

Cid Seixas
DA INVENÇÃO
À LITERATURA
Textos de filosofia da linguagem



Quero desde o início deixar patente minha admiração por várias altas qualidades manifestas, dentre as quais realço a sequência nas idéias, a madureza do pensamento, o espectro rico da informação e erudição, o inteligente aproveitamento das fontes e bibliografia, e a elegância da exposição.

Nutro a esperança de que Cid Seixas não abandone a direção de estudos que tomou e a prossiga, aprofundando pontos que parecem merecer indagação mais acurada de sua parte. Afloro, a seguir, alguns com o só fim de espicaçá-lo, mas sem intuítos polêmicos ou, muito menos, professorais ou magistras: será, antes, um diálogo entre pares de angústias e buscas (malgrado – ah! a diferença de nossas idades).”

Antonio Houaiss

Poeta e crítico, Cid Seixas dá o melhor de si quando se dedica ao ensaio, gênero que lhe permite unir a sensibilidade do escritor à agudeza do estudioso. Penso, mesmo, que os momentos da sua poesia que mais falam ao outro estão presentes nos seus textos teóricos, nos seus ensaios, escritos numa linguagem exemplarmente criativa.

Ao tomar como pretexto a criação de outros escritores, Cid Seixas dialoga com seus modelos, dando uma contribuição personalíssima à literatura e firmando-se com uma escritura que traz o condão de seduzir e bem formar. Ele é dos poucos, pouquíssimos, que sabem transmitir o saber com sabor.

MÁRIO KRAUSE

DA INVENÇÃO À LITERATURA

Composto em Original Garamond corpo 12
Formato 13 x 20,5 cm.
Publicado em 2017

Os livros eletrônicos da **e-book.br**
são concebidos para comportar
edições virtuais e impressas.

Nossos livros não seguem, obrigatoriamente,
as normas da ABNT, especialmente,
nas citações, que – sempre – aparecem entre aspas,
evitando que uma eventual perda de formato
em textos na net oculte a informação.

Ilustrações:
Detalhes de obras do Musée du Louvre
disponibilizadas na net.

Endereços digitais deste livro:
<https://issuu.com/e-book.br/docs/invencao>
<https://issuu.com/cidseixas/docs/invencao>
<http://www.e-book.uefs.br>
<http://www.linguagens.ufba.br>

Cid Seixas

DA INVENÇÃO À LITERATURA

Textos de filosofia da linguagem



e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL



CONSELHO EDITORIAL:
Adriano Eysen (UNEB)
Cid Seixas (UFBA/UEFS)
Dante Lucchesi (UFF)
Denise Coutinho (UFBA)
Flávia Aninger Rocha (UEFS)
Gilca Seidinger (UFSB)
Maria Luiza Nora (UESC)
Moanna Brito S. Fraga (CEDAP)

Ficha Catográfica

S464i Seixas, Cid

Da invenção à literatura: textos de filosofia da
linguagem / Cid Seixas. – e-book.br | Salvador, Edi-
ções Rio do Engenho, 2017
128 p.: il.

Modo de acesso: [https://issuu.com/e-book.
br/docs/invencao](https://issuu.com/e-book.br/docs/invencao)
ISBN: 978-85-7395-265-0

I. Literatura - Crítica e interpretação. 2. Lin-
guagem. I. Título.

CDU: 82
81

SUMÁRIO

- 1** A quem ler 9
- 2** Criação e crítica:
sobre o conto e o poema 13
- 3** Sobre a crítica literária 23
- 4** Texto literário e texto
científico: distinções fundamentais 29
- 5** O mito como realidade do homem 35
- 6** Sua neurose é uma obra de arte?
Ou sua obra de arte é uma neurose? 41
- 7** Fernando Pessoa e a neurose
como fonte da arte 47
- 8** A arte como construção do real 63

9	Poetas, meninos e malucos	71
10	A poesia como crítica	78
11	Cabral e a estética da modernidade	85
12	O surdo caos das coisas: Pasolini, cinema e literatura	91
13	A sustentável leveza do texto (Italo Calvino, criação e teoria)	101
14	Obras do Autor	121

A QUEM LER

Este livro é uma seleção de artigos da coluna “Leitura Crítica”, publicada durante cinco anos no jornal *A Tarde*, de Salvador. Em 2003, foram reunidos cinquenta e três textos para compor o volume *Os riscos da cabra cega: recortes de crítica ligeira*, lançado pela coleção Literatura e Diversidade Cultural, da UEFS. Para esta nova publicação retomei escritos que tratam de questões teóricas e críticas, formando o núcleo temático *linguagem, invenção, literatura*, destinado a ser lido em edição eletrônica e impressa. São simples resenhas, algumas, casualmente, com extensão, corpo e aparência de artigos.

Desde o início do meu trabalho acadêmico dividi o tempo entre a pesquisa universitária e outra atividade que os estudiosos das ciências da cultura cha-

mavam, de forma despreziva e um tanto arrogante, de “vulgarização do conhecimento”. O oscilar do pêndulo entre os dois polos tem a ver com o fato da minha vinda para a universidade ter se dado pelas páginas do jornal. Dediquei-me ao ensino de Literatura e de Semiótica porque, como jornalista, já escolhera a arte da palavra como objeto de trabalho, comentando livros, discutindo obras e publicando textos de criação ou de informação.

Por outro lado, sempre achei sem sentido a produção acadêmica no campo das linguagens ser destinada basicamente a formulários e relatórios, escritos em dialeto burocrático para justificar os financiamentos das agências públicas. Não tive o privilégio de participar dessa prestigiosa atividade que constitui a maior parte das pesquisas na nossa área de conhecimento. Assim, não sou o que se chama de Pesquisador Universitário; sou apenas um curioso em questões julgadas essenciais.

A propósito, lembre-se que a investigação científica, em algumas áreas, contribui decisivamente para melhorar a vida do ser humano, enquanto em outras o estudo sistemático serve para ampliar a compreensão e o saber crítico das pessoas. Nas disciplinas em que não há uma utilidade prática imediata, se os resultados ficarem limitados aos arquivos da academia, irão proporcionar benefícios pratica-

mente nulos à sociedade. É o que ocorre com muito “papel pintado com tinta” que há por aí. A expressão irreverente e irônica é de uma incerta Pessoa, de nome Fernando.

Como são os impostos do cidadão que pagam os nossos salários na universidade pública, preferi, desde há muito, prestar contas da minha especulação teórica, através de breves artigos de jornal que discutem os temas estudados na academia. Por conta disso, a lista de tais intervenções públicas é bem maior do que a de livros, ensaios e estudos em revistas especializadas, chegando, a centenas de títulos, que, diga-se, não têm nenhuma importância nas avaliações de produtividade acadêmica. Servem, apenas, para levar um dos resultados das reflexões e trabalhos cotidianos ao nosso legítimo patrão e empregador do serviço público – o cidadão anônimo.

Os possíveis interessados neste livro poderão constatar facilmente a origem dos textos e seus objetivos na própria natureza da escrita: de estilo simples e comprometido com a leveza na transmissão do conhecimento. Espero ainda que possa servir de estímulo àqueles que procuram construir um alicerce para a compreensão do artesanato literário.

Muitos textos nasceram como exposição em sala de aula, sendo depois escritos para publicações destinadas ao público não especializado.

Antes de ensinar literatura, busquei os estudos da linguagem, como meio de compreender a construção psíquica do mundo real. Veja-se, a propósito, no site linguagens.ufba.br o número expressivo de e-books tratando de questões linguísticas e da teoria do conhecimento. Por tais caminhos chega-se à concepção da verdade como coerência das proposições verbais.

No mais, a arte é vista aqui, não apenas como *circumspecta forma de conhecimento*, mas como *objeto de deleite e prazer*. Os puristas e os posudos, ideólogos do utilitarismo, que me perdoem. Se puderem.

Conforme o grito do grande Goethe, seja breve, no dia do juízo, isso não vale um peido.

cidseixas@yahoo.com.br

CRIAÇÃO E CRÍTICA: Sobre o Conto e o Poema

Embora a tradição de base teórica insista em estabelecer limites e diferenças entre os modernos gêneros literários, a prática, insubmissa, recusa todos os rótulos e modelos prévios. Quando a poética clássica impunha a constituição de três grandes gêneros – o lírico, o épico e o dramático –, a modernidade propôs novas divisões, deslocando fronteiras. Para restabelecê-las adiante. O que foi um fator de ruptura, uma força de propulsão, se transforma numa rede de acomodação. Os núcleos dinâmicos, responsáveis pelas mudanças, quando se estabelecem, depois de exaurir o seu próprio potencial renovador, se cristalizam como normas apriorísticas; a exemplo dos homens, outrora rebeldes, nos anos há muito esquecidos, e depois conservadores. O destino de

toda forma revolucionária, ao ser incorporada pelo espaço de aceitação pacífica, é se transformar em fôrma, assumindo o papel contra o qual se fez forma e se fez revolucionária.

O bicho-homem não está muito longe do bicho-caramujo que, para viver, preserva o seu casulo, o seu búzio, ou a sua concha. Temos medo do bicho que seremos quando mais não somos.

Por outro lado, tudo que é novo, que é desconhecido, para ser conhecido precisa se parecer com o velho, com o visto. Por isto o homem identifica, iguala e classifica.

Não por acaso, ainda hoje, somos obrigados a enquadrar a criação em módulos: um texto deve ser uma crônica, um poema, um conto, uma novela ou um romance. Deve ser qualquer coisa. Porque não lhe basta ser, apenas, texto.

O escritor é, provavelmente, aquele que menos sabe dos limites que separam os domínios da Literatura em gêneros, subgêneros e congêneres. A política de fronteiras, com suas contendas de demarcações e tratados, é reservada à burocracia abstrata, à diplomacia da crítica universitária.

Porque todo crítico é muito cioso. Sempre ocupado em inventar o trabalho a fazer: classificações, periodizações, demarcações de fronteiras, enfim. O crítico é o verdadeiro antifuncionário público: não negligencia, nunca, durante o expediente. Está sem-

pre alerta, atento, para ver se descobre, se inventa, novas tarefas por fazer – remexendo gavetas e arquivos empoeirados.

Entre as várias funções da crítica, deste nosso ofício parasita, vampiresco, como diria Ducasse-Lautréamont-Maldoror, desta gigolotria de literato, como diria Amado-Berro-d'Água-Vadinho, uma se destaca das demais: dar emprego aos críticos na Universidade. Esta é talvez a função responsável pela maior parte dos estudos e tratados que conhecemos, e dos que não queremos conhecer.

Convém não esquecer as descobertas de Freud. Dissimulada em blague, há uma vera verdade na afirmativa chistosa.

É preciso, sempre, descobrir novas propostas, novos problemas, para que se justifique a existência dos críticos de hoje e, principalmente, de amanhã. Mas o grave é que esses funcionários da Literatura (Oh grande sinecura! Até quando duras, doçura?), mas o mais grave entrave é que esses funcionários da Literatura se atribuem o papel de legisladores, disseminando suas normas e mandamentos, como princípios áureos dos otários. Vários. No *ABC da Literatura*, Ezra Pound – que além de poeta e louco, juízo também tinha um pouco – monta um diagnóstico do processo de canonização das formas pela “tradição”.

É ele quem fala:

“De modo geral, pode-se dizer que a deliquescência do ensino em qualquer arte ocorre da seguinte maneira:

I - Um mestre inventa uma bossa, ou processo para realizar uma função particular, ou uma série limitada de funções.

Os alunos adotam a bossa. Muitos deles usam-na com menos talento que o mestre. O próximo gênio pode aperfeiçoá-la ou trocá-la por algo mais apropriado aos seus objetivos.

II - Aí aparece o pedagogo ou o teórico engomado e proclama aquela bossa como uma lei ou norma.

III - Então a burocracia se forma e um secretariado de cabeças-de-alfinete ataca todo novo gênio ou toda nova forma de inventividade por não obedecer à lei e por perceber algo que o secretariado não percebe.

Os grandes sábios, quase sempre, não tomam conhecimento das tolices da classe professoral.”

Evidentemente, estas (im)prudentes reflexões de Pound não invalidam a contribuição dos estudiosos funcionários das letras, ranhetas; mas alertam para o papel que lhes cabe. O crítico é o construtor

da teoria viva, é aquele a quem cabe explicitar a metalinguagem que está pressuposta em todo texto de criação. Seu trabalho é desentranhar da obra os materiais da teoria, construída implícita e inconscientemente pelo artista.

Qualquer sistema teórico que não venha do trabalho de arquiteto do artista e do trabalho de engenheiro do crítico é ilegítimo, porque assim como não cabe ao crítico reescrever o significado intrínseco da obra, não lhe cabe também reescrever a metalinguagem implícita no discurso do escritor.

Embora nos anos setenta alguns acreditassem que esse conceito de crítica estivesse superado pela prática de uma crítica-escritura, ou por uma crítica crítica que ganhava foros de autonomia com relação à obra lida, o distanciamento de décadas depois permitiu corrigir o viés do deslumbre causado pelas primeiras cintilações do pensamento teórico pós-moderno. É verdade que ainda hoje a moda impõe extravagâncias aos corifeus da novidade feérica, mas um pedaço de século é muito tempo... e aqueles que são fiéis ao seu próprio momento histórico, mesmo sem trejeitos pós-modernos, podem prescindir de escrever outras pauliceias desvairadas. Mário radicalizou e abriu largas veredas. O caminho de roça riscado por cada pé que vem depois é mera redundância.

Por isso repito: não cabe ao crítico reescrever o significado intrínseco da obra nem a poética presente como camada do palimpsesto. Cabe, sim, iluminar as veredas do não consciente, tarefa das mais nobres, que exige, antes de mais nada, que se tenha nos olhos o fogo. Que ilumina e atrai.

De certa forma, a rigidez dos limites entre determinadas modalidades de textos literários foi estabelecida, ao longo da história, mais pelos críticos legisladores do que pelos próprios artistas criadores. Não se pode negar a influência das classificações impostas pela crítica às gerações seguintes, das quais surgem os novos escritores. Daí a responsabilidade do crítico, do professor, deste preclaro protozoário que Pound chamou de *pedagogo engomado*. Nosso trabalho pode contribuir tanto para melhorar a literatura – ou a arte – de um povo quanto para reduzi-la a uma cumpridora de tarefas e normas.

Dentro desse quadro, paralela à distinção dos gêneros e subgêneros literários, subsiste, viva, a interação dessas modalidades de escrita. Tão importante quanto a compreensão dos limites entre as formas, é o reconhecimento da sua transgressão; porque a Literatura transforma as fronteiras em isoglossas móveis, sem limites das terras do sem-fim.

Já se disse, em muito lugar, e se não se lembram, digo aqui, com jeito de quem não diz, que a epopeia e o romance estão ligados por uma linha de tempo e

de tempero. Como o pai está ligado ao filho. Ambas as narrativas encerram uma visão de mundo, uma estruturação da realidade, uma espécie de construção de um mundo paralelo, que se revela a cada passo da leitura, aos poucos, como o próprio mundo exterior se revela ao homem. Mas não sei se já se disse que o conto e o poema estão próximos. Como dois irmãos distantes.

Todo conto é um recorte da realidade, uma seleção de aspectos que, sendo particulares, abrem as portas do geral, valendo como símbolos de alguma coisa bem maior.

A reestruturação do real no conto não se dá numa ordem ontológica, como pretende representá-la a medição cronológica, mas segundo uma sequência onírica, metonímica, onde o refazer da parte representa a mudança do todo. A constituição de um significado novo, embora parcial, contém a percepção de um significado não dito.

Sob este aspecto, o conto seria uma antinarrativa, porque seu verdadeiro sentido, sua essência, é inenarrável. Ou ainda, é uma meta narrativa. O que está além da narrativa. E o que não narra a narrativa.

Um conto que se esgota nos limites da história que conta, não é um conto, mas um episódio desgarrado de uma ficção mais ampla, que não se realizou na escrita, não se escreveu, nem nunca se escreverá. Porque todo texto de criação, não importam

suas dimensões, é um mundo em si, microcosmo, com suas leis, seus seres, sua própria organização. Se a obra não destrói o mundo para construir um outro mundo sobre os destroços cotidianos – que refaz a realidade estabelecida nos sem-limites do espaço de transgressão –, ela não é uma obra de arte. É um exercício formal, uma maneira de estilo, um discurso conceitual, ou outra coisa qualquer nos domínios da retórica. Toda arte é radical. E ser radical, segundo Marx (fora da moda e do muro de Berlim, mas bem melhor de se ler, sem os figurinos ou catecismos da burocracia ditatorial do Partido), é tomar as coisas pela raiz. Por isso, ela subverte a organização do universo, sublinha sua crise, como caminho para superá-la.

Um conto não vale pelo que conta. Mas pelo que não conta. Pelo que se projeta no silêncio da narrativa e fica. É precisamente aquilo que se instala e habita para sempre a sensibilidade, ou a inteligência do leitor, que é a essência do conto. E essa essência nunca é dita, porque não cabe nos limites de umas poucas folhas de papel, embora, paradoxalmente, caiba, comprimida – ou melhor, adormecida, ou mesmo encantada – nos parcos signos poéticos contidos nessas folhas.

Se no romance, pouco a pouco, o autor constrói a essência do texto, no conto, ela germina no leito do leitor, rompe: brusca, como somente sabe rom-

per uma semente no óvulo fértil, depois do encontro e do encanto. Se o romance, lento, se tece na eloquência do verbo ou no desenrolar gradual da trama, o conto, ágil, se projeta numa outra eloquência – a do silêncio.

O silêncio de depois do ato desentranha o sentido desse ato de leitura.

E tudo isso não faz o poema? Não é o verso a síntese da sentença?

O poema não ordena e aflora apenas o que foi dito, mas também o que nunca se dirá, o indizível – que precisa ser dito. O poema fala por si, pelo autor, e pelo Outro, pelo leitor. Eles encontram, revelado, nas insinuações do texto, o segredo defendido. O poema sabe, e diz o segredo sem que esse seja violado. Por isso o poema é segredo, *claro enigma*.

E tudo isso não faz o conto? Não é seu encanto a síntese da sentença?

Distante da velha anedota ou da crônica do astuciado, seu berço primitivo, o conto quer para si o condão do poema.

Aquilo que o indivíduo escande e esconde para além do consciente é revelado pelo poema. Revelado ao leitor, decifrador, e a quem cifra e, às vezes, decifra, o autor. Mas a revelação do poema não dói, simula a dor. O dito permanece entre o não dito. Não se trata de uma revelação que trai o segredo defendido pela consciência, mas de uma esfinge que

vela, ou que finge, quando revela. Um claro-escuro. Uma verdade em vigília, que se mostra apenas o suficiente para a intuição. Que não se exhibe. Por isso, o canto e o conto podem aflorar e ordenar não apenas o que foi dito, mas, principalmente, o que não se pode nem se permite dizer.

Espelho de encantado, duende ou bruxo, que reflete não só o que se esconde por trás da face do inventor, como de todos que nele se miram: eis o texto.

CRIAÇÃO E CRÍTICA: SOBRE O CONTO E O POEMA. Artigo crítico-teórico sobre o fenômeno literário. *Minas Gerais Suplemento Literário*. Belo Horizonte, 11 out. 80. Republicado na coluna “Leitura Crítica” do jornal *A Tarde*, Salvador, 11 mai. 98, p. 7. (Título original do artigo: Sobre o conto e o poema)

SOBRE A CRÍTICA LITERÁRIA

A experiência de manter semanalmente neste espaço, ao longo dos últimos quatro anos consecutivos, o enfoque crítico de obras recém publicadas tem propiciado a manifestação de leitores que, em forma de cartas e outras observações escritas, estabelecem um produtivo diálogo. Algumas vezes, sugerem a abordagem de temas ou apresentam questionamentos. Uma sugestão interessante, agora seguida, acena para a necessidade de intercalar o exame de obras com discussões em torno desta atividade. Imagina o leitor que uma reflexão em torno do exercício da crítica pode “conferir maior credibilidade ao trabalho”, além de dividir com o público interessado as preocupações e pressupostos que norteiam tais especulações.

Comecemos então pelo princípio, fazendo um histórico incompleto da atividade chamada crítica literária (como fazemos na sala de aula). Esta palavra, em nossa língua, está vinculada aos vocábulos gregos *krínein* (julgar), *krités*, (juiz) e *kriticós*, (censor de obras escritas). Tendo chegado até nós através da forma latina, os dicionários registram o substantivo *criticus*, com o significado de *crítico* ou de *censor de obras escritas*, conforme usado por Cícero na obra *Cartas familiares*. No âmbito dessa tradição, o termo *criticus* se aproximava de *gramaticus*, sem que se fizesse distinção entre a análise da obra escrita de natureza informativa ou técnico-científica e a da obra de arte literária propriamente dita. Observe-se que, ainda hoje, é comum se chamar de literária a toda obra de erudição escrita, ficando a Literatura sem uma designação própria. Tal acontece também com a expressão *letras* que, em muitos países, designa o labor intelectual através da escrita, ou mesmo, as ciências humanas. Daí as academias de letras reunirem não somente romancistas, poetas e outros criadores, mas todo escritor de livros, tratem eles do verdadeiro ou do verossímil. A distinção de Aristóteles entre a poética e a escrita erudita, científica (como a História, tomada por ele como exemplo), não foi suficiente para demarcar as fronteiras.

O crítico, o gramático e o lógico, conforme se depreende de um correr de vistas por textos filo-

sóficos antigos, medievais e neoclássicos, eram um só estudioso, versado na “arte de pensar” ou de escrever. Observe-se que o Renascimento e o Iluminismo deram continuidade a essa correlação. No século XVIII, Condillac desenvolveu a sua lógica imbricada com a gramática; no início do século XIX, Degérando publicou *Dos signos e da arte de pensar*. Essa mesma identificação era encontrada nas obras de Lock (1632-1704) e de Leibniz, seu contemporâneo e opositor crítico do empirismo inglês.

Na Inglaterra do século XVII é que aparece o moderno vocábulo *criticism*, forjado para distinguir entre a atividade crítica e a pessoa que faz a crítica – *critic*.

Usado não somente para designar a leitura valorativa de obras literárias, o termo foi tomado na Alemanha por Kant (1725-1805) para caracterizar seu método de investigação filosófica, em livros como *Crítica da razão prática*, *Crítica da razão pura* e *Crítica do juízo*. É possível que o idealismo kantiano tenha contribuído para destacar o aspecto subjetivo da crítica; ou para demonstrar que quando o espírito se debruça sobre os objetos do mundo exterior, projeta sobre eles formas apriorísticas ditadas pela inteligência e pela sensibilidade do sujeito cognoscente.

As ideias do filósofo reforçaram os argumentos em favor da crítica literária de natureza subjetiva, assim como para a posterior fixação, um século depois, da chamada crítica impressionista.

Convém destacar que a história da crítica toma como tal todo esforço teórico voltado para a compreensão e fixação do objeto literário, incluindo aí as famigeradas poéticas, que se multiplicaram no Renascimento, com a redescoberta de Aristóteles e dos clássicos. Mas, muito do material referido como crítica literária pode ser visto como conjunto de *regras* e determinações ou mesmo como teoria e história da literatura.

Se a atividade crítica pressupõe a constituição de um *cânone*, ou de um conjunto de obras que servem de *modelo* e fornecem as *normas* para o *juízo* de novas obras, o Renascimento instaurou a crítica neoclássica baseada na autoridade exemplar dos gregos e latinos.

Na França, a *Arte Poética* de Boileau serviu de reinvenção do pensamento estético clássico e de ponto de partida para uma postura crítica com relação às práticas greco-latinas. Se, de um lado, teóricos e eruditos propunham os modelos antigos como referencial único para a construção artística, do outro lado, leitores e apreciadores dos escritores coetâneos julgavam o novo fazer literário como sendo consequência do progresso filosófico e científico da espécie humana.

Samuel Johnson, na Inglaterra, ao empreender a sua respeitada edição crítica da obra de Shakespeare, firmou-se concomitantemente como filólogo e

como crítico literário. O trabalho de editor crítico no Iluminismo impunha-se não somente aos textos antigos mas a partir de então aos textos modernos, como os do grande poeta e dramaturgo inglês. Crítica textual e crítica literária fundiam-se no trabalho de Johnson que, não apenas, interpretava a escrita shakespeariana como também julgava os pontos que considerava mais ou menos expressivos. Johnson não se furtava a apontar os erros e os acertos do autor criticado.

Surgia, assim, nas últimas décadas do século XVII, a partir de discussões travadas na Inglaterra, na França e em outros países europeus, a *Querelle des anciens et des modernes*, que animou o Iluminismo e ganhou, ainda, novas dimensões no Romantismo. O pensamento romântico se sustentou na afirmação de novos valores, não mais baseados nos clássicos e sim no gosto e na prática dos povos europeus da Idade Média.

A construção de um novo *cânone* foi a consequente novidade, entre outras ocasionadas pelo pensamento romântico, que propiciou o surgimento de uma crítica viva e atuante. Os alemães e os ingleses tiveram um importante papel na afirmação de um juízo de valores fundado no gosto originalmente popular e historicamente resgatado, onde a emoção e a imaginação desencadeada pela fluidez dos sentimentos ganharam o estatuto de elementos consti-

tuintes do fazer artístico. Com a valorização dos antigos elementos identitários da nacionalidade, esses povos conseguiram elevar as tradições populares da sua cultura ao nível do apreço com que sempre foram distinguidos os clássicos da cultura de base greco-latina.

Uma tendência similar de reposição da cultura popular no centro de gravitação da atividade criadora reaparece na contemporaneidade, notadamente a partir do influxo trazido pelos Estudos Culturais iniciados, igualmente, na Inglaterra, o mesmo país que serviu de berço do cânone moderno e do romântico, com suas raízes cultivadas na diversidade de padrões e gostos. Ironicamente, no Brasil, a desconstrução do cânone erudito, em favor de culturas alternativas, propicia a crise da crítica literária (sem apontar para a sua refundação), pelo menos no âmbito acadêmico, hoje representado pelos congressos da mais expressiva sociedade universitária de literatura, a ABRALIC.

SOBRE A CRÍTICA LITERÁRIA. Artigo introdutório sobre o exercício da crítica literária. Coluna “Leitura Crítica” do jornal *A Tarde*, Salvador, 27 set. 97, p. 7.

TEXTO LITERÁRIO E TEXTO CIENTÍFICO: DISTINÇÕES

– O que distingue o texto literário do texto científico? O que permite a alguém reconhecer que está diante de uma obra de arte verbal e não de uma obra de informação do conhecimento?

São perguntas que geralmente o leitor se faz como ponto de partida para a compreensão de obras literárias, como um romance, um conto ou um poema.



Mas, antes de se responder, esse leitor precisa ter em mente o que entende por *literário* e por *literatura*. Como se sabe, a expressão vem de *littera*, *letra*, *modo de escrever*, ou mesmo, *carta*. A partir daí, li-

teratura seria tudo que é escrito, como bula de remédio, bibliografia sobre doenças, anúncio de cartomante e até livro de autoajuda. Com uma sutil diferença – a inicial maiúscula –, *Literatura* seria, para alguns estudiosos, a arte da escrita criativa. Ou o conjunto de obras artísticas de natureza verbal.

Mas, nem sempre, os estudiosos estiveram de acordo entre si, quanto à observação desse critério definidor. Na idade média, por exemplo, quando a escrita era uma arte dominada por poucos, quase tudo que era escrito se confundia com literatura.

Ainda hoje, a Literatura Brasileira inclui no seu acervo textos como a Carta de Pero Vaz de Caminha ou os vários tratados e impressões de viajantes do século XVI sobre a terra descoberta. O leitor poderia concluir que escritor, escrivão, escriturário ou escrevente é todo indivíduo que escreve, não importa o quê, se tratados de botânica, manuais de ética ou histórias de ficção.

Supondo que o leitor considere *literatura*, mesmo escrita com inicial minúscula, como apenas a obra de arte verbal, podemos estabelecer algumas distinções básicas entre a linguagem literária, de natureza estética, e a linguagem científica, de natureza pragmática. Tais distinções valem ainda para outras modalidades de discurso, como o informativo, o emotivo, o coloquial etc.



O texto literário é antes de tudo um jogo de linguagem, no qual esta pode aparecer tanto quanto o próprio conteúdo veiculado. Como essa linguagem artística é *opaca*, isto é, retém o olhar sobre si, antes de conduzi-lo ao objeto retratado, ela aparece como parte do objeto. Já o texto destinado a ensinar, a comunicar o saber da ciência, é uma modalidade de discurso informativo onde a linguagem é transparente, permitindo que a atenção do leitor atravessasse as palavras e frases e veja de forma clara aquilo que é informado. Como o objetivo é mostrar algo, é explicar um conjunto de saberes, a linguagem científica é *transparente* – invisível aos olhos que buscam um objeto definido.

Nesse ponto, o texto literário se opõe a diversas modalidades de texto, quer sejam elas científicas, informativas ou pragmáticas. Estaria um tanto próximo do texto coloquial, como a fala do dia-a-dia, bem mais complexa do que as outras, porque contém em si a semente e a soma de todos os registros do falante. Ela, a linguagem do dia-a-dia, é um pouco científica, informativa, e um pouco inventiva, artística. É pragmática e também emotiva, especulativa – lúdica. É da sua riqueza esquecida por entre as frases cotidianas que se constroem os primeiros jogos de sentido da arte verbal. É no saber arcaico da linguagem coloquial que se procuram as pedras que servem de base para as torres da dicção artística.

No texto literário a linguagem é opaca; ela não apenas refrata, distorce ou redimensiona o objeto, como retém o olhar sobre si mesma, compartilhando a atenção do leitor com o objeto que constitui o plano do conteúdo da obra. A tessitura do texto não permite de pronto visualizar o objeto focado, assumindo o lugar de extensão complementar. Retomando a divisa de McLuhan, pode-se dizer que no texto literário *o meio é a mensagem*. O veículo da mensagem transmitida, isto é, a linguagem, já traz em si mesma muito daquilo que se diz. Se no discurso objetivo a fidelidade ao objeto da mensagem evita a dispersão do olhar; no discurso literário, que é também uma modalidade de discurso subjetivo, o olhar passeia por entre as dobras da linguagem, retirando dela sentidos subsidiários que enriquecem a mensagem original. Daí, o meio tornar-se mensagem.

Não esqueçamos que o texto científico utiliza uma linguagem *denotativa*, isto é, que propõe uma direção única de significados, conduzindo o leitor a um só feixe de interpretação. O que importa aí não é a linguagem e suas revelações subsidiárias, mas o objeto ao qual ela se refere de modo direto, transparente e objetivo. Já o texto literário utiliza uma linguagem *conotativa*, isto é, que sugere um leque de possibilidades interpretativas, onde a textura das frases resvala em sentidos outros, em restos de saberes antigos e novos escondidos por entre as fres-

tas da frase. As múltiplas interpretações abertas pelo texto literário convidam à participação ativa do leitor: sua experiência de vida, sua sensibilidade e sua bagagem afetiva e intelectual constituem cadeias de relações dos seus conhecimentos com as projeções da obra lida.

Como a linguagem literária é conotativa, ela consegue traduzir um universo de possibilidades bastante amplo e, ao fazê-lo, atribui novos sentidos, constrói novos objetos, formados pelo redimensionamento dos objetos dados. Ao renovar expressões gastas pelo uso, a linguagem literária também renova ou reforma seus conteúdos – os objetos referidos pelas expressões. Naturalmente, a linguagem não renova o objeto do mundo natural em si, mas a compreensão que o homem tem desse objeto. Não esqueçamos que essa compreensão, que essa imagem, é que se torna o verdadeiro objeto do mundo social, do mundo dos homens e das mulheres, enquanto espécie de animal simbólico.

Se o texto científico quer explicar, informar e *enformar* o mundo conhecido, dando a ele uma *forma* transmissível ao leitor, o texto literário quer descobrir o desconhecido. O texto científico é informativo: dá conta de algo que se sabe e que se transmite a alguém. O texto literário registra uma viagem exploratória: ao mesmo tempo em que tenta

descobrir, permite ao leitor acompanhar o processo de descoberta, redescobrimo.

Nesse sentido ele é primitivo, como o mito.

O mito é um discurso que descobre e, ao mesmo tempo, tenta compreender os mistérios do mundo. O texto literário seria então uma espécie de mito individual que o homem moderno continua cultivando como modo de retomar as coisas pela origem, pelo princípio.

TEXTO LITERÁRIO E TEXTO CIENTÍFICO: DISTINÇÕES FUNDAMENTAIS. Artigo teórico sobre a natureza do texto literário, em oposição ao texto científico. *A Tarde Cultural*. Suplemento literário do jornal *A Tarde*. Salvador, 17 jan. 98. Originalmente escrito como apostila para uso em sala de aula, na UFBA, durante o segundo semestre de 1997. (Título original: A natureza do texto.)

O MITO COMO REALIDADE DO HOMEM

Habitante de um mundo de prodígios, o homem se vale de narrativas fabulosas para explicar as coisas e fenômenos que o rodeiam. Todos encantados. As formas ancestrais da nossa desencantada ciência compreendiam o universo através de um discurso tão insólito quanto o nosso próprio mundo.

É por isso que o saber mais sensato não rejeita as várias formas que a consciência utiliza para ter ciência do mundo. Todas as formas de conhecimento, das mais ancestrais e primitivas às derivadas, mais elaboradas que as anteriores, portanto, são igualmente eficientes na sua tarefa de traçar os contornos do real. Estranhamente, a coceira do bicho de pé politicamente correto de alguns exorciza o uso de expressões como “primitiva”, supondo que o precon-

ceito das mentalidades desaparece num passe mágico, com a supressão totêmica de uma simples palavra, cujo sentido nos é dado transformar, inverter e redimensionar ao sabor da fala. Pobre animal humano...

A ciência não mais ignora que a mitologia de um povo é um fato decisivo como marco fundador da realidade; mesmo quando, através de construções fabulosas, os mitos remetem o observador à perplexidade. É aí, talvez, que surge a oposição entre as formas conscientes e as formas inconscientes do conhecimento.

Os rituais míticos dão conta de um conjunto de saberes difuso, ainda não fixado pela consciência, mas decisivo nas intervenções destinadas à constituição da realidade – um conhecimento inconsciente, portanto. Já o saber da ciência é a sistematização do que o homem foi capaz de captar através da consciência. (Curiosa coincidência a convergência de som e sentido das palavras ciência e consciência, dois passos próximos.)

As construções do espírito desempenham um papel mais ativo e basilar, no que diz respeito ao mundo de homens e mulheres, do que as obras materiais ou os poderosos fenômenos da natureza.

A semiótica, herdeira da tradição que identifica a teoria do conhecimento com a teoria da linguagem, mostra o quanto somos falados pela nossa língua,

isto é, o quanto somos levados a dizer e a pensar não aquilo que queremos mas aquilo que somos obrigados a pensar, pela forma do nosso discurso e pelo seu comprometimento com as circunstâncias que a produziram. Ou ainda, evidencia o quanto as nossas ações e a nossa ideologia estão determinadas pelos *idola* ou pelos signos da constelação humana.

Um autor do século XVI, o filósofo Francis Bacon, formulou o conceito de *idola* como filtros modificadores da realidade oferecida pela natureza. A sua preocupação com a objetividade do conhecimento teve como consequência radical a formulação da dúvida da validade de todo saber. A designação proposta para os condicionamentos impostos ao espírito pelas concepções científicas e filosóficas (*idola theatri*) parte do seguinte pressuposto: as verdades dos sábios são como as verdades apresentadas pelos poetas trágicos ou cômicos no teatro; isto é, são todas fictícias.

Esboçava-se a dicotomia anti-sofística destinada a opor o mundo da cultura, da linguagem, portanto, ao da natureza, predicando o atributo de falsidade ao primeiro e de verdade ao segundo.

Uma das grandes lições trazidas, neste campo, para o pensamento do século XX foi a evidência, demonstrada por Freud, de que os fatos pertencentes à esfera da realidade psíquica são mais tirânicos para o homem do que os fatos que se originam na

realidade material. Isto porque os fatos materiais, concretos, só se transformam em fatos humanos quando perpassam a esfera da realidade psíquica. De certo modo, essa evidência já foi teorizada por Bacon no *Novum Organum*, mas com Freud desaparece inteiramente a doutrina valorativa. A cultura não está obrigada a ajustar as suas verdades à verdade da natureza, como queria o filósofo seiscentista. Transitando dos mitos culturais aos individuais, Freud faz com que um dos resultados da sua descoberta leve o homem do século vinte a equiparar a realidade psíquica à realidade material.

O centro é deslocado, copernicamente, dos fenômenos naturais para os fenômenos humanos propriamente ditos. Assim como o analista freudiano não se interessa pelo que faturalmente aconteceu, mas pelo que o discurso do analisante constitui; não são os fatos efetivamente ocorridos que constroem e determinam a vida psíquica do gênero humano, mas aquilo que a mente faz desses fatos ou da ausência dos mesmos. Não é um fato objetivo, ou melhor, um fato real, que é o responsável pelo trauma; mas um fato imaginário, que redimensiona e reescreve a realidade.

As disciplinas e ciências mais diversas são obrigadas a repensar continuamente o conceito de real, abandonando a ideia de uma realidade absoluta dada ao homem, pronta e imutável, em favor da concep-

ção da realidade como fruto de um acordo capaz de conferir tal estatuto a um conjunto de fenômenos eleitos como balizadores do real.

Podemos chamar a esse conjunto de ações e pontos de vista, instituídos e aceitos pela cultura, ou a essa realidade socialmente construída, de *espaço de convenção*. Assim, procuramos sublinhar que se trata de uma eleição, de um contrato social, que conveniona o que devemos entender por realidade e o que devemos expulsar dos seus limites para garantir a condição de “normalidade” à nossa percepção do mundo.

Fechando o círculo, mesmo falando de outros fatos, retornamos à estrutura do mito. Objeto eminentemente cultural, o mito interpreta e constrói a realidade necessária às práticas e aos anseios de um grupo cultural.

O MITO COMO REALIDADE DO HOMEM. Artigo teórico sobre o mito como fato da cultura. Coluna “Leitura Crítica” do jornal *A Tarde*, Salvador, 23 set. 96.





SUA NEUROSE É UMA OBRA DE ARTE? (Ou sua obra de arte é uma neurose?)

O artista é um autista. Embora a analogia do significante, ou a lacanagem, seja gasta e, por isso mesmo, pouco carregada de significado, não deixa de nos levar a intuir uma verdade.

Mas a recíproca nada tem de aceitável: a ordem dos fatores altera o produto. Aqui, a matemática não fala. O autista nunca será artista. As posições são inconciliáveis: ou ele abandona a casa, a casca de caramujo, para sujar-se de areia e ser invadido pelo mar, ou permanece autista. Fonte que se abastece a si mesma. Rio circular. Sede que se sacia na uretra. Prisioneiro do deserto que vive dos próprios dejetos.

Vamos substituir a mistificação da irresponsabilidade, a celebração do desatino pela da metanóia. Meta

que nos monta no seu cavalo para ganhar a guerra de Tróia. Rubro corcel de crinas em chamas.

O termo metanóia é aqui utilizado para designar tão somente a viagem através da loucura com retorno, ou a transformação do desatino em força produtiva: a volta.

A arte é um momento de vertigem lúcida, vora-gem lúdica. Processo que vai da ferida à cicatriz.

Explico a aparente contradição: ser autista pode ser o ponto de partida do artista, mas não o de chegada. O texto é sempre a superação de si mesmo. Aquele que investe demasiadamente na sua própria patologia de estimação se afasta da arte. É preciso dividi-la, doá-la, encontrando no outro o seu espelho. Só assim se desfaz enquanto forma patológica e se refaz em forma de arte, preservando o ser, antigo e renascido.

A obra é um espelho, onde o leitor ou o crítico se reflete. É também uma postura analítica, onde se permite ou pede ao leitor que fale suas fantasias: a metáfora é o divã.

No outro, o poeta se perde, se encanta, se encontra. Só no outro. Dentro de si habita o vácuo, que se chama a si mesmo.

A máscara de um é a face do outro.

Quando Freud vê em Hamlet o *édipo*, ele não descobre o *édipo* de Shakespeare, mas o dele mesmo, sob o pretexto do texto. A obra de arte é um

objeto estranho, que não se parece com nada conhecido. Por isso, precisamos declará-la parecida com alguma coisa. Classificá-la para compreendê-la. É como o objeto enfeitado caído da tempestade no meio da floresta de símbolos. Um coelho contou aos outros coelhos que parecia uma cenoura. Uma abelha, às outras abelhas que parecia uma flor. Um macaco, que parecia uma banana. Um psicanalista, que parecia um falo. Narciso, que parecia um espelho.

Mas é na flor e no espelho, na cenoura e na banana, no falo e no falso que o artista se encontra. A verdade é a mentira no espelho.

O movimento dialético da criação estética exorciza os onze mil demônios e vai em busca do outro como fonte onde se mira e sacia a sede do criar. Nem mesmo um movimento de desespero e recolhimento como o Romantismo Artístico pôde se alimentar da subjetividade pura que recusa a transfusão de saudabilidade do encontro com o outro. Os românticos que persistiram no cultivo da desconfiança pelo mundo circundante, se supondo perseguidos, incompreendidos e predestinadamente superiores ao seu meio, emigram, cada vez mais dos ensaios e compêndios que tratam de questões estéticas para os que analisam a síndrome da paranoia.

A obra de arte não nasce de uma reação autoplástica, onde o indivíduo se volta para dentro, concen-

trando as influências em si mesmo, como numa conversão histórica – que se entorta na impotência de explodir o mundo.

Autoplástico e *aloplástico* são termos que qualificam dois tipos polares de reação ou de adaptação. O primeiro dá conta de uma modificação interior, ou do organismo, e o segundo de uma modificação do meio circundante. Segundo Laplanche, J. & Pontalis, no seu *Vocabulário da psicanálise*, Ferenczi fala de adaptação autoplástica como um mecanismo primitivo, em que o organismo só tem influência sobre si mesmo e não realiza mais do que mudanças corporais, relacionando-o à conversão histórica.

A arte é uma conversão estética que entorta e desentorta o mundo coxo – e se mantém intacta. O autoerotismo, ao masturbar o saber, destrói a arte, que nasce e vive de um processo de interação onde o artista projeta sua influência, de dentro para fora, e introjeta o patrimônio cultural comum, de fora para dentro. A ação do homem sobre o contexto exterior é um modo de manter seu próprio equilíbrio, reduzindo a exaustão da distância entre o signo selvagem da arte e a fala civilizada.

Se aceitarmos que a arte se exerce a partir de uma oposição à *fala civilizada*, isto é, que ela não se encerra nos limites de um momento histórico, cristalizado na linguagem de uma época, teremos para a *semiótica poética* um *signo selvagem*, conforme nossa proposição no livro *O signo selvagem*, traduzido

e publicado nos Estados Unidos por Hugh Fox, em 1983. Argumento correlato tivemos oportunidade de defender na proposição “O Significando: superação da dicotomia do signo linguístico na semiótica poética”, apresentado em 1977 ao XV Congrès International de Linguistique et de Philologie Romane.

Não por acaso, em muitos, a “obra de arte” é uma neurose, uma ilusão enganosa e consolatória destinada a manter intocados os núcleos do silêncio. Em alguns, poucos, a neurose é uma obra de arte, ela se supera na *produtividade dita texto* e transforma esse silêncio no significado que fala. Mas isso só é dado àqueles que voam nas asas da metanóia ou usam sua expressão como forma de fazer o forte explodir (sob os olhos dos fracos): que ao invés de implodirem, se destruindo, denunciam e destroem a distância entre sua sensibilidade e as eternas teias onde se tece a civilização.

A impotência de reagir, ou a submissão dos vencidos, se encerra na esterilidade das confissões e confidências. A obra de criação não se ergue no *desabafó*, bufa mental, nem nos lamentos, dementes, mais próprios para os diários íntimos e os cadernos de confidências dos adolescentes antigos. Brejeiros álbuns de recordações, hoje condenados ao museu do desuso, e substituídos por arrogantes ejaculações “artísticas”. Cada queixa, cada dor de cotovelo, converte-se num pretenso e péssimo poema.

Autoinfecção, autolatria, autogamia – autor. Para muitos artistas, mais autistas que artistas, a sequência é um diagnóstico – que, às vezes, ah!, resulta em concorridas vernissages e tardes de autógrafos.

O termo *autogamia* é empregado no sentido corrente em biologia, como fecundação do óvulo pelo espermatozoide proveniente do mesmo animal, ou como fertilização de uma planta pelo seu próprio pólen.

Quase sempre a racionalização mascara as neuroses de estimação sob a fantasia do talento. Os garbosos gênios incompreendidos, sob os aplausos delirantes das tias e dos amigos e comensais da família, tomam a sua falta de habilitação para transitar no mundo exterior como um sintoma da arte. Mas a arte não tem sintoma, ela é um sintoma. Social, supra individual.

A arte é a manifestação simbólica de um conflito que se equilibra sobre o fio de uma navalha. Sem corte.

SUA NEUROSE É UMA OBRA DE ARTE? OU SUA OBRA DE ARTE É UMA NEUROSE? Artigo sobre a intercorrência dos fenômenos artísticos e psicopatológicos. *Minas Gerais Suplemento Literário*. Belo Horizonte, 10 jan. 81. Nova versão na Coluna “Leitura Crítica” do jornal *A Tarde*, Salvador, 21 abr. 97, p. 7.

FERNANDO PESSOA

e a neurose como fonte da arte

1

A neurose fornece substância ao material poético, eis uma verdade. Mas a neurose em si e esse material não são suficientes para assegurar a existência da obra de arte. Fernando Pessoa percebe isso e compreende como o Romantismo toma apenas uma parte dessa verdade, negligenciando a mais importante: Não basta a alguém ter a substância do material poético fornecida pelas suas encenações patológicas; é preciso dar a esse material uma forma comum ao arcabouço da realidade humana – social e comunicável. Não é, portanto, a experiência vivida, em si, que faz o poeta, mas o que ele faz dessa experiência.

O Romantismo, afirma Pessoa em suas *Obras em Prosa*, admite princípios que possibilitam a qualquer indivíduo conferir a si mesmo a coroa de artista: “Tomar a ânsia de uma felicidade inatingível, a angústia dos sonhos irrealizados, a inapetência ante a ação e a vida, como critério definidor do gênio ou do talento, imediatamente facilita a todo indivíduo que sente aquela ânsia, sofre daquela angústia, e é presa daquela inapetência, o convencimento de que é uma individualidade interessante, que o Destino, fadando-a para aqueles sofrimentos, e aquelas impossibilidades, implicitamente fadou para a grandeza intelectual.”

Lembra o poeta que, de acordo com a teoria clássica, é a capacidade de construção e de coordenação, ou a disciplina interior, que origina a produção estética, onde a razão é capaz de ordenar e compreender as explosões desordenadas da emoção vulcânica. A poética romântica permite a aceitação do equívoco segundo o qual alguém pode se presumir artista porque “as qualidades fundamentais exigidas são um sentimento de vácuo nos desejos, um sofrimento sem causa, e uma falta de vontade para trabalhar – características que mais ou menos todos possuem, e que nos degenerados e nos doentes do espírito assumem um relevo especial.” Pessoa acrescenta que o perigo trazido por tais concepções românticas consiste no estímulo dado por elas ao que

ele chama de “falso individualismo”. No seu modo de pensar, o individualismo não é necessariamente falso, podendo ser compreendido como uma teoria moral e política.

Mas, segundo o mesmo Fernando Pessoa, há uma forma do individualismo, como também acontece com o classicismo, que é falsa: “É a que permite que o primeiro histérico ou o mais reles dos neurastênicos se arrogue o direito de ser poeta pelas razões que, de per si, só lhe dão o direito de se considerar histérico ou neurastênico.”

Observe-se que Pessoa explicava a gênese da sua criação poética heteronímica a partir do fato de ser ele histérico e neurastênico, como são vistos por ele como histéricos, gênios como Shakespeare ou como Goethe. O histérico tende à despersonalização, à identificação com personalidades outras, o que possibilitaria a criação dramática dos personagens shakespeareanos e goetheanos e a criação, igualmente dramática, realizada através de discursos líricos, das obras poéticas de heterônimos como Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Todos os outros eus são, ao lado de Fernando Pessoa, ele mesmo, personagens de um grande drama que tem por epígrafe a máxima: “Fingir é conhecer-se”, onde a máscara é a face verdadeira.

O trabalho de construção poética seria sempre precedido por um trabalho de autointerpretação,

de análise dos conteúdos formados a partir dos deslocamentos impostos pela individualidade. Desse modo, a emoção puramente pessoal do artista seria submetida à ordenação impessoal e intelectual para se transformar em experiência comunicável. Os sentimentos particulares não formam por si mesmos matéria poética, mas podem vir a formar, caso, sem perder a natureza particular, consigam adquirir expressão universal. A experiência individual de uma mulher ou de um homem diz respeito apenas a eles e a outros que, como eles, tenham vivido uma situação semelhante; mas essa mesma experiência transformada em material poético, sem perder a sua forma individual, encontra ressonância na vivência de todos os homens. Isso porque a prática poética, ao tempo em que interpreta a sua própria formação, reflete a experiência de quem sobre ela se debruça.

O mesmo Pessoa – que anuncia a arte enquanto notação de uma impressão em desacordo com a norma social – propõe ir além do mito individual do neurótico, seguindo em busca de um compromisso maior.

Para ele, o sentimento que aparece na obra de arte não representa, necessariamente, as emoções do artista, mas resulta de uma busca de identidade entre o pessoal e o impessoal, entre aquilo que emana da subjetividade do poeta ou do pintor identificada com a coletividade. A criação da arte expressa as

emoções do sujeito que são comuns aos outros indivíduos. São suas palavras:

“Falando paradoxalmente, exprime apenas aquelas suas emoções que são dos outros. Com as emoções que lhe são próprias a humanidade não tem nada. Se um erro da minha visão me faz ver azul a cor das folhas, que interesse há em comunicar isso aos outros? Para que eles vejam azul a cor das folhas? Não é possível, porque é falso.”

E acrescenta a essas colocações que o princípio central da arte é a generalização, a comunhão entre o olhar do artista e o alcance da vista dos homens.

Se a gênese do gênio lírico é a histeria, esse embrião só se desenvolve quando depositado na terra comum. As potencialidades só se transformam em ato quando o grito da fera acuada é substituído pela ação eficaz. Em outras palavras: quando o mito individual do neurótico (já referido por Lévi-Strauss e retomado por Lacan) encontra no seu ritual pontos de identificação com o mito coletivo é que ele ganha a eficácia simbólica necessária ao seu poder de transformação da realidade.

2

Compartilhando, de um lado, as descobertas de Freud a respeito da natureza estrutural dos fatos

psíquicos, que seguem processos similares em sujeitos diversos, e, do outro lado, *avant la lettre*, as preocupações paradigmáticas da antropologia estrutural, Pessoa não se deixa dominar pelo sentimento de originalidade do ‘gênio solitário’. Para ele, tudo que se passa na mente humana de algum modo análogo já se passou em outra mente. “O que compete, pois, ao artista que quer exprimir determinado sentimento, por exemplo, é extrair desse sentimento aquilo que ele tenha de comum com os sentimentos análogos dos outros homens, e não o que tenha de pessoal, de particular”. O artista pessoano não é o desvairado cantor selvagem, mas aquele que tem fôlego suficiente para mergulhar pelas regiões primitivas da alma, tendo assegurado a integridade do caminho de volta. A descida aos infernos não significa para o artista um pacto com satanás, mas a descoberta de fontes de energia retiradas da tensão entre forças inconciliáveis.

Se o artista encontra no material produzido pela neurose a fonte profunda da sua criação, é porque ele consegue estruturar o processo criador através dos mecanismos de superação da fonte original. O caminho em busca do outro, enquanto força coletiva, cultural, portanto, consiste no acesso às articulações do real pertencentes ao tesouro comum a todos os indivíduos. A inserção do discurso da arte no sistema conceitual do discurso da cultura repre-

senta a superação do desordenamento semiótico do indivíduo, o que equivale a dizer: a superação dos mecanismos estruturais do discurso neurótico por outros mecanismos de livre trânsito entre os mais comuns dos mortais.

“Acima de tudo, a arte é um fenômeno social”, afirma Fernando Pessoa, ao constatar que há, no ser humano, duas qualidades diretamente sociais que dizem respeito à sua vida com os outros indivíduos: “o espírito gregário, que o faz sentir-se igual aos outros homens, ou parecido com eles, e portanto, aproximar-se deles; e o espírito individual ou separativo, que o faz afastar-se deles, colocar-se em oposição a eles, ser seu concorrente, seu inimigo, ou seu meio inimigo. Qualquer indivíduo é ao mesmo tempo indivíduo e humano: difere de todos os outros e parece-se com todos os outros. Uma vida social sã no indivíduo resulta do equilíbrio destes dois sentimentos: uma fraternidade agressiva define o homem social e são.”

Nos mesmos “Apontamentos para uma estética não aristotélica”, de onde foram retiradas as passagens aqui citadas, Pessoa caracteriza o isolamento e o domínio como resultantes do espírito antigregário que se manifesta no seio da arte. Como a arte é um fenômeno social, mesmo o espírito separativo, ou antigregário, se manifesta de forma social, isto é, sob

a forma de domínio: “A arte, portanto, é antes de tudo, um esforço para dominar os outros”.

Pergunta-se, então: se aceito como verdadeiro o ponto de vista pessoano de que a arte é uma forma de atuar e participar ativamente da vida social, não será necessário questionar a doutrina freudiana da sublimação das fantasias como vértice polar à atuação do artista na cultura?

Freud apresenta tanto a brincadeira quanto a fantasia, e, conseqüentemente, a imaginação poética, como formas sublimatórias da ação – ou de fuga da ação – no mundo social. O adulto não pode substituir a realidade pela encenação do desejo: dele se espera que não continue a brincar ou a fantasiar, mas que atue no mundo real, diz Freud. A arte, em geral, e a literatura, em particular, serão mesmo formas de fuga da ação; mecanismos de compensação sublimatórios? Em outras palavras: o trabalho do artista seria enganar o desejo e manter intocadas as formas estabelecidas da realidade, como sugere a concepção sublimatória do fenômeno artístico segundo Freud?

Se assim pensarmos, teremos que admitir a arte ou a literatura como “o sorriso da sociedade” – uma simples forma de divertimento, e não de conhecimento. Se essa visão autorizada por Freud, for verdadeira, então Pessoa não será poeta, nem o que ele faz será arte. A arte continuará sendo uma forma

consolatória de deleite e o projeto pessoano uma inútil viagem pelo espaço de transgressão.

Segundo a teoria do fundador da psicanálise, a arte promove a conciliação entre o princípio do prazer, através do qual o sujeito tem como fim único a satisfação dos seus desejos, e o princípio da realidade, destinado a submeter os projetos individuais às exigências do mundo objetivo. A neurose tem como característica, ou como resultado, arrancar o sujeito da vida real, assim como o artista é visto como alguém que se afasta da realidade, por não querer ou não poder renunciar à satisfação pulsional que ela exige. Todavia, diz Freud, “encontra o caminho de volta deste mundo de fantasia para a realidade, fazendo uso de dons especiais que transformam suas fantasias em verdades de um novo tipo, que são valorizadas pelos homens como reflexos preciosos da realidade.” Assim, em vários momentos da sua obra, Freud fica ambivalentemente dividido entre reconhecer *o real da ficção* ou proclamar a natureza enganosa da realidade poética. Recorremos aqui à expressão de Wendel Santos no livro *Os três reais da ficção*.

A conceituação tradicional da realidade parece exigir do analista vienense que repita o gesto fundador da República de Platão, expulsando o poeta dos domínios de uma realidade exemplar. Do mesmo modo que o filósofo grego imputava ao artista a condição de imitador de segunda ordem, o psicana-

lista descrevia as verdades articuladas pelo poeta como “reflexos preciosos da realidade”, e não como outras configurações do real.

Estamos, portanto, diante da velha teoria do reflexo que tantos danos tem causado à compreensão da natureza da arte. Observe-se que Fernando Pessoa não considera a arte como sonho ou utopia, mas como uma outra forma de construir o universo social.

3

Mantendo de pé o muro que demarca a fronteira entre os dois mundos, o mundo da realidade e o mundo da arte, Freud descreve a errante caminhada de Orfeu pela floresta do alheamento.

Se a transformação operada pelo poeta não é sensível e imediata, como aquela de uma revolução e suas guilhotinas; mas se instaura, lenta e gradativamente, através da consciência humana, conquistando regiões desconhecidas, temos a impressão de que nada mudou. Supõe-se que o poeta continua estéril e a cultura ostenta sua petrificação incólume, só lhe restando lamentar a impotência de transformar a cidade dos homens.

Embora reconheça a força da palavra, ou das representações verbais, como suficiente para equipa-

rar a realidade do pensamento com a realidade externa, Freud, contraditoriamente, em alguns momentos da sua teoria (quando fala da arte), rejeita o dom do verbo de se fazer carne, pedra ou lei, e de habitar a morada dos animais simbólicos. Segundo esse ponto de vista, o poeta, apenas, finge; nega. Fingir não é conhecer. Negar não é afirmar. Freud explicita: “Assim, de certa maneira, ele na verdade se torna o herói, o rei, o criador ou o favorito que desejava ser, sem seguir o longo caminho sinuoso de efetuar alterações reais no mundo externo.”

No entanto, rejeitando o que Freud explica, o poeta replica:

“É hoje que sinto
 Aquilo que fui.
 Minha vida flui,
 Feita do que minto.”

É evidente que o século vinte e a contribuição trazida pelos poetas da modernidade alteram substancialmente as perspectivas. Pessoa, síntese e sintoma do século que preparou, é um sólido argumento em favor de uma outra concepção da arte.

Numa carta a Luís de Montalvor, o poeta anuncia o condão: “Como nos tinham tirado as coisas onde púnhamos os nossos sonhos, pusemo-nos a falar delas para as ficarmos tendo outra vez. E assim

tornaram a nós, em sua plena e esplêndida realidade”. Sabendo que o real é uma construção da linguagem, o poeta não desdenha do seu instrumento como forma de atuação. Atento ao poder da sua arma, dispara: “Mas assim é toda a vida; assim, pelo menos, é aquele sistema de vida particular a que no geral se chama civilização. A civilização consiste em dar a qualquer coisa um nome que lhe não compete, e depois sonhar sobre o resultado. E realmente o nome falso e o sonho verdadeiro criam uma nova realidade. O objeto torna-se realmente outro, porque o tornamos outro. Manufaturamos realidades. A matéria prima continua sendo a mesma, mas a forma que a arte lhe deu, afasta-a efetivamente de continuar sendo a mesma.”

O sonho e a linguagem são erigidos à categoria de matéria do real, não a partir de uma idealização romântica, mas como melancólica constatação dos precários materiais que sustentam o difuso edifício do homem: a cultura.

Não esqueçamos que Freud costumava buscar além dos limites da ciência, na arte, na transgressão do poeta, o material da sua descoberta. Para explicar o trabalho dos artistas, propõe: “Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.”

Se, por um lado, Freud reduz a arte à mera forma consolatória dos desejos irrealizados, ou a um mecanismo de sublimação destinado a substituir a intervenção do sujeito na realidade social, por outro lado, ele destaca as possibilidades do discurso da arte interferir na direção dos processos psíquicos responsáveis pela construção do real. Tal contradição, verificada em textos de diversos momentos de redefinição da teoria freudiana, ou ao longo de um mesmo texto, pode deixar de ser compreendida como contradição, se estivermos diante de dois objetos distintos, isto é, se Freud estiver falando, num momento, do objeto da psicanálise e, no outro, do objeto da arte.

Quando tentamos compreender o universo do autor da obra de arte, nosso objeto é o sujeito; e estamos, portanto, no campo da psicanálise ou mesmo da psicologia. Quando analisamos o texto em si, ou o circuito constituído pelo texto e por tudo o mais que venha a gravitar em torno dele – mesmo que aí se incluam o emissor e o receptor do discurso poético, a cultura, portanto – o objeto é a arte.

O problema crítico das abordagens psicanalíticas da obra literária – e da arte em geral – é que, em lugar de analisar o texto, os estudiosos procuram um divã de metáforas para deitar o artista. O desejo de ser analista se manifesta em quase toda crítica de influência freudiana, ao contrário do que fez Freud

quando, por sugestão de Jung, tomou um texto ficcional como um dos seus primeiros objetos de análise arqueológica do discurso criativo. Em “Delírios e sonhos na *Gradiva*, de Jensen”, o criador da psicanálise não esqueceu a natureza do objeto analisado. Ainda bem, porque se a sua análise tomasse o velho autor como objeto, poderia provocar estranheza a quem acredita que esta obra ficcional assinada com o nome de Wilhelm Jensen (1837-1911), teria sido escrita pela sua filha, Katharina Jensen.

A discussão sobre o papel da arte como sublimação ou como forma de atuar sobre a realidade deve levar em conta que, para o sujeito escrevente, a construção de um outro real mais satisfatório pode substituir a ação sobre a realidade circundante, enquanto para o fruidor da obra e para a cultura, o trabalho do texto pode representar uma intervenção sobre o espaço de convenção chamado vida social. A contravenção do real operada pela arte atua sobre as formas estabelecidas, abrindo passagens onde havia interdição.

A verdadeira arte engajada não é aquela que defende a filosofia de um partido, mas aquela que em vez de aceitar passivamente as velhas construções cristalizadas, inaugura o espaço de transgressão.

Se a arte é um fato social, um ato cultural, e não um simples sintoma do sujeito, o autor é um instru-

mento executor da transgressão imposta pelo rigor da convenção.

“Não sou eu quem descrevo, eu sou a tela”

– anuncia o poeta do século da despersonalização, um incerto Pessoa.

FERNANDO PESSOA E A NEUROSE COMO FONTE DA ARTE. Artigo publicado em três partes, e escrito a partir do texto “Sua neurose é uma obra de arte? Ou sua obra de arte é uma neurose?” Coluna “Leitura Crítica” do jornal *A Tarde*, Salvador, p. 7. Parte 1: 21 abr. 97. Parte 2: 28 abr. 97. Parte 3: 5 mai. 97.



A ARTE COMO CONSTRUÇÃO DO REAL

O conceito de transgressão aplicado à literatura perde o sentido quando a tradição moderna e a pós-modernidade reduzem o alcance da ruptura operada pela arte às *formas da expressão*. Isso porque as vanguardas formalistas só consideravam um lado da moeda, o plano da expressão. Perde-se de vista o fato essencial de que a literatura e toda forma de arte transgridem os limites do mundo estabelecido para construir nuances alternativas da realidade.

Na segunda metade do século XX, com o bem sucedido resultado do pensamento estruturalista que conferiu às ciências da cultura um rigor equivalente aos estudos das áreas tecnológicas e da natureza, verificou-se uma hipertrofia na valorização dos aspectos considerados “formais” nas artes, descuran-

do-se do seu conteúdo. Enquanto se procurava compreender como as *formas da expressão* construía novas abordagens artísticas, esquecia-se que são as *formas do conteúdo* as responsáveis pela ampliação dos limites do nosso mundo. Se as ciências ampliam os horizontes do homem pelas suas descobertas, as artes empreendem rupturas extraordinárias no modo de ver e compreender a realidade. Como a realidade humana se opõe à animal pela intervenção do simbólico, compreendendo aí todas as instituições abstratas da cultura, a linguagem não apenas expressa a realidade, mas fundamentalmente determina e constitui essa mesma realidade.

Observe-se que, do mesmo modo que as formulações abstratas das artes, às vezes consideradas insólitas, interferem no mundo concreto, com as ciências ocorre um processo análogo. Veja-se o caso da física; mesmo as proposições teóricas de Einstein – que podemos considerar pressupostos da filosofia da ciência –, foram capazes de mudar a realidade aceita pelos estudiosos antes que fossem tornadas “verdades” pela confirmação da ciência experimental. Assim, o mundo subjetivo atua sobre o objetivo, fazendo ruir as crenças do materialismo ortodoxo e abrindo espaço para um materialismo dialético, no qual a realidade, ou a verdade factual, é um processo contínuo.

As vanguardas literárias que transitaram da modernidade para a contemporaneidade se caracterizam pela subversão dos *códigos expressivos* da obra de arte, onde a renovação não se processa para melhor captar, ou construir, o mundo, mais para melhor impressioná-lo. Interessadas numa expressão nova, a qualquer custo, elas correm o risco de esquecer que a expressão é expressão de alguma coisa. Foi o que o século XX assistiu, um empenho no sentido de buscar novos caminhos expressivos para uma arte que não se revigorou na sua essência, no seu modo de afrontar o mundo.

Se esse empenho, por um lado, é positivo, se a nova dicção é a única forma de captar as novas formações impostas pelo admirável mundo novo, o exercício mecânico da busca desse arsenal de novidades quase sempre está atrelado a uma fácil e cômoda posição estética, onde a riqueza do guarda-roupa e a atualidade do traje tentam ocultar o envelhecimento do corpo.

Há alguma coisa nova que justifique o conceito de pós-modernidade? Ou o que se diz a respeito já foi dito sobre a modernidade?

Não pensando nada de novo, a indigência intelectual pensa uma nova forma de pensar o pensamento. Ironicamente é possível definir a pósmodernidade como tal: como um maneirismo da modernidade; uma potencialização de traços na cultura

moderna. Deslocaríamos a ênfase da procura de temas e questões para uma espécie de tautologia ou para um conjunto de caixas vazias que conteriam outras caixas vazias: o pensamento pensando-se – redundante – a si mesmo.

Assim florescem, em canteiros de acrílico, as velhas vanguardas, que ostentam uma aparente revolução estética mas, sob o arranjo feérico dos significantes, não trazem nenhuma forma revolucionária para o plano das significações.

O *discurso enfeitado* com o qual alguns caudais da arte pretendem impressionar um público carente de receber as mesmas ideias e os mesmos conceitos com um novo rótulo colorido, é um exemplo dessa compreensão da literatura.

Esse tipo de produção artística está a serviço de um singular mecanismo que permite ao público que rejeita uma determinada articulação do mundo, responsável pelo seu descontentamento, a reconciliação com os padrões adversos, mediante uma simples circulação de significantes. O que quer dizer que a mudança das aparências ajuda a manter o *satatus quo*.

Rompendo com o significante, não mais preciso romper com aquilo que ele oculta e recalca: o significado. Compreendida a partir desses padrões, a arte seria uma forma de sublimação, e não de atuação destinada a modificar o mundo.

A questão dos preconceitos raciais e sexistas nos dias de hoje oferece um significativo exemplo de como as pessoas preferem interditar expressões, palavras e formas de dizer, deixando intocado o cerne da questão: os velhos modos de constituir os valores do mundo. Observe-se que a palavra “niger” para designar os indivíduos da raça negra já foi considerada ofensiva, preferindo-se utilizar a palavra “black”, que contraditoriamente teria a mesma raiz da palavra “branco”, em português.

Aqui tocamos num ponto crítico: a verdadeira arte engajada não é aquela que abraça o discurso partidário e funciona segundo os mecanismos acima descritos, mas aquela capaz de reescrever a consciência do sujeito e de rearticular a realidade. Enfim, a arte engajada com o homem é aquela que se inscreve no espaço de transgressão. Desse modo, a narrativa de Guimarães Rosa, que era visto pela esquerda escravizada como um reacionário, é muito mais revolucionária do que os panfletos em forma de romances, produzidos pelos escritores obedientes aos tabus do velho Partido Comunista. Que Stalin os tenha à sua mão direita, lá no colorido e esfuziante céu do Kremlin. Amém!

Não se insiste com a necessária ênfase que a literatura (bem como a invenção artística em todas as suas expressões) não é uma forma de representação da realidade, mas uma forma de conhecimento e

construção da realidade. A maioria dos críticos e dos historiadores literários continua tratando a obra de arte em geral, e a literária em particular, como uma simples forma de *representação* de alguma coisa preexistente.

Vista como mera representação, é evidente que a arte não tem nenhum outro compromisso com a sociedade, senão o de retratá-la fielmente, como queria o realismo crítico dos poderosos de plantão.

Contrária ao papel que já lhe atribuíram de enfeitar o mundo com seus recursos graciosos (e do qual a chamada “ciência do belo” é uma defensora inocente), a arte pretende conquistar para a espécie humana uma nova dimensão do mundo. Do mesmo modo que *a língua é uma forma de conhecimento* – uma forma que não se limita a reproduzir o mundo para o espírito, mas se caracteriza principalmente por captar, perceber e construir o mundo dentro de uma dimensão humana – a arte em geral e a literatura em particular são também *formas de conhecimento*. Se o conhecimento através da língua está atrelado e comprometido com as circunstâncias, pela própria condição de contrato social que funda a língua, a arte pode conhecer o universo sem respeitar essas limitações.

O papel da língua seria comparável ao atribuído pelos portugueses no processo de posse do território brasileiro, às *entradas*, enquanto o papel da arte

mantém analogia com a função das *bandeiras*. As primeiras, enquanto expedições exploratórias oficiais, limitadas às fronteiras estabelecidas, e as segundas enquanto investidas clandestinas e consentidas, necessárias à manutenção da ordem e do sistema vigentes; que só assim se transformam e se ampliam com evidente benefício para o ser humano.

As obras de arte destinadas a uma maior permanência são aquelas que não se deixam aprisionar pela visão consagrada e estabelecida das relações predominantes no momento histórico em que são produzidas; são aquelas que entram em choque com os critérios petreamente universais, sublinhando a condição parcial, não-absoluta, do fazer humano. Se a maior parte das instituições sociais se sustenta na conservação dos valores, a arte encontra sua utilidade no questionamento e na desestabilização desses valores, sobre os quais se edifica. Aí está a sua função prática e a sua tarefa política: ir além do provincianismo que se crê universal.

A cultura – de um lado, como sistema de tensão entre forças dinâmicas e, do outro lado, entre redes de estagnação e repouso – confere à arte o privilégio de desestabilizar os seus alicerces (tanto as bases da cultura, quanto as bases da própria arte, que se confundem), como mecanismo de construção estética. Nessa perspectiva, longe de ser a ciência do belo, a estética seria a ciência que estuda o conhecimento

necessário para a reconstrução das relações do sujeito com o mundo: a ciência da transgressão.

A arte se constrói a partir da desagregação das formas estabelecidas, impondo a sua arquitetura imaginária como novo modelo do real.

A ARTE COMO CONSTRUÇÃO DO REAL. Artigo teórico sobre a arte enquanto forma de conhecimento. Coluna “Leitura Crítica” do jornal *A Tarde*, Salvador, 31 mar. 97, p. 7.

POETAS, MENINOS E MALUCOS

Fiel cidadão de Atenas, da cultura, Platão idealizou uma República e de lá expulsou os poetas. Vamos então nos vingar da razão casmurra, inventando a república dos poetas, meninos e malucos, onde o chão não seja o deste mundo, mas a terra que se pisa se confunda com as mãos e o corpo de um poderoso e imenso gênio das lâmpadas maravilhosas, ainda encontráveis no desconhecido oriente interior. Aí, talvez, os nossos desejos mais fundos e defendidos da luz possam se materializar, brotando da terra – mãe boa, ou gênio amigo – o objeto cobiçado.

Mas essa república impossível já existe. Explore-mos suas veredas, levados pelas mãos de Freud, quando escreveu o ensaio “O poeta e suas fantasias” [Der Dichter und das Phantasieren], originalmente lido

como conferência nos salões do editor austríaco Hugo Heller, também membro da Sociedade Psicanalítica de Viena.

Para Freud, as primeiras manifestações da atividade poética, enquanto exercício inventivo ou criação fantasiosa, podem ser procuradas na criança: todo menino ao brincar se conduz como um artista, criando um mundo próprio e situando as coisas do seu universo psíquico numa nova ordem, que lhe seja mais favorável.

Outro ponto de contato entre o jogo da fantasia infantil e a atividade poética é que o menino leva muito a sério sua brincadeira; daí, a antítese do brincar não ser a gravidade, mas o que os outros entendem por *realidade*.

Apesar da carga de afeto do brincar, toda criança distingue muito bem a realidade adulta e as ficções da sua brincadeira, apoiando os objetos e circunstâncias que inventa nas coisas possíveis e tangíveis do mundo objetivo criado por outro demiurgo. O menino mistura a areia da sua fantasia com o cimento da realidade social, para que o vento não leve as montanhas inventadas; agindo, portanto, com a malícia ingênua e eficaz que antecipa a *intencionalidade* do poeta, enquanto engenheiro cujo projeto ultrapassa o concreto. Daí a aproximação proposta, com engenho e arte, pelo criador da psicanálise entre a estrutura do jogo infantil e a da criação poética:

“Ao crescer, as pessoas param de brincar e parecem renunciar ao prazer que obtinham do brincar. Contudo, quem compreende a mente humana sabe que nada é tão difícil para o homem quanto abdicar de um prazer que já experimentou. Na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto”.

Essas palavras foram escritas no ensaio “Der Dichter und das Phantasieren”, traduzido na *Standard Edition* como “The relation of the poet to day-dreaming” e também citado, entre nós, como “O poeta e os sonhos diurnos”. Compreendemos com Freud que a arte é uma forma de prazer substitutivo, tanto para o criador quanto para o fruidor do seu jogo, onde o desrespeito às regras não causa danos reclamados pela cultura.

Mas será que a arte aceita assumir apenas esse papel de protagonista substituto, ou procura construir o seu próprio espaço? A literatura já foi apontada como o sorriso da sociedade, com o reforço da concepção romântica, surgindo daí a reação realista, posteriormente fundida com a contribuição marxista. Sem ficar no reducionismo de ambas as posições, Roland Barthes retoma Freud, em 1973, fazendo-se *voyer* do *prazer do texto*:

“Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consciência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem.”

Na página seguinte de *O prazer do Texto*, Barthes complementa o raciocínio:

“Talvez venha daí um meio de avaliar as obras da modernidade: o seu valor proviria da sua duplicidade. E necessário entender por isto que elas têm sempre duas margens.”

Desde o início do século, com a obra pioneira de Freud, ou, mais precisamente, desde há quatro séculos antes da Era Cristã, especialmente com Platão e Aristóteles, sabe-se que a fantasia é uma satisfação de desejos ou uma retificação da realidade não satisfatória. A noção aristotélica de catarse torna-se o fundamento do método clínico utilizado por Breuer e Freud: a cura pela fala, “método de tratamento, a que inicialmente Breuer chamou de

«catártico», mas que prefiro denominar de «psicanalítico»”.

Na passagem acima do ensaio “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen” Freud Índice de Autores e Obras nos mostra que os processos presentes na narrativa de Jensen são idênticos aos adotados pela psicanálise. Aliás, desde *A interpretação de sonhos*, ele liga o seu método às sugestões das obras literárias, especialmente às da obra de Goethe.

Não nos afastemos, porém, das fantasias e devaneios, dos brinquedos do desejo, inesgotáveis fontes da matéria bruta processada no engenho da arte. Compreender as propriedades desse material possibilita desvendar um pouco o conteúdo do discurso da arte e a especificidade da sua expressão, já que ambos os planos – o plano do conteúdo e o plano da expressão, tal como propostos na teoria da linguagem de Hjelmslev –, germinam, na relação amorosa da criação poética, o nascimento do texto.

Como as pulsões insatisfeitas são as forças propulsoras da fantasia, Freud conjecturou que só o homem inteiramente feliz deixaria de fantasiar. Como há sempre uma fenda, uma ausência, uma falta, ele compara as fantasias do adulto, seus devaneios e seus sonhos diurnos, com as brincadeiras e jogos infantis. De modo contrastivo, observa que se o transgredir a realidade socialmente compartilhada é motivo de vergonha para o indivíduo adul-

to – tanto que prefere confessar suas culpas que revelar suas fantasias –, a criança não se envergonha do seu distanciamento do real nem da subversão dos códigos da realidade adulta.

É por isso que, ao tratar de um tema como “Escritores criativos e devaneio”, Freud sentencia:

“As fantasias das pessoas são menos fáceis de observar do que o brincar das crianças. A criança, é verdade, brinca sozinha ou estabelece um sistema psíquico fechado com outras crianças, com vistas a um jogo, mas mesmo que não brinque em frente dos adultos, não lhes oculta seu brinquedo. O adulto, ao contrário, envergonha-se de suas fantasias, escondendo-as das outras pessoas. Acalenta suas fantasias como seu bem mais íntimo, e em geral prefere confessar suas faltas do que confiar a outro suas fantasias. Pode acontecer, conseqüentemente, que acredite ser a única pessoa a inventar tais fantasias, ignorando que criações desse tipo são bem comuns nas outras pessoas. A diferença entre o comportamento da pessoa que brinca e da fantasia é explicada pelos motivos dessas duas atividades, que, entretanto, são subordinadas uma à outra.”

Como a realidade percebida pelo indivíduo humano não é construída pela natureza, mas pelas cir-

constâncias de cada cultura, acredito que nada obrigaria a uma hipotética criatura em estado puro, original ou selvagem, a se identificar com as máscaras e personagens que cada pessoa veste e encena no espaço de convenção: a cultura. Quando o pano de boca se abre e inaugura para os indivíduos o palco iluminado da civilização, as pobres e divididas marionetes gaguejam seu difícil papel. Somente depois, familiarizados com a presença e os aplausos da plateia, ou resignados com suas vaias ou com sua indiferença, deixam a máscara grudar à face e esquecem as engrenagens dos escuros bastidores.

Mas se o papel desempenhado não é bem aceito pela plateia, o ator da cultura questiona seu texto e oscila entre uma máscara e outra. Procura construir um novo personagem, emissor de uma fala que lhe permita maior ressonância junto aos discursos da cultura. Ou restará ao personagem a alternativa de rasgar os papéis e dar a palavra ao Outro, que falará por si mesmo, pelo ser humano.

Diferentemente do personagem do teatro, o personagem da cultura não pode, impunemente, encenar o desejo, guardando as fantasias insatisfeitas em cofres de atos falhos, ou sepultando o desejo, acorrentado, sob as pedras do sintoma.

Se o menino que brinca consegue transpor as grades e muros da realidade, o artista reinstaura, na idade adulta, a linguagem esquecida dos tempos da in-

fância, recuperando a vitalidade e a liberdade capazes de refazer o real, desta vez corrigido, estruturado, de uma forma mais adequada e acessível à felicidade clandestina a que todos aspiram.

POETAS, MENINOS E MALUCOS. Artigo sobre a criação artística, originalmente publicado com o título: “Fantasia e Literatura segundo Freud”. Coluna “Leitura Crítica” do jornal *A Tarde*, Salvador, 27 abr. 98, p. 7.

A POESIA COMO CRÍTICA

O leitor brasileiro passou a ter um contato mais estreito com o crítico norte-americano Harold Bloom a partir dos artigos publicados pela *Folha de São Paulo*, embora nos últimos anos seus livros também passassem a frequentar a bibliografia brasileira. A Imago já traduziu *A angústia da influência, Cabala e crítica, O Livro de J e Poesia e Repressão*.

Um mapa da desleitura dá continuidade à construção do panorama crítico engendrado por Bloom para rever a formação do cânone poético de língua inglesa a partir de escritores eleitos pela tradição. Ele chama esses autores de *poetas fortes*, privilegiando o adjetivo *forte* como elemento de caracterização das mais densas manifestações intelectuais, tanto por parte de um leitor fruidor quanto por parte de um leitor criador.

O ato de leitura, no âmbito da sua teoria crítica, é o eixo central da obra literária: é a partir dele que uma obra ou um autor adquirem permanência e transmigram para outras obras e para outros autores. Ainda de acordo com Harold Bloom, *não existem textos mas relações entre textos*. A partir de uma leitura ou de um ato crítico é que se dá o que ele chama de *desleitura*, ou desapropriação. A criação de um poeta é retomada por outro poeta que tem a ambição de corrigi-lo e ampliá-lo.

A propósito, Bloom começa o quinto capítulo do livro, “O mapa da desapropriação”, afirmando que o *Novo testamento* é uma espécie de tentativa de complementar o antigo, a partir dos pressupostos e crenças daqueles que compõem as novas escrituras. O fato verificado no texto sagrado não difere muito daquele que se dá no texto profano. A luta pelo poder sobre os precursores reafirma esses mesmos precursores assim como possibilita a aparição de um novo poeta.

É o que acontece com John Milton, tomado pelo autor de *Um mapa da desleitura* como centro do seu foco crítico. Visto como um épico terciário, cujo ambicioso projeto foi concorrer com a tradição grega, representada por Homero, e com a latina, de Virgílio e Ovídio, Milton insere a língua inglesa nesta forte tradição. “Seu tratamento da alusão é sua defesa altamente individual e original”, coroada com

as ambições derradeiras do *Paraíso perdido* que o levam à tentativa de expansão das Escrituras – segundo Bloom – “sem distorcer a palavra de Deus”.

Um mapa de desleitura contém alguns núcleos ideativos, ora voltados para Freud, ora embebidos na Cabala, tudo isso fortemente vincado à história da inteligência do povo judeu. Mas o núcleo central é o estudo da influência. Um poeta não vê diretamente, mas através da mediação do precursor, conforme demonstra exaustivamente o livro, acompanhando a trajetória da poesia inglesa até os autores norte-americanos atuais.

Entre suas formulações, ele insiste que poemas não são sobre “*sujeitos*” nem sobre “*si mesmos*”, são sobre outros poemas, “do mesmo modo que um poeta é uma resposta a outro poeta”.

Observe-se a proposta teórica de Harold Bloom de ver a poesia como um grande diálogo através dos séculos. Um diálogo através do qual um poeta se constitui como tal quando *enfrenta* os grandes poetas que o antecederam. É a leitura criativa transformada em desleitura, isto é, na constituição de um novo objeto de leitura, que transporta e alimenta a poesia.

A partir daí, Bloom conclui que, através do curso da história literária, “toda poesia se torna necessariamente crítica em verso, bem como toda crítica se torna poesia em prosa.” Todos sabemos que com

a consolidação de uma tradição literária, de um cânone, o ato criativo da poesia deixa, cada vez mais, de ser um olhar inaugural, ou um ato absoluto (como o gesto de Deus de criar o universo a partir do nada), para ser um ato crítico que toma por objeto aquilo que o precede. O escritor é o leitor da tradição, o crítico capaz de refazer a obra sobre a qual incide seu julgamento.

Desse modo, a condição de leitor exemplar e de crítico perspicaz é apenas o ponto de partida, o degrau primeiro e mínimo do artista que não foi traçado pelo tempo. A criação ingênua, acrítica e desprovida de poder reflexivo sobre a anterioridade do seu ato distancia-se cada vez mais da poesia.

O Renascimento foi um forte instante de afirmação dessa consciência do artista. Lembre-se que aí a intertextualidade, o diálogo com os antepassados, adquire uma importância basilar.

As formulações de Harold Bloom são, de certa forma, uma alternativa de redesignação para os estudos da intertextualidade que ocupam grande parte da teoria literária mais recente. Com isto não quero dizer que a sua contribuição à crítica e à constituição de uma teoria viva e original não seja relevante. Quero apenas situar este crítico no âmbito de uma tendência geral do fim de século.

A busca de originalidade como modo de afirmação é uma exigência não só para o artista ou para o

criador, como também para o estudioso. É isto que faz Harold Bloom, ao passar ao largo das formulações mais constantes e comuns, dando à sua crítica uma roupagem diferenciada.

A primeira epígrafe do livro é esclarecedora a tal propósito: “Como o vinho é conservado dentro de um jarro, também a Torá está contida em uma roupagem exterior. Tal roupagem é feita de muitas histórias; mas é exigido de nós que rasguemos a roupagem.”

É verdade que esta epígrafe tem outro sentido, muito mais apropriado, mas permita o leitor que, com inocente malícia, ela seja estendida à nomenclatura crítica de Bloom.

A POESIA COMO CRÍTICA. Artigo sobre o ensaio *Um mapa da desleitura*, de Harold Bloom. Rio de Janeiro, Imago, 1995. Coluna “Leitura Crítica” do jornal *A Tarde*, Salvador, 9 set. 96, p. 7.



CABRAL E A ESTÉTICA DA MODERNIDADE

As ideias estéticas de João Cabral de Melo Neto são reunidas num instigante livro de teoria e crítica. Depois de publicar a obra poética do modernista pernambucano da segunda geração em dois volumes – o primeiro intitulado *Serial e antes*; o segundo, *A educação pela pedra e depois* – a editora Nova Fronteira reúne os textos cabralinos de teoria e crítica num volume de 140 páginas vagamente intitulado *Prosa*.

Pela imprecisão do título o leitor imagina estar diante de contos, novelas ou o que quer que seja. Trata-se, porém, de uma pequena, mas densa reunião de artigos sobre poesia e outros temas.

A importância do livro começa pelo fato de conter o essencial do pensamento estético do maior

poeta vivo da língua portuguesa. Mas não cessa aí: tanto os primeiros ensaios do autor, datados da década de 40, quanto os mais recentes, trazem explícita e inequivocamente aquilo que podemos ler na sua poesia.

Se a poesia de Cabral reúne na economia e na precisão da arquitetura poética muito de metalinguagem ou de discussão implícita do ato criador, a prosa conceitual confirma as hipóteses dos críticos mais argutos.

A partir desse livro organizado por Marly de Oliveira, é possível se falar da poética de João Cabral de Melo Neto não apenas como resultado da análise da sua poesia, mas também como edifício crítico-teórico.

São, ao todo, dez textos de JCMN. Um de crítica de artes plásticas, intitulado “Joan Miró”, três sobre temas culturais diversos e os demais sobre poesia. Desses seis artigos, merecem destaque: “Poesia e composição”, resultante da conferência pronunciada na Biblioteca de São Paulo, em 1952; “Da função moderna da poesia”, comunicação ao Congresso de Poesia de São Paulo, em 1954; além do discurso de “Agradecimento pelo Prêmio Neustadt”, conferido pela primeira vez a um escritor de língua portuguesa, em 1992.

Questões essenciais da modernidade são pensadas pelo criador; visando, talvez, atenuar o impasse

criado pela incomunicabilidade do poeta moderno. Tais reflexões nos remetem aos atuais debates sobre a pós-modernidade, marcados, de um lado, pelo reconhecimento pacífico da sua natureza autônoma e, do outro lado, pela recusa da existência de uma fratura entre modernidade e pós-modernidade.

As grandes manifestações ou estilos de época alcançam o ápice, simultaneamente, ao processo de hipertrofia e de hipóstase dos seus traços radicais, surgindo então um novo maneirismo. Daí a indagação colocada como passo metódico: o que se chama de pós-modernidade seria então um redundante maneirismo da modernidade?

Teóricos e personagens da modernidade, como Haroldo de Campos, por exemplo, só aceitariam a ideia de pós-modernidade, admitindo Mallarmé como pós-moderno, em oposição à modernidade de Baudelaire.

Mas, como estas discussões extrapolam o texto de Cabral, voltemos ao ponto de partida.

Comparando, implicitamente, a estética moderna com a estética do Renascimento, JCMN admite que o poeta moderno cria sua mitologia, sua linguagem pessoal e suas leis de composição.

Lembremos que o valor dos poetas clássicos reside na identificação do seu trabalho com os grandes modelos, enquanto o poeta moderno é avaliado pela originalidade. “Sua autenticidade será reconhecida

na medida em que não se identifique com nenhuma expressão já conhecida. Não é preciso lembrar que, para atingir essa expressão pessoal, todos os direitos lhe são concedidos de boa vontade”, acrescenta Cabral.

Vemos então que os pressupostos e concessões da modernidade forçam a incomunicabilidade, transformando as relações entre o escritor e o público num fértil diálogo de surdos. Os gestos e intenções de entendimento contam mais que as palavras. As elucubrações resultantes de estímulos vagos e plurívocos substituem a certeza do entendimento recíproco.

No texto intitulado “Da função moderna da poesia”, JCMN constata que o poeta moderno “sacrifica ao bem da expressão a intenção de se comunicar. Por sua vez, o bem da expressão já não precisa ser ratificado pela possibilidade de comunicação. Escrever deixou de ser para tal poeta atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva”.

Penso que, desse modo, Cabral identifica na escrita moderna uma retomada da histeria romântica em que o objetivo maior não é dialogar com o outro, mas dialogar com o seu próprio ego, “dar-se em espetáculo”. Quando este indivíduo diz alguma coi-

sa, não o faz para alguém, determinado, mas para quem puder e estiver interessado em entender.

“O alvo desse caçador não é o animal que ele vê passar correndo”, ressalva João Cabral de Melo Neto: “Ele atira a flecha de seu poema sem direção definida, com a obscura esperança de que uma caça qualquer aconteça achar-se na sua trajetória.”

Mas os pontos de discussão levantados pelo poeta não são apenas estes. Sua escrita severina traz o vigor e a fecundidade de terra seca que se amplia em vegetação a partir da primeira chuva. Cada passagem dos seus textos pode ser discutida exaustivamente, gerando reflexões já presentes na semente – estrita – da palavra estrita.

Em outra ocasião, voltaremos a este volume da obra de João Cabral de Melo Neto, singelamente intitulado *Prosa*; não mais pelo simples interesse em resenhá-lo no calor da hora, que agora esfria; e mais ainda pela certeza de que a sua discussão propiciará a oportunidade de rever pressupostos críticos e teóricos indispensáveis ao diálogo com os interlocutores de qualquer *leitura crítica*.

CABRAL E A ESTÉTICA DA MODERNIDADE. Artigo sobre o volume *Prosa*, de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998. Coluna “Leitura Crítica” do jornal *A Tarde*, Salvador, 24 ago. 98, p. 7.





O SURDO CAOS DAS COISAS: Pasolini, cinema e literatura

Na Primeira Mostra Internacional do Novo Cinema, realizada em Péssaro (Itália), em 1965, o cineasta Pier Paolo Pasolini foi relator de uma mesa redonda sobre Crítica e Novo Cinema, quando apresentou um trabalho no qual estabelecia paralelos entre a linguagem cinematográfica e a linguagem literária.

Ao proclamar a excelência do cinema e a sua natureza predominantemente artística, comparada à natureza da literatura, o crítico-criador atribuía ao texto literário uma tênue feição artística. Ele afirmava que a linguagem literária sustenta seu processo inventivo sobre uma base já estabelecida, enquanto a linguagem do cinema parece não se apoiar em nada. Isto porque, a comunicação verbal, que for-

nece seus signos à comunicação literária, já está elaborada como sistema historicamente complexo e amadurecido. Por outro lado, a comunicação visual que serve de base à linguagem cinematográfica é, segundo suas palavras, extremamente rude e irracional.

Na sua perspectiva, cada um de nós domina um dicionário, lexicalmente incompleto, mas satisfatório para os fins do grupo social ou da nação a que pertence. O trabalho do escritor seria tomar as palavras do dicionário comum, *como objetos guardados num cofre*, e utilizá-las de modo particular.

Pasolini vê a criação do escritor como uma adição de historicidade, ou de realidade, à linguagem da cultura. O ato poético é descrito como uma simples reelaboração do significado que estava à mão, no dicionário mental do falante, pronto para ser usado. Já o criador cinematográfico não tem à sua disposição o estoque de conceitos preestabelecidos, mas se defronta com uma possibilidade infinita, porque não apanha seus signos “do cofre, da custódia, da bagagem, mas do caos, onde só existem meras possibilidades ou vislumbres de comunicação mecânica e onírica.”

A literatura, aí implicitamente considerada uma arrumadeira dos materiais existentes, perde o estatuto de discurso da arte. Não dispondo de signos próprios, ela não teria como ordenar o *contínuo*

amorfo de que nos fala Saussure, nem como ouvir a voz do verbo no *surdo caos das coisas*, vislumbrado por Pasolini.

Tal perspectiva, centrada no ponto de vista de quem olha o mundo pelos limites da sua aldeia (reducionista, portanto), ignora a indagação de Schiller, atribuída a Goethe: *Se escreves numa língua que pensa e versifica por ti, imaginas ser poeta?*

Já os românticos alemães do *Sturm und Drang* tinham consciência de que a poesia se realiza para além dos limites da língua estabelecida pela cultura.

O conceito de poesia como fingimento, insistentemente difundido por Fernando Pessoa, denota a compreensão da literatura como forma de construção de um outro real – paralelo – pondo em prática, no texto, a consciência já revelada por Schiller.

As relações do escritor com a língua histórica, seus limites e normas, são anotadas no manuscrito de Bernardo Soares *O livro do desassossego*, onde Fernando Pessoa revela que teve, “como muitos têm tido, a vontade pervertida de ter um sistema e uma norma.” Curiosamente, os termos usados por Pessoa coincidem com aqueles propostos pelo linguista romeno Eugenio Coseriu, em 1952, no livro *Sistema, norma e fala*. A divisão tripartida, inspirada em Hjelmstev, superava as limitações da dicotomia saussuriana – *langue / parole* – e repunha no domínio da língua fenômenos como a norma, que a clás-

sica oposição de Saussure (*língua e fala*) deixava de fora.

A escrita, quando assumida por um criador e erigida à condição de discurso poético, não é, como supõe Pasolini, uma mera utilização dos recursos catalogados pela tradição. O território da literatura é um vasto reino, aberto à aventura da conquista. Aquilo que ele afirma a respeito do cinema cabe à literatura e a toda arte, enquanto a sua visão da linguagem literária refere-se apenas ao *kitsch*, à categoria do pastiche, ou da obra destinada ao sucesso junto ao consumidor da cultura de massa: ao *best-seller* feito sob encomenda de empresas comercializadoras de livros. Mesmo diante do estrepitoso prestígio dessas obras, junto ao grande público, não se pode tomá-las como arquétipos ou modelos da criação literária.

Diante da analogia possível, conviria mais identificar a tipologia da obra “literária” que se enquadra na formulação de Pasolini como uma gerigonça discursiva. Esse modelo de texto ficcional está para a criação dos escritores mais representativos assim como o *kitsch*, o bibelô, ou o pinguim de geladeira, está para as esculturas ou as pinturas que constituem o acervo das artes plásticas. Se o artesão das tintas, dos sons e das palavras é uma pessoa que se inicia na fatura de obras, realizando algumas vezes com maestria o trabalho de reprodução de objetos, o ar-

tista é mais do que um artesão: além de saber como fazer bem feito, ele inventa o que ainda não foi feito: faz bem feito o que não se podia nem se sabia fazer.

Tomando como ponto de partida os materiais existentes, isto é, valendo-se do dicionário comum, o escritor utiliza este material como matéria-prima, ou sucata, para invenção dos seus próprios materiais, extraídos do surdo caos das coisas – já agora, graças ao fecho de luz projetado pelo seu trabalho – ruidoso de vozes e sentidos.

O que diferencia o artesanato verbal da arte literária é a transgressão, é a contravenção das formas estabelecidas, operada pela arte. Ou o rompimento, simultâneo, com as construções habituais do real e com o modo usual de expressá-lo.

Pasolini adiciona uma observação que merece ser discutida: o autor cinematográfico, na sua procura de um dicionário, não recolhe termos abstratos. A construção semiótica do criador de cinema é constituída de imagens. E como as imagens plásticas ou visuais são objetos concretos, ele infere: “Eis porque, por ora, o cinema é uma linguagem artística não-filosófica. Pode ser parábola, jamais expressão conceitual direta.”

Aí residiria, na opinião de Pasolini, a diferença principal entre o cinema e a literatura; o que é uma forma de afirmar *a predominante artisticidade da arte*

cinematográfica, ou o que ele denomina *sua violência expressiva*, ou ainda: *sua fisicidade onírica*.

Mas essa diferença existe mesmo?

Os traços criativos apontados como próprios do cinema são os mesmos que asseguram a natureza artística do discurso literário – da poesia. É por isso que, contrariando suas próprias inferências, Pasolini é levado a admitir que a linguagem do cinema é fundamentalmente uma *linguagem de poesia*. Quer dizer, uma linguagem similar à literária.

Decorrente de uma enviesada compreensão da obra de arte literária, a contradição do criador-crítico se evidencia na afirmação da não artisticidade do discurso literário; seguida da comparação do discurso cinematográfico com um dos gêneros do literário, para ressaltar a natureza eminentemente artística do cinema. Ora, se a literatura, ao utilizar a linguagem verbal, encontra o mundo já constituído e assume esta constituição com o objetivo de torná-la apenas mais *graciosa*, como então dizer que uma arte transgressiva e criativa como o cinema de Pasolini se sustenta numa linguagem de poesia?

Só se ele estiver distinguindo, implicitamente, a literatura de consumo, a indústria da escrita, da arte da escrita: a literatura propriamente dita; que é uma forma de poesia, quer seja em verso ou em prosa. A expressão “literatura” assumiu uma insolúvel ambiguidade na história da cultura ocidental, por

se referir, às vezes, à obra de arte verbal e, em outras ocasiões, a qualquer tipo de escrita ou à técnica de produção de textos.*

Convém lembrar que a predileção do cinema pela imaginação fundada no concreto – “as imagens são sempre concretas, jamais abstratas”, conforme afirma, – segue a deriva da literatura; ou da cultura humana, como os antropólogos têm verificado através do estudo de povos em estágio dito primitivo. Toda cultura parte sempre do concreto, do palpável e tangível para captar o que lhe parece intangível, abstrato. Assim, o novo é sempre captado em analogia à concretude do já conhecido. Para nós, afeitos à leitura, e marcados pela cultura da escrita, torna-se mais fácil observar tal ocorrência no pensamento selvagem, ou nas culturas não submetidas à automação mecânica.

Os índios norte-americanos, conforme o clichê dos filmes de *cow-boy*, dispõem de um rico sistema analógico de denominação, incorporando objetos novos ao seu universo de conhecimento, a partir da contiguidade da sua função com a função de objetos utilizados pela cultura nativa. O *trem*, como evidencia o exemplo conhecido, é compreendido pe-

* A propósito dos sentidos do termo literatura ver, neste mesmo volume, o artigo “Texto literário e texto científico: distinções fundamentais”, p. 27.

los guerreiros montados, que o veem pela primeira vez como um *cavalo-de-ferro*. Ou, para evocarmos uma denominação analógica comum à cultura brasileira, a *espingarda* e a *pistola*, são vistas como *pau-de-fogo*. Os índios da Bahia, antigos habitantes da floresta que é hoje o bairro do Rio Vermelho, denominaram o naufrago português Diogo Álvares Correia de *Caramuru*, o rei do trovão; respeito infundido pelo disparo do seu desconhecido pau-de-fogo.

Guimarães Rosa, estudando a língua dos índios terena, fica fascinado com os nomes das cores entre os remanescentes dessa nação indígena. Como a percepção da cor é alguma coisa um tanto abstrata, os falantes da língua terena buscam concretude numa construção, para nós, poética: o vermelho é denominado *a-ra-ra-i'ti*, anota Rosa, e quer dizer “sangue-da-arara”. E assim imagina: o azul, “sangue-do-céu”, o verde, “sangue-da-folha”.

A artisticidade do cinema apontada por Pasolini – assim como de qualquer outra arte, sem privilegiar uma em detrimento das outras – é, na verdade, uma manifestação da natureza criativa do próprio homem, quer nas atividades simbólicas consideradas formas de arte, quer nas atividades simbólicas de fins exclusivamente pragmáticos. A ocorrência dessas manifestações em alto grau é que caracteriza a linguagem da arte (conforme a lição de Jakobson).

Desse modo, a conclusão a que chega Pasolini, segundo a qual o cinema é uma “linguagem artística não-filosófica, que pode ser parábola, jamais expressão conceitual direta”, é igualmente válida para o discurso da arte em geral e, portanto, para o discurso literário.

O recurso utilizado por muitos criadores de ressaltar a excelência da sua arte, em detrimento das demais, decorre de uma visão paroquial, ou mesmo, do grau de desinteresse pelas outras atividades artísticas, que infelizmente pode ocorrer com os artistas mais admiráveis, como o *signore* Pier Paolo Pasolini.

O SURDO CAOS DAS COISAS: PASOLINI, CINEMA E LITERATURA. Artigo crítico publicado com o título original de “Pasolini: Cinema e Literatura”. Coluna “Leitura Crítica” do jornal *A Tarde*, Salvador, 13 jan. 97, p. 7.





A SUSTENTÁVEL LEVEZA DO TEXTO

(Italo Calvino, criação e teoria)

Ezra Pound e T. S. Eliot, com suas ideias gêmeas, com suas (usemos a expressão de Goethe) afinidades eletivas, sugeriam que para ser crítico de poesia seria necessário ser poeta. Daí se deduziria também que para ser professor de literatura seria necessário ser escritor. Mas já se disse que, em matéria de literatura e outras artes, quem sabe faz; quem não sabe ensina. Analogamente, quem não pode criar, ou transmutar em palavras a magia do invento, faz crítica.

Ponhamos a questão: O bom crítico será, necessariamente, o bom poeta? Ou invertamos a pergunta, sutilmente adulterada: o bom poeta será, fundamentalmente, um bom crítico?

Se coubesse a mim responder a estas perguntas, eu responderia *não*, a todas elas. O bom crítico não será, necessariamente, um bom poeta. O bom poeta não será, conseqüentemente, um bom crítico. Pound, Eliot ou qualquer outro criador e pensador da literatura, por mais competente e respeitado que seja, pode estar equivocado ao assegurar que a boa crítica é um atributo do bom criador.

Diante do ponto de vista radical de dois expoentes consagrados, ambos poetas e críticos, conviria que propuséssimos, mesmo sem qualquer autoridade, o contrário. O que se vê é que o bom poeta é, quase sempre, um crítico parcial. Sua obra é erigida à condição de exemplar definidor do cânone. Todo processo criativo que contrarie essa vertente será necessariamente desacreditada pela perspectiva do autor.

Se deixarmos de lado o delírio cientificista do mundo acadêmico (ao qual pertenco e com o qual deliro) veremos que a crítica não é, nem poderá ser, nunca, uma ciência. É, antes, uma arte, assim como o seu objeto – a Literatura.

Longe de mim negar a chamada Ciência da Literatura, que se constitui como teoria, como saber rigoroso e sistematicamente ordenado sobre a arte literária. Por outro lado, é evidente que há uma diferença entre a Ciência ou a Teoria da Literatura e a Crítica Literária, esse jogo de subjetividades, esse arriscar leituras de imprevisíveis juízos e desatinos. A

crítica, esse desvairado ordenamento de palpites, sustentado numa ciência, ou num saber interdisciplinar, por mais objetiva que tente ser, nasce de um atributo do sujeito: o juízo. O ato de julgar.

Quando se trata de crítica, Kant sempre será lembrado. O nome do filósofo está estreitamente ligado a conceitos e doutrinas como *sujeito e idealismo*, ambos presentes no imperativo categórico kantiano: proceda sempre de tal forma que o princípio da sua ação possa ser erigido à categoria de lei – ou de juízo – universal.

Nessa perspectiva seria dispensável a existência, fora do sujeito e do seu arbítrio, de uma instância prática capaz de conduzir o juízo. Existiriam parâmetros, com objetivos mais ou menos claros, escolhidos e recolhidos pelo sujeito.

Voltemos, então, à relação incestuosa da criação com a crítica. Embora próximas, nascidas de um mesmo ovo – que é a literatura –, criação e crítica são atividades diferentes, irmãs de gêneros diversos. Seu concubinato poderá gerar frutos defeituosos. A subjetividade inflada do poeta-crítico interfere no seu julgamento. O grande escritor está condenado a ser um pequeno crítico.

No horizonte da modernidade, o poeta português Fernando Pessoa, uma das mais completas sínteses de toda uma geração de artistas do século XX, no dizer do mestre russo Roman Jakobson, foi um

crítico medíocre como ousou afirmar, com bem posta propriedade, o estudioso alemão Georg Rudolf Lind, admirador do poeta plural.

Pessoa julgaria todo texto literário a partir de um exemplar canônico: a sua obra, construção verdadeiramente modelar para a leitura das demais obras.

Observe-se que, em sentido inverso ao caso Fernando Pessoa, a modernidade é pródiga na produção de críticos engenhosos e poetas pequenos. Escritores de voo rasteiro, incapazes de construir colônias além do espaço da razão estabelecida, são bons críticos, quando conseguem rastrear as pegadas da criação que eles mesmos não puderam dar vida – a criação dos artistas essenciais.

As vanguardas do século XX produziram mais manifestos inovadores e revolucionários do que obras de natureza criativa. Os panfletos estéticos, quase sempre, resultam de um talento crítico prospectivo, tentando substituir a ausência de obras de criação capazes de falar por si mesmas.

A AUSÊNCIA

Até agora, o nome de Italo Calvino – objeto da intervenção aqui proposta – não foi mencionado no desenvolvimento de todo o raciocínio. Mas, creiam, eu estava tentando falar de Italo Calvino. Esta-

va pensando em Italo Calvino. Ou melhor, estava tentando fazer que todos revíssemos as seis propostas que o escritor italiano quis transformar em legado da modernidade para o novo milênio, como traços da sua própria obra ficcional. Ao falar em leveza para chegar à densidade, as conferências americanas do romancista nos outorgaram o legado da sua obra.

É disso que acabei de falar, ou melhor, que comecei a tratar sem pronunciar o nome do autor da suíte *Os nossos antepassados*. Constituída de três romances, *O visconde partido ao meio*, *O barão nas árvores* e *O cavaleiro inexistente*, a obra chegou até nós de modo fragmentário, editada em três volumes. O volume completo foi publicado somente em 1998, pela Companhia das Letras.

A tradução brasileira de *O visconde partido ao meio*, primeira composição da suíte, chegou até nós trinta e nove anos depois da edição original italiana de 1951. O fato é explicável porque somente há pouco tempo o autor alcançou renome internacional e conseqüente audiência no Brasil. Nosso gosto com relação à arte decorre mais dos reflexos daquilo que tem prestígio nos países ditos centrais do império mundial da *intelligentsia* mais privilegiada, do que de uma escolha ou de uma preferência intelectual caracteristicamente brasileira.

Apesar de até então desconhecida do público brasileiro, essa novela é um dos melhores e mais bem

construídos textos do autor, que tem lugar de destaque na literatura do fim do século XX por um fato singular: é uma obra comprometida com o prazer da leitura. O intuito de divertir prepondera sobre o ético e o social, sem abrir mão desses outros objetivos porventura reunidos numa obra de arte.

A questão é velha: muitos escritores e alguns leitores sisudos insistem no caráter pragmático da arte, como se ela tivesse de cumprir uma função social altamente elevada, que transcendesse às outras práticas. Como se o artista devesse se investir das atribuições de pontífice e proclamar verdades permanentes.

Quase todo artista tende a supervalorizar a natureza da sua arte, como se ela fosse a atividade mais importante já concebida pela espécie humana; e alguns insistem nessa paranoia de grandeza a ponto de se julgarem responsáveis pela condução ética de todo o povo.

Outros artistas são mais humildes, como o brasileiro Jorge Amado ou como Gil Vicente, por exemplo, no caso da cultura portuguesa. Vivendo o momento de inquietação intelectual que construiu o Renascimento, ou a transição do mundo medieval para o mundo moderno, Gil Vicente, tanto quanto o nosso Amado, sabia que o seu teatro deveria primeiramente agradar ao público, isso é, divertir a nobreza. Conseguido esse objetivo, ele poderia ten-

tar voos mais audaciosos – *ridendo castigat mores*. A ambição de castigar, ou de corrigir, os hábitos, isso é, a moral, estava disfarçada na alegoria – *rindo corrige os costumes*. Daí a sua eficácia.

A propósito do livro *O visconde partido ao meio*, Calvino escreveu uma profissão de fé que convém repetir e lembrar sempre que possível: “Penso que o divertimento seja uma coisa séria.” Esse princípio essencial, mas pouco prestigioso, os compenetrados estudiosos da arte sempre esquecem.

A partir das lutas entre cristãos e turcos, no século XVII, o autor italiano constrói a trama do livro, centrada na figura de um nobre senhor de terras e gentes. O visconde Medrado Di Terralba, improvisado cavaleiro, arremete contra as forças inimigas e é quase estilhaçado por um balaço de canhão. Uma parte do visconde é recolhida ao hospital da tropa e, por conta do fantástico ou do maravilhoso, consegue sobreviver com um só braço, uma só perna, meia boca e um único olho. “Os médicos, todos contentes: que maravilha de caso.”

PARTES E PROPOSTAS

Para os moradores de Terralba, a mutilação do senhor foi um fato desastroso. O lado ruim do visconde é que ficou vivo e voltou aos seus domínios.

O visconde partido cavalgava espalhando pânico e terror pelos vales e penhascos, até que os camponeses se viram confusos com as contradições de Medrado. Ora se divertia com crueldades, ora fazia o bem de modo surpreendentemente generoso. Seria a outra parte do visconde – a boa – que estava de volta?

As peripécias dos dois senhores de Terralba dividem os moradores do lugar e divertem o leitor. Divertem, a partir de considerações éticas, políticas e práticas, que necessariamente precedem o riso provocado.

Se a nossa cultura, a cultura da sociedade ocidental cristã, se sustenta numa forma de maniqueísmo onde só um lado do homem prevalece, na história contada por Calvino, o cavaleiro cristão volta da guerra aos turcos literalmente partido ao meio. Com o artifício, com essa visibilidade concreta do abstrato, nosso mundo fragmentário é exposto de forma exemplar. Nossa crença que o homem é a imagem e semelhança de Deus, com suas virtudes e qualidades, exige a construção de uma nova espécie de homens onde caibam os vícios e defeitos – são os maus, à semelhança do Diabo.

Assim, repartida e escondida a parte negada, o homem desconhece a si mesmo (não precisa se reconhecer) e, para ter paz, deixa de ver a face obscura do seu ser.

Ignorada, ela é mais livre para fluir. Sem remorsos.

Nossa cultura religiosa e moral divide os demiurgos e os homens em divinos e diabólicos, em bons e maus; enquanto a natureza nos faz e constitui a partir do conflito de forças opostas. É desse conflito e da sua consciência social que nasce a escolha, a fixação em uma das margens do rio. A fábula de Calvino cria uma bipartição mais insólita ainda do que essa, assegurando a dicotomia maniqueísta através da divisão física do personagem e expondo aos nossos olhos as insólitas construções que chamamos de “realidade”.

A propósito do maniquismo, que constitui a virtude aos olhos da nossa formação, podemos ver a clara percepção da dualidade humana no mundo pagão através da fábula grega de Esopo, conhecida através dos versos latinos de Fedro, cuja sentido guardo na memória:

“Júpiter colocou sobre nós dois alforjes:
um, em nossas costas, com os próprios defeitos
e outro, em frente ao peito, com os alheios.
Por isso não vemos os nossos erros
Enquanto censuramos os outros.”

A novela *O visconde partido ao meio* responde a algumas das qualidades que, no entender desse mo-

dermo escritor italiano, a literatura deveria fazer transitar da modernidade para a pós-modernidade, ultrapassando os umbrais do milênio que viu nascer o objeto livro e assistiu à sua crise de resistência para não ser substituído por outros meios (= *media*) mais facilitadores. Ou “outras mídias”, conforme a grafia e a mudança de gênero impostas pela mídia brasileira.

No livro *Seis propostas para o próximo milênio*, resultante das cinco conferências escritas para a Universidade de Havard, Italo Calvino ressalta a *leveza*, a *rapidez*, a *exatidão*, a *visibilidade* e a *multiplicidade*, não tendo chegado a desenvolver o sexto tema: a *consistência*.

A primeira característica parece concentrar todas as outras. Um texto leve tem suficiente agilidade para dizer com precisão cada nuance do pensamento; sendo possível projetar imagens, através de palavras, fazendo com que múltiplas ideias se harmonizem, dando consistência ao texto.

Veja-se que na frase acima estão reunidas, num só conjunto, as seis características do texto: A primeira (a *leveza*) parece concentrar todas as outras. Um texto leve tem suficiente agilidade (ou *rapidez*) para dizer com precisão (ou com *exatidão*) cada nuance do pensamento; sendo possível projetar imagens (ou dar *visibilidade*), através de palavras, fazendo com que múltiplas ideias se harmonizem (eis a *multiplicidade*), dando *consistência* ao texto.

Calvino define o primeiro conceito, responsável pelo desencadeamento das demais características textuais: “A leveza para mim está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório.” Paul Valéry foi quem disse: “Il faut être léger comme l’oiseau, et nom comme la plume”.

Ele disse, seguramente, sem usar o francês estropiado da minha fala de tabaréu da Bahia. Por isso convém que eu repita com minhas palavras, com uma paráfrase: O pássaro, embora leve e ágil para flutuar no espaço, cumpre o trajeto pretendido; ao contrário da pluma que vaga aleatoriamente.

PERSEU E MEDUSA

Para ilustrar o seu conceito de leveza de forma alegórica, dando visibilidade às imagens verbais, Italo Calvino recorre, simultaneamente, à mitologia e à literatura clássica. Nas *Metamorfoses*, de Ovídio, ele vai buscar as relações entre a agilidade (ou a rapidez) de Perseu e a pesada condenação da Medusa. Todo aquele que mirasse o rosto monstruoso da Medusa, com seus cabelos de serpentes, seria transformado em estátua de si mesmo, imagem de granito. Estaria condenado ao peso eterno da pedra.

Para vencer o peso da Medusa foi necessária a leveza de Perseu, com suas sandálias aladas. Leve e

rápido, astucioso também, ele evita olhar a cabeça do monstro, na hora de cortá-la, orientando-se pela imagem espelhada no seu escudo de bronze.

Como o mundo é constituído de coisas leves e pesadas também, o mito ensina como é possível retirar leveza do que é pesado. Da Medusa nasce o peso das estátuas de pedra em que se transformam aqueles que se voltam para olhar o monstro. Mas do sangue da Medusa, decepada pelo herói, também nasceu a leveza de Pégaso, o cavalo alado. As sandálias aladas de Perseu também provieram da estirpe da Medusa, das suas irmãs, as Graias de um olho só.

Calvino nos lembra que “o peso da pedra pode reverter em seu contrário” (a expressão é dele). A fonte na qual as Musas irão beber jorra de uma patada de Pégaso na pedra. Mais uma vez, a leveza surge do peso: a água macia em lugar da pedra dura.

Outra imagem retirada da tradição literária para que possamos visualizar a leveza é a do poeta florentino Guido Cavalcanti, transformado em herói de uma das narrativas de Boccaccio, no *Decamerón*. O poeta passeava entre as lápides do cemitério, quando foi acossado por uma brigada da *jeunesse dorée* de Florença:

“O senhor Beto e sua brigada de cavaleiros, que, vendo Guido ali entre os túmulos, assim disseram: «Vamos provocá-lo»; e, esporeando os cavalos, como se partissem para um assalto de brincadeira, caíram-

lhe em cima, quase antes mesmo que ele se desse conta.

“Ao que Guido, vendo-se cercado por eles, prestamente respondeu: «Senhores, podeis dizer-me em vossa casa o que bem vos aprouver»; e, apoiando-se sobre um daqueles túmulos, que eram bem altos, levíssimo que era, deu um salto arrojando-se para o outro lado.”

Nessa passagem do *Decameron*, Boccaccio exalta a leveza e também a astúcia do poeta, que identifica seus opositores com o peso dos túmulos: “Senhores, podeis dizer-me em vossa casa o que bem vos aprouver”.

E Calvino nos lembra que Guido Cavalcanti, a quem chama de o poeta da leveza, assim escreveu:

“Va tu, leggera e piana,
dritt’ a la donna mia”.
[Vai, leve e ligeira,
direto a minha dama].

Com base nesses exemplos, penso que, para Italo Calvino, a leveza é um modo de ver o mundo. É a transposição desse modo de ver o mundo que faz a sustentável leveza das coisas; é a transposição do pensamento ágil e leve para o texto literário que constrói o encanto da obra.

Na página 22 das *Seis propostas para o próximo milênio* podemos ler: “a leveza é algo que se cria no processo de escrever”.

Sintetizando a concepção de Calvino, penso que a leveza seria despojar a linguagem por meio de “um tecido verbal quase imponderável”, onde as palavras levitam em “rarefeita consistência”. Ela (a leveza), alada, habitaria o texto através de “elementos sutis e imperceptíveis”.

Já vimos que a leveza não se opõe à precisão, à determinação ou à exatidão, termos correlatos. Vimos também que o pássaro, embora leve e ágil para flutuar no espaço, cumpre o trajeto pretendido; ao contrário da pluma que vaga aleatoriamente.

A imagem do pássaro e da pluma representa a realização de um objetivo cumprido pela modernidade, abolindo a complexidade aparente, em favor de uma verticalização sustentada na simplicidade do dizer como forma de gradativa compreensão de estruturas mais complexas.

Assim compreendida, a primeira característica da literatura que Calvino legou ao milênio que não mais veria – a leveza – parece concentrar todas as outras. Um texto leve tem suficiente agilidade para dizer com precisão cada nuance do pensamento; sendo possível projetar imagens, através de palavras, fazendo com que múltiplas ideias se harmonizem, dando consistência ao texto.



UM CAVALEIRO NA CONTRAMÃO

Convém lembrar que as propostas de Calvino entram em choque com os primeiros raios da modernidade, que riscavam o incompreensível no cristal do sentido. Os poetas franceses do fim do século XIX tentaram compensar a obviedade do discurso de um romantismo de massa pelo descompromisso com a comunicabilidade do texto. A elitição dos símbolos expressivos como passaporte à constelação poética tornou-se moeda corrente da lírica europeia. Antes disso, Baudelaire admitiu a glória de não ser compreendido, abrindo caminho para a apologia da incomunicabilidade.

Se, por um lado, a lírica *fin-de-siècle* supera os aspectos do romantismo mais assimilados pelo grande público; por outro lado, o culto à personalidade do poeta não é exposto à luz da razão crítica. Protegido pela obscuridade, ele continua forte. O acesso à mensagem do texto é travado pela subjetividade, quando as figuras construídas pelo poeta são valorizadas pela originalidade.

A literatura moderna rompe com a estética do Renascimento – fundador do mundo também chamado de moderno, mas pertencente a uma outra modernidade, não a estilística, mas a histórica, que quebrou os limites do mundo medieval recolhendo heranças antigas –, a literatura moderna rompe com

a estética do Renascimento quando abandona o culto dos antigos em favor do culto do sujeito. Segundo a concepção clássica da literatura, o engenho pessoal deve ter suas bases fincadas na tradição, ou melhor, no bem sucedido engenho coletivo aperfeiçoado pelos mestres da construção artística. Com o advento do Renascimento, o desafio a ser vencido pelo escritor é seguir os modelos, ser capaz de reconstruir o edifício dos antigos e, se possível, superá-los na construção. Com a exigência da originalidade, instaurada ou, quando menos, valorizada pelos românticos, os primeiros modernos se fizeram obscuros.

Convém lembrar ainda que, transitando da poesia para o romance moderno, a inacessibilidade da mensagem continua sendo o primeiro vislumbre de obras como *Ulysses* ou *Finnegans Wake*, de Joyce. Desse modo, a literatura moderna teria como um dos seus fios de tensão o oscilar entre o claro e o obscuro, sem que o pêndulo pare em um dos pólos de sombra ou de luz.

Observe-se que Calvino pretendeu transpor para o milênio seguinte traços da literatura moderna que muitos cacheiros-viajantes da pós-modernidade lograram banir dos seus textos. A intempestiva expressão lembra o passado recente, quando as ligações entre as fontes produtivas e o comércio dos lugares mais afastados ainda eram remotas, ao passo que os cacheiros-viajantes se faziam arautos das

novidades. Seu palavrório mal assimilado encantava a uns e espantava a outros. Na inconstante florada da contemporaneidade, a fratura do *stablishment* universitário está situada entre os escreventes que produzem e os que repetem o discurso de *marketing* do produto.

Cavaleiro com seu corcel na contramão da Quinta Avenida, Calvino insistia em preservar características que correm o risco de se perder. Leveza e precisão – ao dizer alguma coisa – podem se tornar marcas de um passado que guarda na redundância laivos de exatidão e de visibilidade. Nessa perspectiva, o texto pós-moderno reflete a estrutura do momento histórico vivido, cuja compreensão é cifrada por um labirinto de sentidos ainda em percurso de constituição.

Os textos de maior prestígio no âmbito fetichista de uma teorização do pós-moderno encontram na imprecisão do dito uma saída para que se tente dizer o que ainda está em curso e, por isso mesmo, não se deixa capturar pelo dito. A crítica, enquanto notação do impreciso através de uma escrita precisa, torna-se útil ao leitor à medida que articula ideias difusas, conectando sentidos e ajudando a compreender o vago espaço de transgressão. Daí a sua atrofia em meio às várias ilhas de pós-modernidade, num mundo articulado por fraturas. Um mundo que, por manter intocados os redutos medievais impostos

pelo desequilíbrio social, ainda não pôde absorver as conquistas da modernidade e já reflete sobre uma pós-modernidade mal vivida – porque racionalizada quando ainda viva. A experiência mostra que a racionalização é a necropsia das coisas vividas.

Por fim, cabe a indagação: haveria incompatibilidade conformativa entre a crítica literária que nos foi legada pelas gerações precedentes e as práticas da pós-modernidade?

A crítica acadêmica vem mudando de objeto e de mira ao longo da sua história. No apogeu da banalização universitária do método estrutural, cientificista ou neopositivista, ela deslocou o foco da obra para si mesma, erigindo o deslocamento à condição de marco identitário. É esse objeto autorreflexivo, ou esse saber sobre si mesmo, que chegou à contemporaneidade com o estatuto de ciência.

Projetar clarões sobre o obscuro objeto do desejo do outro não tem sido sua tarefa. Parte significativa da crítica universitária tem sabido construir seus próprios e impróprios objetos, passando muito bem sem a obra literária. O trabalho secundário de acompanhar o percurso cotidiano da obra alheia tem cabido a uma outra crítica, tida como menor ou definida como mera resenha: a crítica ligeira – cotidiana e valorativa, jornalística e leve – porque quase tão perecível quanto as palavras no jornal diário. O retorno às salas de aula de tal prática, em baixa na

bolsa, depende de hábitos cotidianos de leitura desinteressada e prazerosa; hábitos contraditoriamente não generalizados entre estudantes e até mesmo professores brasileiros de letras. Desde os anos setenta, alguns estudiosos que se consideram leitores, antes de qualquer outra coisa, objetam que a exigência constante de novas visões e revisões – e de renovados fundamentos teóricos – toma parte substancial do tempo que poderia ser dedicado à leitura de obras literárias. Inclusive as não-canônicas, não contempladas com o epíteto de clássicas: aquelas não presentes no currículo das classes.

É desse tipo de leitura não-sistemática que se origina a liberdade de pensamento judicativo favorável à construção e reconstrução permanente de uma espécie de cânone mutável e provisório, concebido para orientação prática. É com a leitura peregrina do prazer que surge uma crítica viva, menos identificada com a ciência e mais com a arte. A arte de decifrar os desenhos das nuvens e os desejos dos homens e das mulheres, escondidos no texto.

A incompatibilidade acima aventada seria portanto entre os princípios e práticas da contemporaneidade com a crítica artística, judicativa, ou mesmo com a sua versão jornalística ou de rodapé – a briga da ligeira, conforme velha designação de Antonio Candido. Daí a crise e a ameaça de desaparecimento da crítica literária em tais moldes (em arquétipos

concebidos pela modernidade) coincidir com os instantes de eclosão do pensamento pós-moderno. Esta crítica se sustenta na leveza e na agilidade como elos ou formas de conexão com o leitor comum. Trata-se de uma crítica que joga, que arrisca se perder. Que não quer proferir verdades permanentes, mas busca explicações e verdades provisórias, aplicáveis ao momento.

Quando meninos, brincávamos de cabra-cega, um jogo no qual, de olhos vendados, procurávamos o que não víamos. Em adultos, encontramos na tela de Goya *La gallina ciega* (ver p. 98) uma imagem irônica, mas de construtivo apelo, da tarefa crítica. Sabendo-se de olhos vendados para o que pretende alcançar, a crítica saberá voltar atrás, tentar de novo, procurar do outro lado, e – quem sabe? – até mesmo acertar.

A SUSTENTÁVEL LEVEZA DO TEXTO. Apresentado ao CICLO ÍTALO CALVINO. Centro Cultural Grandes Autores, Salvador, 10-24 nov. 1998. Apesar da natureza oral deste texto, destinado a uma discussão pública, retoma e amplia duas resenhas publicadas. (1) “Maniqueísmo ou partido”; texto sobre *O visconde partido ao meio*, de Italo Calvino. Coluna “Leitura Crítica” do jornal *A Tarde*, Salvador, 24 fev. 97, p. 7. (2) “Escritas indecifráveis”; resenha crítica do livro *Seis propostas para o próximo milênio*, de Italo Calvino. Coluna “Leitura Crítica” do jornal *A Tarde*, Salvador, 19 out. 98, p. 7.

OBRAS DO AUTOR

POESIA

Temporário; poesia. Salvador, Cimape, 1970 (Coleção Autores Baianos, 3).

Paralelo entre homem e rio: Fluvialário; poesia. Salvador, Imprensa Oficial da Bahia, 1972.

O signo selvagem; metapoema. Salvador, Margem / Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1978.

Fonte das pedras; poesia. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1979.

Fragments do diário de naufrágio; poesia. Salvador, Oficina do Livro, 1992.

O espelho infiel; poesia. Rio de Janeiro, Diadorim, 1996.

ENSAIO E CRÍTICA

O espelho de Narciso. Livro I: *Linguagem, cultura e ideologia no idealismo e no marxismo*; ensaio. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1981.

A poética pessoana: uma prática sem teoria; ensaio. Salvador, CEDAP; Centro de Editoração e Apoio à Pesquisa, 1992.

Godofredo Filho, irmão poesia; ensaio. Salvador, Oficina do Livro, 1992.

- Poetas, meninos e malucos*; ensaios. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1993. (Cadernos Literatura & Linguística, 1.)
- Jorge Amado: Da guerra dos santos à demolição do eurocentrismo*; ensaio crítico. Salvador, CEDAP, 1993.
- Literatura e intertextualidade*; ensaio. Salvador, CEDAP, 1994.
- Herberto Sales. Ensaaios sobre o escritor*. Salvador, Oficina do Livro, 1995.
- O viajante de papel*. Perspectiva crítica da literatura portuguesa. Salvador, Oficina do Livro, 1996.
- Triste Bahia, oh! quão dessemelhante*. Notas sobre a literatura na Bahia. Salvador, Egba; Secretaria da Cultura, 1996.
- O lugar da linguagem na teoria freudiana*; ensaio. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1997. (Col. Casa de Palavras)
- O silêncio do Orfeu Rebelde e outros escritos sobre Miguel Torga*; ensaios. Salvador, Oficina do Livro, 1999.
- O trovadorismo galaico-português*; ensaio crítico e antologia. Feira de Santana, UEFS, 2000.
- Três temas dos anos trinta*; textos de crítica literária. Feira de Santana, UEFS, 2003. (Cadernos de sala de aula, 1)
- Os riscos da cabra-cega. Recortes de crítica ligeira*. Org., intr. e notas Rubens Alves Pereira e Elvya Ribeiro Pereira. Feira de Santana, UEFS, 2003. (Col. Literatura e diversidade Cultural, 10)
- Desatino romântico e consciência crítica*. Uma leitura de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. 2ª ed. Salvador, Rio do Engenho, 2016.
- Da invenção à literatura*. Ensaaios de filosofia da linguagem. Salvador, Rio do Engenho, 2017.

NO EXTERIOR

- The savage sign / O signo selvagem*; poesia; trad. Hugh Fox. Lansing, Ghost Dance, 1983. (Edição bilingue norte-americana.)

E-BOOKS

- Desatino romântico e consciência crítica*. Uma leitura de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2014. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/camilo>>
- O silêncio do Orfeu Rebelde e outros escritos sobre Miguel Torga*, 2 ed. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2015. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/torga>>
- Literatura e intertextualidade*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2015. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/intertextualidade>>
- Noventa anos do modernismo na Feira de Santana de Godofredo Filho*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2015. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/godofredofilho>>
- Os riscos da cabra-cega. Recortes de crítica ligeira*. 2 ed., Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2015. Disponibilizado em <<https://issuu.com/cidseixas1/docs/cabra-cega>>
- Da invenção à literatura. Textos de teoria e crítica*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2015. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/invencao>>
- Orpheu em Pessoa*. Org. Cid Seixas e Adriano Eysen. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2015. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/orpheu>>
- Do inconsciente à linguagem. Uma teoria da linguagem na descoberta de Freud*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/inconsciente>>
- A Literatura na Bahia*. Livro 1: *Tradição e Modernidade*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/tradicaomodernidade>>
- 1928: Modernismo e Maturidade*. Livro 2 de *A Literatura na Bahia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/1928>>

- Três Temas dos Anos 30*. Livro 3 de *A Literatura na Bahia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/anos30>>
- Final do século XX*. Livro 4 de *A Literatura na Bahia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/seculo20>>
- A essência ideológica da linguagem*. Livro I de: *Linguagem, cultura e ideologia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/linguagem1>>
- Linguagem e conhecimento*. Livro II de: *Linguagem, cultura e ideologia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/linguagem2>>
- Sob o signo do estruturalismo*. Livro III de: *Linguagem, cultura e ideologia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/linguagem3>>
- O contrato social da linguagem*. Livro IV de: *Linguagem, cultura e ideologia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/linguagem4>>
- A Linguagem: do idealismo ao marxismo*. Livro V de: *Linguagem, cultura e ideologia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/linguagem5>>
- Stravinsky: uma poética dos sentidos. Ou a música como linguagem das emoções*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/stravinsky>>
- Castro Alves e o reino de eros*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/eros>>
- Espaço de convenção e espaço de transgressão*. Livro I de *O real em Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/1.espaco>>
- A construção do real como papel da cultura*. Livro II de *O real em Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/2.construcao>>

- A poesia como metáfora do conhecimento.* Livro III de *O real em Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/3.poesia>>
- O signo poético, ficção e realidade.* Livro IV de *Conhecer Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2017. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/4.signo>>
- Do sentido linear à constelação de sentidos.* Livro V de *Conhecer Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2017. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/5.sentido>>
- O Eco da interdição ou O signo arisco.* Livro VI de *Conhecer Pessoa*. Copenhagen, Issuu, e-book.br, 2017. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/6.eco>>

PARTICIPAÇÃO / ORGANIZAÇÃO

- CUNHA, Carlos; SEIXAS, Cid. (Org.). *Breve romanceiro do natal*; antologia poética. Salvador, Beneditina, 1972. (Coautoria)
- CUNHA, Carlos; SEIXAS, Cid. (Org.). *Sete cantares de amigo*; antologia poética. Salvador, Arpoador; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1975. (Coautoria)
- CUNHA, Carlos; SEIXAS, Cid. (Org.). *Lira de bolso*; poesia. Salvador, Arpoador/Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1975. (Coautoria)
- VV.AA.: *Antologia de Poetas da Bahia em Alfabeto Braille*; poesia. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1976. (Coautoria)
- TAVARES, Luis Henrique Dias et alii: *Jorge Amado. Ensaios sobre o escritor*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1983. (Participação com o poema “Bahia de Todos os Santos”, dialogando com a obra amadiana.)
- TORGA, Miguel: *Novos contos da montanha*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996. (“Apresentação à edição brasileira”, p. 1-8.)

- GUERRA, Guido: *Vila Nova da Rainha Doida*; contos. Rio de Janeiro, Record, 1998. (“Os contos de Guido Guerra”, abas 1-2.)
- DAMULAKIS, Gerana: *O rio e a ponte; à margem de leituras escolhidas*. Salvador, Secretaria da Cultura e Turismo, 1999. (“A obra e o leitor: uma ponte necessária”, abas 1 -2.)
- TORGA, Miguel: *Contos da montanha*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999. (Artigo: “Os Sonhos do Sujeito e sua Construção Social”, p. 1-10.)
- BRASIL, Assis: *A Poesia Baiana no Século XX*. Antologia. Rio de Janeiro, Imago, 1999. (Participação com dois poemas: “Pasto das águas” e “Tebas revisitada: Cidade da Bahia”, p. 213-215.)
- CASTRO, Renato Berbert de. *As candidaturas de Almachio Diniz e Wanderley Pinho à Academia Brasileira*. Salvador, Academia de Letras da Bahia; Assembléia Legislativa, 1999. (Artigo: “Renato Berbert de Castro: o viajante de papel”, p. 7-12.)
- AZEVEDO et alii. *Um grapiúna no país do Carnaval*. Org. e revisão Vera Rollemberg. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado; Edufba, 2000. (Artigo: “O sumiço da santa: Um painel colorido da cultura mestiça”, p. 333-340.)
- BRASILEIRO, Antonio. *A estética da sinceridade & outros ensaios*. Feira de Santana, UEFS, 2000. (“Estética brasileira e identidade pessoal”, abas 1-2.)
- GUERRA, Emília Leitão: *Poemas escolhidos*. Salvador, Edições Cidade da Bahia, 2000. (“A poesia ‘familiar’ de Emília Leitão Guerra”, p. 7- 17.)
- PEREIR, Roberval. *A unidade primordial da lírica moderna*. Feira de Santana, UEFS, 2000. (“Unidade do moderno e do contemporâneo”, abas 1-2.)
- CUNHA, Carlos. *A flauta onírica e novos poemas*. Salvador, Edições Cidade da Bahia; Fundação Gregório de Mattos,

2001. (Artigo: “Do velho preciosismo ao non sense pós-moderno”, p. 151-159.)
- PÓLVORA, Hélio, org. *A Sosígenes, com afeto*. Salvador, Edições Cidade da Bahia; Fundação Gregório de Mattos, 2001. (Artigo: “Sosígenes Costa, epopéia cabocla do modernismo na Bahia”, p. 75-84.)
- RIBEIRO, Carlos, org. *Com a Palavra o Escritor*. Salvador, Casa de Palavras; Fundação Casa de Jorge Amado, 2002. (Artigo: “Com a palavra Guido Guerra”, p. 64-73.)
- BARROS, José Carlos. (Org.). *Bahia: Poetas e Poemas Contemporâneos*. Salvador, Módulo, 2003. (Poemas escolhidos, p. 67-76.)
- CANIATO, B. Justo; GUIMARÃES, Elisa, org. *Linhas e entrelinhas: Homenagem a Nelly Novaes Coelho*. São Paulo: Editora Casemiro, 2003. (Artigo: “Academia dos Rebeldes: Revisitando uma proposta não esboçada”, p. 71-76.)
- GUERRA, Guido. *Auto-Retrato*. Salvador, Fundação Gregório de Mattos, 2003. (Artigo: “Auto-Retrato do Escritor Guido Guerra”, p. 285-291.)
- MATTOS, Cyro; FONSECA, Aleilton, org. *O triunfo de Sosígenes Costa*. Ilhéus, Editus, 2005. (Artigo: “Irarana, um documento dos anos 30”, p. 143-156.)
- LEITE, Gildeci de Oliveira. (Org.). *Vertentes culturais da literatura na Bahia*. Salvador, Quarteto, 2006. (Artigo: “Jorge Amado e o canto épico da mestiçagem”, p. 39-50.)
- HOISEL, Evelina; RIBEIRO, M. de Fátima. (Org.). *Viagens: Vitorino Nemésio e intelectuais portugueses no Brasil*. Salvador, UFBA, 2007. (Artigo: “Hélio Simões e as relações luso-brasileiras”, p. 49-56.)
- GILFRANCISCO. (Org.). *Musa capenga* (obra esquecida de Edson Carneiro). Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2007. (Artigo: “A poesia de Édison Carneiro redescoberta por Gilfrancisco”, p. 11-19.)

- GUERRA, Guido. *Imortal irreverência: depoimentos e entrevistas*. Salvador, Ponte da Memória; Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2009. (Artigo: “Guido Guerra: do jornalismo à criação literária”, p. 15-22.)
- GUERRA, Guido. *Imortal irreverência: depoimentos e entrevistas*. Salvador, Ponte da Memória; Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2009. (Depoimento: “A timidez escondida”, p. 119-138.)
- HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia. *Poesia e Memória: A poética de Myriam Fraga*. Salvador, Edufba, 2011. (Artigo “Palavra de mulher, coisa fecunda”, p. 291-294.)
- MATTOS, Cyro de. *Berro de fogo e outras histórias*. Ilhéus, Editos, 2013. (Artigo de introdução ao livro: “A força selvagem”, p. 9-12.)
- SEIXAS, Cid; EYSEN, Adriano, org. *Orpheu em Pessoa*. Cedap, Coleção Oficina do Livro, E-book.br, v. 6, 2015. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/orpheu>> (Artigo: “Fernando Pessoa, centro constelar do grupo Orpheu”, p. 161-180.)
- EUCLIDES NETO. *A última caçada*; contos. Seleção, introdução e notas de Cid Seixas. Coleção Oficina do Livro, E-book.br, 2017. Disponibilizado em <<https://issuu.com/euclides-neto/docs/1>> (Artigo: “O Contista Euclides Neto”, p. 9-12.)
- EUCLIDES NETO. *O advogado e o burro ladrão*; conto. Seleção, introdução e notas de Cid Seixas. Coleção Oficina do Livro, E-book.br, 2017. Disponibilizado em <<https://issuu.com/euclides-neto/docs/2>> (Artigo: “Uma Pequena Grande Obra”, p. 11-16.)
- QUEIRÓS, Eça de. *Singularidades de uma rapariga loira*; conto. Seleção, introdução e notas de Cid Seixas. Coleção Oficina do Livro, E-book.br, 2017. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/singularidades>> (Artigo: “Singularidades de uma narrativa realista”, p. 8-13.)



Cid Seixas é jornalista e escritor. Antes de se tornar professor universitário, atuou como repórter, *copy desk* e editor, trabalhando em rádio, jornal e televisão. Fundou e dirigiu um dos mais qualificados suplementos literários, o *Jornal de Cultura*, publicado na Bahia pelos Diários Associados. Graduado pela UCSAL, Mestre pela UFBA e Doutor em Literatura pela USP.

Além de ter colaborado com jornais e revistas, entre os quais *O Estado de S. Paulo* e a *Colóquio*, de Lisboa, assinou, durante cinco anos, a coluna “Leitura Crítica”, no jornal *A Tarde*, da Salvador. Na área de editoração, dedica-se a planejamento e projeto de livros e outras publicações.

É Professor Titular aposentado da Universidade Federal da Bahia e ensina na UEFS, onde atuou nos projetos de criação do Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural, bem como da UEFS Editora.

DA INVENÇÃO À LITERATURA

Textos de filosofia da linguagem

Quando meninos, brincávamos de cabra-cega, um jogo no qual, de olhos vendados, procurávamos o que não víamos. Em adultos, encontramos na tela de Goya *La gallina ciega* uma imagem irônica, mas de construtivo apelo, da pensamento crítico. Sabendo-se de olhos vendados para o que pretende alcançar, o estudioso saberá voltar atrás, tentar de novo, procurar do outro lado, e – quem sabe? – até mesmo acertar.

Endereços digitais deste livro:

<https://issuu.com/e-book.br/docs/invencao>

<https://issuu.com/cidseixas/docs/invencao>

<http://www.e-book.uefs.br>

<http://www.linguagens.ufba.br>

ISBN 978-85-7395-265-0



9 788573 952650