjectivadas nas figuras dos gatos. Limitar-me-ei a um exemplo nítido deste processo de citação interna, metamorfoseada, dentro da obra poética eliotiana, chamando à atenção para um possível levantamento de um número muito mais significativo de casos e, apelando à análise do problema de forma mais extensa

e desenvolvida, de acordo com interesses e objectivos temáticos possivelmente diversos dos do presente estudo. Assim, em *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, por exemplo, encontra-se talvez o caso mais típico de figuração impessoal do «gato», na imagem cinética do nevoeiro londrino:

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window panes,
Licked its tongue into the corners of the evening,
Lingered upon the pools that stand in drains,
Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
Slipped by the terrace, made a sudden leap,
And seeing that it was a soft October night,
Curled once about the house, and fell asleep. (15-22)

Em «The Song of the Jellicles», de *Old Possum's Book of Practical Cats*, os gatos são designados de «Jellicle» por referência à lua «Jellicle» e ao luar dessa noite em que eles se encontram reunidos para uma dança: «the Jellicle Ball». A dança dos gatos ao luar interpõe-se como imagem de referência possível na volatilidade ágil do nevoeiro londrino em *The Love Song of J. Alfred Prufrock*:

They like to practice their airs and graces
And wait for the Jellicle Moon to rise.

Jellicle Cats develop slowly,
Jellicle Cats are not too big;
Jellicle Cats are roly-poly,
They know how to dance a gavotte and ajig.
Until the jellicle Moon appears
They make their toilette and take their repose:
Jellicles wash behind their ears,
Jellicles dry between their toes.

Jellicle Cats are white and black,
Jellicle Cats are of moderate size;
Jellicles jump like a jumping-jack,
Jellicle Cats have moonlit eyes.
They're quiet enough in the morning hours,
They're quiet enough in the afternoon,
Reserving their terpsichorean powers
To dance by the light of the Jellicle Moon.

(9-24)

Este exemplo, se bem que isolado, alcança uma dimensão mais extensa se se tiver em mente a globalidade da referência do gato, na diversidade mais complexa e «tecnologicamente» construída dos nomes dos imensos gatos que habitam os palcos de *Old Possum's Book of Practical Cats*, sobre panos de fundo que são os cenários reais e imaginários da nossa visão e experiência do gato, no mundo que nos habituamos a ver, sem muitas vezes sabermos que nome dar às coisas. Assim entendida, a auto-referencialidade da escrita poética de Eliot, pela qual cada texto parece sempre encontrar reflexos fragmentários de si em imagens que, simultaneamente, o esclarecem ou desfiguram, lhe asseguram inteligibilidade ou o remetem para traçados descontínuos de memórias longínquas de outros textos, enquadra-se no mesmo tipo de questionação modernista acerca do poder da linguagem sobre o próprio modo de ser das coisas, bem como os modos de conhecer do sujeito.

Com efeito, uma vez negado o fundamento ontológico-metafísico à própria consciência do devir histórico, a civilização moderna (pós-moderna, segundo as acepções de Vattimo e Lyotard) assume a estreita implicação da tecnologia com a arte, numa clara oposição aos pressupostos metafísicos subjacentes à estética kantiana do génio natural. Nestes termos, a ontologia da modernidade fundada na vontade de poder nietzscheana, considerando o artista como um espaço (*Vorstufe*) no qual a vontade de poder se dá a conhecer e através do qual obtém revelação em pequena escala (*WzM*: 795), transfere para a arte uma função de antecipação e modelização do mundo que, em última análise, surge identificado com uma obra de arte que se faz a si própria, implicitamente, revelando a sua organização tecnológica. Nesta sequência de ideias, torna-se significativo o facto de Vattimo relacionar a importância crescente da tecnologia nos domínios da arte novecentista com análogos modelos tecnológicos de produção e organização da vida social:

The relation with technology has assumed a central importance in the arts in the twentieth century, not only in terms of the specific techniques of the different arts, which can be seen everywhere at close range, but also in terms of technology as a more general socio-historical fact involving the technological organization of production and social life. (111)

Assim, esta visão tecnológica, instrumental da linguagem é, essencialmente, a mesma que Wiittgenstein, das *Investigações Filosóficas*, pro-

curou instaurar no âmbito de uma reflexão geral sobre o plano enunciativo-situacional dos discursos linguísticos. O «correlativo objectivo» de Eliot, a figura impessoal de Tiresias, as margens textuais entre o enunciado poético e os silêncios, as referencialidades de sentidos difusos e refractados, os jogos em torno do nome dos gatos, a ausência persistente das instâncias de uma subjectividade assumida, não são mais do que processos cada vez mais auto-conscientes do poder da tecnologia da linguagem nas poéticas novecentistas.

So this is this, and that is that:
And there's how you AD-DRESS A CAT.

Filomena Aguiar de Vasconcelos