

APAGANDO O QUADRO NEGRO

LITERATURA E ENSINO

MARIA HELOÍSA MARTINS DIAS

APAGANDO
O QUADRO NEGRO

CONSELHO EDITORIAL ACADÊMICO
Responsável pela publicação desta obra

Giséle Manganelli Fernandes
Lúcia Granja
Norma Wimmer
Orlando Nunes de Amorim
Susanna Busato

MARIA HELOÍSA MARTINS DIAS

APAGANDO
O QUADRO NEGRO
LITERATURA E ENSINO

CULTURA
ACADÊMICA
Editora

© 2011 Editora Unesp

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.culturaacademica.com.br

feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na Fonte

Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

D533a

Dias, Maria Heloísa Martins

Apagando o quadro negro: literatura e ensino/Maria Heloísa Martins Dias.

– São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7983-201-7

1. Literatura brasileira – Estudo e ensino. 2. Literatura brasileira – História e crítica. 3. Literatura portuguesa – História e crítica. I. Título.

11-7727

CDD: 809

CDD: 82.09

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA
DAS EDITORAS UNIVERSITÁRIAS

*A Nair, Olinda, Maria Luísa e Eliana,
mestras de meu curso primário e que foram
o verdadeiro alicerce de minha formação escolar.*

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos se dirigem a todos os que participaram de minha vida como docente, dos seres imaginários que “assistiam” às minhas aulas dadas em criança, aos seres de carne e osso que foram meus interlocutores ao longo de tantos anos de trabalho.

Quero nomear apenas uma pessoa, a que deu forma acabada a este documento, ajudando-me na tarefa de arrumação do material para que eu pudesse arquivá-lo: Vanessa, secretária e amiga.

Hieróglifo

*Todas as coisas estão aí
para nos iluminar.
Discípulo pronto,
o mestre aparece,
imediatamente,
sob a forma de bicho,
sob a forma de hino,
sob o vulgo de gente
como num livro, devagar.*

*Mestre presente,
a gente costuma hesitar,
nem se sabe se o bicho sente
o que a gente sente
quando para de pensar.*

Paulo Leminski

SUMÁRIO

Apresentação 13

Parte 1

Reflexões sobre Literatura e ensino: o espaço crítico 17

O mito da periodização 19

A herança 27

Refazendo a lição de Eduardo Prado Coelho:

o espaço metafórico no ensino da Literatura 35

O texto literário como objeto: acesso ao prazer 45

A análise textual: um exame de células mortas? 59

Luzes e sombras da teoria 73

A via Semiótica para a leitura da Literatura 79

A poesia no ensino: fascínio ou terror? 93

Ensinar Literatura Brasileira em Portugal e ensinar Literatura

Portuguesa no Brasil: duas faces da mesma moeda? 109

Retirando as plumas do discurso crítico acadêmico 115

Rupturas no cânone: remexendo o baú de Fernando Pessoa 129

Uma leitura alegórica da alegoria

ou uma pastoral às avessas 145

Com o acontecimento nas mãos pensas:
epifania e olhar poético 153

Parte 2

Práticas metodológicas: o espaço da criação	157
Antenas e <i>plugs</i> na captação da linguagem literária	159
Títulos: Espelho, espelho meu...	167
Aguçando o foco nas retinas de Pessanha	183
Brincadeiras ortográficas de Alexandre O'Neill	185
Camões no século XXI	189
Bocage na crista da onda	193
Gil Vicente visita uma escola	197
A visão plástica de Cesário Verde	199
A textura do concreto em João Cabral e Carlos de Oliveira	205
As táticas surrealistas em Mário Cesariny de Vasconcelos	211

Referências bibliográficas 215

APRESENTAÇÃO

O PORQUÊ DESTE LIVRO

A preocupação com o ensino me ocupa desde o tempo em que ser professora era um sonho para mim. Embora sonho, era certo que iria se realizar, pois minha vocação (palavra antiga...) apontava para esse caminho, sem dúvida. Esse ideal, naquela época, tomava a forma de aulas dadas para alunos imaginários, uma brincadeira de criança levada a sério, com anotações, exposições em voz alta, chamadas, leituras, e um imenso amor dedicado a um mundo invisível. Nem tão invisível assim, pois composto por gatos, bonecas, cadeiras vazias...

Passados tantos anos, esse mundo acabou ganhando visibilidade por meio de minha atuação como professora, de fato e por formação, quando então pude realizar concretamente aquele ideal. É certo que a realidade foi mostrando lados nada fantasiosos nem lúdicos, porém, o prazer de ensinar se juntou à consciência crítica quanto aos modos e métodos de ensinar. Fui aprendendo a desaprender hábitos condicionados e ideais utópicos, sendo necessário cortar certas raízes de minha própria educação, aqueles princípios rigorosos e muito teóricos que, na prática e aos olhos da realidade atual, não fazem mais sentido. Nesse caso, sempre vale a pena lembrar os versos de Álvaro de Campos, heterônimo de Pessoa, contidos em “Tabacaria”: “A aprendizagem que me deram,/ Desci dela pela janela das traseiras da casa”.

Aliás, aprender e desaprender são gestos simultâneos, sobretudo em um mundo veloz como o de hoje, com valores instáveis e descartáveis, em que sujeitos com identidades também mutáveis buscam desesperadamente uma sintonia com os apelos vindos de inúmeras fontes. Mesmo atendida a esses novos apelos da sociedade tecnológica e informatizada, continuei fascinada pelo universo educacional, considerado menos como instituição e bem mais como um mundo letrado a oferecer suas diversas faces para serem exploradas, incitando-me a caminhos para seguir em minha formação. E, já como profissional da educação, apeguei-me totalmente à realidade da palavra (escrita, falada, reinventada, encenada...).

A leitura conjugada à atividade docente foi se concentrando em textos teóricos e críticos sobre Literatura para dar suporte às análises textuais realizadas em sala de aula. Porém, o texto literário, poemas ou narrativas, tomado como objeto dotado de singularidade e aberto à investigação pelo olhar sensível, sempre foi e tem sido meu maior interesse.

Por força das circunstâncias e concertos acadêmicos, meus cursos acabaram se focando na poesia portuguesa, já há alguns anos, paralelamente a disciplinas de Teoria Literária, como Literatura Comparada. Aí, sim, o ensino passou a ser, para mim, um desafio sem limites. A perplexidade dos alunos diante da poesia foi-me fazendo pensar e repensar nas estratégias que deveriam ser colocadas em prática para driblar a dificuldade dos jovens leitores, para os quais a poesia é algo tão indizível e enigmático que não há como penetrar nesse mundo, muito menos compreendê-lo.

Foi por causa dessa resistência e do propósito de buscar entender tal perplexidade dos alunos que os textos recolhidos neste livro surgiram, motivados, portanto, por esse impasse, que não diz respeito apenas aos alunos, mas também a fatores mais complexos e a outros elementos componentes da educação.

O livro se organiza em dois momentos, atendendo a uma certa “lógica” (entre aspas), porque sabemos que o racionalismo convém ser relativizado, principalmente quando se trata de uma matéria que desliza para o inapreensível, como a linguagem literária – signo refra-

tário à imediatez ou à nitidez. Após tantas aulas barthesianas, derridianas, lacanianas, foucaultianas, não é mais possível pensarmos na linguagem como um objeto dominável ou isento de armadilhas.

No primeiro momento, há reflexões sobre a Literatura e o ensino, em que vou alinhando à minha discussão as postulações de certos autores, como Eduardo Prado Coelho, Roland Barthes, Todorov, Eduardo Lourenço, Manuel Gusmão, Helena Buescu, Paul de Man, Derrida, Denis Bertrand, Abel de Barros Baptista, Nuno Júdice, entre outros.

No segundo momento, a reflexão crítico-teórica cede espaço à criação, em que apresento como propostas algumas práticas metodológicas voltadas à abordagem da poesia portuguesa: Camilo Pessanha, Camões, Gil Vicente, Bocage, Alexandre O'Neill, Mário Cesariny e outros. Sem nenhuma pretensão de oferecer modelos nem receitas, essas práticas de leitura apenas sugerem possibilidades de lidar com a poesia, atentando à aventura da criação ou aos caminhos da inventividade. Cumpre salientar que os exemplos apontados foram realizados em cursos de graduação do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Unesp, em São José do Rio Preto, onde atuei de 1992 a 2010.

Meu desejo mais intenso é que o material aqui oferecido possa estimular os leitores a questionar e refletir sobre a Literatura e as abordagens que ela suscita, impulsionando-os a dialogar comigo nessa difícil e sedutora tarefa de ensinar a ler o texto literário.

Nunca é demais lembrar as palavras de Barthes, ditas em sua *Aula*: “*Sapientia*: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível”.

PARTE 1

REFLEXÕES SOBRE LITERATURA E ENSINO: O ESPAÇO CRÍTICO

O MITO DA PERIODIZAÇÃO

Quando alguém me pergunta, jovem ou não, qual é a minha profissão, e eu respondo que sou professora do curso de Letras, no qual ensino Literatura, nem chego a terminar de dizer a especialidade (Portuguesa) e já ouço: “Ih, que coisa chata essa história de ficar estudando nomes de autores e obras e escolas literárias! Deus me livre!!”. E quando digo o objeto de estudo de meus cursos sobre Literatura – poesia –, isso acaba despertando outras reações: “Poesia?! Que coisa bonita!!”.

Infelizmente, essa situação bem prosaica com a qual inicio a abordagem do tema enunciado no título deste capítulo reflete a simplicidade reducionista que rege a visão de muitas pessoas acerca da Literatura. Principalmente, é claro, a de alguns estudantes, vítimas de um ensino pautado em moldes ratificadores dessa visão.

É só atentarmos para o sem-número de material bibliográfico, sejam os próprios manuais didáticos, sejam as obras de história da Literatura de cunho didático, para percebermos toda uma cultura educacional moldada por um enfoque da Literatura considerada apenas produto ou “documento” de época e marcada, portanto, por uma vertente diacrônica, em que se alinham os diversos períodos literários.

Deixando de lado os fatores que teriam justificado a existência (e permanência) desse tipo de abordagem e evitando, assim, pole-

mizar com as posições defensoras de tal viés, analisemos os seus efeitos para que se torne possível o encaminhamento de soluções ou estratégias metodológicas mais afinadas com a natureza própria do fenômeno literário.

O ponto inicial da discussão e que merece ser revisto, a meu ver, parece ser o de tomar a periodização como pressuposto metodológico (exclusivo?) para o ensino da Literatura, como se esta só pudesse ser abordada em função dos chamados períodos ou outros nomes que lhe são dados: estilos de época, escolas, movimentos etc. Pensando dessa maneira, ou melhor, permanecendo nesse círculo de dependência entre os dois universos, o que temos é uma relação de causa e efeito, própria de uma concepção determinista, por meio da qual os fenômenos só podem ser explicados dentro de uma lógica mecânica e sistêmica. Não é difícil levantarmos os aspectos implicados em toda visão segmentada por períodos: o estudo evolutivo da Literatura; a priorização dos traços genéricos e prototípicos do código estético; a filiação ou obediência das obras ao código; o caráter de exemplaridade ou representatividade das obras; o apego à classificação descritiva do objeto literário; a ratificação do cânone. Conforme discute Campos (1996), trata-se de “uma abordagem monológica, centrada principalmente na voz do autor” – e na voz da crítica canônica, posso acrescentar –, ratificando “uma concepção unilateral do mundo, já que tudo gira em torno de seu núcleo ideológico”. Ideologia demarcada, aliás, por valores calcados na linearidade da história da Literatura, de que resulta o apego excessivo (para não dizer exclusivo...) a questões factuais e de cunho genérico, como autoria, data, estudo de gênero etc.

Esse quadro acaba por tornar visível para qualquer leitor que a Literatura, ou melhor, seu objeto verdadeiro – o texto ou a obra literária –, surge apenas como decorrência ou reflexo de algo prévio, como uma imagem desdobrada de outra a oferecer sua face que mereceria ser contemplada. Espécie de coisa inventada ou ficção, a Literatura parece existir somente no fundo do espelho, como imagem diluída, para que a moldura desponte como realidade primeira e verdadeira – o período ou momento estético-temporal que enqua-

dra a imagem diluída. O que se destaca com tal viés historicista é um enfoque do texto exclusivamente como documento de época ou “memória do sistema literário”, no dizer de Campos (*ibidem*), reforçando-se o que nele está previsto quer do sistema mais amplo, quer do próprio texto que o ilustra.

Não por acaso, o crítico e poeta português Ernesto Manuel de Melo e Castro (1984) utilizou o jogo verbal em “Da invenção da literatura à literatura de invenção” para desenvolver em seu texto essa diferença de enfoque no trato com a Literatura. O primeiro segmento do título alude à visão preconceituosa responsável pela ênfase colocada no que é exterior ou pré-existente à Literatura, com base no princípio mimético que o autor relaciona à teoria do reflexo. Para Melo e Castro, está na base dos realismos primários a “reflexão em espelho plano entre a arte e a vida” (*ibidem*, p.6), como se entre ambas não houvesse a mediação da linguagem, criadora de artifícios que adensam (e embaçam) tal espelhamento. Já a expressão “literatura de invenção”, no outro polo de suas reflexões, estaria apontando para um princípio construtivo, não mimético, por meio do qual a Literatura pode ser pensada “como método autorreflexivo”, considerando-se como perspectiva metodológica “os próprios materiais com que se faz a linguagem escrita” (*ibidem*). Evidentemente, esse equacionamento não é tão simples assim e deve resistir a esquematizações, apenas servindo de impulso para considerações mais aprofundadas em busca de deslocamentos necessários para o enfoque da Literatura. Desse modo, a afirmação do crítico sobre a obra literária, de que ela “se constrói estruturalmente com base em prisões miméticas, mas só ganha a qualidade de obra de arte através de uma codificação e de uma estruturação construtiva” (*ibidem*, p.7), precisa ser examinada com cuidado e sem radicalismos. Mas em um ponto, pelo menos, o alvo do crítico português é atingido: é preciso colocar em destaque a construção singular por meio da qual a realidade cai nas malhas da linguagem, superando a transparência do reflexo.

Não é o espaço, aqui, para ficarmos discutindo a noção de mímese e outras nela implicadas, como reflexo, imitação, verossimilhança, transparência, representação etc. O que nos interessa no

momento é refletirmos sobre certa tendência dominante no ensino da Literatura, principalmente no nível médio, mas também presente no superior, que transforma a Literatura em algo indigerível, insípido. Ou, então, no extremo oposto, em algo lindo, que não pode ser tocado ou decifrado, como se devesse ficar em uma redoma, impenetrável. Texto chato porque difícil, ou belo mas inacessível, a Literatura parece algo que só interessa a iniciados ou a pessoas dispostas a cultivar esse mito do objeto maldito reverenciado e mantido no formol do conservadorismo.

Tentando evitar esse peso de um objeto que, em absoluto, não pode se manter congelado por visões cristalizadoras justamente por sua natureza dinâmica e refratária a qualquer engessamento, podemos propor algumas formas de superação dessa crise.

Talvez um dos caminhos para isso seja considerarmos a relação dialética e tensiva entre presente e passado um trampolim para entendermos melhor o que cerca o mito da periodização. Uma constatação simples já basta para começar a pensar: nas histórias literárias, sobretudo nas de caráter didático, o passado tem total privilégio e quase exclusividade, cabendo a ele não apenas um maior espaço nos livros que o abordam, portanto, maior representatividade de obras e autores que o confirmam, mas também o valor de ser sempre a origem ou o ponto de partida para uma suposta linha evolutiva. Enfim, predomina um cânone com recorte clássico, ou, se quisermos, a “alta literatura”, expressão de Leyla Perrone-Moisés, isto é, aquela que satisfaz os propósitos elitistas da autoridade institucional.

Nesse mesmo círculo de questionamento move-se Eduardo Lourenço, em depoimento à *Folha de S. Paulo*, sobre o cânone clássico:

Não sabemos por que certas obras adquirem um consenso que as leva a serem marcos clássicos, mas o fato é que herdamos um código de eleição criado basicamente pelo Renascimento [...] Não sei se é a obra que escolhe o referencial que lhe confere essa dignidade de obra superior ou se é uma classe particularmente exigente, elitista, que faz escolhas e determina que esta e não aquela seja de fato uma obra de arte. (apud Campos, 1996)

É evidente que Lourenço sabe tratar-se do segundo caso, embora o atenuar pela dialética, e também sabemos quanto esse elitismo está presente no sistema educacional.

O problema, evidentemente, não é o passado como tal, mas o tratamento ou a visão convencional com que é tomado para explicar a Literatura, como se esta só pudesse ser entendida em função de valores do passado e como se estes já estivessem “resolvidos”, devidamente mortos, para permanecerem nas obras como modelos a serem sacralizados. Mas o extremo oposto também é perigoso e gerador de equívocos, pois em muitos livros didáticos a euforia com o presente tem levado ao tratamento deste de uma forma ingênua, pouco consistente e banalizadora, principalmente quando se busca relacioná-lo com as obras do passado. Novamente, a questão, portanto, não está nem no presente nem no passado, mas no modo reductor e esquemático com que são abordados, omitindo-se, muitas vezes, as intersecções entre as duas realidades.

Estamos, assim, na esfera de questões ligadas à tradição, noção inevitável quando se pensa no sentido histórico como realidade espaço-temporal em que se processa a Literatura. Aqui caberiam, com muita pertinência, as colocações de Jorge Luís Borges e T. S. Eliot, fundamentais para esse debate, contidas nos clássicos ensaios “Kafka y sus precursores” e “Tradition and Individual Talent”, sem contar as contribuições iluminadíssimas de Walter Benjamin sobre a História e o papel da arte em um tempo em que predominam “ruínas”, esvaziamento da aura, dessacralizações e reproduções tecnológicas sem fim.

De Borges, ficou-nos o ensinamento (“clássico”?) de que nossa relação com o passado é mais complexa do que se pensa e não pode se firmar com base em convenções, mas em invenções criativas, incluindo nelas o espírito crítico, portanto, “ficções” que possam tanto modificar o passado quanto construir o presente. E sua célebre afirmação de que “cada escritor *cria* seus precursores” desferiu um golpe certo na inflexível noção de evolução em sentido único. Esse movimento circular, reversível, entre o antes e o depois, é ressaltado também por Eduardo Prado Coelho acerca da ficção de Clarice Lispector, mas vale para qualquer autor: “É evidente que tudo o que veio depois es-

tava já antes [...] Mas este antes só se tornou visível no pleno jogo das suas implicações, porque um depois o veio re-citar numa voz arriscadamente inaudita” (1988, p.210). Portanto, a concepção que temos do passado não é eterna ou imutável, pois será sempre modificada por obras posteriores, assim como nossa visão do presente é recriada e, de certo modo, preparada pelas obras anteriores. Também Octavio Paz reconhece, em *A outra voz*, a importância do olhar prospectivo, desmitificador da cristalização do passado: “O passado não é melhor que o presente: a perfeição não está atrás de nós, e sim na frente, não é um paraíso abandonado, mas um território que devemos colonizar, uma cidade que precisa ser construída” (1993, p.36).

Esse circuito de permanentes trocas de sentido entre passado e presente acaba por colocar em movimento a própria noção de sincronia. Pode-se recortar um momento para examinar determinada produção literária, mas é impossível examiná-la como texto imóvel e único, porque seu sentido só poderá surgir de seu sincronismo com outras produções, no movimento mesmo que intersecciona as semelhanças e as diferenças entre elas. É esse quadro móvel e de reciprocidade entre sincronia e diacronia que torna inviável congelarmos obras e autores em visões absolutas ou sistêmicas.

Qual é o sentido, por exemplo, de estudarmos a poética camoniana, se ela for considerada apenas produto de um período estético (Classicismo) que a teria emoldurado em características permanentes a serem confirmadas por uma leitura obediente a essa oficialidade? E a confirmação de dados será a melhor ou a única opção como atitude epistemológica para compreendermos os objetos artísticos? Se não quisermos permanecer nessa espécie de “hipnose reverencial”, como Haroldo de Campos nomeia a atitude sacralizadora em relação ao passado (1969, p.218), será necessário mobilizar os objetos e a nossa consciência em sua focagem, a fim de desacomodar visões cristalizadas. Voltando a Camões: se em pleno século XX surge uma obra como *Mensagem*, de Fernando Pessoa, é porque a épica concebida pelo poeta “clássico” português tem de ser repensada e lida pela modernidade a partir de matrizes e imagens que já estão lá plantadas, porém não resolvidas, muito menos conformadas à tradição. Muitas naus foram

plantadas, mas tanto “O plantador de naus a haver”, como Pessoa se refere a D. Dinis, quanto o Camões ajudado pelo engenho e arte de seu canto, não estão completos como espaços de construção, mas abertos, uma abertura, portanto, que a escrita de Pessoa vem aguçá-la com sua leitura crítica da tradição. Aí, sim, é possível repensarmos o Classicismo, deslocando-o do cânone em que foi plantado. Mas para isso é preciso desenvolver e valorizar com os alunos “a dimensão subjetiva da leitura”, como aponta Campos (1996), a única capaz de possibilitar uma percepção crítico-criativa das relações articuladas pelas obras em seu percurso histórico. Perceber o texto como realidade viva, não morta, cujos sentidos pulsam para além dos parâmetros em que foram pensados e produzidos.

Dialogando com T. S. Eliot, se o conceito de tradição estiver associado à “arqueologia”, como ele diz, então estaremos nos movendo no terreno preconceituoso que a toma como algo retrógrado, perene. É preciso, seguindo a trilha eliotiana, que tenhamos uma percepção não apenas da anterioridade do passado, mas de sua atualidade – eis o sentido histórico que transforma a tradição em uma realidade dinâmica, viva, interminável.

Ainda nas pegadas de Eliot no que diz respeito à tradição, seria interessante pensarmos na sua afirmação sobre as instituições de ensino, em que o crítico as encoraja “a manter sua comunicação com o passado, porque fazendo isso estarão travando comunicação também com o futuro, qualquer que seja que valha a pena se comunicar” (1934).

Aproveitando a conhecida noção colocada por Walter Benjamin acerca da obra de arte na era tecnológica, seria preciso aceitar a perda da “aura” que no passado envolvia não apenas o objeto artístico, resguardado em sua essência única e irremovível, como também sua inserção no tempo oficializado da história literária, marcado pelo historicismo dos períodos estéticos. Tanto as obras quanto os períodos em que estão inseridas não podem mais conservar a pretensa “aura” que os protegeria da ruína e fragilidade deflagradas pela consciência moderna.

É justamente o advento da modernidade que emancipa a Literatura de sua dependência ou subordinação a algo prévio que a legitime,

sejam a autoridade do sujeito criador, as condições do meio histórico, os ditames do código estético, seja o poder de sistemas institucionais. Estes, ao fazerem da Literatura “um elemento de seu programa de universalismo abstrato”, acabaram por “rasurar o que nela é, ‘sempre ainda’, circunstância, conjunção de sentido e não sentido, que a retira do circuito da circulação de tábuas de valores” (Lopes, 2003, p.119).

Outro equívoco no que concerne à delimitação dos períodos literários como pressuposto para a abordagem da Literatura é associar momentos/escolas/estéticas ao espírito nacional. Em um momento em que tantas discussões já se fizeram sobre o necessário apagamento das fronteiras, a abertura para o trânsito entre diferentes culturas, a sedução pelos “entre-lugares”, a construção permanentemente móvel e permutável das identidades culturais, o papel das diferenças e outras questões, próprias do mundo contemporâneo cada vez mais globalizado, parece estranho (e anacrônico) que ainda se defendam territórios particulares em nome de valores como nacionalismo, centralidade, monopolitismo etc.

Evitando-se esquematismos didáticos pouco sensíveis à densidade do fenômeno literário e de sua amplitude, podemos tentar, ao menos, dois gestos fundamentais para a compreensão da Literatura – objeto esquivo a receitas e facilitações: aceitar a instabilidade sincrônica e sincronizar a diacronia. Longe de ser um jogo de palavras, tal prática é uma tarefa séria e nada fácil, pois demanda sensibilidade crítico-analítica para ser feita.

Talvez valesse a pena lembrar o que nos propunha Umberto Eco, já na década de 1960, com sua famosa “poética da abertura” para caracterizar as linguagens artísticas: “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que não pode ser apreendida senão por um constante deslocar de perspectivas alimentado pela dúvida metódica, por hipóteses de indeterminação, por modelos provisórios e variáveis” (1971, p.22-23). Ambiguidade que reproduz, afinal, nosso modo de enfrentar o real e as contradições de que ele é feito. Não seria essa também uma forma mais eficaz para enfrentarmos os desafios da prática educacional?

A HERANÇA

*Desprende-te e separate-te, tu que tens
de nascer.*

*Centrífugo, não faças gravitação
alheia.*

Alexandre O'Neill

“A herança” é como se intitula o primeiro capítulo do livro *As contraliteraturas*, de Bernard Mouralis (1982), que servirá de ponto de partida para nossa discussão a respeito de problemas relacionados à abordagem crítica da Literatura. Embora todo o ensaio do autor seja interessante, focaremos o capítulo indicado por atender mais especificamente às nossas reflexões.

O texto de Mouralis começa por reconhecer, com acerto, o lugar desproporcionadamente ocupado pelos estudos literários no sistema de ensino, sobretudo considerando-se as características da sociedade global. Se, de fato, a Literatura desempenha um papel fundamental nas nossas representações coletivas, conforme ele afirma, poderíamos indagar: como fazer para adequar a especificidade desse objeto às demandas mais concretas e práticas de uma sociedade tecnocrática? E, mais ainda: como objeto de estudo pertencente ao universo acadêmico, a Literatura está atrelada ao caráter sistêmico e institucional, o que nos levaria a pensar de que forma transformar esses valores fechados (intramuros?) em uma visão aberta e maleável aos apelos exteriores. Em outros termos, mesmo com o risco de simplificarmos um pouco a problemática: de que modo o estudo da Literatura pode torná-la parte integrante e viva da realidade presente, histórica?

Certamente, a noção de *herança*, posta com habilidade no título do capítulo, está no cerne dessa discussão. Somos herdeiros de valores ideológicos convencionalizados pelos poderes político-institucionais em meio aos quais a Literatura também acaba por se afirmar como uma herança que a condiciona a moldes, na maioria das vezes, pouco flexíveis. Na verdade, o que de fato ocorre é uma identificação entre Literatura e herança, de tal modo que se passa a considerar aquela algo pronto, um objeto precioso que herdamos/recebemos como se fosse um presente a ser cultuado e preservado como tal. Espécie de relíquia ou documento sagrado, esse “pacote” herdado por nós parece existir mais para ilustrar e legitimar uma história do que para nos levar a questionamentos que alterem nosso posicionamento diante da história. Na visão de Mouralis: “a maneira mais imediata de dar um sentido à produção literária é [...] considerar esta como uma herança, sem se preocupar nem com a maneira como as obras foram produzidas, nem com as modalidades de sua transmissão pelo canal da tradição ou da escola” (ibidem, p.25).

Voltemos à imagem do “pacote”, mencionada anteriormente. De fato, para muitos (e não apenas para os que estão nas escolas e universidades, mas também para o público ou a crítica, conforme Mouralis aponta), a Literatura se reduz ao que é ensinado, a um *corpus* tomado como “coleção ou uma série de obras escolhidas e transmitidas pela escola” (ibidem, p.24). Enfim, a Literatura é algo *dado* (ofertado e ensinado), o que significa dizer que ela é muito mais uma matéria ou produto acabado do que processo ou fazer produtivo, matéria em construção. Muito mais o feito e o dito do que o dizer. Mais a certeza/garantia do documentado do que o risco/incerteza da aventura, seja esta da própria Literatura, seja do investigador ou do crítico. Assim, a Literatura se reduz a um *quadro* em que estão arrumados/emoldurados autores, obras, gêneros, épocas, estéticas... Daí ser quase impossível pensar em Literatura sem deixar de pensar em *sistematização*. Para entender a Literatura é preciso organizar o sistema literário, o que se faz segundo um eixo temporal – eis o que se pensa com frequência,

baseando-se nesse critério para o estabelecimento de programas curriculares. Torna-se evidente, desse modo, a preocupação com uma “unidade orgânica” capaz de congregar ou integrar elementos heterogêneos em um “domínio literário” (ibidem, p.27). Note-se quanto essa última expressão reflete uma postura que ratifica a noção de poder, de demarcação de limites, de um saber que só se afirma na medida de sua garantia ou legitimidade.

Parece-nos esclarecedora a distinção feita por Mouralis quanto aos dois processos pelos quais se realiza a periodização do sistema literário, ambos discutíveis porque geradores de equívocos. Vejamos.

O primeiro processo mencionado por ele é a tendência a “isolar, no interior do *corpus*, um período privilegiado, considerado como centro, e em relação ao qual se ordenam todas as sobras que o precedem e todas as que o seguem” (ibidem). Ora, esse arranjo da(s) obra(s) em torno de um momento tido como ápice reflete uma visão elitista e valorativa da Literatura, julgando determinado momento como exemplo de maturidade e excelência produtivas em detrimento de outros que só o copiam ou mal o reproduzem até que outro momento áureo se estabeleça. O autor retoma, aqui, a postulação crítica de Barthes (apud Mouralis, 1982) a esse respeito: trata-se da periodização “clássico-centrista”,¹ presente por muito tempo na crítica, cujo princípio norteador é a noção de progressão rumo a uma perfeição ou ideal que, conseqüentemente, se esvazia ou entra em decadência após certo tempo. Boileau e Voltaire, como aponta Mouralis, são claros exemplos de tal direção crítica, segundo a qual há gênios e obras que representam uma grandeza a funcionar como baliza para a classificação das outras obras e autores. O problema é que essa eleição da fase clássica de uma Literatura como critério de integração ou exclusão das obras acaba por acentuar outro equívoco: o de que tal fase é a “que está mais conforme com o gênio nacional” (ibidem, p.28).

1 BARTHES, Roland. *Réflexions sur un manuel*. In : _____. *L'enseignement de la littérature*. Paris : Plon, 1971.

A acreditar nesse critério, o Classicismo de Camões, por exemplo, estaria exatamente nesse poder de representar uma perfeição ou maturidade que, segundo a noção de “século” postulada por Voltaire (apud Mouralis, 1982), tem sua fecundidade limitada: “o gênio apenas tem um século, depois do qual degenera”.² Nada mais anacrônico do que essa visão redutora, sobretudo se pensarmos que a “perfeição” é um valor móvel, mutável, conforme as necessidades do processo histórico, portanto, impossível de ser fixado, até mesmo no momento em que desponta como ideal (século XVI). Ou seja: a obra de Camões não é perfeita porque considerada em si, atendendo a uma genialidade intrínseca e resolvida, conformada a um ideal preestabelecido; ela é “perfeita” (as aspas aqui têm razão de ser) porque, ao contrário, soube ao mesmo tempo inscrever-se no seu tempo, documentando-o, mas também burlar os ideais de perfeição artística, abrindo-se a uma modernidade falível, imperfeita e transgressora. Se não fosse assim, como entender que poetas modernos, em meio ao século XX, como Fernando Pessoa, Herberto Helder, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Adélia Prado, entre outros, mergulharam nessa fonte clássica camoniana para atualizar o que já lá estava como proposta? Mas isso demandaria novas e mais prolongadas discussões. Continuemos.

O segundo processo comentado por Mouralis é o que se assenta em um critério evolucionista. Nesse caso, ocorre a arrumação da produção literária em diversos momentos segundo uma unidade lógica e linear, com a tendência a distribuir as obras por séculos. Consequentemente, tal perspectiva acaba por estabelecer algumas dominantes próprias de cada século, com o predomínio de categorias como “precursores”, “tardios” ou “isolados” relacionadas aos autores, postulação a que se acrescenta à da “época literária” defendida por Brunetière, como coloca Mouralis (ibidem, p.29). Esse critério acaba por pressupor a “relação necessária entre a obra e a época a que ela se considera pertencer”, como critica o mencionado autor, o que traz um duplo equívoco: o da

2 Voltaire, *Le siècle de Louis XIV*.

datas extremas e o da caracterização dos gêneros. Na verdade, tal arranjo se torna forçado, pois, vistas as coisas desse modo, a época literária “não passa de uma hipótese que nos esforçamos por verificar e pela qual vamos ordenar o conjunto da produção literária desse momento considerado” (ibidem). Ou, também forçado, são as obras que, por traços comuns, permitem organizá-las em um momento único. Seja como for, a periodização é problemática e estabelecê-la como critério de abordagem da produção literária é mais problemático ainda. É o que constata o crítico e poeta português Ernesto Manuel de Melo e Castro em seu texto “Periodização e trajetos sincrônicos na poesia portuguesa”. Para o crítico, “a periodização é uma superestrutura mais ou menos racionalizada que o historiador impõe à fluidez dos fatos e à plasticidade dos acontecimentos percebidos através dos documentos” (1984, p.69). Enfim, uma racionalização que não deveria imobilizar o que, pela sua natureza de funcionamento, é móvel e dinâmico e permeável às contradições e tensões do fluxo histórico.

Outro aspecto abordado por Bernard Mouralis é o caráter institucional da Literatura, o qual está intimamente ligado às implicações ideológicas. Nesse caso, trata-se de uma “cultura literária”, entendida como um capital cultural e linguístico considerado legítimo e que, em função dessa legitimidade, deve ser transmitido pelo sistema educacional. Na raiz desse pensamento sobre a Literatura está a crença de que o estudo da cultura literária assegura o domínio de um código e de uma posição de destaque em uma sociedade cultural que o reflete – desde que “todos aceitem utilizar [o código] para medir ou fazerem-se medir” (Mouralis, 1982, p.35), está garantida a preservação de uma cultura que afirma sua evidência com base em uma perspectiva universalista, na medida em que, “transcendendo todas as oposições, a obra literária é um espelho em que cada um é convidado a reconhecer-se” (ibidem).

Para ilustrar esse caráter de instituição conferido à Literatura no campo educacional, Mouralis menciona a presença dos manuais e antologias, espaços museográficos em que reina a Literatura. Os

equivocos que disso advêm são diversos, a começar pela identificação estabelecida pelo público-leitor entre o espaço do manual e o da Literatura; o manual só abriga o que é “literário”, e este só assim o é porque figura no manual. Figurar no manual significa ter passado por um crivo que estabeleceu o que deveria ser digno de ser antologado, escolha que traz implícito um “mecanismo de censura”, conforme observa o autor. Tudo o que não atender a certas exigências é banido do *corpus* eleito, através de princípios que regem a escolha: censura política, censura religiosa, censura sexual, censura estética, censura científica, sendo exemplificadas por ele por meio da Literatura Francesa, seu idioma de origem. Bem apontado por Mouralis, afinal, é o fato de que o manual não é apenas um conjunto de obras e autores, mas também um discurso sobre a Literatura, pois o que figura nesse espaço resulta de uma posição ideológica assentada em pressupostos que não se põem em discussão: *a cultura literária é o que deve permanecer, por isso, transmissível de geração a geração, atendendo-se, por isso, a uma “procura etnocentrista e dogmática”, e, como o próprio Mouralis explica, em dois níveis:*

Por um lado, porque esta procura limitar o fato literário a um *domínio* histórico, geográfico, sociológico bem circunscrito e a *formas* muito precisas; por outro lado, porque ela privilegia sistematicamente a herança constituída em detrimento do que se constitui ou se produz. (ibidem, p.39)

A conclusão do autor não poderia ser outra: é preciso rasurar a concepção de Literatura como essa “estruturação lógica de um campo e de um conteúdo arbitrários” (ibidem) em favor de uma proposta que dê conta das formas variáveis e “anômicas” que o fato literário pode manifestar em suas produções mais criativas e em suas transgressões a modelos institucionalizados. Driblar a transmissão oficial é possibilitar também o estudo de toda uma produção textual que não se reduz ao já conhecido ou estabelecido. É o que Mouralis busca fazer ao sugerir como objeto de estudo e discussão o campo de ação do que denomina “contraliteraturas”: Literatura

oral, Literatura de cordel, romance popular, romance policial, ficção científica, fotonovela, banda desenhada, cartazes, formulações publicitárias, grafite, diários, cartas, texto jornalístico, escrita *underground*, enfim, um mundo que se apresenta sob a forma da textualidade, buscando afirmar seus caminhos na contramão da ideologia letrada oficial.

Mas aí já seria outra história e teríamos um material imenso e riquíssimo para analisar, o que demanda outras etapas/momentos de discussão.

REFAZENDO A LIÇÃO DE EDUARDO PRADO COELHO: O ESPAÇO METAFÓRICO NO ENSINO DA LITERATURA

*Toda lição é de casa. Uma ensina a aprender,
outra aprende a ensinar. Não sei para quando
será a viagem; não sei se já parti, se já
estou
de regresso, nem sei se a lição é de fato minha.*

Carlos Felipe Moisés

Não posso deixar de aceitar a proposta instigante de Eduardo Prado Coelho lançada em seu livro *A letra litoral* (1979), no capítulo em que comenta o ensino da Literatura: “O mais-saber e a diferença (A literatura e seu ensino)”.

Na verdade, esse texto não interessa apenas a professores universitários (alvo maior de sua visão crítica), mas também a todo apaixonado por Literatura, e mais ainda, a todo aquele que quiser entender melhor as relações intersubjetivas entre os sujeitos e o desejo que os envolve na construção de um objeto.

O interesse está, sem dúvida, tanto no assunto abordado quanto no trato original que a linguagem do autor dá à questão crucial do ensino da Literatura. Justamente por se distanciar dos lugares-comuns (ou os burla?) com que se poderia focar esse tema pedagógico é que Prado Coelho nos oferece uma abordagem fascinante do processo de ensino-aprendizagem e da própria Literatura.

Poderíamos dizer que o grande salto epistemológico dado por suas reflexões está na maneira como o autor encara o contato eu-outro na construção do conhecimento, um saber feito “de menos” ou da falta e da distância, mais que do encontro. Tal percurso está apoiado em uma argumentação perturbadora, no sentido de que ela desacomoda o habitual ou o esperado, ao mesmo tempo articulando habilmente os

caminhos desse desarme. Além da sustentação crítico-teórica, cujas referências vão de Barthes a Lacan, passando por Paul Ricoeur, Blanchot, René Girard, Marx, Jorge de Sena, Marguerite Duras e Clarice Lispector. Certamente uma boa companhia e heterogênea como deve ser o nosso passeio pela Literatura para ensiná-la. Visões diferenciadas, mas talvez confluentes para um mesmo ponto: o *espaço do desejo* divisado por Maurice Blanchot em suas obras.

Há uma pergunta que se oferece como impulso para a discussão: qual é o papel da Literatura na formação do indivíduo? Mas quando pensamos que Prado Coelho vai enveredar por aquele caminho inúmeras vezes já percorrido por estudiosos (pedagogos, literatos, críticos...), a surpresa acontece: não se trata das metas da tradição humanista, apegada às certezas e ao amadurecimento para a edificação profissional, mas de um ensino que teria como propósito “o desclausuramento do saber e a desprofissionalização”, conforme Ricoeur propõe. Contrariamente ao dever que os professores muitas vezes se impõem pensando na formação que atenderia a princípios humanistas e à confirmação de um saber instituído, há outras metas a serem percorridas: despertar prazer, provocar sensações inusitadas, investir na infinitude, adensar o vazio, verticalizar o saber à procura dos impossíveis. Enfim, dizendo como Coelho para configurar esse desejo: abrir uma vertical, “*um outro espaço* no interior do espaço da visibilidade convencionalmente admitido” (ibidem, p.77).

Tal abertura corresponderia à prática da não linearidade ou da horizontalidade, o que nos reporta de imediato a uma questão central nos programas de ensino de Literatura: a presença de tópicos ou temas ordenados segundo escolas, períodos, autores, fases etc. Nem é preciso dizer quanto essa visão – a da unidimensionalidade – está impregnada em “mestres” para os quais o panorama literário tem de ser visto em sua totalidade, em um acúmulo de saberes e informações confirmadores do esperado. Para Prado Coelho, seria preciso reverter esse processo unidimensional, a fim de encontrar o ponto de ruptura em que outro espaço possa surgir, recusa que se assemelha a outra proposta, à de Roland Barthes: esmigalhar o saber, pluralizá-lo, desfazer o Um, deslocá-lo, torná-lo ficção. Apro-

veitando a aula barthesiana, Coelho está ampliando o espaço de sua utilização, tornando-a possível.

Falar em Barthes é falar em fruição, gozo, *jouissance*. E daqui ao ato amoroso é apenas um passo. É o passo que Prado Coelho dará a seguir em seu texto, trazendo-nos a figura de Don Juan e a sexualidade como metáforas para entendermos o jogo do conhecimento. Nem seria preciso explorarmos o mito do donjuanismo (como faz muito bem o autor) para nos darmos conta da importância que a paixão desempenha para o homem em qualquer esfera, afinal, o ritmo amoroso está presente em todas as relações intersubjetivas, sobretudo quando elas envolvem a aprendizagem entre os sujeitos, na qual o objeto a ser degustado é a Literatura. Impulsos, repousos e retomadas, incertezas, simulações, perda e ganho, oferta e recusa... tudo isso faz parte de uma ética amorosa que o contato com a estética também põe em prática.

Como o próprio Eduardo Coelho reconhece, tal atitude pode correr o risco de cair no subjetivismo ou no impressionismo, perigos que Barthes facilmente contornou ao contra-argumentar as críticas recebidas. Diz ele que se trata, ao contrário do que se pensa, de “um retorno à subjetividade do não sujeito” (ibidem, p.80). Afirmção nada fácil de ser compreendida, a não ser por quem se disponha a penetrar nesse insuspeitado veio de sentido construído por Barthes. Podemos tentar.

Parece-nos que o que se destaca no processo que envolve eu e outro, o aluno e o professor, o amante e o amado, tal como Barthes e Coelho acreditam, não é a individualidade marcada pela personalidade impositiva, mas a trama de um discurso que os atrai pela performance despreziosa da própria prática. Não seria essa prática a que poderíamos colocar em jogo em nossas aulas? Para isso, no entanto, caberia desfazer o caráter autoritário, próprio da esfera institucional e do estatuto professoral: “tu és professor, tu és aluno” (ibidem). Ou, em outros termos, caberia desfazer a “conformidade de papéis e linhas de sensibilidade previamente atribuídos” (ibidem). Como se vê, estamos lidando com essa coisa incômoda que Prado Coelho não nomeou, mas com certeza está latente em seu

texto: condicionamento. Estamos condicionados a desejar receber/saber sempre mais, a não nos desacomodarmos das posições conhecidas e dominadas, a atendermos a demandas impostas, a nos confortarmos com testemunhos (con)sagrados, a esperar pela plenitude etc. Enfim, o que não queremos é ser apanhados pelo demônio da castração. O deceptivo (termo barthesiano) ou frustrante que existe na incompletude ou na ruptura não nos agrada. Quer dizer, não agrada a quem se recusa a entender o papel primordial da castração como forma de conhecimento (e ensinamento).

Agora é hora de voltarmos à figura de Don Juan e à metáfora da sexualidade usadas por Prado Coelho e mencionadas antes. E aí é, penso, que se reafirmará a originalidade da abordagem do autor sobre o ensino de Literatura.

Interessante é o paralelo que o crítico português estabelece entre o comportamento de Don Juan e o do Universitário. Ambos, segundo ele, estão marcados pela dimensão da frustração, pois aquele é movido pelo mais-fruir, este pelo mais-saber, e essa reivindicação insatisfeita do prazer e do saber (sempre mais uma mulher, sempre mais uma matéria) tem de ser encarada de outra forma, se quisermos entender o que está na raiz do conhecer. Conforme Coelho nos relembra, etimologicamente, o saber (*ske*, do indo-europeu, daí *science*) significa dividir, separar, cortar em dois, sentido que comporta, portanto, a noção de incompletude, de não preenchimento ou plena satisfação. Enquanto o saber separa, o conhecimento reúne, mas essa reunião não significa apenas somatório ou presença; ela pressupõe a distância, a falta, a ausência. Eis o que deveria estar na mente de todos nós que nos ocupamos do ensino. O saber é autoritário, categórico, impositivo, discriminatório: *eu sei, você não sabe, sua pergunta não faz sentido, você não entendeu o que eu disse*. Não seria o medo de colocar diante de tais situações que leva o aluno a se calar, mesmo quando tem inquietações e desejaria indagar ao professor?

Quanto às metáforas sexuais presentes na esfera do conhecimento, o autor exemplifica com frases como: a causa *engendra* um efeito, o sujeito *concebe* ou *gera* uma ideia, há a *violação* das consciências etc. E, se pensarmos no peso que a cultura falocrática exerce sobre

todos nós, ao instituir o Pai ou o Homem como fonte de todo Poder, Autoridade e Criatividade, então fica claro que os pilares do saber (não por acaso, uma imagem fálica...) se sustentam graças a essa ótica masculina centralizadora. Acontece que o mais-saber, alimentado pelo poder falocrático (que Prado Coelho associa ao Universitário), também reflete a sociedade de consumo, a qual “se sustenta no relançamento de um desejo que se repete nos vazios dos objetos que o preenchem” (ibidem, p.83).

Mas onde entra a Literatura nesse cenário? Infelizmente, ela faz parte desse culto ao mais-saber, da volúpia pela quantidade, pois não é esse critério que determina a escolha de um *corpus* para o programa? Queiramos ou não (o pior é que muitos querem!), a recolha de nomes e tópicos se faz pelo pensamento de que “um é de mais, mil não chegam”, como diz Coelho (ibidem). E, se não é possível abordar todos os autores, períodos, obras (nunca o é), então pelo menos que se escolha uma obra considerada pela crítica uma obra-prima sublime, universal. Enfim: permanece o critério do Absoluto.

Seria bem melhor se pensássemos nessa relação eu-outro como uma espécie de “mineração do outro”, tal como nos mostra Drummond de maneira magistral em seu poema com esse título.¹ Ou seja, em vez do *ouro* esperado, o *outro*; em vez do encontro do objeto precioso ou raro, a busca difícil ou até sem objeto, em que o outro se esconde e resiste ao assédio; em vez da união plena e sufocadora, dispersão e incompletude: “Onde avanço, me dou, e o que é sugado/ ao mim de mim, em ecos se desmembra”.² Prado Coelho não cita o poeta brasileiro, mas cita Jorge de Sena, cujos versos podem fazer ecoar a fala drummondiana: “de nunca repetir nos repetimos,/ de nunca possuir nos possuímos,/ de nunca ouvir ao longe nos ouvimos,/ e de não sermos mais que, frente a frente,/ duas ausências que a não ser se assistem” (1978, p.28). Novamente recorro ao poema de Drummond; entre eu e o outro o que se tece além do (a)braço

1 “Mineração do outro” está contido em sua obra *Lição de coisas*.

2 A propósito desse poema de Carlos Drummond de Andrade, ver a interessante e lúcida análise que dele fez Carlos Felipe Moisés, apresentada em seu livro *Literatura para quê?*.

é um “monstruário de fomes enredadas,/ ávidas de agressão, dormindo em concha”.

O que os versos estampam é algo que existe na Literatura e para além dela, tanto nas imagens que se garimpam e se procuram na linguagem poética quanto nas relações humanas, quando o que está em jogo é o conhecimento – de si e do outro. E nessa “mineração”, ato aventureiro por excelência, reivindicar a Verdade ou a doação plena dos sujeitos, o saber absoluto, não é aprender. Há que investir no que frustra essa expectativa, aceitar a distância irredutível entre o que se oferece e o que se dá de fato, entre o que se deseja receber e o que se recebe, ou como alerta Coelho: “Do mais que se promete fica o menos que se deu” (1979, p.83).

É por isso que, a meu ver, a frustração não é negativa aos olhos de Eduardo Coelho, ou seja, não deve ser vista como perda. Parece-me ser isso que seu texto nos deixa entrever. A frustração não tem a ver com a insatisfação diante do que se deseja cada vez mais, como se o que contasse fosse um somatório de dados ou de produtos para exibí-los orgulhosamente. Não. A frustração corresponde à sensação necessária de quem reconhece a importância do mecanismo que tece a promessa e sua ruptura: “dar *sem se dar*. Ensinar *sem se ensinar*” (ibidem). Eis o que interessa na educação.

Mas parece que o *menos* é um fantasma a perseguir professores e alunos, do qual ambos querem fugir, claro. Há uma preocupação excessiva com o mais-saber e é essa ética da quantidade, como denuncia Prado Coelho, que leva a Universidade a supor que o despreparo profissional do aprendiz existe em relação aos problemas de falta de tempo e espaço. Tal pensamento gera frequentes equívocos, como, por exemplo, mesmo em uma aula de cinquenta minutos, o professor abordar um poema bem longo, por considerar que trocá-lo por um poema mais curto seria *dar menos*, acreditando que *este é mais simples e não haveria muito o que dizer sobre ele*. Assim, parece preferível ficar na superficialidade de dados descritivos (quantitativos) que verticalizar a experiência explorando com qualidade os dados selecionados pela leitura. O “pouco” vivido com intensidade e a existir como desejo aberto a uma conquista

permanente não é valorizado (sequer compreendido) no ensino de Literatura. Sentir a distância, alimentar o desejo inscrito na falta – eis o que foge totalmente aos propósitos de uma prática de saber que quer dar conta de tudo.

Esse espaço do desejo de que fala Coelho recupera o pensamento de Blanchot sobre a linguagem literária, por ele examinada à luz do mito de Orfeu, embora neste haja tanta sombra... Para o crítico português, o desejo é o “intervalo que se faz sensível, é uma ausência que se torna presente” (ibidem, p.86), e interessa-nos justamente esse corpo de separação que une eu e outro, “o vazio que os sustenta na sua incompletude” (ibidem). Quer como intersubjetividade de dois não sujeitos (aproveitando a noção de Barthes), quer como não adequação possível entre eu e outro (tese de Lacan), é no espaço em que os sujeitos se “descompletam”, no dizer de Coelho, que se torna possível praticar a Literatura.

Tal como a perspectiva barthesiana, o posicionamento de Eduardo Coelho no que toca ao estudo de Literatura prioriza a natureza precária desse objeto, já que instável e não definível facilmente. Poderíamos dizer que a Literatura é uma prática, uma busca cujo objeto é ele próprio se fazendo. E nos surpreendendo. Como metáfora de si, a Literatura cria o próprio espaço, daí por que se torna inútil estudar espaços delimitados, escolas, obras, períodos, a partir dos quais a Literatura se justificaria ou existiria como cópia/figura desdobrada.

Outro dado fundamental para considerar na abordagem da Literatura é a *diferença* como marca irredutível para a construção do sentido. Nesse aspecto, Prado Coelho, certamente, está dialogando com Derrida, para quem essa noção está no cerne de seu pensamento. O horizonte da linguagem a ser buscado é o do não sentido, o das margens infinitas, geradoras da *insignificância*. Por isso, assim como a Literatura (ou respeitando-se a sua natureza), a linguagem do ensinar deveria ser a da “palavra imensa, palavra impossível, palavra ausente, palavra do enigma e enigma das palavras” (ibidem, p.93). Evidente que não se trata de tomar ao pé da letra essa afirmação, mas de tentar construir o diálogo sobre Literatura com base nessa fonte dinâmica e aberta de produção dos sentidos.

Tal projeto pedagógico comporta, sem dúvida, uma forte carga subversiva, na medida em que desacomoda saberes oficiais, cânones, documentos consagrados etc. Juntamente com a superação dos valores componentes da visão conservadora – Sagrado, Mistério, Beleza, Vida, Verdade –, a desacomodação da tradição humanista promove a necessária revisão dessas fórmulas, bem como rasura o positivismo do saber aliado à exaltação das grandes causas (ibidem, p.96). Os exemplos do discurso humanista são numerosos, sobretudo em manuais de história literária, em que juízos de valor e preciosismos predominam: perceber a “beleza inesgotável de uma obra”, diz Coelho (ibidem, p.97), a que eu acrescentaria outros propósitos: valorizar Camões como o maior sonetista da língua portuguesa e a sua épica como uma visão magnífica de uma história a ser permanente e invariavelmente exaltada, entre outros. Ou seja, essa lógica do magnânimo não interessa ao ensino de Literatura; o que interessa “é o modo como o prazer desfigura cada uma das figuras em que se forma e deforma” (ibidem). O que significa, em nível mais amplo, desagregar o sistema, não apenas para corroer suas bases supostamente sólidas, mas também, em especial, para reconfigurar essas bases como outras, imprevisíveis, insuspeitadas.

Seria bom se terminássemos deixando a palavra com Marguerite Duras, uma das escritoras preferidas de Eduardo Coelho. A lição de Duras é recolhida com habilidade pelo crítico português em seu comentário à narrativa; vale à pena o leitor conferi-lo em seu artigo. Por ora, fica a sugestão da leitura do fragmento de *Le ravissement de Lol V. Stein*, citado por Eduardo Coelho:

[...] ela pensou, no espaço de um relâmpago, que esta palavra podia existir. Na ausência dela, cala-se. Teria sido uma palavra-vazio, uma palavra-buraco, cavada no seu centro por um buraco, buraco onde todas as outras palavras teriam sido enterradas. Não teria sido possível dizê-la, mas teria sido possível fazê-la ressoar. (ibidem, p.92)

Aí fica a fala da Literatura, para ser recuperada por quem quiser penetrar nesse espaço ou buraco de onde tudo pode sair, até o impossível. Cabe a nós, educadores, procurarmos despertar os nossos ouvintes.

○ TEXTO LITERÁRIO COMO OBJETO: ACESSO AO PRAZER

Ao falarmos em *texto literário* estamos priorizando algo específico, ou seja, não estamos pensando na Literatura como ciência ou sistema, mas em um objeto ou produto desse sistema. A esfera mais ampla, a da ciência literária, é um horizonte que não se pode perder de vista, claro, mas justamente por sua natureza ser genérica e de longo alcance é que se torna necessário recortar essa amplitude.

Portanto, podemos pensar no texto literário como um espaço a ser ocupado pelo nosso olhar crítico, conscientes de que estamos tomando apenas parte de uma produção, não toda ela. Além disso, estamos considerando algo concreto, a realização de uma linguagem, não conceitos abstratos, ideias genéricas ou categorias; enfim, o texto literário tem uma dimensão material – a concretude de sua linguagem – e uma localização espaçotemporal. Essas reflexões se justificam para tornar claro o campo de nosso interesse, mais ainda necessário se nosso propósito tiver uma natureza didática.

Lidar com Literatura é um gesto fascinante, desde que situemos bem esse fascínio e os objetos postos em relação, pois *Literatura* constitui um universo múltiplo e diversificado de elementos. Para um curso, por exemplo, principalmente em nível

de graduação, é fundamental definirmos o objeto que tomaremos para discussão e o diferenciarmos de outros que poderiam ser também objeto de reflexões. Assim, por exemplo, há profundas diferenças entre história literária, gêneros literários, Literaturas Portuguesa e Brasileira, documentos literários, bio(biblio)grafia literária, recepção da Literatura, edições críticas, Literatura e mercado, fortuna crítica da Literatura, Literatura e outras artes ou mídias etc.

Se o curso se intitular, por exemplo, “Poesia brasileira”, já fica evidente o destaque para algo específico, e será preciso definir que propósitos serão buscados e por meio de que estratégias/caminhos se poderá chegar a eles. Será o curso em torno da poesia como linguagem específica ou de uma história literária em que ela estaria inserida? As produções poéticas serão examinadas em relação a movimentos estéticos determinados ou esse diálogo entre texto e estética se fará de outra forma? O critério cronológico será abolido em favor de uma liberdade total no trato com a poesia brasileira? Haverá estudos comparativos ou interartísticos? O contato com a poesia se abrirá também à atividade de criação por meio de oficinas literárias? Enfim, as possibilidades de abordagem são muitas. Cabe selecionar a que melhor se ajusta aos propósitos do curso a ser ministrado.

Outro ponto a ser discutido é o preconceito que envolve a expressão “texto literário”, levando este a ocupar uma incômoda posição nos programas pedagógicos. Ou melhor, a não ocupar posição nenhuma, como muitas vezes se observa. O incômodo vem da dificuldade que professores e alunos têm para encarar essa coisa que parece um monstro e, para eles, jamais será como o *obscuro objeto do desejo*, tal qual o cultuado pelo cineasta Buñuel. Ao contrário, ninguém quer aceitar o desafio de penetrar na obscuridade, por mais sedutores que sejam os mistérios (revelações?) dessa aventura. Parece sempre mais fácil (e cômodo) partir de posições conhecidas e seguras, já convencionadas pela tradição, do que ficar atônito, com o texto nas mãos, corpo que nos fita esfíngico...

Estou defendendo, aqui, a necessidade de nos colocarmos diante do texto com aquela espantosa (mas não ingênua) sensação de quem se dispõe a *ver* o objeto, não a reconhecê-lo.¹ Com ou sem a postura rigorosa do formalismo russo, o que nos interessa é a possibilidade que este nos legou de lidarmos com o objeto artístico, de modo que nossa abertura seja fundamental para captarmos a singularidade (e densidade) dessa linguagem. Quando falo em singularidade, não estou querendo apontar para a autonomia da escrita literária, com a qual aquela noção é geralmente confundida. Pelo contrário, penso que o singular está justamente nas soluções criativas (construtivas) postas na linguagem para poder fazer figurar suas relações com o real. Portanto: não a autonomia do objeto (texto), mas a simulação desse corte ou de sua emancipação do real histórico graças às estratégias de construção engendradas pela linguagem.

A velha e superada discussão sobre o vínculo entre texto e contexto não tem mais razão de ser. O texto é por natureza contextual, na medida em que a rede de relações tramadas em sua estrutura² é por demais complexa para ser considerada, *em si*, *autossuficiente para falar para si*. Daí ser descabida a preocupação em estabelecer a relação texto/contexto, pois a própria forma com que o texto se oferece como linguagem é a de um corpo dinâmico, cuja fala se entretetece de propósitos e funções, colocando em relevo a sua densa e intrigante materialidade. Eis o que nos cabe decifrar por meio do gesto crítico-analítico.

Dizendo de outro modo e sintetizando, é preciso considerar que o (con)texto está lá, diante de nós, ambos (o real da linguagem e aquilo para o qual ela aponta) corporificando-se e produ-

1 Nunca é demais lembrarmos o clássico alerta de Chkolvski: “O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento [...] o procedimento da arte é o da singularização dos objetos e consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (1973, p.45).

2 É imprescindível considerarmos a etimologia da palavra *texto*, recuperando, assim, o que tantos já fizeram em seus estudos sobre Literatura: tecido, entrelaçamento de fios, textura, enfim, uma trama a exigir atenção de quem dela se aproxima para desentrançar essa rede (e também não ter medo de ser enredado por ela).

zindo sentidos no espaço que os coloca em tensão. Não há um fora e um dentro, mas esse lugar utópico (atópico), uma “impossibilidade topológica” de que a Literatura não quer abrir mão, conforme Roland Barthes pontua ([s.d.], p.22). Se, como admite o crítico francês, “a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela tem o real por objeto de desejo”, “ela é também obstinadamente irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível” (ibidem, p.23). Desejar o impossível é existir nessa margem periclitante e desafiadora do deslize permanente. Mas não porque a linguagem foge ou recusa o real, mas porque o vai construindo a partir da própria imprevisibilidade (e impossibilidade) com que o busca.

Para tentarmos ganhar um pouco mais de objetividade (se é que tal categoria se presta à Literatura...), podemos ilustrar esse *espaço do dizer*, em que não nos cabe delimitar o dentro e o fora, o histórico-social e o textual; eles já vêm entretecidos na teia do discurso poético.

Todos conhecemos o antológico poema “Tecendo a manhã”, de João Cabral de Melo Neto, contido em seu livro *A educação pela pedra*. Recuperemos o texto, mas sem a preocupação de analisá-lo, pois ele já foi objeto de numerosas abordagens.

Tecendo a manhã

Um galo sozinho não tece uma manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito que um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.

2.

E se encorpando em tela, entre todos,
 se erguendo tenda, onde entrem todos,
 se entretendendo para todos, no toldo
 (a manhã) que plana livre de armação.

A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido, se eleva por si: luz balão. (1979, p.17)

Ao lermos os dois primeiros versos do poema de Cabral, imediatamente nos damos conta de que estamos diante de uma afirmação conhecida, um dizer proverbial, portador de um sentido arquissabido e pertencente à tradição oral: o trabalho coletivo é mais frutífero e produtivo do que o individual. Acontece que essa verdade, que faz parte de um saber comum e existe como um estereótipo a reger o comportamento social, é tão somente o ponto de partida ou o pré-texto para um outro “texto” ir-se impondo e construindo novos sentidos. Assim, o que a ética estabelece como convenção ou lógica habitual (a realidade se faz por meio de uma ação solidária) a estética irá transformar em um trabalho poético que penetra profundamente o próprio tecido para revirar ou mobilizar aquela convenção.

Se a fala do poeta tem em mira o tecido social, este só desponta como realidade para o leitor porque é construído por uma consciência de linguagem que vai tecendo formas próprias de intervenção criadora. É uma intervenção extremamente singular, inusitada, personalíssima. É só observarmos a estranha sintaxe elíptica criada entre os versos três e quatro e entre os versos quatro e cinco; a teia de signos resultante da repetição dos vocábulos “galo”(s) e “grito”(s); ou, então, o jogo paronomástico que enlaça os signos (“entre todos”, “entrem todos”, “entretendendo”, “tenda”, “erguendo”, “toldo”, “em tela”...); ou, ainda, a colocação suspensa da manhã, figurando entre parênteses como ícone do toldo ou balão que se ergue.

Enfim: parece que a realidade da manhã ou o campo de referência social aludido no início do poema se dissipa ou se torna etéreo, leve, para que outro corpo ganhe densidade e possa se erguer diante

do olhar do leitor: o “balão”-poema tecido pelo poeta para entregá-lo à fruição da leitura. E é, então, que o paradoxo se instala e nos convida a refletir: se a fala poética de Cabral enuncia a consciência (ou ideal) de solidariedade na fabricação do mundo, o modo como a escrita vai operando esse projeto em sua arquitetura mais íntima – a da linguagem – acaba por revelar o oposto daquele projeto, desmentindo-o. Isso porque o texto, tecido com tanta argúcia e atenção à sua costura de fios, resulta mais dessa singularidade e criatividade individual do que de um operar coletivo. Afinal, a sintaxe peculiar do discurso do poeta, o ritmo encadeado e ao mesmo tempo elíptico dos versos, a materialidade corpórea dos signos que nos vão enredando na leitura, tudo isso jamais corresponde a um “tecido tão aéreo” “que [...] se eleva por si”, como dizem os versos finais. Nada mais enganoso do que essa leveza ou soltura de um corpo verbal, como se ele planasse livre de armação, quando, na verdade, a sua montagem vem se dando desde o início do poema, por meio da escolha cuidadosa de elementos e de uma postura exigente do sujeito ao montá-lo.

Entendamos o sentido fabricado pelo poema: todos entram na feitura que dará corpo ao real e o transformará em ação social. Entretanto, e eis o mais curioso, é graças à solução engenhada pela subjetividade lírica, no silêncio de seu canto poético tramado com tanta astúcia e solidão, que a luz se eleva, o texto se faz, o fato se dá. Aí, sim, cabe ao leitor assoprá-lo mais ou impulsioná-lo com sua força sensível, crítica.

Trinta anos mais tarde, em sua obra de 1996, Nelson Ascher parece ter dado outra forma a esse mesmo motivo lírico em seu poema “A outra voz”.³

Valeria à pena, aqui, dar também voz a Adorno, quando comenta sobre as relações entre sociedade e lírica em sua famosa conferência:

3 Poema que recolhi da antologia *Poetas na biblioteca*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2001, p.14: “Não há voz que intrincada/ possa existir sem outra/ capaz de se imiscuir/ nas circunvoluções// do cérebro que as cordas/ vocais enredam – cãibra/ de cobra enrodilhada –/ no abstruso trava-línguas;// torna-se a voz, até/ para si mesma, audível/ se, articuladamente,/ mais que um eco inócuo, // revém distinta em outra/ que, ao decifrá-la, estreite/ seus nós, emaranhando- / -se as duas num diálogo.”

O eu que se manifesta na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade; não constitui unidade sem mediação com a natureza, a que sua expressão se refere. Por assim dizer, esta se perdeu para o eu que trata de reestabelecê-la mediante animação, mediante imersão no eu ele mesmo. (2003)

Já que tocamos na noção de sociedade, não dá para deixarmos outra de lado, a de globalização, afinal, característica de nossa cultura contemporânea, em que o social é apenas uma de suas faces. Não cabe aqui ficarmos discutindo aspectos específicos da globalização; interessa-nos examinar em que sentido certos mitos presentes nessa configuração cultural podem se articular com o estudo da Literatura.

Como disse no início, o recorte sempre se faz necessário, desde que tenhamos consciência de sua inserção em um âmbito mais amplo. A questão fundamental, porém, é não comprometer a percepção do singular em nome de categorias abrangentes, o que se pode evitar, a meu ver, por meio do trato cuidadoso dado a essas categorias, examinando-as não como dados em si ou presos à sua natureza generalizante, mas em sua funcionalidade relativa a outros sistemas. Desse modo, as esferas política, histórica, social, cultural etc., embora façam parte de um grande corpo ou tecido globalizado, não podem ser consideradas por uma perspectiva única, por mais que o espírito de totalidade e a consciência do múltiplo tentem se vincar como direção. Mas onde se insere a Literatura nesse questionamento? Por que tocar nessas questões?

Porque a abordagem do texto literário não oculta nosso posicionamento perante um cenário mais amplo de que fazemos parte, queira a Literatura ou não. Isso significa dizer que o trato com esse objeto específico – o texto ficcional ou poético – não nos afasta da dimensão global, característica do mundo contemporâneo. Porém, o modo como se dá essa relação é que torna complexa tal proximidade.

Acredito, conforme venho refletindo e ilustrando em diversos momentos,⁴ que a leitura atenta da Literatura, sobretudo quando o que está em foco são suas produções concretas (narrativas, poemas, peças teatrais e outras produções textuais, como propagandas, histórias em quadrinhos, roteiros cinematográficos), não precisa partir de pressupostos teóricos e posições ideológicas predeterminadas para a compreensão desses objetos. Ou dizendo de outro modo: por mais que estejamos de posse de toda uma aparelhagem conceitual e antenados às demandas da cultura tecnológica, não precisamos *mostrar serviço* por meio da aplicação desse instrumental ou dessa conscientização histórica; esse universo irá aparecer, certamente, sem ser necessário colocá-lo como predeterminante ou *part pris*. Não há urgência maior que a do próprio texto, que, com o imprevisível de suas imagens e o inusitado de sua organização discursiva, mantém um diálogo vivo e inacabado com o leitor, tragando-o como um mar em ressaca para o próprio corpo, móvel e traiçoeiro. Exemplifiquemos.

Outro texto do poeta brasileiro Nelson Ascher, “Mais dia menos dia” (1996), pode nos ajudar nessa discussão. Eis o poema:

*Coágulos de perda
de tempo, adiamento,
atraso e espera, ou seja,
minúsculas metástases*

*de caos se interpõem entre
– irrelevante qual
dos dois corre na frente –
a tartaruga e Aquiles*

*(o débito na conta;
no trânsito, a demora;
um ácido no estômago;
frente ao correio, a fila;*

4 Por exemplo, em “A Literatura Portuguesa e o renascer da fênix” (2002) e em *Antenas e plugs na captação da linguagem literária* (2007).

*o mofo no tecido;
nos músculos, a inércia;
cupins na biblioteca;
sob o tapete, o lixo;*

*um óxido no ferro;
nas pálpebras, o sono)
e, como que aderindo,
à guisa de entropia,*

*ao âmagô dos nervos,
embotam mais um pouco
o ritmo do arraigado
relógio biológico.*

Convenhamos, não é difícil perceber que na poesia de Nelson Ascher desponta um “retrato” do tempo atual em que estamos inseridos, com as consequências ou implicações dessa inserção em nossas ações e sentimentos. Difícil, porém, é percebermos tal realidade focalizada pelo poeta como se descolada dessa coisa densa, corpórea e intrigante em que ela se materializa – a textura verbal.

Quando topamos com a expressão inicial alusiva à temporalidade, “coágulos de perda/ de tempo”, por exemplo, de saída enfrentamos o desafio dessa metáfora a nos cobrar decifração: o concreto e o abstrato tramam suas forças simbólicas para que não passemos imunes pelo efeito de sentido que delas advém. Qual sentido? O de que obsessão doentia pelo tempo em nossa sociedade pode até nos paralisar, *coagulando* nossa percepção e sensibilidade. Acontece que esse enunciado, construído por nossa leitura, aparece no poema sob a forma de uma enunciação totalmente outra, em que não há como ignorar ou passar de imediato pelas “minúsculas metástases// de caos”, habilmente colocadas pelo sujeito poético para figurativizar a proliferação concreta e deformante desse mal em que vivemos. Ou seja: perceber os efeitos danosos do tempo sobre nós ocorre simultaneamente à percepção de outros efeitos que a eles se

sobrepõem: os da própria funcionalidade da linguagem para torná-los visíveis.

Outro exemplo: para falar sobre a inutilidade de buscarmos posições absolutas, já que *antes* e *depois* se tornam relativos na corrida desordenada do tempo, o poeta não só utiliza as metáforas cristalizadas de Aquiles e da tartaruga como também cria concretamente, em seu discurso, um obstáculo (os versos entre travessões) que distancia os elementos e interrompem a fluência da leitura. É como se tal estratégia de construção nos obrigasse a parar para captar esses ritmos descontínuos que nos sobressaltam – o do texto e o do mundo.

E as táticas envolventes criadas pela poesia continuam no texto de Ascher: agora, por meio dos parênteses que recortam dez versos, são enumerados os efeitos corrosivos da temporalidade em nosso cotidiano, mas de maneira sintética, enxuta, seca, pontuada, em que os segmentos verbais atuam como verdadeiros golpes diretos em nossa sensibilidade. Desponta o disfórico em diversos elementos: falta de dinheiro, mal-estar físico, trânsito, espera, deterioração, desgaste, cansaço, porém, o que interessa à leitura é a maneira como se dá a recolha do múltiplo nesse espaço gráfico que os parênteses condensam.

Já nos últimos seis versos, fora dos parênteses, o conceito de entropia aparece, sugerindo a imagem de internalização caótica que afeta até mesmo nosso íntimo, corpo e mente guiados pelo “relógio biológico” em compasso com a desordem exterior. Note-se como esse ritmo entrópico se materializa no texto graças ao encadeamento (*enjambement*) entre os versos, complementando-se sintaticamente como uma só engrenagem.

Conclusão: mesmo que o texto poético nos fale sobre um cenário em que imperam valores de um mundo massificado e reificador, tal cenário ganha visibilidade graças à arquitetura da linguagem que o projeta. Se a pressa e a impaciência são as armas com que enfrentamos a realidade globalizada, o texto literário exige de nós outro tratamento; não podemos passar por ele com pressa, nem ficar impacientes para encontrar logo respostas, muito menos desprezar a trama cuidadosa de sua construção. Se assim o fizermos, estaremos

compactuando com o sistema tecnológico, insensível diante das sutilezas da arte. Para esse ser perverso, o trânsito permanente e rápido, as trocas, o imediatismo de lucros, a mais-valia, a produtividade desenfreada e o jogo de interesses são o que conta. Mas isso pouco interessa à Literatura: neste espaço, o recorte atento e demorado para a fruição de algo saboroso e fascinante é o que nos interessa.

Outro ponto deve ser considerado nestas reflexões sobre o texto literário. Já falamos anteriormente sobre a noção de texto extraída das concepções barthesianas, em especial as que apontam para a natureza gerativa e/ou produtiva da linguagem e os efeitos dinâmicos dessa produção. Caberia, agora, assinalarmos também as contribuições que as teorias da comunicação e da informação, inseridas em um processo semiológico amplo, trouxeram à noção de texto, tornando este uma realidade muito mais abrangente, rica de implicações. Melhor seria falarmos de *textualidade*, termo que vem sendo empregado em diversos contextos a partir da possibilidade de esgarçar seu atrelamento à natureza estritamente verbal da linguagem. Assim, a textualidade corresponderia a uma prática ou *performance* de linguagem cujo fazer se dá essencialmente como interação objeto/observador, o que significa uma construção *em processo* na qual se conjugam os gestos de escrita, leitura e releituras. Em outras palavras, a textualidade implica necessariamente os mecanismos epistemológico e estésico (artístico) na captação do objeto pelo sujeito, acentuando-se o caráter crítico-criativo da recepção, em uma espécie de cumplicidade constitutiva entre sujeito e objeto, ambos corporificando-se ou ganhando uma *textura* nessa dinâmica relacional. Digamos, enfim, que a textualidade não é o objeto/texto em si, mas o modo como ele se oferece ao olhar que o reconfigura. Mais um “*dar-se-a-ver*” do que o visto.

Pensando nessa dimensão de textualidade, teríamos de considerar os diversos objetos textuais, de natureza verbal ou não, em cujo corpo se trama uma funcionalidade ou operar artístico com efeitos

de sentidos a serem captados pelo receptor. Poesias, narrativas, cartazes publicitários, cenas cinematográficas, vitrais, pregões públicos, fotos, desfiles, esculturas, quadros... cada um desses (e inúmeros outros) objetos expostos ao nosso olhar oferece-se como textualidade a ser analisada conforme a própria trama constitutiva de elementos em consonância com a aparelhagem sensível e crítica de quem a captura. Nosso objetivo, aqui, não é mostrar esses diversos textos/objetos artísticos por meio da análise, pois nosso foco é o texto literário, ou seja, estamos considerando uma textualidade verbal, e, mais especificamente, uma de suas modalidades – a linguagem poética.

Acontece que, conforme já observamos, nesse imenso e heterogêneo tecido cultural em que vivemos, a poesia é uma das faces a interagir com inúmeras outras, o que implica dizer que sua textualidade não se encerra em si, ou melhor, pode reclamar outras com as quais dialoga, enriquecendo, desse modo, o processo semiológico.

Para exemplificar, podemos pensar em um poema como “Corte e dobra”, de Amílcar de Castro (1978), mais conhecido como escultor, autor de volumosas peças de alumínio e ferro expostas em diversos locais, em especial em Belo Horizonte, sua cidade de origem. Leiamos o texto:

Corte e Dobra

Toda superfície cria mistério.
 O muro divide, proíbe, estanca,
 não passa,
 ou bloqueia: é tumba, é campa,
 é tampa – não desce e não sobe.
 Esse não permanente
 aguça e lança:
 e além? e embaixo?
 e em cima? e dentro? e fora?
 Cria o prazer de romper,
 atravessar,
 conquistar o outro lado

o ar, o ver
e amanhecer no mesmo horizonte.

Quando corto e dobro
uma chapa de ferro
ou somente corto
pretendo
abrir um espaço
ao amanhecer na matéria bruta
luz que vela e revela
a comunhão do opaco
com o espaço dos astros
espaço
que descobre o renascer
redimindo a matéria pesada
na intenção de voar

O poema de Amílcar tem nítido propósito programático, pois define e conceitua a sua arte, ou melhor, a sua poética: a poesia, neste caso, serve como suporte para o artista se posicionar em relação ao material com que opera. Tanto as palavras, portanto, a linguagem verbal, quanto a matéria concreta – chapa de ferro –, portanto, a linguagem plástica, coabitam no espaço do texto poético, no qual vão se traçando caminhos e reflexões sobre o fazer.

A preocupação central do artista é a de poder “abrir um espaço” (verso dezenove), rompendo as interdições e o mistério, a fim de “conquistar o outro lado” (verso vinte), o que só se torna possível a partir de sua ousadia em dobrar, literalmente, o material difícil de manusear. Corte e dobra, título do poema, é uma expressão ao mesmo tempo literal e metafórica: abrir fendas e fazer dobras nas chapas metálicas é um gesto construtivo do escultor, seu procedimento usual, mas é também indício de atitudes tansgressoras, por meio das quais o real é burlado e ultrapassado em seus limites lógicos. Impor a presença de formas e volumes imensos, que desafiem o es-

perado e desacomodem a percepção, obrigando-a a participar ativa e criativamente da feitura dos objetos – eis o que a arte de Amílcar nos oferece.

Mas e o poema? Como as palavras dialogam com a escultura? Não é difícil percebermos, por exemplo, que corte e dobra acontecem figurativamente no texto, já que a primeira estrofe (ou chapa?) se projeta no espaço à esquerda da página, enquanto a segunda estrofe (outra chapa?) parece se dobrar, projetando-se à direita. Também os versos vão se deslocando, ocupando espaços ora à direita, ora à esquerda, o que funciona como iconização do movimento realizado no material pelo poeta-escultor.

Outros recursos estéticos concretizam o diálogo entre a poesia e a escultura, como as interrogações dos versos oito e nove (e além? e embaixo?// e em cima? e dentro? e fora?), as quais atuam como instigações à leitura e interpretação do objeto artístico; é como se representassem o movimento do observador ao redor das peças-esculturas de Amílcar, tentando descobrir o que há no e para além do espaço criado por elas. Assim, o poema parece pulsar não apenas como linguagem verbal, mas também como uma peça concreta, aberta à visitação pelo olhar crítico que o vai remodelando.

Como vemos, a noção de texto literário, ao contrário do que muitos pensam, não se limita a uma escrita emoldurada pelas palavras e fixa nesse suporte que a encerra nos limites do discurso verbal.

Conforme procurei mostrar, as possibilidades criadas pelo texto são inúmeras, justamente pela polivalência do signo artístico em seu funcionamento; esse “tecido” (lembramos da célebre definição de Barthes [1977, p.82-83])⁵ não só é feito de muitos fios entrelaçados como também esgarça sua textura para solicitar outros tecidos que o completem. É essa (in)completude que torna o texto literário um objeto de prazer, levando-nos a constantes descobertas.

5 “*Texto quer dizer Tecido*; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha, através de um entrelaçamento perpétuo [...]” (Barthes, 1977, p.82).

A ANÁLISE TEXTUAL: UM EXAME DE CÉLULAS MORTAS?

A pergunta do título, embora pareça brincadeira, tem uma explicação. A expressão final foi inspirada em um comentário do ensaísta português Eduardo Lourenço em seu texto de 1975, “Crítica textual e morte do texto”.¹ Na verdade, a visão crítica de Lourenço incide diretamente na noção de *textura*, alimentada pelas conquistas da linguística estrutural e posta em prática pela então “nova crítica”, em seu método de leitura para acercar-se da *literariedade*. Segundo ele, converter o texto à sua textura oferece um conhecimento que poderia se assemelhar ao do histologista diante de uma célula morta.

Não é meu propósito discutir aqui as razões apontadas pelo autor para pôr em questão essa abordagem, sobretudo quando considerada em seus posicionamentos e aplicações radicais. Supor que a palavra literária pode se encerrar em si é um equívoco que só anula, em vez de afirmar, a noção de textualidade. Como Lourenço bem reconhece, o texto encontra o seu lugar no silêncio, não na voz que o delimita: “Apelo e não enunciado, articulação do *não dito* e não do factualmente dizível, a palavra literária não encontra o seu lugar próprio senão num *silêncio* recíproco daquele que lhe deu origem” (1994, p.68-69).

1 Esse texto, juntamente com outros do autor, foram recolhidos posteriormente na obra *O canto do signo*.

Entretanto, o que me cabe considerar não é nem o fetichismo cego com que o olhar crítico tomou (ou toma?) a estrutura textual em suas análises fechadas e esquemáticas, nem o ataque do ensaísta português a essa hipnose textualista, já que estamos há mais de trinta anos desse debate crítico.

Prefiro pensar que é possível lançarmos um olhar sobre a textualidade, ou textura, sem ficarmos enredados nas armadilhas de sua autonomia ou em arcações técnicos da teoria. O grande problema é que quando se fala em considerar o texto uma realidade primeira (não única), é fatal a abertura para ataques e críticas simplistas ou levianas.

Certamente, o que incomoda muitos que lidam com a Literatura é a palavra *análise*, como se por princípio e em si ela já significasse descritivismo técnico-teórico e, conseqüentemente, fechamento do texto literário em um formalismo estéril. De fato, o comportamento analítico pode levar a noções reforçadoras desse teor negativo: cientificismo, método, dogmatismo, decomposição, detalhismo, classificação, categorização etc. Entretanto, podemos entender o gesto analítico em um sentido bem mais amplo e livre de pressupostos condicionantes para sua operação. Nesse caso, seria interessante, e a meu ver fecundo, para nossa discussão tomarmos algumas pistas lançadas por Roland Barthes sobre a análise textual em seus comentários sobre um conto de Edgar Allan Poe.² Mas é bom ressaltar: as observações barthesianas apenas servem de instigação para que pensemos nas possibilidades de abordagem do texto e, sobretudo, nas mudanças de nosso posicionamento a fim de descartarmos hábitos e convenções analíticas.

O que nos interessa mais de perto é menos a análise do conto de Poe, propriamente, do que os esclarecimentos que a antecedem, válidos como antenas para nos orientarmos na abordagem textual.

Segundo Barthes, a análise textual não busca estabelecer um “modelo narrativo”, formal ou estrutural, ou uma “gramática da narrativa” como diretriz para a consideração dos textos (1977, p.36). Daí que se apoiar em estruturas modelares como princípio

2 Constitui um dos capítulos de sua obra *Semiótica narrativa e textual*.

metodológico é desconsiderar a estrutura móvel e produtiva do texto literário, um corpo que se faz como “espaço, processo de significações em ação” (ibidem). Como se vê, a questão crucial que nos move diz respeito à concepção de *texto*, pedra de toque do pensamento barthesiano, o que comporta também a de *significância*. Aberta à ramificação ou a vias de sentido que se vão construindo no texto a partir de sua incorporação de outros textos e códigos, a significância é uma realidade que só existe por conta da operação da leitura. E, como ao longo da história, tal ato se modifica de leitor para leitor, a estruturação significativa do texto também se desloca, jamais se oferecendo como corpo fechado ou determinado. Por isso, pouco importa saber por que ou como o texto é estabelecido em atendimento a uma causalidade, mas perceber “como ele explode e se dispersa” (ibidem, p.37).

As palavras de Barthes, usadas muitas vezes como metáforas, não devem nos enganar; explosão e dispersão, não tomadas ao pé da letra, sugerem justamente a abertura ou o arejamento da linguagem para exceder os limites impostos pela lógica (e Poder) da língua. Mas sugerem também, por parte do leitor, sua disponibilidade para acolher esse transbordamento (ou desfolheamento, Barthes o diz) que se faz em nome de um desejo nunca satisfeito.

Respeitar a natureza do próprio texto, respeitar o desabrochar da teoria a partir do texto – seria um caminho legítimo de leitura, no qual a análise significa atenção aos movimentos de construção semântica gerados por uma linguagem que representa, encenando, seus vínculos com o real. Assim, se “o ‘método’ postula com muita frequência um resultado positivista”, como Barthes afirma, é melhor “deixar a teoria correr na análise do próprio texto” (ibidem). Não é nada fácil esse deixar correr, ao contrário do que se poderia pensar. Essa entrega aos poderes da própria linguagem e da “teoria” que ela engendra só se afirma completando-se com o olhar sensível do leitor. Para isso, é preciso muita frequência do texto³ para

3 Lembremos João Cabral de Melo Neto: “para aprender da pedra, frequentá-la;”, nos diz um dos versos de “Educação pela pedra”, poema de seu livro homônimo.

aprendermos de sua existência complexa, em que os impulsos do desejo e da razão se interpenetram no caminho da escritura/leitura.

Esse trabalho de frequência do texto, ou de análise sensível às suas “avenidas” de sentido como define Barthes, não corresponde ao trabalho hermenêutico, isto é, não se propõe como interpretação do texto conforme a verdade que nele estaria oculta. Dessa postura são exemplos, segundo Barthes, a crítica marxista e a psicanalítica. Buscando outra direção, a análise textual propõe “conceber, imaginar, viver o plural do texto, a abertura de sua significância” (ibidem). Tal caminho é sedutor, sem dúvida, e justamente por isso acaba levando a equívocos.

Viver o plural do texto ou sua abertura de sentidos nada tem que ver com a ideia de que toda interpretação é válida, ou de que é possível projetarmos nossa vivência no texto, já que este é plural. Essa pluralidade é algo que se processa internamente à feitura do texto, por citações e alusões entretecidas em sua voz, assim como a abertura de sentidos é um espaço em que o fora e o dentro vão se gerando mutuamente, a partir de demandas ou veios criados pela própria linguagem literária. Ou seja: o leitor é convocado, sim, a agenciar os sentidos do texto de acordo com sua bagagem cultural e horizonte de expectativas, mas tal agenciamento será tão mais rico quanto mais ele puder se aprofundar nas trilhas abertas pelo próprio texto.

Outro equívoco é pretender levantar todos os sentidos do texto, como se este contivesse, de modo mágico e capcioso, um conjunto precioso de essências a serem descobertas e classificadas. O que a análise textual procura é bem menos pretensioso: perceber as formas e os códigos segundo os quais os sentidos se tornam possíveis. A tentação de classificar persegue muitos analistas, para os quais basta atentar às nomenclaturas e detectá-las. A eles conviria contra-argumentar com as palavras de Octavio Paz:

Classificar não é entender. E menos ainda compreender. Como todas as classificações, as nomenclaturas são instrumentos de trabalho. No entanto, são instrumentos que se tornam inúteis quando queremos empregá-los para tarefas mais sutis

do que a simples ordenação externa. Grande parte da crítica consiste apenas nessa ingênua e abusiva aplicação das nomenclaturas tradicionais. (1982, p.17-18)

É conhecida a tendência à “explicação do texto”, postura crítica dominante durante muito tempo nos estudos literários, a qual se pautava em paráfrases ou descrições de recursos estilísticos com base na prescrição e nomenclatura retóricas. O resultado desses trabalhos acabava por revelar um alto conhecimento de retórica e quase nenhuma sensibilidade crítica para dialogar com o texto literário. Sabemos que não é muito difícil identificar significantes a códigos estilísticos, mas não seria mais interessante perceber os efeitos de sentido que esses significantes podem adquirir na textura em que são produzidos pela linguagem? Não seria mais instigante ou desafiador desfazer a homologia fácil e redutora entre o significante e o significado? Até porque tal homologia não existe: sabemos que a linguagem, especialmente em seu operar poético, cria um fosso entre essas duas faces.

Como sabemos, também, o texto opera no (dis)curso, não na língua, o que nos impulsiona a perceber o significante como elemento guiado pelo recorte subjacente do significado, eis a proposta de Barthes. Não seria mais profícuo, como dinâmica criativa de leitura, desfolharmos os significados em vez de querermos atingir a temática do texto?

Desfolheamento: ato que pressupõe paciência, lentidão (aquela duração intensa de que falava Chkolvski [1973, p.45] a propósito da percepção do objeto artístico),⁴ “câmera lenta”, no dizer de Barthes (1977, p.39), como disposições necessárias à análise. Ainda conforme esse autor, é pelo desfolheamento que o sentido se constrói a partir da dinâmica da linguagem em colocar os signos em relação por meio de associações, correspondências, conotações, desdobramentos etc. Trata-se de “mostrar as *partidas* de sentidos, não as chegadas” (ibidem).

Imagino quanto esse propósito deve incomodar as mentes condicionadas a pressupostos para atingir fins determinados; porém,

4 Em seu famoso texto “A arte como procedimento”.

por que não tentarmos um caminho mais livre de condicionamentos? Qual é o perigo de cedermos à travessia do texto, compactuando com as vias traiçoeiras que ele percorre ao ir produzindo os sentidos? Que mal há em conciliarmos a ideia de “estrutura” à de “infinito combinatório”, como sugere Barthes, já que a linguagem é ao mesmo tempo infinita e estruturada?

Tentemos seguir os caminhos abertos pelas interrogações anteriormente mencionadas. Para tanto, gostaria de propor como exercício a análise do texto “Conto contado”, de Almeida Faria (1969).

Ao darmos crédito ao que nos propõe o título do texto do escritor português, estamos diante de um gênero narrativo – conto – em que se destaca o contar, em uma formulação redundante que nos leva a perguntar: em todo conto se conta alguma coisa, mas se este ressalta esse ato (“conto contado”), por que o faria? O particípio do verbo corresponde, de fato, a algo já acontecido, inscrevendo o contar em uma esfera pretérita, acabada? Ou não será o “contado” apenas a face aparente de algo mais profundo, que trairia essa sensação primeira?

Esse exercício indagativo é uma maneira de já irmos dialogando com o texto por meio de um processo de conhecimento ou fenomenológico, necessário a toda relação entre sujeito e objeto. Ou seja: não aceitar passiva nem indiferentemente o que nos é oferecido, mas suspeitar, sempre, e inquietarmo-nos com essa oferta.

O primeiro impacto que a leitura da narrativa de Almeida Faria nos causa é uma sintaxe insólita, distante da lógica comum, que nos pega de imediato e nos obriga a reler a frase inicial, que pareceria um começo simples, familiar, como o de um conto de fadas: “Era a menina verde, de seis anos, ia para a praia com adultos, gente rica que a protegia, à menina pobrepoetapateta envergonhada [...]” (1975, p.367).

O paradigma do “era uma vez” é subvertido,⁵ assim como a característica atribuída à personagem desloca o literal e o verossímil

5 Nesse caso, a categorização proposta por Vladimir Propp em sua análise do conto popular (*Morfología del cuento*) ficaria difícil de ser aplicada, justamente porque o conto moderno de Faria situa-se em outro recorte espaçotemporal, no qual as funções do formalista russo precisariam ser remodeladas e ressignificadas.

para outra esfera de significação, de modo que o “verde” não é a cor da menina, mas sua imaturidade ou ingenuidade, assim como o encadeamento sintático vai abolindo os nexos explicativos para, enfim, abrigar nessa enunciação, mais poética que narrativa, o inusitado signo “pobrepoetapateta”, que nos desarma. A quem se refere esse termo composto? Que personagem é esse que irrompe sem ser preparado e sem vínculo (aparente) com o contexto enunciado?

O contar à maneira do conto popular, no entanto, não desaparece da narrativa, mesmo contrariando a estrutura convencional; por isso, topamos com um “então apareceu, de repente, na praia, aquele-homem-alto-não-adulto [...]”. Essa aparição inesperada de uma personagem ou uma figura estranha é comum em contos infantis, mas a forma composta da expressão acaba por destacar não apenas o homem estranho, mas também um corpo de linguagem inusual, a chamar atenção para si. Traço de modernidade, portanto, distante do contar apegado somente às peripécias e seres do universo da narrativa popular.

Outro dado que “desacomoda” nossa percepção é o ritmo contínuo do discurso narrativo, em que os períodos se estendem sem ponto, apenas colocado no final do longo parágrafo. Uma série de referências vai sendo fornecida como se colocadas em uma panela de bruxa para compor essa história que não pretende seguir o curso normal dos acontecimentos, mas enredá-los em um espaço circular, feito de heterogeneidades: a idade do homem, sua formação, o cão que o acompanhava, as manchas brancas (do cão?, no espaço?), o interesse da menina, sua aproximação do animal – tudo isso não se esclarece e se mistura na narrativa. O processo de aglutinação das palavras em que se criam signos espessos prossegue na narrativa: “trintanos”, “menina verdeverde”, “dessabia”.

Mas, afinal, qual a posição do narrador diante desses fatos contados? A distância é o que caracteriza, a princípio, sua focagem, o que podemos notar pela presença da terceira pessoa na narração. Mas o foco em terceira pessoa ou a aparente onisciência logo se diluem e passam a incorporar as vozes e perspectivas das personagens, a da menina verde, a dos adultos, a do homem com o cão,

bem como a do próprio narrador, que se interroga: “E o homem, altolouco, que fez?”. Desse modo, dissolve-se a certeza ou a nitidez acerca dos fatos, tanto quanto as fronteiras entre saber, pensar, sentir, suspeitar, imaginar.

Assim, uma afirmação como “dessa sabia que coisa era Direito, pensou, Direito deve ser, para os crescidos, o mesmo que estar certo, e logo decidia, às escondidas, que o certo dele era muito incerto, nada certo” (ibidem, p.264), ressalta a flutuação em que se move o discurso, espaço em que o certo e o incerto, o oculto (“às escondidas”) e o revelado tornam-se simultâneos. Uma simultaneidade que o signo “dessa sabia” materializa em sua forma composta. Portanto, na narrativa, os dados pertencentes à diegese (a formação do homem em Direito e o desconhecimento dessa palavra pela menina) se transformam em um jogo encarnado no modo de condução do relato. Não é apenas a menina que hesita em relação ao significado do Direito e suas implicações, mas também o próprio narrador, uma figura totalmente desfocada, que lança os dados sem precisá-los ou demarcá-los nitidamente.

Para o leitor brasileiro, há mais um aspecto interessante no texto de Almeida Faria, por nos envolver em uma memória literária significativa para nossa cultura. Quando lemos signos como “dessa sabia”, “altolouco”, “verdeverde”, “longamor”, “lentoleve”, “durosolhosfacesfrias” etc., outra escrita parece aflorar, feita pelos mesmos impulsos criativos. Trata-se da narrativa de Guimarães Rosa, escritor frequentado pelo autor português, certamente, e referência inevitável no campo da Literatura, seja qual for o espaço em que ela opere. Respeitando-se as diferenças culturais entre as duas literaturas e a singularidade de cada um dos dois projetos estéticos, uma convergência se desenha entre eles: a corporalidade da palavra, como mediadora entre o real e o ficcional, adquire uma espessura e produz efeitos de sentido tão surpreendentes que não há como negar a originalidade de ambos no tocante à concepção da escrita.⁶

6 Valeria a pena, para quem assim o desejar, estabelecer um confronto entre esse conto de Almeida Faria e algum conto de Guimarães Rosa, a fim de discutir em que medida e como se estabelecem aproximações e divergências entre as duas poéticas narrativas.

O “Conto contado” prossegue e, em seu segundo parágrafo (há seis ao todo na narrativa), apresenta-nos um motivo desencadeador de nova situação, portanto, essencial ao enredo pelos efeitos que provoca na personagem central, provocando também uma maior extensão do corpo textual, pois o parágrafo se torna bem maior que o primeiro. Trata-se do gesto do homem de passar sua mão levemente na cabeça da menina, uma aproximação que desencadeia uma por menorização descritiva dos cabelos acariciados e da paisagem transformada a partir desse toque. Este se complementa com o desatar das tranças da menina, gesto que amplia as possibilidades de sua significação, na medida em que o simbólico vai impregnando as imagens.

Em nível diegético temos o desfazer das tranças e seu esvoaçar pelo espaço fazendo-o vibrar, contudo, tais atos estão inseridos em uma figuralidade hiperbólica que os desloca do habitual ou normal. O acontecimento, à maneira de uma epifania, transfunde o real e o imaginário, o profano e o sagrado: “no claro fulgor solar as tranças esvoaçavam, livreslibertas, solares, e aquilo pareceu milagre, a menina só sorriu, quase a medo, para dentro [...]” (ibidem, p.367).

Está, assim, deflagrada a transformação que se operará na personagem, tocada (literal e figuradamente) por aquele homem, ato sem explicação e seguido do silêncio dele, que apenas olha muito a menina e se afasta com o cão, ao calor do meio-dia. Todo o momento recebe a aura epifânica (“na grande luz que alargava as fronteiras do olhar”) favorecida pelo olhar e pela sensação ambígua de prazer e medo, o espaço exterior tão mágico quanto o interior da personagem. E por que tal ambiguidade – fascínio e resistência – vivida pela menina? Não seria porque, pela primeira vez, a menina “verde” era despertada para algo novo, uma experiência que sua condição infantil ainda não lhe possibilitara, mas que agora aflorava? O que seria essa abertura senão a percepção de que o contato com o desconhecido a tornava mais sensível e capaz de insuspeitadas reações diante do mundo?

Por isso é que logo a seguir o narrador afirma: “lembrou-se daquele verso girofléfléflá e apeteceu-lhe cantar”, em que o canto associado à poesia e ao estado eufórico da menina configura a sensibilidade

artística. Note-se, a propósito dessa fala do narrador, que a presença do “girofléfléflá” cria mais uma via intertextual, e, não por acaso, agora com a poeta Cecília Meireles, pois seu livro de 1956, *Giroflê, giroflá*, é constituído de poesias dirigidas ao leitor infantojuvenil.⁷

Após o contato mágico entre o homem e a menina, a narrativa descreve o estado inquieto da personagem envolvida em imagens que não a abandonam, as quais vão circulando pelo discurso narrativo como uma ciranda obsessiva: “depois de almoçar, na sesta, menina verde sonhava, o homem, o cão, na praia, menina verde acordava sozinha, chorava, depois de almoçar, na sesta, menina verde sonhava o homem, o cão na praia, menina verde acordava sozinha, chorava, adormecia no choro [...]” (ibidem).

O desejo de estar ao pé do homem com quem sonhava se concretiza; ocorre mais uma vez o momento epifânico, mas em um tempo muito posterior, como informa o narrador: “quando a menina era mulher” (ibidem, p.368). Ao acordar, ela o vê “olhando-a do seu silêncio”, através da janela aberta, em que a troca silenciosa de olhares não a assusta, pois é uma comunicação que não precisa de fala nem explicações. O curioso nessa passagem do conto é a simultaneidade dos tempos, como se a mudança da menina para mulher fosse instantânea, sem mediações ou justificações. Parece ao leitor que a menina verde dorme, sonha e acorda mulher, graças à naturalidade com que a fala do narrador focaliza essa mudança de situação, em que a diferença de tipo gráfico é o único toque que assinala a viragem dos tempos.

Diferentemente da carícia que se assemelhou a um gesto paterno, como ocorrera no primeiro momento do conto, agora o contato entre ambos assume outra natureza. A menina é levada pelo homem aos ombros e ambos entram no mar, ação acompanhada de uma só fala do homem, recolhida pelo narrador: “Vivemos pouco tempo, regressamos ao tempo” (ibidem). É com essas palavras que o segundo parágrafo se fecha; na verdade, um fecho inconcluso, de-

7 Como se vê, a intertextualidade aparece no conto de Almeida Faria, por isso, uma análise que aproveitasse essa corrente crítica seria adequada. Porém, convém ressaltar: tal abordagem surgiu a partir do texto, não de um posicionamento prévio que forçasse a sua aplicação a ele.

vido ao caráter enigmático dessa fala, a pairar na narrativa como uma onda trazida pelo mar e ficando a vagar pelo corpo do texto. Os movimentos dessa vaga ficam por conta do leitor, que é chamado a se questionar: estaria o homem se referindo ao tempo já vivido por eles em um passado longínquo, marcado pela brevidade devida à interdição ou proibição do desejo? Um tempo que ainda não era propício a uma experiência que somente deveria aflorar no momento certo, quando a maturidade da mulher impulsionava-a a pactuar com o homem, mesmo sem nada dizer?

Apesar da união entre o homem e a mulher, esse encontro não pode ser absoluto ou infinito; como em toda história amorosa, o mito do amor proibido ou da impossibilidade persegue os heróis, quando então a magia é quebrada pela voz do destino (do oráculo?) chamando os apaixonados à realidade. No caso desse conto de Almeida Faria, é ao cão que cabe o papel de trazê-los ao espaço da convenção: “e o cão, na praia, uivava uiuivava, com o focinho voltado para o alto, uivadamente avisava, uivante chamava” (ibidem).

Note, portanto, como os elementos tradicionais do conto popular estão presentes na narrativa de Almeida Faria, embora remodelados e adaptados ao contexto de modernidade. É pelo viés da modernidade, por exemplo, que o fato contado e sua concretização no corpo da linguagem se conjugam como gestos simultâneos; a palavra não é apenas dita, mas se transforma na própria coisa encarnada em seu dizer: uiuivava/ uivadamente avisava/ uivantemente chamava. Enfim, um chamado que se realiza como significante.

Todo o terceiro parágrafo do conto, construído em um ritmo contínuo possibilitado pelo encadeamento sintático e pela ausência de pontos entre os períodos, focaliza a feliz união entre as duas personagens: o homem louco e a menina verde, que, de repente não mais mulher, parece voltar à meninice, em uma dimensão temporal em que vão se descobrindo e vivendo amorosamente. Trata-se, portanto, de uma narrativa que se enrola sobre si mesma, em que os tempos se (con)fundem, as personagens perdem a identidade própria, os atos não se explicam, as imagens retornam de modo circular, as palavras se aglutinam em um só corpo morfológico, a

sintaxe não se interrompe... Enfim: toda essa textualidade ou *textura* (lembrando o termo usado por Eduardo Lourenço) chama nossa atenção a tal ponto que não há como não parar nesse acontecimento concreto: *o da linguagem em seu fazer-se acontecer*. Só o olhar analítico pode perceber esse acontecer, desde que esteja atento ao que o texto oferece em sua corporalidade.

E esse acontecimento de linguagem não tem nada de “célula morta” (expressão de Lourenço colocada no início destes comentários), pois o texto está vivíssimo, com os seus apelos e impulsos para construir os fatos encarnados nessa dimensão corporal da escrita: “[...] ela e ele, outras vezes, outros dias, muitas vezes mais tarde, mas não muito mais tarde [...]” (ibidem). É nesse espaço que o fora e o dentro se entrelaçam, o fato e a sua fundação pela palavra: “certocerto é que, estando os dois juntos, gozavam gozosos gozos, eram contentamento e vivamor deveras, olvidavam do resto, de adultos relhosvelhos, de adulez, estupidez, tudo resto” (ibidem).

Como entender esses signos aglutinados aflorando na escrita, se não ficarmos atentos a essa estrutura que mais se assemelha a um “infinito combinatório”, na expressão barthesiana? É a natureza plural dessa semântica poética que nos convida a pensar em “relhosvelhos” como o acúmulo de ranhetice, própria dos velhos, encarnada na linguagem; ou em “certocerto” como uma reafirmação da certeza (legitimidade?) dessa vivência afetiva do homem junto à menina, o que se reitera em “vivamor”, palavra a sugerir também a componente erótica da interpenetração dos afetos. Enfim, não são as “chegadas de sentido” que nos interessa perceber, mas as suas partidas, conforme Barthes assinala.

A propósito, se retomarmos o texto do crítico francês acerca de Edgar Allan Poe, citado no início, veremos que a ausência de um método determinado evita postulações deterministas, como Barthes reconhece. De fato, nossa análise não se apoiou em algum método, muito pelo contrário: ficamos à vontade para circular pelo conto de Almeida Faria, conforme seus caminhos foram nos levando, compactuando, assim, com a abertura de sua significância.

Porém, não deixamos de utilizar, durante a análise do conto, conceitos ou uma nomenclatura da teoria literária relacionada à narrativa que aparelhasse melhor, com propriedade, nossas reflexões. Termos e expressões como *paradigma*, *verossimilhança*, *enunciação*, *epifania*, *conto popular*, *onisciência*, *diegese*, *efeitos de sentido*, *figuralidade*, *via intertextual*, *significante*, *significância*, *corpo morfológico*, *textura* e outros somente surgiram porque decorrentes do que foi sendo examinado na construção da narrativa. Isto é: não foi o intuito classificatório ou o apoio prévio em uma normatividade conceitual que nos moveu, mas a percepção de que tais conceitos existem internamente à feitura do conto e justificam sua exploração pelo olhar crítico.

Bem, o “Conto contado”, do escritor português, prossegue por mais três parágrafos, o que nos levaria a continuar nossa abordagem desse texto fascinante, a princípio um tanto ilegível, a solicitar de nós antenas sensíveis, atentas, para captar o que nele figura. No entanto, penso ser também interessante deixar aos leitores a aventura de descobrir sozinhos os caminhos para enveredar pelos bosques dessa ficção.⁸

8 Refiro-me ao livro de Umberto Eco, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, mas a consulta a outros livros desse autor também pode ser interessante.

LUZES E SOMBRAS DA TEORIA

Fico sempre perplexa quando me perguntam, no meio acadêmico, qual é a linha teórica que adoto em meus estudos sobre Literatura.

A pergunta reflete uma tendência que cada vez mais vem se afirmando no campo das pesquisas literárias, legitimada pela própria institucionalização em que elas se inserem. Trata-se, afinal, do arcabouço teórico como suporte ou fundamento para as análises e interpretações da Literatura, seja na esfera da reflexão crítica, seja na esfera da prática educacional. Portanto, quer na produção de ensaios, quer no ensino da Literatura, parece que o apoio à teoria é condição *sine qua non* para obter resultados eficientes, confiáveis.

Eis por que minha resposta acaba, quase sempre, decepcionando os que me interrogam: eu não sigo a teoria, muito menos ela me persegue como tentação, felizmente. Por mais que já tenha frequentado os caminhos da imensa (e tentadora) fortuna teórica, essa minha experiência de mais de trinta anos me deixou uma certeza: não há teoria que resista ao funcionamento dos esquemas de linguagem tramados nos próprios textos ficcionais e poéticos, sendo, portanto, incapaz de se oferecer como paradigma de leitura.

Aqui não é o espaço adequado para discutirmos a legitimação institucional da especialização teórica, mas podemos pensar em como driblar certos impasses vividos no ensino da Literatura.

Evidentemente, o problema central não está na teoria (ou teorias) em si, qualquer que seja sua extração epistemológica ou crítica; o problema está ou na sacralização e fervor com que é tomada, quando considerada pressuposto determinante para a análise dos textos literários, por um lado, ou, por outro, em uma total “resistência à teoria”,¹ considerada uma grade conceitual cerrada e indecifrável que não vale a pena utilizar.

Essas posições radicais, na verdade, acabam por justificar uma acomodação da leitura que encobre o desconhecimento do leitor: o apego excessivo ao próprio discurso literário, focado por uma visão ingênua e inconsistente, ou a conceitos teóricos usados como ferramentas que forçam/arrocham a interpretação. Nos dois casos, Literatura e teoria se descaracterizam, pois o diálogo que poderia se estabelecer entre essas linguagens se anula em favor de uma fala que não sabe dar conta da troca criativa entre os discursos ficcional e retórico.

Penso que é, de fato, de trocas criativas de que se trata, pois tanto a Literatura quanto a teoria só se articulam e se complementam no ato complexo da leitura quando se tornam discursos produtores de sentido, por meio de táticas astuciosas nos procedimentos de sua construção. Em outras palavras: se não enfrentarmos o corpo rijo (e rígido) da teoria com nossa resistência para que a Literatura transpareça como linguagem refratária a essa rigidez, não estaremos sabendo lidar nem com o teórico nem com o literário.

Sem dúvida, não é uma tarefa fácil, pois tal gesto corresponde a uma espécie de desconstrucionismo, tal como Paul de Man ilustra com seu pensamento.

Explicando melhor, a relação com a teoria se dá como um paradoxo: o que a funda como possibilidade é a sua impossibilidade constitutiva, o que, de saída, nos instala em uma aporia. Segundo De Man, não é possível uma continuidade ou iluminação mútua entre o teórico e o fenomenal, conforme esclarece Wlad Godzich

1 Estou tomando aqui, livremente, a expressão-título do livro de Paul de Man (1989), pensador que reaparecerá mais adiante em meus comentários sobre o impasse teórico na leitura da Literatura.

(1989) em seu prefácio “O tigre no tapete de papel”. Isso equivale a dizer que “a literatura, como de Man começou por imaginá-la, é bem mais radical do que é possível a qualquer empreendimento teórico aceitar como verdadeiro” (ibidem, p.10).

Não é necessário, aqui, nos aprofundarmos no pensamento de Paul de Man; basta recuperarmos um traço fundamental de seu discurso, a autoironia. O que alimenta seu posicionamento acerca da teoria é o modo como incorpora a natureza ambígua da teoria; isto é, há ao mesmo tempo a busca de um conhecimento e o reconhecimento de que o seu alcance não se dá pela via da verdade, mas pela recusa de uma tradição sempre ameaçada e por um rigor analítico que se autorreformula constantemente.

Em um momento em que notamos a presença da teoria dominando a cena literária, servindo, muitas vezes, de instrumento de afirmação de um estatuto de poder, a “resistência à teoria”, tal como De Man nos propõe, é extremamente fértil como caminho metodológico.

Se entendermos resistência como suspeita, desconfiança, abertura ao empírico e ao sensível, estaremos fazendo do ato cognitivo um corpo ao mesmo tempo maleável e consistente, e, desse modo, levando a teoria a ter um alcance provisório ou se redimensionar no fenomenal, isto é, no espaço literário. Tal redimensionamento implica o reconhecimento ou a aceitação de que toda teoria comporta uma natureza problemática, a qual nos instiga a percebê-la de modo crítico, e, mais ainda, a aplicá-la com o devido reajuste para alinhá-la às necessidades que o espaço literário demanda em seu funcionamento próprio. Isso significa dizer que não há discurso puro ou absoluto e intocável, a não ser o que se pretende fechado em uma redoma com vidros inquebráveis, tornando inviolável sua essência e coerência. Mas sabemos que isso é impossível, pois todo discurso – teórico ou crítico – existe somente porque circula, porque sai da própria esfera, porque se abre ao espaço do(s) outro(s), porque se deixa capturar por outra(s) voz(es).

Seria interessante como caminho de leitura/aplicação da teoria não enxergarmos o teórico como uma luz a ser projetada no texto, mas o contrário: vemos o teórico como a sombra que opacifica,

adensa e torna mais distante o que pretendíamos atingir como verdade. Talvez fosse útil pensarmos na sombra como aquela invisibilidade de que fala Blanchot (1987) a respeito do espaço literário. Embora o crítico esteja focando a Literatura como escrita, podemos também projetar essa imagem na leitura da teoria. Desse modo, ao olharmos para os conceitos e esquemas teóricos, estaríamos agindo como Orfeu, pois haveria uma interdição que nos vedaria a captura da verdade; essa “Eurídice” se perderia, tal como perdemos a precisão ou nitidez dos pressupostos conceituais em favor de seu rastro, que fica apenas como lembrança.

Não se trata de recusar a teoria, pois, como afirma Maria de Lourdes Ferraz (1987) em seu comentário ao pensamento demaniiano, trata-se, antes, de “uma recusa de que qualquer momento ou estrutura atinja o solo seguro de uma verdade”. E isso só se pode conseguir por meio de “um exame da estrutura da linguagem anterior ao da significação que produz”. Certamente tal postura crítica exige alguma dose de ousadia, não porque se afirma de modo abusivo (isso estaria na contramão de seu propósito mesmo), mas porque pode se tornar ameaçadora, já que “perturba ideologias bem radicadas numa tradição”, para retomar as palavras de Maria de Lourdes.

Imagino como essas ideias devem perturbar os que pensam ser a teoria um terreno seguro, confortável, cujos conceitos, fórmulas e esquemas operadores de leitura funcionariam como pilares inabaláveis e determinantes para a interpretação.

Bem, é hora de exercitarmos o que discutimos anteriormente. Gostaria de propor, para isso, um conto de Herberto Helder, escritor português, autor de poemas e narrativas, com obras publicadas desde a década de 1960 até a atualidade. Vamos tomar o conto “Duas pessoas” (2001).

Tal coletânea de contos desse autor inaugurou, no campo da ficção portuguesa, uma renovação nas estruturas formais e na abordagem temática, tanto pela complexidade quanto pelo insólito dos procedimentos narrativos. Vejamos o que o conto nos reserva quanto a essa singularidade.

A narrativa coloca em jogo o que *seria* um encontro ou relação entre duas personagens, um homem e uma mulher. Entretanto, o *seria* em destaque já revela o caráter hipotético ou mesmo a impossibilidade dessa relação, a qual se faz mais de desencontro do que de aproximação efetiva. Trata-se, como o conto vai revelando em sua estrutura, de uma montagem pela qual a personagem-narrador e a mulher (prostituta) são projetadas como dois focos em busca um do outro:

Eu aproximar-me-ia e a minha mão correria ao longo do seu cabelo, tocaria no ombro, tomaria a sua mão. E ela elevava então para mim os grandes olhos onde o terror se diluía, os olhos que recebiam e devolviam uma luz maior. Eu poderia dizer: o teu cabelo. Ou: a tua mão. Ou ainda: tu. (ibidem, p.159)

Poderia, mas esse poder ou “competência” fica por conta de uma simulação que o discurso narrativo vai compondo para encobrir a distância ou a incompetência existente entre os dois sujeitos quanto às suas disposições afetivas. Se quiséssemos aplicar os termos da teoria semiótica greimasiana² sobre a sintaxe (jogo) narrativa, teríamos certamente como fundamentar o que se arma no conto. Assim: os *actantes* (relações entre os atores da narrativa) desempenham *funções* relacionadas a diversas *modalidades* (*poder, querer, saber, fazer*). Tais elementos compõem uma sintaxe em que *competência e performance* se situam, respectivamente, ao lado do *ser* e do *fazer*. A partir desses dados, rapidamente aqui mencionados, o autor elabora diagramas ou esquemas gráficos a serem aplicados na análise das narrativas, além, é claro, de toda uma reflexão que sistematiza essa rede conceitual, dando-lhe coerência.

Acontece que os dispositivos que a narrativa de Herberto Helder coloca em ação não têm a função de compor um quadro fechado ou totalmente coerente, único ou absoluto. Chamar as personagens do conto “Duas pessoas” de actantes, por exemplo, ou examiná-

2 Refiro-me a Algirdas Julien Greimas, autor de conceitos teóricos sobre a narrativa na linha da Semiótica. Ver a respeito: *Sobre o sentido – ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975; *Ensaio de Semiótica poética*. São Paulo: Cultrix, 1976.

-las à luz da competência, da performance e de suas modalizações contraria totalmente a natureza do fazer narrativo, uma vez que tanto as personagens quanto suas ações diluem-se como categorias estruturais específicas, misturando-se a outras instâncias, e se marcam, justamente, pelo *não se deixar apanhar*, quer como sujeitos da situação amorosa, quer como elementos de leitura. Portanto, as “duas pessoas” que o título do conto nos oferece parecem não ter rosto, e suas identidades se perdem em meio ao jogo confuso entre as duas perspectivas que se procuram. Verdadeiro jogo de cabra-cega.

Voltemos à teoria de Greimas. Se falarmos em actantes e no fazer como uma das categorias essenciais para estabelecer a relação entre sujeito e objeto (segundo o autor do conto nos propõe), estaremos fugindo do que singulariza a “sintaxe” narrativa do texto em questão: não há propriamente ações, mas desejos, divagações, indagações, como se o *fazer* das duas personagens se reduzisse à esfera da suspeição e do imaginário. Gestos abortados, pensamentos incompletos, indistinção entre pessoas e palavras, perguntas sem respostas, flutuação entre a fala da escrita e a das personagens – como encaixar ou classificar esses processos nas categorias greimasianas? Atentemos para a passagem a seguir:

Devo dizer: não sou puro. Talvez deva dizer: quando murmurei essa frase que se poderia confundir com um apelo ou um repentino e insustentável movimento da emoção (“o teu cabelo”), não pensava, não sentia nada. (ibidem, p.156)

A escrita moderna (uma modernidade que remonta à década de 1960!) elimina as fronteiras claras entre dizer, sentir, pensar e agir (Fernando Pessoa já havia cantado essa bola tempos atrás, em seu famoso “O que em mim sente está pensando”...), de modo que demarcar essas esferas dentro de uma narrativa ou querer explicá-las com base em determinadas funções é negar o que o próprio texto oferece como estratégia de composição.

A VIA SEMIÓTICA PARA A LEITURA DA LITERATURA

Ler é compreender, interrogar, saber, esquecer, apagar, desfigurar, repetir – quer dizer, é a infundável prosopopeia através da qual se dá aos mortos um rosto e uma voz que nos diz a alegoria da sua morte e nos permite, pelo nosso lado, falar-lhes.

Paul de Man

Se há uma contribuição fundamental da Semiótica para os estudos literários, ela está certamente na ênfase colocada na dimensão figurativa com que o texto opera seus sentidos. Perceber, portanto, como se tramam essas vias figurativas, o que elas representam para além de sua camada propriamente estética e demandam do leitor em termos de sua adesão e participação, eis o que interessa realizar no contato com a Literatura.

Para isso, quero aproveitar/discutir as excelentes ponderações de Denis Bertrand em “A Semiótica e a leitura” (2003). Penso que o autor consegue, de modo sintético e oportuno, esclarecer a difícil tarefa de apreensão da linguagem verbal em seu funcionamento literário, quando o que está em jogo é precisamente a busca de sentidos por um sujeito empenhado em pactuar com essa aventura cheia de riscos, como é a do espaço de construção do discurso.

Um primeiro ponto que gostaria de salientar é a necessidade de entendermos o ato de leitura como gesto movido não pela lógica ou pela racionalidade na busca de certezas, mas por um caminho em que predomina o instável e o precário, feito mais da distância entre os sujeitos envolvidos na rede discursiva do que da aproximação.¹

¹ Bertrand lembra, nesse caso, a fala de M. Meyer em *Introduction à la Rhétorique d'Aristote*, a propósito da Retórica moderna, definida por Meyer como uma “negociação da distância entre os sujeitos”.

Estamos, portanto, no campo da Retórica, na qual o *fazer persuasivo do discurso* é fundamental; porém, tal persuasão longe está dos moldes clássicos postulados por Aristóteles e outros teóricos da Retórica. Modernamente, o gesto retórico presente no discurso, sobretudo no literário, traz consigo a consciência do incerto e das margens deslizantes em que se movem os sujeitos na captação dos sentidos encenados pela linguagem.

Outro ponto considerado por Bertrand é a “implicação sensível e passional” (ibidem, p.401) contida em toda fala, o que a destitui do caráter meramente comunicativo para inscrevê-la em uma relação mais densa, e é nesse aspecto que a Semiótica pode complementar a Retórica. Dito de outro modo, a leitura do texto literário, ao colocar em jogo os sujeitos coparticipantes de um mesmo espaço de linguagem, torna-se, para além de um ato cognitivo ou perceptivo, um ato “passional”. É preciso, porém, entender bem o que há nessa caracterização.

Seria fácil (mas equivocado) associar passionalidade e emocionalidade, como se o que estivesse em relevo fosse a interioridade subjetiva ou o mundo anímico-passional do sujeito permitindo-lhe se projetar no texto literário. Diferentemente disso, trata-se, antes, de perceber as figuras semânticas presentes no texto em consonância com a experiência sensível que elas despertam para reinstalar o sujeito no mundo e perante si mesmo. Não é o sujeito que “dita” ou sobrepõe ao texto seu potencial perceptível, mas ao contrário; este é solicitado pelo próprio texto, graças ao plano concreto da linguagem em que se opera a figuratividade. É evidente que quanto maiores a disponibilidade do sujeito e sua aparelhagem sensível (o que implica, também, espírito crítico) para sua interação com o texto, melhor será o resultado da “legibilidade figurativa” (ibidem, p.405).

A questão que pode dificultar ou confundir um pouco o leitor é que a noção de figuratividade não está associada à *mimesis*, ou seja, a uma representação linear ou transparente entre a palavra e o mundo, nem entre a percepção e o jogo instaurado na linguagem. Há, como diz com acerto Bertrand, “uma zona fluida, uma instabilidade” (ibidem) entre o que se engendra no texto e a consciência

que busca capturá-lo. É justamente essa fluidez que torna ineficaz, segundo Bertrand, o estruturalismo estático como linha analítica ou interpretativa de um texto literário. Poderíamos, então, perguntar, complementando a visão de Bertrand, como dar conta de um processo por si e em si móvel e incerto por meio de estruturas que se pretendem estáveis e precisas em sua funcionalidade?

E é aí que entra outra noção essencial para o ato de leitura: a categoria do *crer*, a qual atua no espaço do parecer. Conforme o autor nos lembra, a Semiótica põe em destaque o “contrato de veridicção”, por meio do qual o que se passa ou acontece na linguagem, na comunicação literária, é um jogo com estatuto próprio, que difere do real conhecido para instituir suas convenções singulares a serem partilhadas pelos sujeitos envolvidos nesse processo. Isso quer dizer que o texto se apresenta como uma fala figurativa ou uma tela, em que diversas estratégias estéticas ganham concretude para ressaltar exatamente essa performance, que põe a linguagem em diálogo permanente com quem se abre a (e aceita) esse pacto fiduciário.

Na verdade, a Semiótica retoma certos conceitos conhecidos, de extração Retórica, para adequá-los à moderna visão acerca do literário. Talvez seja por isso que Denis Bertrand reconheça um possível ponto de interseção entre Semiótica e Retórica. Assim, parece que estamos próximos, de certa forma, da noção de verossimilhança, por exemplo, já discutida por inúmeros estudiosos desde a matriz aristotélica. Entretanto, a veridicção põe a tônica, de modo mais intenso que a antiga Retórica, no verossímil, como natureza simulada e manipuladora da linguagem, com vistas a desautomatizar a percepção. Daí que um olhar acomodado/condicionado a direções ou linhas predeterminantes para a leitura seja o menos indicado para a prática Semiótica. Porque, como anota Bertrand, não é o “dever de compreensão” reivindicado “como uma evidência do contrato de leitura” que deveria se estabelecer entre texto e leitor, mas a percepção das “escorregadelas e as falhas da comunicação” que fazem explodir a linguagem, entreabrindo margens outras para o sentido (ibidem, p.406-407). Perceber o além-sentido, como postulou Greimas citado por Bertrand: o texto se oferece como uma espécie

de “tela do parecer, cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, em razão de sua imperfeição ou por culpa dela, como que uma possibilidade de além-sentido” (ibidem).

Naturalmente uma leitura disposta a esse tipo de percepção e cumplicidade acaba por legitimar também uma nova concepção de Literatura: a que não busca afirmar verdades nem certezas em seu pacto com o leitor, mas ao contrário, “revisar, o tempo todo, o contrato de veridicção figurativa, pondo sempre em questão as formas do ‘compreender’” (ibidem). Um compreender entre aspas, porque não se trata da compreensão imposta ao leitor, seja por manuais escolares, por convenções teóricas, por valores sociais, por exigências pessoais, enfim, por formas de condicionamento desconsideradoras dessa tensão necessária entre ser e parecer. Para o olhar da convenção sempre importa o ser, o chão firme dos conteúdos estabelecidos/instituídos, por isso, compreender é ter a posse de um conhecimento sem riscos, sem fluidez, sem simulações, sem pareceres escorregadios. Exatamente o contrário da prática semiótica em busca da legibilidade figurativa.

Antes de exemplificarmos essas reflexões para torná-las mais claras, gostaria de recolher as quatro vias para a leitura dos textos literários propostas por Bertrand. Serei breve nessa retomada, procurando sintetizar as modalidades para explorá-las melhor, depois, na prática da leitura textual.

As quatro posições definidas por Bertrand em relação ao estatuto do sujeito leitor são: o “crer assumido”, o “crer recusado”, o “crer crítico” e o “crer em crise”.

“Crer assumido”: posição mais usual dos leitores ingênuos, em especial os escolares, que se identificam espontaneamente com os efeitos figurativos presentes no texto, manifestando impressões referenciais, muitas vezes catárticas, de modo a assumir acriticamente (passivamente?) o parecer da linguagem só como parecer, não como estratégia discursiva motivada. Enfim, um leitor cuja credulidade é assumida por ele próprio, fundindo-se com ela e sem colocar sob suspeita o que o texto lhe oferece.

“Crer recusado”: ato de leitura cuja crença não se acomoda no nível do parecer, mas acompanha a “reviravolta irônica” que o texto opera em sua linguagem para recusar ou perturbar os códigos estabelecidos. O leitor é levado a se afastar do ponto de vista referencial para perceber os referentes internos agenciados na linguagem por meio do ironismo. Trata-se de uma posição de leitura que busca acompanhar a função desautomatizadora dos códigos semânticos e discursivos.

“Crer crítico”: posição ainda mais madura de leitura, em que o leitor não apenas vê o que a linguagem lhe oferece, mas transcende o visto por meio de analogias e alegorias rumo a uma abstração maior. O leitor ou enunciatário é que se torna fonte do sentido, instigado pela via figurativa encenada pelo texto, portanto, aprofundando os veios traçados pela linguagem em seu fazer construtivo. Não há apenas adesão da leitura, mas um deslocamento da posição do sujeito: em vez da ilusão referencial, a ilusão interpretativa.

“Crer em crise”: último estágio de leitura, o qual se distancia totalmente da visibilidade do parecer e da ingenuidade da crença, apoiadas no imediatismo ou na espontaneidade. O que o leitor deve acompanhar é a interrogação que o texto faz das próprias figuras por meio da resistência da linguagem que desnuda seu ser crítico e se torna refratária à partilha semântica. O contexto axiológico (crivo cultural) e o figurativo explodem para dar lugar a uma nova figura em que se exercitam a surpresa, a dúvida e a inquietude.

Infelizmente, o modo como a leitura dos textos literários se pratica na escola acaba por legitimar, oficializando dogmaticamente apenas o “crer assumido”, pois, como observa Bertrand, “a escolarização da literatura” oculta outros modos de posicionamento em relação aos textos, não só os contemporâneos. É como se a complexidade da relação entre texto e leitor fosse aplacada por uma visão redutora e conformada a moldes estabilizadores. Em uma via oposta à que se afirma pelo “crer assumido” da leitura oficializante ou instituída, o olhar crítico e o “crer em crise” mostram que o leitor não reproduz/reafirma o texto, mas o atualiza e reinventa tanto quanto é por este criado.

Cabe, agora, exercitarmos um pouco, através de alguns fragmentos narrativos escolhidos para esse propósito, o que se discutiu anteriormente.

Leiamos com atenção o fragmento a seguir:

O secretário depressa se apercebeu de que o tratador não tinha reconhecido o rei, e, como a situação não estava para apresentações formais, alteza, permiti que vos apresente o cuidador de salomão, senhor indiano, apresento-lhe o rei de portugal, dom joão, o terceiro, que passará à história com o cognome de piedoso, deu ordem aos pajens para que entrassem no redondel e informassem o desassossegado cornaca dos títulos e qualidades da personagem de barbas que lhe estava dirigindo um olhar severo, anunciador dos piores efeitos, É o rei. [...] Subido a uma rústica escada de mão, colocada no lado de fora, o rei observava o espetáculo com irritação e repugnância, repeso de ter cedido ao impulso matutino de vir fazer uma visita sentimental a um bruto paquiderme, a este ridículo proboscídeo de mais de quatro côvados de altura que, assim o queira deus, em breve irá descarregar as suas malcheirosas excreções na pretensiosa viena de áustria. A culpa, pelo menos em parte, cabia ao secretário, àquela sua conversa sobre atos poéticos que ainda lhe estava dando voltas à cabeça. Olhou com ar de desafio ou por outras razões estimado funcionário, e este, como se lhe tivesse adivinhado a intenção, disse, Ato poético, meu senhor, foi ter vindo vossa alteza aqui, o elefante é só o pretexto, nada mais. (2008, p.20)

O texto acima, extraído do último romance de José Saramago, *A viagem do elefante*, servirá aqui como fragmento para nossa análise, entretanto, cabe situá-lo no contexto narrativo. O trecho focaliza a cena em que o rei D. João III e seu secretário, personagens do

romance, visitam o elefante Salomão, colocado em um cerco em Belém (Portugal) sob os cuidados do tratador indiano Subhro, antes de o animal ser enviado como presente ao arquiduque Maximiliano, da Áustria.

Nossa adesão ao texto pode se dar de imediato, já que aceitamos o pacto, próprio da ficção, de penetrarmos no universo narrado em que se destacam elementos estruturais pertinentes ao discurso narrativo. Assim, personagens, fatos, tempo, espaço e falas nos permitem perceber que a narrativa incorpora o histórico ou referências históricas, o que, aliás, vem anunciado desde a primeira página do romance: os acontecimentos envolvem o mencionado rei de Portugal e sua esposa, Catarina da Áustria, avó de D. Sebastião, morto em Alcácer-Quibir, e o parente do casal, o arquiduque Maximiliano, da Áustria. Entretanto, ler essa referencialidade histórica como determinante para os caminhos de sentido da narrativa é assumir, já de saída, uma crença ou confiabilidade ingênua, como se essa matéria bastasse por si só para legitimar sentidos vinculados à sua fonte histórica. Em outras palavras, crer que seria preciso aderir à seriedade e legitimidade dessas matrizes da história portuguesa para compreender a narrativa de Saramago é permanecer em um primeiro plano de leitura, o mais superficial.

A história servirá no romance, ao lado de diversas outras esferas, como uma das estratégias figurativas a colocar em jogo a validade dessa matéria, tanto quanto a própria legibilidade desse universo. A partir daí, a ingenuidade não poderá se manter na leitura, sob o risco de perder a densidade e a complexidade dessa ficção, que não se reduz a um registro histórico ou a uma ficção historiográfica. A própria narrativa, em seu início, alerta o leitor para um posicionamento que deve se desalojar de seus domínios conhecidos para ingressar em outro reduto – a intimidade das alcovas, espaço no qual coisas inimagináveis podem ser tramadas: “Por muito incongruente que possa parecer a quem não ande ao tento da importância das alcovas, [...] o primeiro passo da extraordinária viagem de um elefante à áustria que nos propusemos narrar foi dado nos reais aposentos da corte portuguesa, mais ou menos à hora de ir para a cama” (ibidem, p.11).

Ora, entender essa alcova apenas como alusão espacial em seu sentido literal faz jus ao “crer assumido”, segundo a definição de Bertrand. Mas se pensarmos, como nos convida o narrador, a aceitar o desafio de penetrar nessa aparente incongruência para acompanhar a “extraordinária viagem de um elefante à áustria”, nossa leitura não poderá mais ser inocente: essa alcova, no plano da expressão alusiva aos aposentos reais, se transforma em uma metáfora que designa agora, por analogia, a própria narrativa – espaço recolhido em que se trama essa “extraordinária viagem”. Aí, sim, por abstração dessa aparência, que nos faz aprofundar em outra camada de funcionamento da linguagem, passamos a “dar tento”, como quer o narrador, a coisas mais importantes. É por meio da via figurativa do discurso que percebemos também a desacomodação do sério pelo trato cômico que faz o elevado rebaixar para outro plano; afinal, a corte portuguesa é flagrada na “hora de ir para a cama”. A ficção está exibindo para (e exigindo de) nós um “crer recusado”, cuja característica principal é a reviravolta irônica levada a efeito pela figuratividade posta no discurso para desestabilizar códigos conhecidos.

Voltemos ao trecho citado anteriormente. Há diversos procedimentos de construção que podem nos levar a perceber como a ficção de Saramago engendra arditosamente sua figuratividade, o que significa pactuarmos com uma narrativa que nos cobra um posicionamento “crítico” e “em crise”, conforme postulou Bertrand a respeito da crença do leitor.

A princípio, é a voz do narrador que lemos, enunciando o não reconhecimento do rei pelo cornaca (“O secretário depressa se apercebeu de que o tratador não tinha reconhecido o rei”), mas imediatamente a voz, embora permaneça, cede perspectiva às personagens (“e, como a situação não estava para apresentações formais”), sem defini-las: a quem pertenceria tal comentário, ao secretário ou ao rei? A ambos ela caberia: ao primeiro, pela pressa em ser solícito; ao segundo, pela sua posição hierárquica que dispensaria a formalidade. O que interessa, porém, é justamente essa mobilidade de foco, tornando este uma lente que pula de um lado para outro conforme a cena vai se desenvolvendo. E o que a seguir se mostra aca-

ba desmentindo ou traíndo a pretensa informalidade, pois as falas não fazem senão insistir no protocolo formal: “alteza, permiti que vos apresente [...], senhor indiano, apresento-lhe o rei de portugal [...]”. Um ritual grotesco, é verdade, pois entre o rei e o tratador de elefante há uma distância que o formalismo acentua pelo viés irônico, ao buscar aproximá-los. Ou seja, trata-se de um “crer recusado” incrustado no próprio discurso, já que a autoironia vai tramando um jogo entre afirmar e negar, prometer e rejeitar. Assim, formalidade e informalidade, regras e insubordinação, alto e baixo são oposições que se dissolvem no modo instável com que a enunciação vai tecendo suas vias de sentido.

A natureza performática do discurso prossegue na cena focalizada, pois a frase “É o rei.”, colocada em suspenso, como uma espécie de anacoluto ou voz em *off*, tal como um narrador oculto que estivesse demarcando posições para a observação do espectador, intensifica o espírito lúdico a reger a narrativa. Notemos, nesse caso, como se dá a descrição da atitude do rei ao observar o elefante no cercado: “Subido a uma rústica escada de mão, colocada no lado de fora, o rei observava o espetáculo com irritação e repugnância [...]”. O acontecimento dessacraliza-se, transformado em cena circense: digamos que o rei desce de sua posição soberana para ceder a outro plano, uma escada tosca (reverso do trono) em que sobe para “fazer uma visita sentimental a um bruto paquiderme”. Desse modo, a leitura se encontra em um patamar crítico, pois o texto nos impulsiona a interpretar essa desacomodação do sério ou desmitificação da figura régia. O leitor é que cria o sentido, é sua fonte, conforme o “crer crítico” definido por Bertrand. Burlar e inverter as hierarquias, esvaziar o sentido do Poder – eis uma visão crítica que a narrativa faz aflorar por meio de seus mecanismos estéticos de figuração. Nesse contexto, caberia perguntarmos: que tipo de disposição “sentimental”, como a qualifica o narrador, poderia aproximar o Rei D. João III do paquiderme que ele foi visitar antes de enviá-lo à Áustria? Não será “este ridículo proboscídeo de mais de quatro côvados de altura” uma voz denunciadora do descrédito dado a essa aproximação? Eis o que o leitor, não ingênuo, deve perceber.

Continuemos em nosso percurso analítico. Outra marca da figuração grotesca criada na linguagem narrativa de Saramago é a mescla de registros, o histórico e o escatológico, oferecendo-se como materiais permutáveis, transfundíveis. Nesse sentido, é estratégico o discurso indireto, por meio do qual está implícito, na voz do narrador, o desejo do rei de que o elefante vá defecar em Viena, o que se legitima pelo “assim o queira deus”. Jogar excrementos na “pretensiosa viena de áustria” denuncia o propósito desmitificador que alimenta a visão histórica de Saramago, cujas lentes aguçadas não se voltam apenas a Portugal, mas também a outros países em que a prepotência política e a imagem aurática de sua cultura predominam. Essa espécie de contraideologia figurativiza-se, assim, nesse discurso que plasma em seu corpo uma matéria híbrida, ao mesmo tempo incorporada e expelida. Tal hibridismo se revela, por exemplo, no fato de o narrador fornecer dados verídicos a respeito da história portuguesa (“dom joão, o terceiro, rei de portugal e dos algarves, e dona catarina de áustria, sua esposa e futura avó daquele dom sebastião que irá pelejar a alcácer-quibir e lá morrerá ao primeiro assalto, ou ao segundo, embora não falte quem afirme que se finou por doença na véspera da batalha”), ao mesmo tempo que desestabiliza tal informação ao colocá-la em meio a essa situação grotesca que leva o próprio rei a se perguntar: “em que ponto tínhamos ficado nesta história do envio de salomão a valladolid” (ibidem, p.28). Ou seja, o histórico imerge (e submerge) em uma outra história/ficção que, por sua vez, também é questionada.

Já ao final do fragmento que transcrevemos no início, outro procedimento figurativo também colabora para desafiar a credulidade do leitor, colocando-o em alerta para perceber o além-sentido tramado pela enunciação. A narrativa faz transparecer o arrependimento do rei em ter aceitado ir visitar o elefante, atribuindo a culpa ao seu secretário e, por meio de uma analepse, o narrador refere-se a uma conversa sobre atos poéticos já ocorrida entre as duas personagens: o rei e seu funcionário. Mesmo que o leitor já esteja de posse desse dado, mencionado na narrativa três páginas atrás, o seu retorno não implica mera repetição, mas um complemento a

ser trabalhado pela interpretação. Se o rei, como ele mesmo confessa, não foi agraciado com o dom das letras, e, portanto, sem condições de perceber o que o secretário definira como ato poético, ao leitor cumpre não só desacreditar dessa ingenuidade confessa, da personagem, como também produzir o sentido que a narrativa não lhe fornece. Desse modo, a fala do secretário – “Ato poético, meu senhor, foi ter vindo vossa alteza aqui, o elefante é só o pretexto, nada mais.” – deixa uma extensa margem à inquietude do leitor para aventar as possibilidades para esse vazio semântico suscitado pela observação da personagem.

Sem dúvida, estamos diante de uma metalinguagem, cujo alvo não é a própria narrativa ou a ficção, mas os códigos que alimentam a palavra em seu funcionamento literário: o ato poético. O vínculo entre realidade e linguagem, ética e estética, razão e emoção, lógica e absurdo, realza e práxis, enfim, esses (e outros) aspectos são convocados pela frase, aparentemente simples ou despreziosa, posta na voz da personagem. Só na aparência. Dizer em crise, ele solicita de nós também um “crer em crise”, segundo a postulação de Bertrand. É que já não nos interessa, como leitores, apenas o plano da expressão com seus modos figurativos, mas o que existe muito além destes, em um espaço em que a experiência sensível do leitor e a experiência cultural do mundo, no dizer de Bertrand, se conjugam para construir os sentidos não ditos. Quais seriam essas possibilidades? Podemos tentar rastreá-las sem pretender torná-las absolutas.

O intuito do secretário é tentar justificar a ida do rei ao local em que está o animal, e, para isso, se vale de um artifício retórico, digamos. Segundo ele, a visita pode se comparar a um ato poético, ou seja, é um comportamento que não se explica ou não se pode entender a não ser quando já aconteceu, quando já o vivemos. Mas essa observação, explícita na narrativa, fica suspensa, como se bastasse e não bastasse por si só: “Que é um ato poético, perguntou o rei, Não se sabe, meu senhor, só damos por ele quando aconteceu,” (ibidem, p.17). A dúvida acerca do poético, habilmente posta nesse diálogo entre as personagens, coloca em causa a própria função que essa categoria exerceria na narrativa,

estendendo-a também à possibilidade de sua captação pelo leitor. Afinal, que é o poético senão esse escape ou fuga de uma realidade (qual?) que só se afirma como iminência ou virtualidade que constantemente perseguimos? Ou então: que é o ato poético senão esse espanto a trabalhar a sua não imagem? Ou mais ainda: que é o ato poético senão esse deslocamento de esferas habituais e previsíveis para outro espaço de atuação? Não estaria o poético justamente no insólito ou absurdo dessa saída do rei de sua esfera própria para viver uma práxis inusitada?

Se o elefante é apenas o pretexto e nada mais, conforme afirma o secretário para o rei, então, como entender a iniciativa de Dom João senão como uma aventura que, assim como a própria narrativa, se apoia em razões avessas à lógica “normal”, em que conta mais o impulso que move a ação do que o seu fim último?

Tais questões, como outras que poderiam ser feitas, põem em causa a confiabilidade ingênua do leitor em uma narrativa que a todo momento vai lhe cobrando astúcia. É por conta dos numerosos mecanismos figurativos que somos chamados a acompanhar criticamente a composição do relato, uma chamada nem um pouco sutil que o narrador nos faz em diversos momentos do romance, como neste:

No fundo, será, como se num filme, desconhecido naquele século dezesseis, estivéssemos a colar legendas na nossa língua para suprir a ignorância ou um insuficiente conhecimento da língua falada pelos atores. Teremos portanto neste relato dois discursos paralelos que nunca se encontrarão, um, este, que poderemos seguir sem dificuldade, e outro que, a partir deste momento, entra no silêncio. Interessante solução. (ibidem, p.38)

Simultaneamente dentro e fora do relato, esse narrador (des) acredita do que vai compondo, solicitando de nós posicionamento semelhante. Suas explicações quase sempre vêm acompanhadas de ironia (“Interessante solução.”), o que gera o efeito dúplice de valorizar e ridicularizar o teor de seu comentário metalinguístico.

Enfim, penso que tenha ficado claro o meu propósito de ilustrar caminhos de leitura do texto literário a partir das direções apontadas por Denis Bertrand em sua linha semiótica. Tal esclarecimento não dispensa a leitura da obra do autor, evidentemente, que sempre será uma referência bibliográfica necessária e útil. Como também não está descartada a leitura do romance de Saramago. Acompanhar *A viagem do elefante* certamente será uma aventura fascinante.

A POESIA NO ENSINO: FASCÍNIO OU TERROR?

*O poema, com seus cavalos,
quer explodir
seu branco fio, seu cimento
mudo e fresco.*

João Cabral de Melo Neto

Há muitas maneiras de apresentar a poesia aos alunos, desde a tradicionalíssima leitura expressiva, declamada ou recitada, até a atual (pós-moderna?) projeção do texto poético pelas novas tecnologias informatizadas, atendendo aos apelos dos signos do próprio poema: infopoemas, poesia digital, poemas concretos e visuais, performances poéticas etc. Seja qual for a forma escolhida, uma questão crucial acaba partindo dos alunos para se impor ao professor: que tem a ver a poesia com a nossa realidade? Ora, se o desafio está lançado, vamos lá.

Uma resposta possível, talvez imediata, poderia ser... uma outra pergunta: que realidade, a “real” ou a virtual? E terá de haver uma relação necessária entre poesia e realidade, ou a relação entre elas vai se constituindo à medida que se der a leitura? E o jogo indagativo poderia prosseguir... Certamente para os alunos essas contraperguntas, feitas à queima-roupa, poderiam parecer uma provocação – e de fato o são. Mas essa metodologia socrática não seria uma estratégia adequada para lidarmos com um objeto tão refratário a certezas como a poesia?

Argumentar que a poesia é uma linguagem fascinante, que nos emociona ou nos eleva espiritualmente, aguçando nossos sentimentos por tratar de assuntos universais com uma linguagem especial que escapa aos homens comuns é um discurso sem nenhum efeito,

porque apegado à visão romântico-idealista, de cunho humanista, que o pensamento pós-moderno transformou por completo. Embora haja pessoas que permaneçam a cultivar ou a cultivar a poesia acreditando em seu poder universalizante de atingir essências ou esferas imponderáveis, o leitor crítico de poesia do século XXI vê as coisas de outro modo. Aliás, já desde a primeira metade do século XX, a partir da proposta de João Cabral, em sua “Psicologia da composição” (1946-1947), a frequência da poesia se faz como um gesto estranho: “Cultivar o deserto/ como um pomar às avessas.”. Ocorre que muito já se cultivou e se vem cultivando, a partir de Cabral, durante o longo percurso que a poesia foi traçando ao buscar novas perspectivas para constituir-se como linguagem. A herança cabralina se cruza com muitas outras, e os fios de linguagem tecem uma história que amadurece, não só a poesia em seu fazer, como também a consciência do seu leitor, seja este professor ou aluno.

Talvez uma primeira sugestão de postura adequada no contato com a poesia seja evitar duas atitudes radicais que, conforme observou Paula Morão, estão presentes em muitos programas: “a de que a poesia é uma atividade espontânea e, ao contrário, a de que se trata de um uso hermético da linguagem que se destinaria a iniciados” (2002, p.76). De fato, essa polaridade resulta de visões redutoras, esquemáticas acerca de poesia: espontaneidade e hermetismo, a aproximação fácil e a distância ou rejeição. Entretanto, esse equacionamento não é assim tão simples, porque assédio e resistência são gestos que se complementam, apesar de sua aparente oposição. Explicando melhor. É preciso haver empatia ou estese no contato com o discurso poético, mas tal sensação não é absoluta nem apenas imediata; também é necessário o distanciamento feito de recusa, sinal de que estamos diante de um objeto simultaneamente atraente e arredio. E é justamente essa contradição despertada pela poesia que a torna um objeto singular, que vale a pena examinar.

Outra noção equivocada em torno da poesia é a da fruição, mas em um sentido distinto da postulação barthesiana a esse respeito. Trata-se, aqui, daquela sensação epifânica ou de gozo pleno que muitos pensam ter em relação à poesia. Nesse caso, vale à pena

recuperarmos as palavras de Osvaldo Silvestre sobre isso: “Como a temporalidade da leitura demonstra, essa plenitude epifânica é muitas vezes função de... desconhecimento, pressa e leitura errônea. Quanto mais crescemos como leitores, mais difícil (mais deliberadamente difícil) se torna alcançar a referida ‘fruição plena da leitura’ [...]” (2002, p.73). Podemos acrescentar à observação de Silvestre que, mesmo quando “fruímos” o poema, essa sensação não significa somente prazer (gozo) que nos encanta ou agrada; é um prazer que comporta “dor”, “perda” ou estranhamento em relação a algo que nos incomoda e nos deixa desconcertados. É talvez isso que esteja contido naquele “difícil” ressaltado por Silvestre. A dificuldade, portanto, não é empecilho, ao contrário, é o impulso que nos leva ao “prazer” de poder driblá-lo, ultrapassá-lo com as armas de nosso espírito crítico (e sensível).

Outro professor e poeta, Nuno Júdice, também assinala a “dificuldade” como passo importante para a leitura de poesia. Para ele, trata-se de “uma experiência pessoal que nasce de uma diferença subjetiva e de ruptura com os hábitos perceptivos do real”. E conclui: “Deve-se, por isso, começar a ensinar-se a *dificuldade* de ler poesia” (2002, p.66). Aqui, estamos tocando em uma noção essencial, que está na raiz do procedimento artístico e já foi discutida pelo formalismo, mas ainda é atual por sua funcionalidade operatória: o estranhamento. A duração ou intensidade da percepção não pode ser ligeira, fácil ou superficial; ela demanda a desfamiliarização em relação ao objeto percebido. Em outras palavras: aprender e desaprender são gestos reversíveis, em relação especular. Desaprender como descondicionalização, aprender como atenção ao que nos é estranho. Nesse mesmo sentido caminham as palavras de Pedro Eiras, ao ressaltar que a tarefa do professor consiste em levar os alunos a confrontar a existência daquela escrita específica, não outra: “A atenção [é] importante para que o poema [seja] estranhado, de novo, a cada leitura” (2002, p.83). Essa “audição atenta” ao poema é permitir que ele fale, ou como afirma Gustavo Rubim, “fazer *dizer* o poema é o caminho para testar se quem foi ensinado aprendeu a ler o poema” (2002, p.28).

Outro ponto a ser considerado é a tentativa de desatrelar o ensino de poesia da institucionalização, de modo a nos preocuparmos mais com a própria poesia do que com o ensino ou a escola. Assim, “sobrepôr a poesia ao ensino” (novamente Pedro Eiras) é priorizar a oficialidade da prática da leitura, o que acaba por retirar da poesia a natureza dinâmica e surpreendente de sua linguagem. O caráter institucional do ensino tem a ver com o cânone, um mito que precisaria ser revisto. E aqui o problema se adensa, pois o espírito canônico, mais do que o próprio cânone, está presente em muitos professores de Literatura. Sem entrarmos nessa questão espinhosa e delicada, o que nos cumpre é respeitar uma linguagem (a poesia) que não se faz para atender a exigências ou moldes preestabelecidos, mas que existe excedendo o cânone; ela “não é uma matéria, ela acontece sobre a matéria”, na excelente ponderação de Pedro Eiras. Em vez da confirmação ou reprodução de conhecimentos, a poesia “permite duvidar da linguagem em que o conhecimento se funda” (2002, p.82). Eiras recupera de Barthes as considerações do crítico sobre o estigma que persegue toda escrita: a normalização, o estilo. De fato, mesmo que a repetição e a apropriação se instalem na poesia, como escrita literária ela desfaz essa cristalização, colocando-a em dúvida. Deixemos que a própria poesia *fale*:

Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica, [...].

Nesses versos do poema “Rios sem discurso”, de João Cabral de Melo Neto, a repetição se faz justamente para movimentar o inerte, reiterando os signos de modo a retirá-los do poço-dicionário que os deixa soterrados, e assim permitindo que a mudez e o isolamento “falem”, rompam os limites. Note-se como a sintaxe vai se construindo por acréscimo (“e mais”, “e porque”, “porque assim”,

“porque com”, “e muda”), deslocando a água-palavra do emparedamento. Desse modo, o adjetivo “muda” (no último verso) acaba por transformar-se em verbo, mudando para que a comunicação se dê.

Como se pode ver, a poesia não é muda, ao contrário, ela nos desafia a interrogá-la; e mais ainda: ela nos interroga. Cabe ao professor ensinar a “descobrir como o texto nos interroga a nós”. É o que propõe Pedro Eiras. Para isso, é pouco (ou nada) funcional aplicar instrumentos de análise defasados da atualidade, sempre renovada, com que a poesia se oferece ao nosso olhar. Também pouco produtivo será facilitar a compreensão da poesia com “explicações simplistas ou empobrecedoras, num total alheamento dos valores poéticos”, conforme Gastão Cruz assinala (2002, p.24). Não há prazer, mas tortura em querer encaixar o texto poético em uma nomenclatura conceitual ou ajustá-lo a uma análise lógica. É como se tolhêssemos/castrássemos a respiração de um corpo que precisa de arejamento e expansão de seus impulsos. Na verdade, a leitura rente ao texto (*close reading*), ao contrário do que se pensa, não significa cingir-se ao poema, mas “se estende[r] com ele pelo infinito”, como bem coloca Pedro Eiras (2002).

Mas os alunos costumam fazer também outra pergunta, diante de certos poemas: por que ler esse texto tão antigo e distante?; o que ele tem a ver conosco? Talvez um exemplo “clássico” seja o clássico poema de Camões, *Os Lusíadas*. Muitos professores se sentem constangidos com essa “pedra no meio do caminho” (segundo eles) do programa curricular a ser seguido; em muitos predomina a ideia de que um poema do passado não diz nada ou diz pouco ao aluno atual. Na verdade, nenhum texto do passado diz alguma coisa ao aluno de hoje se esse passado não for entendido como uma construção por se fazer, contendo uma potencialidade a ser atualizada pela óptica do presente. Ou seja, perceber a atualidade do texto é recriá-lo e recontextualizá-lo, deslocando seus sentidos e estabelecendo relações desse texto com outros, do passado e do presente. Agindo assim, estaríamos evitando “a tendência fácil para esquecer o passado em nome do que seria uma pseudoeficácia do ensino”, como acertadamente Nuno Júdice se posiciona a esse respeito (2002, p.68).

É evidente que as características de nossa sociedade global, contrárias às ideias de centralidade, nacionalismo, delimitação de fronteiras, ufanismo patriótico etc., têm pouco ou nada a ver com o espírito passadista que insiste em analisar/interpretar o poema épico camoniano como reflexo desse sentido heroico e exaltador de uma língua imorredoura. Mas é aí que está o problema; ele reside nas estratégias didáticas equivocadas ou nas cabeças conservadoras, não n’*Os Lusíadas*. Ler o poema “em função do seu valor e não do seu significado”, observa Silvestre, é não o ler, “já que o cânone funciona como uma dispensa de leitura” (2002, p.75). E mais ainda: tal postura ratifica uma concepção de ensino calcada na preservação da memória, tomada como monumento irretocável, portador de uma aura que imobiliza esse “outro valor mais alto [que] se alevanta”, eternizando-o. Desse modo, o propósito estético é lido literalmente, sem o distanciamento crítico necessário para tomá-lo como estratégia poética, não como lição de vida. A conclusão de Rui Vieira de Castro é preciosa e pode servir de fecho (provisório) desse debate; segundo ele, à escola cabe o papel de “cria[r] condições para que cada aluno que dela sai o [faça] como um leitor em construção” (2002, p.90).

Muito ainda haveria para discutirmos sobre o ensino de poesia, mas é hora de colocarmos em prática as ideias apresentadas até aqui. E nada melhor para isso que deixar que a própria poesia *fale* e nos possibilite *interrogar* a sua *linguagem* e o seu *corpo*.

Outubro

1

Outubro
ou nada

ou tudo
ou sangue

outubro
ou tumba

Outubro
ou pão

outubro
ou túnel
– de emoção

2

Quando outubro,
caso queiras
ou não queiras, senador,
o homem
– que não vês
já tem na boca
a palavra
– que ele fez.

Quando outubro
caso deixes
ou não deixes, cardeal,
o homem
– que não vês
já tem no olhar
a fé
– no que ele fez.

Quando outubro
caso saibas
ou não saibas, general,
o homem
– que não vês

já tem na mão
a arma
– que ele fez.

e sabe que outubro é quando
a lisonja tem suas bocas
e cria palavras dúbias
sobre os tímpanos do povo,

por isso que, quando outubro,
todo cuidado é pouco:
dou três toques no meu sino
e mando chamar meu povo.

3.

Cuidado, presidente,
– que outubro
– é semente

Cuidado, ministro,
– que outubro
– é sinistro

Cuidado, congresso,
– que outubro
– é da Esso

Cuidado, cardeal,
– que outubro
– é fatal

Cuidado, operário,
– que outubro
– é salário

a leitura deve exercitar o seu olhar. Veja, ainda não adentramos a construção do poema, mas estamos nos acercando dos propósitos que a constituem. Esse é um dos passos para a entrada no texto.

Outro passo é atentar ao título do poema, o qual sugere mais um diálogo, pois a metáfora emblemática da revolução socialista aludida pelo signo “outubro” convoca vários sentidos trazidos por esse momento histórico: conscientização social, engajamento político, irrupção do materialismo dialético, coletivização, enfim, marcas de um contexto/referência a existir como cenário guardado na memória histórica evocada pelo título. Diálogo com a história, portanto, o que abre a possibilidade de um estudo interdisciplinar, literatura e história, interessante como prática pedagógica.

Acontece que o poema de Sant’Anna traz também outro “outubro”, referência que se recontextualiza em outro cenário, não o de 1917, mas o de cinquenta anos depois: o mês das eleições brasileiras.

Se a problemática histórica, no entanto, aflora no texto nele deixando as marcas da violência do fato – “ou tudo/ ou sangue” –, é graças à forma revolucionária assumida pelo discurso poético ao recortar/singularizar essa “revolução” que ela se torna legível. Lembremos, nesse sentido, a famosa máxima de Maiakovski, de que sem forma revolucionária não há arte revolucionária. Evidentemente, tal revolução, seja em seu sentido pragmático (real) ou simbólico, aponta para mecanismos operadores ou táticas de um fazer que engendra sentidos. E, no caso específico do poema, seria pertinente considerar a “revolução” interna realizada pela linguagem poética, por meio da qual diversas esferas são postas em articulação: real/simbólico, pessoal/coletivo, fronteira/ruptura etc. – eis o que conviria examinarmos.

O poema “Outubro” não é uma voz isolada, ao contrário, existe em uníssono com outras vozes poéticas, não explícitas, mas pulsando como uma espécie de pano de fundo. São os poemas alinhados à vertente de ruptura trazida pelas vanguardas do início do século XX, dando continuidade mas também redimensionando (melhor diria, recontextualizando) as formas dessa ruptura. Aqui, abre-se um jogo intertextual que enriquece a interpretação do poema de

Sant'Anna justamente por abri-lo a relações. Nesse caso, pensando nas propostas poéticas da modernidade, lembremos Walter Hasenclever, poeta expressionista, que em "O poeta político", de 1917, afirmava: "O poeta já não sonha em baías azuis./ Vê sair das cortes brilhante cavalgada./ O seu pé cobre os cadáveres dos infames,/ Acompanhando povos, cabeça elevada.// Ele será o seu chefe, o seu arauto./ A chama do seu verbo será música./ Vai instaurar o pacto das nações./ Os direitos do Homem. A República" (apud Barrento, [s.d.], p.89). O recado é quase direto, próprio de uma fala com intuito programático, bem distante da resolução estética dada por Sant'Anna à sua poesia, na qual a provocação instigada pelo discurso não atende ao imediatismo de programas ou ideários. Há impacto, mas ele se materializa no corpo da linguagem.

O impacto (ou estranhamento, sensação fundamental no contato com a arte) que vem da leitura de "Outubro" desponta já nos dois primeiros versos, em que o jogo verbal desfaz o encontro do previsível dizer popular ("ou tudo ou nada") para lançar o inusitado, mas ao mesmo tempo não o eliminando de todo. Assim, o momento da decisão política com as eleições (outubro) é também o momento da situação-limite, o tudo ou nada para o país, circunscrevendo a metáfora ampla do título em um espaço singular. Mas o interessante a notar é a configuração sintética, econômica, conferida pela linguagem a uma situação complexa, como se a objetividade e imediatez da proposta já pudesse antever seus resultados, positivos ou não, não importa; o que conta é essa abertura do olhar para o inesperado: "Outubro/ ou nada", criada pela fala poética. Ou seja: criar uma "revolução" ou abalo ao Sistema no seio da linguagem verbal, fazendo-a deslizar para o inusitado ou imprevisível. Ou fazendo-a escorregar para fora do Poder da língua, como comentou Barthes:

Na verdade, o momento político brasileiro não era para abertura, muito ao contrário, eram tempos de pós-golpe de 64, um quadro com tintas sombrias, opressoras. Logo: criatividade na linguagem, fechamento na situação real. Aliás, si-

tução propícia à arte que, justamente por causa do bloqueio imposto pelo regime político, se sente impulsionada a criar formas de denúncia simuladas em estratégias estéticas. Note que os sentidos de fora, contidos na realidade histórica, surgem a partir do poema e não como predeterminantes de sua leitura. ([s.d.]

É assim que a imagem de fechamento contida nas referências implícitas no poema explicita-se no plano da expressão, em especial na configuração fônica: “outubro/ ou tumba”, “outubro/ ou túnel” – versos em que o som fechado do *u* se soma ao ritmo binário das sílabas fraca/forte, marcando-se como compasso isométrico de todos os versos da primeira sequência do poema. O efeito dessa marcação rítmica criada nos pares de versos coloca-nos diante de uma marcha (revolucionários? militares? povo?) a seguir firme, como se não houvesse outra saída a não ser o avanço pelo “túnel”, imagem ambígua, pois contém escuridão e claridade como vias semânticas.

Apesar de as alternativas serem reiteradas anaforicamente pelos dez versos iniciais, não há escolha: assumir o risco do outubro – utopia rumo à mobilização – é a única opção. E aí topamos com a estratégia construída com habilidade pelo poeta para enfrentar (e driblar) o impasse do momento crítico vivido pelo sujeito: deixar suspenso (ou apenso) o signo “emoção” ao final da primeira parte do poema, deslocando-o graficamente, como se retirado do “túnel” que o envolvia. Talvez pudéssemos estabelecer uma analogia entre esse corpo gráfico que se destaca na estrofe, carregando o sentido de promessa ou emancipação do estado anímico, e a afirmação daquela “verde”, “sozinha” e “antieuclidiana” orquídea do poema “Áporo”, de Carlos Drummond de Andrade: “uma orquídea forma-se” – em que a forma enclítica do verbo parece iconizar esse surgimento metafórico da esperança, corpo que se desloca ou busca um novo espaço. Nesse poema de *A rosa do povo* (1945), o (es)cavar da consciência pelo inseto, metáfora de poeta, também se faz como voz consciente de seu potencial revolucionário, desde que mergulhada em suas camadas de produção do sentido. Novamente ressaltamos

a intertextualidade como interessante postura crítico-metodológica na leitura da poesia.

Destituída de valores positivos ou negativos, a emoção, tal como o poema de Sant'Anna sugere em seu primeiro momento, se faz simultaneamente como paixão e *pathos*, ou seja, ela existe como estado necessário à conquista de novos caminhos, impulsionando o sujeito para inquietações permanentes.

Não seria exagero ver nessa recorrência marcada pelo ritmo e pelo fechamento do som um toque sombrio, “sinistro” (termo que figura mais adiante no poema), mas seria preciso entender a duplicidade contida nesse clima: o sinistro não acena apenas para o povo, vítima das condições políticas, mas para o próprio sistema, alvo de ataques (as eleições virão aí!, como anunciam os últimos versos) e, portanto, não imune também aos perigos iminentes. Logo: de todos os lados, os riscos são “fatais” (outro adjetivo presente no poema), porém, é preciso encarar essa (des)ventura, já que possibilitadora de mudança. Isto significa perceber, em um poema, as tensões dialéticas criadas em seu corpo: a problemática que se diz pela linguagem realiza-se numa enunciação que opera em dupla mão, obrigando-nos a permutar as trocas de sentido entre os distintos caminhos.

O segundo segmento do poema, mais longo que o primeiro (cinco estrofes), coloca em cena justamente a consciência-voz acionada pelo sujeito poético para dirigir-se ao alvo maior de seu discurso – as esferas política (“senador”), religiosa (“cardeal”) e militar (“general”) –, atacadas simétrica e paralelamente pela sintaxe poética:

Quando outubro,
 caso queiras
 ou não queiras, senador,
 o homem
 – que não vês
 já tem na boca
 a palavra
 – que ele fez.

Tal estrutura simétrica, ao se repetir por mais duas estrofes, parece funcionar como ícone do enquadramento ou molde quando a alienação e os automatismos tomam conta do indivíduo. Por outro viés, podemos conferir a essa repetição de teor conativo o papel de uma ameaça a esses poderes instituídos, assentados em seus postos, já que a consciência corrosiva do poeta vai minando tal estabilidade à força da repetição. De qualquer modo, o que temos é uma fala que vai desbastando as camadas cristalizadas, utilizando metonímias fundamentais para figurar a mudança desejada: palavra, fê, arma. Munidos desses instrumentos, o poeta e esse “homem” do quarto verso, que o sistema não vê (e qual seria sua identidade: povo consciente? o artista?), podem construir sua forma de intervenção, sobretudo porque são instrumentos feitos pelo próprio sujeito (“que ele fez”), o qual se oculta ou se esquiva à dominação.

A partir de então, a crítica do poeta torna-se mais contundente. Pudera! A mensagem, trazida à tona da pele textual, está atingindo o alvo desejado. Mas convém insistirmos: só o atinge graças ao empenho criativo posto na linguagem, a “revolucionária” linguagem de que falou o poeta russo, mencionado anteriormente. É nesse momento do poema, final da segunda sequência, que o eu poético delega consciência crítica ao “homem” não visto pelo Poder, seja o sujeito comum, mas sensível, seja o artista, capaz de denunciá-lo.

O que os versos enunciam aponta para a sedução enganosa do discurso político (as “palavras dúbias” e “lisonja”), que, a essa altura do poema, não enganará mais “os tímpanos do povo”, pois a voz do poeta, com seus “três toques”, é muito mais eficaz e legítima. O chamamento à consciência já se fez, mas o intuito de investir um pouco mais em sua estratégia poética ainda fissa o leitor atento. Atenção ou leitura atenta: eis o que Pedro Eiras considera fundamental para o leitor de poesia, conforme vimos anteriormente.

Curioso notar que os “três toques” do seu sino, como o eu-lírico enuncia (e anuncia), parecem apontar para as três partes de seu poema, abrindo a possibilidade de vermos o sino como metáfora do

próprio poema. Não é por acaso, portanto, que justamente nesse ponto do poema o eu-poético assume-se como primeira pessoa: “dou três toques no meu sino/ e mando chamar meu povo”. É por meio de seu último “badalo”, digamos assim, que o poema-sino irá fazer ecoar a voz da conscientização, é o que ouvimos/lemos na última sequência. Eis aqui a importância da metalinguagem como recurso da poesia, não só moderna, mas a de todos os tempos: não o falar sobre a própria palavra ou a colocação do código em evidência, mas o despontar da consciência de um fazer que trama seu próprio poder de sedução.

Os sete cuidados “alertados” pelo poeta (a tentação da sugestão do número cabalístico não pode nos apanhar na leitura, ou poderia?), nas sete estrofes (sete pecados capitais?), direcionados ao presidente, ao ministro, ao congresso, ao cardeal, ao operário, ao patrão e ao povo, traçam um caminho progressivo. Assim, da ameaça que corrói à esperança que constrói, do mais alto escalão (presidente) à base-sustentáculo da nação (povo), da semente temida pelo poder ao ovo plantado pelo povo em suas mãos, a voz poética vai afirmando os rumos de uma conquista possível. É isto que importa perceber em um poema: os momentos ou instâncias de sua construção, a qual se pode fazer atendendo a gradações, como no texto em análise. E tal percepção, ao contrário da fruição imediata ou catarse ingênua, só se conquista pela vivência demorada com o poema. Lembremos, aqui, o comentário de Osvaldo Silvestre a esse respeito: a “plenitude epifânica” é fruto de desconhecimento do texto e não atesta a sua leitura verdadeira, profunda.

Vemos, enfim, que o poema focaliza um cenário histórico que, mesmo tendo passado mais de quarenta anos, ainda nos fala de perto graças à sua atualidade. Aqui caberiam bem as palavras de Octavio Paz sobre o poema, ao defender que ele “é histórico de duas maneiras: a primeira como produto social; a segunda, como criação que transcende o histórico mas que, para ser efetivamente, necessita encarnar-se de novo na história e repetir-se entre os homens” (1996, p.54). É o que realiza “Outubro”, de Affonso Romano de Sant’Anna.

Para concluir, sejamos um pouco ousados, ou seguindo o que Rui Vieira de Castro propõe, sejamos “leitores em construção”, criativos na relação com o texto literário: poderíamos enxergar nos constantes travessões disseminados pelo poema uma iconização das possíveis vozes plantadas no terreno poético, simbólicas, mas capazes de perfurar a acomodação do silêncio e da inércia. Mas isso já seria furar o ovo, apenas colocado na mão a pairar no final do poema. É melhor deixá-lo intacto em seu mistério.

Aqui tocamos em uma das mais instigantes afirmações de Roland Barthes a propósito do saber. Ensinar o que não se sabe ou aprender também com o que se ensina talvez seja mais saboroso do que despejar o saber que se pensa ter. Ou, para compartilharmos do dizer de Sant’Anna (2003, p.74): “O conhecimento pode se instalar no entreato. O silêncio também fala. É isso que se aprende durante as ditaduras. E por outro lado, durante as democracias se aprende que o discurso nem sempre diz”.

Deixar nosso discurso crítico em suspenso não é desistir de ler, mas respeitar uma fala que também se faz de silêncio.

ENSINAR LITERATURA BRASILEIRA EM PORTUGAL E ENSINAR LITERATURA PORTUGUESA NO BRASIL: DUAS FACES DA MESMA MOEDA?

*A pátria é a fantasia de pura verdade
Ela não existe é a consciência viva
e se tem um corpo é o corpo que se levanta
como um volume sobre a sua vontade de construir o mundo*

Antonio Ramos Rosa

No primeiro capítulo de *O livro agreste* (2005), ensaio sobre o ensino de Literatura Brasileira em Portugal, Abel Barros Baptista apresenta considerações sobre seu posicionamento diante da Literatura (e não apenas Brasileira), do ensino e de critérios sobre cursos acerca da Literatura Brasileira. Julgo interessante ponderar sobre suas reflexões, pois elas acabam apontando para um cenário que nos é muito próximo e nos permite perceber melhor certos problemas que também enfrentamos quando o que está em jogo é a relação eu-outro posta no espaço cultural.

Já em seu início, o texto de Abel Baptista coloca para nós, educadores, duas questões fundamentais para pensarmos: por que ensinar Literatura na universidade? Por que organizar o estudo de Literatura segundo o critério da nacionalidade? Ou seja, independentemente da “nacionalidade” da Literatura em foco, o problema que se põe tem a ver com aspectos relativos à natureza do objeto e aos modos de seu enfoque por uma determinada postura ideológica. De fato, interessa-nos menos tratar da Literatura em função de seu atrelamento a uma nacionalidade, seja portuguesa, seja brasileira, do que entendê-la como uma produção singular que pode vir a nos revelar formas e sentidos importantes sobre a cultura que a produziu. Dizendo de outra maneira, a pertença específica do ob-

jeto literário a uma nação não a imobiliza nesse espaço nem determina o modo como o olhar crítico deve abordá-la. Acreditar nessa dependência constitui uma visão centralizadora e dogmática, tanto em relação à Literatura quanto em relação à cultura, pois impede a realização de deslocamentos, sempre necessários para a abordagem dos objetos culturais.

O problema se complica quando consideramos duas literaturas que partilham a mesma língua e protagonizam um processo histórico com reflexos mútuos, ainda que diferenciados, como é o caso das literaturas brasileira e portuguesa. Passam a entrar em cena oposições e tensões que equivocadamente são tomadas como pressupostos metodológicos para o ensino dessas literaturas. Só para mencionarmos alguns: relação colônia-metrópole, anterioridade-filiação, idioma português-variação brasileira, homogeneidade-heterogeneidade, permanência-ruptura. Esses equívocos, quase sempre afins às generalizações, geram afirmações como a que Abel Baptista põe em causa: “a literatura brasileira seria fruto da portuguesa, autonomizada mas unida pela mesma língua” (2005, p.20). Assim, o ensino de Literatura Brasileira em terras lusitanas ou o inverso estaria favorecendo a noção colonialista de que “a difusão da língua seria a difusão do mesmo” (ibidem, p.24), como se a mesma língua fosse “causa e garantia de uma homogeneidade cultural, literária, nacional” (ibidem). Outros pensamentos na mesma linha ratificam esses equívocos: é preciso conhecer a origem de que somos herdeiros para entender a Literatura Brasileira; a Literatura Brasileira funciona como uma continuidade que permite uma interpretação de Portugal (tese criticada por Eduardo Lourenço, como nos lembra Barros Baptista).

Evitando as posições preconceituosas extremas (exclusão da Literatura Brasileira do espaço curricular; manutenção da prioridade portuguesa como garantia de continuidade de sua tradição literária; afirmação da variante europeia como o “verdadeiro” português de que a brasileira seria uma deturpação etc.), Abel Baptista prefere trabalhar com hipóteses que levem em conta as contradições e tensões que fazem parte do processo histórico e que são configuradoras do espaço literário, seja este qual for.

Uma de suas lúcidas sugestões é estarmos alertas para a ilusão quanto à suposta homogeneidade linguística no ensino da Literatura, quer brasileira, quer portuguesa. Com acerto, o autor aponta para o trabalho de tradução necessário ao domínio de uma língua, o que implica perceber as heterogeneidades presentes no espaço linguístico, bem como “os nós de singularidades irreduzíveis” (2005, p.34). Por isso, a operação tradutória se processa também no interior de uma mesma língua, já que é preciso darmos conta das variantes e diferenciações regionais, sociais, profissionais, históricas, enfim, a rede de possibilidades de uma língua torna a leitura de suas produções literárias um trabalho complexo, incapaz de atender a propósitos unificadores ou de homogeneização. Por aí já se vê quanto o ideal nacionalista ligado ao ensino da literatura é infrutífero. Acompanhemos Abel Baptista:

Esta percepção da língua como rede diferencial, em que cada variante remete para outra, incapaz de se definir por si mesma, desarticula os primeiros pressupostos do nacionalismo, quer porque impede a neutralização da língua pela pressuposição do laço natural de pertença, quer porque relativiza todos os esforços de demarcação nacional ou regional com base nas diferenças linguísticas. (ibidem, p.34-35)

Ou seja, a defesa ferrenha de uma filiação ou pertença como diretrizes para lidarmos com a Literatura, e em especial com o seu ensino, comporta preconceitos que em nada ajudam na compreensão desse objeto. Ao contrário, incorporar as diferenças e cortes como constituintes fundamentais do fazer literário em relação ao próprio meio cultural é uma atitude epistemológica saudável para uma perspectiva crítica.

Outro ponto defendido pelo autor como critério a ser considerado é o literário, quer dizer, não é a nacionalidade da Literatura que a faz ser o que é, mas o fato de ser antes de tudo uma *literatura*. Afirmção que toca no cerne do ensino, na medida em que faz despontar o que de fato interessa para os estudos literários: a especificidade

de uma linguagem que demanda um ato de leitura exigente, capaz de compreender a pluralidade de sentidos e formas engeenhados pelo produto artístico, considerado não uma variante de qualquer outra coisa ou sistema, mas um sistema válido exatamente pela maneira singular com que se oferece ao leitor. Certamente tal atitude de leitura contraria certos hábitos já instalados, mas que devem ser banidos do cenário educacional: os lugares-comuns, os consensos, as interpretações gerais, as visões panorâmicas, os florilégios, a leitura como apropriação de sentido.

Concluindo suas observações, apresentadas como preliminares a justificar seu curso sobre Literatura Brasileira, o docente português aponta o terceiro critério, decisivo para ele, o da modernidade. Embora esteja pensando especificamente no espaço brasileiro, poderíamos estender seu pensamento também ao espaço português: tanto em uma quanto em outra Literatura, o processo da modernidade é essencial ao espírito crítico. Independentemente do sentido datado desse movimento estético, o que nos importa são os efeitos que a aventura moderna trouxe e vem trazendo para os modos de recepção da arte: o desapego a raízes absolutas, a compreensão do caráter móvel e maleável do passado, a necessidade de rupturas, a aceitação das tensões e contradições, a vivência das dúvidas e fragilidades, a percepção da natureza ambígua da arte, tensionada entre abertura e fechamento em relação ao mundo. Como finaliza o autor, “tudo o que faz da modernidade uma condição e uma época complexa – aquela condição e aquela época que herdamos e em que ainda vivemos” (ibidem, p.36).

Parece-me extremamente eficaz a postura de Abel Baptista, de valorizar a modernidade desde que ela seja entendida em sua amplitude.

Para terminar, gostaria de retomar os versos de Antonio Ramos Rosa, que figuram como epígrafe deste texto. O poeta português não está abordando o ensino de Literatura, evidentemente, mas o seu poema, contido em *Pátria soberana seguido de nova ficção*, pode nos ajudar em nossas reflexões.

Se entendermos a pátria, signo fundamental do poema, não apenas como o espaço de uma nacionalidade em seu sentido geopolítico,

portanto específico, mas também como um corpo cultural mais amplo, que pode abarcar diversas manifestações – valores, produções artísticas, conhecimento, educação, trocas intersubjetivas etc. –, certamente partilharemos da proposta contida nos versos de Ramos Rosa. Esse “corpo” não é uma realidade dada ou posta diante de nós, mas uma instância que construímos com nosso desejo, no qual se mesclam consciência (verdade?) e fantasia (ficção?), elementos fundadores de sentido. Da mesma forma, o conhecimento propiciado pelo ensino de Literatura é um “corpo” que se vai redimensionando e ganhando espessura à medida que construímos nossa experiência de leitura. Portanto: não se trata de uma imposição de verdades ou de posições legitimadas por uma tradição que ostenta sua permanência, mas da abertura de caminhos para visões críticas e alicerçadas na convicção de seus princípios, desde que agenciados com seriedade e sensibilidade. Ou, dizendo como Ramos Rosa, desde que haja “uma vontade de construir o mundo”. Jamais esperar que ele seja apenas reproduzido.

RETIRANDO AS PLUMAS DO DISCURSO CRÍTICO ACADÊMICO

João Cabral de Melo Neto utilizou a metáfora “cão sem plumas” para construir longos poemas em que essa imagem vai se desdobrando para compor o (dis)curso do rio Capibaribe e a fábula de uma linguagem que se pretende descarnada, direta.¹ Tal despojamento ou existir desplumado, sem artificios ou floreios que encubram a verdade crua, dura de sua carência, é fundamental para compreendermos sua poesia. Porém, não é de João Cabral que vamos tratar, mas do discurso crítico acadêmico. No entanto, a imagem criada pelo autor de *Cão sem plumas* pode servir muito bem às nossas reflexões.

De fato, o desvestir como gesto do sujeito que envolve a retirada do excesso e das ilusórias vestimentas para revelar a vulnerabilidade e a legitimidade de seu corpo (espesso na sua carência) é o que o pensamento crítico atual muitas vezes não consegue realizar. Em especial no meio acadêmico, justamente o espaço em que tal postura seria desejável como ensinamento na leitura da Literatura. Parece que um desejo incontido tomou conta do discurso crítico, levando-o a uma exacerbação que o faz perder a noção de equilíbrio e o impede de enxergar os próprios exageros. Exibe-se uma lingua-

1 Refiro-me aos poemas “Paisagem do Capibaribe” (I e II) e “Fábula do Capibaribe”, contidos em *O cão sem plumas* (1949-1950).

gem de a mais, não de a menos, como o projeto cabralino defendia em sua poética.

O psicanalista Contardo Calligaris, por exemplo, já alertou para o que chamou de “pensamento enlouquecido” encoberto por “miragens conceituais” em duas de suas obras (1996, 1997), nas quais investiga a cultura do cotidiano, sobretudo o nosso modo de olhar a realidade. Calligaris salientou um traço marcante da sociedade, especialmente a brasileira, transformado em verdadeiro clichê pós-moderno – o individualismo, ou o que dá no mesmo, o narcisismo. Em uma sociedade narcísica, passa a ter importância a adesão a estereótipos imaginários, desde que acenem com uma imagem de positividade e assegurem uma aura para o indivíduo. Como no tempo atual pululam elementos múltiplos e vertiginosos, essa instabilidade acaba por gerar o que Lúcia Santaella denominou um “descompromisso ético e distúrbio narcísico”: com a queda de antigos valores e a ausência de um perfil definido para a realidade, “que cada um se encapsule na esfera de seu mundo próprio, embevecido diante de um espelho intocável pelas máculas do real” (1994, p.24). Que melhor espaço senão a crítica para conferir ao sujeito um *status* próprio dentro dessa cultura do espetáculo?

Se essa coisa espetacular faz parte de nossa sociedade contemporânea, a responsabilidade dos educadores preocupados com a capacitação crítica dos sujeitos se torna ainda mais aguda, digamos assim, pois sentimos necessário driblar essa fascinação enganosa pelo *mise en scène*.

Não se trata apenas de uma atitude individual por parte de quem se apoia no poder de um discurso sedutor, mas é também uma atitude que se espelha na de outros críticos, afirmando-se como uma das várias “imposturas intelectuais” de nossa época, expressão que não é apenas título da obra de Alan Sokal e Jean Bricmont (1999), mas verdadeiro paradigma da pós-modernidade. Transformar o que seria original ou espontaneidade criativa em necessidade, ou, em outras palavras, querer criar o impacto para instaurar uma novidade permanente e insistente, além de rebeldia imatura é uma falta de percepção histórica. É não enxergar que as próprias vanguardas,

movidas por esse mesmo impulso, acabaram por reconhecer sua fragilidade e a impossibilidade de se manter como tal. Essa “tradição de ruptura”, de que nos fala Octavio Paz (1974), é sinal de que o espírito onipotente da invenção só atua, afinal, contra si próprio.

A questão está, sem dúvida, na onipotência, não no caráter inovador, próprio das manifestações artísticas e sempre bem-vindo, já que constitui a essência da arte em sua fatura. Sabemos quanto o excesso é traço dominante em nossa cultura, ou, para usarmos um prefixo que também acabou despertando fascínio, o *hyper* penetrou com força nos comportamentos culturais e nos próprios discursos. A hipermediação está presente em nosso meio cultural e o que seria uma componente saudável, do ponto de vista crítico, transforma-se em uma deformação. Estabelecer relações entre os fenômenos, perceber diferenças e semelhanças, construir um painel múltiplo de elementos, enfim, esse ato estético de origem barroca é extremamente útil quando não se transforma em um fim em si mesmo. E, se as reflexões de Alfredo Bosi (1996) acerca da leitura de poesia não estiverem incorretas, o comportamento crítico pós-moderno pretende resgatar uma antiga imagem, incorporando-a como se fosse novidade: a ideia do *thesaurus*, fonte para a recriação maneirista e infinita de possibilidades de composição, o que acaba gerando a análise hipermediadora ou hipercultural. Mais do que inchaço da linguagem crítica, essa alta dose de sofisticação espelha o inchaço do próprio crítico. Narcisismo.

Trata-se, na verdade, de um excesso de informação e de uma carência de formação, característicos do mundo em que estamos mergulhados. Os reflexos desse hiperletrismo na crítica são bem conhecidos; há uma multiplicidade de referências e mediações intertextuais, verdadeiro trabalho de escriba ou de “zeloso tabelião”, no dizer de José Castello (1996), do qual parece faltar solidez argumentativa ou formação filosófica. Parece vedada ao crítico a tarefa de avaliar, selecionar e, principalmente, de *julgar*. O mosaico de citações denuncia, assim, o preconceito criado pela pós-modernidade contra a afirmação de verdades e juízos, não só os de valor. E daí o mito do antilogocentrismo também ter se instalado com forte

penetração em nosso pensamento. Aqui teríamos de dialogar com Derrida e sua filosofia da desconstrução, mas isso já seria um desvio de nosso objetivo maior, embora pudesse complementá-lo e, talvez, enriquecê-lo.

Não se apegar a dogmatismos, esquivando-se de verdades preestabelecidas, atitude epistemológica necessária à produção de sentidos na relação entre sujeito e objeto, nada tem a ver com a mitificação do indizível, oblíquo e plurívoco, categorias presentes na linguagem literária, porém incorporadas arbitrariamente e apaixonadamente pelo discurso crítico. É como se o falar sobre o difícil (e impossível) demandasse necessariamente um discurso com marcas de ilegibilidade, portanto, também ilegível e impossível, lançando uma sombra sobre si. Quantas vezes não deparamos, como professores, com trabalhos de alunos em que o dizer rebuscado parece justificar, para eles, uma posição elevada ou correta em relação ao assunto abordado, mesmo que essa linguagem contenha pouco sentido ou o encubra com uma retórica confusa e imprópria? Se, por um lado, cabe ao olhar crítico perceber e explorar a negatividade ou a impossibilidade constitutiva da Literatura, ou seja, o seu “abismo interior” que a faz mover-se entre “o que diz” e “o que cala” ou “o que diz” e “o que não pode dizer ainda”, segundo Eduardo Lourenço (1994, p.39), por outro lado, o apego excessivo a essa negatividade parece ter contaminado o discurso crítico, o qual incorpora com arrogância a radicalidade do ininteligível ou indizível. Eis a lição perversa que alguns docentes deixam para os universitários.

Enquanto a crítica tradicional manifestava uma sabedoria neutra, colocando-se como que em uma posição superior e distante para dar conta de como a obra retrata a existência, a crítica contemporânea, com seu discurso espetaculoso, exhibe uma sabedoria nem um pouco neutra, afirmando-se com sofisticação para dar conta não mais ou somente da obra como objeto cognoscível, mas da “obra” construída pela própria linguagem.

Se o escritor cria a sua sombra (lembro-me da famosa obra de Gaëtan Picon, de 1969), o crítico pós-moderno quer recriar a sombra dessa sombra, traduzindo em sua linguagem essa impossibili-

dade radical ou a invisibilidade, a mesma que Orfeu sentiu ao tentar resgatar o objeto de seu desejo. E aqui, evoco também Maurice Blanchot, que recuperou essa figura mítica para falar do espaço literário. Só que, diferentemente de Orfeu, o crítico pós-moderno não carrega nenhum heroísmo em seu gesto, ao contrário: sua ousadia é também sua fragilidade.

Assim, esse “deixar que invenção e verdade se mantenham a par na indecibilidade dominante”, palavras de Maria Alzira Seixo, não é senão reflexo de um discurso tautológico que se diz e desdiz, deslumbrado com as próprias imagens. Aqui, parece que se confirma a definição que o controvertido Harold Bloom nos dá da crítica, ao vê-la como “discurso da tautologia profunda, do solipsista que sabe que o que ele quer dizer é correto, e que não obstante, sabe estar equivocado” (1991). É como se o crítico não quisesse sair desse labirinto, fascinado por se mover em seus círculos que, literal e figuradamente, não levam a lugar algum. Perder-se no caminho tortuoso e equívoco do discurso torna-se, assim, a grande magia que confere ao crítico uma aura de especialidade. Novamente fazem sentido as palavras de Santaella, quando a autora reconhece “o número de intelectuais e artistas que têm se acomodado no regozijo que esta projeção imaginária lhes dá” (op. cit.).

O *devoir da significação*, um dos caminhos trilhados pela filosofia da desconstrução proposta por Derrida, tornou-se uma justificativa engenhosa (oportunista?) para o crítico permanecer em um *devoir* ou em uma vivência intransitiva, circulando por entre seus rastros: o percurso, entretecido de fios, é mais importante que a chegada. Não é preciso desfazer os nós ou atingir o dizível. Basta fruir os espelismos que se projetam entre o sujeito e sua linguagem.

Falemos sobre mais uma das plumas colocadas em muitos discursos críticos: a obsessão pela teoria. A incorporação mitificada de certos conceitos teóricos transparece no discurso crítico dos pesquisadores, que não apenas falam sobre eles ou os aplicam ao texto analisado, mas também os exercitam na própria linguagem. Assim, por exemplo, falar sobre Bakhtin justifica um discurso que investe no “diálogo inconcluso”, acentuando uma polifonia e um dialogismo

que fazem ressoar no múltiplo, sem nada afirmar. Além de hipertrofiado pela teorização, visível na maneira com que manipula os conceitos em sua metodologia operatória, o discurso do intelectual acadêmico está marcado por uma preocupação com a própria *performance*, mais importante que os conceitos nela manifestados. O resultado é encontrarmos afirmações curiosas, como, por exemplo, a proposta de uma “análise recepcionista” de duas narrativas, com o intuito de exemplificar a teoria da intertextualidade. Como se vê, a estética da recepção, construída por Hans Robert Jauss (1967) e seus seguidores (Wolfgang Iser, Roman Ingarden, entre outros) acaba se transformando em uma visão distorcida que a coloca sob uma forma adjetivada, totalmente distante dos seus verdadeiros propósitos.

Mas voltemos à noção de hipermediação intertextual presente nos estudos literários.

Se a pós-modernidade propiciou a abertura para acolher e relacionar múltiplas experiências de leitura, tal multiplicidade gerou a obrigação incômoda (eu diria mais, mitomaniaca) de considerar que toda obra exige, quer em sua fatura, quer em sua recepção, uma releitura do passado. Não é difícil imaginar as conseqüências de mais esse mito: a angústia de se saber devedor dos precursores, portanto, de precisar dialogar com outros críticos e escritores. Volto a me referir a Harold Bloom, que denunciou essa “angústia da influência” existente também entre os críticos. Diz ele: “assim como um poeta pode ser encontrado em um poeta precursor, também ocorre com os críticos. A diferença é que um crítico tem mais pais. Seus precursores são poetas e críticos” (1991, p.111).

A saída, encontrada pelo crítico pós-moderno, é transformar o que seria “angustiante” (na visão de Bloom) em criação ousada, de que a “escritura” barthesiana é o mais evidente exemplo. Esse texto crítico criador corresponde a uma prática poética em que o sujeito, assim como sua linguagem, se produzem como instâncias provisórias, perseguindo sentidos que se disseminam em uma recriação inquieta.

É extremamente sedutor, sem dúvida, esse caminho aberto por Roland Barthes para a prática da crítica: desmontar a aparelhagem ideológica, explorar a “fenda” e “a outra margem” em que o dizer

se suspende, folhear a significância nas secreções da teia da linguagem, fazer falar o corpo da língua para se ouvir o grão da voz, enfim, não é nada fácil resistir a essa erótica liberada pelo texto de fruição, suficientemente hábil e perverso para nos deglutir. Como o próprio Barthes sugere, “o texto de fruição é absolutamente intransitivo” (1977a, p.68). Ora, é justamente essa atraente e traiçoeira intransitividade que se tornou uma marca do discurso crítico pós-moderno. E, certamente, não era esse o destino que Barthes imaginava para sua prática crítica, pois o que deveria ser ponto de partida ou possibilidade se transformou em um fim em si.

Essa força centrípeta que impulsiona a linguagem a degustar os movimentos em relação a si, acentuando seu funcionamento poético, foi assumida pela crítica sem (e aqui vai a redundância) o menor senso crítico. O que temos como resultado não é difícil de imaginar: a fetichização da autoimagem para firmar-se como objeto, o que significa valorizar o texto crítico como textura. O mito da literariedade se cruza com o mito da criticidade, resultando em um discurso hipnotizado pelas próprias invenções verbais.

As “manobras escriturais” que Leda Tenório da Motta aponta ao comentar o livro de Antonio Risério, *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*, as “onomatopeias galiformes”, expressão que encabeça o artigo de Sérgio Augusto, em que critica o estilo inacessível dos filósofos Deleuze e Guattari (1995), as tropicalices mallar-maicas dos que assimilaram rápida e antropofagicamente a máxima de que um poema (uma crítica?) se faz com palavras, enfim, todos os jogos e fogos de artifício escriturais exibidos pela crítica pós-moderna evidenciam a hipertrofia da experimentação da palavra, engendrando os sentidos em um “agenciamento maquínico” (Deleuze-Guattari), melhor diríamos, maquiavélico.

O maquiavelismo se torna mais intenso, a meu ver, se pensarmos em um sem-número de alunos movidos por esse fanatismo, sem terem consciência do quanto estão sendo enganados ou manipulados por uma estratégia discursiva perversa.

Se o antigo impressionismo crítico, apoiando-se em opiniões e gostos pessoais, e movendo-se pelo prazer das intuições, acentuava o

individualismo dos juízos, a crítica discursiva pós-moderna acentua o individualismo da palavra como signo. O antigo “passeio de uma alma entre belas obras”, defendido por Anatole France, transforma-se no passeio de um ego pelas dobras da linguagem. Ao encenar a própria materialidade hipertrofiada, o discurso crítico acadêmico acaba tornando-se presa de uma de suas alucinações: a redundância. Os exemplos são numerosos e bastaria apenas um para percebermos esses exageros. Trata-se do estilo trocadilhesco que, afinal, acaba por se enredar (e se queimar) em seus fogos de artifício.

A ilustração nos é dada por Fábio de Souza Andrade, impiedoso para com *O cânone imperial*, de Flávio Kothe, obra em que se pode ler o seguinte fragmento: “O enigma da capeta Capitu é o enigma do capítulo, mas a capitulação em seus capítulos precisa ser recapitulada para ver a cabeça que está por trás disso” (2000, p. 517). Se, por um lado, Flávio Kothe tem o propósito de querer desmascarar (e com certa razão) uma visão ideológica comprometida com uma tradição autoritária de que o escritor Machado de Assis faz parte, deixando índices dessa ideologia nas opções por suas estratégias narrativas, segundo o crítico, por outro lado (e agora sem razão), Kothe se vê tomado também por uma onipotência em relação ao seu espaço crítico que o leva a estender abusivamente os domínios de sua linguagem argumentativa: jogar verbalmente com variadas formas do mesmo é insistir em uma permanência que não faz senão aprisionar os limites da invenção. Quem capitula, afinal, não é Machado de Assis, nem sua personagem Capitu, nem o leitor, muito menos o astuto narrador machadiano, mas o próprio crítico, trágico, no fim das contas, pelas secreções de sua teia verbal. O malabarismo de signos sígnico criado não é menos autoritário que a ficção machadiana contra a qual ele se insurge.

Se a atenção à “estratégia dos signos” (título da obra de Lucrécia Ferrara) veio se firmando como uma das tendências marcantes na abordagem da Literatura considerada construção artística, a apropriação dessa estratégia para usufruir de seus efeitos em um discurso pessoal é, no mínimo, discutível. A noção de estranhamento, originária das propostas do formalismo russo e central para enten-

der o funcionamento singular da arte transformou-se, em muitos trabalhos científicos, em um procedimento discursivo que toma a si como objeto, fazendo recuar a Literatura para um pano de fundo. Um texto como “projetando-se, por si mesma, no estranhamento e como estranhamento, a leitura (se) escreve e (se) lê a si própria, (se) marca e (se) demarca na ausência de todo referente interpretativo a não ser a sua própria prática de leitura, prática geradora e nutritiva da linguagem” (Ferrara, 1981, p.81), não somente deixa visível a sobreposição da leitura à escrita ao enunciá-la, como também radicaliza esse gesto na demarcação intencional de seus rastros como fazer. Afinal, de que se fala?

Estratégia que se torna mais ousada quando, para além da montagem discursiva redundante, ela se apoia em criações vocabulares para descrever ou definir conceitos que não são novos. Assim, por exemplo, afirmar em relação à paródia que ela serve ao intuito de “ambigüizar” o relato oficial, ou que a visão do real fica “prismatizada” pelo olhar poético, que o percurso da escritura pós-moderna se faz pelo seu “destrachado”, enfim, que é necessário atentar à “citatividade” presente nos textos marcados pela intertextualidade – todos esses modos (modismos) do dizer crítico buscam realizar um processo homólogo ao que se instaura no próprio texto literário. Trata-se da ideia de *textura*, obsessão que se caracteriza por uma operação enredada à imanência da produção textual. Enfim, o que se nota é que a “fetichização” (perdoem-me o neologismo) do texto literário como textura migra para o espaço da crítica. Se, como já foi praticado pela antiga crítica, reenviar o texto a outra instância que não a textual (sociedade, História, Filosofia...) foi uma atitude condenada pela “nova crítica” (New Criticism), que exacerbou o movimento contrário – leitura em *close* do tecido verbal –, ambos os caminhos constituem uma redução tão pouco útil quanto a redução, pela crítica atual, de sua linguagem à função de seu espelho. Nesse sentido, podemos concluir, como Eduardo Lourenço o faz (1994), que o resultado é um “conhecimento cego”, pois eclipsado pelos próprios reflexos. À busca da literariedade (já superada e des- tronada pelas tendências críticas da pós-modernidade) sobrepõe-se

o apego ao criticismo, ambos hipnotizados, afinal, pelo deslumbramento com a autoimagem. Ao alertar para os riscos da crítica textual que se cerra nos limites da textualidade, conclui o ensaísta português: “o conhecimento que esta conversão do texto à sua textura permite pode comparar-se ao do histologista em presença de uma célula morta” (ibidem, p.67). Ora, a ironia de Lourenço procede, mas é preciso fazer dois reparos quanto aos seus efeitos: primeiro, a insistência por uma crítica textual cega ou autossuficiente já perdeu seu lugar e não faz mais sentido em uma cultura em que a Literatura só pode ser encarada como sistema plurissêmico, que engloba múltiplas e distintas linguagens; segundo, nem toda crítica textual se torna presa das grades da estrutura teórico-conceitual, conseguindo articular o texto (realidade posta em primeiro plano) com outras esferas de conhecimento. Mas isso já demandaria uma discussão mais pormenorizada e ilustrada dessas exceções, o que não cabe fazer aqui.

Seja como for, a considerar a crítica textual na sua ortodoxia e o discurso crítico apegado à sua textura, de fato a afirmação de Lourenço se justifica: o engessamento, quer do texto literário, quer da linguagem crítica, leva à morte do objeto. Célula morta.

Mas falemos de uma linguagem crítica viva, não contaminada pelos vícios ou modismos. Lembro, por exemplo, do comentário de Giulio Carlo Argan em “O olho do poeta, ou *les éventails* de Murilo Mendes”, sobre a linguagem de Murilo como crítico de arte. Caracterizando a fala deste como uma espécie de diafragma, Argan valoriza a atitude de respeito, mas também de paixão, que o olhar do poeta mantém com o objeto, em que tempo e paciência contam como experiência: “Tal diafragma era sutil e quase invisível, como uma teia de aranha: considerava apenas as coisas que eram ali aprisionadas e que permaneciam suspensas até que se tornassem palavras – uma questão de tempo e de hábito” (1991). Como se vê, é uma escuta atenta ao fazer das palavras, examinado como uma construção diante da qual é preciso colocar uma membrana ou anteparo e deixar que o espaço textual se configure para então ser capturado pelo olho crítico. Captura delicada, pois se trata de uma sutil

“teia de aranha” que não se impõe ao objeto, antes deixa que ele se instale nos fios da percepção.

Para encerrar este percurso, que não deixa de também revelar suas idiossincrasias na visão intolerante para com o excesso de plumas do discurso crítico atual, penso ser necessário enxergar essa condição da crítica como um “*anticorpus*” inevitável. Para isso é preciso compreender que tal *status* crítico, seja acadêmico ou da mídia intelectual, está inserido em um contexto maior que o acaba justificando, até porque faz parte de um movimento histórico no qual tensões se articulam como impulsos para a criação artística, dentro e fora do sujeito.

Sabemos que toda radicalização, longe de ser um gesto gratuito, atende a motivações de natureza complexa, nem sempre conscientes, que merecem consideração. Assim, a intensidade com que essa compulsão para o narcisismo se manifesta no discurso crítico é uma forma de exorcizar conflitos interiores do indivíduo, em consonância com uma cultura também narcísica, conforme já foi colocado inicialmente quando nos apoiamos em Calligaris. Desse modo, parece que o excesso de onipotência criativa ou demiúrgica, deixando suas marcas na escrita, aflora justamente para que tal saturação permita depurar e amadurecer a visão do sujeito. Mergulhar na inventividade, transformando-a em uma superestrutura encantada com sua autoimagem, é viabilizar um caminho de percepção do próprio excesso.

É preciso considerar, além disso, o percurso oscilatório das polarizações ao longo da história literária, quer em relação ao objeto artístico, quer em relação à visão crítica que o toma para análise. Assim, serenidade e desequilíbrio, racionalismo e passionalidade, proximidade e afastamento, sacralidade e demonismo, reverência e profanação, identificação e rejeição etc., não podem ser vistos como meras oposições na linha diacrônica, mas como impulsos contrários que jogam sincronicamente suas diferenças, permutando-as. Por isso, a visão hipertrofiada que a linguagem crítica projeta de si não está apenas fazendo transparecer o egocentrismo ou o individualismo do crítico; essa presença excessiva encobre uma falta – o desejo do outro, mas que é obliterado por um eu que exhibe, afinal, o abuso da própria carência.

Comecei este capítulo evocando os poemas contidos em *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto, e agora gostaria de terminar trazendo um poema de António Ramos Rosa, um dos mais importantes e prolíficos escritores portugueses. Sua vasta e diversificada obra tem justificado inúmeros prêmios literários, porém, mais do que isso, a afirmação de um poeta e crítico que vive intensamente, visceralmente, a pulsação da palavra poética, como corpo e como desejo. Transcrevo o poema a seguir, retirado de *As marcas no deserto*.

Eu desejava o centro e a festa na folhagem
 mas estou submerso ou não afundo-me ou levanto-me
 Caminho através da não verdade
 Esta palavra ou aquela uma palavra a mais
 Eu não soube escutar-te eu oiço-te eu pergunto
 quem unirá o silêncio da terra submersa
 ao incêndio da festa à boca incompleta? (1980, p.63)

A poética de Ramos Rosa, assumidamente desplumada (para retomarmos João Cabral), descarta a retórica do excesso e da certeza para imergir em uma busca que coincide com o enfrentamento do vazio e do silêncio.

Por isso, se o desejo do sujeito lírico acena para um possível encontro, metaforizado este pelo “centro” e pela “festa”, seu caminho é o do mergulho em possibilidades ou virtualidades que não resolvem o seu impasse: “estou submerso ou não afundo-me ou levanto-me”. O seu percurso é o “da não verdade”, portanto, diante da escrita e do contato com o mundo por conhecer, o que existe para o poeta são rastros entre isto ou aquilo, “esta palavra ou aquela”, hesitações entre escuta e pergunta. Dividido, ou melhor, tensionado entre os apelos de fora e os da intimidade do desejo (entre a terra, mesmo silenciosa, e a boca incompleta), só resta a esse poeta da lírica contemporânea deixar seu texto suspenso, tal como a própria fala do desejo ou de um corpo – o da escrita – que investe vorazmente na incompletude de sua linguagem.

Pois bem. Digamos que o poema de Ramos Rosa, embora centre o foco no sujeito lírico, nos fornece um caminho que nos permite ler, por trás desse eu a falar de si, outra instância, a do leitor, pois, afinal, o que o poeta faz é uma leitura de si.

Da mesma maneira, o crítico também está submerso, ao contrário do que pretende sua volúpia de saber; não há “centro” ou “festa”, mas trilhas por onde a incerteza (a “não verdade”) vai traçando o seu desenho sem se sobrepor ao que o texto nos oferece como imagens. Saber escutar o que o texto nos fala se complementa com outro gesto: perguntar a esse corpo esquivo por quais margens devemos seguir. No entanto, ele não apontará uma via segura, mas alternativas (“esta palavra ou aquela uma palavra a mais”) para que nosso discurso também não se afirme como dogmático ou autoritário.

Parece-me, este, um maduro e sensível posicionamento crítico possibilitado pela leitura do poema de António Ramos Rosa. Resta saber se os leitores, principalmente os mais especializados e aparelhados teoricamente, se dispõem a esse gesto, materializando-o na sua linguagem crítica.

RUPTURAS NO CÂNONE: REMEXENDO O BAÚ DE FERNANDO PESSOA

Diante de um poeta como Fernando Pessoa, o mito Pessoa, só há dois caminhos para abordá-lo: ou se dialoga com a fortuna crítica, absorvendo o sem-número de textos já escritos sobre o criador dos heterônimos (tarefa praticamente impossível), ou se deixa a obra poética falar por si.

Penso que o segundo caminho, opção que vou seguir nesta abordagem, justifica-se não porque se pretenda afirmar uma visão pessoal indiferente aos inúmeros especialistas pessoanos em estudos de peso já publicados, mas porque é preciso deixar a obra respirar para fora do famoso “baú” de documentos em que ficou soterrada, quer pela crítica, quer pelo próprio Pessoa, o qual estimulou o jogo de (des)ocultações com sua obra.

Os que já se dedicaram ao estudo desse poeta, que irrompeu no Modernismo português e rompeu os limites desse cenário pontual, certamente conhecem as múltiplas visões críticas desdobradas do “drama em gente” que a obra de Pessoa vem suscitando: intertextualidade, ritualismo cabalístico ou ocultista, Psicanálise, filosofia oriental zen-budista, historicidade mítica, misticismo, biografismo hermético... Todas essas fontes tentam apanhar, muitas vezes de forma habilidosa, mais o homem (artista) que a sua poesia. Se esta aparece como um instigante e insondável objeto, quase sempre tal

singularidade é explicada como decorrência do sujeito Pessoa, plural. Mas se é óbvio que toda obra jamais deixa de trazer implícita a subjetividade que a engendrou, parece não fazer sentido (justamente porque ele é evidente) explicar uma pela outra, ou querer enxergar em uma o reflexo da outra. O que cabe, e aí não há evidência alguma, é tentar buscar a singularidade de uma singularidade – redundância intencional –, isto é, uma obra que se recorta singularíssima, “independente” de seu criador, porque abre possibilidades de sentido e relações que não são mais do domínio do autor e, portanto, desgarrada já dessa tutela paterna (e demoníaca).

Que Fernando Pessoa se oferece como um “caso” *sui generis* como personalidade artística é inquestionável e já investigado por estudiosos renomados. Mas o que se pode questionar – e merece nossa atenção – é como a sua obra reforça essa estranheza peculiar a fim de ganhar um estatuto signífico que se distancia do homem Pessoa para adquirir uma significação ampla em termos de modernidade artística para se fazer como objeto. Logo: não é o eu, mesmo multiplicado, que se destaca como subjetividade em foco, mas esse espaço-texto que vai se tornando espesso e operando táticas de mascaramento para dar forma ao verdadeiro objeto – a linguagem. O poeta é uma tela e é nesse suporte invisível que uma possível visibilidade começa a se desenhar – a da pintura/ficção realizada pela palavra: “Eu sou a tela/ e oculta mão colora alguém em mim” (1976, p.127). Ora, é justamente essa pintura estranha, feita da distância entre sujeito e objeto, ou dessa sombra, que colore um outro a partir do eu. É, enfim, esse rastro traçado por oculta mão que nos interessa perseguir na leitura crítica. Mais uma vez, portanto, não a análise de Pessoa, mas a dessa figura corporificada na encenação de sua escrita.

Não por acaso, o poema “Análise”, que está no *Cancioneiro*, nos proporciona o encontro com o jogo dramático em seu corpo a corpo com o dizer. Espécie de convite ao leitor (o interior e o exterior ao texto) a uma análise que se disponha a enfrentar os riscos do enredamento no tecido textual engendrado. Convém recuperarmos o poema.

Análise

Tão abstrata é a ideia do teu ser
 Que me vem de te olhar, que, ao entreter
 Os meus olhos nos teus, perco-os de vista,
 E nada fica em meu olhar, e dista
 Teu corpo do meu ver tão longemente,
 E a ideia do teu ser fica tão rente
 Ao meu pensar olhar-te, e ao saber-me
 Sabendo que tu és, que, só por ter-me
 Consciente de ti, nem a mim sinto.
 E assim, neste ignorar-me a ver-te, minto
 A ilusão da sensação, e sonho,
 Não te vendo, nem vendo, nem sabendo
 Que te vejo, ou sequer que sou, risonho
 Do interior crepúsculo tristonho
 Em que sinto que sonho o que me sinto sendo.
 (ibidem, p.106-7)

Só mesmo um texto tão compacto como esse, formado por um único bloco estrófico e amarrado a uma densa sintaxe pode “figurativizar” o processo analítico jogado pelo eu, em uma feliz resolução formal, concreta, para dar conta de tamanha abstração.

Qual é, na verdade, o intuito do eu poético? Propor um autoconhecimento com base no movimento dialético entre eu e tu e estimulado pelas tensões entre pensar-sentir? Buscar o conhecimento do outro (desdobrado de si mesmo ou alheio) a partir de um olhar embaçado pela ambiguidade das dicotomias sensação-sonho, saber-ignorar, ver-não ver? Ou nem uma coisa nem outra propriamente, porque ambos os caminhos estão imersos em uma tão cerrada simulação para, afinal, destacar justamente esse simulacro construído pela linguagem poética como verdadeiro objeto a ser conhecido, decifrado? Parece-me ser este último, de fato, o jogo experimentado em “Análise”, espécie de espaço terapêutico que dá corpo – no sentido dra-

mático – a uma escrita que goza (e veremos que duplamente), sozinha, dos impulsos do desejo.

Justamente porque “tão abstrata é a ideia do teu ser” (verso 1) é que o poema irá investir no apego obsessivo a uma retórica para concretizar as contradições da busca ontológica, cujo efeito é pôr em relevo uma identidade tão equívoca e esquiva que só mesmo essa enunciação dramatizada pode configurar.

Esse beco sem saída (aparente) figurado pelo discurso poético, no qual o eu se move e se debate ininterruptamente contra as paredes ecoantes de sua argumentação, apoia-se em alguns procedimentos de construção.

Um deles é o encadeamento rítmico-sintático que amarra os nove primeiros versos do poema. Acionada a ideia de abstração proposta pelo verso de abertura, não há como deter o circuito fechado pelos *enjambements* (versos 1 e 2; 2 e 3; 4 e 5; 6 e 7; 7 e 8; 8 e 9), os quais desempenham a tautologia do ato de conhecimento. Nesse sentido, o “saber-me/ sabendo” parece ser o reflexo máximo dessa autorreflexividade encarnada no ritmo.

Sabemos, pelo crédito à tradição exegética da poesia de Pessoa, que esse conflito vivido pelo eu enredado no saber-pensar-sentir é traço essencial da poética pessoiana. Mas, e isso é o que importa ressaltar, tal conflito acaba recebendo um perfil próprio, em cada contexto específico de sua obra, justamente porque é o objeto-linguagem a tramar tal impasse, como corpo que se descola daquela ideia genérica conformada ao eu do poeta. Não é o Pessoa esquizofrênico, o Pessoa ocultista, o Pessoa que quer se conhecer, o eu preso a si, mas outra instância que o poema nos ensina a ver: a desse ser *dessubjetivizado* a que se pode chamar escrita. É como se o poema falasse: olhem para essa multiface que estou exibindo com a força de minha linguagem e esqueçam o eu que se oculta por trás dela. O que ele quer nos ensinar é que “a ideia do ser” (seja do tu, seja do próprio eu) só interessa mesmo ou só é capturável como entretenimento instaurado pelo discurso. Jogo e dissimulação.

Não será essa a função enunciada nos versos 2 e 3: “ao entreter/ os meus olhos nos teus, perco-os de vista”? Ter os olhos em outros,

ao mesmo tempo perdendo-os de vista para ficar transitando nesse espaço em que longe e perto perdem referências, não é exatamente o que faz a linguagem poética? Olhar como distração, desvio, ter e não ter alvo, deslocamento permanente sem ancoragem certa. Eis o que um verso como “E nada fica em meu olhar” (o quarto do poema) diz, explicitando o que o jogo verbal faz pelo corpo do poema. É só atentarmos para certas recorrências e paralelismos – “vista”/ “dista”; “te olhar”/ “meus olhos”/ “meu olhar”/ “olhar-te”; “meu ver”/ “teu ser”/ “meu pensar”; “sinto”/ “minto”; “Não te vendo, nem vendo, nem sabendo” etc. – para que desponte o sentido da errância distraída posta na linguagem.

Nessa perspectiva com que olhamos para o poema, propiciada, aliás, pelo olhar autorreflexivo movimentado pelo próprio texto, não é possível concordarmos com a visão convencionalmente apresentada sobre esse poema de Pessoa ortônimo. A autossondagem que “Análise” presentifica, ao contrário do que a crítica costuma dizer, não fica retida na seriedade ou na densidade dramática do conflito “o que em mim sente ’stá pensando”, verso arquiconhecido e retomado pelo último verso do poema: “Em que sinto que sonho o que me sinto sendo”. Trata-se, ao contrário, e como já ficou sugerido anteriormente, de um “drama” ficcional ou vivido como um entreter do olhar para si. E aqui retomo a ressalva colocada antes sobre o duplo sentido do gozar, o qual se faz como prazer e burla. Trata-se, enfim, de uma escrita que não apenas frui com intensidade os seus reflexos como também manipula esse gozo com ironia. Voltaremos a isso.

Por ora, seria interessante lembrar que esse poema de Pessoa permite recuperar uma longínqua matriz quanto ao modo de operar com o espaço poético, aquela posta em prática por Camões em poemas como “Menina dos olhos verdes”, “Quem se confia em olhos”, “A uma dama que lhe chamou cara sem olhos” etc. – na medida em que o texto pessoano parece se oferecer como resposta ou complemento que se desdobra das redondilhas camonianas.

Se em Fernando Pessoa não são as meninas-mulheres ou uma dama o interlocutor do eu poético, como em Camões, nem por isso

os textos dos dois poetas deixam de apresentar convergências, menos por causa da questão do olhar, comum nos dois casos, e mais pelo efeito de burla provocado pela autoironia.

Basta lembrar a argumentação engenhosa, na poesia camonian, por sua malícia retórica para colocar em evidência a instabilidade dos olhos (metonímia da mulher) e denunciar a sua frivolidade. Jogando habilmente com os sentidos literal e figurado (a “menina” dos olhos), o eu poético desmascara um comportamento feminino ao mesmo tempo que mobiliza o olhar do leitor para captar uma linguagem não acomodada às posições estabelecidas, habituais. Esse propósito desestabilizador concretiza-se com intensidade e clarividência no poema “A uma dama que lhe chamou cara sem olhos”, no qual o deslocamento gráfico-visual do signo “olhos” pelo corpo textual, borrando a demarcação nítida entre ser que olha e ser olhado, realiza verdadeira troca tanto da cegueira do amor quanto da cegueira da leitura presa às evidências. Já no poema “Análise” de Fernando Pessoa, o embaçamento entre o olhar do eu e o do tu se dá mais em função do jogo reflexivo em que o poeta se enreda do que à manipulação lúdica do signo com o efeito icônico, como se dá em Camões. Se na redondilha a figura feminina transforma-se na menina dos olhos da linguagem, espaço no qual o eu pode “reinar” soberano e trapaceiro (lembramos “Reinando o Amor em dous peitos”), no poema pessoiano não há propriamente o feminino. Em “Análise”, a alusão ao outro (mulher?) se reduz a uma corporalidade distanciada – “dista/ teu corpo do meu ver tão longemente” (verso cinco) –, que a linguagem se encarrega de alongar para o indefinido.

Mas Pessoa parece recuperar de Camões o espírito burlesco, transformando-o em uma arma eficaz para amolecer a dramaticidade da sondagem introspectiva do eu perante si. É para esse sentido que o final do poema nos orienta, momento em que o sentir-sonhar-pensar já saturou os limites de sua exploração ou análise. Diante do “interior crepúsculo tristonho” (penúltimo verso), que ofusca qualquer possibilidade de nitidez de seu recorte psicológico, afirmar-se como “risonho” (antepenúltimo verso) é admitir, enfim, a

disposição irônica dessa autofocagem. O excesso do olhar posto em si, pelo eu, só pode ser visto pelo leitor como um jogo em que seriedade e humor se tornam relativos para configurar o ser concreto da encenação discursiva.

Pensando nessa direção é que podemos indagar se em vez de falar em “drama em gente”, expressão paradigmática com que foi cunhada a obra de Fernando Pessoa, não seria mais adequado considerá-la “drama em linguagem”. E não pelo fato, óbvio, de que toda obra literária se faz/expressa como linguagem, mas pela força perturbadora com que essa expressão se autonomiza como corpo que encena a própria existência como ficção. Simulacro. Isto é, um objeto que, embora fingindo devolver a subjetividade multifacetada do eu poético ou tentando desmascará-la, acaba criando outra máscara: a da própria linguagem. Ao mesmo tempo que esta pode simular estar refletindo o eu múltiplo por trás dela, ela também constrói a própria face (mascarada).

É por isso que toda leitura que se fizer de Fernando Pessoa deve, necessariamente, esbarrar nesse objeto refratado, simultaneamente verdadeiro e falso, mas que nos olha exigindo de nós uma ancoragem precária nesse porto provisório, talvez aquele mesmo construído por “Chuva oblíqua”: “Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito” (primeiro verso). É sem dúvida a paisagem desenhada pela percepção móvel e difusa, atravessando o corpo da linguagem – é essa travessia que nos cumpre realizar. Note-se como, no verso transcrito, é impossível captarmos a verdadeira relação entre os termos da sintaxe, pois não há determinantes e determinados: qual é o sujeito do verbo atravessar deslocado para o início do verso? E a caracterização espacial colocada no fim, a quem se refere, ao “atravessa”, à “paisagem” ou ao “sonho”?

É graças a essa visão prismática construída no discurso poético que se torna impossível imobilizar o que quer existir como deslocamento, e, portanto, com angulações renovadas, imprevisíveis. Daí, também, ser pouco produtivo buscar estabelecer uma unidade ou coerência cerrada em cada heterônimo do poeta, pois o não coincidir consigo mesmo – estigma crucial do eu pessoiano –

acaba por gerar a montagem de facetas que giram permanentemente. Desse modo, quem absorve, por exemplo, o ímpeto frenético e exacerbado da “Ode triunfal” de Álvaro de Campos, e em seguida acompanha serenamente os “Dois excertos de Odes”, do mesmo heterônimo, não pode ficar imune a essa sensível diferença de arestas construídas pelo poliedro Álvaro de Campos. Cio, raiva, febre, rotação mecânica, transbordamento sensual, de um lado; solidão, silêncio, recolhimento crepuscular, noite, hipnose, de outro. Não há como ler esse corpo como se fosse uma só folha aberta. Como o próprio poema sugere, no primeiro dos dois excertos de odes, o que se oferece à leitura é um corpo que se desfolha, qual “malmequer esquecido”, a cobrar de nós o apanhar de seus pedaços: “Folha a folha lê em mim não sei que sina/ E desfolha-me para teu agrado. [...] / Uma folha de mim lança para o Norte, [...] / Outra folha de mim lança para o Sul, [...] / Outra folha minha atira ao Ocidente, [...] / E a outra, as outras, o resto de mim/ Atira ao Oriente [...]” (ibidem, p.312-3). O som furioso da máquina triunfal desliga-se e transforma-se em uma sonoridade serena, acolhedora; “todos os sons soam de outra maneira” com a chegada da Noite trazida por esse outro poema.

Mas a questão se complica quando notamos que, mesmo na linguagem aparentemente futurista da “Ode triunfal”, na sua febril cumplicidade com os apelos progressistas e tecnológicos da realidade industrial, o triunfalismo é apenas a face visível de uma dor (“à dolorosa luz”) interior que a consciência corrosiva vai fazendo aflorar. Triunfalismo às avessas, euforia enganosa. Porém, mesmo na aparente quietude das odes, sobretudo no segundo excerto, o furor (então adormecido) não se apaga totalmente, pois a atmosfera noturna é perpassada por “Um horror sonâmbulo entre luzes que se acendem,/ um pavor terno e líquido” (ibidem, p.314). E, se não há as sensações excitadamente febris absorvidas da engrenagem fervilhante da cidade com suas máquinas, como nos mostra a “Ode triunfal”, há no fragmento II uma experimentação sensorial que se cobre de estranheza: “Como um mendigo de sensações impossíveis/ Que não sabe quem lhas possa dar...” (ibidem).

O heterônimo que melhor nos ensina (afinal, ele é o “mestre”, como o denominou Fernando Pessoa) a desconfiar da transparência e da uniformidade representadas pelos heterônimos é Alberto Caeiro. Pode parecer um paradoxo, justamente essa personagem pessoiana tão apegada à comunhão sensitiva e “natural” com a natureza aparente das coisas sem metafísica. Mas é por força mesmo dessa contradição que a lição poética de Caeiro atinge mais profundamente nossa sensibilidade crítica. A sua postura insistentemente didática e explícita de recusa do pensamento – “(Pensar é estar doente dos olhos)” – e a sua aprendizagem de desaprender (“Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram”) simulam um apego ao concreto, sem mediações e sem nenhum “corredor/ do pensamento para as palavras”, para poder perceber o real tal como é, “sem sentido íntimo nenhum”. Acontece que esse apagamento do sentido para que as coisas se recortem com sua nitidez e transparência natural só pode se fazer como discurso, único espaço em que essa pretensa “naturalidade” se forja como ficção. Ou seja, mais uma vez, trata-se de um simulacro – enunciação que espelha a própria autossuficiência como objeto para o qual olhamos como se não víssemos nada além dele mesmo. Eis o que Caeiro quer construir com sua óptica sensorial. Mas em virtude da situação discursiva, entre o que ele diz e o que sua linguagem o faz dizer há, sim, um corredor que o aprisiona nas malhas da traição. O mesmo corredor ou beco sem saída em que somos colocados pela leitura. O círculo tautológico armado na poesia de Caeiro é o procedimento que, afinal, desmente a existência do natural, deixando de referenciá-lo para transformá-lo em objeto de um dizer amarrado aos seus reflexos:

O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
 Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia
 Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.
 (ibidem, p.215)

O alvo do discurso do eu lírico de Caeiro não é o Tejo nem o rio de sua aldeia, elementos naturais que funcionam como meros

pretextos (pré-textos) para que outra realidade emergja do discurso: aquela que quer escapar da convenção, pondo em causa a noção da representação.

Assim, se no primeiro verso o discurso reproduz uma “verdade” estabelecida pelo olhar condicionado pela tradição (o Tejo tem uma história, “a memória das naus”, que o faz ser o mais belo de Portugal), no verso seguinte, outra verdade se impõe ou corre na contracorrente como para fazer a anterior submergir nas águas conhecidas. Aos olhos do poeta, despidos da obrigação de ver o que todos veem, o rio sem nome e sem referência para os outros que não o eu avulta como realidade representável, o da sua aldeia. Entre a aparência forjada pela convenção histórica e o ser verdadeiro que responde a necessidades legítimas e individuais, a arte opta pela segunda, mas faz a primeira aparecer nem que seja para descartá-la, desmascarando-a. É o que acontece, por exemplo, quando nos colocamos diante do famoso quadro de René Magritte, o qual traz um cachimbo acompanhado de uma legenda que diz: “Isto não é um cachimbo”. Problematizando, desse modo, a noção de verdade contida na imagem como representação, o pintor convida o espectador a enxergar o que não está na imagem. Também Alberto Caeiro, a seu modo, busca subtrair da verdade sua função de adequação ao real, ou, segundo a visão aristotélica, a de existir como adequação do pensamento às coisas. É como se abaixo de uma gravura exibindo o rio Tejo com grandes naus Caeiro escrevesse a legenda: “O Tejo não tem um história”.

Enfim, não podemos querer enxergar a nitidez que a proposta poética de Caeiro pretende exhibir, porque o modo de operar com esse projeto vai deixando marcas de não transparência que não podem ser captadas pelo olhar “nítido como um girassol” nem do do poeta nem o nosso.

Se pensarmos em outra moldura da poética pessoiana, a que se oferece como cenário alegórico em que se reconfigura o mundo mitológico e o eu lírico de Ricardo Reis dialoga com Lídia, Cloe, Parcas, Apolo, Éolo, Ceres, Neera e outras divindades, novamente desponta a questão da ficcionalidade ou do simulacro em que se transforma a obra e nos obriga a relê-la com outros olhos.

A leitura de todo o quadro montado pelo clássico heterônimo de Pessoa pode se conformar (e a conformação ou resignação são palavras-chave nessa poesia) aos moldes ditados pela fonte arqueológica, em uma espécie de respeito ao estatuto olímpico desse espaço poético. Mas, como sabemos que o jogo engendrado por Fernando Pessoa não tem a ingenuidade, a frieza ou a alienação que têm, por exemplo, os dois jogadores de xadrez da Pérsia focalizados em um dos poemas de Ricardo Reis, alheios à guerra que destrói tudo à sua volta, a leitura/decifração das peças emolduradas por esse heterônimo em seus poemas não pode se contentar com a evidência encenada.

Tentar recolher das odes de Ricardo Reis o que singulariza o universo nelas retratado não é difícil, até por conta do repertório referencial que hipercodifica essa fonte, ao dotá-la de valores já codificados. Assim, a postura do eu lírico, de aceitação do pouco, a vivência e a aprendizagem da contenção, a serenidade e a simplicidade reforçam o paradigma temático da temporalidade: enfrentar sabiamente (estoicamente) a brevidade do tempo. Entretanto, tal assepsia existencial na relação entre eu e mundo acaba sendo traída pelo adensamento da linguagem, que, ao contrário da neutralidade sugerida pelo estado de ataraxia do eu, cria sombras no discurso:

O rastro breve que das ervas moles
 Ergue o pé findo, o eco que oco coa,
 A sombra que se adumbra,
 O branco que a nau larga –
 Nem maior nem melhor deixa a alma às almas,
 O ido aos indos. A lembrança esquece,
 Mortos, inda morremos.
 Lídia, somos só nossos. (ibidem, p.281-2)

Em Pessoa, qualquer que seja o heterônimo em que o poeta se mascara, está sempre presente o dizer tenso, no qual pulsam reflexos e recorrências que tornam espessa a linguagem. Nos versos anteriores, não há suavidade nem serenidade para falar da morte, ainda que esta seja assumida como fato (e fado) inevitável. Se há

brevidade no rastro da vida que finda (dois versos iniciais), esse resíduo permanece como sonoridade traçada entre os signos, porém criando a imagem grotesca de uma fala (“o eco que oco coa”) que perturba a quietude do espaço e estranha a visão conformada a esse retrato da morte. Às almas é indiferente a perda ou o vazio em que estão imersas, mas à consciência posta na linguagem para dar forma a esse vazio não há indiferença, ao contrário: os signos pesam e se fecham como se soterrados na curta sintaxe – “A sombra que se adombra”/ “O ido aos indos.”/ “Mortos, inda morremos.” São pontos que tampam, selam a campã da frase. A essa altura do poema, quando lemos o verso final e topamos com a imagem de Lídia, esta não se configura como presença, mesmo que o eu lírico busque afirmar a pertença mútua (“somos só nossos”). Diante do que o poema veio construindo como ausência ou sombra que “a lembrança esquece”, a figura feminina, assim como o verso em que está inserida, passam a existir como o “rastro breve” deixado pelo poema.

Perpassa as odes de Ricardo Reis a sensação de que todas as coisas passam, mas precisam ser vividas/gozadas em sua plenitude precária. Entretanto, essa máxima que o poeta recolhe da Antiguidade clássica e a reescreve em sua poética só se torna legível à medida que é filtrada por uma óptica que joga com os limites dessa autossuficiência, mais para desacreditá-la do que para confirmá-la. Portanto: o pretérito (a anterioridade da fonte) se desfaz por uma consciência que o inscreve no movimento contínuo da escrita: “o ido aos indos”.

Leis feitas, estátuas vistas, odes findas –
 Tudo tem cova sua. Se nós, carnes
 A que um íntimo sol dá sangue, temos
 Poente, por que não elas?
 Somos contos contando contos, nada. (ibidem, p.289)

Diante da morte ou “poente” de todo existente, só o ato de narrar se justifica, ainda que sob a forma da redundância: contos contando contos, esse “nada” que fecha o poema já não é mais a matéria exis-

tente ou o produto/artefato humano – leis, estátuas, odes –, mas é esse texto plural que se engendra perpetuamente, amarrado à própria ficção. O último verso da ode acima (“Somos contos contando contos, nada”) propõe-se como uma fala que nos remete a outras, de outro texto pessoano, como se recuperasse as vozes que ecoam no poema dramático “O marinheiro”; o que fazem as três veladoras, personagens dessa peça senão apegar-se ao contar como forma de liberação do imaginário dando corpo à ausência? “Contemos contos umas às outras...”, propõe uma das veladoras. Preencher o vazio e a morte com a fala, mas com uma linguagem tão estranha ou perturbadora quanto o silêncio.

Do mesmo modo, nas odes de Reis, a serenidade do eu e a solenidade da linguagem são estranhadas por uma fala, subterraneamente construída, que aponta para o riso: “A ode grava,/ Anônimo, um sorriso” (ibidem, p.281). Esse sorriso anônimo que, afinal, parece se projetar na poesia de Ricardo Reis atua, na verdade, como uma espécie de foco ou olhar que espreita à distância não apenas a ode escolhida como molde poético, mas também toda a obra de Pessoa. Há sempre um outro – eu, mão, alma, olhar, consciência, sorriso – que é pressentido como presença oculta, mas intensa, pulsando no espaço da enunciação:

Vivem em nós inúmeros;
 Se penso ou sinto, ignoro
 Quem é que pensa ou sente.
 Sou somente o lugar
 Onde se sente ou pensa. (ibidem, p.291)

Ora, em uma poesia que procura mostrar o eu lírico investido de um estatuto clássico para falar de sua relação com o mundo é, no mínimo, perturbadora essa enunciação, em que o sujeito problematiza sua identidade, desestabilizando-a. Ao se definir como lugar em que sentir e pensar se cruzam e indeterminam o sujeito, o eu poético está se reafirmando mais uma vez como sendo o espaço dessa textualidade desdobrável. Diante de tal intertexto que desfoca

a identidade (“Os impulsos cruzados/ Do que sinto ou não sinto/ Disputam em quem sou.”), como pode sobreviver a ode de Ricardo Reis senão como estátua frágil ou lápide irônica de um eu lírico que não se sustenta como unidade inabalável?

Indiferente a todos.

Faço-os calar: eu falo. (ibidem, p.291)

Inscrição pouco confortável, nada confiável, para um eu que se pretende absoluto e imperioso, mas que exercita sem cessar a sua clivagem, destronando, assim, a força severa (olímpica) com que se olha. Aceitar a precariedade da existência, cumprindo um destino pré-traçado com uma altivez serena como a dos deuses, é a postura visível, porém tática, assumida pelo eu lírico de Reis, para o qual fiar nas Parcas e desconfiar dessa evidência são gestos simultâneos:

Cada um cumpre o destino que lhe cumpre,

E deseja o destino que deseja;

Nem cumpre o que deseja,

Nem deseja o que cumpre. (ibidem, p.295)

Novamente, estamos diante do que caracteriza a obra de Pessoa como construção singular: o simulacro, constructo que encena o próprio jogo de que é feito.

Assim concretizado ou realizado pelo próprio discurso poético, o “destino” a ser cumprido pelas odes de corte clássico se transforma em uma errância de linguagem apegada ao próprio percurso – o de uma autoconsciência jogada pela enunciação, nem sempre clássica, e que pode assumir a forma barroca. Note-se como nos dois últimos versos citados a retórica construção em quiasmo torna reversíveis os opostos.

E não é por acaso que o conjunto das odes de Ricardo Reis apresenta em seu último poema os versos:

Da verdade não quero
 Mais que a vida; que os deuses
 Dão vida e não verdade, nem talvez
 Saibam qual a verdade. (ibidem, p.296)

Sabedoria ilusória, portanto, não só a que provém dos deuses, mas também a que o paradigma da ode clássica pretende instituir, pois a única “verdade” passível de ser enunciada é a que circula no espaço hesitante do dizível. Eis aqui, de volta, infiltrado nos versos finais da ode anterior, o “anônimo sorriso” de que o poeta já falara antes em outra ode. Nesse sentido, é possível também perceber na poesia de Reis a presença sorrateira de Alberto Caeiro, metaforizado nesse sorriso irônico com que as odes são focadas. É como se, por meio dessa (des)crença posta no exercício hedonista encenado pela linguagem poética de Reis, ouvíssemos os versos da singular pastoral de Caeiro:

Os pastores de Virgílio tocavam avenas e outras cousas
 E cantavam de amor literariamente.
 (Depois – eu nunca li Virgílio.
 Para que o havia eu de ler?)

Mas os pastores de Virgílio, coitados, são Virgílio,
 E a Natureza é bela e antiga. (ibidem, p.213)

Trata-se de uma desmitificação habilidosa que Caeiro propõe, como se nos convidasse a ler Ricardo Reis com olhos que não são nem um pouco ingênuos, e com a malícia suficiente para percebermos quanto a Literatura opera em si a poética do fingimento. Assim como a própria poesia.

Da mesma forma que os pastores de Virgílio são aquilo em que Virgílio os transformou por obra de uma convenção retórico-poética, a Natureza de Caeiro são as coisas transformadas em signos que o poeta nega afirmando (ou afirma negando), as máquinas de

Álvaro de Campos só são triunfais porque o poeta as transforma no avesso da engrenagem futurista, o espaço mitológico de Reis é uma moldura clássica que o poeta transforma em odes-estátuas atravessadas pelo olhar inconformado, o ensimesmamento lírico de Fernando Pessoa, ele próprio, transforma-se em uma dramatização figurativa experimentada pela linguagem.

Não é possível, diante de tais simulacros, conformar a nossa leitura a algum molde preestabelecido, canônico, para decifrar os heterônimos ou a paisagem caleidoscópica que eles configuram no seu girar permanente. É melhor aceitarmos o desafio (mais um) que o poeta (qual deles?, não importa se Caeiro, Campos, Reis ou o próprio Pessoa) acaba lançando para a leitura de si: a não decifração.

Sou eu mesmo, a charada sincopada
Que ninguém da roda decifra nos serões da província.

Sou eu mesmo, que remédio!... (ibidem, p.385)

UMA LEITURA ALEGÓRICA DA ALEGORIA OU UMA PASTORAL ÀS AVESSAS

Podem parecer confortáveis, quando se aborda uma estética literária, neoclássica ou não, o apoio em códigos e moldes já convencionados e estabelecidos pela história da Literatura, ou então, em uma tradição exegética para a leitura do objeto literário, geralmente considerado “representativo” desse enquadramento. Entretanto, penso que o papel do leitor crítico da Literatura entendida como signo artístico, cuja natureza plurissêmica é refratária a espelhamentos transparentes, não deveria ser o de reproduzidor passivo dessa moldura que imobiliza o texto na esfera da representação.

Nesse sentido, talvez seja a poesia *àrcade* – gênero produzido no Neoclassicismo – que pode ilustrar melhor quanto uma leitura apegada às convenções pode se trair, justamente por querer ver na hipercodificação dos elementos formais neoclássicos uma fidelidade dessa arte às fontes por ela resgatadas.

Ora, é arquissabido que o propósito fulcral dessa estética literária do século XVIII retoma as matrizes clássicas, incorporando-as em sua linguagem, resgate que o prefixo “neo” explicita no signo que nomeia o movimento. E matrizes significam tanto os motivos temáticos relacionados a uma determinada filosofia ou postura ética diante do mundo quanto traços da forma poética (soneto) e uma sintaxe discursiva obediente a procedimentos ditados pela própria estética.

Sabemos, também levados não pela mão de Alice (título de interessante livro de Boaventura de Sousa Santos), mas pelas de T. S. Eliot, Borges e Walter Benjamin, que toda relação com o passado é feita de tensões que destacam a duplicidade entre o antigo e o novo, o conhecido ou oficializado pelo saber já conformado e a invenção que o remodela, desestabilizando-o. Assim, nem passado nem presente estão acabados ou “resolvidos”, mas em constante permuta criadora, diálogo possível graças a uma “poética sincrônica”, conforme Haroldo de Campos ilustrou como metodologia crítica em seu livro (1969): as intersecções entre presente e passado permitem não simplesmente que se recupere a tradição, mas o que nesta permaneceu vivo e se infiltra no presente para modificá-lo e ser por ele modificado. Portanto, a famosa afirmação de Borges, em seu texto “Kafka e seus precursores”, de que “todo escritor cria os seus precursores”, continua a iluminar (e legitimar) esse jogo de reflexos que move o processo histórico, e, nele, a produção literária, bem como a focagem que dela se faz.

Tal sincronismo criativo, ao contrário da diacronia evolutiva que, como pontua Campos (*ibidem*) existe como possibilidade de abordagem crítica, pode também ser detectado como prática interna à obra, à sua feitura. Desse modo, e voltando ao contexto citado no início – o Neoclassicismo –, a poesia árcade não deveria ser vista como recuperação de um classicismo que ela reconfigura apenas, mas, também, para usar o termo já colocado anteriormente, *hipercodifica* em seu corpo textual, levando o leitor a colocar sob suspeita a naturalidade com que o universo clássico se presentifica na enunciação da poética pastoral do século XVIII.

Aproveito os versos de Caeiro, heterônimo de Pessoa, que dizem, com sua ótica cética em relação ao pensamento e com um olhar que se pretende nítido como um girassol:

Os Pastores de Virgílio tocavam avenas e outras cousas
 E cantavam de amor literariamente.
 (Depois – eu nunca li Virgílio.
 Para que o havia eu de ler?)

Mas os pastores de Virgílio, coitados, são Virgílio,
E a Natureza é bela e antiga. (Pessoa, 1986, p.213)

É paradoxal que justamente o poeta que prega uma volta sensível, sensorial, às coisas naturais e recusa a metafísica, se erga com seu discurso poético para negar a leitura de um pastoralismo que não importa a não ser como visão desfocada, filtrada pelo humor crítico com que ele ressurge.

Da mesma forma, outro heterônimo pessoano, Ricardo Reis, apesar da suposta posição altiva, olímpica com que foca o mundo, faz vacilar a certeza de sua identidade, bem como a autoridade de seu pensamento:

Vivem em nós inúmeros;
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente
Sou somente o lugar
Onde se sente ou pensa. (ibidem, p.291)

Transformando-se em uma instância discursiva, lugar móvel e provisório em que o eu se pensa, erra como devir e como outros eus, a sua serenidade ataráxica (princípio clássico por excelência) é ilusória. Parte-se como lápide frágil, jamais eterna ou imutável.

Esse passeio por Pessoa veio a propósito do necessário diálogo a que somos impelidos quando buscamos capturar essa natureza esquiva e sempre deslizante que se chama Literatura, pertença à época que pertencer. Roland Barthes, aqui, vem ao meu encontro para dizer, com o poder sedutor de sua linguagem: “O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode relevar de uma interpretação, mesmo liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação” (1987, p.58). Tal “explosão” nem sempre é explícita, ela pode se armar na trama do texto, não por acaso definido como tecido, e cabe ao leitor desarmar-se da ingenuidade para não ser enredado nas secreções da teia da linguagem, barthesianamente falando.

É com esse cuidado e sem a inocência dos pastores de Virgílio (nem a alienação dos jogadores de xadrez da Pérsia, presente em um dos poemas de Ricardo Reis, que ignoram a guerra à sua volta) que podemos fazer um comentário crítico sobre o poema “Os olhos garços, em que Amor brincava”, do poeta árcade Bocage.

Recuperemos o texto.

Os olhos garços, em que Amor brincava,
Os rubros lábios, em que Amor se ria,
As longas tranças, de que Amor pendia,
As lindas faces, onde Amor brilhava.

As melindrosas mãos, que Amor beijava,
Os níveis braços, onde Amor dormia,
Foram dados, Armânia, à terra fria,
Pelo fatal poder que a tudo agrava:

Segue-te Amor ao tácito jazigo,
Entre as irmãs cobertas de amargura;
E eu que faço (ai de mim!) como os não sigo!

Que há no mundo que ver, se a formosura,
Se Amor, se as Graças, se o prazer contigo,
Jazem no eterno horror da sepultura? (Moisés, 1976, p.236)

Dizer que o poema se faz sob a forma de soneto, e, portanto, obedece aos princípios estruturadores dessa forma fixa, não o explica, ou melhor, incide em uma evidência/transparência que procedimentos de construção mais internos ao texto passam a desmentir para fazerem despontar outros artificios menos “naturais”.

A convenção da naturalidade, portanto, forjada e assimilada como móvel da composição poética no Arcadismo, conforme Bosi assinalou ao tratar da “Estética da ilustração” (1979), vem demonstrar que, de fato, essa convenção está permeada por uma leitura crítica que foca tal convenção, retirando-lhe a máscara da simplicida-

de ou da naturalidade. Em outras palavras, e utilizando um termo cunhado pela modernidade crítica, estamos diante de uma metalinguagem que não mostra sua cara, porém, está lá, pulsando como pano de fundo do aparente cenário bucólico-amoroso.

Podemos dizer, também, que o que se nos oferece é um simulacro, noção fundamental para entender a Literatura à medida que ela é não representação ou modelização do mundo, mas uma representação de si; no dizer de Iuri Lotmann, um sistema de modelização secundário, constructo.

Há uma série de procedimentos de construção no poema que acentuam essa simulação da naturalidade encarnada na linguagem. Vejamos.

O texto fala de amor, aliás, um Amor maiúsculo e reiterado ao longo do poema. É também perceptível a personificação desse Eros, que vai assumindo atitudes humanas e possibilitando a criação/montagem de uma situação alegórica na qual atua como personagem ao lado de outra, Armânia, figura feminina que com ele contracenava; nota-se também a presença de um cenário do qual o eu é afastado, em um primeiro momento, do poema (os dois quartos), para fazer “brilhar” e “brincar” o corpo alegórico, descrito por meio de uma adjetivação que se cola aos elementos enumerados na projeção metonímica (olhos garços/ rubros lábios/ longas tranças/ lindas faces). Destaque-se a ambiguidade do qualificativo “melindrosas” atribuído às mãos, o qual indicia não apenas a ousadia do contato amoroso, sensualmente sugerido, mas principalmente a dupla camada de funcionamento desse retrato, o qual se oferece e se recolhe à captura, simultaneamente. Note-se, além disso, como a leveza e o aparente desprendimento com que Eros se oferece ao jogo amoroso, no início, prenunciam a seriedade ou a mudança de tonalidade, isto é, a queda ou descida para outro espaço – a morte – a ocorrer nos tercetos.

Enfim, todos esses procedimentos estéticos são um sinal de que o impulso erótico ou a vitalidade ingênua dessa alegoria envolvida em suas ações e sentidos aparentes (levianos?) não pode se sustentar se não for levada a sério. E levar a sério significa: ser desfeita por

um eu poético que reconhece, afinal, que não deve seguir essa visão lúdica feita de imagens ilusórias (somente reais nessa ficção engendrada pela linguagem).

Por isso o contraste que se cria no poema entre um excessivo contentamento ou apego ao espaço para a satisfação lírico-amorosa e o “jazigo” em que é posta tal cena. O descrédito do sujeito em relação a essa formosura não pode ser lido, no meu entender, como mero reflexo de uma visão de mundo. Esses dois planos (ou duas cortinas?) bem demarcados em que se estrutura o poema são claros ou evidentes demais para serem reduzidos à antítese vida-morte, graça-desgraça, amor-desencontro.

A impossibilidade de viver plenamente o amor, a armadilha criada pela beleza apenas aparente das Graças, a “*aura mediocritas*” que circunda as personagens e figurações simbólicas, enfim, esse cenário somente existe como motivação temática porque estruturados ou materializados esses temas por um constructo (simulacro) que os transforma em outra coisa. Essa outra coisa é a visão crítica, encoberta nessa alegoria, que o eu faz explodir, sob a forma exclamativa e tingida de ironia (não inocência), para denunciar sua postura de desacordo: “E eu que faço (ai de mim!) como os não sigo!”.

Graças a uma leitura alegórica da alegoria (como propõe acertadamente João Adolfo Hansen [1987]), conveniente à compreensão da arte neoclássica, esse não seguir que o verso enuncia nos permite ler por outro viés a construção que o poeta nos oferece. Na alegoria criada podemos ler outra: a da transparência enganosa do código quando copiado com leveza e sem distanciamento crítico.

Assim como no mundo não há o que ver, quando formosura, prazer e amor se perdem (afirma-se no último terceto), no poema também não há o que ver quando a leitura se conforma à transparência das imagens (nunca transparentes!) e à camada superficial da linguagem poética. Revolver essa evidência não é só dar conta da estrutura profunda, é perceber as articulações tensas entre o que o texto diz e o que esse dizer nega na aparente afirmação. Em outros termos, é perceber a dinâmica da produção de sentidos feita justamente no intervalo entre esses dois espaços. Ou, para concordar

com João Alexandre, é promover uma “leitura do intervalo”, sempre válida e atual, qualquer que seja o texto-alvo do olhar crítico.

Para terminar, na verdade, tarefa impossível quando se trata de um objeto como a Literatura, gostaria de lembrar o que disse Calvino sobre a obra clássica: aquela que não terminou de dizer o que tinha para dizer, por isso vale a pena ler os clássicos.

Por isso se justifica toda (re)leitura lançada às obras, menos por serem obras (documento, monumento, saber fechado, cânone...) e mais por serem texto. Novamente, Roland Barthes: “o Texto é sempre *paradoxal*” (1987, p.57), existe ao lado ou para além da doxa.

COM O ACONTECIMENTO NAS MÃOS PENSAS: EPIFANIA E OLHAR POÉTICO

A crônica “Uma simples epifania”, de Affonso Romano de Sant’Anna (1994), recupera um conceito não exclusivo da Literatura, mas presente em muitas de suas representações: a epifania. Ao contrário de “simples”, como ironicamente propõe o título de seu texto, esse acontecimento encenado pela escrita sugere múltiplos sentidos e motivações para a reflexão crítica acerca do poético, adquirindo uma densidade que assombra também o leitor, não apenas o sujeito narrativo.

A experiência epifânica está associada, na crônica de Sant’Anna, à escrita de um texto a ser apresentado pela personagem-narrador a uma universidade americana como parte de um programa internacional de escritores, situação pragmática que impulsiona o ato de contar. Mas a práxis vai se impregnando de reflexões em torno da Literatura, à medida que se dá a citação de outros autores, em especial o Drummond de “A máquina do mundo”, poema dos mais emblemáticos de sua poética.¹ Ou seja, o narrativo marcado pelo factual se tingem de uma metalinguagem graças à intertextualidade, e, assim, outro motivo literário arquetípico (res)urge na crônica: a metáfora da “máquina do mundo”.

Estamos, desse modo, enredados em uma malha de caminhos que se cruzam: o poético, o narrativo, a fala múltipla em diálogo,

1 O poema está contido em *Claro enigma*, obra de 1951.

motivos e conceitos literários, enfim, é essa senda que deve ser palmilhada por nosso olhar; não a estrada pedregosa de Minas ou a neve de Iowa, mas o poema drummondiano e a crônica de Sant'Anna.

“A máquina do mundo”, o poema de Drummond, oferece-se como intertexto não pela citação direta das fontes que alimentam sua engrenagem poética (como em “Uma simples epifania”), mas por trazê-las corporificadas na estrutura textual: os tercetos decassilábicos, a sintaxe elevada, o tom sublime, a fala da “máquina do mundo” tal como a fala de Tétis no épico *Os Lusíadas* etc.

Em ambos os textos, o poema drummondiano e a narrativa de Sant'Anna, o factual é apenas o ponto de partida para a construção do que suga nossa atenção para o seu núcleo – a máquina-texto engenhada pelo eu (lírico e narrativo) como uma espécie de força centrípeta que nos atrai para sua operação singular. O intuito comum às duas linguagens parece ser, portanto, mostrar a relação inusitada entre o sujeito e esse objeto mágico dotado de funcionamento próprio, enigmático, só desvendável por uma escuta e olhar atentos à sua engenharia. Essa máquina, sejam quais forem os mecanismos acionados por sua linguagem, parece chamar nossa atenção menos por seu conteúdo ou materiais constitutivos do que pela dinâmica íntima que a movimenta no contato com o observador.

No caso da crônica, os passos narrados pela personagem para poder vencer os obstáculos e impasses da confecção de seu texto vão captando nossa atenção para o inevitável “e agora, o que acontecerá?”, próprio do contar. Esse artifício narrativo, pertencente a uma longa e antiga tradição dos contos em sua morfologia estrutural, conforme já assinalaram vários estudiosos, entre eles Vladimir Propp,² está ausente do poema de Drummond. Nesse caso, é curioso como o viés narrativo é justamente o que abre o texto poético (“E como eu palmilhasse vagamente/ uma estrada de Minas, pedregosa”), porém, um contar que não se estende por muito tempo e cujo alvo logo é destacado pelo eu lírico: a máquina do mundo a se entreabrir majestosa. Portanto, o percurso do narrar é um pretexto

2 Em seu clássico *Morfologia do conto popular*. O texto original, *Morfologija skazky*, foi publicado em 1928.

(e pré-texto) para esse outro texto que se abre movido pela fala da máquina dirigida ao poeta, oferecendo-lhe sua constituição essencial. Eis uma das diferenças entre o poema e a crônica. Nesta, não há abertura para uma fala vinda do Outro, a exibir seu conteúdo misterioso; o narrador não nos revela o que lhe teria sido assoprado pela “luz imponderável”, capaz de fazê-lo dar continuidade ao texto empacado. Ao contrário do longo discurso direto da máquina que figura no poema, na crônica, o que transparece para o narrador é uma “dádiva” ou “a esmagadora revelação” que fica suspensa como referência, mas que ele absorve intensamente. Esse “gozo da verdade”, ao mesmo tempo (inter)dito, constitui o momento epifânico vivido pelo narrador como algo maravilhoso e terrível, instante único em que grandiosidade e pequenez se confundem.

No entanto, em Drummond, a epifania não se dá como instante repentino ou fulgor, propriamente, mas como abertura prolongada de um texto descritivo em torno das maravilhas ofertadas pela máquina ao poeta. Ou seja, o objeto desnuda sua engenharia e a faz desfilar diante do olhar poético que, entretanto, não se mostra acolhedor ou aberto para sua compreensão. Muito ao contrário, o que marca o eu lírico é o cansaço e o desencanto de suas “pupilas gastas”, próprios do sujeito moderno em face de um mundo que não vale a pena conhecer, pois não atende aos impulsos legítimos da subjetividade. Trata-se da não sintonia entre eu e mundo, cara à poesia drummondiana, que faz o poeta não rimar com o mundo, a não ser sob a perspectiva irônica do signifiante Raimundo, uma solução apenas formal e não existencial.³ O estado disfórico é a marca desse sujeito lírico que, desde o início do poema e de seu percurso pelo espaço físico, se mostra descrente e como que despejado de si, esvaziamento de natureza tanto ontológica quanto epistemológica que reaparecerá, na expressão final modalizadora do eu, a seguir “vagaroso, de mãos pensas”. Já a mão da personagem-narrador da crônica de Sant’Anna retomou o fio em que havia parado e conse-

3 Trata-se do famoso “Poema de sete faces”, presente em sua obra *Alguma poesia* (1930), espécie de “poema de batismo”, como alguns críticos costumam dizer, entre os quais Alcides Villaça, conhecedor profundo da poética drummondiana.

guiu terminar seu texto, fechando o novoel das ideias como pretendia. O momento passou, mas a criação ou “algo ficou”, não apenas para o eu-narrador, mas também para o leitor da crônica.

Acontece que ele, assim como o eu lírico drummondiano, sentiu cansaço; porém, diferentemente deste, teve medo, mais ainda, pânico, um esgotamento quase mortal que o faria sucumbir não fosse a parada para molhar os pulsos e a cabeça, gesto que devolve o sujeito à realidade. Em ambos os textos, o que desponta como “verdade” é o contraste terrível entre a infinitude de uma revelação e a finitude do ser humano para captá-la: “Eu não suportei minha modesta epifania mais que uns simples e infinitos segundos”, confessa o narrador da crônica. E o eu lírico do poema: “Mas, como eu relutasse em responder/ a tal apelo assim maravilhoso,/ [...] baixei os olhos in-curioso, lasso,”. Reações distintas, mas convergentes para um mesmo efeito: o da consciência, que sabe impossível não conviver com a perda, principalmente diante da intensidade de uma experiência. Aproveitando o que Octavio Paz pondera sobre a revelação poética, “toda aparição implica uma ruptura do tempo ou do espaço: a terra se abre, o tempo se parte; pela ferida ou abertura vemos ‘o outro lado’ do ser” (1982, p.168).

Essa ferida, quer se faça como o olhar assombrado da personagem diante do espelho (no caso da crônica), quer se faça como uma avaliação sentida da perda (como no poema), é o que faz a arte operar com seus enigmas. Sem resolvê-los, muito menos pretender esclarecê-los para alguém; ao sujeito lírico e à personagem-narrador basta dividir esse momento único com cada leitor, ofertando-nos essa dádiva que é o texto literário.

PARTE 2

PRÁTICAS METODOLÓGICAS: O ESPAÇO DA CRIAÇÃO

ANTENAS E *PLUGS* NA CAPTAÇÃO DA LINGUAGEM LITERÁRIA

Há uma célebre frase de Ezra Pound (1989), muitas vezes repetida e que funciona como motivo-chave dessa obra, mas talvez ainda não profundamente avaliada, que diz: “Os artistas são as antenas da raça”. Pois bem, poderíamos continuar a dialogar com Pound dizendo que os críticos são antenas das antenas artísticas, portanto, com uma captação ainda mais aguçada, cuja sensibilidade inclui a reflexão e a criação como seus instrumentos operatórios.

E os professores, como situá-los na frase poundiana? Ora, como sujeitos críticos que são, cabe-lhes também o papel de afinar-se com o meio em que vivem para que possam refletir sobre os apelos e gestos presentes à sua volta. Parece simples dizer isso, mas essa afirmação comporta tamanha complexidade que as nossas cabeças acabam por ficar pequenas demais para o peso das antenas que carregam...

Apesar da brincadeira, sua mensagem aponta para o que de mais sério devemos enfrentar no mundo contemporâneo: nosso engajamento, queiramos ou não, em um mundo tecnológico e midiático que nos cobra respostas diárias, imediatas. Talvez nunca como hoje, pelo menos com essa intensidade, o presente se tornou uma realidade tão escoante, um material tão descartável, pois cada vez que tentamos acompanhá-lo, ele nos foge do controle. Carlos Drummond de Andrade disse uma vez, não me lembro exatamente onde, que

é preciso ser um homem do seu tempo, com o que concordo em absoluto, mas conseguir essa sintonia parece-nos um jogo de cabra-cega; mal aprendemos a lidar com a novidade, ela já deixou de o ser. Ou, como também diz o nosso poeta, rimar com o mundo só parece possível como solução estética (o seu “Raimundo”, personagem poética, mas não real, que o diga).

Isso tudo vem a propósito do ensino de Literatura, que, como se pode depreender desses comentários iniciais, tem estreita relação com o nosso tempo, a exigir de nós considerações a respeito de metodologias, posicionamentos teóricos, visões de mundo, enfim, uma série de variáveis implicadas na dinâmica entre os sujeitos. Sujeitos, a bem da verdade, todos aprendizes de uma nova maneira de modelar e partilhar o conhecimento, seja da Literatura, seja de outro campo do saber.

Penso que uma das vias de encaminhamento desse debate passe pela consideração de que é impossível abordar a linguagem literária sem colocá-la em interface com outras linguagens, verbais ou não, e com a realidade da qual ela emerge como produto cultural. Não se trata de concessão a modismos, mas de uma conscientização quanto ao sentido histórico em que estamos imersos, caracterizado por uma interpenetração vital das esferas do concreto e do abstrato para a produção dos valores artísticos. Para não falar dos estéticos, outra questão a ser discutida.

Como conciliar a concretude massificada dos meios de produção com a abstração do pensamento crítico-analítico sobre o literário, duas realidades não facilmente conjugáveis? Eis aí o grande desafio, mas que pode ser enfrentado desde que se proponham estratégias viáveis e ao nosso alcance.

O diálogo entre Literatura e sociedade, tema clássico dos estudos literários desde os tempos áureos de Antonio Candido, e hoje integrado aos discursos sobre pós-modernidade e às correntes críticas mais recentes, tem deixado uma evidência, por mais distintas que sejam as posturas: a linguagem, entendida como prática discursiva ou sónica, continua sendo a mediadora das relações entre texto e contexto histórico, ou seja, a tela (ou ecrã) por meio do qual

o diálogo entre esses universos se torna visível. A questão fulcral é perceber como se dá esse diálogo, o que absolutamente não significa a exclusão de um em favor do outro, muito menos o determinismo como hipótese interpretativa.

Voltando um pouco à brincadeira séria, parece que estamos, às vezes, diante de situações em que é preciso saber quem veio primeiro, o texto ou a realidade histórica, o que retoma a ingênua questão: o ovo ou a galinha? Melo e Castro, poeta e crítico português, em seu famoso texto “Da invenção da Literatura à Literatura de invenção” (1984) recoloca esse impasse, mas não com ingenuidade, claro, chamando-nos atenção para o segundo segmento, de acordo com ele, característico da natureza produtiva e criativa da Literatura. Para esse autor, a “literatura de invenção” é a que possibilita o estilhaçamento do espelho da mimese para reforçar seu processo imagético por meio do qual os sentidos se produzem e a dialética com o real se refaz.

O fato é que ficar plugado ou antenado ao mundo presente não significa desconsiderar a natureza específica nem da realidade exterior, nem da realidade criada pela linguagem literária. Significa, isso sim, estar atento às tensões, quer de oposições, quer de complementaridade, entre as duas telas diante das quais nos colocamos. E quando digo tensões, estou pensando, sobretudo, em procedimentos, mecanismos, enfim, uma *performance* posta em cena pelo discurso que (re)constrói o real.

Agora, caberia exemplificar, para sermos... mais didáticos. Gostaria de propor, para isso, um conhecido poema de Carlos Drummond de Andrade, contido em *A rosa do povo*, que tem como título “Áporo”. Convém relermos o texto:

Áporo

Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.
Que fazer, exausto,

em país bloqueado
 enlace de noite
 raiz e minério?

Eis que o labirinto
 (oh razão, mistério)
 presto se desata:

em verde, sozinha,
 antieuclidiana
 uma orquídea forma-se. (1976b, p.138-9)

Esse poema drummondiano, apesar de estarmos há mais de 60 anos de sua primeira publicação, pode ser lido de modo a nos exercitarmos nesse jogo cultural de que falávamos há pouco. De 1945 para cá, é claro que o cenário histórico se transformou, mas a Literatura, quando bem realizada e consciente de seu papel junto aos leitores, continua a nos desafiar, solicitando antenas ligadas à proposta de sua linguagem.

Não é preciso definir o termo que figura no título, já comentado por vários estudiosos. Ressalte-se, apenas, que a ideia de não solução ou saída difícil em relação a um problema é central para a compreensão do poema, o que é sugerido pelo signo “áporo”, que, por extensão filosófica, nos leva a *aporia*: dificuldade de raciocínio por seu conteúdo absurdo ou constituído de verdades simultaneamente contraditórias e concludentes.

O poema está a falar de um inseto cavador, aquele que procura passagem em um meio hostil ou sem saída, a penetrar em um espaço que parece vedado a qualquer escape. Atitude solitária, aparentemente absurda, porque alimentada por um desejo (in)fundado na própria desrazão. Destaque-se, porém, que tal gesto se faz “sem alarme” (segundo verso), modalização importante porque gera certo paradoxo: se há o cavar em um espaço fechado, perfurando uma terra sem aberturas, por que a menção ao alarme? Natural seria, nessa condição, que não houvesse com quem se preocupar, pois sua

ação estaria confinada a um subterrâneo ou submundo de onde não poderia ser percebida. Mas o paradoxo planta uma via de sentido, e é aí que o poema vai construindo seus enigmas e solicitando nossa atenção ao que nele se configura/trama sagazmente: tal cavar não é tão solitário ou inocente quanto parece, pois está se fortalecendo como gesto, armazenando potencialidades que irão explodir ou aflorar posteriormente. Não fazer alarme, portanto, é uma forma de mostrar resistência a um exterior que não deve perceber esse ato que se faz em surdina, na clandestinidade.

É hora de ponderarmos: esse inseto não pode ser senão metáfora do poeta em seu trabalho ardiloso, profundo e difícil, em um tempo que não oferece muita liberdade ou abertura para as ações criadoras, obstinadas, como é a da lírica no mundo contemporâneo. Um contemporâneo, entendamos, do final da primeira metade do século XX, tempos ásperos de uma política que parecia não nos deixar saída ou escape de suas garras. Por isso o jeito é apartar-se do espaço e condições reais para refugiar-se em um mundo que pode ser escavado (revolido?) à vontade e com as armas que o sujeito puder utilizar.

Note-se que nossa leitura, apesar de seguir os passos do poema (ou do inseto-poeta em seu gesto metafórico), está buscando criar elos entre essa realidade de linguagem fabricada pela poesia e outra realidade (histórica) contra a qual o texto se recorta, o qual constrói uma aporia para falar sobre a condição poética no mundo. E daqui pode surgir um grande ensinamento (mas também problema): sem a atenção ou o empenho paciente do inseto cavador não há possibilidade de saída, assim como sem o acompanhamento atento do leitor ao que o poema vai lhe mostrando, não é possível compreender seus sentidos. Essa é uma das mais interessantes “lições” que o poema de Drummond parece nos oferecer: o mergulho nas virtualidades cavadas pelo fazer consciente, teimoso, é capaz de nos mostrar uma saída para ultrapassarmos a aporia.

Eis o ponto em que o poema parece gerar um conflito com a pragmaticidade do mundo atual, portanto, agora outra contemporaneidade, a do século XXI. Como? Explico.

Fazer leitura dinâmica, passar voando pelos objetos ou ficar navegando pelos infinitos atalhos da rede informatizada é muito mais atraente do que deter um olhar perscrutador em textos literários (ainda mais poesias!). *Que se dane o inseto com o seu gesto vertical e solitário a afundar terra adentro! É melhor ficar na superfície dos fatos, horizontalmente seguindo trilhas mais fáceis...*

Talvez seja assim que muitos pensam quando se veem diante de poesias. Parece que elas têm pouco ou nada a ver com a realidade existente. Mas aí está o poema a nos mostrar o contrário, há uma situação concreta a nos alertar para esse dilema metaforizado pela linguagem poética, cujo lirismo não tem nada de alienado ou de distante da sociedade. Aqui caberiam bem as lúcidas colocações de Adorno em sua conferência sobre lírica e sociedade.¹ Ao contrário do que se pensa, a linguagem lírica não se desvincula da realidade social, mas, na verdade, cria estratégias de resistência no seio da construção poética, para fazer frente ao real tecnológico e reificador, nunca o excluindo ou ignorando, mas devolvendo-o como outro. Lembremos as palavras do teórico alemão: “as formações líricas não são usadas abusivamente como objetos de demonstração para teses sociológicas, mas quando sua relação com o social desvela nelas próprias algo de essencial” (Adorno, 1976). Essa essencialidade não pode se dar a não ser quando a relação histórica do sujeito com o real objetivo encontra “sua expressão visível no meio do espírito subjetivo retornando sobre si” (p.205). Retorno que o trabalho do inseto metaforiza à perfeição no poema de Drummond.

Assim, contra um “país bloqueado”,² é preciso agenciar armas simbólicas, porém poderosas para perfurar esse bloqueio, jamais vencido pela linguagem direta ou revolucionária de superfície, mas

1 O original em alemão, “Rede Ueber Lyrik und Gesellschaft”, contido em *Noten zur Literatur – I*, é de 1965 (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag).

2 A data de publicação do livro *A rosa do povo* (1945), de onde foi extraído o poema “Áporo”, nos reporta a um contexto político conhecido dos brasileiros: a ditadura Vargas e o movimento da Coluna Prestes com todas as implicações que sabemos dela decorrentes. Há quem veja no verso “presto se desata” (terceira estrofe) uma alusão muito sutil ao líder político de esquerda, permitindo entendermos o porquê do desatar do labirinto no país bloqueado. Mas tais relações não podem ser determinadas, seria forçar muito a leitura; apenas fica a sugestão.

por um dizer que saiba fazer da “noite/, raiz e minério” (segunda estrofe), materiais sutis e profundos de transformação do real, como faz o poeta-cavador. Enraizamento necessário porque se nutre de consciência ou do tempo de amadurecimento que permitirá transformar o indigesto ou o insuportável em algo novo, desafiador: o *minério* se metamorfoseia em orquídea, a fossilização do inseto em vegetal, mas fazendo despontar o *mistério* contido na linguagem poética. É nesta, afinal, e no final do poema, que floresce o perturbador signo desequilibrando espaço e tempo conhecidos – o adjetivo “antieuclidiana” –, bem como a inusitada colocação pronominal enclítica no último verso, funcionando como ícone do corpo desgarrado e imprevisto: “uma orquídea forma-se” (último verso) e não “se forma”, como seria de esperar pela sonoridade e métrica.

Como se pode ver, ficar plugado em um poema não é, em absoluto, um gesto alienante ou aborrecido, já que o real histórico ou social está nele embutido como camadas a serem penetradas e revolvidas pelas antenas da leitura, tal como o inseto/poeta cavador criado por Drummond. E mais ainda: essa parada (atenta, paciente) para o enfrentamento com a poesia, em especial com a lírica, não é perda de tempo nem desgaste da subjetividade, porque o resultado desse mergulho nos mostra um mundo – o da linguagem – subvertido, que nos surpreende graças às artimanhas criativas postas em jogo. E ainda que fossem apenas caraminholas do imaginário, já não valeria a pena só por isso?

Talvez se encarássemos o poema como uma tela que fôssemos manipulando com nossos comandos e *links*, seguindo os passos de sua configuração à medida que estivéssemos montando esse jogo, descobrindo formas e sentidos com nossa percepção, pode ser que essa navegação poética nos conquistasse. Teríamos de tentar.

TÍTULOS: ESPELHO, ESPELHO MEU...

Muitos leitores passam pelo título de uma obra – poema, conto, romance, peça teatral etc. – como se ele praticamente não existisse ou existisse apenas para anunciar o texto que vem a seguir. Espécie de corpo transparente, sem realidade própria ou espessura portadora de significações, o título, para esses leitores, é simples pretexto (e não pré-texto), mera ponte de passagem para um corpo maior, este sim, merecedor de atenção e análise. Assim acreditam.

Outros, um pouco mais cuidadosos, mas também pouco científicos, encaram o título como um enunciado que resume o conteúdo do texto, funcionando como síntese ou tema que só a leitura do todo é suficiente para elucidar. Neste caso se inclui a maioria de leitores, apegados a essa visão simplista e empobrecedora acerca dos títulos: enunciados temáticos que encabeçam os textos.

Nem corpo insignificante, nem corpo apenas temático, os títulos se oferecem como realidade de linguagem em que enunciado e enunciação se conjugam em um ato discursivo polissêmico. Portanto: sentido e forma, síntese e processo, passagem e permanência. Somente considerando-se essa ambiguidade dinâmica, feita de dupla natureza, é que podemos ler os títulos com a densidade e a profundidade que eles de fato contêm.

Os títulos, como microtextos, desempenham o papel de anunciar os macrotextos, porém, esse “anúncio” não é simples veículo

de ou caminho para, mas um caminho complexo, gerador de sentidos e formas. Porém, considerando-o um texto que prenuncia outro, o título também desperta um jogo de relações em sua articulação com o texto maior e, conseqüentemente, antecipa procedimentos e mecanismos de operação na linguagem que estarão presentes também no macrotexto. Desse modo, mais do que enunciado ou conjunto de elementos temáticos, o título é essencialmente enunciação, isto é, um modo de dizer que põe em foco o próprio fazer como linguagem.

Acontece que esse *fazer* ganha especificidade em cada enunciado, comportando características singulares que o diferenciam dos demais e constituindo, de saída, não só um caminho produtivo para a significação como também um campo de possibilidades para a interpretação. Mas se é fundamental parar nesse corpo primeiro que se oferece à leitura, captando (e fruindo) suas potencialidades construtivas e sógnicas, tal parada só ganha sentido se a leitura se estender ao texto e recolher impressões para lançá-las ao enunciado. Trata-se, como podemos ver, de um jogo de projeções contínuas entre os dois corpos de linguagem, que passam a se iluminar mutuamente. Contextualizar descontextualizando – eis a prática necessária para a leitura dos títulos.

Consideremos enunciados como “Áporo”, “Uns inhos engenheiros”, “bucólica”, *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, “Corte transversal do poema”, *Memorial de Aires*, *Anagramático*. Enigma, estranhamento, descrição, jogo verbal, plasticidade, enfim, há uma diversidade de aspectos configuradores de linguagem nesses títulos cuja motivação estética deve ser examinada se quisermos ir para o texto mais bem aparelhados para sua decodificação. Aliás, não é por acaso que alguns enunciados estão entre aspas e outros grifados: os primeiros são títulos de contos e poemas; os outros, em itálico, são títulos de obras, uma simples convenção, mas que não é demais respeitar.

A partir de agora, vamos tomar para análise os enunciados acima propostos, buscando desentranhar desses corpos de linguagem suas possibilidades de construção. É bom lembrar que sua

escolha se fez apenas para que servissem como estímulo à nossa discussão e, como toda seleção, não deixa de refletir preferências pessoais que, queiram ou não os leitores, também alimentam o espírito crítico. Assim, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Oswald de Andrade, Teolinda Gersão, Murilo Mendes, Machado de Assis e Ana Hatherly – autores que estão ocultos atrás dos títulos anteriormente citados – têm uma obra cuja qualidade explode os limites do cânone ao romper com a noção de representatividade. E se eles figuram como escritores cujas produções sempre têm estado na mira do olhar crítico, é porque elas não deixam de nos surpreender com suas propostas artísticas. Conhecendo ou não as obras a que pertencem os títulos enumerados, o desafio da leitura está lançado pelo próprio recorte inusitado que eles traçam diante do nosso olhar questionador. Acompanhem, então, esses recortes.

Se você está diante de um título como “Áporo”, não há como passar por esse signo sem, no mínimo, pensar no que ele significa. É impossível não parar nessa palavra enigmática, incomum, sem que ela nos chame atenção justamente para isto: o que fazer com esse vocábulo que se oferece assim, fechado e único, desligado de qualquer suporte? Não estará exatamente aí, na sua realidade de signo perturbador, o “enigma” para poder ler o poema? Sim, para esse poema de Drummond, pertencente à obra *A rosa do povo* (editada, pela primeira vez, em 1945), a leitura de seu título é fundamental e certamente já estará encaminhando a análise para nos ajudar a desatar o labirinto em que o inseto (poeta) mergulha e, afinal, rompe.

De posse dos sentidos contidos na palavra “áporo”, o que poderá ser feito com a ajuda de um dicionário, podemos estar mais seguros (porém não plenamente satisfeitos...) para compactuar com o trabalho do eu poético: (a) problema difícil ou de resolução impossível; (b) gênero de plantas da família das orquídeas; (c) gênero de insetos da família dos cavadores (himenópteros). Enfim, palavra

cuja etimologia grega nos dá: a (sem) + poros (passagem, solução). E o que fazer com esses possíveis sentidos? Ora, se o título nos coloca diante dessa imagem plurissêmica, como um fruto cheio de gomos e sementes que precisam ser fruídos, é porque essa conjunção de sentidos existe como realidade a ser deflorada pela leitura. O poema irá construir essa produção de possibilidades semânticas a partir de suas imagens (metáforas) para que a “orquídea” (texto) se forme. Eis o que cada uma das estrofes acaba estruturando: na primeira, o trabalho do inseto cavador (poeta) em seu ato solitário e interiorizado; na segunda, o bloqueio da realidade exterior, ao mesmo tempo opressora e instigadora de meios para perfurar o mistério/minério; na terceira, a razão ou consciência criadora e crítica necessária para desatar os nós das convenções impostas. O resultado (quarta e última estrofe) só poderia ser a explosão/deflagração do objeto-poema: a flor que se forma é “verde, sozinha”, mas “antieuclidiana”, isto é, ergue-se com poderes poéticos para transgredir limites físicos, geográficos, matemáticos, políticos, estéticos, instaurando uma nova ordem ou “lógica” – a da própria poesia, antieuclidiana.

Cabe ao leitor, agora, cavar mais profundamente os sentidos extraídos do signo “áporo” por meio da observação do espaço, isto é, do contexto poético em que se encontra. Algumas camadas foram revolidas nessa primeira tomada do título e algumas pistas foram fornecidas. Necessário se faz, a partir de então, penetrar melhor nesse labirinto a que o poema alude. Bom trabalho, leitor-cavador!!!

Já em “Uns inhos engenheiros”, nosso olhar sofre outro tipo de impacto. Aqui, o deslocamento da posição habitual do sufixo indicador do diminutivo para antepô-lo ao nome desestabiliza não apenas a ordem morfossintática, mas também a própria realidade sugerida por essa estranha construção ou *engenharia*. Afinal, quem são esses “engenheiros” caracterizados de forma diminuta, porém incomum? E serão mesmo pequenos? A leitura em voz alta dos dois primeiros signos (“uns inhos”) não estaria criando um efeito sonoro

que acentua o sentido avesso, irônico, dessa pequenez? E não poderia estar sugerido no artigo indefinido o sentido de “ninhos” contido em sua nasalidade? Que engenharia é essa que ganha tal forma de anunciação/enunciação? Aí, então, a leitura do conto de Guimarães Rosa será iluminadora, e também, de certa forma, já iluminada por essa provocação presente em seu título.

O que o escritor focaliza em seu texto, extraído de *Ave, palavra* (publicado em 1967), é uma cena, em fundo de chácara, de um casal de pássaros na construção de seu ninho para o acasalamento. Entretanto, tal espaço natural é apenas o ponto de partida ou um pré-texto para que outro nasça ou aflore do parto operado na escrita – esta, o verdadeiro “ninho” construído pela linguagem, com o material que as personagens (não engenheirinhos, mas “inhos engenheiros”, isto é, construtores de uma cena poética) oferecem ao engenheiro-escritor. Entre os pássaros e o sujeito narrador acaba se criando, ao longo da narrativa, uma relação por homologia que tem no signo “engenheiros” o seu ponto de confluência. E aí se pode entender, portanto, a importância e o significado do título do conto.

Tanto as aves como o escritor operam com materiais, as “miga-lhificências”, palavra utilizada pelo narrador: conjunção inusitada do ínfimo com o magnífico, em que “felpas, filamentos, flóculos” são, afinal, fios tecidos pela materialidade significativa da linguagem, a qual coloca personagens e narrador em função semelhante – a de edificadores de um espaço recortado, singularizado, no qual podem criar/gerar livremente fazendo nascer um novo ser. Ou, como o narrador reconhece: “Estes têm linguagem entre si, sua aviação singulariza-se” (1985, p.55). Voo das aves, aviação da linguagem, encontro do inesperado. E para atingir esses fins, tal criação conta com sua inventividade para potencializar sensualmente o objeto com que trabalha; tanto a escrita narrativa como o acasalamento mostram soluções geniais de engenharia. Assim, por exemplo, para mimetizar o movimento hábil e fugaz do pássaro, a enunciação cria suas armadilhas construtivas: “O tico-tico, no saltitanteio, a safar-se de surpresa em surpresa, tico-te-tico no levitar preciso” (ibidem, p.54). Não se trata, apenas, do jogo com a camada

sensível do signo ou da criação de neologismos, conforme a crítica já convencionou em relação à escrita de Guimarães Rosa; trata-se, antes, de uma necessidade vital de trocas materiais entre realidade e linguagem, concretude e abstração, uma formatividade complexa em que participam consciência e acaso lúdico. Sexualidade e pureza em um mesmo ato criador: “Com o travar, urdir, filtrar, enlaçar, entear, empastar, de sua simples saliva canora, e unir, com argúcia e gume, com – um atilho de amor, suas todas artes” (ibidem, p.56).

Para finalizar, e retornando à importância do título desse conto de Guimarães Rosa, gostaria de ressaltar o funcionamento poético presente no enunciado “Uns inhos engenheiros”. É que o efeito desestabilizador provocado pelo arranjo dos signos destrói os lugares fixos dos eixos sintagmático e paradigmático da linguagem, levando o leitor a repensar as relações entre as imagens propostas. Assim, o sujeito estranhamente anunciado no título acaba por se transformar na própria poesia, o verdadeiro corpo engendrado nessa construção. O próprio final do conto elucidada: “Com pouco, estará na poesia: um após um – o-o-o – no fofu côncavo, para o choco – com o carinho de um colecionador; prolonga um problema” (ibidem, p.57). Aqui parece se definir a real função do título do conto: chocar (duplamente, ato de gerar e provocar impacto) o leitor para que este, em vez de aceitar passivamente o enunciado, procure lê-lo como uma resolução perturbadora; não uma solução, mas um *problema* que se prolonga pelo texto. Então, penetre nesse universo!

Outro desafio nos é proposto quando lemos o título “bucólica”, poema de Oswald de Andrade contido em *Pau-Brasil* (publicado pela primeira vez em 1925).

A questão que de imediato salta à reflexão é a do gênero poético enunciado no título, conjugado com a forma como vem escrito – letra minúscula. Evidentemente que o “bucolismo” sugerido e explorado por Oswald de Andrade em sua poesia adquire contornos específicos, já que personalizado pelo olhar modernista (leia-se: mar-

cado pelo intuito contestador próprio das vanguardas do início dos anos 1920) e pela poética-manifesto do Movimento Pau-Brasil, de que ele foi o porta-voz.

Acontece que tentar explicar um título em função de motivos exteriores ao texto em que se encontra é incorrer em determinismos, o que deve ser evitado pelo estudioso de Literatura. O movimento criado por Oswald, assim como a problemática artístico-cultural que envolve o Modernismo brasileiro, são dados a serem considerados, mas não como determinantes ou fundadores de um objeto – no caso, o poema “bucólica”. Se há toda uma paisagem que circunda a produção cultural modernista brasileira, motivando questionamentos acerca da identidade, do nacionalismo, da natureza tropical, de rupturas etc., há também uma “paisagem” que as próprias obras vão desenhando em seu gesto escritural, autônomo e específico. Assim, o título do poema de Oswald de Andrade deveria, antes de tudo, dialogar com o próprio texto em que surge, para somente depois abrir-se a reflexões de ordem cultural mais ampla.

Como já afirmamos, é interessante notar a maneira minúscula com que o signo “bucólica” vem expresso. Mais ainda, podemos pensar na função adjetiva, e feminina, expressa pelo vocábulo, e daí decorrem algumas possibilidades de sentido.

Estamos diante de um gênero literário que não se diz absoluto ou maiúsculo, desvestindo-se, portanto, de suas características genéricas e previsíveis para assumir outro estatuto: o de uma paisagem filtrada por um olhar que a desreferencializa do contexto convencional. Este, que tanto pode ser o da poesia pastoril com seu primitivismo natural de raízes arcádicas, ou o do cenário idealizado pela Literatura romântica do século XIX, não interessa à visão do poeta modernista brasileiro, para o qual o bucolismo retratado passa, antes, pelas tintas aberrantes (como as de Tarsila do Amaral?) postas nas imagens tropicais. Tanto é assim que o que desponta em seu poema (segundo e terceiro versos) são “bicos aéreos” e “tetas verdes”. Portanto, a que se refere o signo “bucólica”? À paisagem brasileira que quer firmar sua identidade nacional? À tradição de um lirismo que vai revisitar suas origens poéticas (“o pomar anti-

go” anunciado)? Ou à linguagem de uma nova poesia que se despe de convenções para assumir os próprios (e rebeldes) ares, “descolando” não para o anil como diz o sexto verso do poema, mas para uma expressão mais livre para poder tratar a realidade de forma crítica e marginal? Parece-nos que eis aqui, nesta última alternativa, o caminho sugerido pelo poema de Oswald.

Considerando a natureza irreverente da poética de Oswald de Andrade sua marca registrada, não há como lermos o título “bucólica” embarcando em uma suposta pureza ou inocência que o gênero poderia suscitar; a ironia está justamente nessa aparência (mas que já relativiza sua grandeza com o diminutivo) de seriedade no enfoque de um cenário que, na verdade, está a nos vaiar, como a passarinhada do quarto verso: “E uma passarinhada nos vaia/ Num tamarindo” (Andrade, 1994). Essa vaia, metáfora da insatisfação em relação ao comodismo perante a realidade natural, já está presente, portanto, no título do poema. Assim: só é possível enxergar o bucolismo no cenário tropical se tal atitude se descolar de sua tradicionalidade (e passividade), desacomodando as imagens habituais. Por isso, diante das “Árvores sentadas/ Quitandas vivas de laranjas maduras” (antepenúltimo e penúltimo versos), o poeta coloca “Vespas” (último verso), como para picar e incomodar a natureza tropical.

Haveria muito mais a dizer sobre o título “bucólica” em sua relação com o poema. Só para provocar você, pense, por exemplo, no poema “Cidadezinha qualquer”, de Drummond, que poderia render uma ótima comparação com a visão irônica do bucolismo proposta por Oswald. Por agora, bastam as sugestões já colocadas e fica o convite para você, leitor, “correr o pomar antigo”, como o próprio poeta, no primeiro verso, nos incita a fazer. Mas é bom lembrar: esse pomar, longe de se afinar com as sensações e valores do primitivismo natural, deve ser (re)visitado com outro olhar, pois de “antigo” ele só tem uma familiaridade que precisa ser remexida.

Percorrer esse poema é vê-lo, também, como o “pomar às avesas” de que falará João Cabral vinte anos mais tarde, em “Psicologia da composição” (escrito entre 1946-1947), para caracterizar o cul-

tivo do deserto/poema. Que tal você dar uma cultivada nesses três poemas citados (“bucólica”, “Cidadezinha qualquer”, “Psicologia da composição”)?

Todos sabem, principalmente os leitores de Machado de Assis, que seu último romance, publicado em 1908 e “fadado” a completar todo um ciclo ficcional montado com maestria, é *Memorial de Aires*. Seria interessante pensar sobre os equívocos da vasta fortuna crítica em ver essa obra machadiana como narrativa em fim de carreira (daí o “fadado” posto acima), reveladora de reconciliamentos, maturidade, serenidade e senso diplomático postos a serviço da escrita. Nada mais enganoso. Porém, isso é matéria para outro trabalho e não cabe neste espaço.

O que nos cabe aqui é parar com mais vagar no título desse suposto diário ou texto memorialístico para uma leitura atenta, em *close*, dessa expressão, que não é mero rótulo de mais um romance de Machado.

Um autor como Machado de Assis, que nos ofereceu inúmeros contos marcados por sua visão irônica, tom sarcástico e relativismo entre amargo e zombeteiro, bem como nos deixou o revolucionário *Memórias póstumas de Brás Cubas*, um autor assim, não iria deixar passar em brancas nuvens a sua última narrativa, afinal, também molhada em tintas galhofeiras do olhar matreiro de um narrador maduro.

O signo “memorial”, além de apontar para um gênero narrativo, o romance de memórias, o que, aliás, se adequa à própria fase final de existência (biográfica e literária) do escritor, sugere também uma atmosfera formal, um tanto solene, que esse texto-documento legitimaria. É como se uma aparente seriedade despontasse desse *Memorial*, que mais se acentua graças ao nome Aires, criando um jogo paronomástico (e anagramático) que nos obriga a ler com suspeita essa seriedade formal.

Ora, em se tratando de escrita machadiana, essa enunciação tem pouco de solene e os verdadeiros ares de Aires que acabam exalando

do título são os de uma narrativa memorialística que desmitifica o próprio tom autobiográfico com suas artimanhas ficcionais. De memorial, o texto só conserva mesmo o foco em primeira pessoa, pois é o próprio Conselheiro Aires quem narra suas memórias; entretanto, essa consciência inquieta, pouco instalada na confortável (seria mesmo?) posição de diplomata aposentado, confere à matéria pessoal narrada um tom de comédia burlesca, como se estivesse a encenar sentimentos e gestos, “como na ópera”, afinal, são suas próprias palavras. Desse modo, o título dessa última obra de Machado, assim como o “bruxo do Cosme Velho”, não engana os leitores acostumados à sua habilidade traiçoeira: não se trata de um texto puro, pois nessa panela de bruxa vários gêneros se misturam – livro de memórias, diário, romance, ensaio –, assim como também não se trata de um livro sério e solene, como o título poderia sugerir. Trata-se, antes, de um *Memorial*, bem à machadiana, isto é, uma obra que “apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis”, como confessa o próprio Machado no prefácio de *Esau e Jacó*.

Em “Corte transversal do poema”, título de um poema de Murilo Mendes de 1959, a metalinguagem explícita no enunciado acaba nos traindo; há uma distância entre a aparente intencionalidade contida na proposta metalinguística e a real efetivação do poema.

Se nossa primeira impressão é a de que o poeta abordará o ato de construção poética, flagrado como “corte transversal” ou desdobrado em outros possíveis posicionamentos, literais e figurados, a leitura do texto subverte essa expectativa. Digamos que o que se instala entre o título e o texto é um verdadeiro corte, ou, para aproveitarmos a reflexão de Roland Barthes, o que se cria para nós é “o lugar de uma perda, é a fenda, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição” (1977a, p.13). E nisso, é bom ressaltar, não há decepção ou negatividade, porque essa perda se converte em outra coisa, ou seja, o corte é gesto estratégico para a construção de novos sentidos ao desarmar a expectativa primeira. É aí, então, que

a metalinguagem enunciada irá se fazer como outra *meta*, também de linguagem, mas não tão previsível nem inscrita nesse falar sobre o próprio código, autorreflexivamente.

O primeiro verso do poema já desloca a questão metalinguística para outro espaço ou realidade: “A música do espaço para, a noite se divide em dois pedaços”. Muitos críticos já comentaram sobre as marcas surrealistas na poesia de Murilo Mendes, o que é certo e, no momento, fora de questão. No entanto, a surrealidade não está apenas nas imagens operadas pelo eu poético e, neste caso, poderíamos exemplificar algumas, como a menina, que andava na cabeça do poeta, e fica com um braço de fora; o anjo cinzento que bate as asas em torno da lâmpada; o pensamento que desloca uma perna; uns olhos andando com duas pernas etc.

O mais interessante, no entanto, é que a intenção surrealista pode estar também nesse desacordo ou desconcerto entre o título e o corpo do poema, como se, literalmente, houvesse uma fenda entre o espaço propriamente linguístico e o espaço da realidade focalizada pela linguagem poética. Na verdade, o que o poema acaba exibindo em sua textualidade é um mundo partido, habitado pela dissonância (“a música do espaço para”), por imagens insólitas (“o ouvido esquerdo do céu não ouve a queixa dos namorados”) e por uma sexualidade inabitual (“O sexo da vizinha espera a noite se dilatar, a força do homem. / A outra metade da noite foge do mundo, empinando os seios.”). Logo: a posição marginal do poeta, tanto em relação à representação figurativa do real quanto em relação aos códigos ou à função metalinguísticos, é a sua nota pessoal e original, e isso sim, pode estar conotado no título do poema.

A imagem de transversalidade contida no título estaria, assim, sugerindo esse deslocamento necessário de perspectivação com que olhamos para o poema para apreendê-lo. Parece que também o texto escapa de nossa focagem, “se divide em dois pedaços” (não por acaso são duas estrofes...) e parece ficar “com um braço de fora” (assim como a menina) e “desloca uma perna”, assim como o pensamento (note-se que a segunda estrofe é bem menor que a primeira, como um membro que se refrata, se parte).

Bem, podemos ficar por aqui e deixar que você vá descobrindo por si como é, afinal, que se dá o “corte” enunciado pelo título do poema. Há muitas possibilidades a serem pesquisadas pela leitura e cabe a você revelá-las.

Paisagem com mulher e mar ao fundo, eis como se intitula um dos romances da escritora portuguesa contemporânea Teolinda Gersão, publicado em 1982. Autora de uma vasta e premiada obra ficcional, suas narrativas vêm sendo cada vez mais estudadas por pesquisadores e críticos brasileiros, mas não cabe aqui tratar dessa fortuna crítica, apenas sugerir como caminho inicial de sua leitura, dentro de nossa proposta, o contato com esse intrigante título de seu segundo romance. Os signos, escolhidos não por acaso pela escritora, compõem no enunciado em que *figuram* (e o destaque ao termo é fundamental) uma paisagem ou quadro a ser contemplado pelo observador/leitor.

A sugestão do pictórico se dá não apenas porque se enuncia uma paisagem, evidentemente, mas pelo conjunto em que esta se traça, em que outras imagens – *mulher, mar, ao fundo* – delineiam um modo de compor ou um estilo de “pintar” uma narrativa (ou cena?) a ser abordada pelo romance. Abstrato? Nem tanto, afinal, o natural que desponta no título já nos coloca diante de um cenário. Qual é ele? Eis o que passamos a imaginar.

Seja qual for essa paisagem, o que só a leitura do romance nos permitirá descobrir, nela pontificam uma mulher (com qual identidade? e com que traços?) e o mar. Entretanto, e esse dado é fundamental, há um “ao fundo”, ao final do título, referindo-se a um espaço em que essas imagens estariam colocadas, porém, surge a dúvida: a mulher e o mar ou só o mar, e a mulher estaria intermediando os planos frente e fundo, imersa na paisagem, mas de modo difuso? Essa ambiguidade parece embaçar a nitidez do quadro, como se não fosse transparente a posição dessa mulher ou como se ela não pertencesse necessariamente ao fundo da paisagem e figu-

rasse assim, infiltrada pela imprecisão, imprecisão que também se projeta no mar, colocado “ao fundo”. Enfim, estamos a observar um quadro tingido de impressionismo, no qual luz, sombra e matices indefinidos desenhavam a paisagem.

Um pouco mais de imaginação (e não de adivinhação) nos pode levar a estender o olhar para esse mar que, em se tratando de um romance português, talvez nos coloque em uma ancoragem mais precisa. Sabemos quanto o mar existe, para essa cultura, como um arquétipo com complexas implicações: história, aventuras, conquistas, messianismo, mistério, colonização, partida, exílio, separação, morte... Enfim, o “Senhor do Mar”, conforme a narradora do romance o nomeia como “personagem”, é uma figura soberana, despertando simultaneamente fascínio e terror. Por isso, enfrentar essa “paisagem” que está “ao fundo” implica uma experiência conflituosa, com tensões ou margens que aprisionam bem mais do que libertam o sujeito. Um sujeito feminino, aliás, representando muitas mulheres condicionadas (ou forçadas) a viver à beira de e na iminência da perda e do vazio. E da espera. É a partir de então que o quadro, sugerido pelo título, começa a aprofundar seus sentidos, convidando-nos à leitura da narrativa. Nesta, o embaçamento ou não nitidez das referências é seu traço dominante, como já vem anunciado (“pintado”) no título do romance.

Por ora, fica o convite a quem se dispuser a romper essa moldura inicial para adentrar a obra de Teolinda Gersão.

Já que estamos no contexto literário português, uma outra sugestão de leitura nos é proposta por *Anagramático*, obra de poemas da escritora Ana Hatherly, datada de 1970, momento de fervilhante experimentalismo poético não apenas pela própria Hatherly, como também pelo grupo de vanguarda a que pertenceu.

A terceira parte dessa obra, “Leonorana”, é constituída do que a autora denomina “31 variações temáticas sobre um vilancete de Luís de Camões”. De fato, são composições que vão desdobrando o

motivo arquetípico de Leonor (ou Lianor) presente nas redondilhas camonianas, em um exercício escritural em que a operação com a memória literária e as potencialidades signícas acentuam o caráter programático de *Anagramático*. A própria palavra do título, como se vê, nos remete ao propósito lúdico das trocas e inversões criadas entre os signos, anagramas de anagramas, que é, afinal, o que a obra realiza: uma infundável releitura da matriz do século XVI por meio de potencialidades inventivas que relembram procedimentos maneiristas e barrocos.

Enfim, a proposta tradutória de cunho poético realizada por Ana Hatherly já se anuncia no título de sua obra, impulsionando o leitor a participar também dessa espécie de palimpsesto. Você está convidado a esse jogo.

Há títulos que nos encantam pelo achado feliz, inteligente, que seu autor conseguiu engenhar. Mesmo sem lermos o livro anunciado pelo título, ficamos imaginando a fértil abertura semântica da proposta. É o caso de *O canto do signo*, do ensaísta português Eduardo Lourenço (1993).

Vou aproveitar o comentário de Maria Alzira Seixo (1995, p.24) sobre esse título, pois suas palavras expressam exatamente o que penso: “[...] a ressonância poética criada por este belo título funciona ambigualmente como um princípio de ironia (que tanto deslumbra como fulmina, que faz éclater o objeto designado)”. Encanto e desencanto, eis as duas vias percorridas simultaneamente pelo “canto” do crítico na transformação do cisne em signo. Mas o que teria a ver o destino trágico da famosa ave já cantada em ópera e o signo literário? E que canto é esse que a obra ensaística de Eduardo Lourenço anuncia?

Está feito o convite para você descobrir.

Uma última sugestão fica agora, a propósito da crônica de Affonso Romano de Sant'Anna, intitulada justamente... "A título de títulos" (2000a, p.177-181). O autor aborda a dificuldade que muitos escritores têm para dar nome a seus textos e as curiosas situações geradas por esse impasse. Só para aguçar seu apetite de leitura, aqui vai o começo da crônica de Sant'Anna:

Um autor terminou o romance e não conseguiu achar um título para ele. Pediu conselho a um amigo, que lhe perguntou:

"Seu romance fala de trombeta?"

"Não."

"Seu romance fala de tambor?"

"Também não."

"Então coloque o título *Sem tambor nem trombeta*."

Agora, imagine uma continuação para essa historinha e a escreva. Ah, não se esqueça de lhe dar um título!

AGUÇANDO O FOCO NAS RETINAS DE PESSANHA

O famoso soneto de Camilo Pessanha, “Imagens que passais pela retina”, projeta muito bem o conflito entre a visão do eu poético e o escoamento do tempo que consome as imagens do mundo tanto quanto as próprias sensações do sujeito diante delas.

No entanto, o poema pode ser lido (ou visto) atendendo a outras motivações do receptor. À parte as características que o alinham à poética simbolista, outros olhares podem ajudar a iluminar melhor esse texto de Pessanha.

Observemos, por exemplo, o poema de Ernesto Manuel de Melo e Castro, contido em seu livro *Ideogramas* (1962):

hipn ○ t i s m ○ npih
m s i t

Algumas sugestões para você trabalhar as inter-relações do poema simbolista de Pessanha com o poema experimental de Melo e Castro:

- a) A preocupação com a passagem rápida das *imagens* e sua perda pelo sujeito, no poema simbolista, reaparece no poema de Melo e Castro ou esse motivo se transforma em outro?

- b) O *olhar*, nos dois poemas, é um elemento fundamental para a construção da linguagem sígnica. Mostre como isso se dá em cada um dos textos.
- c) De que modo a noção de *temporalidade* ganha distintas configurações em cada um dos dois textos poéticos?
- d) Como os dois poetas criam nas suas respectivas linguagens a ideia do *reflexo*, processo essencial às duas composições?
- e) A alusão à *sombra*, na última estrofe do soneto, teria alguma correspondência, por homologia, no poema de Melo e Castro?

Imagine que você queira transformar o soneto de Camilo Pessanha em um texto visual. Crie sua obra.

BRINCADEIRAS ORTOGRÁFICAS DE ALEXANDRE O'NEILL

O poeta português Alexandre O'Neill (1924-1986), autor de numerosos livros de poesia, estreou em 1951 com a obra *Tempo de fantasmas*, e continuou a escrever e a publicar até 1986, ano de sua morte. Em *Poesias completas*, obra editada pela Assírio & Alvim em 2000, encontramos o conjunto total de sua produção. A versatilidade de O'Neill se concretiza nas mais diversas formas poéticas por ele criadas, nas quais se torna visível seu espírito satírico e inventivo, permeando as potencialidades estéticas de sua linguagem: textos marcados pelo experimentalismo, sonetos, poemas-piada, caricaturas textuais, blagues, “histórias quadradinhas”, “desenquadrados”, intertextualidades, enfim, uma variedade de criações signílicas.

Em seu livro *Abandono vigiado*, de 1960, há uma sequência de poemas que o poeta denomina “Divertimento com sinais ortográficos”: um conjunto de textos em que imagem visual e signo verbal se conjugam para engendrar curiosos efeitos de sentido.

1. Seria interessante pensarmos nas possíveis inter-relações sugeridas pela operação dessas duas linguagens: a iconografia/imagem produzida pelos sinais gramaticais e o texto verbal que acompanha cada uma. Como exemplo dessa discussão, apontamos algumas questões a ser levantadas nesse jogo inter-relacional:

A visualidade e a imediatez da imagem podem ser compensadas pelo signo verbal e de que modo?

O comentário que acompanha cada imagem dos sinais gráficos desempenha que papel?

Quais são as diferenças na relação texto-leitor em relação à imagem gráfica e ao signo verbal?

Onde e como situar a criatividade do poeta nessas duas realizações sónicas?

Como essa produção poética de Alexandre O'Neill pode favorecer o diálogo com o estudo gramatical?

2. Por outro lado, e atentando para um contexto mais amplo, esses textos de O'Neill possibilitam discutirmos também os limites e o papel da poesia em uma cultura marcada por outras linguagens e meios de expressão: a propaganda, a comunicação, a teoria da informação, a educação.

3. Existem, ainda, outras estratégias pedagógicas a ser exercitadas a partir dessa produção poética de Alexandre O'Neill: o aproveitamento desses textos como estímulo à prática da criação literária por parte dos alunos, o que favoreceria o exercício de suas potencialidades criativas, o “engenho e arte”, no dizer camoniano; a interdisciplinaridade. Desse modo, o estudo da língua portuguesa poderia se articular com o de poesia e poética etc.

Apenas para despertar o interesse (ou apetite), eis aqui alguns exemplos retirados de “Divertimento com sinais ortográficos”. Divirta-se com eles, procure analisar suas potencialidades:

••

Frequento palavras estrangeiras.

Já vivi em saudade,
mas expulsaram-me (p'ra sempre?...)
da língua portuguesa.

§

Tenho colo de cisne e corpo de hipocampo.

()

Quem nos dera bem juntos
Sem grandes apartes metidos entre nós!

~

Desafio um francês a possuir-me
quando estou, por exemplo, em coração...

?

Como uma orelha, abro-me
sobre um silêncio embaraçado...

—

Que nos separa, Amor, um traço de união?...

Como se vê, a engenhosidade do poeta português reúne artifícios e estratégias de linguagem extraídos não apenas da poesia, como também da pintura, das bandas desenhadas, da propaganda, da prosa. Assim, a mescla de gêneros e de signos artísticos faz parte de seu projeto estético desde o início de sua produção. Trata-se, portanto, de um rico material para o estudo da Literatura e de suas relações com outras linguagens, bem como um campo aberto à percepção crítica do real, em especial, o da cultura portuguesa.

Fica aqui a sugestão para a exploração desse material. Que tal você aproveitar a leitura do poema “O grilo”, publicado em *As horas já de números vestidas*, de 1981?

o grilo
não só de ouvido
eu cri-qu’ria sabê-lo
não só de gaiola cati
vá-lo mas dactilo

grafá-lo copiar
seu abc de pobre. (2000, p.469)

Algumas pistas para você apanhar esse grilo poético criado por Alexandre O'Neill:

- a) Atuando como *metáfora*, o grilo comporta sentidos que rompem com a literalidade, por isso, cabe desvendá-los para atingirmos um âmbito mais amplo de significação.
- b) Os *elementos sonoros*, por meio da camada *significante* da linguagem, desempenham fundamental papel no poema, procure apontá-los.
- c) Investir no espírito *jocoso* é um dos propósitos do poeta, recuperando uma tradição barroca da poesia portuguesa, convém examiná-la.
- d) O *corte gráfico* de algumas palavras (versos quatro e cinco) cria efeitos de sentido que não podem ser desprezados pelo olhar crítico, explore-os.

CAMÕES NO SÉCULO XXI

Para ter uma ideia de como a obra de Camões, não somente o poema épico *Os Lusíadas*, mas também seus poemas líricos, tem sido recriada por leitores contemporâneos, aqui vão alguns exemplos.

É importante ressaltar que esses trabalhos em torno de uma obra clássica, embora atendam a diferentes propósitos e se diversifiquem quanto às estratégias sugeridas, conseguem o mesmo efeito: mostrar que a obra camoniana já continha uma abertura e potencialidades desafiadoras dos próprios limites temporais e espaciais. Isto é, a sua atualidade se confirma, não por causa da permanência dos valores que sustenta, mas pela maleabilidade com que esses valores podem ser (des)focados. Dizendo de outro modo, é graças ao olhar crítico presente já na própria obra de Camões que essa (des)focagem se torna possível, ganhando novas configurações interpretativas.

1. Uma dessas possibilidades é a que a portuguesa Gisela Cañamero realizou a partir de sonetos camonianos. Pertencente ao grupo Arte Pública, da Associação de Artes Performativas de Beja, Gisela é autora de *Camões é um poeta rap*, que desde 2004 vem sendo levado ao ar em centros culturais e escolas. Imagine o que essa mescla de poesia, música e gestual cênico

pode render em termos de recepção pelo público, em especial o jovem, certamente atraído por esse gênero musical da atualidade.

2. Já no universo digital, o cartunista Fido Nesti é autor de *Os Lusíadas em quadrinhos*, que está no Blog Universo HQ.
3. Outro cartunista, Laerte, colocou Camões em uma tira do que ele denomina *Piratas do Tietê*.
4. O aproveitamento do gênero ficção científica possibilitou a Lailson de Holanda Cavalcanti criar a obra *Lusíadas 2500*, uma versão futurista em quadrinhos na qual Camões é um ciborgue, o Registrador KMS1572, e as caravelas são naves espaciais.
5. Outra solução criativa foi engenhada por Gonçalo Ferreira da Silva, poeta e cordelista. É de sua autoria o cordel *O gênio Camões*, de 1989, que já conta com mais de dois mil exemplares e está na 2ª edição.
6. Na esfera pedagógica, podemos contar com o paradidático texto *Ó Luis, vais de Camões?*, de Francisco Maciel Silveira, criado para cursos do ensino médio. Imagine como deve ser interessante presenciar o personagem Luis como um carnavalesco em sua montagem de um desfile com temas inspirados na obra camoniana.

Em relação à obra lírica de Camões, também é possível abriremos espaço à criatividade dos alunos para explorá-la. Afinal, os temas abordados pelo poeta – amor, desencanto, desconcerto do mundo, enganos, traições etc. –, além de universais e sempre atuais, suscitam possibilidades numerosas de tratamento pela linguagem subjetiva.

Tanto os sonetos quanto as redondilhas oferecem material fértil e diverso para recriações por parte dos alunos. As redondilhas, por

apresentarem uma manipulação lúdica mais concreta da linguagem e “realista” dos temas líricos, tornam ainda mais maleável o aproveitamento em atividades didáticas. Tudo dependerá do propósito e das circunstâncias específicas do contexto em que se realizam essas atividades. Por isso a formulação das propostas deve ser clara e atenta ao público-alvo.

Evidentemente, a seriedade ou o respeito ao que fazemos e a quem nos dirigimos é condição essencial nesses trabalhos. Se a criatividade for entendida (e permitida) como deboche, piada ou derisão, que sejam enfrentados os riscos dessa ousadia e os critérios para avaliá-la. Há exemplos disso, e um dos mais conhecidos foi a redação de um aluno de vestibular em torno do antológico soneto “Amor é fogo que arde sem se ver”. Solicitava-se uma análise de sua primeira estrofe e o resultado foi o seguinte:

– Ah! Camões,
 Se vivesses hoje em dia,
 Tomavas uns antipiréticos,
 Uns quantos analgésicos,
 e Xanax ou Prozac para a depressão.
 Compravas um computador,
 Consultavas a internet,
 E descobririas
 Que essas dores que sentias,
 Esses calores que te abrasavam,
 Essas mudanças de humor repentinas,
 Esses desatinos sem nexos,
 Não eram feridas de amor,
 Mas falta de sexo!

Felizmente, estamos longe dos tempos em que trechos da obra *Os Lusíadas*, ou mesmo de sonetos camonianos, eram objeto de torturantes exercícios de análise sintática ou de questões capciosas sobre seu conteúdo. Esse disparate não mais acontece, mas a configuração dos novos tempos pode trazer à tona outras formas

de ousadia desmedida, tanto por parte dos professores quanto dos alunos. O jeito é ter habilidade, ou melhor, jogo de cintura, para aceitarmos o desafio. E isso não se ensina.

BOCAGE NA CRISTA DA ONDA

O título acima refere-se ao nº 5 de uma série bibliográfica portuguesa de cunho paradidático,¹ cuja proposta é oferecer ao leitor uma visão geral sobre o poeta Bocage por meio de uma conjugação entre texto e imagem, de modo que as ilustrações gráficas possam, além de atrair a atenção do jovem leitor, favorecer a compreensão dos dados fornecidos pelos comentários escritos.

O intuito de facilitar (e atrair) o acesso do aluno ao universo poético de Bocage parece ir ao encontro de uma pedagogia que busca retirar a Literatura de seu encaixe no historicismo literário, portanto, abordá-la não como produto de uma escola/movimento estético determinado. Daí o relevo dado à figura de Bocage e ao cenário que o envolve (e em que o poeta se envolve...), destacando-se fatos, circunstâncias e aspectos de sua vida, complementados com as estrofes ou os fragmentos de suas poesias. Evidentemente, o descarte da abordagem periodológica atende ao público-leitor a que se destina, alunos iniciando-se no contato com a Literatura, para os quais a sis-

1 Trata-se da coleção *Na crista da onda* (Lisboa: DGLB, 1XXX), uma publicação da Direção-Geral do Livro e das Bibliotecas, que focaliza autores da Literatura Portuguesa tornados acessíveis ao leitor pela forma de abordagem, estando os textos a cargo de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada. Já saíram onze números dedicados, respectivamente, a Eça de Queirós, Damião de Góis, Florbela Espanca, Almeida Garrett, Bocage, António Gedeão, Rômulo de Carvalho, Júlio Dinis, Padre António Vieira, Marquesa de Alorna e Miguel Torga.

tematização do conhecimento da história literária não cabe em seu nível de formação. (Diga-se de passagem que, mesmo em outros níveis de ensino, o apego à periodologia como único pressuposto metodológico nunca é uma opção defensável.)

A questão que nos ocupa em relação a esse projeto bibliográfico é fazer os alunos compreenderem a proposta contida nesse material. Isso significa levá-los a praticar estratégias de leitura que atentem não apenas para o conteúdo do livro, mas também para aspectos materiais de sua composição e efeitos na produção de sentidos conseguidos pelas diversas linguagens em diálogo. Em outras palavras: a leitura de *Na crista da onda* poderá interessar, desse modo, não só alunos muito jovens, mas também universitários que tenham como alvo de estudo o ensino de Literatura, voltados, portanto, para o questionamento de métodos e instrumentos de leitura da Literatura.

Tendo em vista essa perspectiva, uma exploração proveitosa dessa publicação poderia ser feita considerando-se os seguintes aspectos:

- a) *Diagramação do livro*: características da capa, distribuição dos textos pela página, tipo gráfico, tamanho da fonte, disposição das imagens, colorido das ilustrações, proporcionalidade entre texto e imagem etc.
- b) *O texto informativo*: critérios de seleção dos dados sobre o poeta e sua poesia, organização das informações, teor de seu conteúdo, nível de inteligibilidade, tratamento linguístico das informações etc.
- c) *Os poemas*: critérios de seleção dos textos poéticos, articulação entre eles e texto informativo, aproveitamento dos poemas para comentários etc.
- d) *Relação livro/consumidor*: sensações provocadas no leitor, estímulo às atividades de criação, contribuição para seu conhecimento da poesia portuguesa, adoção como fonte de consulta bibliográfica, apelo mercadológico etc.

Outros aspectos poderiam ser indicados. O importante, porém, é que a leitura de *Na crista da onda*, assim praticada, proporcionaria

aos leitores jovens não apenas informações úteis sobre o poeta Boccage e sua obra, mas também uma abertura para discussões e reflexões acerca de como utilizá-lo em cursos de Literatura.

O mesmo valeria em relação aos outros números da coleção, já publicados. Conhecer os grandes nomes da Literatura Portuguesa é algo que deve se aliar a outros propósitos, principalmente quando o que está em jogo é o ensino/aprendizagem da produção literária.

No entanto, *Na crista da onda* também pode ser explorado como ótimo material adaptável, por exemplo, a encenações dramáticas. A própria distribuição do conteúdo informativo parece seguir um roteiro ou percurso biobibliográfico que favorece sua transformação em peça teatral. No entanto, seria mais interessante que os próprios alunos elaborassem, a partir dos textos da revista, um roteiro próprio para apresentarem sob a forma cênica.

E não esqueçamos, ainda, que a leitura de *Na crista da onda* pode se dar como mera fruição, um estar à vontade com a revista para utilizá-la como objeto de prazer, sem o compromisso sério de analisá-la como material didático.

Enfim, fiquemos na **onda** !!!...

GIL VICENTE VISITA UMA ESCOLA

Ensinar a obra dramatúrgica de Gil Vicente pode ser uma prática interessante, desde que ela não se limite ao arrolamento de seus autos, datando-os e caracterizando-os com os clichês e os estereótipos de leitura que figuram em manuais de história da Literatura Portuguesa. Como evitar isso?

Uma proposta original partiu, por exemplo, de José Jorge Letria, em seu livro *Conversa com Gil Vicente*, de 2002. Exatamente nessa data se completaram os quinhentos anos da apresentação, em Lisboa, da peça *Monólogo do vaqueiro*, de 1502, a qual viria dar início simbólico ao teatro português. Assim, Jorge Letria aproveitou o momento comemorativo para lançar sua obra, com o propósito de literalmente levar Gil Vicente às escolas. Explico.

O autor cria uma situação ficcional em que o dramaturgo português é convidado a visitar a Escola Gil Vicente, justamente a que leva seu nome, para dialogar com os alunos sobre sua vida e sua obra. Nessa curiosa encenação possibilitada pela narrativa, há diversas partes (ou atos?): “Um Gil Vicente ou dois?”; “Um poeta maior”; “Os temas dos autos”; “Uma obra incômoda”; “Perguntas sem respostas”; “Um mestre da sátira”; “O valor das datas”; “O que é ser poeta”. Através da conversa entre os alunos e Gil Vicente, expressa pelos discursos diretos, vão sendo informados e comenta-

dos diversos aspectos que envolvem a figura do dramaturgo e suas peças, traços de seu tempo e da cultura portuguesa. Evidentemente, a leitura do livro de Jorge Letria é por si só instigante, porém seu propósito vai além dessa consulta a seu texto. Como?

Aí é que se abrem as cortinas do teatro do jogo ensino-aprendizagem. Várias possibilidades podem ser postas em prática a partir dessa obra. Certamente, a mais imediata é transformar esse texto em uma encenação teatral, com personagens (alunos, Gil Vicente e demais figuras referidas ao longo da peça pelo protagonista), espaço e cenário (escola e outras localidades como pano de fundo), recursos cênicos, técnicas teatrais. Isso demanda uma equipe de produção escolhida para a montagem da peça, mas sempre contando com o diretor (professor?) apoiando e orientando as ideias e sugestões dos alunos. Com o aparato tecnológico que há nos dias de hoje, os meios para colocar em cena o texto *Conversa com Gil Vicente*, de José J. Letria, são numerosos: projeções em telões, jogo de luzes, vozes em off, música, computação gráfica, filmes, instalações, enfim, é só se empenhar que o show acontece.

Seria conveniente deixar uma margem de liberdade aos alunos quanto à adaptação do texto para o teatro, pois assim mais uma atividade estaria sendo exercitada: a “tradução” do texto em outras formas artísticas, a dos gestos, imagens e falas orais.

Gil Vicente e família agradecem a homenagem.

A VISÃO PLÁSTICA DE CESÁRIO VERDE

Embora seja conhecido como “o poeta do cotidiano”, conforme a crítica costuma rotular o poeta do Realismo português Cesário Verde, sua poesia tem mais aspectos ou facetas do que o apego ao cotidiano da realidade portuguesa de fins do século XIX.

Na verdade, a marca de modernidade em Cesário se mostra por diversos procedimentos poéticos, e como já apontou um crítico como Eduardo Lourenço, ele é certamente um dos poetas que melhor antecipou traços modernos na poesia portuguesa, constituindo uma referência para poetas posteriores como Fernando Pessoa e Alexandre O’Neill, só para citarmos alguns.

São múltiplas as possibilidades de leitura abertas por sua obra poética, em especial os poemas de sua fase mais madura, dotados de uma elaboração que desafia até hoje nossa percepção crítica. É o caso dos famosos “Num bairro moderno”, “O sentimento dum ocidental”, “Contrariedades”, “Cristalizações”, “Frigida”, entre outros.

Uma dessas possibilidades, sugerida, aliás, pela própria poesia de Cesário, é o diálogo que ela estabelece com Baudelaire. Muitos estudiosos já assinalaram essa proximidade, feita de semelhanças e diferenças, considerando especialmente as figuras *do flaneur e do voyeur*, presentes nas duas poéticas, embora com distintos efeitos. No que toca ao posicionamento do sujeito lírico em relação à mulher, por exemplo, podem-se conseguir interessantes reflexões a

partir de um estudo comparativo entre o poema “À une passante”, de Baudelaire, e “Deslumbramentos”, de Cesário Verde. A atividade deve ser realizada em grupos, solicitando-se aos alunos que, após a leitura atenta dos dois poemas, discutam com os colegas se as afirmações críticas dadas são pertinentes ou não, explicando o porquê. Algumas sugestões:

- Enquanto no poema de Baudelaire a condição de *voyeur* cria uma distância entre a figura feminina que passa e o próprio poeta que a observa, em “Deslumbramentos”, o eu não apenas contempla de longe a mulher como também dela se aproxima ao percorrer o espaço como *flâneur*.
- A focalização da passagem da mulher, em Baudelaire, figurativiza-se ou materializa-se tanto na caracterização disfórica do espaço urbano em que ela surge quanto na modalização da passante por traços antitéticos.
- Desde o início do poema “Deslumbramentos”, a dupla adjetivação voltada ao ser feminino (segundo verso) revela ambiguidade e, portanto, a hesitação do eu lírico para definir com nitidez o que sente pela *Milady*.
- No soneto baudelaireano, o anacoluto presente no sexto verso iconiza, pela construção sintática, o corte ou a distância entre o eu poético e a mulher que passa, desencontro acentuado pelos estados estranhos do eu (“crispado”, “extravagante”).
- A passante, bastante presente no início do poema de Baudelaire, vai se afastando do eu lírico para, afinal, existir apenas como figura recuada a um além ou pano de fundo e como mera referência feita pelo sujeito.
- O registro “Pois bem”, em Cesário Verde, enuncia a mudança da situação focalizada, assim como evidencia uma

queda de tom – do poético para o prosaico –, característica do coloquialismo, frequente em suas poesias, mas adequado ao contexto específico do poema.

- O estereótipo feminino da *femme fatale* (mulher fatal) se patenteia nos dois poemas, correspondendo a uma visão da mulher como ser dúplice, cuja aparência sedutora coexiste com a frieza altiva; dualidade que também o Romantismo exibiu nas suas personagens femininas, mas de outro modo.
- A prática intertextual realizada pela leitura crítica dos dois poemas prova existir um diálogo entre os textos de Cesário e Baudelaire, conforme vários estudiosos vêm apontando em seus artigos.

Outra atividade didática poderia ser realizada a propósito do poema “Num bairro moderno”, tendo como principal meta estimular a criatividade plástica dos alunos a partir da observação e análise atentas do texto.

Conforme o poema nos mostra, o eu lírico focaliza cenas que vai percorrendo com seu olhar crítico ao caminhar pela cidade, desde as casas, o despertar do movimento urbano, os padeiros, as sensações vindas do ambiente e, em *close*, uma vendedora de hortaliças é singularizada como objeto de visão. A partir da nona estrofe até a 12^a ocorre uma súbita metamorfose, pois a “visão de artista”, como o próprio poeta a denomina, transforma as paisagens humana e vegetal em um ser *outro*, com proporções e formas totalmente destoantes do real, bem mais em conformidade com o delírio do imaginário. Recuperemos os versos para melhor ilustrar:

[...]

Subitamente – que visão de artista! –

Se eu transformasse os simples vegetais,

A luz do sol, o intenso colorista,

Num ser humano que se mova e exista
Cheio de belas proporções carnaís?!

Boiam aromas, fumos de cozinha;
Com o cabaz às costas, e vergando,
Sobem padeiros, claros de farinha;
E às portas, uma ou outra campainha
Toca, frenética, de vez em quando.

E eu recompunha, por anatomia,
Um novo corpo orgânico, aos bocados.
Achava os tons e as formas. Descobria
Uma cabeça numa melancia,
E nuns repolhos seios injetados.

As azeitonas, que nos dão o azeite,
Negras e unidas, entre verdes folhos,
São tranças dum cabelo que se ajeite;
E os nabos – ossos nus, da cor do leite,
E os cachos de uvas – os rosários de olhos.

Há colos, ombros, bocas, um semblante
Nas posições de certos frutos. E entre
As hortaliças, túmido, fragrante,
Como alguém que tudo aquilo jante,
Surge um melão, que me lembrou um ventre.

E, como um feto, enfim, que se dilate,
Vi nos legumes carnes tentadoras,
Sangue na ginja, vívida, escarlate,
Bons corações pulsando no tomate
E dedos hirtos, rubros, nas cenouras. (1976, p.45-46)

Buscando representar, por meio de imagens plásticas, o que os versos do poema de Cesário constroem pela linguagem verbal, os alunos produziram a seguinte criação com a utilização do computador como suporte:



É bom lembrar, também, que a criação realizada no poema de Cesário nos reporta às bizarras figuras criadas por Giuseppe Arcimboldo (?1527-?1593), artista que surpreendeu o mundo com suas alegorias e composições em que transfunde coisas animadas e inanimadas, vegetais, flora, utensílios domésticos, provocando uma total ruptura com as posições fixas e valores convencionais, para forçar o observador a jogar com sua percepção. Diversos autores vêm assinalando tal aproximação entre o poeta realista português e o pintor italiano, de feição maneirista: como “A ecfraze como técnica de transcrição intersemiótica”, de Ermelinda Maria de Araújo Ferreira, só para citar um artigo interessante nesse sentido. No entanto, exercitar a intersemiose com os alunos demandaria um cuidado com a metodologia crítica, pois as duas linguagens, a pictórica e a verbal, são signos com sistemas próprios de construção. Por isso, qualquer aproximação entre eles implicaria a observação das diferenças a partir das semelhanças e a utilização de conceitos teóricos adequados a cada uma das duas linguagens.

A TEXTURA DO CONCRETO EM JOÃO CABRAL E CARLOS DE OLIVEIRA

O poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto (1920-1999) e o ficcionista e poeta português Carlos de Oliveira (1921-1981) mantêm traços em comum que um olhar crítico atento pode detectar em algumas de suas poesias. Pertencentes a dois contextos culturais distintos ainda que ligados por convergências histórico-literárias, esses poetas do século XX guardam uma tendência análoga: a atenção à construção/arquitetura da linguagem como passo fundamental para falar da realidade social. Tecer fios densos na sintaxe (João Cabral) e erigir metáforas concretas (Carlos de Oliveira) são apelos que tocam no funcionamento mais íntimo da linguagem poética: a materialização do ser pela palavra.

É interessante estabelecer um diálogo crítico entre poemas desses dois poetas para discutir os modos como cada um opera a textura entre o real e a linguagem. Podemos pensar, por exemplo, em “Fábula de um arquiteto” (presente em *A educação pela pedra*, de 1966), de João Cabral, e “Aresta” (presente em *Micropaisagem*, de 1969), de Carlos de Oliveira. Os resultados dessa intertextualidade crítica podem nos surpreender, conforme os alunos acabaram por revelar em seminários voltados a esses dois poetas.

Fábula de um arquiteto

1.

A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e tecto.

O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contra;
por onde, livres: ar luz razão certa.

2.

Até que, tantos livres o amedrontando,
renegou dar a viver no claro e aberto.
Onde vãos de abrir, ele foi amurando
opacos de fechar; onde vidro, concreto;
até fechar o homem: na capela útero,

com confortos de matriz, outra vez feto. (1996, p.25)

Aresta

*les murs, en se resserrant, me
pressaient irrésistiblement*

Poe-Baudelaire

I

Imerso
em pedra,
tenta
transmitir ao espaço
que o detém
um pouco
de elasticidade

para caber
no mundo
hermético, de faces
fechadamente
iguais
e proporções
menores

II
que as do
seu corpo
[como teria
entrado?],
para respirar
o que a pedra
segrega
numa lentidão
mineral,
quando tudo
se opõe
à mínima expansão,
o teto
a aproximar-se

III
milimetricamente,
as pressões
laterais,
o piso
a levitar
e o peso intenso
lá de fora
comprimindo
mais
as seis faces
do cubo:

IV
como
se transforma
o espírito
em pedra preciosa,
endurecendo-o
pouco a pouco
[pedra
contra pedra],
como
e porque
se talha
a aresta
do diamante, cria

V
a forma
resistente
que para
a compressão
um instante
e basta
apenas um
instante
para impor
diante
do que para
o trêmulo
fulgor
da vida. (1998, p.252-256)

Um dos trabalhos apresentados constituiu a criação de um cubo em cujas faces estavam colados versos extraídos das cinco estrofes/ faces do poema de Carlos de Oliveira, porém, uma de suas faces, aberta, exibia em seu fundo o poema de João Cabral. O propósito

do grupo era mostrar a interpenetração dos dois textos, como se um contivesse (literal e figuradamente) o outro, graças à proximidade de suas propostas poéticas; com esse constructo plástico procuraram também revelar a mobilidade que o texto do poeta português apresenta, podendo ser lido por qualquer um de seus lados/estrofes/faces quando manipulado pelo leitor, pois não há uma única e rigorosa ordem na sua estrutura composicional.

A própria noção de abertura, fundamental nos dois poemas, tornou-se visível e concreta em virtude do objeto criado pelos alunos. Foi possível mostrarem, por exemplo, em relação ao poema de Cabral, que o aberto e o fechado como ideais absolutos de arquitetura não podem se manter, somente se forem relativizados, como faz o poeta: o espaço excessivamente aberto referido no início do poema acaba cedendo à busca de preservação e recolhimento por meio da imagem de útero e feto dos versos finais. Assim, a face aberta do cubo contendo em seu interior o poema de Cabral funcionou como metáfora concreta dessa espécie de feto ou núcleo íntimo a buscar refúgio contra os riscos da exposição infinita.

Como complemento da discussão sobre os dois poemas, os alunos criaram uma interdisciplinaridade com a arquitetura, por meio da ilustração de obras arquitetônicas de Oscar Niemeyer, marcadas pelo sentido de abertura e modernidade de suas linhas geométricas.

Em outro seminário, também apresentado por alunos sobre os mesmos poemas, o enfoque recaiu sobre a temática político-social, ocultada (sonogada) sob o relevo ou a arquitetura da forma. Segundo a discussão colocada em sala, a dialética entre opressão e liberdade (mais visível no poema de Carlos de Oliveira) ou abertura e fechamento (em João Cabral), materializada nos procedimentos de construção da linguagem poética, nega, mas não exclui, o vínculo dos poemas com os contextos extratextuais que os emolduram. No poeta português, a compressão do cubo com faces “fechadamente/iguais” a comporem um “mundo/ hermético”, bem como a omissão do sujeito nos versos para que o espaço seja todo ocupado pelo objeto, constituem figurações do regime opressor e totalitário (sala-

zarista) dominante no país à época da produção de Carlos de Oliveira. Já em João Cabral, a tensão apontada tem maior relação com a ética social e existencial, pois, se “(tudo se sanearia desde casas abertas)”, conforme proclama a voz oculta entre os parênteses do verso, tal saneamento ou vivência solidária não se sustenta como ideal absoluto, sendo necessário remurar ou refechar o homem para ganhar “confortos de matriz”. E daí o salto para questões ligadas ao meio ambiente, ao planejamento urbano, à convivência social, possibilitando à discussão uma diversidade temática enriquecedora.

AS TÁTICAS SURREALISTAS EM MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS

O Surrealismo como movimento estético, em especial na poesia portuguesa, desperta certa perplexidade nos alunos, divididos entre a curiosidade e a resistência, alguns fascinados, outros irritados pelo aparente *nonsense* dos textos poéticos. Daí ser interessante, para o professor, buscar motivá-los (principalmente os resistentes, claro) para a percepção desses objetos que parecem não ter relação alguma com os alunos, como eles mesmos costumam dizer. Puro engano!

Vejam como é possível trazê-los para o convívio com o texto poético, por mais “estranho” ou perturbador que este seja aos olhos desses leitores atônitos. Assim, um poema como “Exercício espiritual”, da obra *Manual de prestidigitação* (publicado primeiro em 1956), de Cesariny de Vasconcelos, pode suscitar diversas atividades e exercícios de leitura crítica. Eis o texto:

É preciso dizer rosa em vez de dizer ideia
é preciso dizer azul em vez de dizer pantera
é preciso dizer febre em vez de dizer inocência
é preciso dizer o mundo em vez de dizer um homem

É preciso dizer candelabro em vez de dizer arcano
é preciso dizer Para Sempre em vez de dizer Agora

é preciso dizer O Dia em vez de dizer Um Ano
 é preciso dizer Maria em vez de dizer Aurora. (2008, p.128)

Como já comentamos, é sempre instigante interrogarmos e pensarmos sobre as possibilidades de sentido sugeridas pelos títulos. No caso em questão, o qualificativo “espiritual” pode nos conduzir a esferas semânticas, tais como religiosidade, transcendência, ascetismo, purificação, atividade mental, jogo do espírito, perspicácia, magia etc. Algumas delas irão se legitimar a partir da análise interpretativa do poema, outras terão menor peso ou não farão tanto sentido, mas o importante é situar essa “espiritualidade” no contexto do Surrealismo. Aqui, certamente há um recorte daquele leque semântico.

Para os surrealistas, o *espírito* se faz como espaço mental aberto e propício aos jogos com o imaginário, por meio de associações livres de imagens, aproximação de contrários, enumeração de ideias em movimento contínuo, enfim, o “exercício espiritual” se oferece como prática criadora, ou melhor, uma intervenção criativa no real para reconfigurá-lo em novos e surpreendentes moldes. Logo: associar “espiritual” a algo religioso, transcendente, místico, é forçar a barra, eis o que os alunos fazem de imediato ao pensar nessa palavra. Mas não se pode desapontá-los totalmente, pois algo de sagrado ou ritualístico estará contido no poema de Cesariny.

Outro dado sugestivo do poema é sua estrutura repetitiva, que se materializa nos segmentos “é preciso dizer” e “em vez de dizer”, em posições *aparentemente* fixas nos versos. Só aparentemente, pois a leitura (em voz alta) do poema, estimulada pela ausência de pontuação e pela recorrência dos dois sintagmas verbais apontados, gera tal continuidade ou fluxo rítmico que coloca em movimento o que estaria fixo, deslocando, assim, as anáforas (“é preciso dizer”) para o final e os segmentos finais (“em vez de dizer”) para o início. Enfim, uma circularidade toma conta do texto, transformando o estático em dinâmico e a repetição em modificação permanente.

Também chama a atenção do leitor o contraste entre essa movimentação circular possibilitada pelo ritmo contínuo e a composição

feita de duas quadras, com versos estruturados em dois segmentos, com métrica regular. Ou seja: a estrutura visual do poema cria uma tensão com o dinamismo agenciado pela leitura. Tal jogo tensivo se acentua se pensarmos no teor/rigor das afirmações “é preciso dizer”/ “em vez de dizer”, verdadeiras palavras de ordem ou mandamentos a serem seguidos... Por quem? Pelo leitor? Pelo poeta?

Em relação aos distintos signos que vão compondo o “exercício espiritual” do poeta e ocupando os mesmos lugares nos versos, várias reflexões podem ser feitas:

- a) São quase todos nomes, alguns em minúscula, outros em maiúscula, designando diversas categorias: cor, animal, ser humano, estado, objeto, abstrações, figurações, tempo...
- b) todos se tornam relativos e perdem sua especificidade em virtude do movimento perpétuo e circular em que estão imersos.
- c) todos estão deslocados de um contexto ou universo de que fariam parte para se projetar como fragmentos ou peças de um jogo com outras “leis” e “convenções”.

A essa altura, não é difícil os alunos perceberem que estão diante de um universo poético que “dita” as próprias imagens, matéria em movimento, tal como convém ao espírito engenhoso e lúdico que as coloca em jogo. Que espaço é esse senão o próprio poema, uma espécie de panela de bruxa em que diversas poções são colocadas para que possamos extrair os mais estranhos efeitos mágicos? Rosa, ideia, azul, pantera, febre, inocência, mundo, homem, candelabro, arcano, Para Sempre, Agora, Dia, Um Ano, Maria, Aurora – todos esses ingredientes fazem parte de um insólito amálgama que somente o espírito inventivo, prestidigitador, do sujeito poético poderia criar.

Seria, então, o poema de Cesariny uma receita ou programa poético a chamar a atenção do leitor para a forma como exercita sua operação com a linguagem?

A propósito desse poema, Massaud Moisés, em seu artigo “O poema como móbile: o Surrealismo” (1983), compara a estrutura

do poema, em seus dois quartetos, a um móbile. Segundo Moisés, as duas estrofes suspendem-se em um equilíbrio instável, lembrando as duas paletas isomórficas dos móveis presas ao teto por arame, assim como os dois segmentos sintáticos. Desse modo, o texto se faz como um objeto poético animado por um sopro de dupla natureza: o sopro aéreo, próprio de sua estrutura e natureza, e o sopro intelectual ou criativo, que cabe ao leitor (também criador) realizar com sua capacidade inventiva.

Aproveitando a sugestão da análise de Moisés, os alunos transformaram o poema de Cesariny em um móbile, colocando em sua composição os signos imagéticos e as duas estruturas-base, criando, dessa forma, uma instalação para ser exposta.

Como complemento da exposição, elaboraram uma pesquisa sobre o americano Alexander Calder, o criador de móveis.

Ainda como forma de aproximar-se prazerosamente do universo poético de Mário Cesariny, outra sugestão é o filme-documentário sobre o poeta, disponível em DVD, realizado por Miguel Gonçalves Mendes, o qual acompanha o livro *Autografia/ Verso de autografia*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. *Conferência sobre lírica e sociedade*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (Os Pensadores, XLVIII). p.201-214.
- _____. Conferência sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de Literatura* – I. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- ANDRADE, C. D. de. *Lição de coisas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José de Aguiar, 1967.
- _____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976a.
- _____. *Seleção em prosa e verso. Estudo e notas de Gilberto Mendonça Teles*. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976b.
- _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- ANDRADE, O. de. *Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 1994.
- ARGAN, G. C. O olho do poeta ou *les éventails* de Murilo Mendes. *Folha de S.Paulo*, 11 mai. 1991.
- ASCHER, N. *Algo de sol*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- ASCHER, N. et al. *Poetas na biblioteca*. São Paulo: Fundação Memorial da América latina, 2001. p.14.
- ASSIS, M. de. *Memorial de Aires*. Lisboa: Universitária, 1997.
- AUGUSTO, S. As onomatopéias galiformes. *Folha de S.Paulo* (Caderno Mais!), 14 mai. 1995.

- BAPTISTA, A. B. *O livro agreste: ensaio de curso de Literatura Brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- BARBOSA, J. A. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BARRENTO, J. *Expressionismo alemão – Antologia poética*. Lisboa: Ática, [s.d.].
- BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, [s.d.]
- _____. Réflexions sur un manuel. In: TZVETAN, T.; DOUBROVSKY, S. (Dir.). *L'enseignement de la littérature*. Paris: Plon, 1971.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977a.
- _____. *Semiótica narrativa e textual*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977b.
- _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: _____. *Walter Benjamin*. São Paulo: Abril Cultural, [s.d.]. (Coleção Os Pensadores). p.10-34.
- BERTRAND, D. *Os caminhos da Semiótica literária*. Bauru: Edusc, 2003.
- BLANCHOT, M. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- _____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLOOM, H. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORGES, J. L. *Obras completas*. 7.ed. Buenos Aires: Emecê, 1974.
- BOSI, A. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- _____. Sobre alguns modos de ler poesia: memória e reflexões. In: ARRIGUCCI JR., D. et al. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- CALVINO, I. *Por que ler os clássicos?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMPOS, H. de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CAMPOS, M. I. B. *A leitura do texto literário no 2º grau: a conquista do prazer estético*. São Paulo, 1996. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- CASTELLO, J. Na obra de Heitor Ferraz, a palavra basta. *O Estado de S.Paulo*, 30 jan. 1996.
- CASTRO, E. M. de M. e. *Literatura Portuguesa de invenção*. São Paulo: Difel, 1984.
- _____. Ideogramas. In: _____. *Antologia efêmera*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

- _____. *Literatura portuguesa de invenção*. São Paulo: Difel, 1984.
- CHALHUB, S. (Org.). *Pós-moderno*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- CHKLOSVKI, V. A arte como procedimento. In: CHKLOSVKI, V. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- COELHO, E. P. *A letra litoral*. Lisboa: Moraes, 1979.
- _____. *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988.
- CRUZ, G. (Dir.). *Relâmpago: a poesia no ensino* (Lisboa: Assírio & Alvim), n.10, abr. 2002.
- DE MAN, Paul. *Resistência à teoria*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- DIAS, M. H. M. A Literatura Portuguesa e o renascer da fênix. In: _____. *Voz Lusíada*. São Paulo: Vida & Consciência/Fundação Calouste Gulbenkian, n.18, 2002.
- _____. *Antenas e plugs na captação do texto literário*. Cassilândia: UMS, I SIEL, 2007.
- DURAS, M. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 1964.
- ECO, U. *Obra aberta*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ELIOT, T. S. *After Strange Gods. A Primer of Modern Heresy*. Londres: Faber & Faber, 1934.
- FARIA, A. Conto contado. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, n.54, jul.-ago. 1969.
- FERRARA, L. D. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- FERRAZ, M. de L. O ensino da Literatura e a lição desconstrucionista de Paul de Man. *Colóquio/Letras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 100, 1987, p.141-144.
- FERREIRA, E. M. de A. A efrase como técnica de transcrição inter-semiótica. *Abralic-Literaturas, Artes, Saberes*. São Paulo: USP, 2007.
- GERSÃO, T. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Lisboa: O Jornal, 1982.
- GODZICH, W. O tigre no tapete de papel. In: DE MAN, P. *A resistência à teoria*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- GONÇALVES, A. *Laokoon revisitado*. São Paulo: Edusp, 1994.
- HANSEN, J. A. *A alegoria: construção e interpretação da metáfora*. 2.ed. São Paulo: Atual, 1987.

- HATHERLY, A. *Anagramático*. Lisboa: Moraes, 1970.
- HELDER, H. *Os passos em volta*. 8.ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação literária*. Lisboa: Vega, 1967
- JÚDICE, Nuno. *O processo político*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002.
- KOTHE, F. *O cânone imperial*. Brasília: Universidade de Brasília, 2000.
- LETRIA, J. J. *Conversa com Gil Vicente*. Lisboa: Terramar, 2002.
- LOPES, S. R. *Literatura, defesa do atrito*. Viseu: Vendaval, 2003.
- LOTMAN, Yuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- LOURENÇO, E. *O canto do signo: existência e Literatura*. Lisboa: Presença, 1994.
- MELO NETO, J. C. de. *Antologia poética*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- _____. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MENDES, M. G. *Autografia/ Verso de autografia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- MEYER, M. *Introduction à la Rhétorique d'Aristote*. Paris: Le Livre de Poche, 1991.
- MOISÉS, C. F. *Poesia e realidade*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. *Literatura para quê?*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996. p.61-70.
- MOISÉS, M. *A Literatura Portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- _____. O poema como móbile: o Surrealismo. *Colóquio/Letras* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian), n.73, p.5-12, mai. 1983.
- MORÃO, Paula. *Viagens na terra das palavras*. Lisboa: Cosmos, 2002.
- MOURALIS, B. *As contraliteraturas*. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.
- NETO, J. C. de M. *Antologia poética*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- O'NEILL, A. *Poesias completas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- OLIVEIRA, C. de. *Trabalho poético*. 3.ed. Lisboa: Sá da Costa, 1998.
- _____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

- PESSANHA, C. *Clepsidra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- _____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- PICON, G. *O escritor e sua sombra*. São Paulo: Editora Nacional/Edusp, 1969.
- POUND, E. *Abc da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- PROPP, V. *Morfología del cuento*. 3.ed. Madri: Fundamentos, 1977.
- RIEDEL, D. C. et al. *Literatura portuguesa em curso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- ROSA, A. R. *As marcas no deserto*. Lisboa: Vega, 1980.
- _____. *Pátria soberana seguido de nova ficção*. 2.ed. Vila Nova de Famalicão: Quase, 2001.
- ROSA, J. G. *Ave, palavra*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- RUBIM, Gustavo. O ensino da poesia. *Relâmpago* (Lisboa), n.10, 4/2002.
- SANT'ANNA, A. R. de. *Política e paixão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- _____. *Mistérios gozosos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. *A sedução da palavra*. Brasília: Letraviva, 2000a.
- _____. *Os melhores poemas*. Sel. Donald Schüller. 4.ed. São Paulo: Global, 2000b.
- _____. *Melhores crônicas*. Sel. Leticia Malard. São Paulo: Global, 2003.
- SANTOS, B. de S. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 9.ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- SARAMAGO, J. *A viagem do elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SEIXO, M. A. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, mai. 1995.
- SENA, J. de. *Poesia II*. Lisboa: Moraes, 1978.
- SILVESTRE, Osvaldo. O ensino da poesia. *Relâmpago* (Lisboa), n.10, 4/2002.
- SOKAL, A.; BRICMONT, J. *Imposturas intelectuais*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- TODOROV, T.; DOBROUVSKY, S. (Dir.). *L'enseignement de la littérature*. Paris: Plon, 1971.
- VASCONCELOS, M. C. de. *Manual de prestidigitação*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- VERDE, C. *O livro de Cesário Verde*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 23,7 x 42,5 paicas

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14

1ª edição: 2011

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral

Kalima Editores

CULTURA
ACADÊMICA 
Editora

ISBN 978-85-7983-201-7



9 788579 832017