

APROXIMAÇÕES²₃

ENSAIOS SOBRE LITERATURA

Sônia Régis

Apresentação

Esta é uma coletânea formada por alguns ensaios curtos sobre literatura publicados anteriormente em revistas, jornais e como capítulos de livros. Dispersos, não apresentam a necessária coerência para formalizar um pensamento. A escolha se deu em função dessa coerência, no desejo de que possibilitem uma reflexão sobre o discurso dos autores tratados e, sobretudo, sobre a importância da criação literária.

Sônia Régis

São Paulo, dezembro de 2007.

Capa de André Lacroce.

APROXIMAÇÕES

SÔNIA RÉGIS

Sumário

Literatura e conhecimento	3
A filha colérica (Clarice Lispector)	15
Borges e a mente receptiva (J. L. Borges)	24
A densidade do aparente (Lygia Fagundes Telles)	38
Paris foi uma festa (Gertrude Stein)	50
A sarça ardente (Nélida Piñon)	58
Caminhos da criação (Octavio Paz)	69
Em liberdade (Silviano Santiago)	74
Se um viajante numa noite de inverno (Ítalo Calvino)	79
A palavra responsável (Elias Canetti)	84
Implicações éticas da literatura	89

LITERATURA E CONHECIMENTO ¹

Se hoje podemos apreciar o vigor descritivo dos textos antigos e a veracidade de suas narrativas é porque a literatura tem a generosidade de acolher todos os saberes, oferecendo-nos o roteiro da constância humana em sua busca de conhecimento. As errâncias dessa busca, tanto quanto seus acertos, formam a imorredoura paisagem literária de todos os tempos. A qualquer momento podemos apreciar a grandeza e a falência dos sonhos humanos guardados na memória da literatura.

Aproximar literatura e conhecimento demanda uma inevitável revisão conceitual. Literatura e ciência têm sido consideradas duas representações irreconciliáveis no campo do saber humano. Na acepção mais corrente, a meta da ciência parece ser a de ordenar as experiências em uma lógica racional e a da literatura a de transformá-las em razões poéticas. Acompanhada mais de perto, no entanto, a questão se esvai até perder a validade.

Para Niehls Bohr (1995), um dos cientistas que se preocupou em entender os limites desses dois saberes, a diferença entre a cognição propiciada pela ciência e a propiciada pela literatura está baseada em duas considerações. Primeira, a de que na ciência é feito um esforço conjunto e sistemático para ampliar a experiência e desenvolver conceitos que possibilitem a sua compreensão; segunda, a de que na arte e na literatura esse esforço individual, mais intuitivo, se faz de modo a evocar os sentimentos da situação humana.

¹ Texto publicado na revista “Galáxia. Revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura.” Programa Pós-graduado em Comunicação e Semiótica da PUC/SP. N.1, São Paulo: EDUC, 2001. A pesquisa original fez parte da tese “Literatura como ciência”, PUC/SP, 1996, defendida no programa de Semiótica e Comunicação.

Tais considerações dão ao discurso da ciência a objetividade aparente da sistematização calcada na aprovação da comunitária. Ao discurso da literatura é confiado o lugar subjetivo da intuição sentimental e da individualidade. É dito que a ciência ordena e analisa seu conhecimento e a literatura *“compõe uma seqüência de modos de expressão em que a renúncia cada vez mais ampla à definição (...) dá à fantasia uma liberdade maior de manifestação”* Bhor (1995:101). Embora a preocupação de Bohr seja a de criar uma unidade de conhecimento, temos aí a repetição clássica da configuração de uma falsa ruptura entre expressão e comunicação, fazendo-nos esquecer que tanto a compreensão conceitual quanto a sensorial, no final, são experiências psíquicas significativas, isto é, que geram interpretações. E não podemos descartar, na prática, que tanto ciência quanto literatura fazem uso da definição conceitual na mesma medida em que expressam a imaginação e a fantasia. Temos a comprovação desse comportamento nas declarações de vários cientistas. O livro de W. I. Beveridge (1981) sobre as descobertas científicas é um dos que ilustra de modo exemplar a situação. A literatura, é importante ressaltar, também lida com esforços conjuntos, pois o discurso do escritor não nasce de sua solidão, mas do discurso de seus precedentes, sendo seu fundamento comunicar experiências de um modo estético.

A natureza atribuída aos dois saberes não é dessemelhante, e mostra características comuns. A língua, que a literatura busca comprometer no esforço de uma significação aparentemente individual (tomando-se aí o estilo como referência básica), oferece a mesma resistência ao pesquisador científico. É falsa a solução da aparente neutralidade em que é mantido o discurso científico. Como nos mostrou Roland Barthes (1974:121), não se pode, pelo voluntarismo individual, e sem preparo, *“inserir sua liberdade de escritor na opacidade da língua”*, porque *“através dela toda a História se mantém, completa e unida à maneira de uma Natureza”*. Natureza essa que também é objeto da literatura.

O embate se amplia. *“O enriquecimento que a arte pode nos trazer origina-se em seu poder de nos relembrar harmonias que ficam fora do alcance da análise*

sistemática”, continua Bohr (1995:101), tentando uma justificativa. Quando fala em arte, Bohr está também se referindo à literatura. Devemos concordar com ele. A literatura é a relembração constante das harmonias encontradas ou perdidas, porque é a capacitação mais lícita de nossa experiência de conhecimento, sem se submeter a nenhum parâmetro sistemático de verdade. Embora esses esforços, o da produção científica e o da produção literária, possam se diferenciar até mesmo na característica de seus discursos, o cientista, tanto quanto o escritor ou poeta, estão ambos referendados pela mesma convenção. A língua delimita o escritor na forma de um corpo fechado, a que deve “trapacear” de modo salutar, como chega a sugerir Barthes (1979), assim como delimita o cientista que, necessariamente tem de se debater com ela na descrição que vai fundamentar seu olhar antes mesmo de se preocupar em delimitar o quadro conceitual de sua escolha teórica.

A língua é o nó que amarra todas as experiências psíquicas. E, por estranho que pareça, é o nó de uma certa desavença entre ciência e poesia. Aperta o enlace entre as duas experiências de conhecimento e, ao mesmo tempo, entrava a compreensão da ardilosa separação entre os dois possíveis modos de observação do mundo, estreitados e impossibilitados de liberação pelo hábito arraigado, nascido no Renascimento, de privilegiar a observação material e aliar o conhecimento ao mecanismo da repetição dessa experiência. Essa postura mudou bastante depois do aparecimento da microfísica, quando *“a noção de uma realidade independente do observador surgiu como desprovida de sentido”*, como nos faz ver Abraham A. Moles (1990), depois da comprovação de que a “realidade” pode se apresentar tanto como partícula quanto como energia, e que isso não depende do observador, embora determine sua observação.

Se a definição do objeto depende do aparato conceitual do observador, podemos aproximar mais a pesquisa científica do modo inventivo da literatura e a observação de mundo da literatura do modo conceitual da ciência. Mesmo porque, a existência de uma ciência totalmente precisa há muito foi perdida. Moles não foi o pioneiro a convidar a comunidade científica a se voltar para as “ciências do impreciso”, mas foi o mais convincente. Afinal, os objetos que se situam em nossa vida cotidiana não

fazem mais parte da natureza comensurável, pois “são impressões dentro do nosso campo de consciência e todas estas se repetem ou se renovam segundo as leis que ignoramos por muito tempo mas das quais nenhum de nós ___ inclusive físicos, astrônomos e biólogos ___ pode recusar a evidência nem o caráter geral”, afirma Moles (1990:24).

Sabemos que a experiência psíquica não pode ser mensurada fisicamente, mas que ela fundamenta toda a prática científica. Mesmo assim, persiste o alerta comum de que é “*o observador subjetivo incompatível com a objetividade da descrição científica*”, como insiste Bohr (1995:115), como se o observador científico pudesse se despir de sua condição humana de simbolização no exercício da língua e da experiência. Não podemos nos esquecer que, se existe uma ciência estabelecida, isto é, um corpo de conhecimentos em evolução, expandindo-se a cada instante, e que é constituído por um conjunto de comunicações e publicações científicas, existe também uma ciência se configurando em uma construção poética e a partir de uma paisagem mental circunstancial. “*O verdadeiro e o falso não são nunca eternos neste campo, eles são subjetivos: eles são a ilusão, a cada instante, de cada pesquisador*”, reitera Moles (1990:34/35).

Deve ser outra, portanto, a via de nossas inquietações. Muitos filósofos da ciência e cientistas nos têm alertado para uma outra importante questão. Como o espírito humano é naturalmente ambíguo na conceituação e assim como são vagas as suas definições, faz-se necessário analisar a criação intelectual considerando de modo especial à heurística ou ciência da descoberta. Foi assim que brotaram, na literatura, muitas concepções que estimularam descobertas científicas e foi assim que a ciência nutriu muitas obras literárias, como a de Borges, por exemplo, a de Julio Verne, de Poe e tantos outros. Talvez, a insistência em privilegiar os modelos científicos objetivos como limites positivos do conhecimento se dê pelo fato de a literatura não ter se deixado dominar pelo conceito de verdade sistemática, do modo como necessariamente foi imposto à ciência. A literatura manteve a liberdade de registrar toda e qualquer experiência humana como válida. Até mesmo a decadência de uma descoberta ou lei científica tem valor de experiência e pode

servir de material motivador para a literatura, porque faz parte da vivência humana. Um romancista, hoje, pode criar uma personagem que viva ainda nos tempos da teoria heliocêntrica, sem perder sua atualidade e pertinência literária.

Ao perceber as aproximações do discurso científico com o poético entranhando as *“hesitações do pensamento que busca o objeto”*, Gaston Bachelard (1996:122) faz o elogio do espírito científico como necessariamente produto de um *“inconsciente psicanalisado”*. Procurou exorcizar os processos do que chamou de pensamento inconsciente e decidiu pelo *“percurso teórico que obriga o espírito científico a criticar a sensação”* (Bachelard, 1996:127). O mais poético filósofo da ciência compreendeu que a visão de um objeto num dado momento é uma visão determinada pela convenção, e por isso o discurso científico está eivado de figuras de linguagem que representam os hábitos da observação e do conhecimento. Como afirmou Roman Jakobson (1974), as imagens que alcançamos nos limites de nosso conhecimento, amparadas pela capacidade de significação que a linguagem projeta sobre o mundo que nos cerca, são geradas por um pensamento mitopoético.

Longe das lógicas tradicionais que herdamos de Aristóteles e da demonstração matemática, sistemas binários em que uma proposição só pode ser verdadeira ou falsa e o que não é verdadeiro é excluído, o discurso científico, hoje mais do que nunca, apresenta ao mundo a verdade como sonho, presenteando-nos com o desconhecido; o literário, o sonho como verdade, mostrando-nos a possibilidade da representação criativa da mente humana. Nos dois movimentos, como nota Sergio Paulo Rouanet (1985:180/01), percebemos que *“a rigor, o pensamento se inscreve no intervalo entre o percebido e o desejado. Pensar é pensar esse intervalo, é o pathos de um movimento que visa um telos, e que morre quando o telos é atingido”*. E esclarece, *“mas como o mundo exterior propõe continuamente novas percepções, que coincidem apenas em parte com as imagens mnêmicas das antigas percepções, o pensamento está continuamente [se] confrontando com a diferença, e com a tentativa de eliminá-la, produzindo o conhecimento”*.

Não se podendo mais separar o sujeito de seu objeto de conhecimento, na atualidade, também não é mais possível abandonar ao esquecimento as ciências de *interação fraca* com o mundo, pois que isso não indica fragilidade de conhecimento, mas diferença no modo de percepção. Tais conhecimentos são produtos do que Moles (1990:148) vai chamar de uma determinada *“atitude fenomenológica, aquela que procura acariciar delicadamente os fenômenos para apreender sua autonomia e particularidade”*. Em verdade, são os inúmeros filiados da micropsicologia, os que se encarregam dessas vagezas que, na opinião de Moles (1990:320), é *“o que outrora se chamou ‘introspecção’, porque o ser possui uma sensibilidade particularmente apurada: é o caso do escritor e do poeta, que a psicologia triunfalista do início do século remeteu um pouco rápido demais à categoria de um saber pré-científico, portanto, indigna da razão positiva”*.

Se os saberes sofreram categorizações que os confinaram a determinados alcances da memória, realizando uma espécie fragmentada de verdade, foi pelo exercício consentido de uma política dos saberes. Isabelle Stengers levanta o véu de muitas questões relacionadas a essas decisões apriorísticas. Percebe ela que a invenção de um sujeito transcendental, por Kant, possibilita que apenas o filósofo fale sobre os fenômenos, categorizando-os. Desde então, tal poder não questiona nada do que interessa à filosofia. Stengers identifica a ciência com o saber que diz o que é científico. E vai mais adiante, afirmando que *“a ciência faz falar: a física faz falar o que define como ‘objeto’, a psicanálise faz falar sujeitos”*. Para ela, *“as controvérsias científicas têm como problema a legitimidade desses testemunhos (controvérsias experimentais) e o seu alcance (controvérsias teóricas ou conceituais)”* (Stengers, 1990:84). Mesmo antes do esgarçamento do tecido científico, sabemos que a literatura faz falar o homem na sua experiência integral, pois ele é seu fato observado e sua testemunha. E sabemos também que a ciência muitas vezes pratica a “extorsão” de um testemunho, criando um artefato para tanto, na opressão de demonstrar uma verdade como lhe tem sido exigido.

Evidentemente, na produção de conhecimento, que é produção de sentido, é enorme o poder do conceito, pois ele organiza tanto aquilo de que trata o saber

científico quanto cria uma hierarquia entre as ciências sob seu domínio. Para Stengers (1990:146), essa implicação é clara: *“as ciências não se desenvolvem em um contexto, mas criam seu próprio contexto”*. Essa é uma questão clássica de epistemologia que põe em cena os conceitos. Afinal, pergunta ela, *“o Egito dos egiptólogos não existia antes que os egiptólogos inventassem suas categorias?”* (1990:153). O que nos faz crer que a ciência muitas vezes também abandonou a verdade em prol da verossimilhança.

O artista e o escritor sabem que seu conhecimento não depende da imediaticidade, a verdade que representam não tem vida curta, não vai ser superada por outra, pois aspira à eternidade, como bem observou Picasso (Apud J. Daniel Boorstin, 1995), na epígrafe inicial do livro): *“Para mim, não há passado nem futuro em arte. Se uma obra de arte não pode existir sempre no presente, não pode ser levada em consideração. A arte dos gregos, a dos egípcios, a dos grandes pintores que viveram em outras épocas, não são artes do passado; talvez estejam mais vivas hoje do que nunca”*.

A literatura é o registro da experiência humana, seu objeto, é testemunho da humanidade e não precisa criar testemunhos, mas deixá-los falar. Também é preciso levar em conta que se fez uma grande modificação nesse aspecto. A ciência já se conformou, depois da Teoria da Relatividade, em aceitar que uma variedade de modelos utilizados para a observação dos fenômenos pode comprovar do mesmo modo o objeto final. A diversidade de modelos implica uma melhor aproximação de seu objeto e, ao mesmo tempo, um estilo.

Kant considerava impossível o objeto da arte, por ser *“imune à objetabilidade construída segundo leis científicas”*, por isso dele subtraiu sua importância, em favor dos *“efeitos que a obra de arte produz em quem a contempla”* (Kurt Hübner (1993). Foi no Iluminismo que se gerou a opinião de que só a ciência abre o justo acesso à verdade. Para Hübner (1993:127) *“o otimismo empírico-racionalista relativo à ciência funda-se, pelas razões seguintes, numa ilusão: 1. não há nem fatos*

científicos absolutos nem princípios absolutos em que se possam apoiar as ciências; 2. a ciência não proporciona necessariamente uma imagem continuamente melhorada e ampliada dos mesmos objetos e do mesmo conteúdo, e 3. não existe o mínimo motivo para supor que ela se aproxime, no decurso da história, de qualquer verdade absoluta, isto é, isenta de teorias”.

A maioria dos filósofos e historiadores da ciência hoje afirma, como Hübner (1993:174), que o universo é apenas uma idéia, pois seu conceito não corresponde a nenhuma realidade em si, sendo uma demonstração da razão. Isso porque são os sistemas convencionais (dentre eles, as linguagens) que determinam e explicam as pesquisas e descobertas da ciência, além desses sistemas se determinarem reciprocamente. A explicação dos significados precede sempre a explicação dos fatos; a língua, como convenção primeira, é imperiosa. Hübner aponta o texto de Borges, que alia a linguagem poética à teórica sem nenhum preconceito, acostumado a considerar de modo igualitário os dois discursos, assim como aliar o saber oriental ao ocidental. Nesse particular, é bom não esquecermos uma característica muito importante: o Oriente não compartimentalizou os saberes como nós.

Foi Paul Feyrabend (1993) quem se indispôs contra a determinação de todos os saberes serem comensuráveis ao da ciência. A ciência, para Feyrabend, deve se livrar da petrificação ideológica, para não obstaculizar o crescimento de uma sociedade livre. A ciência deve ser estudada como fenômeno histórico, *“juntamente com outras histórias de fadas ou como os mitos das sociedades ‘primitivas’”*, como nos lembra A. F. Chalmers (1993:185). A ciência desenvolveu-se justamente a partir da destruição do mito. *“Só quando o logos da filosofia grega começou a banir do mundo o elemento mítico é que a religião demandou uma relação com a transcendência absoluta, e a arte se transformou em aparência dela”*, afirma Hübner (1993:256).

O ponto conflitante é que as teorias, como produtos humanos, estão sujeitas a mudanças constantes e o mundo físico não. Mesmo com a suposição de que a

ciência constantemente aumente a verossimilhança de suas teorias, abandonando o conceito sistemático de verdade, ou que as teorias a respeito da verdade sejam menos restritoras, parece sempre haver o esquecimento fundamental do papel da própria linguagem no saber, a moldura que obrigatoriamente enquadra nossa visão de mundo. Newton jamais poderia ter explicado sua primeira lei do movimento com uma linguagem pré-newtoniana, assim como Einstein jamais teria explanado a teoria da relatividade com a linguagem newtoniana.

O perigo da ideologia da ciência é defender dubiamente o conceito de ciência e de verdade dentro de um engano arrogante. O mérito de cada área do conhecimento não pode ser julgado pela categoria geral de “ciência”. O realismo não-representativo é uma suposição falha; o mundo é físico assim como é independente do conhecimento que dele temos. Como afirma Chalmers (1993:208), *“O mundo é como é, seja lá o que for que indivíduos ou grupos de indivíduos pensem sobre o assunto. (...) Podemos avaliar nossas teorias do ponto de vista da extensão em que descrevem o mundo como ele realmente é, simplesmente porque não temos acesso ao mundo independentemente de nossas teorias, de maneira que nos capacite a avaliar a propriedade daquelas descrições”*.

Todo discurso é sempre o reflexo dessa tentativa do pensamento humano de compreender a realidade, essa imagem insegura e bordejante que a categoria encobridora da razão vai cristalizar numa escala hierárquica de saberes. A percepção humana está estruturada e enraizada no inconsciente, aflorando, transfigurada, como pintura, poema, teorema, equação ou súbita descoberta. Todas as representações, na verdade, são espelhamentos de formas desconhecidas, quase caricaturas dos originais realmente existentes. Desse modo, o “realismo” de uma paisagem descrita por Stendhal é decorrente de uma mesma *mitopoiésis*, segundo Jakobson (1974). A descrição científica é tributária de um mesmo sistema de verdade que a poética. Na literatura (e nas artes, de modo geral), como já nos mostraram Erwin Panofski, E. H. Gombrich, Pierre Francastel, ou Rudolf Arheim, as representações correspondem às mudanças associativas das coordenadas

enraizadas no inconsciente, o que não acontece no que é considerado ciência, com seu conceito encobridor de razão e verdade.

A técnica e a linguagem excessivamente cifrada da ciência atual fizeram com que esta perdesse seu lugar na estrutura do conhecimento, que não fosse inscrita com tanta rapidez no inconsciente coletivo, passando despercebida de seu contexto, ao contrário da literatura, que passou a interagir cada vez mais com o leitor. Na mente popular, as descobertas científicas estão descontextualizadas, parecem interferências de representação artística no mundo (como a chegada do homem à lua, o ratinho com uma orelha humana implantada nas costas ou a ovelha Dolly).

Se os cientistas, como afirma Vierendeel (1994:91), *“enfrentaram o desafio de expor a mudança na visão do mundo que as teorias mais recentes introduziram na consciência e no inconsciente do homem”* foi porque, em primeiro lugar, *“a teoria científica vem se constituindo de acordo com uma lógica muito diferente, isto é, a lógica da terceira via, que é também a do imaginário”*. Na verdade, como acredita a maioria dos filósofos da ciência, e até mesmo alguns dos cientistas, cientistas propagam, ciência e imaginário andam juntos. E, se o mito de Ícaro fundou a aviação moderna, o de Édipo, narrado por Sófocles e reinterpretado por Freud, fundou a psicanálise. Do mesmo modo, os desenhos pré-figuradores de Leonardo vão dar asas à imaginação técnica para a fabricação das máquinas do desejo humano de se libertar dos grilhões físicos, desdobrando-se em helicópteros, escafandros e submarinos. Assim também, Júlio Verne vai organizar as conquistas técnicas de seu tempo, ainda no rascunho; e Poe vai descrever o sonho de sua cosmogonia para facilitar as novas descobertas astronômicas. Isso porque tanto a literatura (e a arte) quanto a ciência têm como estofo os antigos e novos sonhos da humanidade, como o de imortalidade, ao fixar o instante fugidio. Tanto a ciência quanto a literatura acabam fabricando mentefatos que desdobram o desejo humano de conhecimento. E, se muitas dessas ilusões são ardis, *“se a ciência, dando corpo ao ilusório, criando ‘alucinações verdadeiras’ conquanto não o sejam, segundo a definição de Taine, e ampliando as percepções, acaba por multiplicar ao nosso*

redor as armadilhas, compete à arte neutralizar essas armadilhas, reduplicando-as", como afirma com segurança Milnes (1994:49).

A literatura, ao registrar os sonhos realizados, os não realizados e os por realizar da humanidade permite a revisão da história e da ciência, pois a literatura é um saber em expansão e o lugar de entrecruzamento de todos os saberes. Já que *"A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa"*, como ousou declarar Barthes (1979).

Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston (1996). **A formação do espírito humano**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro:Contraponto.
- BARTHES, Roland (1974). **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix.
- _____ (1979). **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix.
- BEVERIDGE, I. (1981). **Sementes da descoberta científica**. Trad. Sônia Régis. São Paulo: Tazq/Edusp.
- BOHR, Niels (1995). **Física atômica e conhecimento humano**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Contraponto.
- BOORSTIN, J. Daniel (1995). **Os criadores**. Uma história da criatividade

- humana. Trad. José J. Veiga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CHALMERS, A. F. (1993). **O que é ciência, afinal?** Trad. Raul Fiker. São Paulo: Brasiliense.
- FEYRABEND, Paul (1993). **Contra o método**. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Relógio d'água.
- HÜBNER, Kurt (1993). **Crítica da razão científica**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- JAKOBSON, Roman (1974). **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.
- MOLES, Abraham (1990). **Les sciences de l'imprécis**. Paris: Seuil.
- ROUANET, Paulo (1985). **A razão cativa**. As ilusões da consciência: de Platão a Freud (1985). São Paulo: Brasiliense.
- STENGERS, Isabelle (1990). **Quem tem medo da ciência?** Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Siciliano.
- STENGERS, Isabelle. (1990). **La volonté de faire science**. À propos de la psychanalyse. Paris: Lês empêcheurs de penser en rond.
- VIERNE (1994) "Ciência Imaginária", in Centre de Recherche sur l'imaginaire. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

A FILHA COLÉRICA ²

A proposta persistente de Clarice Lispector é desvelar a linguagem, torna-la um processo de revelação. São sensações e sentimentos à flor

² Texto publicado originalmente no jornal "O Estado de São Paulo" (14/05/1988), com o título de "O pensamento judaico em Clarice Lispector" e, com algumas modificações, na Revista Ângulo, Lorena, n.71, p.7-11, jan./mar., 1998.

da escrita, no tempo do discurso, que intensificam sua reflexão, compondo a narrativa da linguagem. Mas uma linguagem como destinação da idéia e em busca da permanência (*“O que te escrevo não se refere ao passado de um pensamento, mas é o pensamento presente: o que vem à torna já vem com suas palavras adequadas e insubstituíveis, ou não existe”*³, DM). Clarice fala sobre a linguagem sem antecipar nem prorrogar significados: a palavra é apenas o nome de uma potencialidade que se torna realidade ativa e seus textos a descrição dessa aprendizagem. E essa motivação iluminadora torna escrever *“um esforço sobre-humano de aprendizagem, de autoconhecimento”* (DM), como nos diz.

Essa necessidade de nomear a existência e seus aspectos (*“E cada coisa que me ocorra eu a vivo aqui anotando-a”* (AV) muitas vezes se transforma num maldizer, porque *“escrever é uma maldição”*, embora *“uma maldição que salva”* (DM), pois a palavra é seu único domínio sobre o mundo. Seu discurso acolhe essa ambigüidade e seu desejo a fundamenta. Movida pelo impulso de apreender *“a própria vida se vivendo em nós e ao redor de nós”* e pela impossibilidade de tocar o mistério da existência, já que *“o melhor está nas entrelinhas”* (AV), escrever se torna uma ação vital, onde é possível especular a surpresa, tanto do possível quanto do impossível. Escrever se limita com a vida, ou seja, com a perigosa condição indefesa da linguagem. *“Quero apossar-me do é da coisa. (...) E quero capturar o presente que pela própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. (...) Quero capturar o meu é”* (AV).

Nessa operação, o universo cognoscível é aquele que o discurso contorna. E Clarice desenha em seus textos uma simbologia idealista,

³ Usarei as seguintes abreviaturas como referência à obra de Clarice Lispector: **A descoberta do mundo** (DM), **Água Viva** (AV), **Visão do esplendor** (VE), **Onde estivestes de noite?** (ON), **Um sopro de vida** (SV).

representativa de uma realidade imanente especulada pela linguagem. Há nela uma angústia -- a de não aceitar a simplificação da representação, buscando nela fundamentar o ser das coisas (“a palavra mais importante da língua tem uma única letra: *é*. *É*.”, AV). Dividida entre esse idealismo e a tradição do pensamento judaico, que marcou seu espírito e alguns aspectos de sua experiência criativa, ela tanto pode afirmar “*meu nome não existe. O que existe é um retrato de outro retrato meu*” (VE), quanto “*não sou um sinônimo – sou o próprio nome*” (AV). Move-a o desejo de uma linguagem plenamente realizadora.

Essa escrita vivificadora, um escrever infinitivo que lhe serve de escudo contra todas as limitações da função representativa não pressupõe a qualidade literária, mas funda um sujeito de linguagem que perfaz todo o seu discurso, amarrando-o e definindo-o: “*Que importa o sentido? O sentido sou eu*” (DM). É justo invocar a voz dessa experiência para compreender seu desafio. Esses apontamentos não têm senão a intenção de cercar os lugares em que a linguagem de Clarice Lispector se torna tragicamente transgressora, carregada de um desejo quase mórbido de confundir ser e linguagem, “*tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialidade*” (DM).

Esse jogo inesgotável (de esquivar-se ao mesmo tempo em que se submetendo à lei da escrita) está ligado à tradição judaica, para a qual a escrita é ao mesmo tempo revelação e ocultamento do sagrado; desejo de captar a essencialidade divina pela descrição de seus atributos e potencialidades; como uma flecha rapidíssima, acertar o *é* da existência, denominando seus múltiplos aparecimentos; vontade, enfim, de chamar a vida pelo nome, de narrar sua qualidade mais secreta, e ser compreensível. (Jogo que foi, também, o fundamento da obra de Gertrude Stein.) Como esse ato é por antecipação impossível, sua experiência de linguagem resulta numa atualização incansável das aparências. Para tanto, nega-se a usar a palavra “escrita”, elegendo

sempre seu infinitivo “escrever”, pois na escrita o sentido está congelado, e seu desejo é uma linguagem como vivência especular.

Sua narrativa desafia o esgotamento das revelações, para ir aos fundamentos nominais das coisas: “*O meu jogo é aberto: digo logo o que tenho a dizer e sem literatura*” (ON); “*não sei mais escrever, porém o fato literário tornou-se aos poucos tão desimportante para mim que não saber escrever talvez seja exatamente o que me salvará da literatura*” (DM). Para ela, o aspecto mais importante da linguagem é o dizer (assim, verbo substantivado). Escrever é representar o mistério da significação pela voz anunciadora -- “*infelizmente não se redigir, não consigo relatar uma idéia, não sei “vestir uma idéia com palavras”*” --, procurando um entendimento que se faz pela própria linguagem (“*escrevo pela incapacidade de entender, sem ser através do processo de escrever*”). O pensamento idealizado quer alcançar os atributos e potencialidades de algo maior, além da própria consciência individual. “*Quando comecei a escrever, que desejava eu atingir? Queria escrever alguma coisa que fosse tranqüila e sem modas, alguma coisa como a lembrança de um monumento. Mas queria, de passagem, ter realmente tocado no monumento. Sinceramente, não sei o que simbolizava para mim a palavra monumento. E terminei escrevendo coisas inteiramente diferentes*” (DM).

A linguagem, para Clarice, é a negação da representação pelo desejo da ilusão de um presente permanente na escrita. “*Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. (...) e a lembrança é em carne viva*” (DM). Escrever é pensar. E ela não se dispõe a escrever motivadamente, não busca escrever alguma coisa determinante, mas “*os delicados estados do ser humano*”, pois “*a criação não é uma compreensão, é um novo mistério*”. E pensar é viver, e “*mentir o pensamento seria tirar a única alegria de escrever*” (DM). “*Como uma forma de depuração eu sempre quis um dia escrever sem nem mesmo o*

meu estilo natural. Estilo, até próprio, é um obstáculo a ser ultrapassado. Eu não queria meu modo de dizer. Queria apenas dizer. Deus meu, eu mal queria dizer” (DM).

Essa especulação vivida que é o texto de Clarice Lispector nos remete aos traços de um pensamento judaico profundamente inscrito na sua idéia de linguagem (estudo que ainda está por se fazer). Em sua obra, a linguagem revela e re-liga uma realidade distanciada, oculta. *“Eu escrevo por intermédio de palavras que ocultam outras – as verdadeiras. É que as verdadeiras não podem ser denominadas”* (SV). E todo o seu projeto literário tem por princípio neutralizar o excessivo simbolismo da linguagem, que é o reflexo dos atributos e potencialidades de algo maior do que a sua própria realidade (Deus, para a Sagrada Escritura, por exemplo, e seu nome impronunciável). *“Fiz uma breve avaliação de posses e cheguei à conclusão espantada de que a única coisa que temos que ainda não nos foi tirada é o próprio nome”* (SV). Sua obra guarda a agonia da designação como indício de propriedade, qualidade em potência (o nome impronunciável de Deus: *“Aliás Deus não tem nome: conserva o anonimato perfeito; não há língua que pronuncie o seu nome verdadeiro”* (ON).

Escrever, na obra de Clarice Lispector, tem o sentido múltiplo de desvendar, aprender, redesenhar, lembrar, entender, pensar, sentir, falar, dizer, procurar, atingir, descobrir, libertar-se, inocentar-se, vivificar, reconhecer. E alguns outros. Ações que convergem numa proposta que é denunciar, enfim, o *“atrás-do-pensamento”*, a nebulosa caótica do inominado. *“Procurar em si próprio a nebulosa que aos poucos se condensa, aos poucos se concretiza, aos poucos sobe a tona – até vir como um parto a primeira palavra que a exprima”* (DM). *“Escrevi procurando com muita atenção o que se estava organizando em mim, e que só depois da quinta paciente cópia é que passei a perceber. Passei a entender melhor a coisa que queria ser dita”* (DM).

Essa visão recuperada pela linguagem (como a idealidade platônica) se faz para tornar presente o ausente. O inominado, o ausente e o oculto moldam seu discurso. Escrever acaba sendo dizer constantemente a impossibilidade de captar a singularidade de um sentido, confessar uma incredulidade quanto ao real e roçar indefinidamente a realidade de uma imagem. A palavra, em Clarice, quer tomar posse da idéia, ser verbo que atinja o interdito da linguagem: sua impossibilidade de ser realidade no presente da consciência.

A própria conformação da língua hebraica funda essa característica remanescente em sua linguagem. A limitação da palavra a desespera, pela impossibilidade de captar a imagem definitiva, daí o uso de símbolos conceituais (como o ovo, a barata e o espelho). Clarice rejeitou sempre o jogo intelectual da escrita, por acreditar na intuição e na inspiração como criadoras de significado – uma função da Escritura Sagrada. O sentido profético (revelador) de sua escrita se anuncia na necessidade de um entendimento sem a razão, através do contínuo escrever. Por isso sua escritura se fez como descrição do aparente simbólico, conciliando as ambigüidades daí advindas numa unidade que progressivamente tende para um interpretante final sem, no entanto, renunciar ao resgate de uma origem. Entre um passado dado e um futuro por se fazer, há a aflição de procurar registrar o impossível presente, que é mera possibilidade de conhecimento na linguagem.

“Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar: Vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual, é o fotômetro de uma máquina fotográfica que se abre e imediatamente se fecha, mas guardando em si o flash. Mesmo que eu diga ‘vivi’ é presente porque eu os digo já” (AV).

A necessidade fundamental de nomear sem cristalizar um sentido, em sua obra, vem da tentativa de qualificar os graus de potencialidade de uma realidade intuída, de tornar o discurso uma contínua ação

definidora. Marilena Chauí (1983:40), em seu estudo sobre Espinosa acompanha uma preocupação do filósofo, ao nos dizer que *“todas as palavras hebraicas têm o valor e a propriedade do nome”* e *“por um nome entendo uma palavra pela qual significamos ou indicamos alguma coisa que caia sob o intelecto. (...) Notar-se-á que o infinito, chamado em latim de um modo, é, em hebraico, um nome puro e simples. O infinito não conhece presente, nem passado nem qualquer outro tempo”*. É essa a ação literária de Clarice, que transforma a escrita em escrever. O nome permite relacionar os atributos das coisas, não criando oposições entre o real e a realidade da linguagem, mas apenas uma diversidade que funda a realidade literária, feita de entrelaçamentos e definições.

Assim explica Marilena Chauí (1983:60), ao relacionar a essência e a potência divinas na diversidade dos modos verbais estudados por Espinosa: *“Esse movimento da diferença e da identidade, impedindo que a imanência seja a dissolução do finito no infinito ou deste naquele, transforma em filosofia um acontecimento lingüístico espontâneo: a concepção do nome em verbo. Da linguagem como ato. O que implica (fato da língua hebraica, que não conjuga os verbos no presente, apenas no passado ou no futuro) em tornar o presente um ponto de atualidade do verbo, um ‘existir em ato’, como diz Espinosa”*. Esse movimento está simbolizado exemplarmente no verbo “hayah”, que pode ser entendido como um permanente “sendo”. Marilena Chauí continua: *“O hebraico não exprime tanto uma existência (um estar consigo mesmo e no repouso), mas uma presença viva ou dinâmica”*. É essa a ação de linguagem de Clarice: a palavra é um nome em ação, que permanece na escrita como um presente ideal (e impossível).

Daí percebermos a preocupação descritiva de Clarice, que culmina com uma das (im)possibilidades mais complexas e delicadas de sua obra, a de prender o *é* da coisa na escrita, ou seja, transformar um passado em

presente de leitura. (Quem pode ler **Água viva**, por exemplo, e recontar a narrativa ou resumi-la? Ela se dá apenas no presente da leitura, no tempo da escrita.) Essa idéia, contida simbolicamente no verbo “haya”, que podemos aproximar, numa tradução conjugadora, num há-houve-haverá, apresenta a constância da potencialidade daquilo que é na linguagem, próxima da idéia de um infinitivo divino, como na citação bíblica: “asher’eheyed”, “eu sou aquele que sou”. No discurso de Clarice, esse conceito transforma-se em existência pela enunciação constante do sujeito como uma qualidade da própria linguagem, como indica sua narrativa: “*o sentido sou eu*”; “sou o próprio nome”; “*quero ser ‘bio’*”, neutralizando a escrita como cristalização de sentidos.

Essa constante luta move seu discurso e aflige seu pensamento. A impossibilidade do entendimento perfeito e do registro exato da realidade humana pela linguagem leva Clarice à não-resignação (“*E eu não agüento a resignação*”, DM). Leva-a a não-conformação, a escapar dos gêneros, da divisão entre forma e fundo (“*Gêneros não me pegam mais*”; “*mas a luta entre a forma e o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta por se formar*”, AV). O que deseja Clarice, na realidade, é denunciar a gravidade da condição humana, incapaz de um conhecimento pleno, única realidade que lhe parece convincente. Essa angústia leva-a a uma reação de cólera como modo de escrever. “*Mas eu denuncio. Denuncio a nossa fraqueza, denuncio o horror alucinante de morrer – e respondo a toda essa infâmia com – exatamente isto que vai agora ficar escrito __ e respondo a toda essa infâmia com a alegria; “mas só me ocorria a vingança”. Mas que vingança poderia eu contra um Deus todo-poderoso, contra um Deus que até com um rato esmagado podia me esmagar? (...) Então a vingança dos fracos me ocorreu: ah, é assim? Pois então não guardarei segredo, e vou contar. Sei que é ignóbil ter entrado na intimidade de Alguém e depois contar os segredos, mas vou contar, sim, vou espalhar*

isso que me aconteceu, dessa vez não vou ficar por isso mesmo, vou contar o que Ele fez. Vou estragar a sua reputação” (DM).

Essa ira dessacralizadora, ação de filha colérica, volta-se contra a fragilidade da própria linguagem: simples jogo de significações que não consegue fixar um sentido. Escrever se transforma, para Clarice Lispector, na revelação dos segredos intuídos na intimidade significativa dos seres, na descrição do aparente simbólico com o sentido da intuição, no contar indefinidamente, no presente de uma narrativa que se quer linguagem em ação, os nomes – qualidades – possíveis das coisas. Em delatar a interioridade, o oculto. Escrever é enunciar um presente de linguagem que é passado de existência e futuro de vivência. É pensar o mistério da realidade, o que se aproxima de uma realidade imanente e afirmar: “*Não estou brincando, pois não sou sinônimo – sou o próprio nome*” (AV).

Referência bibliográfica

CHAUÍ, Marilena (1983). **Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo**. São Paulo, Brasiliense, p. 40.

BORGES E A MENTE RECEPTIVA⁴

A literatura tornou-se um processo cognitivo muito mais abrangente do que o lugar que tradicionalmente lhe foi dado até a modernidade. E Jorge Luis Borges foi um dos escritores que mais estimularam essa capacidade da literatura ser tanto resguardo histórico quanto causa de sublimidade.

Como possibilidade de leitura do mundo, a literatura alia o imaginário (por certo o mais antigo modo de produção de conhecimento), a contemplação teórica e a simulação de uma aprendizagem. A literatura é um signo expansivo e de memória generosa que possibilita engendrar novos significados por meio de constantes associações. É o registro de toda produção significativa de sentido, o que a torna duradoura, provendo, pela interpretação, a atualização desses modos de produção de conhecimento, as formas de consciência do pensamento. A sobrevivência da

⁴ Este trabalho foi publicado na coletânea de ensaios **Borges centenário**, organizada por Marcelo Cid e Cláudio César Montoto (São Paulo, EDUC, 1999) e faz parte de uma reflexão mais intensa, minha tese de doutorado, **Literatura como ciência** (defendida no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP, em 1996).

literatura como comunicação de experiência qualifica-a para a antevisão e o resguardo das descobertas científicas e técnicas que mudaram historicamente a face do mundo, por terem mudado a percepção da humanidade, criando novos sentimentos de vida.

Os estudos de psicanálise (principalmente alguns conceitos reveladores de Freud) possibilitaram firmar a literatura como um discurso de representação em que tanto o objeto quanto o sujeito do conhecimento estão dentro de uma mesma cadeia simbólica. O reconhecimento da realidade psíquica vai garantir ao discurso literário uma qualidade cognitiva, lugar de onde se projeta alguma verdade, não diferente da capacidade dos discursos científico, filosófico ou histórico. Sarah Kofman (1996), com o cuidado que marcou sua reflexão, afirmou que descobrir o texto não é encontrar atrás dele outro texto. “É sair em busca do passado coletivo ou individual, de que sobram rastros no próprio texto.” Todo texto, portanto, é um traço do passado coletivo. Mas a descrença originada pelo caráter de ilusório apegado ao discurso literário resistiu à aceitação desse fato. Uma ilusão poderosa, embora a criação poética moderna tenha incorporado à sua forma e temática a polifonia de vozes, o esgarçamento do tecido narrativo e a dissimulação do narrador.

Esquecendo-se de que a questão da representação traz para a literatura não menos do que para as ciências, o problema da verdade, o pensamento ocidental enredou-se na desconfiança quanto à realização poética. A suspensão da dúvida seria uma virtude do sujeito ou já estaria na virtualidade da razão poética, como determinadora da interpretação que o signo impõe como condição de existência? É difícil nos desembaraçarmos das malhas ideológicas que vestiram essa questão historicamente. Kofman é bastante convincente ao afirmar que, “enquanto as ideologias erigem as ilusões como verdades, o poeta nos dá ‘a verdade’ como ilusão e na ilusão”.

Freud desejava transformar em ciência a literatura, reconhecendo, no conhecimento metapsicológico, ou “endopsíquico” (de “percepção endopsíquica”), um saber verídico. A história mais recente vem nos mostrando que também outros discursos

devem sofrer uma reavaliação sob esse ponto de vista. (Hayden White, 1992), por exemplo, expõe a cumplicidade existente entre a retórica poética e a do discurso histórico. Fato que Borges investiga de modo surpreendente em seu conto “Pierre Menard, autor de Quixote” (**Ficções**). E Roland Barthes (1979) não deixou de relevar o saber literário, dizendo que “a literatura assume muitos saberes”, porque “todas as ciências estão presentes no monumento literário” e, principalmente, que “ela sabe algo das coisas __ que sabe muito sobre os homens”, ao encenar a linguagem. Para Barthes, só “através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber”, pois “a ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa”.

Poema e poeta estão unidos pela realidade representativa da razão humana. Mas um poeta tem o seu poema somente por empréstimo, habita-o por direito da passagem nele da linguagem, que se faz sua experiência. O poema é o lugar de sua presença, o espaço de sua constituição e a revelação de sua consciência. A comprovação dessa suficiência do discurso poético, porém, foi uma conquista lenta e trabalhosa. Alguns poetas a ela se adiantaram e foram esquecidos. Borges reuniu alguns deles numa contemplação ao mesmo tempo teórica e prática. Retomou de modo convincente o fundamento do pensamento de T.S. Eliot para dar cientificidade ao discurso literário e a pôs em prática com muita autenticidade. Melhor do que ninguém, Borges nos ensinou, neste fim de século, que há ainda muito a ser reconhecido na linguagem poética. A partir dele se pode ler melhor toda a literatura.

No ensaio “Tradition and the individual talent” (1919), publicado em 1919, Eliot abordou uma questão importante da literatura. Qual o papel e o lugar do poeta na tradição literária? Afinal, os poetas se sucedem ou somam seus discursos na tradição? Sua resposta caracteriza-se como um desvio da qualificação subjetiva e um reconhecimento da literatura como corpo estético organizado, isto é, como um sistema de conhecimento. Um saber. Ao esboçar, assim, uma “teoria impessoal da poesia”, Eliot relevou a matéria básica da literatura, a palavra em sua realização histórica de conhecimento, admitindo que nenhum poeta produza isoladamente qualquer significação. Para ele, a mente do poeta é co-participante de uma mente

mais abrangente, includente e altamente qualificadora, que não despreza nenhum indício de sua própria evolução (“uma mente que não abandona nada *en route*, que não rejeita seja Shakespeare, Homero ou o esboço feito na rocha pelos desenhistas do período magdaleniano”). Com tal assertiva, já estava Eliot antecipando o conceito de literatura como memória coletiva. E essa justamente vai ser a postura crítica de Borges, leitor atento de Eliot.

A “teoria impessoal da poesia”, de Eliot, implica a necessidade de uma “contínua extinção da personalidade”, um abandono da pessoalidade autoral, pois o sentido da tradição não é uma questão de originalidade, mas de significação na continuidade da rede do conhecimento.

William James (1889), outro autor que Borges leu atentamente, influenciou a muitos no início do século com suas surpreendentes afirmações sobre a linguagem, enfatizando o fluxo contínuo de nossa consciência (o “stream of consciousness”, que muitos ainda pensam ser invenção de James Joyce) e, por conseqüência, o infundável fluxo da fundação cognitiva. Nenhum autor tem, sozinho, a capacidade de inventar sentidos, podendo apenas conduzi-los (pela seleção e associação), dando-lhes uma via expressiva.

O sentido histórico que substantiva o discurso literário conforma uma simultaneidade imbricadora de passado e presente. Nesse corpo literário, não cabe a categoria subjetiva de autoria, por isso dele Eliot demanda uma *despersonalização*. O eu poético, sendo sujeito e objeto do pensamento, é também uma categoria de linguagem inserida no sistema da língua. Sem isso, diante da contínua experiência de representação com que depara o escritor (que às vezes toma a enganosa forma de uma carência ou de um excesso), não haveria possibilidade alguma de corporificação da própria expressão.

Borges pontuou todas as indicações de Eliot numa prática exigente, sem deixar, no entanto, de mencioná-las nos textos críticos, já que neles acreditava. E também surpreendeu com algumas afirmações contundentes: “o escritor não é alguém que

dá, mas alguém que recebe”. E esclareceu, “para que eu escreva tal poema são precisas toda a minha vida anterior e toda a história prévia da humanidade, e são precisos países esquecidos, idiomas perdidos”.

Para Eliot, a mente do poeta se consolida como um *meio*, um catalizador, um receptáculo (“um receptáculo para apreender e estocar inúmeros sentimentos, frases, imagens que lá permanecem até que todas as partículas que podem se unir para formar um novo composto se presentifiquem num conjunto”). A significação, neste sentido, é uma equação em que se juntam os dados já registrados à experiência de reconhecê-los ou revive-los. É, portanto, um jogo acionado pela linguagem e controlado pela língua (experiência já dada). Como declarou Barthes, a linguagem é correlata ao sujeito do discurso, pois o discurso sujeita o poeta: nenhum poeta inventa a língua, esse poder “trans-histórico”. A língua é um sistema anterior à linguagem em que se constitui o sujeito-poeta, por isso “não pode então haver liberdade senão fora da linguagem”.

A *despersonalização* enunciada por Eliot torna o poema uma intermediação entre escritor e leitor. É neste movimento, como anteviu, no deslocamento do sujeito em favor de um privilegiamento da representação cognitiva, que se pode pensar a literatura como ciência. Eliot não está se desfazendo da entidade autônoma do poeta, mas tentando libertar a crítica do idealismo vicioso, que retirou da poesia seu caráter de conhecimento, delimitando-a a um falacioso processo de sentido excessivamente personalizado, de mórbida identidade com o autor, como resquício da posição paternalista de Platão, que explicita sua posição no diálogo Fedro, diante do discurso verbal escrito. Borges vai jogar em vários momentos com essa delimitação. Vários de seus personagens nos dão exemplos contundentes desse conceito, como Pierre Menard e César Paladión. Lamkim Formento, por exemplo, serve como a metáfora mais agressiva dessa idéia, pois “eliminou, ao fim de maduras reflexões, o prólogo, as notas, o índice e o nome e domicílio d autor, e entregou para impressão a obra de Dante”.

A força do enunciado poético foi relegada a um segundo plano pelo logocentrismo do pensamento ocidental, que interpôs, entre o leitor e o movimento dos signos em busca de significação, a cerceadora figura paternalista do autor como única origem de seu discurso. Para Platão, a origem e o poder do logos pertenciam a uma paternidade individualizada, responsável única pela enunciação poética. A ser assim, reviveríamos perenemente o movimento da poesia arcana. Cujo objetivo e verdade era desvelar o objeto do conhecimento. A escrita tem outra realidade, o texto é parricida, renega o “romance familiar” que Platão lhe impôs, como observa Derrida (1991).

Numa percepção lúcida da lógica do discurso literário, Eliot consagrou as obras individuais a sistemas orgânicos íntegros, como condição para a significação. Ele não fala em consciência ou produção, mas produto. Não vê a literatura como “uma coleção de escritos de indivíduos, mas como ‘todos orgânicos’, como sistemas em relação aos quais, e somente em relação aos quais, as obras individuais da arte literária e as obras dos artistas individualmente têm a sua significação”. Um autor não se opõe a outro e os textos se complementam, compondo sistemas de conhecimento expressivo.

Para os poetas, a poesia é uma prática originária da linguagem. Nenhum poeta é permanente na tradição e tem consciência disso; a tradição é configurada pelos sistemas críticos de todos os saberes em conjunto. Muitos autores chegaram a pensar na produção literária como uma memória em formação expansiva. A fina ironia de Borges solidificou, tanto no ensaio quanto na criação poética, a lógica de uma *teoria impessoal* da poesia. Toda a estrutura conceitual do poeta argentino foi alicerçada com as idéias de Eliot; mas, diferentemente do poeta inglês, Borges uniu a teoria à prática, numa verdadeira crença poética. Para Borges, a lógica simbólica da literatura tende a expandir as significações anteriores, arrebatando-as para constituir e conformar sua contemporaneidade. O presente do poema atualiza um significado passado que se dará *a posteriori*; o discurso de representação é feito dessa coincidência entre passado, presente e futuro, tendo o caráter da virtualidade. Certa vez, como afirma em **Discussões**, ao lhe pedirem uma opinião

sobre os poetas contemporâneos, Borges respondeu ironicamente: “há um poeta, Virgílio, que promete muito”.

Obsessivamente, Borges negou a possibilidade de uma originalidade absoluta, acolhendo para o processo literário a atualidade do texto (já como escritura que compreende, na elementação histórica, um passado) e seu desconhecido futuro. O texto, para ele, era feito de inúmeras e possíveis interpretações. Afinal, na diversidade dos saberes que arrebanha, a literatura conforma um corpo de conhecimentos que é parte já de uma tradição cultural. Uma tradição que se constrói além das linguagens, eivada pela escolha ético-estética dos campos significativos dos saberes, na mobilidade de sua capacidade de retenção dos saberes e aprendizagem.

Também Borges, contemplou uma razão de memória coletiva na literatura; sua “teoria do esquecimento” (embasada na acepção do sentido histórico de Eliot e no princípio da atenção desenvolvido por William James) faz da leitura um movimento de descoberta e de “invenção”. Para ele, a palavra “inventar” equivalia etimologicamente a descobrir, ou seja, a um exercício de leitura como vivência inauguradora da interpretação. Aliás, a própria conceituação de William James é reduplicada sem nenhuma culpa de débito num dos textos de Borges, mostrando que todo conhecimento detectado pela leitura é uma invenção significativa porque decorrente da interpretação atualizada do leitor, que inaugura um novo sentido, ao mesmo tempo em que reconhece os antigos. “Os fervorosos que se entregam a uma linha de Skakespeare não são, literalmente, Shakespeare?”

Toda a obra de Borges está repleta de exemplos confirmadores desta leitura-invenção (basta nos lembrarmos dos contos “Pierre Menard, autor do Quixote” e “Homenagem a César Paladión”, entre outros.) Para Borges, o escritor se caracteriza como uma função, mas não uma função egótica, e muito menos individualista. Pelo contrário, seu saber é generoso, beira a autoria comunal da língua, mas vai muito além dela. Para ele, era risível, como mostra no conto “Gradus ad parnasum”, a idéia de existir, na evolução do pensamento poético, um

“Registro da propriedade intelectual”. A idéia dominante e paternalista de propriedade assenta-se numa qualidade que exige correlações da obra com a biografia autoral, contabilizando antecedentes e conseqüentes, sem nenhuma possibilidade de comprovação, avaliando toda influência como uma submissão à prioridade e traçando uma genealogia da anterioridade. A obra, para Borges, é a capacidade de recepção do poeta que vai se encontrar com a capacidade de recepção do leitor; é, enfim, a capacidade da leitura inventiva.

Podemos afirmar que a obra de Borges está condicionada à prática de um assentimento do pensamento mais crítico de Eliot. Em sua opinião, pertencemos, como signos que somos, a um campo significativo maior. Não passamos de um símbolo na história comunal: “Somos um sonhar sem sonhador. Esse sonhar se chama história universal, e cada um de nós é um símbolo desse sonho”. Para confirmar, diz-nos ele que todo livro é “uma extensão da memória, do entendimento”. Uma extensão contínua, em que a significação da palavra tende a uma veracidade teleológica (termo que Borges usou muitas vezes, arrebanhando-o também da psicologia cognitiva de W. James).

Para Borges, não há violência entre passado e futuro no presente da obra, porque a memória não se limita à pura lembrança, mas é determinação de um conhecimento vivo; também não há rivalidade entre os sujeitos poéticos, por haver a aceitação do discurso da memória comum como movimento em direção à realização pessoal. O espaço lingüístico, na visão de Borges, é uma realidade respeitada como concretude significativa. Soube ele aproveitar-se da ocasião do discurso como fundadora do sujeito, na acepção freudiana. É por meio da generosa composição da escrita como construtora de uma identidade que o escritor faz perfilar na linguagem seu estilo, uma unidade organizadora da multiplicidade de suas experiências. Se à língua cabe organizar a experiência comum, ao estilo cabe organizar a experiência individual. Poucos escritores puderam desapegar-se da romântica máscara de herói hermético (que protege e protela uma “verdade oculta”, vigiando o texto como se fosse a mística reveladora de uma voz anterior e divinizadora) para se tornarem contemporâneos de sua própria linguagem, como Borges. Foi ele ao encontro

dessa teoria como o recurso máximo do conhecimento ocidental e oriental disponíveis na grande biblioteca do mundo. Com a prática da intertextualidade, abrangeu os diversos modos de conhecimento registrados pelas culturas.

Borges reconheceu que todas as classificações do mundo são, por si mesmas, metáforas da realidade; são ficções, já que toda teoria determina o que vemos (sem esquecer a realidade primordial de que a convenção lingüística é a formadora das demais, como nos afirma Bárbara Cassin (1990)). Borges apelou para o conceito de ficção para designar o produto de nosso conhecimento, invocando o modo de representação como propriedade do discurso e nosso modo de estar no mundo.

Nos elementos que fundaram sua percepção da lógica literária __ a consciência da linguagem como primeira instância fictícia, o conhecimento factual como segunda e o escritor como terceira, todas inseridas na representação cultural __, Borges mostrou a necessidade de ajuizar o domínio do discurso poético. Afinal, as qualidades literárias não coincidem apenas com as qualidades da linguagem, nem com a simples vontade de comunicar algo. Resta sempre “a dificuldade categórica de saber o que pertence ao poeta [referindo-se a Homero] e o que pertence à linguagem”. E podemos notar, infelizmente, que muitas das obras atuais não são mais do que a qualificação representativa do próprio labor da linguagem em seu caminho metódico em busca da verdade. São mostras da linguagem enquadradas num texto de suposição poético-criativa que não passam de exposições daquela determinação de significação que é própria da ação do signo de ser interpretado em outro signo. Borges caiu na armadilha de supor que o papel da poesia simplesmente coincide com o papel da linguagem. A linguagem, que funda a filosofia (para ele, a metafísica é um ramo da literatura fantástica), a história e as ciências, funda também a literatura.

Borges, como Eliot, considera que a força do poeta está na sua condição de mente-receptáculo: “escrevo quando um tema exige que o escreva. Na procuro temas. Os temas me procuram”. Essa declaração de Borges coincide com uma interessante afirmação de Peirce (C.P. 216-17), que dizia que “a idéia não pertence

a uma alma; é a alma que pertence à idéia. (...) As idéias não são meras criações desta ou daquela mente, mas, ao contrário, têm o poder de encontrar e criar seus veículos, e, os tendo encontrado, de conferir a eles o poder de modificar a face da terra”. Para confirmar mais ainda sua idéia, Borges assegurou que “a literatura é uma vocação. Há temas que nos chamam”.

E a vocação de imortalidade da literatura está ligada ao conhecimento mais do que a qualquer outro artifício, seja de estilo (a emoção subjetiva na história) ou de retórica (a persuasão), como constatou, pois “a página que tem vocação de imortalidade pode atravessar o fogo das erratas, das versões e aproximativas, das distraídas leituras, das incompreensões, sem deixar a alma na prova”. Com uma penada, Borges se desembaraça daqueles que acham possível fixar um sentido definitivo numa interpretação ou inaugurar um sentido absolutamente novo no campo significativo. A alma da literatura está na sua condição de linguagem, discurso sobre o conhecimento/experiência saído de um sujeito que acredite na consciência de ser uma mente generosa na recepção cognitiva.

A melhor expressão do argumento da poesia como conhecimento é dada por Borges no ensaio “Kafka y sus precursores”, numa máxima que ficou famosa: “O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação não importa a identidade ou a pluralidade dos homens”. Ouve-se aqui a voz de Eliot. A produção literária é uma malha entretecida pela confluência de saberes que conformam uma memória comunal desde as primeiras teogonias, é um diálogo infindo. O diálogo a que Platão, sem querer, deu início por meio da escrita. Nota-se, na proposta de Borges, uma continuidade da proposta crítica de Eliot, para quem uma obra altera toda a ordem preexistente (“e isto é conformidade entre o antigo e o novo. Quem quer que tenha aprovado esta idéia de ordem, da forma da literatura européia, da literatura inglesa, não vai achar despropositado que o passado deva ser alterado pelo presente tanto quanto o presente o é diretamente pelo passado”).

Conformidade e simultaneidade, para Eliot, são as características básicas das obras individuais com relação à memória coletiva. Não será demais lembrar que, para ele, a obra nova não se confunde com o poeta novo, porque a força literária está na obra, na ação sígnica que determinará uma multiplicidade de interpretantes. A força não está no poeta, mas na energia sígnica que o atravessa, de que faz uso. A persuasão não cativa pela individualidade, mas pela *conformidade* e *simultaneidade* a uma ordem contemporânea. É na contemporaneidade da leitura que a obra gera conhecimento e verdade, passando em revisão o passado e antevendo o futuro.

Quando Borges nos fala da função da persuasão literária, que é a de criar uma “suspensão da dúvida” (seguindo a voz de Coleridge), está pensando na capacidade do poema construir um conhecimento. A narração é verossímil por criar uma “forte aparência de verdade, capaz de produzir essa espontânea suspensão da dúvida, que constitui, para Coleridge, a fé poética”. A veracidade da palavra literária está marcada na fidedignidade para com a sua realidade de representação; sua força, a de ser uma “recordação transfigurada” e “de projeção ulterior”. Borges acompanhou de perto, como se deduz por seus ensaios, a evolução das ciências da linguagem em seu esforço para se libertarem das imposições mais traumáticas feitas pela metafísica ocidental. A “projeção ulterior” por ele enunciadas concorda plenamente com o conceito de representação de Freud, do movimento relevante do *après coup*. O texto é sempre uma reconstituição, está sempre se constituindo *a posteriori*. A questão aponta para uma ação determinante do signo no esforço de ganhar significação: todo signo prevê sempre um interpretante projetor de sentido em direção à verdade.

Entre todos os agentes do discurso verbal, o escritor é o que mais confia nessa possibilidade, é essa a sua paixão movente. Por isso, Freud afirmou a superioridade do poeta sobre o erudito e o cientista (apud Kofman): “a psicopatologia não descobriu nada que não tenha sido pressentido pelos poetas há muito tempo”. Do ponto de vista histórico, Eliot observou que “hiperbolicamente pode-se dizer que o poeta é *mais velho* do que os demais seres humanos”; ele sabe que se constitui no próprio discurso e é uma mente receptiva. É por isso, como nota Kofman, que

“Freud se opõe à concepção ideológica de arte como imitação do real e como reflexo do autor: esta pressupõe a verdade como adequação ao real e a identidade de si mesmo a si mesmo. A obra de arte, pelo contrário, permite ao eu não unificado e ausente de si mesmo estruturar-se, constituir sua identidade. A obra de arte não é exterior à *realidade psíquica* que *representa*: portanto, não pode imitá-la. A fantasia que *expressa* é uma construção *a posteriori*”. O poeta sabe que não existe identidade prévia à linguagem, esse é o seu material poético básico.

Na aceção vigorosa de Eliot e Borges, a literatura não nasce de uma consciência individualizada. A realidade da representação, assentada no processo de objetivação e significação, nos mostra que o movimento de aprendizagem é a qualidade constituinte da linguagem literária, sua possibilidade de interpretação. A leitura é o movimento energético da literatura. Kofman vai nos mostrar, ao ler os textos freudianos relacionados com a arte, que “a obra engendra seu pai”. Nela se constitui o sujeito do discurso. Como diz Derrida, “a percepção pura não existe: só somos escritos escrevendo, pela instância em nós que sempre já vigia a percepção, quer ela seja interna quer externa. O sujeito da escritura não existe se entendemos por isso alguma solidão soberana do escritor. O sujeito da escritura é um sistema de relações. No interior desta cena é impossível encontrar a simplicidade pontual do sujeito clássico. (...) Em vão se procuraria no “público” o primeiro leitor. Isto é, o primeiro autor da obra. E a ‘sociologia da literatura’ nada percebe da guerra e das astúcias que é objeto a origem da obra, entre o autor que lê e o primeiro leitor que dita”.

A resistência em criticar o sistema ideológico que fundou a “irresponsabilidade” poética é grande e aparece como uma insistência na categoria arbitrária e não representativa do autor como *pai* de eu discurso. Essa teimosia teórica cria um estatuto de discurso que não consegue superar a herança tradicional, por acreditar na autoria como autoridade, priorizando sua dominação sobre o processo de significação. Portanto, a ascendência de uma prioridade biográfica sobre a representativa, como se o sujeito fosse dono da linguagem ou, mais incompreensível ainda, de um saber que não se faz na linguagem não se sustenta.

O precursor não pode existir como antecedência, ele é um coexistente ao poema; como todo signo se dá *a posteriori* na leitura, nenhum texto tem “prioridade” nem “autoridade de propriedade”. A leitura é um processo não modelar, mas energético; a leitura é a infinda busca da (impossível) realidade.

Diz Derrida que “todo signo se refere a um signo”. É a idéia que tem Eliot, ao pensar na sobrevivência do discurso “impessoal”, científico, que parece ser resultado de uma fé teórica: a aceitação do processo de significação da língua para a contextualização literária que por si mesma já é conformadora de significados, portanto influenciadora. E Borges acreditava que a leitura transforma o leitor em autor; sendo essa a força do texto, que está na sua energia lingüística, na capacidade de determinar interpretantes, no fato de que tanto o leitor quanto o escritor são símbolos inseridos na história universal, realidades por ela criadas, já que o sujeito institui-se no discurso (como é necessário lembrar sempre). A *força* que conduz o poema une autor e leitor a um jogo de significados determinados e determinantes de um sentido passado que se dá no presente e projeta um futuro. É essa força a condição de linguagem da literatura. A determinação do interpretante como impulso do signo para a aprendizagem __ sempre gerador de futuro __ torna escritor e leitor signos de um signo maior. Cada vez que temos a postulação de um sentido modelar e “universal”, temos o centramento na idéia de um sentido autoritário, dominado pelo autor e comunicado pelo texto. O disfarce da origem e sua busca serve para recalcar a qualidade polissêmica do texto, qualidade máxima da literatura, produzida pela experiência do signo em conjunção com a realidade, da representação com a vida. Qualidade psíquica, portanto, e constitutiva de uma verdade teleológica já que toda interpretação é incompleta.

Essa questão é bem pensada por Derrida, quando enuncia que “o signo é aquilo que, não tendo em si a verdade, condiciona o movimento e o conceito da verdade”, descondicionando, portanto, o centro e a verdade, a metáfora da hierarquia paterna: do poder da palavra centrada no autor; da origem, uma (im)possibilidade. O que existe é, como afirmou o filósofo, “uma geração lenta do poeta pelo poema do qual é o pai”. É o texto que engendra seu pai. E por isso Borges pode afirmar que Kafka engendra seus predecessores. Esse pensamento pareceria incongruente no

começo do século passado. Tocou Borges plenamente e aqui o estamos ressaltando com o intuito de que possa auxiliar no desbravamento dos múltiplos caminhos de sua benéfica produção.

Referências bibliográficas

- BORGES, Jorge Luis (1974). **Obras completas**. Buenos Aires, Emecé.
- BARTHES, Roland (1979). **Aula**. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix.
- CASSIN, Bárbara (1990). **Ensaaios sofisticos**. Trad.: A. L. de Oliveira e L.C. Leão. São Paulo, Siciliano.
- DERRIDA, Jacques (1991). **A farmácia de Platão**. Trad.: Rogério da Costa. São Paulo, Iluminuras.
- ELIOT, T. S. (1975). **Selected Prose of T. S. Eliot**. Ed. Frank Kermode. London, Faber and Faber.
- JAMES, William (1989). **Princípios de Psicología**. S/T. México, Fondo de Cultura Económica.
- KOFMAN, Sarah (1996). **A infância da arte**. Uma interpretação da estética freudiana. Trad.: Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- PEIRCE, Charles Sanders (1958). **Collected Papers**. C. Hart SHorne, P. Wiess, A.W. Bueks (eds.). Cambridge, Ma, Harvard University Press.
- WHITE, Hayden (1992). **A imaginação histórica do século XIX**. Trad.: José Laurêncio de Melo. São Paulo, EDUSP.

A DENSIDADE DO APARENTE ⁵

⁵ Este texto é uma revisão do texto publicado anteriormente, com o mesmo título, nos

É tão magnífico o número de artigos e ensaios escritos sobre a obra de Lygia Fagundes Telles que se pode perguntar se é possível o acréscimo de alguma observação inédita. Talvez ainda se possa alcançar de surpresa e relance alguma revelação mais retraída ou distinguir uma imagem mais reservada aflorando à superfície das narrativas. Possível, com certeza, é ler seus textos com renovada admiração e o inevitável assombro com os desígnios humanos neles consignados. Pois sua obra, se nos cativa pela mestria no uso dos recursos de linguagem e pela admirável construção do enredo, não nos proporciona o acomodamento da resignação ou da conciliação com a realidade, pelo contrário, obriga-nos ao constante confronto com a comoção e mostra-nos os desvios da razão humana, facilitando nosso mergulho no desconcertante mistério da vida.

A leitura da obra de Lygia concede-nos essa infinda gratificação: quando menos se espera, desvela-se diante de nossos olhos a forma de um novo conhecimento ou de uma nova possibilidade de verdade. Pois a literatura é um discurso que busca o verdadeiro, mas sem ter de corresponder a qualquer sistema impositivo de verdade, a não ser à convenção da linguagem. É assim que determina uma experiência estética que, ao mesmo tempo, é de conhecimento, ao narrar a aventura humana em seus trajetos pela vida. Diante do acontecimento literário, somos levados a ultrapassar os limites da experiência do real para adentrarmos na verdade do imaginário, pois a vocação da literatura é fazer-nos transgredir as cercaduras das convenções.

“Cadernos de Literatura Brasileira” (São Paulo: IMS - Instituto Moreira Salles, número 5, março de 1998.).

No belíssimo conto “A caçada” (1990), a autora expõe o desejo de plenitude da palavra poética, o de querer realizar (tornar real) aquilo que substitui, apresentando-se, de modo provocativo, como mais do que apenas representação, como uma encarnação da realidade. É um conto que desenvolve a metáfora da criação, fundando-se no questionamento da mais traumática realidade humana: sua dependência da representação. À maneira de alguns contos orientais, nesse o mundo criado simbolicamente compete com o real (lembrando-nos que o oposto de real não é ficção, mas o irreal), fazendo com que o protagonista se enrede nas malhas do tecido poético, elemento que se interpõe entre o sujeito e o mundo, e, ao mesmo tempo em que o afasta da experiência concreta da vida, enlaça-o à sua identidade e à possibilidade de relação com o outro. Pois, como declarou William James, “a ruptura de uma mente com relação à outra é, talvez, a maior ruptura da natureza” (1979). Só podemos saber o que pensamos ou o que pensa o nosso interlocutor se evidenciarmos esse pensamento por meio da linguagem. A tapeçaria, como metáfora, enreda o protagonista e o leitor ao mesmo tempo, evidenciando que nosso conhecimento se faz no advento do objeto pensado, na criatura de linguagem que se apresenta a nós. É assim que a criação poética torna universal a experiência particular, fazendo-nos romper, seduzidos pelos seus recursos inventivos, os limites entre real e representação.

A autora avalia a força da palavra num enredo em que a tessitura de um tapete antigo e empoeirado, dependurado na parede de um antiquário, comprova a vocação do texto narrativo. O texto, assim como o tapete, é um chamariz. Juntamente com o protagonista do conto, o leitor pouco a pouco vai sendo seduzido pelo motivo bordado no tapete, vai se aproximando das figuras ali desenhadas, tomando parte na cena de caça, absorto na contemplação, corroído pela incerteza de saber se é o caçador ou a caça, até abandonar-se aquele tempo/espço de representação e se distanciar de si mesmo, pronto para se fundir nas malhas do imaginário. Ambos, protagonista e leitor, atravessam o espaço tênue que separa a realidade da representação, emaranhados na urdidura de traçados à sua frente, para o confronto com outra realidade.

Cativados pelo processo narrativo de Lygia, vamos em busca do que está atrás do tapete, atrás da palavra, em busca do seu jogo de significados. Intriga-nos esse universo concebido de forma tão perfeita, que nos garante uma vivência tão concreta. Sabemos que o valor da palavra não está em si mesma, mas naquilo que a perpassa. O significado se esquivava, aponta para outro significado, incessantemente. Como pode ser tão densa a aparência da palavra?

Mestre na magia desse enredamento, Lygia absorve-nos em suas especulações. A admirável estrutura de suas narrativas comprova a riqueza de sua concepção criativa. E rompemos, na leitura, a aparência da linguagem, deixando que aflorem as associações decorrentes da experiência de suas criaturas e que elas nos guiem pelos labirintos de seus universos. A narrativa, como confirmou Walter Benjamin é “a faculdade de intercambiar experiências” (1985). Nela institui-se a livre capacidade da associação, um modo de registrar o fluxo contínuo da consciência (a descoberta de William James de que o nosso pensamento é contínuo como uma correnteza), estendendo e dinamizando nossa memória.

A narrativa de Lygia Fagundes Telles enuncia essa condição de sedução da palavra poética, configura analogias do conhecimento, expande os elos que vão se agregando na memória, formando um tecido simbólico que causa assombro, pelo ineditismo da reflexão, pela qualidade da experiência humana nela registrada. É uma narrativa que esgarça o aparente para delinear os traços da realidade em mutação constante da consciência. Desembaraçar-se do aparente da linguagem e chegar ao cerne dessa experiência tem sido seu exercício constante. A mesma determinação que nos mostra a sua personagem em “Verde lagarto amarelo” (1990). Diz Rodolfo: “Com a ponta da língua pude sentir a semente apontando sob a polpa. Vareei-a. O sumo ácido inundou-me a boca. Cuspi a semente: assim queria escrever, indo ao âmago até atingir a semente resguardada lá no fundo como um feto”. O alvo, que é a representação da vida, exigiu da autora uma pesquisa cada vez mais laboriosa, tanto da pontuação, para melhor registrar o ritmo do pensamento que deve se objetivar na sintaxe,

quanto dos enredos, que se apresentam como hipóteses que podem certificar o compromisso da veracidade de seu texto.

A força das narrativas de Lygia nos mantém encantados, ao mesmo tempo em que exige compreensão, forcejando nossa capacidade de nos descobrir e sentir o outro. Ela nos obriga a contemplar o avesso das almas, os intervalos do pensamento, os reversos do espírito humano. Com ela, iniciamos um longo passeio pela paisagem das consciências, às vezes calmo, às vezes tenebroso. E as revelações são sempre inusitadas, subvertendo a ordem habitual dos padrões sociais e morais a que estamos acostumados.

Lygia sabe que a literatura está indelevelmente ligada ao mistério da representação, esse quase-milagre que faz com que nos forjemos como sujeitos e possamos dialogar com os objetos de nosso conhecimento. A tarefa emergente da literatura, ela nos lembra, é não nos deixar esquecer que somos mudos sem essa relação de intermediação da linguagem entre nós e o mundo. E, desse modo, os recursos de linguagem que elabora permitem que possamos perseguir os rastros simbólicos que vai semeando pelo texto, na tentativa de nos conclamar para o desvelamento e a compreensão do mistério poético. Pois a literatura (como a ciência) é feita dessas constantes tentativas de agarrar o real. E ele nos escapa. E é desse erro que se faz o discurso literário. Se podemos ainda reinventar a história de Romeu e Julieta, e todas as demais histórias, é porque nosso conhecimento não é definitivo. E a literatura desdenha o definitivo, porque lida com o humano em seu constante redesenho da vida.

O discurso da literatura não se desfaz da história; não desdenha da capacidade crítica. Percebemos que o exercício crítico é uma prática da obra de Lygia Fagundes Telles. Dela constam as aflições sociais, as inseguranças geradas pelo autoritarismo, a arrogância política. Ela dá voz a uma fala brasileira, observa a marcha da história nacional. Acompanhar sua obra é mergulhar nos labirintos da alma humana, aceitar nossa fragilidade e sorrir das idiossincrasias de nosso comportamento, mas também se expor aos reflexos históricos e

sociais, vivenciar o sofrimento das opressões, sentir o peso dramático das causalidades a desviar os planos individuais. A relação familiar, a relação amorosa, o dolorido processo de aprendizado das crianças, o medo, a insegurança, o sofrimento dos loucos, a morbidez dos assassinos, sobre todas essas experiências comuns aos indivíduos, a autora se debruça com seu modo peculiar de testemunhar o humano. Desse modo, podemos viver a conturbação dos afetos e as complexas relações familiares num tempo de hipocrisia social, em **Ciranda de pedra**; os caminhos e descaminhos da juventude num momento político de graves conseqüências para o país, como o da Revolução de 64, pano de fundo de **As meninas**; a caricatura ácida da burocracia pós-ditadura, em **Seminário dos ratos**. Ao registrar a comoção da vida humana, Lygia jamais se descuidou de mostrar as engrenagens com que a História quase sempre impele os destinos, ora premiando-os com generosidade ora esmagando-os sem piedade. É o caso de “Pomba enamorada” e de “As confissões de Leontina”.

Suas personagens, de composição psicológica muito complexa, sensíveis e de inteligência contundente, movem-se sempre com um realismo intenso em narrativas que não envelhecem, por cuidarem do drama universal da existência humana. Posso aqui repetir o que afirmei em outra ocasião (1996), para Lygia, a ficção é uma prática de questionamento dos limites da verdade aparente. Seus contos especulam a superfície do real, arranhando-lhe o contorno em busca do âmago dos sentimentos. Sua percepção aguçada, multifacetada lente que, como um caleidoscópio, constrói e destrói sucessivamente a conturbada corrente da consciência, desvela o comportamento humano à saciedade da palavra, mesmo que para tanto tenha de violar cruelmente a intimidade do pensamento da personagem ou afagar docemente seu mais obscuro desejo.

Lygia Fagundes Telles conhece a densidade do aparente. Sabe como desvendar pouco a pouco os movimentos da consciência, puxar o fio que enreda os destinos humanos, desdobrar a complexidade dos desejos. Ela escolheu trabalhar com um material difícil e escorregadio, pronto a escapar do registro da memória para o esquecimento eterno: as névoas dos sonhos, as sombras das

fantasias, as fantasmáticas associações dos delírios, a aspereza dos raciocínios, as bruscas mudanças dos sentimentos, o tumulto dos interesses humanos, os estados alterados de consciência. A tudo isso sua linguagem dá uma realidade duradoura e emocionante.

Sua linguagem é substantiva, despojada de todos os excessos. O resultado desse trabalho árduo é a vivência realista que temos de seu imaginário. Ao adensar o discurso na intensidade do ritmo mental das personagens, acompanhando-as no movimento de seu pensamento e faz com que fiquemos à mercê de conteúdos que enaltecem nossa capacidade de reconhecer no outro os nossos próprios conteúdos. A espontaneidade das falas e dos diálogos, fruto de um modelar trabalho lingüístico em todos esses anos de fiel dedicação à narrativa, imprime traços de água-forte na memória do leitor. O aperfeiçoamento das inflexões sintáticas conseguido pela autora é admirável, assim como as variações de entonação das falas, o registro das pausas expressivas, as inusitadas cadências frásicas. Ela molda os pensamentos com cuidados de artesã. Seus períodos são dinâmicos, acompanhando o deslocamento da atenção e a velocidade do pensamento das personagens, prontos a assumir as rupturas e desagregações do fluxo da consciência, e a convergência ou divergência daí resultantes. Lygia nem sequer nos poupa, como ocorre, por exemplo, no conto "Senhor Diretor" (1994), da suspensão do pensamento, fazendo o texto terminar com dois pontos. Jamais conheceremos o teor da carta escrita pela protagonista, mas teremos sempre renovadas suposições. Ela também exige a interatividade do leitor com o texto.

A pontuação nos textos de Lygia provoca sempre inquietude, por criar uma cumplicidade com os modos de pensar das personagens; é uma pontuação que faz parte da trama, adensando a atmosfera dos enredos. Podemos encontrar num mesmo período uma interrogação, uma exclamação, o enunciado de um pensamento e uma fala. Por intermédio da sua pontuação deparamo-nos no limite entre a razão e a invenção, sentindo a respiração das personagens na articulação das palavras, o tom de suas vozes, a interrupção ou suspensão do

pensamento, até mesmo os suspiros que acompanham seus sentimentos. A inventividade de sua pontuação cria novos padrões de expressividade. Na verdade, o trabalho com a pontuação é sua forma de analisar o modo como as pessoas dizem o que dizem, seu caráter, a maneira de registrar a extensão do pensamento, apontando para a contemporaneidade de uma verdade. Ela não registra apenas o que dizem, mas como dizem aquilo que estão dizendo.

Embora atente para os acontecimentos históricos e sociais, o texto de Lygia é, fundamentalmente, a narrativa dos estados mentais. Seus romances e contos procuram surpreender o sujeito na sua palavra, tal como se dá a conhecer a si mesmo e aos outros. A pontuação materializa tanto os signos da dinâmica mental das personagens surpreendidas no presente de seu discurso, quanto os vôos dos devaneios da memória na busca de coletar experiências. A expressão das sensações e dos sentimentos, matéria tênue e difícil de capturar, conforma um conhecimento substantivo; a expressão resultante da experiência da memória funda um conhecimento simbólico que se gruda à pele das personagens e nos inocula a variegada disposição da vida. Assim, Lia, Lorena e Ana Clara, “as meninas” que tão bem metaforizam um difícil momento histórico nacional, são inesquecíveis no modo como suas falas encarnam seus destinos. Assim como todas as suas personagens, que vivenciam histórias que têm a capacidade de nos desviar do conhecido e fazer-nos defrontar com o novo.

Através de sua inventividade, Lygia Fagundes Telles nos faz apreciar a intensidade da vida, examinar a distinção (justa ou injusta) dos destinos, distinguir a conspiração (generosa ou egoísta) dos desejos, julgar a procedência dos fatos, discernir os motivos e as paixões das pessoas. Assim como ajuizar suas ações com critérios sensíveis, compassivos, pois que pedem o afago da compreensão. Aplica-se muito bem a ela o aforismo de Barthes: “A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa” (1979). Pois é a literatura que conforma a ciência do humano, registrando seus anseios, suas realizações e seus fracassos. Se a literatura diz algo é porque nela falam e dessa fala ela é testemunha. Testemunha,

principalmente, do esforço do conhecimento humano, já que a literatura é um modo de pensar cuja inferência básica é a humanidade em sua história. A literatura manifesta um conhecimento (não apenas individual, já que sua ocorrência só é possível através da linguagem, um signo social por definição, a convenção básica em que nos reconhecemos) que aponta para uma realidade não individual, sendo também por ela determinada, em sua procura de verdade. É, portanto, uma estética que se empenha em realizar o acontecimento da verdade, fazendo-se de testemunha incansável da experiência humana. Sua sedução se exerce para nos tornar também testemunhas da mesma experiência. À diferença dos demais discursos, a literatura abusa de todos os recursos possíveis para criar uma verdade, na sabedoria de que toda verdade é finita.

“Testemunhar o seu tempo – respondi a uma jovem que me perguntou qual é a função do escritor” (1980). Testemunhar é confirmar, mostrar o que foi presenciado, voltar a apresentá-lo, estar em presença da linguagem. É assim que a narrativa de Lygia torna tudo devassável, sem isentar ou inocentar, na busca da verdade, sempre tão fugidia. Mas qual é a verdade da literatura? Qual a verdade do discurso de invenção? Exatamente o que nos oferecem os seus textos: a capacidade de criar fé na palavra.

Lygia é conduzida pelo desejo de testemunhar a experiência humana em seu perene ensaio para a vida, e a vontade a faz realizar, no discurso de invenção, a magnitude desse drama com tal mestria que, cativados, acabamos cúmplices de suas personagens. Da Rosa fustigada, da dolorosa Leontina, da teimosa Pomba Enamorada, de Rodolfo, de Wlado. Tamanho é seu empenho em narrar a condição humana e a relação do homem com seu destino, que muitos analistas de sua obra acabaram esquecendo o refinado indiciamento da contemporaneidade histórica registrado em sua obra, confundindo seu realismo com intimismo. Aliás, se examinarmos com cuidadosa atenção esses dois aspectos conceituais – o realismo e o intimismo –, que na maior parte das vezes servem de rótulos pobres, perceberemos que são ambos falsos. A significação é um processo que se desenvolve de modo universal, pois o significado não reside

numa mente particular e, como as mentes não se percebem senão pela mediação da linguagem, toda representação é tanto intimista quanto realista, objetiva e subjetiva. O envolvimento das narrativas de Lygia com a referencialidade histórica é lúcido o suficiente para nos fazer perceber que o movimento da vida humana não se faz em submissão aos dados objetivos, mas às preclaras expressões para deles libertar-se. Lygia por certo admite, como Guimarães Rosa que “a estória não quer ser história. A estória, em rigor quer ser *contra* a História” (1967).

A literatura tem a medida da verdade virtual, que é a de toda representação, garantida apenas pela interpretação. A literatura é a linguagem de um reconhecimento. O texto é um espaço de hermenêutica: impõe uma disposição constante de revisão e auto-correção, de troca. É o lugar por excelência da leitura. O verdadeiro movimento da leitura é o momento mágico da instituição dessa entidade complexa que é o sujeito do texto, o autor que o escreveu e o leitor que o lê. Quando ambos se encontram, é possível a apreensão de uma realidade, uma verdadeira aprendizagem. O escritor consciente disso, que se ensaia na linguagem, é consubstancial à sua obra, como afirmou Montaigne (1988): “Mais não fiz meu livro do que meu livro me fez. Livro consubstancial ao seu autor, de uma ocupação própria, membro de minha vida, não de uma ocupação e fim terceiro, estrangeiro, como todos os outros livros”. Lygia é movida por essa noção, para quem a literatura não é um discurso funcional, para quem escrever “é um ato de amor”, como me afirmou uma vez (1970), na fria Curitiba. Seus contos, além de verdadeiros ensaios sobre as qualidades humanas, são motivos para uma profunda reflexão, incitam a compreensão, o entendimento, exigem uma correspondência. Lygia é verdadeira com relação à enorme gama de assuntos sobre os quais optou trabalhar.

As obras verdadeiramente estéticas têm aparência frágil, mas são poderosas, na realidade, pois o efeito estético, resultado dessa consubstanciação, tem o poder de regeneração da própria percepção. É o que notamos na ficção de Lygia. Sua obra, realizada com disposição intensa, consegue suspender as formas

automatizadas de interpretação do mundo, indicando-nos novos modos de sentimento. Lygia serve-se da linguagem para transcender o real aparente e imediato, transportando-nos para a intimidade do objeto de seu conhecimento. Nessa intimidade, podemos sondar o que anima suas criaturas, flagrando a densidade com que nos propõe pensar, seja sobre a pequena burguesia brasileira, sobre as ocorrências cotidianas ou sobre a morte e fragilidade da vida. Dessa maneira, distinguimos do anedótico e do episódico a realidade humana, seus limites, sua pequenez e sua grandiosidade. Sobretudo essa grandiosa capacidade da mente humana de se engendrar no discurso, dividida entre a razão e a loucura, a arte e a ciência, o corpo e a alma. Aprendemos, com a beleza que suas narrativas oferecem aos nossos sentidos, a aceitar as múltiplas e prismáticas facetas da ordenação humana.

Ao lermos as narrativas de Lygia, temos a viva impressão de um comprometimento estético. É uma autora que reconhece o efeito da invenção literária na recepção do leitor e zela por ele. Notamos em suas entrevistas que exige que tenhamos consciência do quanto a palavra da ficção é poderosa, por trazer consigo a carga de experiência que foi aprendendo durante sua longa trajetória. Ela é disciplinada no recurso das palavras, sabedora de que o texto literário é um compromisso porque a decorrência de sua existência não é o simples prazer anedótico, mas a criação de um novo sentimento que pode gerar um novo pensamento. A constância da literatura na história é a prova dessa validade. Desde o mito a narrativa vem gerando uma sucessão de interpretantes, ao projetar-se em ação contínua, na interpretação, em busca de sua verdade. O discurso literário é movido pela necessidade contínua de interpretar o mundo (o outro), seu propósito é inferir o homem, garantindo-lhe sua humanidade. Porque o leitor, assim como o escritor, também compromete sua existência no texto. O leitor, do mesmo modo que o escritor, é também uma entidade desconfiada da referencialidade, ensaia-se constantemente no texto, insatisfeito com o resultado da representação, projetando-se nela e acrescentando-lhe significados poeticamente fecundos. Se assim não fosse não

teríamos na história literária tantos múltiplos de Édipo, de Odisseu, de Helena, de Otelo, de Diadorim, de Capitu ou de Rosa Ambrósio.

Lygia tem o dom machadiano de mergulhar profundamente na alma de suas personagens e envolvê-las cuidadosamente nas cenas de suas vivência. Criaturas e objetos interrelacionam-se, formando uma estrutura simbólica coesa. Os objetos em cena são signos enfáticos que apontam para as emoções ou surpreendem o instante de convulsão das personagens, desafiando sua realidade. Lygia é cuidadosa com o cenário, com a descrição concisa do espaço do desenrolar da narrativa. Consegue apresentar de modo admirável os objetos em cena. Observadora atenta do mundo à sua volta, transforma-os objetos em símbolos eloqüentes. Esse especial cuidado com a descrição dos objetos e a preocupação com o cromatismo, indicam que Lygia, além dos cuidados com o entorno, a cena ocupa-se como grau de atenção das personagens na observação do mundo à sua volta. A atenção cria uma concentração dramática no cenário das narrativas. As personagens não se fundam apenas numa motivação psicológica, social ou histórica circunstancial, mas estão entronizadas numa cosmovisão da qual todos os elementos são cúmplices. Há coerência, por isso a sensação de verossimilhança que nos comunicam suas narrativas. Somados, todos os elementos formam uma corrente discursiva, não sendo apenas legendas destacáveis ou lembretes que artificialmente semeiam aqui e ali uma referência mais concreta. Lygia não descuida desses lastros que recolhe de seu entorno e fornece todos os indícios possíveis para o leitor acompanhar a narrativa e ir além dela.

Lygia Fagundes Telles sabe que a melhor qualidade da literatura é não deixar esquecer, lembrar-nos sempre que todos os estados mentais são feitos e se dão na linguagem. E a linguagem literária é o modo mais contundente dessa percepção.

Referência bibliográfica (por ordem de citação)

- Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles** (1990). Eduardo Portella (org.). São Paulo: Global.
- Princípios de Psicologia** (1979). Trad.: J. C. da Silva e P. R. Mirioconda. São Paulo: Abril Cultural (Coleção “Os pensadores”).
- “O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política** (1985). Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- “O amor-tatuagem da escrita”, pós-fácio do livro **Oito contos de amor** (1996), de Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Ática.
- Seminário dos ratos** (1984). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Aula** (1979). Trad. De Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix.
- Disciplina do amor** (1980). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Tutaméia. Terceiras estórias** (1967). Rio de Janeiro: José Olympio.
- “Du dementir”, in **Essais II**, chapitre XVIII (1988). M. de Montaigne. Paris: Éditions Pierre Villey, p. 665; trad. da autora.
- “O conto conquistado”, entrevista publicada na coluna “De literatura”, do jornal “Diário do Paraná”, Curitiba, 05/07/1970.
- PARIS FOI UMA FESTA** ⁶

A obra de Gertrude Stein é muito instigante. Seus quarenta e três anos de rigoroso exercício sugeriram, e sugerem ainda, novas possibilidades para o texto criativo. E muito da literatura atual reflete suas experiências. A lista dos escritores que ela influenciou, segundo críticos americanos é longa. Encontramos ecos de sua revolução em Joyce, Beckett, Hemingway, Sherwood Anderson, Thornton Wilder, Allen Ginsberg e muitos outros.

⁶ Texto publicado na revista Ângulo, nº 107, outubro/dezembro de 2006 (ISSN 0101 191 X), com o título de “A radicalidade poética de Gertrude Stein”. Seus fundamentos fazem parte da tese de mestrado **A iconista e a rosa**, defendida em 1990, no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP.

Mas, apesar da farta bibliografia existente, para a maioria ela continua sendo uma americana excêntrica que se auto-exilou em Paris, em 1903, aos 29 anos, cujo estúdio tinha as paredes forradas de telas da vanguarda, muitas de Picasso, e que nas horas vagas rabiscava excentricidades incompreensíveis. Verdade é que ela antecipou muitas das propostas que hoje são comuns na literatura.

Três Vidas, um livro publicado em 1909, serviu como sua apresentação aqui, em 1965, numa tradução de José Paulo Paes e Breno Silveira. É uma controversa reunião de três textos, dois deles próximos do realismo de **Três Contos**, de Flaubert, que ela acabara de traduzir. Uma das histórias, porém, a de “Metanctha”, já delineia novas maneiras das palavras se relacionarem entre si e com seus referentes. A palavra transformada em conhecimento sensorial não era uma qualidade muito explorada na época. Tanto que Gass (1974:94/95), um de seus estudiosos, na tentativa de defendê-la, disse que “A atração da palavra feita carne para o artista, o amor da palavra como ressonância ou forma no espaço é o menos compreendido de todos os fenômenos estéticos”.

O romance, na sua época, estava em crise. E ela anunciou o fim da narrativa factual, que conta uma história com começo, meio e fim. Clarice Lispector, por exemplo, rompeu com a factualidade em **Água Viva**, texto do qual não é possível fazer um resumo, uma síntese. Quem quer saber do que ele trata tem de passar pelo tempo de sua leitura, palavra por palavra, página por página.

Seu interesse era registrar a intensidade da existência, a essência das pessoas e coisas. E argutamente foi percebendo as mudanças que o século XX impunha à sensibilidade. As pessoas sempre gostaram de histórias, de conhecer a experiência das personagens. Mas, com a proliferação dos meios de comunicação, ficou mais fácil e emocionante acompanhar a vida das personalidades públicas. Ela constatou esse desvio de interesse da literatura para os noticiosos e que não havia mais atrativo na narrativa tradicional. “Uma

coisa que vocês todos sabem é que nos três romances escritos nesta geração, não há em nenhum deles, uma história. Não há nenhuma em Proust, em ***The Making of Americans*** ou em ***Ulysses***” (1962:84).

Toda a sua obra foi realizada com o propósito de discutir a linguagem literária do século XIX. Muito desse seu impulso questionador se deve ao fato de ter estudado o universo da representação sob a orientação de William James. Foi sua aluna na Johns Hopkins School of Medicine e passou a fazer a prática poética de seus principais conceitos sobre linguagem e pensamento. Na última entrevista que deu, em 1946, poucos meses antes de falecer, aos 72 anos, ainda evocou a sua influência e o chamou de mestre. Foi o pensamento pragmático de William James, na época revolucionário, que fundamentou sua criação. O psicólogo americano foi contundente ao definir a inevitabilidade da mediação no conhecimento humano, constatando que “a ruptura de uma mente com relação à outra é, talvez, a maior ruptura da natureza” (1979:130). Por isso Stein desenvolveu uma profunda observação do processo mental, tentando registrar na escrita a idéia dessa mediação e questionando a impermeabilidade do sentido, que ela abre para um jogo mais amplo e generoso, de significados plurais. Assim como questiona a factualidade, o mimetismo realista.

Inconformada com as camadas de sentido que foram aprisionando as palavras, exercitou-se para libertá-las. Fato que Sherwood Anderson bem constatou: “Ela tem sido uma grande e extraordinária influência entre os escritores porque ousou, face ao ridículo e aos desentendimentos, tentar despertar em todos nós que escrevemos um novo sentimento pelas palavras” (1972). Embora nem todas as suas experiências poéticas tenham sido bem sucedidas, todas nos mostram novos rumos de interpretação da vida. E podemos afirmar que ela ainda é a experiência mais radical da literatura. Na verdade, ela foi mais pretensiosa na sua invenção do que o século XX poderia absorver.

Gertrude Stein trabalhou arduamente para não deixar escapar a sintaxe do pensamento em fluxo contínuo, conforme a lição de William James, no seu

conceito de “stream of consciousness” (que não é de Joyce, como vivem dizendo por aí). Para James, “o pensamento é sensivelmente contínuo dentro de cada consciência pessoal”. Continuidade que ela conforma estilisticamente na repetição constante de sentenças, também amparada na idéia de James, de que “o pensamento está em constante mudança”, não havendo possibilidade de um estado de consciência poder se repetir, pois “nada pode ser concebido duas vezes sem ser concebido em estados mentais diferentes” (The Principles: 313). Por isso, ela insistiu que não há repetição em seus textos, mas “ênfase”, variações múltiplas que se sucedem no tempo. E sempre num tempo presente. A teoria psicológica de James sustenta que “todo conhecimento (seja do presente ou do passado) é mantido dentro da experiência presente” (Galas, 1974:81). E Stein concebeu uma poética que realizasse um pensamento, que o tornasse real, usando o verbo no tempo presente contínuo. O que dá à sua obra uma perspectiva de simultaneidade e uma estrutura polifônica. Foi assim que escreveu *The Making of Americans*, a história dos americanos, em quase mil páginas de presente contínuo. Pensou, desse modo, em constituir a verdade na duração da linguagem.

James afirmava que o pensamento tem a extensão da expressão e é impossível reproduzi-lo senão repetindo toda a expressão. Se digo algo de modo diferente, estou dizendo outra coisa, porque em um estado de consciência diferente. (E sabemos que para Descartes, o pensamento é não-extenso.) Borges, que leu o pragmatista americano, usou esse conceito em vários contos, principalmente em “Pierre Menard, autor do Quixote”. Assim, para Stein, o texto poético era uma página composta, onde o pensamento se estendia sintaticamente. Inclusive, porque ela jamais corrigia o que escrevia.

Mas sua poética também teve outras influências.

Na última entrevista (1974:11), confessou que sua obra foi influenciada pelo trabalho de Flaubert e de Cézanne. Flaubert, na verdade, pouco a influenciou. Cézanne morreu em 1906 e o Salão de Outono apresentou uma retrospectiva

em sua homenagem. Na ocasião, com o irmão Leo, comprou a tela “La Femme au Chapeau”, diante da qual escreveu **Três Vidas**. Cézanne, que considerou “o grande mestre da realização do objeto em si”, ensinou-lhe “um novo sentimento a respeito de composição”, a “idéia de que em composição uma coisa era tão importante quanto a outra. Cada uma das partes é tão importante quanto o todo” (1974:19). Ela percebeu nos trabalhos do pintor o esgarçamento da superfície, o descentramento da composição, o questionamento daquele centro fixo que elegia um dos elementos como o mais importante da tela, em torno do qual giravam os demais.

Com o descentramento, passou a neutralizar a figura do narrador onisciente, que hierarquiza os elementos da narrativa, e a quebrar a linearidade do discurso. E também passou a dar um valor igual às palavras. O mesmo valor para engraxar sapatos, ler, escrever, amar ou regar as flores. Idéia que a impressionou intensamente. “Afinal, para mim, um ser humano é tão importante quanto o outro ser humano, e pode-se dizer que uma paisagem tem o mesmo valor, uma lâmina de relva tem o mesmo valor que uma árvore. Porque o realismo das pessoas que fizeram o realismo antes foi um realismo de tentar fazer as pessoas reais. Eu não estava interessada em fazer as pessoas reais, mas na essência” (1974:16). Não estava interessada no mimetismo realista, mas à procura “daquilo que é”, de “escrever o é da coisa”, como mais tarde vai propor Clarice Lispector. Naturalmente, ambas leram Baruch Spinoza.

Há uma célebre sentença de Gertrude Stein que exemplifica bem todo esse processo. Faz parte de um livro infantil, **O mundo é redondo** : “Rose is a rose is a rose is a rose”. Uma sentença muito repetida e que adquiriu um significado maior a partir do retrato que escreveu, em 1937, de Rose Lucy, uma menina francesa, filha de amigos seus. No texto, Rose perde o medo do mundo ao circunscrever com o seu nome o tronco de uma árvore, no alto de uma montanha. É um texto sobre identidade, como muitos de seus textos. Rose não é Dália nem Fúcsia. É Rosa. Mas Rosa seria a sua natureza? Sua natureza seria seu nome? Sua intenção confessada foi quebrar a camada de significados

sobrepostos ao signo “Rose” e fazê-lo voltar-se para o seu referente, a rosa. Repetir as palavras era um modo de esvaziá-las da excessiva carga histórica de sentidos, remetendo-as ao objeto significado.

O retrato, para ela, era a prova final da realização do objeto no discurso verbal. Seu propósito era capturar a natureza interior das pessoas e coisas na ação da linguagem, do mesmo modo que uma seqüência de fotogramas nos dá a ilusão de movimento nos filmes. Disse: “Eu fiz o que o cinema estava fazendo, criei a sucessão contínua da expressão do que aquela pessoa era, até não ter muitas coisas, mas apenas uma”. Desse modo, a estrutura frásica de seus textos soma diferenças mínimas para contabilizar algo que está sempre se fazendo, na tentativa de dar ao signo um “movimento suficientemente vívido para ser uma coisa em si mesma se movimentando”. No retrato, podia projetar o ritmo da personalidade das pessoas, descrevendo-lhes o movimento interior sem nenhuma referência nominal ou externa. Assim como Picasso, que, segundo ela, “criava realmente a coisa em si mesma que estava pintando” (1975), ela desejava “escrever a coisa”.

O idioma steiniano, o steinês, como foi apelidado, é uma linguagem que se oferece por acréscimos, pela repetição diferenciada, desvelando o âmago do objeto a ser retratado. Porque, disse ela, “Não importa quantas vezes você possa contar a mesma história, se há alguma coisa viva nessa narrativa a ênfase será sempre diferente”.

Seu retrato mais famoso é o de Picasso, escrito em 1909. Ao todo, ela escreveu três retratos de Picasso. Esse é um curto, mas denso, que projeta um diagrama que, pouco a pouco, pelas repetições, vai desvelando a qualidade do um sentimento de Picasso na presentidade do texto, desvelando a personalidade rica e ativa do pintor, que era seguido de perto por várias pessoas. Pela repetição de sentenças e um contínuo acréscimo de informação nova, ela vai criando um diagrama que desvela a personalidade ativa de Picasso. Podemos

observar, no famoso retrato que Picasso pintou dela, em 1906, o mesmo processo.

Em 1935, Gertrude Stein voltou aos Estados Unidos, convidada para um ciclo de conferências em diversas universidades. Foi recebida como um fenômeno. Saiu nos jornais ao lado de estrelas de Hollywood, de jogadores de baseball, e até de gansters. Assustou-se ao ver seu nome no alto do edifício do Times, anunciando sua chegada. E passou a pensar mais as questões da identidade.

Identidade, memória e eternidade faziam parte de suas preocupações. Ela pensava muito a respeito dessa “contradição de estar na terra”, isto é, de ter a consciência de um espaço cósmico ilimitado e de um tempo infinito sendo, no entanto, um ser humano limitado e finito. Foi-lhe chocante a revelação de que não havia inscrita na Bíblia nenhuma palavra relacionada à imortalidade humana. Procurou dias sem encontrar qualquer referência à eternidade.

“Quando eu tinha cerca de oito anos, fiquei surpresa ao saber que no Antigo Testamento não havia nada a respeito de uma vida futura ou da eternidade. Foi assustador quando o primeiro cometa que vi tornou real para mim que as estrelas eram mundos e a terra apenas um deles”. Daí, possivelmente, sua necessidade de dar aos textos a aparência de uma interligação de pensamentos quase sem interrupção e a tentativa de manter a consciência da experiência num presente. Ela passou a criar um discurso de voz contínua e duradoura. Isso intemporaliza a memória e faz da poesia um lugar acolhedor, uma ação contínua de pensamento e conhecimento onde não cabem perguntas nem respostas, mas aquilo que é tal como se expressa. Aliás, suas últimas palavras, antes de morrer, tinham esse conteúdo. Ela perguntou para quem estava ao seu lado: “Qual é a resposta?” Fez-se silêncio e ela acrescentou: “Então, qual é a pergunta?”

A textualidade steiniana buscava a compreensão pela realidade sensorial do signo, desfazendo a diferença entre o sentido lógico (racional) e o sensitivo (físico). Poesia seria o estado de sensação de um nome, o resultado é uma

fenomenologia poética dos estados cognitivos. “Poesia nada mais é do que usar, perder, negar e agradar e trair e acariciar palavras.”

Literatura e arte deviam estar delimitadas só pela vida, essa foi sua lição. A maioria dos quadros que forravam as paredes do seu estúdio não tinha moldura. Ela dizia: “Estou sempre esperando que isto aconteça, que o quadro esteja vivo nele mesmo por dentro, nesse sentido de não viver dentro de sua moldura”. Era assim que ela desejava que se comportassem seus textos, derrubando as molduras e provocando significações tempo afora.

Referências Bibliográficas

STEIN, Gertrude (1975). **Lectures in America**. New York: First Vintage Books Edition. Lectures.

STEIN, Gertrude (1965). **Três vidas**. São Paulo, Cultrix.

BURNS, Edward (ed.) (1970). **Gertrude Stein on Picasso**. New York, Liveright.

GASS, William (1974). **A ficção e as imagens da vida**. Trad. Edílson Alkmin Cunha. São Paulo:

HAAS, Bartlett (ed.) (1974). **A Primer for the gradual understanding of Gertrude Stein**. Los Angeles: Black Sparrow Press. p.11.

JAMES , William (s/d). **The principles of Psychology**. William Benton Publisher, Encyclopedia Britannica Inc.

RÉGIS, Sônia (1990). **A iconista e a rosa** ou A invenção da realidade (Uma leitura da obra de Gertrude Stein). PUC/SP.

SUTHERLAND, Donald (1951). **GS: a biography of her work**. New Haven, Yale University Press.

VECHTEN Carl Van (ed.) (1962). “Picasso”. In **Selected Writings of Gertrude Stein**. New York: Random House, Inc..

WHITE, Ray Lewis (ed.) (1972). **Correspondence and Personal Essays:**

Sherwood Anderson/Gertrude Stein. Chaper Hill: The University of North Carolina Press.

A SARÇA ARDENTE ⁷

A obra de Nélida Piñon exige do leitor que se embrenhe na sua intriga para perder-se no mistério da própria criação. Seu texto é crivado de referências ao movimento da gênese poética, uma narrativa que funda o tema da invenção, organizando a linguagem para criar um corpo que sobreviva no tempo e ocupe um lugar na memória (*“disse tudo que sabia sobre o trigo, foi tão distante que sem querer alcançou o barro”*, SA ⁸).

Signo de um conhecimento que se perfaz no resgate da origem, sua palavra traça uma viagem no imaginário com a tarefa de criar uma poética de indagação da própria originalidade. O sentido desse enredo é sondar os fundamentos da história

⁷Publicado originalmente como pós-fácio do livro **A casa da Paixão** (1982). Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

⁸ Os títulos dos livros serão anotados nas citações de modo abreviado: Sala de Armas (AS), Tebas do meu coração (TC), A força do destino (FD), De Tebas ao meu coração (DTC), A casa da paixão (CP), Revista Escrita (RE)

__ fazer da linguagem um corpo em transparência, uma forma sagrada de relação com o mundo.

Enquanto seu discurso toma a linguagem como prenúncio desse mistério substancial que se processa entre a natureza e a narrativa, sua escrita se faz num tempo perfectivo (*“a tarefa orgulhosa de partirem à procura da primeira palavra jamais pronunciada pelo homem. Esta semente original que se engendrou talvez tendo a natureza como tema e pretexto”*, SA). O narrador aponta sempre para a história e seu corpo como instrumentos de um sentido anterior, que demanda continuidade. Esse corpo, que narra enquanto é narrado, tem como função dar continuidade a uma voz original, ser testemunha desse conhecimento que se interpõe entre o tempo da escrita e o sujeito da narrativa. Nesse exercício, a ficção de Nélida Piñon funde sagrado e profano, ocupando-se com a transgressão das regras para afirmar a invenção como um impulso unificador (*“Eu sou a criadora num mundo preexistente”*, in Revista Escrita, ano I, nº 4, 1976).

A linguagem, assim, se apresenta como um rastreamento da palavra inicial, gerando um ritual questionador do discurso de representação. A invenção literária molda uma realidade que procura sua identidade além do corpo da escrita, aliviando sua condição mimética com a iniciativa de impor à palavra a memória da sua significação, a voz da unidade inicial. O gesto criador indiciado nos textos é um conhecimento religioso (que religa a descoberta da forma com a intuição da sua originalidade), deixando-se transpassar por uma voz que o antecede e sobrevive à sua imagem. O ato criador aparece como regenerador e reformador (*“A tudo se pode emendar, ou corrigir, com sintaxe nova”*, SA). Corrige, emenda e restaura as qualidades de uma energia que busca a vida, atribuindo um corpo ao seu enredo (*“a semente disposta corrigir-se em prol da futura forma”*, TC).

Para Nélida Piñon, o discurso da invenção esclarece melhor o processo da criação, porque desorganiza o conceito de arte como mero simulacro, suplemento do real. A criação é uma concepção inédita que brota da intenção humana de apreender uma idéia sem se confundir com ela, criar uma realidade na linguagem: injetar no signo a

força da vida, liame com o absoluto. O destino do criador é transgredir os limites da matéria, perceber a transparência do mundo visível e revelar o mundo invisível, simbólico, perturbando os sentidos cristalizados; o destino do homem é dar voz à palavra que lhe queima a garganta e o incita à eternidade, perfazer o mundo para resgatar o Verbo que lhe é intrínseco (*“uma ansiedade que a projetava aos confins do mundo, onde sonhava construir uma casa no último limite exato da terra”*, TC).

Em **Tebas do meu coração**, um romance de grande ousadia simbólica, a escritora organiza os princípios desta estética original, que tem embasado toda a sua obra. Tebas é a Memória ocupada por dois territórios limítrofes, que se hostilizam, mas se completam (um na ausência do outro: significante e significado de uma realidade que se erige pela linguagem), denunciando o atrito entre matéria e substância que conforma todo signo. O entremeio, a zona de silêncio interposta entre estas fronteiras, é simbolizada por um rio. De um lado, fica Santíssimo, cidade onde o presente é sempre impossível, onde a divergência causa distanciamentos temporais e espaciais, afastando as personagens de suas identidades e corpos para se dedicarem à (impossível) tarefa de atingir a perfeição. O lugar onde a palavra atualiza sua anterioridade e as formas resgatam o conhecimento motivador da criação, exigindo o sacrifício do corpo. O corpo é apenas um instrumento para tocar a perfeição que a eternidade consagra: a voz consubstanciada à palavra. A perfeição é o destino, a identidade conferida pela linguagem criadora que engendra novas formas ao garantir a unificação da imagem com a palavra. O corpo é o instrumento que sacramenta o exercício da criação, que tanto visa perfazer o mundo à imagem e semelhança da sua originalidade quanto corrigi-lo, atualizando a memória do Verbo original.

Do outro lado fica Assunção, que não se mostra. Assunção é um significado em ausência, representado por três metáforas recorrentes que impulsionam e motivam a existência dos habitantes de Santíssimo. 1) A ponte de cristal, que mobiliza Santíssimo em seu esforço para ver em transparência (aproximação e distanciamento no tempo e no espaço), ver através da matéria e renegar sua opacidade, ver a fundo. (*“A transparência da xícara permitia Tronhão enxergar o*

sino da igreja, a voluptuosidade do cobre, uma mancha de sangue que ali ficou desde a construção, e minúcias invisíveis a olho nu, como as rugas que se avizinhavam de Peregrino por desgostos de que não padecera ainda, os primeiros cabelos brancos ao abrigo das próprias raízes”, TC) 2) O teatro Íris, onde o espetáculo da vida atingiu a perfeição, pelo qual as personagens de Santíssimo cegamente pautam seus roteiros, perdendo-se na ilusão de poderem inspirar Vida às suas obras. (*“Não via na vida o que o palco não desenhasse e reproduzisse com igual perfeição. Ali enxergávamo-nos como diante de um espelho”, TC.*) 3) E o armazém Dourado, onde a mercadoria tem valor intrínseco, em respeito à densa memória do mistério que transforma o sonho em realidade, tornando a arte uma matéria de transubstanciação, modo de transformação da realidade.

As personagens de Santíssimo, lugar em que se desenrola o enredo da narrativa, buscam conciliar estes dois mundos na memória (em sacralização e carnavalização), atribuindo transparência à matéria, marcando suas obras com a perfeição e oferecendo os seus corpos para os sacrifícios requeridos pela criação (*“o mais fino dos criadores e que em benefício de sua arte não hesitou praticar no próprio corpo retoques indispensáveis”, TC*). Assunção é a substância; Santíssimo, a matéria da criação, o barro para moldar as imagens do sonho.

Tebas, portanto, é um corpo místico a anunciar a salvação do ser humano pela tarefa da criação, da recuperação da Vida. A personagem é apenas uma função narrativa, persona que doa seu corpo e sua energia para resgatar na ação poética o verbo inicial, corpo que se sacrifica nessa tarefa, atuando como instrumento (*“os deslocamentos de nossos corpos, todos em verdade emprestados”, TC*). O corpo à procura da imagem perdida. Tebas unifica o mundo pelo exercício da arte, pois o cotidiano é doloroso e nostálgico. Essa concepção do mundo está assentada na falta inicial, na perda da divindade e no sentimento de culpa que o homem elabora indefinidamente pela invenção. A terra não se concilia com o homem nem com o seu mundo, pois é anterior a ele, foi gerada sem o seu consentimento e por isso precisa ser reinventada, plasmada pela memória do sonho inicial, tarefa a que todos os habitantes da cidade se dedicam com modos e matérias diferentes, ofertando o

corpo em sacrifício ao sacramento da criação, tentando dominar o tempo e o espaço (pelas imagens da transparência), ganhar a eternidade (perfeição) e infundir vida à matéria (transubstanciação). A palavra, em Tebas, se submete ao mesmo jogo, quase sempre reificada, elaborando um resgate semelhante, pronta para sondar a origem, esse fio que se desenrola da memória para inaugurar e recuperar um mundo.

O estilo narrativo de Nélida Piñon, poético na sua ironia, permite a dissimulação de toda essa ludicidade que cria inversões, fragmentando a sintaxe e a narrativa, criando as elisões que se oferecem em favor da unidade simbólica da criação. A linguagem da criação é a única salvação para os personagens de Tebas, impulsionando para uma viagem ao desconhecido, que prenuncia as constantes sondagens do inconsciente. É o exercício da potencialidade humana na conquista de sua história. A palavra é sempre o rosto mais próximo da identidade do sujeito, sua face mais significativa.

A criação se destina a recuperar o silêncio e o desgaste da palavra para introduzi-la em nova cadeia significativa. A enunciação do silêncio, da perda inicial, esta estética de uma nostalgia, configura-se no anacoluto, figura muito ressaltante do seu discurso, tanto ao nível sintático quanto no plano da narrativa, criando fragmentação e descontinuidade que modificam o sentido fixo e abrem espaço para uma leitura lúdica. Sua narrativa se propõe como simulação de um labirinto que é preciso percorrer, entre erros e acertos (à imitação do resgate original), para chegar ao significado, difícil e escamoteado, ao seu cerne escondido, que exige um ritual para acompanhar a circularidade infinda da palavra que se quer imortal.

Escrever, para Nélida Piñon, no que o seu discurso antecipa, não se resume a relatar uma vivência ou desenhar os contornos de uma factualidade aleatória. É traçar um roteiro que se realiza na própria experiência lingüística, no tempo da narrativa, formalizando uma realidade nova. (*“Escrever para mim é um ato de identificação com o real a se fazer”*, DTC.) Sua escrita não inocenta o signo, não o distancia de sua história, mas intenta dar-lhe um corpo para que se anuncie a si

mesmo, embrenhando-se história adentro, traçando o roteiro de uma evocação, seguindo os rastros da sua anterioridade. Assim como o narrador é escrito por sua linguagem, a linguagem o descreve e lhe confere uma identidade. Há um sentido anterior à palavra dita pelo narrador, que o percorre e significa. Sentido que o define. O projeto de sua obra é compor uma realidade assentada sobre a questão profunda da linguagem protetora, com o recurso da palavra que fala pelo escritor enquanto representa um significado instituído pela História. Essa consciência salva a sua palavra da usura que sofre o signo que não supera a sua limitação histórica, pois tudo já foi dito. E pode ser dito de novo. (*“Sem o nosso esforço, se ignoraria que atrás da história existe outra, uma outra ainda existe atrás, assim sucessivamente, até o começo do mundo”*, FD.)

O signo verbal é atingido pelo desejo de resgate, é uma realidade feita de sobreposições de sentidos acumulados no tempo, ganhando significação à medida que a estrutura inventiva impõe-se com sua organização e constrói uma unidade significativa. Os sentidos dispersos são reunidos para projetarem um novo significado. E a obra de Nélide Piñon quer a linguagem como testemunha, sondando as raízes da escrita, sua função, e perseguindo o cerne gerador do seu sentido. O escritor é tanto precursor da história quanto seu cronista. Escrever, no sentido de sua obra, é ir ao encontro da fala inicial, rastreando a multiplicidade significativa da palavra até atingir a sua substância, o verbo perfeito, do qual deriva toda linguagem. A linguagem que articula o escritor e que o descreve, dando-lhe corpo e origem, que se apodera do silêncio para anunciar-se e denunciá-lo, cumprindo sua trajetória de apuro, enquanto inventaria o mundo, ao fazer-se realidade. Mais do que sondar o início, sua narrativa recolhe a passagem do homem pela linguagem na ânsia de impor a força da vida à palavra. Verbo que inaugura a narrativa ao apropriar-se do princípio criador para perfazer o trajeto do enredo humano sobre a terra. (*“Desde pequena adestrou a mão direta para enfrentar a caneta. (...) Já aos treze anos, livrou-se deste jugo utilizando as duas mãos sobre pequena máquina Hermes que, em verdade, escreveu seus livros. Teve ela apenas o trabalho de assiná-los”*, FD.)

A palavra que ocupa o silêncio da origem (de resgate impossível) provoca uma cadeia significativa, multiplicando-se em invenções que se sobrepõem ao tempo, ocupando o espaço da memória. (*“Nenhuma linguagem de que se lance mão esgota o propósito de um tema”*, DTC.) A linguagem é uma das fantasias do ser humano, sua forma mais enfática de realidade. É ação e forma, modo de tornar visível o invisível, de exercer o poder da criação, de extrair conhecimento e imprimir vida. A criação é uma impossibilidade que o artista escamoteia pelo recurso da imitação da natureza e o verbo uma impossibilidade que o escritor simula no desejo de emendar a aparência da terra, corrigindo o mundo.

O assunto da criação (e da poética) sempre foi o motivo mais recorrente da obra de Nélida Piñon, que discute a matéria da ficção (como registro, resgate e revelação) e reflete sobre a sua realidade, chegando muitas vezes a incorporar-se ao narrador, tomando-lhe a fala. (*“Porque se percebe constantemente a concorrência entre aquele que narra e o que se deixa narrar”*, DTC.) A linguagem é a sua história mais convincente. A intenção de inventar o mundo pela palavra, definindo-o incessantemente, é uma tentativa de tornar aparente o inerente, um exercício de desvendamento do enigma da vida. Porque uma revelação não é dada, é um processo de descoberta que se faz pela invenção de um novo mistério que supera o obstáculo da aparência e da alegoria da vida. Sua narrativa responde às questões desse processo. Toma a si mesma (matéria literária) como tema, questionando os limites da sua própria realidade. O mito da invenção na literatura é investigado em metáforas e enredos que criam uma obra que não se fecha em sua propriedade, uma poética que incorpora a trajetória da nossa consciência histórica e a ansiedade de ir em busca desse verbo perfeito, que deve ser o espelho da criação humana. Tentativa de denominar indefinidamente este verbo inaugurador, enunciar seus limites e o que simboliza. Sua temática abrange uma leitura das formas criativas atualizadas historicamente, denuncia a linguagem como uma produção que se inicia na brecha do residual clássico (idéia & forma) com a produção artística da cristandade (paixão & mistério), mosaico tradicional da linguagem criativa do ocidente. A literatura vista como um código engendrado pela necessidade do

resgate do mito original da criação, da imagem inicial, a confirmação do desejo de reconhecimento que transpassa toda produção de arte.

Metáforas e referências aos símbolos da criação são muito recorrentes na narrativa de Nélida Piñon, tanto em seus romances quanto nos contos, marcando bem essa ansiosa procura de uma palavra que signifique e doe realidade à história do ser humano em seu percurso pela terra. A metáfora da transparência resume toda a especulação sobre a origem, tentativa de destruir a opacidade da própria imagem e deixar-se refletir pelos próprios atos geradores. A narrativa deixa de ser um suplemento da escrita inicial para suplantar-se na memória da linguagem, não esgotando a realidade, mas refazendo-a numa atualidade que encampa o jogo da perfeição contra a redundância e a reduplicação da imagem. (*“Apalpo a vida. Auscultando-lhe a ruidosa exuberância aprendi que nada exige a minha presença. Unicamente meu corpo narrador afina-se às suas próprias funções”*, FD.)

Está em jogo a vida. É preciso apropriar-se das formas existentes para inventar novas resistências à rigidez da morte, opor a criação ao silêncio e à morte, transgredir o real, formalizando novos enredos para a história humana. Daí a narrativa fundar-se no lugar da origem; a escrita investir-se da técnica poética para resgatar a semente original, nomeando. Nomear é conhecer e dominar. E nesse jogo, o sujeito da narrativa de Nélida Piñon tem muitas funções. É cronista, ao registrar a memória histórica, mesmo que a transgrida e ultrapasse pela paródia; é o delator que observa o existente e com voracidade incorpora o outro ao presente da narrativa; é o narrador que se inscreve na narrativa como testemunha da sua fala; o inventor que se denuncia como intermediário entre a Criação e a criatura (o que lhe permitiu adentrar-se pelo libreto da ópera **A força do destino**, tecendo sobre ele uma paródia que com ironia recupera da história a linguagem), vigiando a fronteira entre o imaginário e o real. Aquele que toma da palavra para aliviá-la dos seus ruídos até atingir o silêncio da sua significação inicial. A literatura como invenção é a sua aspiração maior, o cumprimento de uma vocação.

O esforço do escritor, para a autora, é o de inscrever-se na criação. Sua narrativa deseja ser registro (função histórica), resgate (função religiosa) e invenção (poética) ao mesmo tempo. Instrumento de conhecimento, seu texto desloca-se da categoria superficial de relato para compor uma realidade que se projeta além dos seus limites de representação, que se faça no presente da linguagem. A palavra reificada é trabalhada como objeto de desvendamento da origem, e toda a alegoria da criação faz o universo das suas obras parecer uma grande oficina, uma carpintaria poética, onde o propósito único é atingir a perfeição, conquistar pelo ritual da escrita uma projeção para a eternidade. Nessa carpintaria sagrada, o corpo é um instrumento. Também é preciso aperfeiçoá-lo, sacrificá-lo para o sacramento da arte – o projeto mais ambicioso das suas personagens é a criação perfeita que ilumine os espaços opacos do conhecimento, criando uma transparência onde a energia do verbo, pelo mistério da transubstanciação, se faça vida pela palavra.

Suas personagens intentam alcançar a perfeição com o corpo da vocação que se deixa tomar pela voz inicial, conferindo-lhes eternidade. A transparência é uma das qualidades da perfeição, permite que um corpo se deixe ver-através-de-si-mesmo, além de si, eliminando os limites e reconhecendo-se no tempo e no espaço de sua significação. As imagens de transparência que aparecem na sua obra são metáforas dessa perfeição que deve ser alcançada. O translado cotidiano de suas personagens é uma viagem pelo espaço de si mesmas e pela terra, onde estão exiladas, perdidas entre objetos que as desconcertam e ferem, onde estão de passagem para sofrer um conhecimento que as faz perder a identidade, mas que as impele para o eterno, a que aspiram. (*“Se na batalha do machado o pai de Eucarístico perdera um dedo, ultrapassando a memória paterna sacrificara dois. Sua perfeição lhe permitia ceder alguns dedos em troca de construir”, TC.*)

A narrativa de Nélida Piñon recarrega o signo com todos os vestígios da sua ancestralidade e, ao mesmo tempo, livra-o da sua inocência, pela paixão de se fazer à imagem e semelhança do princípio criador no ritual da arte. Essa transcendência do corpo pelo significado torna a palavra mediadora entre o real a se fazer e o mundo existente; o princípio gerador confundido com a criação,

recompondo sempre o mesmo mito. A criação é troca de substância, vida significativa a se fundir na linguagem. O corpo é um emblema, se ajusta ao papel de um significado, persona, rosto da paixão que dramatiza sua mortalidade para desejar a eternidade através da criação. A criação é o destino, a salvação. O ser humano está de passagem pela terra, sofrendo o exílio da carne, por isso suas personagens são convocadas para organizar a narrativa dessa paixão criadora, que as projeta para além da própria vida. Vencendo os limites do corpo vencem os limites da morte, pois o corpo é o limite da morte.

* * *

Nesse contexto, em que o corpo se faz instrumento da criação, lugar onde processa-se a consagração do verbo pela linguagem perfectiva, a obra de Nélida Piñon abre espaço para o discurso erótico. Um discurso erótico, no entanto, movido pelo mistério da redenção que se opera em toda criação – um advento lingüístico que anuncia o desvelamento da realidade escondida ou inominada. O romance **A casa da paixão** dá continuidade às suas obras iniciais, cuja linguagem, densamente bíblica, resgata mitos da tradição judaico-cristã, atualizando-os num projeto poético voltado para a reflexão da paixão criadora (linguagem da nominação) e da urgência do conhecimento. O elemento erótico, nessa narrativa, está ligado ao conceito de vida como redenção do signo e da carne. O romance oferece um roteiro para a descoberta do nascimento; a terra/corpo de Marta (senhora da sua casa) é o altar do sacrifício em que se privilegia a sensibilidade da matéria disposta a transformar-se pelo fogo (sol) da inteligência universal, dedicada à revelação da realidade e anunciação do mistério. O corpo, que é a casa da paixão, lugar onde a vida se faz pela concepção do verbo. Eterno, é também casa do espírito, do significado fecundado pela paixão do conhecimento. A vida resulta da aprendizagem da passagem da luz pela aridez e opacidade de uma natureza que é preciso redescobrir para possuir a exaltação gozosa da matéria. O sexo (como a linguagem) é o lugar de uma

fecundação que se sagra em nome do conhecimento. Jerônimo, o eleito, cuja *"carne imperecível e cristã"* alimenta e dá vida, está no lugar do nome sagrado. Assim fica santificada a linguagem que dá nome ao mistério da vida e que autoriza a revelação de Marta: *"o que se fizer em minha carne se estará fazendo no mundo"*.

Ao deslocar o privilégio da criação do verbo para o corpo, Nélida Piñon abre o espaço de um resgate vital para o seu romance, fundado sobre um corpo que se afirma entre o roteiro da página e uma memória universal, assentado sobre o desejo de vida. Nesse belíssimo romance que sacramenta o cotidiano e santifica o corpo da mulher em oferenda, a linguagem se deixa marcar pelo mito fundamental do verbo anunciado, que se faz carne e eternidade. Marta (senhora do seu enigma e fundadora do seu signo) é a casa dos adventos, onde se faz o mistério em que Jerônimo é iniciado; mistério que exige o sacrifício do corpo para ligar o real ao maravilhoso no sagrado exercício da vida. Viglada pelo pai, que acompanha a *"filha a quem a terra outorgara a fartura de todas as estações"*, e *"ungida pela sagração de Antônia"*, que imita a natureza animal, Marta inicia a vigília de um natal que Jerônimo aceita como a representação de uma perfeição que os lança para a eternidade. Marta, ao preparar seu corpo para o peso desse conhecimento (peso da cruz), permite que Jerônimo, o nome sagrado, possa disseminar-se pelos signos dessa sacramentação. E entre o fogo da perpetuação da paixão e a água batismal do rio, ela inicia o *"novo parto"*, ciente de que *"mudar o estado do corpo era alterar todo o pensamento"*.

CAMINHOS DA CRIAÇÃO ⁹

Otávio Paz é um poeta e ensaísta consciente da sua função e manifesta-se sempre responsável por seu discurso. É um escritor que não se esquece de questionar sua palavra. Talvez por isso tenha escrito um dos melhores livros sobre a realidade da criação poética: **O Mono Gramático** (no Brasil, publicado pela editora Guanabara, com tradução de Leonora de Barros e José Simão, em 1988).

O texto de Paz é denso e empenhado em resgatar o papel e o lugar da escrita para a humanidade. Para tanto, escolheu uma metáfora rica: “o caminho de Galtá”, em Rajástan (talvez lembranças de seus tempos de embaixador do México na Índia). O livro fez parte de uma coleção francesa dedicada aos caminhos da criação. Ao trilhar a metáfora do caminho, Paz confirma a escrita como “trânsito”, ação perfectível. Pela linguagem é possível perfazer uma vereda, percorrendo-a enquanto ela vai sendo inventada. E para isso o poeta tem a companhia de uma representação mítica hinduísta, a de Hanumã, o grande Mono, o Mono Gramático, o “mono autor da gramática” e o melhor intérprete do “sentido das escrituras” (que lembra o Hermes latino e o Thot platônico, do mito da invenção da escrita).

O livro do poeta mexicano é um precioso entrelaçamento de rigor conceitual e intuição poética, conduzindo-nos de modo admirável pelos complexos caminhos da criação.

1. O caminho da escritura

⁹ Artigo publicado no jornal O Estado de São Paulo, Número 539, Ano VII, p. 11, 8/01/1990.

Otávio Paz fez uma combinação conceitual significativa de escrita e leitura na palavra “escritura”. Para ele, o discurso de representação vive à beira do sentido, num duplo movimento: “Ao escrever, caminho para o sentido; ao ler o que escrevo, apago, dissolvo para o caminho”. Assim, Galta, o caminho inventado para ser percorrido, é a imagem de uma realidade tocada pela linguagem e nela esvanecida. “Galta não está aqui: ela me aguarda no final desta frase. Ela me aguarda para desaparecer”. No universo da representação, o desejo se formaliza como um constante ir até, uma (im)possibilidade de chegar. A escritura é passagem: “O caminho é escritura”. A palavra é uma metáfora em desdobramento contínuo, que encontra abrigo temporário no discurso como “um caminho para um fim provisoriamente definitivo”.

Para “empreender o íngreme caminho dos peregrinos” pela linguagem é preciso unificar-se pela vontade de andar uma invenção que espelha outras invenções espelhadas pela memória, infinitamente. Lá, onde sempre está posto o sentido, diz-nos Paz, é o lugar da mortalidade humana. O persistente ir ao encontro de uma realidade que se deflagra na medida em que é inventada aponta para as “alegorias da mortalidade: estas frases que escrevo, este caminho que invento, enquanto trato de descrever aquele caminho de Galta, se apagam, se desfazem enquanto os escrevo: nunca chego nem chegarei ao fim. Não há fim, tudo tem sido um perpétuo recomeçar”. O caminho de Galta não se esgota, pois não é possível desandá-lo em busca de uma palavra primordial. Ela não existe; toda palavra é o reconhecimento de outra, que impele para um futuro constante; o fim é o recomeço. O caminho é o convite da literatura para irmos ao encontro da memória e da imaginação: leitura e decifração incessantes. O caminho é o lugar da constatação do poeta: “Agora me dou conta de que meu texto não ia à parte alguma, exceto ao encontro de si mesmo”.

2. Peregrinação pela linguagem

O poeta, nesta peregrinação, caminha em busca de um sentido de antemão dissipado, perdido momentaneamente na fascinação pelo discurso dos "nomes

próprios", que a si mesmo se basta, reservado aos deuses. Ele se encontra na linguagem e nela se perde: seu exílio. "A linguagem é a consequência (ou a causa) do nosso desterro do universo, ela significa a distância entre as coisas e nós mesmos." Restam-lhe a repetição e a reiteração (metáfora e analogia) como discurso: "Isto que digo é um contínuo dizer aquilo que vou dizer e que nunca acabo de dizer: sempre digo outra coisa".

Para Otávio Paz, estar exilado é não possuir a visão dos deuses (que a poesia tenta imitar), como "a visão de Hanumã, que é a visão vertiginosa e transversal que revela o universo, não como uma sucessão, um movimento, mas como uma assembléia de espaços e tempos, uma quietude". Uma visada que abarca espaço e tempo num único nome próprio, definitivo; um nome que o poeta jamais atingirá. "O poeta não é o que nomeia as coisas, mas o que dissolve seus nomes, o que descobre que as coisas não têm nome e que os nomes com os quais as chamamos não são seus." Por isso, para Paz, "a crítica da linguagem se chama poesia; ela é que inventa e apura o sentido, no mesmo momento em que o dissipa".

A escritura do Grande Mono é feita de nomes próprios; ele sabe que "a diferença entre a escritura humana e a divina reside no fato de que o número de signos da primeira é limitado, enquanto o da segunda é infinito: por isso o Universo é um texto desprovido de sentido, ilegível até mesmo para os deuses. A crítica do universo (e a dos deuses) chama-se gramática". O poeta é uma metáfora do Grande Mono, "o monograma do Símio perdido entre os símiles", que, por sua vez, é uma metáfora do Universo. É ele quem põe ordem na individualidade desregrada do Universo, sendo o "mono/grama da linguagem" e o "ideograma do poeta": aquele que se deixa representar. Na história, sua epopéia aparece inscrita nos muros decrépitos de Galta.

A tarefa do poeta é justamente desfazer os nomes para mostrá-los como "uma frágil cascata de significados que se anulam". Exilado, o poeta mora na realidade indizível de um discurso que se dissipa na medida em que ele o inventa. Sua verdade é "um perpétuo desmoronamento, não há nada sólido no Universo, no dicionário todo não

há uma única palavra sobre a qual reclinar a cabeça, tudo é um continuo ir e vir das coisas aos nomes às coisas".

3. O sentido da realidade é a realidade do sentido

O desejo do peregrino (e do poeta) é "chegar lá, ver, tocar". Lá é o lugar do sentido (im)possível, que se desfaz ao ser atingido. A escritura é a representação simbólica desse sentido, pois "o sentido é aquilo que emitem as palavras e que está além delas, aquilo que se foi entre as malhas das palavras e que elas quiseram reter ou agarrar. O sentido não está no texto, mas fora. Estas palavras que escrevo andam à procura de seu sentido e nisso consiste todo o seu destino". O que resta da realidade é "o resíduo verbal": "a árvore não é o nome árvore, tampouco é uma sensação de árvore: é a sensação de uma percepção de árvore, que se dissipa no mesmo momento da percepção da sensação de árvore". Real mesmo são "estas árvores, estas que assinalo e que estão além de seus signos e de minhas palavras", pois são "irrepetíveis: nunca voltarão a ser o que são agora", nesta escritura.

O caminho de Galta, que termina num terraço de Cambridge, onde possivelmente Octavio Paz escreveu essa reflexão sobre a linguagem, é a página escrita em busca da "reconciliação", é o fim do exílio, é "o corpo de Esplendor". Esplendor: espelho do processo de representação. Na companhia de Esplendor, o poeta cruzou o arco do Pórtico do Santuário, depois de perfazer, pela escritura, o espaço começado "numa vereda ocre de Galta que me conduz a esta página onde o corpo de Esplendor repousa entre os lençóis enquanto escrevo sobre esta página e à medida que leio o que escrevo". Esplendor, como a escritura, é o outro, a realidade do outro em nós, contemplada e representada, a nossa própria representação.

Esplendor é corpo iluminador a iluminar: é "aquilo que separa (libera) e tece (reconcilia)", é o encontro com o sentido momentâneo da realidade, que é a realidade do sentido. Na verdade, a reconciliação do poeta é consigo mesmo e com sua escritura, através do outro. Aceitação da escritura como um outro e aceitação de si. Esplendor é "aquilo (aquela) que está lá, no fim do que digo, no fim desta

página, e que aparece aqui ao se dissipar, no se pronunciar esta frase". Encontro, enfim, com o sentido (im)possível da vida: realidade do poeta.

EM LIBERDADE¹⁰

¹⁰ Publicado no jornal O Estado de São Paulo, em 01/04/1982.

Tanto na obra ensaística quanto na poética, Silviano Santiago tem optado pelo exercício da reflexão crítica sobre a razão da escrita no espaço da nossa produção literária. Com isto investe o escritor com a função (res)guardadora dessa aliança coletiva que é a língua, buscando na escrita os termos desse contrato: quem fala, para quem e para quê (pois todo o processo de denominação é ato de dominação). Incumbindo o escritor do papel de pesquisador do jogo significante, disposto a inquirir a articulação histórica (quem cala e quem consente), seu texto crítico se organiza seguindo a economia da própria obra investigada e evitando a dispersão de elementos significativos. Nesses termos, a leitura da matéria literária passa a ser, conseqüentemente, uma produção de conhecimento e o texto abordado, um pré-texto, sobre o qual a atividade crítica realiza a sutura dos elementos mais significativos do evento da sua produção.

Se o tecido literário se mostra também no que esconde (no seu avesso), tanto sua identificação quanto seu reconhecimento se fazem pela transparência dos dados superpostos. Nada é gratuito no discurso literário. A implantação da palavra no espaço em branco da folha desperta e revolve a substância da arte e a matéria da vida. É preciso observar a atualidade de uma obra sem perder de vista o pano de fundo da sua história, projetando-o sempre nos limites da vivência da voz que a dita. O compromisso do crítico, para Silviano Santiago, é resgatar do passado a obra de representatividade para o presente, mas de olho no futuro. É necessário conhecer os antecedentes que favorecem a geração de uma nova escrita, o lugar da sua produção e a voz que a perpassa. O exercício crítico, dessa forma, se expande pela incorporação de outras linguagens, percorrendo a produção individual como mostra reveladora da coletividade.

Ao atualizar sua leitura de Graciliano Ramos num livro de ficção (**Em Liberdade: uma ficção de Silviano Santiago**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981), o crítico

propõe-se a organizar o texto com os elementos da vivência e da postura ideológica do escritor Graciliano Ramos, liberando sua obra dos limites da confidência. Ele a desprende da forma do seu acontecimento literário, desligando-a do lugar fixo que ocupa na história da ficção, para assumir a voz que nela fala e conjugá-la em outros tempos. Nesse alargamento de percepção do projeto literário do criador de **Memórias do Cárcere**, as representações do pensamento dominante, as instituições culturais e políticas brasileiras são postas à mostra, retiradas do confinamento da sua narrativa. As referências feitas à situação da obra nos quadros políticos e culturais têm como perspectiva ressaltar os cenários e as ocorrências que a delimitaram; e não comparecem, nessa revisão, apenas como alusões: são entidades presentificadas no texto, onde se calca a figura humana e simbólica de Graciliano. Ao propor este diário-ficção como resgate da palavra do escritor (o dito pelo não dito), inscrevendo-o no lugar do capítulo que nunca foi por ele escrito (o da sua liberdade) e que, segundo o escritor Ricardo Ramos, deveria conter as suas "sensações de liberdade", Silviano realiza uma leitura crítica tanto das representações do escritor como o controverso personagem que a memória nacional acolheu quanto do autor cuja proposta estética foi sempre um incentivo à reflexão da prática literária. Este sutil exercício de crítica abrange o discurso de Graciliano como reflexão histórica e estética; convocado no tempo, onde se deixa existir transposto pelo espaço que lhe é reservado na sua contemporaneidade. Ele se liberta ao sublevar-se contra o sofrimento que lhe é imposto, entregando-se ao corpo erótico da escrita, às suas memórias e à liberdade. Livre e disponível para a leitura, o discurso do escritor escapa com a sua linguagem, compondo uma personagem verossímil (embora incômoda) e expondo, em transparência, sua antecendência histórica, a formação intelectual, o conformismo e a revolta que marcam sua existência nos espaços que lhe foram reservados.

Em *Liberdade* traz prefácios estratégicos, insinuando-se como a vivência que Graciliano denegou para completar as suas memórias; comporta detalhes da vida literária do Rio de Janeiro à sua época, as posturas ideológicas dos escritores seus contemporâneos, datas, nomes e fatos. Mas incorpora certo

estilo do escritor e até mesmo algumas das suas frases, desfazendo-se da preocupação de usar aspas: artimanha desnecessária, pois o diário submete-se à rigorosa recuperação das fontes que informaram publicamente a vida e a obra do autor, das opiniões que ajudaram a compor seus muitos retratos, bem como das suas próprias comunicações. O personagem-escritor, um ser nitidamente composto pela complexidade da sua história pessoal, é transformado em componente da história coletiva. E o indizível submerso no tempo adquire configuração metafórica de vivência individual. Ao resgatá-lo do conjunto da sua obra e fortuna crítica, Silviano lhe concede espaço para registrar até mesmo suas contradições aparentes, que se quebram no confronto com a realidade com que se atrimam.

O crítico se ocupa em remir tanto o Graciliano disperso como arcabouço de personagem por entre os seus livros quanto o que foi inventado por seus contemporâneos em diferentes ocasiões. A disposição de escrever uma ficção com a voz de quem se inscreveu numa obra de memória é ousada e demonstra bem a responsabilidade de quem quer devassar a estrutura deste Pai-Brasil, desvelando sua diversidade, desvendando e registrando suas falas, intertextualizando-as e atualizando-as no contexto da nossa conformação cultural. Uma ficção pode ter sua existência sobreposta à outra ficção, ampliando os dados significativos do seu contexto original; a poesia pode ser uma revisão da vivência poética. Já no livro **Crescendo Durante a Guerra numa Província Ultramarina**, Silviano deixa clara a intenção de indispor-se com as limitações a que está submetida à criação literária e mostra grande disposição para forjar elos entre discursos, rompendo os falsos limites da ação crítica e poética: "O texto primeiro existe, só, como ponto".

De partida, acrescentaríamos, os textos existem como impulso de conhecimento, valor que deve ser relevado. Tal comportamento crítico indis põe-se com o trabalho do escritor como contador de histórias – lançar dados da imaginação inventiva, própria ou do repertório popular, numa farta produção de frases, sem intentar para a significação deste trabalho, é dedicar-se a uma tarefa

inoperante. A leitura, tanto do dizer crítico quanto do poético, como impulso de reflexão e conhecimento afasta o trabalho da reprodução sem finalidade.

O contexto de **Em Liberdade** depõe as fronteiras delimitadoras da ficção dita "memorialista", exibindo o lugar e a origem da voz que sustentou a obra de Graciliano, uma escrita sempre comprometida com o essencial e aberta ao jogo dos contrastes e oposições. Seu texto serve como impulso para a prática da ficção de Silviano; o crítico se anuncia pela voz do escritor. E a voz de Graciliano na sua ficção que se ocupa do espaço crítico, recompondo-se e vergastando os limites que o contiveram. E a sua voz que, na ação de Silviano, reflete sobre a necessidade de ater-se a um plano de trabalho, "um romance onde se perdesse de vista a particularidade da minha prisão e se atentasse para o perigo constante que corre o intelectual brasileiro quando frente a frente com o poder". Preocupação que o faz ter um sonho em que a "morte misteriosa" de Cláudio Manuel da Costa, "morte por asfixia, dada depois como suicídio", faz-se também a sua morte. No espaço de um sonho, Graciliano é fundido ao poeta, contrapondo à sua história de preso político, mas em revolta contra a vitimização que lhe é sugerida pelo meio intelectual da época, a história da "traição" e do "suicídio" do inconfidente. A incorporação de Graciliano no texto de Silviano é um exercício de retratação de uma época na qual cabem tantas outras, a se repetirem incansavelmente até que uma leitura crítica as afaste do limbo do esquecimento.

O corpo da escrita não é uma excrescência do corpo do escritor ou do corpo social. A narrativa é particular e, ao mesmo tempo, pertence à coletividade, daí a necessidade de o crítico rastrear a razão da sua existência. Esta é a reflexão que domina a existência da audaciosa ficção de Silviano Santiago, tornando-a uma narrativa preciosa para o desvendamento e inauguração de novas formas críticas. Pois a crítica, tanto quanto a poética, tem como prática principal perturbar o leitor e tornar-se instrumento de ação, engendrando novas práticas criativas. "Passar adiante, esta é a função da palavra escrita. Deixar que o outro

compartilhe da nossa experiência, entre no nosso mundo, enquanto entramos no dele."

SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO ¹¹

¹¹ Publicado no jornal O Estado de São Paulo, Número 151, Ano III, p. 13, de 01/05/1983.

A literatura é também a formalização de uma urgência de expressão interligada ao desejo de comunicação do autor. O signo literário se funda na expectativa dessa relação, prevendo sempre o leitor. Alguns escritores têm sugerido metaforicamente em suas obras esse complexo que envolve tanto a ação de escrever quanto a função da leitura. O leitor, no entanto, como destinatário dessa soma energética que se aglutina no fato literário, quase nunca tem a sua função destacada, talvez porque lhe tenha sido designado diante do livro, por consenso histórico, um comportamento quase passivo. Por isso, é uma agradável surpresa este último romance de Ítalo Calvino, **Se um Viajante numa Noite de Inverno**, que faz do Leitor (assim mesmo, com letra maiúscula) o seu protagonista, exposto no espaço de uma trama seccionada por diversos relatos interrompidos. Este Leitor-simulacro, porém, rejeita a superficialidade da leitura fracionada e persegue, ilusoriamente, de narrativa em narrativa, a finalidade da literatura. Na verdade, ele quer ir além da palavra "fim" dos livros, pois desconfia que "tudo começou desde sempre; a primeira linha da primeira página de cada romance remete a alguma coisa" que já foi vivida. A esperança de uma leitura que supere a vida em sua novidade reflete-se neste jogo de interrupções, como a anunciar que no universo da "littera" tudo o que já foi dito pode ser dito de novo, infinitamente, mantendo-se original na sua atualização.

O Leitor de Ítalo Calvino vive o romance da leitura. O leitor é um "tu" maleável e pronto a representar os atributos e ações do sujeito da palavra, esse "eu" que se oculta como narrador. Ele se envolve com sua contraparte feminina, a Leitora, numa relação de cumplicidade diante do livro. O hábito da leitura que os une é uma ação que envolve danos vagos, pois é sempre possível, diante do perigo, virar a página do livro, fazendo-o reverter à mancha escrita. É aí que se inicia a verdadeira aventura: o deciframento do "círculo circunscrito" que é o livro, onde a expectativa, tanto do Leitor quanto da Leitora, se confronta com a

produção de um conhecimento e entrecruza-se com as diversas instituições que vigiam de perto o discurso literário – não pelo que é, mas pelo que pode provocar. O saber se entrelaça a diversas organizações que se ocupam em dispersá-lo pela fragmentação, desviando sua finalidade e disseminando-o adulteradamente, e isto faz o nosso herói-Leitor iniciar a sua peregrinação pelos labirintos e corredores "carcerários" da universidade, da editora, da biblioteca e dos arquivos, onde se programa e guarda toda produção escrita. Lugares por onde o Leitor vai passar e conhecer os desvios que sofrem as criações e os vícios que desencaminham os leitores de uma leitura mais profícua.

Num livro cheio de observações pertinentes ao universo da representação, a literatura é perscrutada em diversas situações é escavada em suas raízes para exibir a linha intrincada e intrigante de seu traçado. O escritor é considerado na sua divisão entre o desejo de satisfazer a expectativa dos Leitores e a necessidade que tem de revelar a sua verdade pessoal. Pois uma escrita impessoal é tão incabível ao projeto literário quanto o é a identificação do Leitor com a verdade cristalizada. Este emocionante romance da leitura propõe o roteiro de uma "navegação agitada" que, no entanto, como toda leitura, vai atracar em porto seguro, depois de dar "uma volta ao mundo, de um livro a outro". Uma viagem, solitária, pois a realidade da página escrita, pura virtualidade, só se revela pela leitura, que é uma experiência individual. É a leitura que inaugura e atualiza o conhecimento esboçado no livro; e, embora a leitura exija quase uma única mobilidade do Leitor, a do deslocamento dos olhos pelo espaço acanhado da página, palavra a palavra, linha a linha, o trajeto dessa ação só se perfaz se o Leitor adentrar pelo espaço desconhecido e complexo de sua própria imaginação. O movimento do romance, para Ítalo Calvino, é apenas o ponto de partida para o conhecimento que a leitura propicia. É nessa dimensão que o Leitor se aproxima do livro, que é ponto de cruzamento do lugar da escrita com o espaço da leitura, conformado por uma série de

narrativas que se alternam, suspendendo sucessivamente a continuidade do romance.

"O romance começa em uma estação ferroviária..." Começa, portanto, depois de começado o próprio livro (um começo dentre vários, aliás), ressaltando o movimento ilusório criado pela literatura. Na estação, lugar intermediário entre o passado e o futuro, "um viajante que perdeu uma conexão" está preso numa "armadilha intemporal", mas tem a esperança de (e todo o romance é pontilhado pela esperança ou expectativa de alguma coisa) "recuperar o tempo" e de "restaurar uma condição inicial" para se libertar do acaso. No café da estação, onde se reúnem os moradores da cidadezinha, ele observa "o velho relógio redondo" e deseja "fazer o tempo voltar atrás", porque percebe que (função inquietante da leitura) "todas as vidas que teria podido viver começam aqui". Isto é, na estação, nesse presente intranquilo, no lugar da leitura, no livro. Para o Leitor de Ítalo Calvino, a literatura é o que-poderia-ter-sido-e-não-foi, um desejo de resgate e recuperação. Ponto de partida e chegada, circularidade. O viajante que perdeu a conexão deveria entrar em contato com um desconhecido que o reconheceria pela manchete de uma página de turfe do jornal que ele traria à vista, no bolso do paletó. A senha seria: "Ah, o vencedor foi Zenão de Eléia!".

E por que Zenão? Porque o trajeto do olho na página é ilusão de movimento. O leitor abre, página após página, a materialidade do livro, para evadir-se do presente. Essa ilusão de continuidade, na linearidade do romance, é alusão a um dos paradoxos lógicos do filósofo Zenão de Eléia sobre a natureza do movimento. Ao defender seu mestre, Parmênides, que negava no mundo sensível a multiplicidade e o movimento, Zenão criou uma série de argumentos, tal como o da flecha: uma flecha em movimento está parada, porque em cada momento ela pode apenas ocupar um espaço determinado. O tempo do seu movimento, como o da leitura, é feito de momentos, de paradas. A

matéria literária se dá a conhecer nos seus "intervalos", muito mais pelo que oculta do que pelo que mostra. Esta é a sua revelação: o espaço da possibilidade. E o seu perigo. A literatura é reconhecida, na complexidade desta obra, como procura do original, onde se fixa a autoridade do escritor que, para prender o Leitor em sua malha verbal, engendra a armadilha de um romance feito de inícios de relatos, um romance circular, negando-lhe uma "leitura inocente", com começo, meio e fim.

É então que surge na história Hermes Marana, um tradutor falsário e criador de romances apócrifos, a quem o Leitor persegue por acreditar que ele é "a serpente vinda para perverter com seus malefícios os paraísos da leitura". Hermes deseja desmascarar a função do autor como autoridade, negando-lhe originalidade e impedindo que o Leitor possa ter "o poder de considerar o que está escrito como alguma coisa fina e definitiva". E por isso dissemina uma série de fabulações apócrifas. É preciso lembrar que o deus grego Hermes, arauto de Zeus e inventor da escrita, é também o mensageiro de deuses infernais e conhecido pela sua sutileza na arte de roubar. Toda interpretação é, assim, roubo e criação ao mesmo tempo; e aqui estaria criado um impasse quanto à verdade e ilusão literárias, não fosse "o escritor", também personagem, ao observar com uma luneta o interesse da leitora pelo livro que lê e resolver "escrever não ela, mas a sua leitura". Pois "é na página, e não antes, que a palavra (...) torna-se definitiva".

O que o Leitor descobre nas suas aventuras é que a palavra escrita é delimitada pelas "grades de uma sociedade carcerária" e tem a sua linha de significação encurtada, porque, como garante o próprio diretor dos Arquivos da Polícia do Estado, o perigo da literatura está mesmo na sua leitura: "Da leitura provém alguma coisa sobre a qual não consigo ter poder". Para encurtar a viagem do Leitor, o escritor o depõe numa biblioteca, onde ele pensa poder encontrar a continuidade de todas as

narrativas das quais conseguiu apenas ler o começo. Mas, na verdade, o que ele tem em mãos, ligando os títulos dos diversos relatos que formam o romance, é o início de mais uma possível narrativa: "Se um viajante numa noite de inverno, distanciando-se de Malborck, debruçado na borda da costa escarpada, sem temer a vertigem e o vento, olha para baixo na espessura das sombras, em uma rede de linhas entrelaçadas, em uma rede de linhas entrecruzadas sobre o tapete das folhas iluminadas pela lua em torno de uma fossa vazia – Que história aguarda, lá embaixo, seu fim? - pergunta ele, ansioso por escutar o relato". Resta-lhe a certeza de que entre "o que há de continuidade na vida e o há de inevitável na morte" sobra-lhe o espaço do conhecimento de si mesmo. E a esperança (um dos fundamentos deste belo romance) de que a leitura lhe ofereça este espaço.

A PALAVRA RESPONSÁVEL ¹²

Os ensaios de Elias Canetti, escritos entre 1936 e 1976 e reunidos no volume **A consciência das Palavras** (Cia. das letras, São Paulo, tradução de Marcio Suzuki e Herbert Caro) testemunham a literatura como busca de uma compreensão universal da realidade. Nesse livro, Canetti analisa a obra de vários escritores, percebendo-os como personagens em luta contra a opressão do poder e a inconstância das massas. Em meio a uma disparidade de nomes,

¹² Publicado no jornal O Estado de São Paulo, Número 151, Ano III, p. 13, em 01/05/1983.

mantém-se a estrutura do seu pensamento, coesa em torno da definição do poeta na atualidade e voltada para a vigilância do escritor sobre a vida, no esforço de poupá-la dos "inimigos da humanidade".

Pouco a pouco, na evolução de um trabalho analítico de anos, Canetti construiu o conceito da palavra "responsável" que aspira à verdade (e à vida), acolhendo o mito básico do escritor, que é o da metamorfose, ou seja, o desejo de encarnar o outro em sua realidade plena. A palavra responsável, no entanto, pertence apenas ao poeta que tem "a intenção de realmente confrontar-se com o seu tempo". Na sua exigência de responsabilidade, ele cria uma imagem cruel, "o poeta é o cão do seu tempo", impelido por uma depravação inexplicável: em tudo põe seu focinho úmido". Essa "inquietante obstinação em seu vício" é o que o distingue. A ausência desse atributo primordial, no entanto, parece ser característica da maioria dos escritores da atualidade, prematuros em seus desejos e muitas vezes levianos em suas intenções. As duas outras qualidades do verdadeiro escritor são "a vontade de compreender o seu tempo, um ímpeto de universalidade" e, ao mesmo tempo, a vigilância que o obriga a "estar contra o seu tempo". A obrigação do poeta é assumir sua humanidade e expor-se às ameaças do seu tempo.

Em Herman Broch, Canetti encontrou o exemplo máximo da "vontade poética" fundada na "exigência de universalidade" (Roland Barthes, em **Aula**, também nos acenou com um saber literário condensador do conhecimento humano). Para Broch, "o dever da poesia para com o absoluto do conhecimento" impõe à literatura a compreensão da realidade humana. O escritor, evidentemente, não detém esse "absoluto do conhecimento", mas a palavra que o deseja. Broch dizia, segundo Canetti, que "poetar é sempre uma impaciência do conhecimento".

A imagem crua formulada por Canetti, de que "o poeta é o cão do seu tempo", retira do escritor todo heroísmo, pois sua pré-destinação não é "dominar e submeter a sua época", mas deixar-se dominar por ela e retratá-la. Sua

predestinação é o signo. Canetti é exigente com os poetas, fuça-lhes as vidas á procura de suas incongruências, lê seus diários com avidez e pontua a revelação de suas fraquezas. O trivial de suas vidas não lhe passa despercebido, é o particular que determina o universal. Para "estar contra o seu tempo", o escritor deve partilhar intensamente da vida e dos legados herdados. Em primeiro lugar, deve reconhecer que "a própria vida "animal" deu-lhe, sob a forma de paixão concentrada e canalizada com êxito, sua avidez insaciável"; em segundo lugar, considerar a filosofia, que "legou-lhe a exigência de universalidade do conhecimento"; em terceiro, a religião, que legou-lhe a problemática apurada da morte". Pois a escrita depura e ordena o conhecimento.

Canetti enfatiza apropriadamente que "a humanidade só está indefesa quando não mais possui experiência nem memória". (Nossa época, como anteviu Walter Benjamin no seu ensaio "O narrador", parece ter esquecido a verdadeira realidade da narrativa, pois esqueceu a veracidade da morte, que funda sua história.) A constante vigilância crítica, no entanto, é difícil nesses tempos em que o comportamento mental é de preguiça para o enfrentamento daquilo que está á nossa frente; optamos por um distanciamento da realidade concreta, cobrindo-a de fantasia e muitas vezes de vulgaridade.

O verdadeiro escritor deve ter um "sentimento de absoluta responsabilidade" para com a palavra que o representa. Com Karl Kraus, orador impiedoso, Canetti compreendeu "que embora os homens falem uns com os outros não se entendem; que não existe ilusão maior do que a opinião de que a língua é um meio de comunicação entre seres humanos". A língua é um sistema arbitrário de representação. O poeta não domina a verdade, mas a palavra que a detém, tal como se apresenta: fragmentada e desgastada. "Um dia ocorreu-me que o mundo não podia mais ser representado como nos romances antigos, do ponto de vista de um escritor, por assim dizer: o mundo estava fragmentado, e só a coragem de mostrá-lo em sua fragmentação tornaria ainda possível uma verdadeira representação dele." Canetti compreendeu que o princípio do

conhecimento, tão contraditório quanto o da representação, funda-se numa Babel de signos em choque. A palavra – e "um poeta seria alguém que tem as palavras em alta consideração" – funda muitas realidades, inclusive a "realidade do devir". O conhecimento também é uma responsabilidade da palavra do poeta. Afinal, "dever-se-ia ainda acrescentar que foi por meio de palavras – consciente e continuamente empregadas, pervertidas – que se chegou a tal situação que a guerra se tornou inevitável. Ora, se as palavras tanto podem, por que não se haveria de poder impedir com elas a guerra?"

Contra o jogo sofisticado com a palavra, ele opõe a noção da palavra responsável, lição que retirou de Confúcio, para quem "o importante não é o impacto provocado pela resposta rápida, mas, a imersão da palavra em busca de sua responsabilidade". Do contrário, a palavra cria o isolamento das pessoas, já que as referências "são as palavras no seu uso mais freqüente, frases, o absolutamente corriqueiro, aquilo que é expresso centenas e milhares de vezes; e é exatamente isso que se usa para manifestar a própria vontade. Palavras belas, feias, nobres, vulgares, sagradas, profanas, todas elas caem nesse mesmo reservatório tumultuado, do qual cada indivíduo pesca o que convém à sua preguiça, repetindo-o até que a palavra já não possa ser reconhecida, até que passe a exprimir algo totalmente diferente, o oposto daquilo que significou um dia". Para evitar esse desgaste da palavra é preciso se precaver contra dois perigos: o "mau uso da língua", que leva à sua desfiguração e ao caos significativo, ou o excessivo cuidado com a língua, num zelo significativo em que "tudo se encaixa numa Muralha da China". Essa muralha é frágil, pois "não há nenhum reino por trás dela, e toda força que possa ter subsistido no reino está contida nela, em sua construção".

As observações de Canetti são rigorosas, vão além das questões discutidas nos últimos tempos a respeito do papel do poeta. Quase sempre nos perguntamos – tangenciando o verdadeiro problema – como deve agir um poeta na atualidade. Nunca nos ocorre a pergunta mais essencial: quem tem o direito, hoje, de ser poeta? "O que ocorre é que ninguém será hoje um poeta se não duvidar

seriamente de seu direito de sê-lo. Quem não vê o estado do mundo em que vivemos dificilmente terá algo a dizer sobre ele.” O poeta, guardião do seu tempo, é "o guardião das metamorfoses", da possibilidade de "vivenciar seres humanos" – "os poetas deveriam manter abertas às vias de acesso entre os homens. Deveriam ser capazes de se transformar em qualquer um". O "verdadeiro ofício do poeta", consiste em se metamorfosear, pois "hoje um número enorme de seres humanos já não domina a fala: exprimem-se por meio das frases dos Jornais e das mídias, dizendo sempre a mesma coisa, sem contudo serem os mesmos. Só pela metamorfose (no sentido extremo em que essa palavra é usada aqui) seria possível sentir o que um homem é por trás de suas palavras". A verdadeira responsabilidade do poeta é o outro (o signo e a humanidade), que exige sua compaixão extrema. É o exercício da metamorfose (um conceito caro a Canetti) que "lhe dá forças para opor-se à morte, transformando-se, assim, em algo universal". Só assim a literatura tem a possibilidade de instaurar a circularidade de um saber responsável.

IMPlicações ÉTICAS DA LITERATURA ¹³

O *corpus* literário é um espaço universal da cultura onde podemos compartilhar as experiências de conhecimento, estéticas e éticas ali registradas. É onde podemos nos enlevar com a realização poética e ao mesmo tempo encontrar estímulo para pensar a existência em seus propósitos. O escritor (ou poeta), delineador desse espaço, é uma entidade complexa, que se consome na criação dessa realidade. É também o símbolo de uma contínua indagação do mundo. Para comprovar a relação apaixonada que os escritores têm com o real e a verdade é que vagam pelo espaço literário múltiplos de Odisseu, Hamlet, D. Quixote, Capitu e Diadorim, entre tantos outros, constantemente reelaborados e amadurecidos. Se tomássemos essas representações como completas, teríamos aceitado suas existências e revelações já no seu primeiro aparecimento, e com elas nos comprazeríamos. Mas um escritor vive da correção da realidade. Ou melhor, da tentativa de acerto. Sendo

¹³ Texto publicado na revista eletrônica “ ”. As idéias, originalmente, foram desenvolvidas na minha tese de doutorado **Literatura como ciência**, PUC/SP, 1996.

um ser insatisfeito com as aparências do mundo, faz da constância de seu exercício de representação uma afirmação da busca de verdade.

Longe de ser um discurso meramente prazeroso, a literatura se constitui como a representação de uma experiência, guardando traços de sua origem narrativa, pois também cogita aconselhar. A literatura busca dar o melhor encaminhamento a uma história, como comprova Walter Benjamin (1985) no seu magnífico ensaio “O narrador”, mostrando-se comprometida com o devir. A atividade do escritor é reflexiva e sua obra é uma especulação, tanto do saber já copilado quanto do saber que se encarna a cada novo signo criativo. Se assim não fosse, não entenderíamos as biografias dos poetas __ sujeitos incansáveis, que dedicam trinta ou quarenta anos à composição de textos que expressam sua crença e acabam se transformando em símbolos de vida. O dedicado exercício do escritor é a comprovação de sua ligação apaixonada com a vida e o conhecimento. A literatura também guarda de sua origem uma relação com a ética. Sua obra, como afirma Santaella (1994) é a expressão da necessidade de criar um novo sentimento com relação ao mundo, que possa gerar uma nova conduta e causar um novo pensamento.

A busca da verdade move a literatura. Mas que verdade é essa que não se confunde com o dogmatismo nem com a casualidade como possibilidade de conhecimento? Um olhar cuidadoso pela história da literatura comprova como esse discurso tem vingado com coragem, sobrepujando-se a muitas das barreiras que lhe foram impostas. O que hoje chamamos de *Literatura* continua, desde a primeira narrativa contada no mundo, a dar a reconhecer o registro de nossos sistemas de conhecimento. São milhares de anos compondo uma história que hoje se apresenta como testemunha da rota humana, física e mental, sobre a terra. Uma história disposta a motivar efeitos na história humana. Manter essa postura ética, no entanto, exigiu pelo menos três importantes enfrentamentos:

1. o discurso literário não se confunde com o mero exercício da língua, habilitando-se numa construção de "função poética" (conforme Roman Jakobson, 1973) específica, que caracteriza seu modo de produção de conhecimento;

2. não é apenas um discurso individualizado ou particularizado, pois molda e continuamente é moldado por um *corpus* de conhecimento que compõe a memória coletiva;

3. é uma psicognose, como indicou Freud (1972) que não resulta da mera sensação nem produz apenas ilusão.

A literatura é mais um modo de pensamento do que um pensamento, uma ciência das coisas como são e podem ser para o ser humano, uma ciência do humano. A literatura não quer tomar o lugar do saber científico, ela toma passo ao seu lado, às vezes se adiante, outras se atrasa, e logo se corrige. E assim age com relação aos demais discursos (filosófico, religioso, econômico etc.). Mas é, sobretudo, um discurso comprometido com a cognição, uma contínua investigação do humano. O conhecimento literário apresenta-se em processo contínuo, sendo uma "ciência do impreciso", como sugeriu Moles (1990).

A literatura busca, portanto, na generalidade das palavras (a palavra é um símbolo que pode estar em muitos lugares ao mesmo tempo) e numa composição lingüística específica, causar algum efeito de conhecimento. Seu produto é uma proposição mental, porque a realidade é aquilo que ela vem a saber, aquilo a que deseja chegar na realização do pensamento criativo. Ao desencadear o processo cognitivo, a literatura lança uma premissa verdadeira sobre um objeto real e supõe que desse conhecimento resultante advirá um novo conhecimento. A literatura busca a concordância entre o que está na mente e o que está fora dela, determinando cognições subseqüentes, já que todo conhecimento é determinado por um conhecimento anterior. Nesse sentido, é um discurso que impele para frente a continuidade da interpretação do mundo; mais do que isso, é uma abertura constante para a possibilidade de conhecimento. É a intenção de comunicar um sentido que busque outros sentidos que torna a literatura cognitiva, registrando uma cadeia de significados. É essa a intenção de acerto do escritor, pois sem essa equivalência o conhecimento não chega a ser de categoria geral, permanecendo na representação particularizada do objeto, como na acepção nominalista.

O erro dos escritores é o que os distingue, na tentativa constante, embora diferenciada, de captar o real. A busca de acerto é o seu estilo, o modo como projetam seu discurso sobre a universalidade do conhecimento, para testá-lo. Porque o conhecimento não é particular. O número de interpretantes gerados por um texto é a prova de haver uma equivalência entre um pensamento individual e a realidade que se desejou representar, entre o escritor e o leitor. Os signos equivalentes ao objeto representado equivalem-se aos interpretantes gerados. Também as obras literárias, como as idéias filosóficas, constituem famílias. As idéias se procuram no tempo e no espaço, para se conjugarem; são potencialidades de uma razão que procura corporificar-se. O pensamento de um escritor revisa as crenças humanas, reordenando-as na medida em que as comunica, produz hábitos que renovem o estoque ativo de sua comunidade e criam símbolos que incentivem outros interpretantes conseqüentes, muitas vezes melhores, mais eficazes e mais belos. Porque o escritor deseja criar um sentimento (o enlevo estético), mobilizando um conhecimento que se processe como impelidor para o pensamento de uma verdade.

Na acepção comum, o discurso literário parece apto apenas a criar um sentimento, como se esse pudesse se isentar de suas conseqüências, ou seja, da geração de interpretação. No entanto, como bem diz Santaella (1994:180), *"são as qualidades intrínsecas do signo que se colocam em primeiro plano, pois, se assim não fosse, ele não estaria apto a produzir o efeito de suspensão do sentido, ou desautomatização dos processos interpretativos entorpecidos pelo hábito, suspensão esta responsável pela regeneração perceptiva, mudança de hábito de sentimento na qual se consubstancia o efeito característico que faz desse signo o que ele é: estético"*. Um acordo para concordar ou discordar, essa é a realidade da obra estética. Na verdade, um acordo ético. E podemos julgar a literatura por essa persistência, pela constância da suspensão dos sentidos automatizados para demonstrar o reconhecimento do hábito da verdade que tem a história humana. As obras literárias, bem como as demais obras de arte, têm continuidade pela atividade constante da correção.

Na história da literatura (e da arte, em geral), houve o acontecimento de uma violência contra o conhecimento: o da elisão entre o verdadeiro e o belo, o real e a ficção, a ética e a estética. Mas a ficção não é o oposto do real, como mostra Weinsheimer (1983). O oposto do real é o irreal, aquilo que é criado por uma mente particular e apenas dela dependente, o que neutraliza a possibilidade da comunicação, porque cria barreiras à interpretação. A ficção, se não representa o fato verdadeiro (como, aliás, a ciência muitas vezes não o faz), representa fidedignamente uma realidade vivenciada (mesmo imaginariamente) na potencialidade e generalidade da língua. O belo tem também implicações com o conhecimento, a literatura, com a verdade. A síntese de um pensamento literário não é uma ficção arbitrária, é de espécie geral. Também a ciência projeta ficções sobre a realidade. Embora muitas vezes tenha se apresentado como verdade, não representa completamente uma realidade, dado que toda representação exige uma interpretação, sendo uma realidade de linguagem. O conhecimento é uma geração infinda de interpretações. Aliás, a ciência que apresenta uma verdade absoluta não é verdadeira, pois está ignorando essa característica de nosso pensamento. Nosso modo de conhecimento impõe um constante redesenho do mundo. E redesenhar constantemente o mundo é um objetivo da literatura.

E qual seria a medida da verdade literária, seu valor ético? Para Peirce, como explica Santaella (1994:113/114), *"a ciência é um tipo específico de semiose, aquela em que se exacerba a revisão crítica e auto-correção, visando à modificação de hábitos de pensamento e de ação, através da reflexão e da experiência"*. No entanto, *"embora o fim último da ciência seja a verdade, o fim último da verdade não está na própria verdade, mas no admirável (kalos), ou seja, naquilo que guia a semiose estética"*, sendo a ética *"a ponte onde o inteligível da ciência se direciona para seu encontro com o admirável da Estética"*. Para Peirce, portanto, a estética é a reguladora da ética.

Com a evolução das ciências da linguagem, houve a percepção de que a representação lingüística não é apenas um instrumento, e a verdade guarda a característica do processo de representação. A medida da verdade literária se

verifica no seu modo de produzir a representação, o modo poético, que acentua a criação de um sentimento na possibilidade deste gerar uma conduta e causar um pensamento. Na sua continuidade, fértil em gerar interpretantes, já tendo formalizado um amplo campo de significações que funciona como sistema cognitivo (representado por todas as obras existentes), a literatura continua a se pautar pelo desejo de conhecer seu objeto profundamente. Apesar de todas as barreiras que se interpuseram para negar essa geração de interpretantes (a marginalização do discurso literário como gerador de conhecimento, o seqüestro da razoabilidade do signo poético), a ciência especial que é a literatura (ciência do humano) tende cada vez mais a se organizar como um sistema apto a aprender os saberes de todas as demais ciências, sem com isso querer tomar-lhes o lugar, mas reproduzi-los, questioná-los, e com eles criar novos jogos de significação. Porque a literatura liberta os sentidos, por tender a proteger seu direito de representar o real sem o compromisso com os limites de uma verdade imposta.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter (1985). “*O narrador*”, in **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. Vol. 1 (trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense.
- FREUD, Sigmund (1972). **Obras psicológicas completas** (trad. Waldefredo Ismael de Oliveira). Rio de Janeiro: Imago.
- JAKOBSON, Roman (1973). **Lingüística e comunicação** (trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix.
- MOLES, Abraham A. (1990). **Les Sciences de l'imprécis**. Paris, Éditions du Seuil.
- SANTAELLA, Lúcia 1994). **Estética: de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento.
- WEINSHEIMER, Joel (1983). “The realism of C. S. Peirce, or how Homer and

Nature can be the same". American Journal of Semiotics, vol. 2, N^{os} 1-2, pp. 225-263.

Dados da licença no Creative Commons:

Here is the suggested HTML:

```
<a rel="license" href="http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/br/">

</a>
<br />
<span xmlns:dc="http://purl.org/dc/elements/1.1/"
href="http://purl.org/dc/dcmitype/Text" property="dc:title"
rel="dc:type">Aproxima&#231;&#245;es</span> by
<span xmlns:cc="http://creativecommons.org/ns#"
property="cc:attributionName">S&#244;nia R&#233;gis</span> is licensed under
a
<a rel="license" href="Creative">http://creativecommons.org/licenses/by-nc-
nd/2.5/br/">Creative Commons Atribui&#231;&#227;o-Uso N&#227;o-Comercial-
Vedada a Cria&#231;&#227;o de Obras Derivadas 2.5 Brasil License</a>.
```