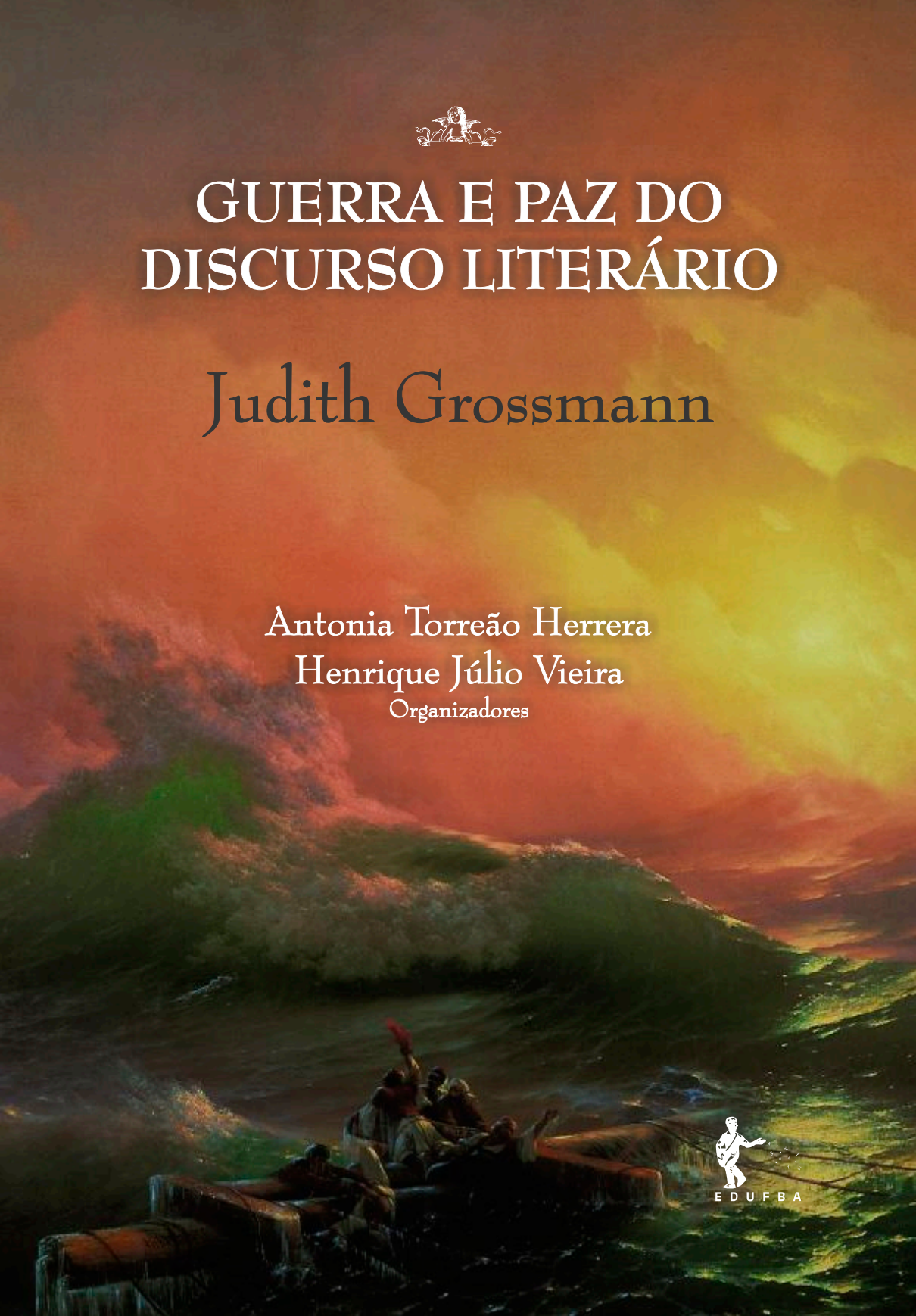
GUERRA E PAZ DO DISCURSO LITERÁRIO

Judith Grossmann

Antonia Torreão Herrera
Henrique Júlio Vieira
Organizadores



EDUFBA

A publicação de *Guerra e Paz do discurso literário* nos permite reler o pensamento teórico-crítico de Judith Grossmann, visualizar o surgimento de questões caras aos estudos literários na contemporaneidade e, *pari passu*, verificar o movimento através do qual a teoria da literatura e a crítica literária atualizaram os modos de se interpretar a literatura, bem como deram as bases para a sua própria atualização disciplinar. Judith Grossmann se apropria de conceitos de outras áreas do saber, para mobilizá-los na direção de seu objeto de estudo, e ainda discute teoricamente, na esfera do saber das ciências humanas, as assertivas dadas, no campo da psicanálise, da antropologia, da filosofia e da história e dos conceitos de outros teóricos. Seu apoio mais sólido são as próprias obras e sua familiaridade, como escritora e poeta, como autora e leitora, do objeto de suas reflexões.

GUERRA E PAZ DO DISCURSO LITERÁRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor
João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor
Paulo Cesar Miguez de Oliveira

EDUFBA

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora
Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial
Alberto Brum Novaes
Angelo Szaniecki Perret Serpa
Caiuby Alves da Costa
Charbel Niño El-Hani
Cleise Furtado Mendes
Evelina de Carvalho Sá Hoisel
Maria do Carmo Soares de Freitas
Maria Vidal de Negreiros Camargo

Judith Grossmann

Guerra e Paz do discurso literário

Antonia Torreão Herrera
Henrique Júlio Vieira
Organizadores

Salvador
EDUFBA
2021

2021, autores.
Direitos dessa edição cedidos à Edufba.

Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Coordenação editorial
Susane Santos Barros

Coordenação gráfica
Edson Sales

Coordenação de produção
Gabriela Nascimento

Projeto gráfico, capa e editoração
Josias Almeida Jr.

Imagem de capa
A Nona Onda (1850), óleo sobre tela de Ivan Aivazovsky
Fonte: Wikimedia.org.

Revisão e Normalização
Tikinet

Sistema Universitário de Bibliotecas – UFBA

G878 Grossmann, Judith
Guerra e Paz do discurso literário / Judith Grossmann; Antonia Torreão Herrera, Henrique Júlio Vieira, Organizadores. - Salvador: EDUFBA, 2021.
214 p.

Modo de acesso: https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/34543

ISBN: 978-65-5630-253-9

1. Literatura - Filosofia. 2. Criação (Literária, artística, etc.). I. Herrera, Antonia Torreão. II. Vieira, Henrique Júlio.

CDU: 82.0

Elaborada por Geovana Soares Lira CRB-5: BA-001975/O

Editora afiliada à

ASOCIACION DE EDITORIALES UNIVERSITARIAS DE AMERICA LATINA Y EL CARIBE

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

CBaL
Câmara Bahiana do Livro

EDUFBA
Rua Barão de Jeremoabo, s/n, Campus de Ondina,
40170-115, Salvador-BA, Brasil
Tel: +55 (71) 3283-6164
www.edufba.ufba.br | edufba@ufba.br

SUMÁRIO

Na rota do saber:
do arquivo para o circuito ativo dos leitores
7

Introdução
17

PRIMEIRA PARTE
As questões

Forma, conteúdo e estrutura
23

O processo poético. Intencionalidade:
teoria e prática
33

Criação individual e expressão coletiva.
Criação literária e tradição
45

Arte literária e historicidade
53

O absoluto numa forma
65

A essência da linguagem e a essência da poesia
77

A essência do real e a obra literária
91

A representação literária do real.
O realismo artístico. Modos de representação
105

Invenção e reconhecimento da obra literária
117

A experiência da obra literária:
vias de acesso
131

SEGUNDA PARTE
Amostras críticas

Forma, conteúdo e estrutura
143

O processo poético. Intencionalidade:
teoria e prática
151

Criação individual e expressão coletiva.
Criação literária e tradição
163

Referências
191

As dualidades da obra literária pelo olhar de Judith
Grossmann
197

Sobre a autora e os organizadores
213

Na rota do saber: do arquivo para o circuito ativo dos leitores

Antonia Torreão Herrera

Eis aqui *Guerra e Paz do discurso literário,* de Judith Grossmann, que amplia as vigorosas questões teóricas anteriormente trazidas em *Temas de Teoria da Literatura* (1982). Trata-se de um pequeno volume que, como a metáfora utilizada pela autora para a obra literária, **cofre** e **fonte**, nos permite colher algumas preciosidades: como apanhar uma joia em um cofre e fazer jorrar, na expansão do pensamento imantado pelos conceitos desenvolvidos, como uma fonte. Emanações. Festa do intelecto. Atrito de linguagem. Cintilações.

O pendor teórico de Judith Grossmann faz de seu texto um rico manancial de reflexões, construído numa linguagem performática da lucidez, do engenho e da inventiva. Texto que nos permite ler a face dupla de Jano[1]: o teórico e o escritor criativo, movimentando os signos na direção certeira

1 Na mitologia greco-romana, o deus Juno é representado com duas faces que olham em direções opostas.

do conhecimento, na elaboração teórica de conceitos, com a abrangência de outros campos do saber, e pelo poder criativo, na síntese figurativa da imagem construída. A começar pelo título, *Guerra e Paz do discurso literário*. Na primeira inflexão, a metáfora criativa dialoga com texto literário prévio, de Tolstói, e diz do movimento paradoxal acionado pela obra de arte literária. A organização teórica aponta para o elenco de temas relativos ao fazer literário e à compleição desse objeto pronto que se oferece ao mundo como suplemento.

Trata-se de modelos teóricos extraídos das próprias obras literárias, as quais motivam e exemplificam cada raciocínio desenvolvido. No campo da teoria literária, apropria-se de conceitos de outras áreas do saber, para mobilizá-los na direção de seu objeto de estudo, e ainda discute teoricamente, na esfera do saber das ciências humanas, as assertivas dadas no campo da Psicanálise, da Antropologia, da Filosofia e da História e ainda os conceitos de outros teóricos. Seu apoio mais sólido são as próprias obras e sua familiaridade, como escritora e poeta, como autora e leitora, do objeto de suas reflexões. Sua ação como intelectual, docente e teórica, no período institucional de 1966 a 1990 consolidou o caminho da Teoria da Literatura na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e esse livro vem trazer o registro, quase uma síntese, da diversidade de temas estudados, analisados e disseminados nessa área do saber. Trata-se também de mais uma lição: de amor pelo ensino e pela obra de arte literária.

Destacamos o primor da articulação linguística da escritora, que modula a língua portuguesa, de modo a fazer acompanhar seu raciocínio e seu modo de ver a vida que, metodologicamente, passa da esfera da empiricidade para a esfera do artístico, e desce de volta para a empiria, mediada por uma linguagem de vigor teórico-crítico e criativo. Assim, aborda questões relacionadas às dimensões do real, do sujeito e da arte. A obra literária é examinada em toda sua completude, do

processo de criação, de sua relação com o real empírico, com a história na qual se instala e se desloca, da experiência do sujeito à relação autor/leitor. Experiência vinculada ao vivido e ao ato de fazer. Ação/contemplação.

O livro está dividido metodologicamente em duas partes. A primeira parte contém dez capítulos, cada um dedicado ao recorte de um tema que é examinado com rigor teórico e elaborada linguagem, construída de modo que encanta pedagogicamente. A segunda parte do livro apresenta três ensaios, denominados amostras, nos quais os três primeiros temas são analisados em três grandes obras literárias do século XX, a saber, *Crônica da casa assassinada,* de Lúcio Cardoso, *A maçã no escuro* e *O lustre,* ambas de Clarice Lispector. São magníficos; é como podemos qualificar a acuidade crítica, perspicácia e organização das ideias com que são conduzidas as respectivas análises. Os modelos teóricos, que foram devidamente motivados na formação da sua linha de raciocínio em cada capítulo, todos enxertados de exemplos da literatura ocidental, são comprovados em sua eficácia nas análises apresentadas. Faremos, em seguida, um breve resumo de cada capítulo, para melhor guiar o leitor no percurso dos temas estudados.

Capítulo I. **Forma, conteúdo e estrutura**. Aciona conceitos já dados pelos estudos literários para dinamizá-los em uma linguagem de natureza criativa, que é movimentada dialeticamente com força de argumentação teórica. Para demonstrar a indivisibilidade de forma e conteúdo na obra literária, toma como mote um verso do poeta irlandês Yeats (1961, p. 245): "Como é possível distinguir o dançarino da dança?". Mas, em seguida, afirma ser facultada à teoria e à crítica a distinção momentânea do dançarino da dança, o que "deixa a obra indene, embora nunca mais a mesma". (p. 13) A percepção de que as leituras das obras literárias solidificam e alteram sua engenharia é o ponto de partida para examinar cirurgicamente sua estrutura como forma que aloja um conteúdo que vaza sempre

em busca de outras formas, sendo ele próprio resíduo de ideias ou da história. O tornar-se da obra literária, em suas relações assimétricas entre a série significante e as séries significadas, é consentâneo ao tornar-se da ideia, da história. A linguagem literária é destacada como resistência máxima da linguagem.

Capítulo II. **O processo poético. Intencionalidade: Teoria e Prática**. Teoriza sobre o processo de criação, seguindo a mesma direção da indissociabilidade das etapas de concepção e composição, similar ao vínculo existente entre pensamento e linguagem, ideia e matéria, como aspectos de um mesmo processo. Todavia, o método de estudo exige uma dissociação, para perceber que não existe um momento original absoluto. "Tanto está a origem da composição na concepção, quanto a da concepção na composição" (p. 20). Essa dialética explicita o caráter circular do processo de criação, que também absorve, no objeto pronto, a intencionalidade que não é dada previamente, ao contrário, dá-se a conhecer na fatura artística, sendo apanhada nas malhas do texto, ou, como ela mesma diz, a intenção é um estilhaço, se mostra em suas fissuras. O arcabouço teórico da psicanálise freudiana sedimenta seus saques poéticos, seu deslindar teórico das questões sutis do processo criativo, no qual estão implicados os conceitos de consciente e inconsciente. Frases lapidares são molas para nossa reflexão: "O que o processo poético repete e realça são as peripécias da linguagem" (p. 22) ou "A composição anula os últimos melindres da concepção, já que é uma quase-leitura corrigida da mesma" (p. 23).

Capítulo III. **Criação individual e expressão coletiva. Criação literária e tradição.** Analisa as forças de criação que permitem à obra de arte literária se inserir na série literária e, ao mesmo tempo, implodi-la. Daí decorre o procedimento de filiação e desfiliação da obra: pela força de seu estatuto próprio, individual, o qual não pode, todavia, prescindir da série histórica, mas precisa, para realizar o movimento de

continuidade, operar criativamente uma descontinuidade. O estoque literário existente fornece material à obra insurgente, mas ela própria não renuncia ao seu impulso renovador que a fará pulverizar os modelos dados. A retomada e o corte brusco são movimentos díspares acionados pela obra de arte literária que ocupa um lugar de destaque no sistema literário, não permitindo que a voz individual do poeta fique soterrada. É a **força narcísica** da individualidade que mantém a força de atração da obra. Aqui, Freud comparece magnanimamente com esse conceito de que a teórica necessita para explicar o que ela própria, como escritora, elabora. A poesia dá voz, assim, ao coletivo emudecido e se põe como súmula da História. "Na obra literária, o estilhaço está pelo todo, o microcosmo da obra revela o macrocosmo." (p. 34). No exame da relação da obra literária com a história, vê a intervenção de mão dupla de um sistema no outro e apresenta o conceito lapidar da mímese artística como elegia e utopia da história.

Capítulo IV. **Arte literária e historicidade**. Teoriza-se sobre o sistema de tensões entre a literatura e a história, partindo do princípio básico do caráter histórico da obra literária, por conta de sua natureza histórica e temporal. A literatura dialoga com a história e pode tomar seus conteúdos apenas como força motriz, ou remodelar os próprios eventos, ou mesmo forjá-los, a exemplo de Kafka, Borges ou Guimarães Rosa. Todavia, o pêndulo dessa relação não é a simetria e sim a assimetria, estando a literatura a questionar e revisitar os dados da realidade, fazendo emergir o que a história oblitera. O combate entre literatura e história é composto de elementos similares ao título do livro: inimizade e idílio. Errata da história, resíduo e projeto da história, ela afirma o seu caráter utópico. Ao problematizá-la, num movimento de afastamento e retorno, a criação literária apresenta uma reflexão complexa e rica, menos estratificada e mais dinâmica que a própria historiografia. Dentro do sistema dos estilos literários em sua

relação com o passado, a ocorrência do estilo romântico como menos aderente aos fatos se insurge como mais crítico e mais potente que o estilo realista.

Capítulo V. **O absoluto numa forma**. A dialética que movimenta a reflexão nas categorias estudadas neste item ganha uma dimensão de modelo dos modelos, na medida em que a parte e o todo vão ser analisados de uma perspectiva macro e micro. Ou seja, um fragmento de texto literário, verso, conto ou poema poderá significativamente ser distendido para significar o todo da própria poesia. Sua parte contém seu todo. A série significante não é simétrica à série significada, estando a obra literária a potencializar-se como metáfora do real em sua dinâmica metonímica, na qual se confrange numa imagem, fragmento do universo, parcela de um todo que ali irá ser potencializado e expandido.

Capítulo VI. **A essência da linguagem e a essência da poesia**. Ao lidar com um tema tão insólito, impalpável, desbrava territórios íngremes, iniciando com uma afirmação instigante: "É na adversidade que a poesia e a linguagem se encontram" (p. 52). Chega-se a uma equação na qual a poesia, como energia ancestral e arcaica da linguagem, alimenta permanentemente seu nascimento, consolidando um campo retroalimentativo em que a língua nasce a cada momento, em seu resplendor, no ato poético, que dela se alimenta e nela injeta o vigor de origem, antes da queda. Dialoga necessariamente com o texto de Jean-Jacques Rousseau, *Ensaio sobre a origem das línguas*, no qual ele localiza o momento de esplendor na origem e o momento de queda no uso utilitário da língua. Emblematiza a poesia como Paideia e afirma seu caráter didático. Poesia, paixão e lógica. Loucura e cura.

Capítulo VII. **A essência do real e a obra literária**. Situa historicamente a questão teórica da consciência do literário e da realidade, numa conjunção operacional na literatura contemporânea, como potência do simulacro, conforme

postulado por Gilles Deleuze. Situa na história da literatura os dois estilos que fazem o pêndulo, ora inclinando-se mais para a valorização da realidade, estilo realista, ora dando ênfase à realidade do literário, estilo romântico. Na encruzilhada dos dois, situa-se a literatura contemporânea, na qual vida e arte se entrelaçam, estando o existencial e o literário fundidos. A arte do diário e do viver artisticamente, a partir de Kafka, dá uma dimensão da aventura vivida na linguagem, como aguda consciência do ato de escrever, e experimenta no existencial o intervalo mínimo entre vida e obra. Dessa forma, o rapto do real, sua transformação em linguagem, confere um caráter profanador e herético à literatura, que é também seu caráter elegíaco e preservador do real.

Capítulo VIII. **A representação literária do real. O realismo artístico. Modos de representação**. A obra literária, no ato de criar, de representar, depara-se com uma realidade triturada já coberta de linguagem, na tarefa de deciframento de códigos precedentes, formados de objetos do mundo natural ou cultural, e passa a ser ela mesma um objeto posto, a fazer parte do estoque do universo cultural que se naturaliza. O ato original é um ato de linguagem, sua reconstituição é um drama encenado na linguagem. Ela será então concebida como representação da origem. Portanto, a inesgotabilidade do real se fará equivaler à inesgotabilidade da obra que o representa, como maquete do real. O real artístico se quer sendo o próprio real. O liame entre obra literária, real, experiência, vida e linguagem é metaforizado na obra literária como inventário do real e como intensificação da experiência da realidade, vivenciada pelo autor e pelo leitor. O signo artístico confere, assim, um realce ao real, e por reunir o mais individual ao mais geral, tende a um caráter político, ou seja, comunicativo, vivencial, associativo do poeta aos outros homens.

Capítulo IX. **Invenção e reconhecimento da obra literária**. O surgimento de uma obra literária opera pelo grau

de imprevisibilidade ante o sistema prévio, todavia com veios transitáveis pelo reconhecível. Ao transformar a experiência em linguagem, mobilizará um desejo intenso de destruir e construir e carreará para si os destroços do prévio. Sua inventividade provocará uma estranheza e a inauguração de um gosto. O aparecimento de uma grande obra literária se dá a conhecer pelo improvável, pelo ruído que provoca, todavia ocupará o espaço que lhe cabe e será reconhecida no devido tempo.

Capítulo X. **A experiência da obra literária: vias de acesso**. A experiência da obra literária é igualada ao ato criador em suas etapas de concepção, composição e contemplação, elemento este que associa o autor ao crítico e ao leitor. Está presente na obra literária a totalidade da experiência do processo de criação, o que inclui o sujeito como autor, leitor e crítico. Conquanto a obra não cubra a totalidade da experiência, ela é representação do que sobra e do que falta, é ela a via de acesso mais objetiva à experiência.

O elenco de temas e questões abordadas, aliadas ao teor didático da obra, faz de *Guerra e Paz do discurso literário* um livro imprescindível para o ensino da Teoria da Literatura, seja como manual, compêndio ou cifra de um pensamento teórico que, prenhe de uma máxima qualidade de linguagem e de um método de apresentação, ensina não apenas o conteúdo dos temas, mas o modo de pensar, sentir e perceber a obra de arte literária. Se a metáfora da obra como maquete, como síntese de uma realidade, é explicitada pedagogicamente nos temas desenvolvidos, o texto em si é modelo de aprendizado de um modo de dizer, de um caminho de pensar e de reconhecer as diversas nuances de uma obra de arte. O lastro poético da escrita, o labor, engenho e a máxima criatividade na articulação linguística, pela consciência do ato criativo na tessitura da língua, fazem desse texto, no vigor de sua escrita, uma sarça ardente a promover novas reflexões, a despertar um embate crítico num processo de continuidade e descontinuidade, provocado por toda obra

instigante, seja ela de escrita criativa ou teórico-criativa, como a classificamos. O princípio artístico de sua dicção, aliado ao mentar sobre o objeto de estudo, sua reflexão sobre a arte como influxo, de uma reflexão sobre a vida, deixa entrever o ofício do artista, seu estar no mundo como modo de percepção da realidade e como modo de realização artística. Um modo de dizer como modo de pensar o real.

Judith Grossmann sai de seus arquivos e apresenta ao público *Guerra e Paz do discurso literário*, fruto de seu intenso trabalho de pesquisa, de ensino, de seu labor como escritora e teórico-crítica, ensaísta. Aqui estão os eixos principais de seu pensamento sobre a obra de arte literária e suas diversas implicações, matéria ministrada em salas de aula, em orientações de tese, em linhas de pesquisa criadas e mantidas na pós-graduação e em seu próprio fazer artístico, como poeta, romancista, contista. Pedagogicamente interessada no público leitor, organiza o material a ser-lhe apresentado de modo sistemático, reiterando os conceitos e modulando-os a cada capítulo, num procedimento de retomada e repetição, em outro nível, tornando-os todos motivados pelo enxerto de textos poéticos, literários, que sustentam cada conceito.

A autora expande aqui algumas questões cruciais da contemporaneidade, esgrimindo cada tema com um florete envenenado, discorrendo, conceituando, abrindo o corpo visceral da obra literária no embate com outras instâncias e com outros discursos, sempre partidariamente a favor do literário, mediante uma percepção fina dos estratos implicados na feitura do artístico; sua relação com a história, com a subjetividade, com a empiricidade, com o ato mesmo de fazer e, no centro de tudo, como a grande ferida emblemática, a linguagem: miséria e esplendor; cicatriz e flor.

Introdução

Nestes ensaios de Teoria da Literatura, temos por objetivo levar adiante nossa habitual posição de que o estudo da literatura deve, basicamente, delimitar um campo específico, o dos estudos literários. Para tanto, a reflexão teórica deverá trazer para este campo premissas porventura recolhidas em outros campos do conhecimento, tomando, permanentemente, as obras literárias como sistema de prova da correta aplicação ou de possibilidades de transferência, ainda que alteradas destas premissas para o domínio em questão. Em resumo, uma Teoria da Literatura sempre apoiada na Crítica Literária e até mesmo na História Literária, para que, através do estudo de obras particulares e da observação da evolução literária, possa recriar conceitos recebidos, tanto de uma bibliografia especializada quanto resultantes da transferência de noções retiradas de outras áreas do saber.

Utilizando tal metodologia, são as seguintes as grandes questões da Teoria da Literatura abordadas: **Forma, conteúdo e estrutura**: examina-se a indivisibilidade da forma e conteúdo

da obra literária como uma indivisibilidade congênita da mesma, quando fundo e forma estão fundidos, confundidos. Por outro lado, verifica-se a liberdade que têm a Teoria da Literatura e a Crítica Literária para distinguirem o conteúdo da forma, já que esta distinção é momentânea e são mesmo as leituras, em sua sequência histórica, que alteram e solidificam a engenharia da obra literária. **O processo poético. Intencionalidade: teoria e prática**: o processo poético é tomado em sua totalidade, sendo considerado não apenas o ato de composição em separado, mas tanto a concepção quanto a composição da obra literária como etapas indissociáveis de um mesmo percurso. **Criação individual e expressão coletiva. Criação literária e tradição**: a literatura é concebida como uma série atualizada pelos escritores e pelos seus respectivos conjuntos de obras, coexistindo, na própria criação literária, em tensão dialética, o individual e o coletivo. **Arte literária e historicidade**: estuda-se o caráter histórico da obra literária como proveniente de sua própria natureza histórica e temporal, analisando-se o sistema de trocas entre a obra literária e a história. **O absoluto numa forma**: trabalha-se a noção da obra literária em sua totalidade, no seu plano global, como figura estendida, como metáfora de dominância metonímica ou sinedóquica, tanto do real quanto de si mesma. **A essência do real e a obra literária**: estuda-se a analogia entre a natureza da poesia e a origem da linguagem, e a medida em que a linguagem poética toma conhecimento de uma linguagem transcorrida no sentido de produzir um novo nascimento da linguagem. **A essência do real e a obra literária**: a obra literária é vista, simultaneamente, como espaço de retração e de expansão do real. **A representação literária do real. O realismo artístico. Modos de representação**: são estabelecidas analogias entre o objeto artístico e os objetos da natureza, considerando-se os aspectos da autonomia e da vinculação da obra literária à realidade. **Invenção e reconhecimento da obra literária**: analisam-se as categorias do improvável e do

reconhecível no surgimento da obra literária. **A experiência da obra literária: vias de acesso**: toma-se como postulado básico para o exercício da tarefa crítica a noção do ato literário como englobante das etapas da concepção, da composição e da contemplação da obra literária.

Como decorrência da metodologia empregada, de um lado a Teoria da Literatura, do outro, a Crítica Literária, apresentamos três amostras críticas demonstrativas de como o modelo teórico do assunto foi renovado à custa da obra literária, podendo assim retornar permanentemente ao seu ponto de origem, ao qual é aplicado.

PRIMEIRA PARTE

As questões

Forma, conteúdo e estrutura

O ponto ideal para se prosseguir a discussão sobre a indivisibilidade de forma e conteúdo na obra literária poderia ser o verso de Yeats: "Como é possível distinguir o dançarino da dança?"[2] (YEATS, 1961, p. 245, tradução da autora).

É evidente que esta indivisibilidade de que se fala é a indivisibilidade da obra, isto é, na obra literária realizada, fundo e forma estão fundidos, confundidos. A Teoria da Literatura e a Crítica Literária ficam livres para distinguir o dançarino da dança, a forma do conteúdo, já que esta distinção é momentânea e deixa a obra indene, embora nunca mais a mesma. São as leituras das obras literárias, em sua sequência histórica, que solidificam e alteram a sua engenharia. Utilizando a metáfora do caleidoscópio, é a mão que manipula este objeto móvel e sensível que é a obra literária, que irá fazer surgir a sua próxima configuração.

Estudiosos da obra literária e poetas entram, muitas vezes, em discordância porque se pretende estender a indivisibilidade

2 "How can we know the dancer from the dance?".

congênita da obra literária ao exame da obra. Como exemplo desta permanente discussão, apresentamos o debate que instala Todorov com Henry James quando afirma o último a impossibilidade de separar as unidades de um romance, por ser este um ser vivo, uno e contínuo como qualquer outro organismo. Diz Todorov (1969), em contrapartida, que, embora o corpo humano contenha sangue, nervos, músculos, etc, simultaneamente, não se pedirá ao biólogo que abandone estas abstrações aberrantes designadas pelas palavras: sangue, nervos, músculos.

A obra literária é, no entanto, ela própria, a expressão da divisão de um conteúdo que se fragmenta e vai em busca de uma nova forma para se alojar. Conteúdo e estilhaço da Ideia que, havendo percorrido a Natureza e a História, sobra e se aninha num objeto a mais, nem natural, nem rigorosamente histórico, eterno futuro. Um artefato que é um ponto de passagem deste conteúdo, uma estreita garganta, objeto do fabro. Se este objeto não abrange todo o conteúdo que sobra, deixa vê-lo em seu tecido de rede, feito tanto de laçadas (fonemas, sílabas, palavras, linhas) quanto de interstícios (palavras que faltam, entrelinhas):

> forma
> festa
> fonte
> flama
> filme
> e não encontrar-te é nenhum desgosto
> pois abarrotas o largo armazém do factível
> onde a realidade é maior do que a realidade
> (ANDRADE, 1973a, p. 358)

Este conteúdo se deixa vislumbrar nos espaços do gradeado metonímico da linguagem literária, espaços plenos e espaços vazios, nos quais se delineia o contorno de uma sombra. Agora rede metonímica, a que se reduz o real, logo rede sinedóquica, que se expande no geral, na História e na Ideia.

Conteúdo e forma se interpenetram na obra literária, mas esta interpenetração nunca é total. A obra literária não é um objeto natural cuja forma e função estejam rigorosamente equacionadas. A equação da obra literária não é a dos objetos naturais, puros organismos. Embora a obra literária não seja um objeto natural, ela mimetiza os objetos naturais representados no seu bojo e guarda em sua natureza de máquina um certo caráter de objeto natural. A desproporção ou assimetria entre forma e conteúdo, que varia em grau segundo a seriação da história literária, ocorre para que o conteúdo possa vazar das formas para o seu exterior, modificando a História e a Ideia.

Na literatura grega, podemos ainda falar de uma unidade ou coesão máxima entre matéria e forma. Na literatura moderna e contemporânea, não só podemos falar de forma sem conteúdo, querendo dizer ausência de conteúdo condutor, mas presença de conteúdo conduzido, como podemos falar de forma informe, puro processo, hileia da qual alguma forma é segregada. Tudo se forma e está por se formar, a matéria, a forma, pelo crescente abandono dos modelos. Da arte sem assunto prévio se passa à arte sem forma prévia. No magma da forma, tudo se forma. Neste formar-se, forma e conteúdo se estreitam antes que, no final, se bifurquem, liberando o essencial, o tempo propriamente dito e a História: "o tempo está livre" (SHAKESPEARE, 1942, p. 1126)

A obra literária pode ser concebida como um continente de onde, para sempre, transborda um conteúdo. Cabem igualmente bem à obra literária as metáforas da fonte ou do cofre, de onde um conteúdo jorra ou, como moedas, deve ser retirado. Trata-se tanto do que escorre quanto do que fica outra vez encurralado numa forma. O percurso continuamente refeito é o que vai da Ideia e da História à obra literária e desta à História e à Ideia.

O poeta é o detentor de uma fábula que ele transforma em fábula poética. Nesta transformação ou alquimia, esta fábula, que é específica, se generaliza. Se não fosse assim, a

obra literária não se universalizaria como se universaliza e não entraria para a história, onde permanece. O poético se mantém nesta aresta entre o mais particular e o mais geral e o modo pelo qual vem a se caracterizar este equilíbrio instável é o próprio estilo de cada escritor. A fábula poética não diz nunca apenas o que está dizendo, é sempre sobre uma outra coisa que está falando. Fala também sobre o que lhe está faltando, sobre a fábula ou romance do mundo experimentado, sua transformação em ruído, som, linguagem, sentido. E o sentido é, precisamente, o que vaza da forma.

As obras literárias reconstituem as batalhas do romance com o mundo – as carências deste romance, batalhas e carências preservadas, não apaziguadas ou sublimadas, que expressam que o drama do nascimento da linguagem consiste em não nascer inteiramente nunca. A linguagem literária se separa naturalmente da História, evita-a, foge do eventual para inverter o caminho que vai da Ideia para a História e para a obra literária no caminho que vai da obra literária à História e à Ideia, fazendo também a História, em vez de ser puramente gerada por ela.

A arte literária contemporânea é paradigmática desta inversão do caminho de que falamos, por caracterizar-se como arte sem assunto, arte sem forma, cujas partes fogem de se escravizar a um todo, a tudo que é prévio, mesmo a um todo prévio. Este tipo de arte, ao invés de partir da História e da Estória, propõe-se como História e como Estória, narrando a sua própria fábula, que é a fábula de uma divisão. A literatura antecipa, assim, a História, moldando-a. O leitor que vai para a obra pela sua intriga coexiste com outro leitor no século XX, para o qual todas as intrigas se tornaram cansativas e entediantes. Este cansaço do leitor é também o cansaço das obras – e o vigor destas novas obras que surgem, para satisfazer novas necessidades e carências.

O poeta troca a sua fábula ou romance com o mundo pela obra, lugar de bifurcação, quando esta se apresenta como elo entre a História e a Ideia, meio do caminho. O propósito do escritor contemporâneo é viver com um lado do corpo uma parte do drama, com o outro sua contrafação na obra, impedindo o corpo inteiro de escorregar da tela. Desenrola-se, com máxima intensidade, o drama da loucura e da sanidade que caracteriza o poético, do qual nos diz tantas vezes a lírica, já que esta é a mais delgada das arestas, da qual se poderia facilmente resvelar:

> O doido passeia
> pela cidade sua loucura mansa.
> É reconhecido seu direito
> à loucura. Sua profissão.
> Entra e come onde quer. Há níqueis
> reservados para ele em toda casa.
> Torna-se o doido municipal,
> respeitável como o juiz, o coletor,
> os negociantes, o vigário.
> O doido é sagrado. Mas se endoida
> de jogar pedra, vai preso no cubículo
> mais tétrico e lodoso da cadeia.
> (ANDRADE, 1974, p. 73)

Na arte contemporânea, não há **o que dizer** que predetermine o **como se diz**, mas é antes o **como se diz** que segrega **o que se diz**. A obra literária contemporânea realiza o programa do mundo contemporâneo, configura-se como uma forma desmembrada do conteúdo, que não se deixa aprisionar sequer por si mesma. Se, para os antigos, o todo era uma realidade apreensível de um só golpe, para os contemporâneos são as partes soltas que se dirigem a um todo que fica para fora da forma. O poeta contemporâneo reunifica o drama dos dois lados – o romance vivido e o romance composto – o da pura possessão e o do puro artifício, abolindo uma fábula da qual a obra é tanto Esquecimento quanto Memória. Esta reunificação já está anunciada por Edgar Allan Poe, isto é, pelos dois Poes,

o Poe engenheiro de *A filosofia da composição* e o Poe visionário, autor de contos como *A queda da casa Usher* e *Ligéia*.

O Helenismo foi um terno romance entre a série significante e a série significada. A concepção orgânica da obra literária vige em Aristóteles porque vige na arte dos gregos e no mundo grego. O mundo contemporâneo e a arte contemporânea contam a história de uma divisão cujo contrapelo se encontra em Aristóteles:

> Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas uma seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo. (ARISTÓTELES, 1966, p. 78)

A estrutura imanente da obra literária se delineia das relações entre os seus elementos constitutivos e da avaliação de cada um dos elementos em relação à totalidade. Dentro de um conjunto de obra, primeira e última sílaba, ato inaugural e ato derradeiro, neste espaço, algum código se forma, mesmo a parte de um código zero, por contiguidade, o jogo dialético acaba por se armar.

A estrutura externa da obra literária se constitui a partir das relações entre a sua série significante e as séries significadas. Estas relações não são puras relações simétricas, mas assimétricas, que visam a alterar, pela assimetria, as séries significadas, bem como a História e a Ideia. A obra literária se torna, a História se torna, a Ideia se torna, nada é tomado em seu puro estado de Ser, mas no estado de tornar-se.

O que é apreendido no momento do nascimento da linguagem, e a obra literária é este nascimento sem qualquer outro anterior, nunca mais será esquecido, sendo a obra a

própria marca cicatricial deste nascimento A literatura é, assim, o local de descarrilamento da História, uma página arrancada à História. Trata-se de um caminho com mão e contramão: arrancar a página da História e colocá-la no Livro; arrancar a página do Livro e colocá-la na História.

A estrutura da fábula ou do romance do mundo, no entanto, somente pode aparecer apagada na página do Livro, toma tempo revelar esta estrutura. Tal como ocorre no âmbito da realidade empírica, a estrutura está encoberta e resiste; a arte verbal tanto a recobre quanto a desvela, recobre-a para melhor desvelar o seu fundo. O problema da linguagem, que a linguagem literária leva a um clímax, é o problema da resistência. Só é possível falar plenamente por conotações, a pura denotação já não pertence à linguagem, já é uma área sem carência em cujo limiar uma última sílaba ou um último número é proposto como chave do universo. Sílaba ou número que não chega a ser emitido, pois a linguagem literária se emposta do seu permanente adiamento. Sua loquacidade se dá na emergência desta protelação:

> A treva mais estrita já pousara
> sobre a estrada de Minas, pedregosa,
> e a máquina do mundo, repelida,
> se foi miudamente recompondo,
> enquanto eu, avaliando o que perdera
> seguia vagaroso, de mãos pensas.
> (ANDRADE, 1973a, p. 271)

A desistência é uma revelação. (LISPECTOR, 1964, p. 179)

O momento inaugural da linguagem novamente se inaugura no discurso literário com suas qualidades emergentes de linguagem figurada. Ele não instaura o desfiguramento que a linguagem sofreu pelo seu desgaste histórico, não retoma a linguagem desviada no seu percurso diacrônico, apanha-a no seu momento de refiguração. O esplendor inicial ficou do

lado da poesia, a norma cultuada pertence a uma minoria que fala, os poetas:

> Como os primeiros motivos que fizeram o homem falar foram paixões, suas primeiras expressões foram tropos. A primeira a nascer foi a linguagem figurada e o sentido próprio foi encontrado por último. Só se chamaram as cousas pelos seus verdadeiros nomes quando foram vistas sob sua forma verdadeira. A princípio só se falou pela poesia, só muito tempo depois é que se tratou de raciocinar. (ROUSSEAU, 1962, p. 434)

A linguagem literária exige, a princípio, a instalação da mudez e da afonia, das quais, antes, os poetas são tomados. Esta cena terrível demarca os inícios da linguagem que precedem ao seu pleno jorro. O discurso literário é, necessariamente, feito de altos e baixos, já que os seus grandes momentos são produzidos por um processo de aquecimento que é a própria duração da obra literária.

O sentido nasce da verbalização, ainda que a preceda. O mundo significa inteiramente antes da linguagem, mas, da mesma forma, significa inteiramente na linguagem. A própria linguagem, em sua diacronia, produz, no poema, uma sincronia absoluta, momento de *stasis*. A escritura automática provê uma instância do sentido nascente a partir do grande magma da fala poética, quando a grafia se superpõe à fonia, para que esta seja, em seguida, liberada e devolvida a si mesma, em sua integridade.

A linguagem literária supõe uma desordem subjacente, em busca de um sentido, de uma ordem, além da forma, mas através da forma. O poeta é um engenheiro que produz matéria-prima a partir dos destroços do real presentes em todas as camadas da obra literária. A figura do engenheiro é metáfora de alta frequência na poesia:

> Abrigado por trás de armaduras e esgares,
> o engenheiro noturno afinal aportou

ao nordeste desta ilha construiu-lhe as naves.
(LIMA, 1958, p. 646)

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.
o engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo de água.
(MELO NETO, 1968, p. 344)

O sentido está aquém, na e além da forma. Pode-se dizer que o sentido é um resíduo da forma e se refere ao não formado da forma. A forma, por seu lado, não é mera representação do que a precede, nem mera representação de si mesma, é também representação do informe, substância gerada pela própria forma. O sentido, quase um *non sequitur* da forma.

O processo poético. Intencionalidade: teoria e prática

O processo poético será aqui considerado em sua totalidade, sendo tomado não apenas o ato de composição, mas também a concepção da obra literária, mantidas como etapas indissociáveis de um mesmo percurso. O início da composição é ainda um ato da concepção, pois não há escrita consubstanciada. Para além deste início, também o são o seu meio e o seu fim, já que concepção e composição não são fases complementarizáveis, sendo impossível estabelecer um momento original absoluto. Tanto está a origem da composição na concepção, quanto a da concepção na composição. Pensamento e linguagem, ideia e matéria são igualmente aspectos de um mesmo processo que muitas vezes a própria investigação não sucede em dissociar. A exigência universal desta dissociação é, no entanto, tema literário. O tratamento deste tema evolui de uma postura que toma partido do pensamento ou ideia em detrimento da linguagem, como no soneto *Inania verba*, de Bilac, e no de Augusto dos Anjos, *A idéia*, para outra, que concebe os aludidos

aspectos como integrados, como no soneto *O pensamento*, de Jorge de Lima.

Ah! quem há de exprimir, alma impotente e escrava,
O que a boca não diz, o que a mão não escreve?
– Ardes, sangras, pregada à tua cruz e, em breve,
Olhas, desfeito em lodo o que te deslumbrava...

O Pensamento ferve, e é um turbilhão de lava:
A Forma, fria e espessa, é um sepulcro de neve...
E a Palavra pesada abafa a Idéia leve
Que, perfume e clarão, refulgia e voava.

Quem o molde achará para a expressão de tudo?
Ai! quem há de dizer as ânsias infinitas
Do sonho? e o céu que foge à mão que se levanta?

E a ira muda? e o asco mudo? e o desespero mudo?
E as palavras de fé que nunca foram ditas?
E as confissões de amor que morrem na garganta?
(BILAC, 1928, p. 149)

De onde ela vem? De que matéria bruta
Vem essa luz que sobre as nebulosas
Cai de incógnitas criptas misteriosas
Como as estalactites duma gruta?!

Vem da psicogenética e alta luta
Do feixe de moléculas nervosas
Que, em desintegrações maravilho'sas,
Delibera, e, depois, quer e executa?

Vem do encéfalo absconso que a constringe
Chega em seguida às cordas da laringe,
Tísica, tênue, mínima, raquítica...

Quebra a força centrípeta que a amarra,

Mas, de repente, e quase morta, esbarra

No mutambo da língua paralítica!
(ANJOS, 1994, p. 60)

Um dia me ofertaste um terrível problema,
E sigo a pesquisar-te em cérebros solares,
E todos têm de ti o complicado esquema
Que sempre lobriguei em cérebros vulgares!
Mas certo, és como Deus um poderoso emblema,
E se és micra na trama e junções celulares
E se és núcleo e matéria e neurônio e sistema,
És como Deus maior do que a terra e os mares!
E vibras em mim próprio e esses versos são teus,
E me ditas sorrindo os teus sábios mistérios
E é por isso que eu chamo os teus mistérios meus:
És o meu próprio ser e minha Arte e meu Norte,
E se vences o tempo e a paz dos cemitérios,
Eu vencerei também como tu próprio – A Morte!
(LIMA, 1958, p. 195)

A composição, como tal, é o que emana da concepção, um declínio, já como escritura, como grafia que se superpõe à fonia. O caráter oral do pensamento é esmagado, filogeneticamente e ontogeneticamente, pela escritura, que se libera, tem um caráter repressor sobre o pensamento. Estes dois movimentos são inseparáveis, mas é certo que o movimento liberador tem vantagem sobre o repressor, chegando ambos a alguma espécie de acordo, como no discurso direto, quando a escritura se propõe a imitar, e não mais que isso, a fala e a oralidade básica do pensamento. Mas a própria escritura se conserva uma fala, a fala de um sujeito já como transformada em escritura, ou em discurso indireto, de modo que, praticamente, não existe discurso indireto, mas apenas direto. A escritura é ainda uma fala. Este declínio da concepção está menos acentuado no momento inaugural do entrelaçamento da experiência e do discurso, assim como esteve menos acentuado no momento do nascimento da linguagem, quando pura fonia que não grafia. A voz dos personagens, antes do sê-lo, é a voz do escritor ouvindo-se a si mesma. Esta voz se conserva soante na escritura e materializa a aresta concepção/composição, com

conservação deste gume. A possessão é, assim, mantida indene e poupada pela engenharia.

Um caso-limite, que se presta à investigação destas fluidas arestas, é o da escritura automática, na qual os alicerces da transição são deixados aparentes. Não cabe concluir imediatamente, no entanto, que aquilo que parece mostrar mais acaba por mostrar mais, ou se, pelo contrário, o que mais vela é que o faz. Ao que tudo indica, velar é igualmente mostrar, já que esta dissimetria é expressiva da dissimetria entre a experiência e a linguagem, vazio pelo qual a experiência se deixa entrever. A engenharia, simultaneamente, chama atenção sobre si mesma e, mascarando, revela o que corre nas camadas subterrâneas do discurso literário.

O processo poético, como um todo, se inicia já de um nível simbólico atingido pela percepção, de um duplo sentido vislumbrado na própria realidade, de um código multívoco entrevisto no seio do natural, quando os referentes já se fizeram em significantes e significados, em signos, enfim. O que o processo poético repete e realça são as peripécias da linguagem. Para a linguagem, o natural é multívoco e simbólico, o referencial puro deixou de existir e o atingimento de um sentido só pode ser operado por contorno ou restauração, por autoanulação das conotações. Se existem linguagens unívocas, estas não são linguagens verbais. A natureza das linguagens científicas e das linguagens artísticas se reflete sobre a própria natureza da realidade representada, já que as primeiras falam de uma realidade unívoca e fechada e as segundas, de uma realidade multívoca e aberta. No segundo caso, tal como é percebida a realidade, tal é a sua linguagem. A linguagem literária passa a ser um estar e um não estar na experiência: "Escrevo por falência, por deslocamento; e como escrevo de um interstício, estou sempre convidando que outros procurem os seus o olhem por eles o jardim onde as árvoes têm frutos que são, por certo, pedras preciosas." (CORTÁZAR, 1974, p. 166)

A criação da obra literária tem como ponto de partida uma leitura simbólica do mundo, com vistas a reconduzi-lo ao início do drama, ao espaço onde ocorreu o primeiro clarão da linguagem, ainda escuridade. A obra literária representa a arqueologia de um material que, de outra forma, permaneceria inacessível e insondável, ao qual o escritor tem acesso através da linguagem. O ato de composição propriamente dito não pode evitar de carrear para dentro de si mesmo a continuidade da concepção, do contrário o projeto seria simetricamente recoberto pela realização e bem sabemos que isto não ocorre, uma vez que a linguagem, ao se produzir, realimenta as fontes da criação, a intuição e a inspiração. A linguagem literária é, ademais, o instrumento pelo qual as últimas censuras ou resistências da vontade são extintas, restabelecendo-se a liberdade das forças inconscientes que alimentam a própria linguagem. A composição anula os últimos melindres da concepção, já que é uma quase-leitura corrigida da mesma.

O escritor escreve para, finalmente, ler na obra as suas intenções, para rearticulá-las ou "passá-las a limpo" em outra obra, até que o seu conjunto se complete e outro escritor dê prosseguimento a ele. A literatura é infinita, lê-se a si mesma, devora-se. Se só se pode ler toda a literatura, inversamente, se pode ler toda a literatura num poema ou num verso, já que nele está toda a literatura, isto é, a experiência do mundo através da linguagem:

> [...] (um homem) que declara saber o que é que torna Shakespeare poeta está tacitamente a declarar que sabe se Gertrude Stein é ou não poeta e, no caso negativo, por que não. (COLLINWOOD apud WELLEK; WARREN, 1962, p. 54)

> [...] o erudito que nos diz que compreende Dryden mas que não consegue entender Hopkins ou Yeats está a dizer-nos que não compreende Dryden. (TATE apud WELLEK; WARREN, 1962, p. 54).

O desvelamento da intenção pode ser considerado um "crime" da linguagem, que funciona como o seu alçapão ou a sua cilada. A intenção, conhecida e desconhecida, faz-se conhecer e é vazada através da linguagem.

O escritor conhece-se com uma das mãos e desconhece-se com a outra, também para se pôr em sintonia com o seu tempo e, simultaneamente, anulá-lo. A linguagem literária se enreda e se desenreda da história, deixando, em sua pregnância, entrever o futuro. A oposição entre a visão expressa e a visão latente deve ser entendida como estratégia da intenção astuciosamente perseguida através da linguagem: as intenções insidiosas e insondáveis da história e de um seu agente, o escritor, que as articula para que possa encontrá-las e lê-las na obra. A obra literária se faz, assim, em obra de consulta de suas intenções pelo autor.

A articulação do conteúdo manifesto e do conteúdo latente de uma obra literária expressa uma problemática do mais amplo espectro. Em primeiro lugar, trata-se, para o escritor, de empreender uma complexa operação linguística para trazer à tona as suas intenções. A metáfora da pesca é perfeita para esta operação: pescar a intenção. Freud (1976a) estudou em *A psicopatologia da vida cotidiana* quanto esforço é necessário e quanta habilidade para que uma intenção venha a se exibir, dando como exemplo a destruição de objetos que pretendemos substituir por outros. E trata-se, em segundo lugar, de adotar uma estratégia adequada para exibir esta intenção, com gestos lentos e pacientes, tal como uma mulher se desnuda apenas por manipular os seus cabelos (FREUD, 1976a), que logo, rapidamente, se transforma no objetivo ou no propósito da obra, propósito que não existia, de fato, antes da produção linguística e que existe agora, também como descoberta do autor. Cabe vencer as resistências do leitor, tão paciente e habilmente quanto venceu o autor as suas, sem que o leitor lhe

volte as costas pelo excessivo do que é mostrado, mas que lhe deve mostrar de qualquer forma.

Não queremos dizer que estas coisas se passem em separado, elas fazem parte, conjuntamente, do próprio processo de enformação, quando o estilo se vai automatizando, mas podemos dizer que o primeiro aspecto diz respeito à primeira versão e o segundo à última. É certo que, quando a primeira versão for a última, estes aspectos já estarão reunidos. Wimsatt e Beardsley (1975) perdem a trilha em seu conhecido ensaio *A falácia intencional* por conceberem a hipótese de uma intenção que está no texto, mas, de alguma forma, o precede. Não existem intenções que estejam integralmente fora do texto, mas que estão integralmente no texto. Tomemos: se alguém tem a intenção de dizer alguma coisa e diz o contrário, qual era a intenção... o que pretendia dizer... ou o que disse? A intenção deve ser definida como um ato de desnudamento materializado no texto.

Se o poeta conhece previamente todas as suas intenções? Algumas delas. E conhece-las-á todas, pelo menos sincronicamente, através do texto. Estas intenções desveladas, este texto produzido, desvelará outras intenções, produzirá outro texto. As intenções são intenções num momento dado, elas se alteram, entram em tensão, se opõem. E, ao se oporem, completam-se. Enquanto houver texto, haverá a produção de um inconsciente que é o próprio texto, a funcionar como reservatório das intenções. "Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever", diz Clarice Lispector (1977a, p. 15). Ocorre que o texto representa a proliferação infinita de cada pergunta no seu dobro, de modo que alimenta as perguntas a serem feitas... Parar para sempre de escrever é o sonho da literatura. Shakespeare e sua parada. Racine e sua parada. Rimbaud e sua parada. Mas o que alimenta este sonho é escrever. Clarice e sua parada de dez anos. Clarice escrevendo até o fim.

O que um poeta quer dizer? Evidentemente o que disse. O Drummond de *A rosa do povo* tem uma intenção oposta ao Drummond de *Claro enigma:* "os acontecimentos me entediam".[3] (ANDRADE, 1973a, p. 233) Dizemos ou acabamos sempre dizendo o que queremos dizer. Quanto esforço, que penosa habilidade isso nos custa.[4] O poema é um primeiro passo para começar a dizer ou descobrir o que se quer dizer. Num texto literário dado como concluído, nada existe de arbitrário, pois o que era arbitrário deixou de sê-lo aqui. O signo, dentro da linguagem poética, perde sua característica de arbitrariedade. Assim como se faz num selo sobre a realidade, à qual se cola, é um selo sobre as intenções do autor. Ao poema, pode-se conferir um significado absoluto que é o que nele agora está – o qual o seu autor/leitor deve, também agora, até com surpresa, reconhecer. Como quando ouvimos nossa voz num gravador. Ou vemos nossa face num retrato. Mas esta voz. Mas esta face. A obra literária choca o seu autor.

É preciso convir que, da mesma forma que se pode determinar, numa obra literária, em sua camada latente, um apego contrário ao que haja de reacionário na sua camada manifesta – a exemplo de Balzac e Kipling –, pode-se, igualmente, vislumbrar, em sua camada latente, um movimento oposto ao que haja de radical na sua camada manifesta, isto é, uma intensa nostalgia do universo criticado, o que vem a igualar os dois termos, reacionário e radical, para transformá-los em um novo termo. É o que se apresenta em obras literárias que criticam severamente um regime econômico falido, uma etapa histórica vencida, um modo de vida ou costumes superados – a nostalgia sempre presente de algum continente perdido. De fato, é impossível conceber um Drummond senão como produto do sisterna dentro do qual ele foi criado e educado,

3 Epígrafe de ANDRADE, Carlos Drummond de. Claro Enigma. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973, p. 233: "Les événements m'ennuient" (Paul Valéry).

4 Conceito emitido em Freud (1976, p. 206-213).

e embora ele critique este sistema, só do mesmo ele poderia resultar, como finalmente fica explícito em *Boitempo* e *Menino antigo* – destroços e monumentos deste sistema.

A questão do padrão imagístico na obra literária conduz o tema da intenção a avançados limites. O caráter obsessivo deste padrão representa alguma espécie de armadilha em cujo interior fica presa a intenção. Não se pode dizer que a presença deste padrão seja fortuita na obra literária e nem mesmo que ele dependa de atos arbitrários do autor, pois assim como não existem signos arbitrários, também não existem imagens arbitrárias dentro da criação poética. São escolhas feitas por um determinado sujeito a partir de sua experiência e da maneira pela qual esta experiência é enformada em sua obra. É o que nos diz Albert Camus:

> Vivemos com algumas idéias familiares. Duas ou três. Ao acaso dos mundos e dos homens encontrados, polimo-las, transformamo-las. Dez anos são precisos para termos uma idéia bem nossa – de que possamos falar. Naturalmente, é um pouco desanimador. Mas o homem com isso ganha certa familiaridade com a bela fisionomia do mundo. (CAMUS, 1964, p. 18)

Através do padrão imagístico, esta ideia bem sua da qual se possa falar, ideia que antes era estranha e agora é familiar, torna o mundo também familiar, desvelando as intenções do autor através da trama que é o referido padrão. O caráter obsessivo desse padrão está depositado na necessidade de que as intenções venham à tona. No momento em que isto ocorra, pode haver alteração do padrão, de acordo com a nova experiência a ser enformada na obra. É assim que, nas peças de Shakespeare, esse padrão imagístico vai se alterando. No *Hamlet,* as imagens de deterioração são expressivas da conturbação que existe no reino da Dinamarca. No *Rei Lear,* os abalos da natureza correspondem ao abalo na vida individual de Lear.

As intenções se vão escrevendo e se vão lendo, já porque a escritura ainda não é a leitura. A leitura é o que vem após a escritura. Como teoria da linguagem poética, para a postulação de uma teoria da intenção, aplica-se a de que o sentido é atingido obliquamente, através da multivocidade. O excesso de sentido existente no real é coercitivo e somente pode ser reduzido às suas exatas proporções através de um instrumento que possa acompanhar as suas torções, para organizá-las num todo coerente. Este instrumento é a linguagem poética, que estabelece uma jurisprudência sobro o real.

Quanto à crítica de fundo ideológico, de desconfiança da doutrina expressa pela obra literária, cabe observar que esta, pela sua natureza, é o tribunal desta desconfiança. É a própria obra literária que, em decorrência das características de sua linguagem, suspeita e desconfia do que professa e faz espontaneamente falar a visão latente. A obra literária é fidelidade aos movimentos insidiosos da intenção e da história. Uma vez que a obra literária é este tribunal, o tribunal fora da obra torna-se parcialmente redundante. Ao que é vazado em linguagem, é necessária uma teoria da linguagem para julgar. E se se deve desconfiar em tal grau da doutrina expressa, deve-se infinitamente desconfiar dela, quer essa doutrina coincida ou não com a voz de falsete da história. Voz plena de intenções latentes e adversas da história, falcatrua da história. A obra literária ilude o flagrante da história. Sua estratégia, por demais complexa em relação a si mesma, adia este momento para o da leitura após a escritura.

A questão da traição, quando estendida ao sujeito da obra, pode ganhar estranhas entonações. É traidor o escritor que, originário de uma classe superior, põe-se a serviço do proletariado (Tolstói)? Ou o escritor, de origens proletárias, que se põe a serviço de uma classe superior (Machado de Assis)? Para que lado vai a traição? Para ser inteiramente fiel à história, é necessário que a obra literária traia a história. A mímese

literária se constitui como uma utopia, sendo, portanto, um olho estrangeiro pousado sobre a história.

A articulação não é nunca um ato impune, está dirigida ao desvelamento da intenção. O poeta inspirado se faz no engenheiro de uma forma que recobre a intenção para que, em suas fissuras, ela se demonstre. A intenção é, assim, um estilhaço, algo que ilude as artimanhas da vontade e ocorre, no fím, algo dito, ou não dito, pequeno gesto no final de uma entrevista.

Em se tratando de um poeta como tal, o ato da composição pode, progressivamente, se afastar do da concepção, até mesmo se divorciar dele, mão direita e mão esquerda em separado. A composição representa a cristalização racional do mais irracional, ponte sobre o abismo: "A mão que corrige a primeira versão não é a mesma que a escrevera; outras forças a guiam, outras *razões* a fazem apagar palavras e versos, substituir, polir, agregar..." (CORTÁZAR, 1974, p. 119, grifo do autor)

A composição, por outro lado, não elimina o canto, nem o valor da experiência. A premeditação existe quanto à forma, à disciplina formal, à revisão técnica, que não deve ir até ao ponto de apagar o impulso interior inicial. Se a expressão é um segundo ato, não soterra a intuição original, o rasgo, até mesmo o rompante. A obra literária se conserva como marca da experiência do sujeito:

> Eu antes acreditava
> que os livros se fazem assim:
> Chega o poeta,
> abre ligeiramente os lábios,
> e em seguida, inspirando, canta-se,
> Mas contrariamente,
> antes de começar a cantar,
> caminham fermentando sua levedura,
> até ter calos. (MAIACOVSKI, 1943, p. 197-214)

Na obra literária, estão cristalizados o irracional e o racional, o sem e o com propósito. A linguagem poética libera a

vontade e deixa falar o inconsciente, expressando essa dualidade. A vontade é precisamente o obstáculo ou a mola que possibilita o inconsciente falar. Trata-se de um fenômeno da articulação, que fala através das traições sutilmente organizadas na obra literária. A intenção passa a existir no discurso que a desvela.

Através deste movimento dual da linguagem, consumam-se as intenções históricas e a-históricas da obra. A obra literária permanece marcada, mas se desmarca da história, é marca da história e anti-história, saindo assim indene e incólume da história. A história é a obra literária. Melhor dizendo, a obra é a história.

Criação individual e expressão coletiva. Criação literária e tradição

Se concebermos a literatura como uma série atualizada pelos escritores e seus respectivos conjuntos de obras, partiremos de um ponto em que, na própria criação literária, o individual e o coletivo, do ponto de vista da produção, coexistem em tensão dialética, tal como coexistem no plano do geral. Não se pode determinar uma exclusiva maneira pela qual a obra literária se inscreva na série literária, mas várias maneiras, quer retomando-a, quer procurando dela se desvincular. Ambas são maneiras de retomá-la, e ambas quebram a continuidade, precisamente para que ela se restabeleça.

As duas maneiras de inscrição apontadas são caracterizáveis, ainda que nas obras exponenciais elas se encontrem sistematicamente conjugadas. Estas obras se prendem e se desprendem da tradição literária e permanecem, em relação a esta tradição, simultaneamente reacionárias e radicais, estruturadas assim como estruturantes.

Se esta obra, à qual aludimos, a mais representativa, destina-se a ser uma criação original, sua originalidade se alimenta simultaneamente dos dois movimentos, o de se prender e o de se desprender da série literária. Retomar o mais originário, até mesmo a tradição oral, e propor-se como uma invenção, este é o programa geral de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, consumando assim o intercâmbio entre a literatura oral e a literatura escrita. *Grande Sertão: veredas* opera esta troca até mesmo através de sua técnica dominante, que é a de fundir o discurso direto e o discurso indireto, restaurando a oralidade básica da escritura literária e decidindo as relações entre pensamento e palavra através de uma fala. O pensamento é uma fala em *Grande sertão: veredas*. E se essa fala é uma escritura, a escritura retém o caráter de uma mentação e de uma fala. Esta reabilitação de escritura em pensamento e em fala está presente em outras obras literárias contemporâneas, nas quais o impulso em relação à origem é proporcional à distância que dela as separa, tal como se pode observar em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector, quando o pensamento de Martim se confunde com o ato de narrar.

Como invenção e reinvenção, *Grande sertão: veredas* remitifica mitos já expressos literariamente, interpondo entre a expressão da realidade e a realidade o maior número possível de discursos mediadores, os quais se propõe a pulverizar, introduzindo-se num espaço conquistado num corpo a corpo com o estoque literário existente. Se é verdadeiro o que diz Roland Barthes (1971a) em relação às linguagens das ciências, o fato de cada uma conter as sementes da sua própria morte, sob a forma da linguagem que as falará, a afirmação que se poderia fazer em relação à literatura é a contrária, a de que as linguagens da literatura contêm as sementes de sua própria vida, sob a forma da linguagem que irá falá-las. T. S. Eliot ou exige demais ou de menos, quando exalta, não diremos excessivamente, mas sem a complementação do movimento contrário,

as relações entre a obra literária e a tradição, tornando-as por demais estreitas: "Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte tem seu significado completo sozinho. Sua significação, sua apreciação é a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos." (ELIOT, 1969, p. 15, tradução da autora)

A excessiva renúncia que ele impõe ao individualismo da obra a impediria de nascer. Para dar continuidade ao passado, a obra literária precisa também, em parte, ignorá-lo, pelo proposital desprendimento. Este ignorar o passado, esta obliteração do passado, que é tão bem uma maneira de fazê-lo presente quanto a de fortemente marcá-lo, é um movimento fundamental da obra literária, que inclusive se apresenta conjugado ao outro, podendo igualmente se divorciar dele, como no caso do novo romance francês. Apagar Balzac... Proust... todo este peso do que está atrás é também trazê-lo de volta, indo para diante.

As obras definitivamente marcadas por determinadas tendências de um momento dado exprimem as alternâncias deste movimento único e sintetizador, quer prendendo-se a modelos literários, em busca de uma linguagem e de um estilo tão universais quanto possível, quer operando por apagamento ou obliteração destes modelos. A descrição do que ocorre com a obra literária não pode estar exclusivamente subordinada às declarações explícitas do autor, na obra ou fora dela, a depender do que ele pretenda realçar, mas deve levar em conta a tensão imanente que nela exista entre convencionalização e desconvencionalização.

Para se inscrever na tradição, a obra literária se faz tradicional e atradicional, igual e diferenciada. Ela certamente mais pressiona do que é pressionada pela tradição, fazendo com que a categoria do tradicional inclua a do atradicional. Efetivamente o aparecimento de uma grande obra literária é sempre imprevisível, mesmo dentro de uma linha de prospecção que se possa estabelecer. Esta lei da imprevisibilidade atinge todos os

níveis da obra, cuja natureza incorporará os dois movimentos em relação à tradição, o da retomada e o do corte brusco. Toda grande obra literária é uma secção, uma interrupção, para que possa haver continuidade numa série feita de emendas e de intervalos, representando cada uma delas, simultaneamente, o elo e o elo que falta.

A questão da originalidade da obra literária está ligada à sua individualidade, mas é precisamente esta individualidade que veicula o mais despersonalizado e o mais geral. Não é possível, como propõe T. S. Eliot, estabelecer uma só direção para o movimento que vai do poeta ao coletivo e que obrigaria imediatamente a voz do autor a se despersonalizar para expressar o geral: "[...] o poeta tem, não uma 'personalidade' a expressar, mas um meio particular, que é apenas um meio e não uma personalidade, no qual impressões e experiências se combinam de maneira peculiar e imprevisível." (ELIOT, 1969, p. 19-20).

São muitos os caminhos da despersonalização e do atingimento do geral. Na verdade, nos melhores casos, não existe uma só qualidade de tom. O tom mais pessoal pode estar conjugado ao mais impessoal e, se podemos dizer da obra que, quanto mais particular, mais geral, podemos dizer, igualmente, que o processo de despersonalização a que o poeta submete sua voz é um processo que visa a torná-la, de uma só vez, individuada e arquetípica, expressão do concerto coletivo que existe em sua voz.

Se a voz individual do poeta fica perdida ou soterrada, a obra perde em força de atração, que é o poder inigualável de sua força narcísica. Porque esta força está altamente potencializada na lírica, a lírica representa a própria essência do literário. E quando os demais gêneros se liricizam, em justa medida, sem perigo de descaracterização, eles ganham em têmpera e vigor. Esta força narcísica da obra literária é a força de sustentação, o traço dominante, até mesmo o mistério da

enigmática força atrativa de determinados conjuntos de obra, como o de Clarice Lispector, quando o frêmito de autoamor do ego, se nos angustia, também nos euforiza e nos captura. Tudo o que atinge o ego é, nesta obra, crime de lesa-majestade, daí porque qualquer relacionamento com o outro, tanto mais intenso, tende à sua extinção, pela retirada, fuga ou morte do sujeito. Joana em fuga. Virgínia em fuga. Lucrécia em fuga. Tudo é preferível a cronificar uma relação que, se necessária, para que o sujeito venha a se reconhecer e a se descobrir, é transitória e se desintegra mal o outro tenha preenchido aquela finalidade e, ademais, tenha sido reduzido às suas exatas proporções diante deste sujeito monárquico. Estes sujeitos monárquicos pelos quais a literatura é habitada.

A admissão do poder de atração universal da força narcísica, bem como o exame da causa deste poder estão expressos numa das mais belas e esclarecedoras páginas freudianas, das mais pertinentes sobre o ponto que queremos atacar:

> [...] parece muito evidente que o narcisismo de outra pessoa exerce grande atração sobre aqueles que renunciaram a uma parte de seu próprio narcisismo e estão em busca do amor objetal. O encanto de uma criança reside em grande medida em seu narcisismo, seu autocontentamento e inacessibilidade, assim como também o encanto de certos animais que parecem não se preocuparem conosco, tais como os gatos e os grandes animais carniceiros. Realmente, mesmo os grandes criminosos e os humoristas, conforme representados na literatura, atraem nosso interesse pela coerência narcisista com que conseguem afastar do ego qualquer coisa que o diminua. É como se os invejássemos por manterem um bem-aventurado estado de espírito – uma posição libidinal inatacável que nós próprios já abandonamos. (FREUD, 1974, pp. 105-106).

Da mesma forma, a qualidade nacional ou universal da obra literária não está na tomada ou não tomada de temas e ideias ligadas a um determinado contexto ou momento. E

tanto situando-se quanto "dessituando-se", locando-se quanto deslocando-se, do contexto e do momento, que a obra ganha o seu caráter local e universal, sua natureza altamente articulada, que torna expressiva a relativa inarticulação universal. E embora a obra literária comece no seu autor, uma vez que ela, como linguagem, pode, com variação de grau, ser a obliteração de uma experiência subjacente, pode também, por escolha, fazer-se na obliteração do autor. Mas como uma das várias possibilidades, não como uma lei geral da qual dependa a integridade da obra.

A obra literária representa, por si mesma, um compromisso com a realidade. Não é preciso exigir-lhe nem mais, nem menos. Mas este compromisso não é tão estreito de modo a fazê-la comprometida com os últimos acontecimentos. O que não impede, por outro lado, que estes sejam tomados tematicamente, de modo a criar uma continuidade entre o espaço da realidade e o espaço ficcional. Mas esta continuidade não é uma contiguidade. Trazer o mais longínquo de volta, firmar um compromisso com o que, sendo perecível, deve tornar-se, por isso mesmo, imperecível, são elementos inerentes à natureza da obra literária. Este compromisso com o transcorrido é tanto da obra literária – que recupera a realidade – quanto da critica literária – que recupera obras de outras épocas, já como um elemento da história e da realidade. Esta recuperação das obras literárias pela crítica atribui uma dupla valência ao seu empreendimento, reforço este que também se observa nitidamente na arte cinematográfica, quando opera leituras de obras literárias. A recuperação do perdido é o fundamento da poesia:

> Amar o perdido
> deixa confundido
> este coração.
> (ANDRADE, 1973a, p. 239)

Nascendo na e contra a História, a obra literária expressa tanto um tempo que foi – ou que será, ou que não foi ou não

será – quanto um tempo que é. O seu não realizado, os seus alinhavos, fissuras e cicatrizes mantêm uma relação de continuidade com o não realizado da História:

> Meu retrato futuro como te amo,
> e mineralmente te pressinto e sinto
> quanto estás longe de nosso vão desenho
> e de nossas roucas onomatopéias...
> (ANDRADE, 1973a, p. 240)

Ela adere ao que ainda não existe no mundo. Tão decisiva é a intervenção da História na obra quanto a intervenção da obra na História. A mímese artistíca se apresenta, em mais de um e no mais amplo sentido, como elegia e utopia da História.

A obra literária não é somente o universal individuado, mas o individual universalizado. Estas duas direções incidem sobre todos os seus níveis e em seu todo, e ainda sobre a própria natureza do autor. O poeta lírico pode ser considerado como o mais particular e o mais universal dos homens. Só a força da individualidade tem o tônus suficiente para se universalizar e para, com a nova obra literária que surge, criar um novo espaço na história literária, um espaço que não existia antes e que passou a existir. Um espaço aberto por um corpo, que materializa um presente, empurrando passado e futuro para os lados.

O poeta é, já por si, sinal e súmula da História e da Humanidade, e a sua produção é continuidade daquilo que nele se levanta, não apenas o ancestral e o pretérito, mas o vindouro e o porvindouro, também o não vindouro, o irrealizado e o irrealizável da História. Na obra literária, a individualidade é o ponto culminante do coletivo, o coletivo sem voz que se quer expressar, fazendo com que a poesia se torne na linguagem universal da humanidade inarticulada e emudecida. Este emudecimento universal é o elemento seminal da poesia e da voz individual. A individualidade integra e dá força sintetizadora

à obra literária. A história literária prossegue à custa das concepções individuais dos assuntos e de suas metamorfoses. Em literatura, o novo nunca é apenas o novo, mas, simultaneamente, a metamorfose do velho no novo.

Dado o movimento dual da obra literária, do particular ao universal e do universal ao particular, podemos conceber a obra literária como elo entre estas duas categorias, como a materialização deste elo, que também se postula entre o visível e o invisível, o concreto e o abstrato. É certo que as obras específicas podem dar ênfase a uma destas direções, como podem fundi-las, estabelecendo uma rede de caminhos.

Na obra literária, o estilhaço está pelo todo, o microcosmo da obra revela o macrocosmo. O ideal de universalidade atinge dialeticamente a língua e o estilo, até mesmo pela mistura do universal e do nacional. Evidentemente a universalidade não pode ser alcançada mecanicamente, por massagem, digamos pela introdução de material popular na obra literária. A incorporação deste ou de outro material é algo de orgânico e inerente à obra literária, na qual à individualidade resta ser a qualidade mais forte, já que a particularidade da experiência relatada é o que mais impressiona o leitor.

Arte literária e historicidade

O caráter histórico da obra literária emana de sua própria natureza histórica e temporal. A obra literária é histórica porque faz história, é história, inscreve-se na história da literatura, ou, simplesmente, na história, que, por sua vez, nela se inscreve. Trata-se de um delicado sistema de trocas entre a obra literária e a história, em que a obra literária, provisoriamente, substitui a história, e a história, provisoriamente, substitui a obra, tendo ambas um valor simultaneamente relativo e absoluto. A obra literária é mais. A história é mais. Verifica-se um sistema de tensões entre a literatura e a história, concebido no terreno de uma teoria da literatura específica, que não necessita pagar tributos insuportáveis a sistemas filosóficos ou ideológicos, vez que a literatura cria um sistema próprio, complexo e rico, de codificação de tensões, não ocasionando incompatibilidades insuperáveis.

O que prevalece, finalmente, a obra ou a história? Seria o mesmo que perguntar, o que prevalece, na vida ou na poesia, ação ou contemplação, sentidos ou inteligência? Prevalecem

ambos os termos, a depender do momento, para que prevaleçam, no final, tanto a vida quanto a poesia. Esta problemática da prevalência da obra literária ou da história, conduzida à questão dos estilos literários, faz vislumbrar notas dominantes, a depender da vigência das linhas estilísticas. Dentro do Romantismo, apesar do conteúdo revolucionário das obras românticas, ou por isso mesmo, observa-se a arrogância das obras sobre a história e sobre a realidade, para que estas possam ser drasticamente alteradas. Já nas obras do Realismo-Naturalismo, constata-se o peso esmagador da história e da realidade sobre as obras, diminuindo, por isso, o conteúdo revolucionário das mesmas. Este fato é inerente às obras realistas, nas quais o literário se encontra soterrado pela realidade. Nas obras contemporâneas, dentro do estilo global do século XX, em que, como seria de se esperar, se misturam as heranças destes estilos anteriores, conforme se materializam e se historicizam no Romantismo e no Realismo, mistura esta já iniciada com o Simbolismo, o que se tem a fazer é determinar as características deste estilo de fusão, que alterações são promovidas em relação ao traço romântico século XIX e em relação ao traço realista século XIX. A primeira constatação é a de que, nas grandes obras literárias do século XX, predomina o traço romântico concebido como o traço revolucionário que o literário e o artístico trazem em relação à lentidão da realidade: "A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe! Aí podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerdeza de sarrafaçar." (ROSA, 1967, p. 67)

Por outro lado, este romantismo do século XX, justamente para levar adiante a revolução de todos os romantismos, não é, nem pode ser, o romantismo do século XIX. É outro, dando continuidade à tradição de ruptura do Romantismo. É um romantismo que passa, cada vez mais, pelo corpo da terra e do homem, passa, só passa, pela própria materialidade e estilo da obra, ainda corpo, passa pelo realismo, para ser cada vez mais

romântico, depois deste parto do Realismo-Naturalismo. E não se diga que as grandes obras literárias do século XX, e tudo o que acontece no século XX em literatura, não comprovem estas posições. Plenamente comprovam. Na Literatura Brasileira: um certo Guimarães Rosa. Uma certa Clarice Lispector.[5] A própria posição destes escritores é a de conceber, romântica e realisticamente, o ato criativo como um ato libertário, com predominância do literário sobre o real, no sentido de resgatá-lo de si mesmo ("A realidade não é realista", diz-nos Ionesco[6]).

Não podemos concordar com a grande tese de José Guilherme Merquior (1980), em seu livro *O fantasma romântico e outros ensaios,* sobre o caráter antirromântico da tradição moderna; tudo o que ocorre no século XX comprova o contrário. A própria substituição das obras literárias pela vida, surgindo aquelas como epifenômenos desta, nesta estranha e moderna mistura de estilo realista e de estilo romântico, na qual predominam o rasgo e o "rompante" românticos (João Guimarães Rosa[7]), já demonstra o nosso argumento.

Assim, vê-se o literário propriamente dito substituído por uma enxurrada de depoimentos e de obras jornalísticas e pseudoficcionais, decorrentes da valorização de uma existência romântica e aventurosa. O depoimento da estrela de cinema, da atriz de TV, o relato sanguinolento de um crime, as confissões de um médico. É evidente que a estas obras falta força de sustentação e que não poderão ocupar o espaço do literário propriamente dito. Desaparecendo o quente do fato ou a existência mitológica que deu existência a estas obras, elas desaparecerão, ou serão o que são: subsídios ao literário ou ao histórico. Mas a consequência do aparecimento destas obras

5 Cf. GROSSMANN, 1980.

6 Nota dos organizadores: Eugène Ionesco, entrevista a L'Express, n.o 1004, Paris, 5-11 octobre 1970, p. 170.

7 Nota dos organizadores: A palavra "rompante" está presente em alguns trechos de textos de Guimarães Rosa, a exemplo de *Sagarana* e *Grande Sertão: Veredas*.

é mais do que efetiva: sua incidência sobre o estilo realista/ romântico do século XX, o verdadeiro estilo do século XX.

Coisa totalmente diversa é Clarice Lispector escrevendo no *Jornal do Brasil* ("Caderno B"). São trechos de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, obra ficcional propriamente dita, culto do amor paixão e absoluto. Ulisses/Lori. Riobaldo/Diadorim. André/ Nina. E tudo começando, o paraíso, no corpo e nos sentidos. Esta descoberta de que a sexualidade, inibida ou liberada, é romântica. De que a realidade é romântica. De que romântico é o realismo.

O valor artístico da obra literária incorpora o seu valor histórico, que passa a fazer parte daquele. A obra literária adquire a sua natureza histórica e temporal por ser um objeto com trânsito livre na história. Fica desde já estabelecida uma distinção primeira entre este caráter histórico amplo da obra literária e um caráter histórico restrito da mesma, de cunho historiográfico, tipo romance histórico.

No que diz respeito às relações entre a obra literária e a historicidade, é necessário considerar os diversos níveis da questão. Um primeiro nível se refere à articulação entre o conteúdo das obras e os eventos históricos, que não se resolve inteiramente numa tomada temática destes eventos, uma vez que podem ser assumidos mais diretamente e menos diretamente, ou indiretamente, apenas como parte da força motriz que movimenta a obra. Em um segundo nível, estes eventos se encontram mediados pelo próprio discurso da história, subjacente ao discurso literário, como retirado de documentos históricos ou historiográficos, ou até mesmo de ordem pseudo-histórica, forjados pelo poeta, para preencher a mesma função que o discurso histórico propriamente dito. Estas pseudofontes podem ser marcadas na obra de Franz Kafka, Jorge Luis Borges e João Guimarães Rosa. Em um terceiro nível, estas relações estão expressas pelo pacto da obra literária com a linguagem.

A obra literária não toma a história como modelo senão estrategicamente, em suas artimanhas de a remodelar. Sobre a força selvagem da história se superpõe a força domesticadora da obra literária, como mediação entre a história em si e o que nela circula, para a ela regressar.

O fundamental das relações entre a literatura e a história não é o coeficiente de simetria, mas o coeficiente de assimetria. A criação literária se volta para a história, não simplesmente para expressá-la simetricamente, mas para fazer emergir o que história oblitera e o que os documentos históricos e o discurso da história obliteram. A versão histórica da história é vazada pelos vitoriosos que sugam a força histórica dos não vitoriosos, a força do não realizado e do por realizar da história. Daí provém o poder liberalizante das obras literárias que vêm para trazer a redistribuição da história e do ocorrido. Em virtude disso, as obras literárias vivem esta grande contradição de que entram na história como entram na história os vitoriosos, impondo sua hegemonia, a sua voz em contraste com todas as vozes naufragadas da história, justamente para cantar estas vozes.

Sendo as obras literárias **monumentos**, são depoimentos das **ruínas** da História, das sementes que estas ruínas contêm. Esta monarquia das obras literárias está atenuada pelo senso histórico que elas trazem em si e que, certamente, deve ser transferido e mantido no âmbito dos estudos literários, tanto a teoria quanto a crítica e, é evidente, a história literária. Este senso histórico da criação literária está expresso na consciência, inerente às obras capitais, de que surgem para inovar, para renovar, de que obras anteriores lhes abrem espaço para que elas abram espaço para obras posteriores – o eterno problema da sucessão que rege as leis da natureza, do mundo e que vigora na história literária. Não importa que estas obras capitais apareçam como obras menores, o importante é que são as obras menores que se tornam capitais. Renovar – mas como renovar? Não como um puro problema da forma, conforme defendeu

Umberto Eco (1968), nem um puro problema de conteúdo, mas de formas que enlaçam conteúdos e de conteúdos que enlaçam formas. O problema da literatura, da arte, é este: o da força de uma forma para enlaçar um conteúdo, como ocorre com João Guimarães Rosa, ou da força de um conteúdo para enlaçar uma forma, como ocorre com Clarice Lispector.

Este aspecto da renovação se torna específico dentro da sociedade de consumo, na qual, a par das dificuldades de edição das obras, nos contextos menos desenvolvidos, assiste-se a uma correlata e ultrarrápida institucionalização das obras que encontram canal e que pegam-no por ser mais inovador - e até mesmo por isso seja o seu caráter inovador. O novo rapidamente se "classiciza" e é sucedido por um novo novo. O que é julgado para daqui a cinquenta anos, o próprio Guimarães assim se julgava, velozmente "classiciza" ou se desgasta. Dentro da Literatura Brasileira, não há escritores mais clássicos do que Guimarães e Clarice. A esta problemática se aplicam as palavras de Borges:

> As emoções que a literatura suscita são talvez eternas, mas os meios devem constantemente variar, ainda que de modo levíssimo, para não perder sua virtude. Gastam-se à medida que o leitor os reconhece. Daí o perigo de afirmar--se que existem obras clássicas e que o serão para sempre. (BORGES, 1969, p. 238)

Assim como a obra literária liberta a história de si mesma, ela se liberta da história e o que era novo é agora um clássico:

> O que se libertou da história,
> ei-lo se estira ao sol, feliz.
> Já não lhe pesam os heróis
> e, cavalhada morta, as ações.
> (ANDRADE, 1973a, p. 323)

Estas sucessivas rupturas do novo devem ser observadas para que se examine onde se parte o nó no sentido do seu

refazimento. Os estilos se refazem continuamente em novas e sucessivas combinações que lhes vão alterando cor, textura, nuança, matiz, até que já são um outro, como ocorre com o estilo do século XX, em relação ao estilo do século XIX.

O histórico se vai vendo seguidamente desterrado no literário, que é também história, produto da história, até que o literário se vê desterrado na história: "resíduo", vida de outras épocas da história aqui presentes nessas nobres formas que povoam a história. É verdade – no romance histórico este sequestro da história pela obra literária está bem demonstrado, este aventuroso de que se reveste a própria história vista mais de longe, e cada vez mais de longe. Pois a história, a realidade, é o supremamente romântico; e o literário, o supremamente realista.

A mímese artística deve ser entendida como utopia, no sentido da desmistificação da história e dos arquivos da história. Um surdo e sibilino combate se trava entre a criação literária e a história, materializando uma relação que se faz no fundamento da inimizade e do idílio, como todas as relações fortes. A literatura irá arrancar da história não apenas o seu modelo consciente, mas o seu modelo inconsciente, espelhando o não visto da história.

Os documentos que a obra literária fornece da história são os documentos roubados, os documentos que faltam, a carta roubada que, no entanto, está ou vai ser posta à vista, já que elas resultam de um olhar primeiro lançado sobre a história. Nestes documentos, a história é continuamente reescrita, no sentido de ser ajudada a nascer. A literatura não pode referir-se exclusivamente aos valores de seu tempo sem arruinar-se. A literatura de qualquer período é, assim, não exclusivamente a literatura expressiva daquele período, mas a expressão simultânea das grandezas e misérias deste período.

Deste ponto de vista, a criação literária se apresenta como errata da história. Jorge Luis Borges (1968) tem dois textos

ficcionais altamente teorizantes sobre o desmascaramento da história pela literatura: documentos verdadeiros que substituem os falsos. Estes textos são *Emma Zunz* e *Tema do traidor e do herói*; Em *Emma Zunz*, o narrador onisciente conta a verdadeira história de Emma Zunz, aquela que escapa ao arquivo. Em *Tema do traidor e do herói*, é perseguido o traço diferencial entre o ficcionista e o historiador, o primeiro, aquele que retira os véus da história (a verdadeira história de...) e o segundo, aquele que, propositalmente, coloca-lhe véus, com ela é conivente. Dentro da história falsa, está encaixada, através de textos literários, a história verdadeira, "para que uma pessoa, no futuro"[8] dê com a verdade.

Em consequência deste combate entre a literatura e a história, a literatura está sempre a fazer e a narrar a sua própria história, por receio de que os historiadores da literatura dela apresentem uma contrafação: "Não se deve deixar para os historiadores da arte ou da literatura o cuidado de 'fazer' a história da arte ou da literatura. E lhes é tão estranha quanto a arte e a literatura." (DAIX, 1971, p. 20)

A concepção que a criação literária tem da história é mais complexa do que a concepção que a história, como disciplina, e sua filosofia têm de si mesma. Esta visão complexa que tem a literatura da história inclui os movimentos simultâneos de queda e de ascensão, de degeneração e de regeneração, incidindo sobre a concepção que a literatura tem da linguagem e de sua fortuna histórica.

Se a literatura se apresenta como possibilidade de permanente regeneração da história, tanto no sentido de nadificá-la, irrealizá-la, alegorizá-la, quanto de trazê-la de volta ao concreto da obra, de fazê-la retornar permanentemente, é natural admitir que esta regeneração se reflita sobre a linguagem, concebida, em sua evolução histórica, como queda e Babel, mas, também,

8 BORGES, 1968, p. 121.

opostamente, como permanente regeneração pela interferência da linguagem literária.

Quer a obra literária expresse direta ou indiretamente o conteúdo histórico, seu sentido temporal provém de um reconhecimento do presente e do passado através de um momento fora do tempo, futuro e ainda não futuro, não mais passado, não mais presente. A literatura se faz, assim, simultaneamente, como resíduo e projeto da história, embrião e mola de mudança. Fazendo-se ainda como errata da história, apresenta-se, portanto, como a verdadeira história. Este desempate da literatura em favor da literatura, configurada na própria vigência da literatura na história, expressa a perenidade do estilo romântico como o estilo dos estilos.

Precisamente este sentido histórico e temporal é que obriga, frequentemente, a obra literária a usar de subterfúgios em relação à história, para expressar tanto o seu envolvimento quanto o seu afastamento, já que, por definição, a obra literária é o dinamismo da imanência e da transcendência da história, sua mão e contramão. Nas grandes obras literárias, está presente o jogo dialético desta atração e desta repulsão. Estas obras são tão representativas do passado e do futuro quanto do presente, tão elegíacas quanto utópicas. O poeta tanto exalta a vulgaridade quanto as qualidades do seu tempo.

A fusão do histórico e do ideal, que sustenta a variedade da literatura através da história, se manifesta em todos os níveis da obra literária, desde a linguagem, já mesmo pelo léxico (arcaismos, gírias, neologismos) até a caracterização dos personagens e tipos de concepção do mundo, já como sistematizados ou não, por outras espécies de discursos.

A própria verdade e consciência histórica da obra literária são sustentadas pela conjugação das sucessivas visões ou concepções do mundo, literariamente ou não literariamente expressas num momento anterior. As grandes obras literárias do século XX apresentam uma visão judaico-cristã do mundo,

na qual a grande parábola do Cristo funciona como eixo. Dificilmente poderíamos conceber uma grande obra literária do século XX que não desse expressão a essa passagem e a estas duas grandes visões (judaica e cristã), mas apenas uma delas.

A poesia e a história podem ser igualmente vistas como inconciliáveis e como conciliáveis, uma vez que a poesia se afasta da história para trazê-la de volta, modificada. O verossímil passa a ser também um devir, o que poderá acontecer, esperança histórica do ideal. Ou mesmo o que está para fora do horizonte da história.

A literatura se apresenta como fator regenerativo da história, "cura da loucura". A norma muda de lugar, não apenas do ponto de vista da linguagem, linguagem não desfigurada, linguagem figurada, linguagem poética, mas do ponto de vista da sanidade, que passou, ou sempre esteve, do lado da arte verbal, opondo-se ao festival de loucura:

Um monstro flui nesse poema
feito de úmido sal-gema.

A abóbada estreita mana
a loucura cotidiana.

Pra me salvar da loucura
como sal-gema. Eis a cura.

O ar imenso amadurece,
a água nasce, a pedra cresce.

Mas desde quando esse rio
corre no leito vazio?

Vede que arrasta cabeças,
frontes sumidas, espessas.

E são minhas as medusas,
cabeças de estranhas musas.

Mas nem tristeza e alegria
cindem a noite, do dia.

Se vós não tendes sal-gema,
não entreis nesse poema.
(LIMA, 1958, p. 727)

Resta aludir ao caso-limite do romance histórico, a menos histórica de todas as obras literárias, precisamente por sua firme aderência à história. Para que a qualidade verdadeiramente histórica da obra literária se manifeste, é necessário, em matéria do espaço que medeia entre a ficção e o fato, mais do que este mínimo que existe no romance histórico. A criação literária se coloca contra a história no sentido de melhor expressá-la.

Da mesma forma que a obra literária representa um nível superior da história, na qual esta se inscreve, deve-se supor um nível superior a ambas, na qual se inscrevem. A força motriz das duas fica colocada num terceiro termo, real ou virtual, que as transcende e lhes confere sentido. O modelo tripartite torna-se hábil no encaminhamento desta questão, já que a obra líterária jamais cessa de investigar este terceiro termo, para fora dela e para fora da história – tanto o não realizado quanto o irrealizável da história.

O absoluto numa forma

Trabalharemos aqui a noção da obra literária em sua totalidade, no seu plano global, como figura estendida, como metáfora de dominância metonímica ou sinedóquica, tanto do real quanto de si mesma.

A obra literária se superpõe ao real, figura-o, fazendo-o numa forma com limites definidos. Neste sentido é que a obra literária é, constitucionalmente, uma metáfora do mundo, além de ser uma metáfora de si mesma, já que a poesia não é tida diretamente, mas através de poema. Levando-se em conta que o material de que faz uso a literatura, a linguagem, é também metafórico, metaforizando o real, a si mesmo e à sua energia geradora, e dada uma história da literatura que a metáfora literária passa a metaforizar, vemos que esta metáfora ganha, diacronicamente, crescente grau de complexidade, o qual ela própria deve, simultaneamente, expressar e simplificar.

Deste modo, cada obra literária significativa estrutura um modelo imanente da literatura. Cada poema é uma expressão facial de toda a literatura, conhece-a e reconhece-a por inteiro.

No perfil de cada poema, está o perfil de toda a literatura. O sussurro que se faz ouvir num poema é o da conversação que todos os poemas mantêm entre si:

> Esse o imensíssimo poema
> Onde os outros se entrelaçaram,
> Datas, números, leis dantescas,
> Início, início, início, início,
> Poema unânime abrange os seres
> E quantas pátrias.
> (LIMA, 1958, p. 655)

Por ser todo e qualquer poema metáfora de si mesmo (nunca temos um único poema, mas um poema por todos os poemas) e da poesia, não se segue que deixe de ser metáfora do real. A recíproca é também verdadeira: ainda que se volte para um tema do real, o poema prossegue sendo metáfora de si mesmo e da poesia.

Como metáfora, a obra literária é um fragmento do universo que vem e vai para o todo, refletindo-o. A própria noção da obra literária como universal concreto costuma ser duplicada pelo tema da visão do universo e de suas metamorfoses num fragmento. Um exemplo da tematização deste tópico se encontra em *O Aleph*, de Jorge Luis Borges, no qual a enumeração de elementos que surgem aleatoriamente conduz ao todo que é o "inconcebível universo". O próprio Aleph, como objeto, é uma metáfora para a obra literária, este fragmento que conduz irremissivelmente ao todo, ao todo que está para fora da obra, mas só pode ser atingido através da linguagem, em que pesem as precariedades desta linguagem:

> Chego, agora, ao inefável centro de meu relato; começa aqui o meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartem; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha tímida memória mal e mal abarca? (BORGES, 1972, p. 132)

Numa definição perfeita do Aleph ou da obra literária, o Aleph é apresentado como "[...] o símbolo dos números transfinitos, nos quais o todo não é maior que qualquer das partes" (BORGES, 1972, p. 136).

A obra literária é este fragmento que fala sobre a possibilidade de encontrar, em qualquer fragmento, o todo. Um outro tema que decorre da concepção da obra literária como metáfora é o do próprio mundo como escritura, como linguagem inteligível, em relação à qual a linguagem literária funciona como metalinguagem. Este reconhecimento instantâneo de uma escritura da *physis* entranha a própria origem da linguagem. É o que se pode ver em *A escritura do Deus*, de Jorge Luis Borges, em que aparece o tema do universo como texto, o texto que está escrito em toda e qualquer parte e que pode ser entrevisto na "pele viva dos jaguares"[9]:

> Gradualmente, o enigma concreto que me atarefava me inquietou menos que o enigma genérico de uma sentença escrita por um deus. Que tipo de sentença (perguntei-me) construirá uma mente absoluta? Considerei que mesmo nas linguagens humanas não há proposição que não implique o universo inteiro; dizer *o tigre* é dizer os tigres que o engendraram, os cervos e tartarugas que devorou, o pasto de que se alimentaram os cervos, a terra que foi mãe do pasto, o céu que deu luz à terra. (BORGES, 1969, p. 221, *grifo do autor*)

Neste ensaio, como em *O Aleph*, é usado o processo de enumeração, menos aleatório aqui, dentro de uma certa ordem narrativa que amplia infinitamente o fragmento para o todo:

> Oh, felicidade de entender, maior que a de imaginar ou a do sentir! Vi o universo e vi os íntimos desígnios do universo. Vi as origens narradas pelo Livro do Comum. Vi as montanhas que surgiram da água, vi os primeiros homens de cajado, vi as tinalhas que se voltaram contra

9 Nota dos organizadores: consta em BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Flávio José Cardozo. Porto Alegre: Globo, 1972, p. 93.

> os homens, vi os cães que lhes destroçaram as caras. Vi o deus sem rosto que há por trás dos deuses. Vi infinitos processos que formavam uma só felicidade e, entendendo tudo, cheguei também a entender a escritura do tigre. (BORGES, 1969, p. 223)

Em *O recado do morro*, de João Guimarães Rosa, a natureza é pura matéria sonora e formal, que vai se convertendo em linguagem, à medida que esta esclarece a sua origem, a partir do texto natural:

> De feito, diversa é a região, com belezas, maravilhal. Terra longa e jugosa, de montes pós montes: morros e corovocas. Serras e serras, por prolongação. Sempre um apique bruto de pedreiras, enormes pedras violáceas, com matagal ou lavadas. Tudo calcáreo. E elas se roem, não raro, em formas – que nem pontes, torres, colunas, alpendres, chaminés, guaritas, grades, campanários, parados animais, destroços de estátuas ou vultos de criaturas. Por lá, qualquer voz volta em belo eco, e qualquer chuva suspende, no ar de cristal, todo tinto arco-íris, cor por cor, vivente longo ao solsim, feito um pavão. Umas redondas chuvas ácidas, de grande diâmetro, chuvas cavadoras, recalcantes, que caem fumegando com vapor e empurram enxurradas mão de rios, se engolfam descendo por funis de furnas, antros e grotas, com tardo gorgôlo musical. (ROSA, 1969, p. 6)

Em *A máquina do mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, ocorre um fenômeno em parte idêntico ao de *A escritura do Deus*, quando o mundo, já uma máquina, se deixa ler num momento em que a inquirição já se completou e, portanto, ocorre tarde demais:

> como se um dom tardio já não fora
> apetecível, antes despiciendo
> (ANDRADE, 1973a, p. 271)

A carga metafórica original da linguagem está associada à expressão poética no sentido de prover uma visão simbólica do mundo, já que a linguagem, em seu nascimento, resulta desta

visão, num momento único em que causa e efeito se igualam. Por estar associada à origem da linguagem, a metáfora está associada ao desenvolvimento que se produz após a paixão produtora da linguagem ante o choque causado no homem pela *physis* que, num *fiat*, começa a significar. Esta cena da origem da linguagem pode ser infinitamente reencenada no espaço da obra literária, quando esta amalgama nos seus signos o triângulo linguístico e significante, significado e referente são uma só e única entidade; palavra-coisa, pela qual pode ser trocado o universo, símbolo perfeito, mistério da trindade que é unidade, momento em que a linguagem começa a significar. Porque a linguagem, mesmo existindo, jamais significa, passa a significar, só pode significar em estado nascente, numa mudança de estado de significante (palavra-mundo) para significado, quando, simultaneamente, o mundo é decodificado pela palavra, mas já, conversamente, a palavra é decodificada pelo mundo. Neste estágio, é necessário que se compreenda, não é mais o pensamento que é traduzido pela palavra, mas é o pensamento que passa a traduzir a palavra, a fazê-la significar.

No capítulo III do *Ensaio sobre a origem das línguas*, Rousseau afirma que a motivação para a primeira fala dos homens foram as paixões e, por decorrência, a primeira a nascer foi a linguagem figurada, havendo sido o sentido próprio encontrado por último. E apresenta um exemplo. O terror do homem selvagem faz com que ele denomine um objeto de acordo com uma ideia falsa a seu respeito, atribuindo-lhe um sentido figurado, que, após a formação de uma ideia verdadeira sobre o mesmo objeto, resulta em que este sentido se torne metafórico:

> Apresentando-se, em primeiro lugar, a imagem ilusória oferecida pela paixão, a linguagem que lhe corresponderia foi também a primeira inventada; depois tornou-se metafórica quando o espírito esclarecido, reconhecendo seu próprio erro, só empregou as expressões para as próprias paixões que as produziram. (ROUSSEAU, 1962, p. 434)

E Derrida, relendo Rousseau, na *Gramatologia*, diz: "Pois a linguagem é originariamente metafórica. Ela o é, segundo Rousseau, devido à sua mãe, a paixão. A metáfora é o traço que reporta a língua à sua origem." (DERRIDA, 1973, p. 330).

À sua imagem e semelhança, o homem reproduz o universo a partir da falácia sentimental ou antropomórfica, que também se torna constitutiva da linguagem. Se se diz "pedra", diz-se-o por bem ou por mal, diz-se-o de uma vez por todas e para sempre. O que não era, passou a sê-lo. O que era arbitrário, fez-se no seu oposto, numa legislação sobre o real. O real que, existindo antes, passou a existir de uma outra forma, a partir da nomeação. Era palpável e tornou-se abstrato? Ou era abstrato e tornou-se palpável? Era visível e tornou-se invisível? Ou era invisível e tornou-se visível? Os dois movimentos são verdadeiros, mas o segundo mais forte do que o primeiro, se considerarmos dado o primeiro e definitivo passo da linguagem: metáfora do real que mais real o torna.

No ensaio *À procura da essência da linguagem*, Roman Jakobson (1969) se detém no caráter arbitrário do signo e, utilizando uma literatura que vai da Antiguidade até linguistas modernos, defenderá um caráter, não radicalmente arbitrário, mas relativamente arbitrário do signo, apenas do ponto de vista do entrelaçamento de som e sentido. Não é apenas deste ponto de vista que falamos numa não arbitrariedade do signo, mas numa não arbitrariedade mais geral, que reúne o signo ao referente, tornando o signo no referente e o referente no signo, num processo que se produz historicamente. Falamos numa não arbitrariedade histórica do signo, não quanto ao seu nascimento, mas já quanto ao signo nascido, que não só blinda o significante ao significado, o som ao sentido, mas o próprio signo ao referente, de modo que "pedra", para os falantes da língua portuguesa, se agora denominada pedra, desde sempre o foi. Este adendo de significado histórico, que pode ser perdido e recuperado, é analisado por Freud:

> Por outro lado, em outros casos, o curso da evolução linguística tornou as coisas mais fáceis para os sonhos, pois a linguagem tem todo um número de palavras sob seu domínio que originalmente possuíam um significado pictórico e concreto, mas são empregadas hoje em dia num sentido descolorido e abstrato. Tudo que o sonho precisa fazer é imprimir a essas palavras seu significado anterior e pleno ou recuar um pouco até uma fase anterior de seu desenvolvimento. (FREUD, 1972, p. 434)

É por este caminho da blindagem signo/referente que se estrutura o caráter simultaneamente literalizante e desliteralizante da linguagem literária. Ela usurpa os referentes aos signos literários, verdadeiros signos-coisas (literalização) e, em seguida, devolve estes signos-coisas aos referentes (desliteralização).

O ideal de uma linguagem verbal que deixe o real indene e a si mesmo, como ideal, permanece para fora da linguagem. A linguagem literária é a única que pode se aproximar dele, enunciando e negando simultaneamente a linguagem e expressando esta dualidade na própria obra literária, de maneira ambígua, necessariamente, mas inequívoca. Trata-se de tocar o real com a ponta deste florete envenenado, a linguagem, e deixá-lo incólume, porém nunca mais o mesmo. Complicado mecanismo que tendências literárias muito marcadas realizam apenas parcialmente.

O novo romance francês localiza-o no programa de tornar o real refratário à linguagem. Alain Robbe-Grillet (1969), em seu ensaio *Natureza, humanismo, tragédia*, deixa entrever este desespero, que jamais pode atingir o seu grau cem, de desmetaforização da linguagem, carreando esta tarefa para a função adjetival. Ora, tudo indica que ela está também na função substantiva, no próprio ato de nomeação a contaminar os objetos da visão de quem os nomeia. Jakobson dá um notável exemplo desta contaminação que existe no ato de nomear através da anedota da camponesa suíça-alemã que perguntava por que

seus compatriotas de língua francesa dizem *Fromage* ("queijo") – *Käse is doch viel natürlicher!* (JAKOBSON, 1969, p. 103).

A um ponto de vista análogo ao nosso, chega Roland Barthes (1970) em *Uma conclusão sobre Robbe-Grillet?* quando, a partir de Bruce Morrissette, afirma que há dois Alain Robbe-Grillet, um que é inicialmente coisista, e outro que termina humanista, quando as descrições dos objetos apelam a modelos, a arquétipos, a fontes, a ocos, restabelecendo a continuidade cultural que une uma obra considerada "opaca" a todo um contexto literário e, por conseguinte, humano. De maneira generalizada, a linguagem literária preserva, em seus melhores momentos, tanto o sentido da queda na linguagem quanto o esplendor da entrada nela, presentes em sua primeira sílaba no tempo.

O primeiro movimento da obra literária é um movimento metonímico, uma vez que esta faz retrair o real a uma forma delimitada. Em consequência, o tema da nadificação do real, condição prévia para a existência da obra literária, é um tema constante da poesia. O real se retrai à experiência de um determinado sujeito, para, em seguida, ser transformado em linguagem. O sujeito da enunciação conhece todos os eus a partir do seu próprio eu. Trata-se, contudo, de um movimento positivo que passa pelo real e o reduz a nada até que este nada passa a produzir a obra como **maquete** do real. Esta noção de maquete, embora referida à maquete teórica, é por nós iniciada em nosso trabalho *Obra estruturada* (GROSSMANN, 1973a). Ela se revela apropriada no sentido de apreender o caráter constitucionalmente metonímico da obra literária, como representação do real. A escritura literária, a arte, representa, em princípio, no momento de sua geração, a absolutização da "parte pela parte", a condução do todo a o estilhaço que é a própria obra literária.

O real não é topograficamente abarcável pela obra literária, do ponto de vista material. A lírica expressa essa

inabarcabilidade por contraste, ao passo que a narrativa a expressa por realce, pela tentativa de abarcá-la. Distinguem-se, assim, a mímese lírica e a mímese narrativa, e é desta forma, igualmente, que estes dois processos miméticos convergem, porque em ambos a representação do real se faz, de qualquer modo, dentro de uma escala (GROSSMANN, 1973b).

Qualquer questão que possa ser levantada naquilo que diz respeito à nadificação do real pela obra literária, inclusive a da heresia artística, estará ligada ao traço constitucionalmente metonímico da obra literária. Este caráter esquemático e metonímico da obra literária está relacionado ao próprio caráter esquemático e metonímico da linguagem. O universal da crença de que a linguagem representa a morte do real se transfere para a obra literária, que conserva esta crença no sentido de que a empiricidade é mais do que a linguagem e a literatura. A literatura visa ao seu oposto, que é devolver a realidade a si mesma, em todo o seu esplendor: "E foi tão corpo que foi puro espírito." (LISPECTOR, 1977b, p. 92)

Desta forma, a literatura inclui o percurso da literalização, que é a transformação da realidade na letra, e o caminho da desliteralização, que é a transformação da letra e das figuras, sobretudo a metáfora, nos referentes, no seu fundamento de realidade, finalmente desmistificando a letra e a metáfora. Um bom paradigma teórico deste processo de desmistificação da letra e da metáfora e de recondução aos referentes a que se reportam se encontra na análise dos sonhos em *A interpretação dos sonhos* (FREUD, 1972, p. 103-130) e na análise da letra em *Psicanalisar* (LECLAIRE, 1977, p. 47-64).

É precisamente a energia da dívida ou remorso em relação ao real que faz com que o movimento metonímico inicial, aquilo que, por definição, é a loucura da obra, o seu indubitável retraimento, seja compensado por um correspondente movimento sinedóquico, aquilo que, por definição, é a sanidade da obra, sua expansão, através da qual o microcosmo da obra passa a

corresponder ao microcosmo. Estas questões são admiravelmente examinadas por Gaëtan Picon (1970), que toma como categorias implicitamente correspondentes ao retraimento e expansão da arte o remorso e a alegria. As obras literárias mais significativas realizam amplamente estes dois movimentos, o primeiro metonímico de retraimento e nadificação do real na obra, e o segundo movimento sinedóquico de expansão e eterno retorno ao real, que consuma a valia da obra como universal concreto. A obra literária é já esta teoria e este conteúdo, porque também ela é espírito e corpo, mundo transformado em matéria-linguagem, corpo sonoro, eternamente corpo.

Pode-se afirmar, quanto ao aspecto da dominância, que a literatura mais expressiva é acentuadamente sinedóquica e que a menos expressiva é acentuadamente metonímica. As obras em que a camada aparente mantém uma intensa conversação com a camada subjacente, enriquecendo a complexidade e a ambiguidade da visão, são sinedóquicas. As obras fieis a uma só visão podem se configurar como belos quadros históricos, regionais, realistas, mas detêm um forte caráter redutor e metonímico. Em seu ensaio *Dois aepectos da linguagem e dois tipos de afasia*, Roman Jakobson (1969) afirma que é assunto bastante explorado a predominância do processo metafórico nas escolas romântica e simbolista, mas que ainda não se compreendeu e explorou suficientemente a predominância da metonímia que rege o Realismo, interposto entre o declínio do Romantismo e o aparecimento do Simbolismo, e que se opõe a ambos. Esta vinculação da metonímia ao Realismo, que Roman Jakobson constata, mas não se propõe a explorar, é explicada pela tentativa do Realismo de manter a parte na parte, constituindo uma visão monolítica e conteudística da realidade, sem expandi-la para outros planos do real. O *nouveau roman* levou este objetivo às últimas consequências, buscando representar a realidade como num mapa.

Por isso, as obras mais expressivas são de difícil caracterização, livrando-se, na maioria dos casos, do mais rigoroso inquérito sincrônico e expandindo-se de tendências atuais para tendências anteriores e posteriores. Uma teoria análoga é apresentada por Tzvetan Todorov (1969) em seu ensaio *Tipologia do romance policial*, ao afirmar que a grande obra cria um novo gênero quando transgride as regras até então aceitas, ao passo que a literatura menor, de massa, popular, é a que melhor se inscreve no seu gênero. Neste caso, aquelas que seriam, de um determinado ponto de vista, as obras mais "censuráveis", dizemos nós, o próprio alvo da "censura", institucionalizada ou não, passariam sempre despercebidas a ela. As obras que se inscrevem no estilo romântico (metafóricas) melhor escapam à censura e desenvolvem, em relação ao leitor, um tipo de estratégia que torna as suas verdades mais violentas aceitáveis. Opostamente, nas obras que se inscrevem no estilo realista (metonímicas), de verdades mais fechadas e menos ambíguas, mais cândidas, mais fáceis, nestas não fica difícil à censura e ao elemento coercitivo que existe na leitura botar a mão. Se se constituísse uma história das relações entre a literatura e a censura, comprovar-se-ia a justeza destas considerações.

As obras menos expressivas são mais caracterizáveis pelo seu baixo teor de ambiguidade e seu forte caráter metonímico, sua proposta de reduzir o real ao local e ao circunstancial. A marca metonímica se faz presente na obra daqueles escritores que tentam se apoderar muito rapidamente de material popular, com vistas a fazer funcionar a sua obra e a se pôr a serviço de uma determinada classe, e, neste particular, tanto daquela que detém, ou irá deter o poder, à qual aspiram expressar. A posição enrijecida do escritor a serviço, em busca de uma experiência parcial a exprimir, costuma resultar em obras de visão simplificada, carentes de jogo entre duas ou mais visões, que confiram à obra o seu caráter universal: "[...] então Deus não é mundial?" (ROSA, 1968, p. 16).

O resultado deste tipo de arte literária é uma arte mercantil, comercial, comprometida com estruturas já configuradas ou prestes a se configurarem, e que não descortinam no horizonte o que é a característica da arte mais verdadeiramente revolucionária: o improvável. Este segundo tipo de arte é caracterizado por uma grande dose de reconhecimento quanto ao efeito e se inscreve no estilo clássico e realista, e o primeiro tipo é a arte do desconhecido, do estranho, que se inscreve no estilo romântico.

Nas obras de marca sinedóquica, é alto o teor de mutualidade com a dinâmica do mundo, e seu constante movimento de ida e volta ao real está altamente acentuado. Nas obras de marca metonímica, falta precisamente esta mutualidade, pela excessiva aderência a um ponto ou a um momento dado. Pode-se dizer que um conjunto de obra como o de João Guimarães Rosa não se ressente de retração metonímica, já que os componentes sociais são carreados para os correspondentes componentes metafísicos.

Se a parte acentua a parte, temos a dominância ou a marca metonímica, se a parte retorna ao todo, temos a dominância ou a marca sinedóquica. Nesta segunda alternativa, inscrevem-se as obras que trabalham a noção da literatura como indicação da poesia e da experiência do mundo. Em muitos casos, apesar de, ao nível semântico, serem utilizadas a metonímia e a metonímia enumerativa ou catalográfica, as "listas" são, no plano sintagmático, devolvidas ao todo, transformando estas indicações na totalidade.

Esta superposição da metonímia/sinédoque incide no plano formal da obra, já que cada parte da obra se expande para a totalidade da obra, de modo que podemos encontrar a parte no todo e o todo na parte. Nas obras em que se realça o inacabamento, em oposição ao acabamento, as partes desconexas ou soltas têm a função de remeter a novas totalidades que permanecem para fora da obra, em outras obras ou no mundo.

A essência da linguagem e a essência da poesia

É na adversidade que a poesia e a linguagem se encontram. A poesia não é linguagem, mas o originário da linguagem, a energia ancestral e arcaica que, permanentemente, alimenta o nascimento da linguagem. Para a poesia, a linguagem não acaba nunca de nascer, seu nascimento está sempre a ocorrer e por ocorrer.

No entanto, se o nascimento da linguagem já ocorreu historicamente, a poesia dele toma conhecimento, dá-se conta do reservatório da linguagem, uma vez que seria impossível prosseguir sem averiguar o ponto alcançado e sem abranger o caminho percorrido.

Mas a poesia pode fazer isso sem incorporar o movimento da queda da linguagem e com a manutenção do esplendor do momento inicial do seu nascimento. A poesia toma a linguagem para refazê-la, ainda que para refazê-la precise proviosoriamente desfazê-la, adota a postura de Penélope, pois só assim pode realizar a operação em curso, que é a de triturar a linguagem,

nadificá-la, para que, então, deste ponto neutro ou branco, se repita o momento inicial da linguagem. Da mesma forma que a poesia nadifica o real para representá-lo, nadifica igualmente a linguagem para produzi-la. A linguagem, na poesia, comparece na dupla condição de representante e de representado, representa qualquer objeto real ou irreal, uma maçã, um seixo, uma noção, um sentimento e também a si mesma. É desta dupla condição de comparecimento da linguagem na poesia que lhe advém a sua qualidade incisivamente representativa ou dramática. Pois ela representa o drama da linguagem.

O conjunto desta operação é realizado historicamente, não sendo necessário, nem possível, salvo em casos excepcionais, seja ele, na totalidade de suas fases, conduzido por um só poeta. Um escritor como João Guimarães Rosa deve ser considerado como um caso-limite, já que se encontra ocupado, de um lado, numa operação de apagamento da linguagem pela sua recriação, de outro, em produzir um novo nascimento da linguagem. Resta saber, no entanto, até que ponto uma tarefa de tal monta não poderá, de fato, se tornar excessiva. Nao é este, certamente, o caso de João Guimarães Rosa, cuja obra consegue, quanto ao efeito, manter um justo grau de fascínio e de curiosidade em relação ao leitor. Mas obras existem nas quais o ponteio pende para o lado de uma desintegração demasiada, que seca a fonte límpida e jorrante da linguagem.

Estes dois aspectos coexistentes, que podemos chamar de rigorosamente histórico e de rigorosamente anti-histórico da linguagem poética, permitem uma classificação da poesia em geral em poesia primitiva, de caráter anti-histórico, com predomínio da natureza, do ardor, da metáfora e da inspiração, e uma poesia artística, de caráter histórico, voltada para a linguagem, com predomínio da mente, da glacialidade, da alegoria e do construtivismo. Em um autor como João Guimarães Rosa, os dois tipos estão conjugados. Junqueira Freire pertence ao primeiro tipo e João Cabral de Melo Neto, ao segundo.

Gaston Bachelard (1939), a partir da análise da poesia de Lautréamont, trabalha a noção de poesia primitiva, chegando à conclusão de que, do ponto de vista histórico, o primitivismo em poesia é tardio, já que no espaço da linguagem os valores objetivos tornam-se rapidamente opressivos. A poesia primitiva, que deve criar sua linguagem, que deve ser sempre contemporânea da criação de uma linguagem, pode ficar oprimida pela linguagem já constituída. A poesia torna-se rapidamente escolar e é preciso desembaraçar-se dos livros para chegar ao primitivismo poético. O que a nós interessa aqui é a ideia de produção de uma poesia e de uma linguagem *ab ovo* no território da poesia primitiva. Essa teoria coincide com a expressa por Roland Barthes, quando afirma continuamente o caráter primitivo da poesia moderna:

> "[...] não existe humanismo poético na modernidade: esse discurso de pé é um discurso cheio de terror, vale dizer, que põe o homem em ligação não com os outros homens, mas com as imagens mais inumanas da natureza; o céu, o inferno, o sagrado, a infância, a loucura, a matéria pura, etc." (BARTHES, 1971b, p. 63)

Por outro lado, Roland Barthes faz coincidir este caráter primitivo da poesia moderna com o seu caráter altamente objetivo e artesanal, o que aqui chamamos de artístico e histórico, em oposição ao que seria o não artístico e anti-histórico da poesia primitiva. Em decorrência disso, ele une duplamente naquilo que é mais característico da modernidade, tanto o que denominamos de caráter histórico quanto o que denominamos de caráter anti-histórico da linguagem poética, fazendo surgir o perfil da linguagem poética contemporânea, que apaga a linguagem constituída para fazer surgir, de suas cinzas, uma linguagem em estado nascente. Esta operação, como vimos através do elenco apresentado, pode estar mais e menos conjugada em determinados poetas, com predominância de um dos aspectos da tarefa em sua totalidade.

Na literatura contemporânea, o propósito de desculturalização da linguagem se tornou generalizado. Os poetas tomam a si a tarefa de desempastamento da linguagem, visando a anular ativamente a anterioridade histórica a ela aderente. A linguagem literária passa a colocar, consistentemente, entre si e a realidade, discursos e linguagens mediadoras, no sentido de liberar historicamente o seu próprio nascimento. A tomada pela literatura de outros discursos, literários e não literários, e de outras linguagens, também a de outras artes, postula o aludido problema. É inegável que Kafka[10] teve de se valer do discurso literário para fazer emergir o verdadeiro discurso da jurisprudência, que Heidegger recorreu à poesia para liberar o discurso da filosofia, que Thomas Mann[11] comprova que é através da linguagem literária que a música se faz ouvir, que Keats e Rilke fizeram falar à urna e ao torso através da poesia[12]. Há, por outro lado, o risco incorrido que é o de que a linguagem literária se torne em morte ativa, em vez de se tornar em ativo nascimento. Os poetas primitivos livram-se agilmente deste perigo pela lesta negação da retórica do mestre-escola, por sua notável capacidade de terem acesso imediato às fontes originais da linguagem, conforme analisado por Bachelard em relação a Lautréamont. Tais poetas, os mais legítimos representantes do mundo contemporâneo, detêm uma intensa noção de que a atualidade é sempre obsoleta para a poesia, de que para a poesia, em última análise, tanto o moderno quanto o histórico não existem, de que a poesia é sempre o sentimento da obsolescência do presente em relação a um início ou reinício, de que a poesia é, continuadamente, uma sobrevivência da poesia, uma sobrevivência arcaica, mais significativa do que qualquer possível sequela, que se reapresenta no seu novo primeiro instante.

10 Nota dos organizadores: cf. *O processo* e *O castelo*, de Franz Kafka.

11 Nota dos organizadores: referência ao personagem Adrian Leverkühn, personagem músico de *Doutor Fausto*, de Thomas Mann.

12 Nota dos organizadores: trata-se de uma referência aos poemas "Ode a uma urna grega", de John Keats, e "Torso arcaico de apolo", de Rainer Maria Rilke.

Por este caráter arcaico generalizado da poesia, ela faz uso do estoque de arcaísmos da poesia constituída, atribuindo novos e renovados usos a este estoque, sempre em busca de um outro espaço virginal, pelo desmantelamento-recriação da linguagem acumulada. Deleuze & Guattari dão um exemplo deste tipo de trabalho através da segunda fase da pintura de Turner:

> As primeiras telas são catástrofes de fim de mundo, avalanche e tempestade. É por aí que Turner começa. As segundas são como a reconstrução delirante, onde o delírio se esconde, ou melhor, une-se com uma alta técnica herdada de Poussin, de Lorrain, ou da tradição holandesa: o mundo é reconstruído através de arcaísmos que têm uma função moderna. (DELEUZE; GUATTARI, 1976, p. 171)

Mas o histórico aí está para fazer prevalecer o artificial sobre o primitivo, o racional sobre o irracional, a razão sobre a loucura, a luz sobre o terror das trevas iniciais. *Physis*, terror, tremor, trauma do nascimento da linguagem. O excesso de luz inicial que transforma o choque do ofuscamento em linguagem: "Não é só no escuro que a gente percebe a luzinha dividida? Eu quero ver essas águas a lume de lua..." (ROSA, 1967a, p. 234).

A poesia contemporânea prefere dar expressão histórica ao drama conjugado da razão e da loucura como sendo o drama da poesia. Um elemento hamletiano da dialética da ação e da contemplação permeia a poesia contemporânea. Em Carlos Drummond de Andrade, o poeta está metaforizado tanto pelo louco quanto pelo médico. Comparece como o louco oficial, cumprindo o papel de louco normalizado, hábil a refletir o cidadão comum, também como mistura de louco e de médico, mais articulado do que o louco puro ou o puro são, carentes de poder articulatório, um por excesso e outro por falta. De alguma forma, isto não pode deixar de representar um certo desvio da natureza propriamente dita da lírica, por congenialidade – com situações históricas que induzem à fusão destes componentes:

O doido é sagrado. Mas se endoida
de jogar pedra, vai preso no cubículo
mais tétrico e lodoso da cadeia.
(ANDRADE, 1974, p. 73)

Eis-me, talvez, o único maluco,
e me sabendo tal, sem grão de siso,
sou – que doideira – um louco de juízo.
(ANDRADE, 1973b, p. 70)

Dr. Pedro Luís Napoleão Chernoviz
tem a maior clientela da cidade.
.....
É só abrir o livro, achar a página.
(ANDRADE, 1974, p. 21)

Mas a poesia continua a manter a sua ligação com um estado primitivo e selvagem, já que o percurso mínimo atravessado pela razão poética é o que vai da loucura à razão, através da dissipação e do delírio. A poesia se conserva o lugar zenital da loucura e da razão.

O poeta como clínico da civilização, como o quer Gilles Deleuze (1974), mas como médico de gênio ou artista da medicina, doente incurável. Para chegar à ordem, a arte passa pelo distúrbio, o seu saber está na dependência do delírio. A prática da reconstituição do "histórico", no mais amplo sentido, que o gênio de Freud soube apreender, restitui à mímese artística o seu sentido catártico e terapêutico original. Diferentemente do empreendimento psicanalítico, a análise operada pela obra literária é dotada de um forte poder de síntese e de um caráter preventivo que faz da mímese literária uma utopia.

Uma vez que toda história se opõe à metafísica, sendo, portanto, loucura infinita do agir, a poesia, como *stasis*, apresenta-se como parada brusca da história, quando se opera uma revisão e um inventário da história, em um processo de redução e de ampliação. É precisamente através desta descontinuidade da história no discurso literário que ela pode prosseguir de uma outra forma, após o salto especulativo.

A poesia é, assim, paidéia, a história de uma educação que se mostra e que se demonstra. Oferece-se como objeto a um possível espectador, deixa-se tomar, adere às potencialidades do leitor e as atualiza. A leitura, por sua vez, se imprime nos dois sentidos, na obra e no leitor. Este leitor pode, ademais, ser o próprio autor, já que a leitura é o que se segue à escritura, não o que a acompanha. A escritura é um ato de transferência do autor em relação ao texto, como a leitura é um ato de transferência do leitor em relação a este. Não existe leitura passiva, sendo autor e leitor, em última análise, a mesma pessoa. A infinidade de leitores que o autor contém & a infinidade de autores que o leitor contém.

Já que para a poesia não existe razão sem loucura, não existe também criação sem violência. Não é com o mero propósito de persuadir e de modificar o autor/leitor que a obra literária os persuade e os modifica, mas pelo seu próprio curso de violência que irá resultar na redução da razão. A intencionalidade da linguagem poética são as intenções secretas e ultrassecretas que a própria linguagem poética vai desvelando. A obra literária é obra de consulta do autor/leitor, de modo que lhe seja dado passar pelas inolvidáveis descobertas do *transfert*, em seu sentido psicanalítico, aplicado ao que ocorre no ato de leitura: "[...] pois um paciente nunca se esquece novamente do que experimentou sob a forma de transferência; ela tem uma força de convicção maior do que qualquer outra coisa que possa adquirir por outros modos." (FREUD, 1975, p. 204).

Este caráter transferencial da obra literária, a reconstituição arqueológica e histórica de uma experiência própria e/ou de outrem, pela sua elaboração ou leitura, confere-lhe, de fato, uma qualidade inusitadamente didática, no mais alto sentido da palavra. Trata-se de um recurso da pedagogia moderna, que adota um ensino de descoberta antes que de transmissão, imitado tanto da observação da arte quanto da psicanálise.

O que seja a arrogância da arte é o seu gesto mais humilde. Sem arrogância diante da objetividade só existiria esmagamento, nunca linguagem. Mas este ato linguístico de arrogância resultante de um esmagamento, ou até mesmo de uma compressão de ordem social, é também um ato de humildade, ou melhor, de rendição diante da realidade. Desta forma, as obras literárias mais expressivas fundem sempre uma estética de arrogância e uma estética de humildade, podendo o poeta, via personagem, aparecer no zênite de sua genialidade e no abismo de sua demência. Este pressentimento da loucura que percorre como um fio o exercício da genialidade se constitui num dos grandes tópicos da criação literária, já que não existe, em qualquer área, gênio zenital que não traga consigo o pressentimento da loucura. Hölderlin. Nietzsche. Freud. Van Gogh.[13]

Se a obra literária é a perseguição da razão, é também a perseguição de um significado, ainda que este significado permaneça desencontrado. A ambiguidade e a ambivalência, no sentido psicanalítico deste último termo, e tomada a psicanálise como uma teoria da linguagem, estão ligadas ao problema da representação da natureza paradoxal do mundo e do homem. O próprio temperamento artístico é altamente ambivalente, já que suas sínteses abrangem teses e antíteses. A possibilidade de síntese passa a existir a partir da existência de uma tese, deslocando-se, assim, a raiz de ambiguidade e de ambivalência para o terreno do inequívoco. A equivocidade cai, desta forma, de tela, sendo substituída por uma ideologia específica da obra literária, que nela se constitui. Esta ideologia não está nem aquém nem além da obra literária, é-lhe imanente, não lhe é extrínseca. Trata-se de uma ideologia, de um sistema de ideias, constituído dentro do literário, a respeito do real e da realidade, e que de nenhum outro sistema faz propaganda, fazendo-o do seu próprio e dos objetos representados no seu fundo.

13 Tal tipo de elenco é apresentado por Michel Foucault em *História da Loucura* (1978).

A questão da neurose do artista se apresenta como um investimento para atingir a dimensão não visível do real. Desta forma, o que seria indesejável do ponto de vista psicanalítico e, portanto, social, se torna no material nobre da arte. A utilização artística da neurose se diferencia de sua utilização não artística – ou não produtiva, já que deixa atrás de si o objeto artístico, a obra literária. Para a realização desta obra, é necessário ao artista ser dotado da mais alta saúde mental, de modo a suportar a neurose e ser ainda capaz de agir.[14] É evidente que este regime de permanente tensão pode levar ao colapso e é mesmo o pressentimento dele. Eis aí onde tudo pode ou deve exemplarmente terminar. Mas então não haverá mais produção, pois a obra é realizada no estatuto que comporta, simultaneamente, doença e saúde. A vivência da razão é uma vivência dolorosa, pois se arrasta, milímetro por milímetro, pelo solo da paixão para atingir o êxtase da lógica. Acrescentando-se ao hieróglifo do mundo, a obra literária é um hieróglifo a mais, um significante segundo à custa do qual o significante primeiro se torna inteligível, sendo a recíproca também verdadeira. O mundo confere significado à obra literária, e a obra literária confere significado ao mundo.

A universalidade da linguagem poética está baseada na universalidade da experiência da paixão rumo ao zênite da lógica. Se a escritura contém algum grão de loucura, como se faz no mais inteligível, mesmo traduzida? Homero traduzido e universal. O elemento de loucura contido pelo discurso literário expressa o componente de loucura universal domesticado por um discurso. Bachelard (1939, p. 82) inicia o encaminhamento desta problemática no seu *Lautréamont*, propondo à crítica desenvolver uma noção indispensável à compreensão da função psicológica essencial da literatura, qual seja a da "loucura escrita" *(folie écrite)*, aludindo aos poetas como aqueles estranhos

14 Esta é a tese central do livro de Karen Horney, *Neurose e desenvolvimento* (1966), que, de maneira ampla, toma a neurose como valor de desenvolvimento.

espíritos que têm a rara faculdade de escrever explicitamente os seus complexos.

À poesia é impossível optar quer pela obliteração da loucura, quer pelo seu pleno exercício. Nem sequer é necessário escolher, pois é a convivência destas duas categorias que faz do discurso literário uma engenharia da loucura. Edgar Allan Poe: tanto o engenheiro da "Filosofia da composição" quanto o louco dos horrores da alma. Este tipo de tensão está, ademais, expresso na *Filosofia da composição*:

> Muitas vezes pensei quão interessantemente podia ser escrita uma revista, por um autor que quisesse – isto é, que pudesse – pormenorizar, passo a passo, os processos pelos quais uma de suas composições atingia seu ponto de acabamento. Porque uma publicação assim nunca foi dada ao mundo, é coisa que eu não sei explicar, mas talvez a vaidade dos autores tenha mais responsabilidade por essa omissão do que qualquer outra causa. Muitos escritores – especialmente os poetas – preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição extática, e positivamente estremeceriam, ante a idéia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de idéias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero, como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações, numa palavra, para as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança de cenário, as escadinhas e os alçapões do palco, as penas do galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa por cento dos casos, constituem a característica do *histrião* literário. (POE, 1960, p. 502, grifo do autor)

O discurso literário é um discurso fingido, no sentido de que encobre um outro discurso, que, neste caso, permanece ainda mais velado pela acentuação da textura exterior do signo, o qual chama atenção para si mesmo, é para melhor se esconder

e propor falsos enigmas sob a forma de anagramas, aliterações, assonâncias, falsas regras do jogo, jogo de espelhos, material de camuflagem que cada vez mais soterra a mina interior, que, só assim, pode aparecer. Ele se propõe como um imenso criptograma, cujo desvendamento depende tanto do espírito do texto quanto de sua letra. Mas se o próprio texto penetra pelos escaninhos da letra, deve-se por aí começar.

O crítico literário, contudo, terá de completar a sua tarefa pela *execução* do poema por um ato de empatia ou identificação, sem ficar meramente na fase elementar de *interpretação*. Esta execução exige uma revivência do poema, i.e., é necessário vivê-lo em toda a sua duração tal como o viveu o seu autor. É esta a exigência que Bachelard faz de si mesmo e dos leitores, dizendo que não há outro meio senão viver *Os cantos de Maldoror*, não sendo suficiente vigiar para viver. E diz mais de sua atividade crítica, que, de fato, se esforçou por experimentar a intensidade dos atos ducassianos (BACHELARD, 1939, p. 27). Os limites da interpretação expostos por Mannoni (1973), em *A necessidade de interpretar*, são aqui compensados por esta noção de execução do poema, que lhe busca um lastro experimental, inoculando-lhe a sua carga polissêmica infinita, somente acessível pela pesquisa deste lastro, e não pela simples imposição de significados ou, como diria Mannoni, pela sua decifração.

O escritor tem uma das mãos incriminadas, com ela comete um ato limite, e com a outra o recompõe no ato indicativo do texto, que àquele se superpõe. Mas será sempre através do texto que o ato anterior se fará conhecido, através dele é que irá vazar. No entanto, somente através de uma modificação do crítico/leitor pela leitura, é que ambos os textos, o jacente e o subjacente, poderão ser lidos.

Em sua criação, o discurso literário é recuperação de uma experiência original – individual ou coletiva, que se expressam mutuamente –, de uma transferência, no sentido freudiano do termo, isto é, a reposição por um objeto vicário do objeto

primitivo, dos impulsos soterrados, relativos à experiência primária. No que tange ao ato fruitivo, isto é, ao leitor, ele representa a atualização de potencialidades que não lhe são totalmente desconhecidas, mas, ainda assim, estranhas, por não atingirem o nível da expressão, exceto pela mediação da obra literária. Sem esta cumplicidade, que se estabelece entre o crítico/leitor e a obra, não há leitura, e permanece incompleto o ato crítico, por mais rigoroso que seja o aparato teórico empregado.

Se a linguagem literária nasce do inconsciente, sua emersão em linguagem representa o curso de uma atividade analítica bem processada. Em contrapartida, toda leitura crítica verdadeira deve ser concebida como uma atividade analítica do mesmo tipo. A obra literária representa a recuperação de estágios e objetos perdidos, da glória e da energia dos inícios, tanto do ponto de vista filogenético quanto ontogenético. A repetição ou a mímese gera a compreensão, revela a história, as etapas atravessadas pelo espírito e pela imaginação. O poeta é um ser tribal, por mais individual que seja a sua voz. Se o aconchego corporal da tribo está perdido, se o indivíduo está perdido da tribo e de si mesmo, sua voz soará altamente individualizada antes de se epopeizar. O poeta faz e refaz o universo em seu esplendor inicial.

A origem equivale ao ato de nomeação, ato mágico de nomear a realidade, para que ela passe a existir, quando no próprio ato de criá-la se conjugam a estética da arrogância e a estética da humildade. As coisas são substituídas por palavras que deixam as coisas em sua pureza e virgindade: intocadas. O caráter metafórico da linguagem poética tem dois impulsos, o de se afastar e o de se reunir aos referentes. Se o discurso literário adota qualquer procedimento que expresse e enfatize o impulso de abstração, que é da linguagem, a utilização de um provérbio, por exemplo, deverá adotar um extenso caminho oposto para tornar concreto o significado deste ato de abstração

que é a linguagem, e, no caso, a linguagem dos provérbios. Tal se verifica no uso de provérbios em Guimarães Rosa e em Clarice Lispector, quando estes provérbios representam toda uma *sagesse* popular e universal, que se encontra abstratizada e estratificada em linguagem, e que é restaurada concretamente através da experiência viva dos personagens.

Tendo origem num ato de presciência, movida por raciocínio de antecipação, a linguagem literária é antecipação da linguagem, criação da linguagem, bem como atualização de todas as suas possibilidades que jazem soterradas, a restituição do significado concreto original que possuíam as palavras e que foi desgastado pela evolução linguística. Esta possibilidade de recuperação de significados jacentes no reservatório linguístico é infinita no âmbito da linguagem literária.

A linguagem literária diz o indizível no sentido do que só pode acabar de ser pensado pelo ato de dizer. Nesta altura, esgota-se a contradição entre poesia e linguagem. A palavra indizível é uma palavra inestimável e bem afortunada. Do indizível provém a sugestão hieroglífica da poesia, seu significado latente, aquilo que ela propõe ao desvendamento da história. Seu papel é o da esfinge. A partir deste ponto, a história irá desenrolar o seu próprio drama.

A essência do real e a obra literária

Visto de um determinado ângulo, o real se retrai na obra literária, e toda arte é loucura, lugar de aninhamento, artimanha. De outro ângulo, é precisamente o contrário o que ocorre, o lugar de retração é o real, e toda realidade é loucura, vulnerabilidade, perecebilidade. Neste caso, a obra literária pode ser vista como o lugar de expansão do real, seu ponto de preservação. Esta concepção dual da obra de arte e da obra literária é atingida historicamente e através de momentos da história literária nos quais ora uma metade desta noção, ora outra têm a sua dominância, até que se verifica a fusão na literatura contemporânea. Sabemos que a primeira metade da noção, isto é, a ideia de que ela deve ser corrigida, é que dá origem ao Realismo-Naturalismo enquanto escola literária, e que a segunda metade da noção, a ideia do seu extremo acerto é que impulsiona o Romantismo enquanto escola literária. Na literatura do século XX, quando encontramos misturados, no que há de mais característico no seu estilo, os dois movimentos literários mencionados, encontramos também

dramaticamente acentuadas as duas metades da noção, sem que elas se apresentem necessariamente compatibilizadas. Em consequência deste fato, temos um tipo de literatura que se sente duplamente à vontade para tomar o partido quer da realidade, quer do literário, e que não é mais realista, nem é mais romântica, mas que é, por este duplo partido, estas duas coisas, numa nova combinação, romântica e realista, irracional e racional, dionisíaca e apolínea, reunindo qualidades que em outros momentos da história literária se encontravam separadas.

A literatura contemporânea incorpora esta dupla e acirrada consciência do literário e da realidade, daquilo que lhe é intrínseco e daquilo que lhe é extrínseco. Deste ponto de vista, na arte e na arte literária contemporânea se verifica a potência do simulacro, o qual se confunde com a própria obra, e que Deleuze assevera como definição da modernidade para a filosofia. No caso da criação literária contemporânea, ela declina de privilegiar quer a realidade, quer a sua representação, como presença do original: "O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto *o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução*". (DELEUZE, 1974, p. 267, grifo da autora).

Esta origem "des-situada", contraditória e coerentemente, ora colocada aqui, na obra, ora colocada lá, na realidade, contudo, no espaço da criação e da leitura, sempre na obra, é o que de mais característico existe na literatura contemporânea, quando se verifica o caráter temporal e espacial da origem, ligada ao aqui e ao agora da obra.

No que se refere ao escritor, em que pesem os seus sentimentos ambivalentes, por decorrência, expressos na obra, tanto em relação à literatura quanto à vida, esta ambivalência se decide quando a literatura se torna para ele sua vida, conforme está expresso nos depoimentos de Franz Kafka:

> Odeio tudo o que não se relaciona com a literatura; aborrece-me seguir uma conversação (mesmo quando se relacione

> com a literatura), aborrece-me fazer visitas, as dores e alegrias de meus parentes me aborrecem até o fundo da alma. As palestras me roubam a importância, a seriedade, a verdade de tudo o que penso.[15] (KAFKA, 1964, p. 245)

> O meu emprego é-me insuportável pelo fato de contrariar o meu único desejo e a minha única vocação que é a literatura. Como eu sou somente literatura, e como não desejo nem posso ser coisa diversa, o meu emprego jamais poderá atrair-me, apenas poderá ao invés disso destruir-me inteiramente. Não estou longe de o ser.[16] (KAFKA, 1964, p. 250)

> Tudo quanto não seja literatura enjoa-me e torna-se detestável para mim porque me importuna ou entrava, mesmo que seja hipoteticamente.[17] (KAFKA, 1964, p. 251)

Dentro desta concepção, que vigora na literatura contemporânea, convergem ação e contemplação, eliminando-se, em grande escala, a dicotomia do estilo caracteristicamente romântico e do estilo caracteristicamente clássico. Tal se verifica no sentido mais altamente dialético de que a vida e a arte são uma só coisa: vive-se artisticamente e escreve-se vivencialmente. Não há, no entanto, em termos existenciais, um escritor que tenha levado uma vida mais antiliterária do que Franz Kafka – enredado nos negócios do pai, na malha dos seus problemas cotidianos (casar ou não casar?), em seus longos passeios pelos arredores de Praga. Justamente por isso, por esta conversão do mais contingencial na obra, algo que é visceral em Kafka, é que esta existência que à primeira vista parece a mais antiliterária, é a mais literária possível. No sentido de criar uma ponte entre o existencial e o literário, Kafka redige os seus diários, que são, na expressão de Deleuze, parte de sua "máquina literária" (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 44) e dispõem de uma qualidade tão ficcional, embora diferenciada, quanto a sua prosa

15 21 de julho de 1913.

16 21 de agosto de 1913.

17 Ibid., p. 251.

ficcional propriamente dita. Vida experimentada como ficção, escritura do diário como ficção, já que se trata de uma visão da experiência, prosa fíccional propriamente dita: são degraus de experimentação da realidade. Tal tipo de autor já acena para toda uma linha teórico-critica, que estuda a obra, a dele ou a dos outros, através do holofote da experiência: Bachelard, Blanchot, Mannoni, Deleuze, Guattari.

Escolher o Kafka dos diários seria escolher o pior Kafka? Não, porque não há pior nem melhor, e ele próprio elucidou a questão escrevendo sobre a importância e a função do seu diário:

> Uma vantagem de se escrever um diário consiste em que assim a gente se inteira com tranquilizadora clareza das transformações que sofre constantemente; transformações que em geral a gente admite, suspeita e crê, mas que inconscientemente nega sempre, quando se apresenta a oportunidade de obter mediante esse reconhecimento um pouco de esperança ou de paz. No diário a gente encontra as provas que certificam que mesmo em estados que hoje nos pareceram intoleráveis, se viveu, passeou-o por aí e anotaram-se suas observações, que portanto esta mão direita se moveu como se move hoje, quando se é, justamente por essa possibilidade de refletir sobre o estado anterior, talvez mais sensato do que antes; mas por isso mesmo, também tem que reconhecer a valentia de seu esforço naquela oportunidade, quando agia em completa ignorância.[18] (KAFKA, 1964, p. 157)

A literatura contemporânea leva a um clímax esta situação, sendo caracteristicamente a arte do diário, a representação que não soterra a aventura vivida. O distanciamento entre a representação e o vivido é uma tênue e sensível lâmina, que preserva em sua superfície os movimentos que alimentam a obra. Possivelmente uma das características mais incisivas da literatura contemporânea é esta distância mínima que vai da peripécia ao representado, cujo segredo é a conservação na obra da peripécia revestida do seu caráter ficcional. Este intervalo

18 23 de dezembro de 1911.

mínimo entre vida e obra possibilita uma penetração na essencialidade da aventura vivida. Deste fato à transformação do ato de escrever o livro no próprio livro, vai menos do que um passo. Na literatura contemporânea, o livro é substituído pelo projeto do livro, pelo ensaio do livro, pelo rascunho do livro. Esta aguda consciência do ato de escrever faz com que os autores misturem ou justaponham o que seria o principal tema representado no livro e o tema da escritura do livro, as anotações, os preparativos, os sofrimentos, as alegrias, aquilo que seja o labor total de escrever.

O tema do livro e da composição do livro é um tema borgeano por excelência. Júlio Cortázar, por sua vez, em *O jogo da amarelinha*, justapõe a matéria-prima do livro e já este material (que é mais a energia da experiência em geral) como visto e representado literariamente. Em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, contam-se a história de Macabéa e a história de Rodrigo S.M., que dividem o lugar de protagonista, a primeira tendo o papel de protagonista da história e o segundo vivendo--ocomo narrador, e cuja história é igualmente narrada. As duas histórias correm paralelamente, tendo o narrador a dupla função de narrar a sua história e a história de Macabéa. Este paralelismo entre as duas histórias narradas produz estranhas relações entre esses personagens e a autora da obra, sobretudo de ordem irônica, já que suas relações com o narrador-protagonista e a personagem-protagonista estão representadas na própria obra. Ressalte-se que essa ironia, em estado de grande tensão, não afeta o lirismo da obra, o que é, ademais, outra característica da narrativa contemporânea: sua natureza lírica.

Quase paradoxalmente, esta é a forma menos fotográfica de literatura, podendo ser esta distância mínima do representado também a sua distância máxima, cuja mola principal é a transformação do mundo em linguagem e a maneira especificamente ficcional pela qual esta transformação é operada. Aquilo com que conta a ficção do século XX para ser ficção é

substancialmente esta transformação do mais mínimo elemento da realidade em linguagem. A frase mais simples – "Ela estava à janela" –, transportada para este universo, já é ficção. O que está em jogo é a aventura arquetípica e essencial do homem encenada pelo artista, isto é, o próprio drama que vai do real ao imaginário, o espaço que vai da vida à obra, a relação visceral que existe entre vida e obra como tão bem percebeu Mannoni em seu ensaio a respeito de um trabalho de Michel Butor sobre Baudelaire:

> Se há uma condição exigível, da parte de quem tenta um estudo do gênero, é antes renunciar a considerar a vida e a arte como opostas, como são por exemplo na banal citação de Hipócrates; admitir que na vida e nos escritos de Baudelaire se encontra operante a mesma imaginação. Concepção difícil de manter, que obriga a considerar uma "alma desordenada" que "faz seu destino" como faz sua obra, sem que um tenha prioridade sobre o outro. A biografia de Baudelaire não tem muito sentido, com efeito, se não se introduz nela seu desejo de ser "um herói e um santo" e ao mesmo tempo de conquistar "o desgosto e o horror universais"; ou se não se leva em conta os *papéis* que ele toma da literatura – Tartuffe, Valmont, Lovelace e muitos outros. Em *La Fanfarlo*, em 1847, cinco anos antes da primeira carta anônima e em estilo beato dirigida a Madame Sabatier, imagina previamente toda a aventura que tentará em seguida mais representar do que realizar... Aliás não é necessário dar exemplos, sua biografia e sua obra estão imbricadas como imagem e texto numa espécie de engrimanço cheio de sentidos obscuros, que constitui o que se poderia chamar – e mal – a totalidade de Baudelaire. (MANNONI, 1973, p. 276, grifo do autor)

Se a representação artística é sempre um saque, se arranca o vivo de seio do real, este vivo já está antes destinado à morte e antes vive do que morre na obra literária:

> Perdi minha alma à flor do dia ou já perdera
> bem antes sua vaga pedraria?
> Mas quando me perdi, se estou perdido

antes de haver nascido
e me nasci votado à perda
de frutos que não tenho nem colhia?
(ANDRADE, 1973a, p. 286)

O caráter profanador e herético da literatura é o seu mesmo caráter elegíaco e preservador do real. A obra literária é um ponto de passagem do real, ponto de aprisionamento e de devolução. Trata-se de conter a essência do real numa amostra capaz de demonstrá-lo em sua universalidade, mas numa particularidade, uma a mais, que, pelo processo mimético o torna mais real. Ao transformar o mundo em linguagem, a obra literária se faz num monumento do real que aponta para si mesmo, não necessitando que em outro local se o faça, já que é, por definição, o próprio lugar de uma acusação. As acusações à literatura por esta transformação de mundo em linguagem repetem a concepção que, em parte pelo menos, a literatura tem de si mesma, e que ficam justificadas pelo que é a função da arte em relação a esta realidade.

Certamente os sapatos do quadro (temos em mente os sapatos do quadro de Van Gogh) são mais reais do que os sapatos reais, justamente porque não se pode calçá-los, e não o contrário. Aqui estão os sapatos para sempre, retirados de sua perecibilidade e da história, os sapatos aos quais foi conferida uma voz e uma linguagem e que agora falam. Esta questão traz de volta o grande *topos* da poesia, a existência-inexistência da objetividade fora da mímese e cuja resposta só interessa à poesia, e à poesia como essência das artes em geral, como proferida pela poesia, por esta forma de pensamento e de representação da realidade que é a forma poética. No caso desta resposta, observando o tratamento que é dado a este *topos*, verificam-se vários tipos de encaminhamento da questão, os quais sofrem, evidentemente, algum tipo de síntese. Em primeiro lugar, o poema é tão real, tão realista e tão mais real do que qualquer objeto da realidade, de modo que a realidade que é nele fixada

– a borboleta fixada pelo alfinete ou pelo poema – permanece real. Em seguida, o objeto real permanece único e universal e, portanto, mais se realiza. E por último esta existência real é absolutamente temporal, ela existe antes, no e após o poema, no momento em que o mundo se converte em linguagem, quando é linguagem e quando a linguagem se converte em mundo.

Se a literatura está acusada, é por si mesma que está acusada. O ódio à arte, e não apenas a um certo tipo de arte, é o espaço de uma impotência de viver em estado de natureza que se vê duplicada: "Vai, Carlos! ser **gauche** na vida." (ANDRADE, 1973a, p. 53, grifo da autora).

E quanto mais a obra se faz em espelho, mais o efeito se prova contraditório, fantasmagórico, mais se acentua esta impotência. A literatura mais revolucionária escapa a esta duplicação excessiva, porque o que nela é essencialmente revolucionário é a apreensão simultânea tanto da essência do real quanto do próprio literário, o drama que vai do real ao imaginário.

O sentido da bifurcação entre vida e literatura é que preside a noção de literatura como assassinato e como crueldade. Se existe o vivo, representá-lo é assassiná-lo. E se o vivo já é o assassinado, representá-lo é assassiná-lo duas vezes. A literatura tem a ver com o assassinato original do próprio ato de criação, qual seja o de arrancar o vivo do seio do nada. A literatura nos recoloca em contato com o manancial enganoso que alimenta a vida para criar uma outra vida. Sonho esperançoso que provém da total desesperança, este minuto lúcido vivido longe de um *logos* anterior agora soado pela primeira vez:

> Não lhe convém o débil nome de filho,
> pois só a nós mesmos podemos gerar,
> e esse nega, sorrindo, a escura fonte.
> (ANDRADE, 1973a, p. 240)

Como é de se esperar, tal problemática se encontra acentuada na lírica, uma vez que, sendo a lírica a exaltação de um

momento e até mesmo a do momento da poesia, ela, contraditoriamente, preserva este momento:

> Quem lhe ensinara o sorriso
> e a graça de assim ficar
> com as luzes do paraíso
> sustentadas no olhar?
>
> Naquele instante divino
> com a tênue flor na mão,
> recebeu seu destino
> palma e galardão.
>
> Não se repete na vida
> a hora clara existida
> livre de tempo e dor.
>
> Era tão linda! E estou triste
> Deus, por que permitiste
> sobrevivesse à flor?
> (MEIRELES, 1958, p. 550)

Ademais, sendo o canto, por excelência, daquilo que vive ou morre a lírica, ela sequestra estes elementos para o poema, estratificando-os. Tal consciência empresta um contorno antielegíaco à natureza naturalmente elegíaca da poesia, levando este aspecto a ser tematizado e gerando uma proliferação de antielegias, como é o caso do belíssimo poema de Dylan Thomas, *Uma recusa de prantear a morte, pelo fogo, de uma criança em Londres*, cujo verso final seria ou uma fórmula ou uma antifórmula exemplar da lírica: "– Após a primeira morte, não há nenhuma outra."[19] (THOMAS, 1963, p. 566, tradução da autora).

A literatura tem mais a ver com o princípio de criação do que propriamente com a vida, e, ademais, com o assassinato que preside o princípio de criação. O que abomina na literatura é este princípio que se abomina, o fato de que a vida mais intensa está ligada ao seu oposto, uma ilusão destruída, a da

19 "After the first death, there is no other." (THOMAS, 1963, p. 566)

duração permanente em si mesma. A literatura é o que se opõe à impermanência, e mais uma vez este traço de sua natureza se encontra amplamente tematizado, quer diretamente, louvando a permanência do poema, quer indiretamente, quando se pranteia algo que falece e que no poema irá permanecer. A literatura não é, portanto, apenas imitação da vida, mas ainda a da origem de que a vida já é representação. E nem ainda a representação mera da origem, mas a própria origem cruel se apresentando aqui e agora. A noção da analogia entre arte literária e natureza se vê abalada pela da criação artística como a de um mundo independente, acabado, feito. Mas o que se verifica são as duas coisas, um mundo tão dependente quanto independente, apto e inclinado, nos melhores casos, a marcar e desmarcar a origem, a fazê-la tão presente quanto ausente. Com esta noção da presença e da ausência simultâneas da ideia na imagem, do original na cópia, do modelo no simulacro, é que é preciso completar o estudo da "reversão do platonismo" feita por Deleuze (1974, pp. 259-271), quando levado este estudo para o domínio da estética e da teoria da literatura, já que esta marcação e desmarcação, mão direita e mão esquerda que procuram se conhecer e se ignorar, é o que ocorre no âmbito do literário. É evidente que logo as dominâncias se estabelecem, ou da ideia ou da imagem, ou do original ou da cópia, ou do modelo ou do simulacro, gerando escolas e estilos historicamente caracterizados, como também é evidente que as grandes obras não se inscrevem rigorosamente em qualquer escola ou estilo e escapam a esta dicotomia. O ato criativo substitui, não, é um de criação, ato frio e premeditado, que se opõe ao desejo espontâneo, mas impotente. Trata-se de se apropriar lucidamente, e não apenas de desejar, algo que ultrapassa os limites entre a vida e o que lhe deu origem. A obra literária se apresenta como um ato inédito, novo pecado original, absorvendo naturalmente elementos de violência e crueldade.

A poesia dá expressão à natureza dualística do homem, intervém como mediação entre o homem e a natureza. A noite e o dia da origem das línguas trazem a perda da identidade entre sujeito e objeto, homem e *physis*, homem e ato criador. A partir daí, só resta anular o primeiro ato criador por outro ato criador, viver na lucidez da margem, na intensa esperança da desesperança. Assim o que anulou a unidade, uma vez rompida esta unidade pela linguagem, se apresenta como o único e doloroso caminho de volta a esta unidade, mas já uma outra, trazida historicamente através da linguagem. Se somos capazes de imaginar um mundo futuro sem linguagem, já será este que passou pela linguagem.

Toda a mímese literária, considerada a totalidade da produção literária, está baseada na semelhança e na dessemelhança da obra literária *versus* empiricidade e natureza, e em sua possibilidade de transpor o particular, o acidental, o local, o datado, por onde a obra literária deve, ou, pelo menos, pode começar:

> *La Sentinella Brèsciana* de 9 de setembro de 1909 anuncia encantada o seguinte: Temos em Brèscia uma multidão nunca vista, nem sequer nas temporadas das grandes corridas automobilísticas (KAFKA, 1965, p. 15)

> Na noite de 11 de novembro de 1872, na comarca do Serro Frio, em Minas Gerais, deram-se fatos de pavoroso suceder, referidos nas folhas da época e exarados nas Efemérides. (ROSA, 1964, p. 99).

> Ali em pé, às onze horas do dia 17 de abril, espantada, ela estava recebendo esse modo como a oferta lhe era jogada sem bondade. (LISPECTOR, 1974, p. 119)

Pode ser por aí, por uma data, um local, que comece a arte literária, sem que, evidentemente, aí se esgote. Por este mínimo elemento, é possível recuar ao momento que precede ao *fiat*, ou prosseguir além dele, ao ponto onde convergem real e ideal,

liberdade e necessidade, arte e natureza, sem que se imerja no domínio de uma literatura de exigência puramente realista.

A função da literatura nasce de sua livre dedicação ao real, sendo o escritor o ser devotado por excelência, criador de um mundo, não como ele é, mas como deveria ou poderia ser. Há um ponto em que o projeto da arte e o projeto da história se desencontram, já que o primeiro, ao contrário do segundo, abarca valores que tanto poderão quanto poderão não existir.

Esta literatura de que falamos, cujo perfil se materializa sobretudo na literatura contemporânea, exige, a cada momento, novos meios de notação, e se consubstancia como mistura de uma arte de artifício e de uma arte primitiva, tal como a encontramos em escritores que sabem fazer uso da dinâmica da semelhança e da dessemelhança em relação ao real, para expressar a particular visão que a arte tem do real, sem abolir a vida e a historicidade.

A fração retórica e artificial da arte contemporânea está ligada ao problema da representação da historicidade. Para representar o aluvião histórico, a obra literária acaba discursando sobre o seu próprio estoque discursivo, no sentido de desagregá-lo e vir a atingir a película da realidade. Este anoitecer retórico precisa ser entendido em sua provisoriedade funcional como uma "utopia da linguagem" (BARTHES, 1971b, p. 106), no dizer de Roland Barthes, ao caracterizar a escritura presente, e não em termos tão estritos como o entende Claude Lévi-Strauss (1976) em seu sonho de antropólogo, de objetos puramente naturais.

É necessário ter em mente que, em seus melhores momentos, este anoitecer retórico desfaz de um lado o que é construído do outro. Mais uma vez a metáfora de Penélope se prova como a metáfora excelente para o literário. Além do mais, este anoitecer retórico é o que mais de perto lembra a aurora. Certamente a obra literária não é, de qualquer forma, um objeto natural como o quereria Claude Lévi-Strauss, quem

sabe por um ódio espontâneo de antropólogo à arte sequer uma borboleta ou uma bela jovem, mas um objeto artificiado que dá expressão ao que existe de artificial ou de criado no próprio mundo natural. Esta escrita de hieróglifos, que se acrescenta ao mundo natural, é o que irá tornar os seus hieróglifos, borboletas ou belas jovens, inteligíveis.

A representação literária do real. O realismo artístico. Modos de representação

No ato criador, de natureza artística e literária, a origem se apresenta e se reapresenta, é apresentada. E toda a realidade, triturada num quase-nada, ou num nada, converge para um novo nada inicial.[20] Ao lado disso, trata-se também de apresentar e reapresentar a realidade, ela própria já concebida pela linguagem e pelo discurso literário como linguagem e discurso – um código que precede à sua transposição em outro código. Toda a atividade literária ou poética se destina ao deciframento, ainda que parcial e incompleto, mas conduzido a um limite bem avançado deste código precedente, formado tanto de objetos do mundo natural quanto de objetos do universo cultural do homem. A obra literária que surge, embora expressão de um mundo que ainda não existe, começa em si

20 Nota dos organizadores: pode-se ver aqui uma paronímia com o início do *Grande Sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa: "**Nonada**. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja." (ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Ficção completa, vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p. 7, grifo dos organizadores)

mesma a materializar e a projetar este mundo, entra para o estoque dos objetos que começam a fazer parte deste universo cultural e que aos poucos de naturalizam e se misturam com os objetos do mundo natural, fazendo com que os livros ou uma flor coparticipem da mesma natureza e passem a se equivaler. Não é possível concordar com o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1976) quando diferencia a bela jovem ou a borboleta do quadro. O quadro é a bela jovem, a bela jovem é o quadro.

Num universo linguístico, o ato original é um ato de linguagem. Sua reconstituição é um drama reencenado, o drama reencenado da linguagem, quando todo o originário deixa de existir fora da obra literária e se manifesta em sua natureza de pura origem, o drama da origem, da criação, do que inteiramente se autonomiza do que existia antes e só agora existe. Este aspecto repercute na própria questão da linguagem literária, fazendo concluir que o discurso literário é sempre linguagem pura e não metalinguagem. A realidade precede e sucede a este drama, já então modificada. Antes o seu significado não passava pela linguagem e agora o faz. Daí a qualidade inerentemente dramática do discurso literário e que transcende a todos os gêneros literários. A lírica é dramática, a épica é dramática e o drama é dramático. O que levanta um problema novo, e que transcende o da natureza naturalmente híbrida dos gêneros literários, estabelecida por Staiger (1969). Esta nova questão é a de onde se encontra a quintessência de um determinado gênero, se no próprio gênero ou em outro gênero, já como traduzido por este outro gênero, e ainda qual o gênero dos gêneros, que abarcaria as características de todos os gêneros. Ao que tudo indica, este gênero é a lírica, que contém a essência do próprio poético e dos demais gêneros, dentro da qual o drama genético da criação e da criação da linguagem está mais dramaticamente expresso, fazendo com que o próprio labor com a linguagem esteja mais em foco.

Neste sentido, a obra literária deve ser concebida tanto como imitação da origem quanto como imitação da realidade. Recuando e avançando, a obra literária se faz igualmente em mediação entre a realidade e a origem e em mediação entre o histórico e o trans-histórico, o imanente e o transcendente, o real e o irreal. Mas a obra literária participa duplamente de todas as instâncias, já que é um objeto simultaneamente real e imaginário, uma depuração de realidade em linguagem, que conserva, através da linguagem, a qualidade concreta desta realidade. Esta qualidade dual se vê também metaforizada pelo objeto livro, tão real quanto alegórico, duplamente.

Se uma das funções da arte é acionar o que ainda não é, ela é também a de reacionar o que já foi. A diacronia e a historicidade não esclareceram a realidade. Apesar da temporalidade transcorrida, ela jaz como um dado indecifrado, que precisa ser, de alguma forma, duplicado ou representado, para se tornar inteligível, embora para todo o sempre permaneça inesgotável. A realidade persiste tão inesgotável quanto a obra que a representa e que, neste particular, como em outros, a imita e a mimetiza. Este drama da inesgotabilidade do real, do qual o homem sempre poderá extrair mais sentido, realiza o núcleo da tarefa da poesia, sempre infinita, sempre interminada, mesmo e sobretudo na literatura mais intensa, que atinge improváveis níveis de sentido. Justamente neste tipo de arte literária, tantas vezes dita antirrealista, é que se pode ver a infinitude das esferas de sentido, incrível máquina, sempre disposta a falar e a calar, a qual o escritor e um seu sócio, o leitor, ora estão dispostos a ouvir, ora a não ouvir. Este tema da inesgotabilidade do real, como é evidente, se torna no tema da inesgotabilidade da obra e se transfere pra a tarefa crítica. Da mesma forma que a melhor poesia não tentará esgotar os sentidos da realidade, a melhor crítica não tentará esgotar os sentidos do objeto estético, que, como os demais objetos da

realidade, tem sentidos duplamente inesgotáveis, já que traz à tona o próprio tema da inesgotabilidade do real.

Não é suficiente que a realidade seja repetida ao nível da historicidade e da empiricidade, é necessário que haja o espaço reservado e experimental da obra literária, para que o transcorrido, agora duplicado, se torne compreensível e decifrado. Toda a potência cognoscitiva da mímese está baseada no poder esclarecedor da repetição, do tipo que acrescenta dados crescentemente novos e não vistos, agora visibilizados, daquilo que é repetido. Esta repetição de caráter verdadeiramente laboratorial e experimental, visando ao conhecimento do dado, é a repetição estética. Este balanço ou inventário da realidade pode ser feito em caráter individual, através da experiência em si ou de outras experiências que não a artística, permanecendo ao nível da aquisição individual, mas pode ser feito, a partir do individual, em caráter coletivo, por um espécime da coletividade, o poeta, através da obra literária. Por isso, o delírio poético da reencenação, com vistas à inesgotabilidade do real, ganha uma conotação geográfica e histórica universal, que, em parte, ele recebe da natureza do delírio e, si mesmo, cobrindo toda a extensão do tempo e do espaço, abarcando a origem (gênesis), o fim (apocalipse) e o reinício. Analisando esta natureza do delírio, diz-nos Deleuze e Guattari (1976, p. 118): "Todo delírio tem um conteúdo histórico-mundial, político, racial, arrasta e mistura raças, culturas, continentes, reinos [...]."

Em vista disso, o discurso literário é um discurso que, por reunir o que é mais individual ao mais geral, tende a ter, com esta base, um caráter nitidamente político, quer-se dizer, comunicativo, convivencial, associativo do poeta aos outros homens, presentes e passados. Este trânsito com o passado aumenta o sentido histórico da linguagem literária e confere ao discurso literário a possibilidade infinita de trazer de volta, e vivo, o passado. Este caráter naturalmente histórico do

discurso literário não deve ser confundido com procedimentos meramente historicistas, que são igualmente utilizados para realçar a qualidade histórica do discurso literário.

É através de um ato insidioso e furtivo que a obra literária substitui a origem por uma nova origem, acabando por assimilar toda a realidade, tornando-se na própria realidade. A transposição de toda a realidade para a obra, a partir da experimentação da realidade, precisamente leva o poeta a considerar a literatura como antiliteratura, uma vez que mesmo a sua mais mínima peripécia cotidiana é já literatura. E assim que, por uma estranha inversão ou paradoxo, a literatura se torna em realidade, e a realidade em literatura. Isto está na origem da obra e no efeito por ela produzido no leitor. Por que um escritor se retira para a obra? Porque esta obra representa uma intensificação da experiência, alguma espécie de fruição que a experiência em si não pode dar, nem a ele, poeta, nem a ninguém, não poeta. E tanto é assim que também o leitor se retira para a obra, através da leitura-reconstrução da mesma, no sentido desta intensificação da experiência. Desta forma, a literatura, criação e fruição, apresenta-se como o grau máximo de experimentação da realidade.

E tudo é literatura, anterioridade, origem, ato criador. A literatura se propõe como um manual ou "abreviado"[21] da realidade, quando esta, através da mímese, é remetida às origens e tornada real. As funções da literatura decorrem todas desta sua realização do real. Também o princípio do prazer rege as leis da criação artística, pois o que começasse inteiramente desinteressado não teria continuidade. Aqui prossegue e se inicia um novo debate sobre o caráter não utilitário da literatura e de sua linguagem. Se o literário, naquilo que seja o seu interesse e a sua utilidade, não tem um caráter imediatista, se ele não se inicia desta forma, esta indireção se faz no

21 Palavra empregada neste sentido por João Guimarães Rosa em "Sobre a escova e a dúvida". *In*: GUIMARÃES ROSA, João. *Tutaméia*; terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p. 149: "Tem-se de redigir um abreviado de tudo."

sentido de uma estratégia para atingir invisíveis alvos – alvos que começam a ser segregados durante o próprio processo de construção literária. Assim é o caráter lúdico e desinteressado inicial que vai gerar o seu oposto no decorrer da experiência. É não buscando nada que o poeta encontra tudo:

> Se procuro, estou achando?
> Se acho, ainda estou procurando?
> (ROSA, 1968, p. 74)

Desta forma, reencenamos, individual e empiricamente, revisitamos lugares, reconstruímos moradas, verbalizamos. Destas réplicas ou destas ruínas, recuperamos a realidade. Por esta razão, o protagonista do *Dom Casmurro,* de Machado de Assis, reproduz no Engenho Novo a casa da Rua de Matacavalos, buscando experimentá-la pela segunda vez, no sentido de vir a entendê-la:

> Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos, de espaço a espaço. Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Zero e Massinissa com os nomes por baixo... Não alcanço a razão de tais personagens. Quando fomos para a casa de Matacavalos, já ela estava assim decorada; vinha do decênio anterior. Naturalmente era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas. O mais é também análogo e parecido. Tenho chacarinha, flores, legumes, uma casuarina, um poço e lavadouro. Uso louça velha e mobília velha. Enfim, agora, como outrora, há aqui

> o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa. (ASSIS, 1970, p. 36-37)

O poeta reencena para todos, de uma maneira fortemente organizada, detalhada, retoricamente amplificada, fazendo da obra literária uma organização. Por se voltar para o passado e para o futuro de uma experiência, estruturando-a, o poeta dá expressão à realidade, diferenciando a sua arte de um mero processo de espelhamento. Esta dialética da reprodução que imita mas estranha uma situação com vistas a apropriar-se dela é estudada por Umberto Eco em *Do modo do formar como engajamento para com a realidade*: "E não há solução possível fora desta dialética; repetimos que nada mais é possível além de esclarecer a alienação estranhando-a, objetivando-a numa forma que a reproduza." (ECO, 1968, p. 273).

Sem reencenação, a realidade permanece irreal, fantasmagórica. A arte desperta o fantasma da realidade e fá-lo viver ou reviver. O realismo fantástico do século XX dá expressão simultânea ao caráter fantasmagórico e fantástico do real. Extraordinário porque comum, ordinário, até que despertado, coisa viva e conceito, melhor dizendo, imagem. A literatura é, por si mesma, um realismo e não existe outro. O excessivo arremedo de um modelo objetivo eterniza um fantasma que só pode reviver em sua complexidade e em sua temporalidade na síntese do objeto artístico. Esta síntese é, evidentemente, no seu percurso, uma análise, sobretudo na arte literária, submetidos os seus graus aos diversos gêneros literários, a poesia voltada mais para a síntese, a prosa e o drama, para a análise. Mas o que é síntese implicitamente faz análise o tempo todo. E o destino do que é análise é ser síntese num objeto único e total. A complexidade do objeto literário, seja um poema ou um romance, permite entrever a análise na síntese e a síntese na análise.

O real artístico é o próprio real, porque existe uma só realidade que tanto abrange a obra quanto é por ela abrangido. A

obra literária se faz em maquete e lugar original e a arte não quer ser mais do que isso, este ponto neutro ou branco no qual toda a realidade refrange. Sobre isso fala continuamente a poesia.

Cabe agora interrogar qual seria o verdadeiro estilo realista como tal, se a imitação dos originais oferecidos pela natureza, ou dos oferecidos pela sucessão de linguagens literárias e não literárias, já que a própria linguagem passa a fazer parte da realidade e da natureza. Pode-se dizer que ambos e que, historicamente, um momento possibilitou o outro, provocando sucessivas coalescências estilísticas e produzindo estilos literários novos. Se a divisão tripartite dos gêneros literários tem a possibilidade de conter todos os matizes e nuanças de suas materializações em obras literárias, também a divisão binária de estilo clássico e estilo romântico tem a possibilidade de expressar todos os matizes e nuanças estilísticas que se vão objetivando e operando sucessivas fusões de estilos anteriores. Se quisermos chegar a caracterizar o estilo do século XX, este princípio teórico de fusão de estilos anteriores terá de nos orientar na correta caracterização de um estilo que é simultaneamente, segundo os cânones estabelecidos, o mais realista e o mais antirrealista. A história das formas contagia a percepção do natural e, num determinado ponto, a árvore como objeto natural é percebida através da ótica do poema ou do quadro, enquanto noutro, o formal excessivo do poema ou do quadro é nostalgia do natural e a ele remete de volta. São momentos da história das formas que mutuamente se alimentam. A presença de linguagens e discursos mediadores entre as obras literárias e os objetos nelas representados é questão altamente complexa e sua função não cessa de operacionalizar, numa sucessão de linguagens, as sistematizações da historicidade. Neste reduzir para ampliar a história, nesta atividade inerentemente estruturalista que é a da criação literária, está inscrito o problema da linguagem. Pois o que existe, em última análise, já não é metalinguagem, mas apenas linguagem, ato linguístico puro, primeiro, último, único.

A incorporação das séries discursivas anteriores demonstra que a anterioridade só agora passa a existir neste ato exclusivo que corrói e acidula todos os demais, que permanecem apagados. Mas não é possível apagar nada do gravado, exceto através deste salto estruturante que deixa atrás de si um vazio criado, o próprio espaço onde outras obras futuras irão se alojar. A presença de um corpo deixa atrás de si um espaço, que por sua vez irá trazer a presença de outro corpo.

O mundo natural e a história nada dizem, exceto o que é redito. A realidade, *virgo intacta*, está lá, espera. É, ela própria, um ato linguístico ou uma escritura, pois foi através de um ato linguístico e de uma escritura que se propôs, passando, instantaneamente, através deste *fiat*, a significar. Então os ruídos se tornaram audíveis, o ouvido percebeu simultaneamente com a língua. Este ato original só poderia ser trazido de volta através de outro ato original, de natureza assemelhada, o ato criador de natureza artística.

O discurso literário em sua articulação com os demais discursos visa ao atingimento de excelência, no sentido de carrear para si a máxima taxa semântica e cognitiva, que extrai destes discursos. Tomemos, por exemplo, o discurso da psicologia. Todo o seu empenho está voltado para a busca das causas que resultam num efeito dado, apoiando-se, assim, numa cadeia, pelo menos em aparência, coerente de fatos. Do ponto de vista do discurso literário, é justamente o fato que falta que se apresenta como o elemento esclarecedor do sentido. Em seu âmbito, é precisamente a brusca interrupção de uma cadeia prevista de causas e efeitos que faz irromper um fato novo, cuja investigação fica por fazer e cuja explicação, por obscura, está elidida. O crime sem causa de Raskolnikov em *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, do qual a ausência de causa é precisamente a explicação. A mágoa sem objeto do Hamlet, que T. S. Eliot (1969) se obstina em explicar de um ponto de vista psicológico ou como esquematizada pela psicologia. As palavras cifradas

de Otelo antes de matar Desdemona, que apontam para o fato de que sua motivação ultrapassa as causas conhecidas:

> É a causa, é a causa, minha alma, –
> Não me deixeis nomeá-la, castas estrelas! –
> É a causa.
> (SHAKESPEARE, 1942, p. 1204, tradução da autora)[22]

A literatura, se é uma "psicologia", o é num sentido muito mais amplo e profundo do que dela se poderia dar conta pela aplicação ao discurso e sistema da psicologia como disciplina, sendo a investigação de causas e efeitos psicológicos como ainda nem sequer sistematizados pela psicologia como disciplina. Então estes dois discursos, o da literatura e o da psicologia, tornam-se rivais na determinação de um campo de conhecimento psicológico do homem, e não é a psicologia como disciplina que explicará a literatura, mas a literatura que sistematizará e explicará a psicologia. O mesmo que se diz da psicologia se poderá dizer da psicanálise, da sociologia, etc., pois estas séries discursivas serão traduzidas pela literatura e não o contrário. Intrinsecamente, isto é, por sua natureza, o discurso literário se coloca acima de outras séries discursivas, buscando expandi-las, traduzi-las, reinterpretá-las. Este objetivo do discurso literário o situa espacial e hierarquicamente acima delas. Eis porque Eliot, no seu Hamlet, comete a sua grande gafe ao acreditar que é a psicologia que dará conta da literatura e não o oposto, determinando causas que podem muito bem escapar à psicologia, mas não à literatura.

O dar-se as mãos da literatura com outros discursos é um ato do qual não se exclui a oposição que se consuma justamente pelo confronto. O que permanece essencial é esta confrontação do vingador e da vítima. Tudo deve estar preparado para que

22 "It is the cause, it is the cause, my soul, –
Let me not name it to you, you chaste stars! –
It is the cause."
(SHAKESPEARE, 1942, p. 1204)

esta vitória seja alcançada, quer em relação a outros discursos, quer em relação a outras artes. O poema é que acabará por tornar os objetos artísticos tomados inteiramente articulados e expressivos.

O ato criativo permanece, contudo, um ato de empatia através do qual, a despeito da perdida identidade entre sujeito e objeto, o poeta se deixa modificar e modifica a realidade. A percepção artística não é um fenômeno intelectivo, mas os atos de intelecção funcionam no sentido de elevar a conceitos as intuições, preservando a totalidade do percurso que vai da intuição ao conceito no próprio corpo da obra literária.

Invenção e reconhecimento da obra literária

No surgimento da obra literária, aquilo que surpreende, o seu improvável, supera aquilo que é esperado, o seu reconhecível. Evidentemente, existe uma impossibilidade de atingir, na obra literária, o grau zero de redundância, ou o grau cem de imprevisibilidade, conforme exigiriam ou sonhariam determinados teóricos ultraidealistas, como Derrida, Barthes, Deleuze & Guattari. Tal estratégia seria precisamente inadequada para veicular o inteiramente novo, que depende, para ser operado, de determinados elementos, ainda reconhecíveis, do velho ou do prévio. Ainda que uma obra literária se proponha como pura origem, encontraremos nela elementos identificáveis do que nela se propõe a ser expurgado e que possibilitam a sua leitura. É o caso da obra de Clarice Lispector, *A hora da estrela*, espécie de paródia e de negação do estilo realista em suas culminâncias, fazendo uso dos recursos mais tradicionais do realismo, inclusive temáticos, por ser, apenas aparentemente, a história de uma moça pobre, ou de uma pobre moça, do interior, que vai para a cidade grande tentar mudar a sua sorte. Sua figura,

ademais, começa a se fundir, gradativamente, com a figura da própria escritora – Macabéa.

De fato, no efeito produzido por esta obra que surge, estão as duas categorias, a do desconhecido e a do reconhecido, a do estranho e a do familiar, a do já visto e a do jamais visto. Vista e não vista, esta obra, objeto ideal de nossa percepção, é quase um perfil que, ainda assim, se deixa perceber solidamente, uma sombra projetada para trás e para diante. A obra é estranha e familiar e assim se mantém. A história nunca dará conta desta obra, que nela permanecerá boiando como uma cortiça e que dispõe de um caráter humano e inumano, apresentando-se, simultaneamente, como um humanismo e um anti-humanismo, conforme está tematizado, fazendo parte integrante das correspondentes ideologias, em casos exemplares, como os da arte de um Poe e a de um Borges.

Na literatura de Poe, todas as paisagens e situações são altamente estranhas e familiares, conhecidas e desconhecidas, algo que se faz num traço inerente do seu estilo. Podemos mencionar como textos-protótipos desta questão *O domínio de Arnheim ou O jardim-paisagem* (POE, 1960) e *A casa de campo de Landor (Um par para o domínio de Arnheim)* (POE, 1960), nos quais a própria estranheza traz a noção de familiaridade. Em Borges, uma profunda ironia pervade a apresentação de construções inumanas, que passam, até certo ponto, como seria de se esperar, a metaforizar a construção literária.[23]

Nesta obra que surge, estão a beleza e a verdade que, em competição com a natureza, em seu caráter humano e desumano, natural e antinatural, começam a surgir no mundo, uma cabal arqueologia do futuro, expressando a sede de futuridade (até mesmo já manifestada por uma dominância estilística de um determinado momento, o futurismo), que têm o homem e a arte literária. O teste decisivo desta obra está no seu reconhecimento

23 Cf. BORGES, Jorge Luis. There are more things. *In*: BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 39-47.

final, no efeito finalmente produzido, um efeito que resulta recolher nitidamente, no seu presente, um passado e um futuro da literatura. Não há prazos para tanto, uma vez que o consumo de uma obra literária (expressão por nós utilizada em *Três tipos de poética*[24]) está submetido à sequência da história literária, quando uma obra que surge provoca uma revisão de toda a anterioridade literária (ELIOT, 1969), propondo-se, então, os verdadeiros antecedentes de uma grande obra. Por estes motivos, deve-se ressaltar a função mediadora da crítica e do ensino na circulação das obras literárias, uma vez que é esta função a precípua destas atividades. A pulsação estranha, provocada por uma obra inédita e grande, está vinculada à sua produção e à sua natureza, a qual, se não pode ser quantitativamente formulada, pode ser qualitativamente examinada.

Ao ser criada, a obra literária preenche um espaço que já está lá à sua espera, mas existirá apenas quando for por ela exatamente preenchido. Se é necessário concordar com Wittgenstein (1968) que é possível pensar o espaço sem a coisa, mas impossível pensar a coisa sem o espaço,[25] devemos admitir que o espaço sem a coisa ainda está por acabar de ser criado pela própria coisa. Obra literária – corpo que se atira no espaço abrindo uma nova clareira.

Esta questão nos leva a refletir sobre a função da literatura, função que ela, simultaneamente, cria e preenche. Isto é, a função é alimentada pela própria função, ela se produz a si mesma e se preenche. A presença da arte cria, cada vez mais, a sua necessidade, como a descoberta de um novo continente (o *topos* do novo continente é de alta frequência na poesia): uma viagem que não pode ser interrompida e que, através mesmo da literatura, se fará, crescentemente, no seio do real. A arte, quaisquer que sejam as suas características ou estilos, se faz

24 Cf. GROSSMANN, Judith. Três tipos de poética. *Universitas*, Salvador, n. 19, p. 159-166, jan./abr. 1978.

25 "Cada coisa está como num espaço de estados de coisas possíveis. Posso pensar este espaço vazio, mas não a coisa sem o espaço." (WITTGENSTEIN, 1968, p. 56)

num veículo de penetração cada vez mais profunda na realidade (ainda que esta realidade possa ser a da arte). Previamente ao aparecimento da obra, o que existe é uma latência, que pode ser considerada tanto da obra quanto do contexto, mas que está mais do lado da obra do que do contexto. Isto é bem simples de se provar: caso não existisse a obra, poderíamos muito bem passar sem ela. Mas já que ela existe, isto é impossível. A história da arte e da literatura comprovam que não podemos passar sem ela. Quanto à questão da morte da arte, trazida à baila no século XX, centramos nossa atenção nas mortes internas do fenômeno artístico, no sentido de produzir novos nascimentos. Esses nascimentos provocados são feitos ocorrer pelas vanguardas – os nascimentos de proveta da arte.

A literatura consuma a sua própria morte para provocar novos nascimentos. Trata-se de uma morte interior ao fenômeno, espécie de hibernação das condições de vida da obra, no sentido do seu aparecimento em plena florescência. A vida da literatura se nutre do germe da morte que existe na representação artística da realidade, este rapto do que está vivo e vai morrer, e agora morre, e vai viver no casulo da obra literária:

> Perdi minha alma à flor do dia ou já perdera
> bem antes sua vaga pedraria?
> Mas quando me perdi, se estou perdido
> antes de haver nascido e me nasci votado à perda
> de frutos que não tenho nem colhia?
> (ANDRADE, 1973a, p. 286)

A rejeição de toda a realidade que precede a obra, inclusive a literária, resulta da ideia que ela faz de si mesma um objeto autogerado, da partenogênese congênita da obra, do seu antiedipianismo visceral, da concepção que tem de si mesma como uma pura origem absoluta: sua infinita orfandade.

> O filho que não fiz
> faz-se por si mesmo.
> (ANDRADE, 1973a, p. 239)

Nalgum lugar faz-se esse homem...
Contra a vontade dos pais ele nasce,
contra a astúcia da medicina ele cresce,
e ama, contra a amargura da política.

Não lhe convém o débil nome de filho,
pois só a nós mesmos podemos gerar,
e esse nega, sorrindo, a escura fonte.
(ANDRADE, 1973a, p. 240)

Poema-Queda jamais finado
Eu seu herói matei um Deus
Genitum non factum Memento.
Não sou a Luz mas fui mandado
Para testemunhar a Luz
Que flui deste poema alheio. *Amen*.
(LIMA, 1958, p. 654, grifos do autor)

No entanto, todos os destroços do prévio estão na obra literária tanto da realidade quanto do literário como parte da realidade, são nela reconhecíveis e com eles ela deve lidar. Como lidar com estes destroços? Destruindo-os e salvando-os deste grande incêndio e suicídio que é a obra literária. Toda obra literária fala deste desejo intenso de se destruir e de se construir, de destruir e de construir tudo o que lhe é extrínseco, deste autoamor que se projeta nas formas exteriores do mundo e assim é autoamor e amor objetal simultaneamente, transformando a alienação de Narciso em idílio com o mundo e com as formas prévias: a própria sobrevivência de Narciso.

As condições históricas e sociais têm a função de um aceno em relação à obra literária, sendo a obra literária o mesmo em relação a essas condições históricas e sociais. Igualmente, não cabe decidir o que é para quê, pois isto coincidiria com colocar um dos termos como absoluto. E saber, portanto, onde colocar o absoluto. Um poeta nunca o faz, absolutizar qualquer um destes termos de per si, quer a literatura, quer a história. Toda obra literária, sobretudo as grandes obras literárias, se constituem num milagre, em seu aparecimento. Pode-se dizer

que é provável o surgimento de tal tipo de obra. Esta probabilidade existe para ser contrariada, já que a obra mais expressiva nasce improvável. Elas nascem contra e nada indicaria o seu aparecimento. Sua própria imprevisibilidade é a única pista do seu aparecimento. O próprio improvável irá se materializar e na hora do seu surgimento se comprovará a impossibilidade anterior de prospeccioná-lo.

Será sempre uma forçada acentuar excessivamente a posteriori, como se faz após a construção de um poema, e tal como o fez Poe em sua *A filosofia da composição*, as leis que regeram a sua elaboração, bem como o papel das condições históricas e sociais, às quais ele tanto se apega quanto se opõe. Esta noção de milagre da nova obra literária está em todos os seus níveis e repercute na leitura, na sensação de improbabilidade daquela construção, que exigiu um maior fôlego do que o exigido dos humanos, de que ela representa o roubo do fogo cometido por Prometeu – mas que ainda assim é uma obra, um trabalho.

Contemplar esta obra explicita as dificuldades de se chegar ao que agora é pura facilidade, pura coreografia, pura dança. As obras menores, como crustáceos que aderem às paredes das rochas (já que as metáforas náuticas são parte integrante de nossa nacionalidade e, portanto, da nossa pátria teórica), e com obras menores queremos dizer as que permanecerão para sempre menores, as de menor valia literária, aderirão às paredes da história e da sociedade, serão seus mais diretos comensais. As obras maiores iniciarão a deriva infinita e ilimitada de que nos falam Deleuze & Guattari em *O anti-édipo,* abrindo o horizonte de uma página inteiramente nova na história, uma página arrancada da história. Justamente por isso, as obras maiores começam, aparentemente, menores, evadidas, fugitivas, porque discrepam, para que possam depois vir a ocupar o próprio centro da história, da nova história, conforme os argumentos de Deleuze & Guattari em *Kafka; por uma literatura menor.*

A literatura é também história, faz parte da história, e quando dizemos a história da literatura, esta, como todo o resto de que se compõe a história, se encontra incluída. A história se altera como um todo e a literatura se altera. Nesta mudança, modificam-se as relações da literatura com as demais partes de um mesmo todo. Na verdade, a obra literária se desvela na história, fazendo-se a leitura num ato infinito. Por este motivo, a obra literária nunca acaba de ser criada, ela mimetiza todos os objetos do mundo, cuja inesgotabilidade não fica nem mesmo delimitada pelo seu aparecer e pelo seu desaparecer, pelo seu nascer e pelo seu morrer. A obra literária aparece e não desaparece, prossegue, nasce e não morre – esta rota imortal que todos os objetos do mundo, em sua existência angelical e cândida, aspirariam a deter. Com início e sem fim, estamos diante de um objeto imortal, cuja vida se estenderá pela praia infinita da história.

Da mesma forma que se modificam as relações da obra literária com a série parcial que é a história da literatura, modificam-se as relações internas entre as partes que compõem a obra literária, de acordo com os gêneros literários. O mais mínimo elemento de uma obra, como referido à época e ao contexto em que ela foi produzida, digamos, a maneira pela qual os personagens são caracterizados, dá expressão a esta rede complexa de relações. Quando alguma coisa se move, tudo se move. Explorando o aspecto citado, vemos que a caracterização de personagens na literatura do século XX nos fornece uma espécie de protótipo de todas as características do estilo contemporâneo, fundindo traços que – dentro de outras dominâncias estilísticas – se encontravam esfacelados. Na caracterização destes personagens, estão unidos o mais primitivo e o mais cultivado, por si uma característica da arte contemporânea, conforme postulado por Roland Barthes, em *O grau zero da escritura,* e por Gaston Bachelard, em seu *Lautréamont*, da mesma forma que nela estão conjugados o mais ativo e o mais

contemplativo (andanças e mentações de Stephen Dedalus e Leopold Bloom no *Ulysees,* de James Joyce, de Martim, em *A maçã no escuro,* de Clarice Lispector, de Riobaldo Tatarana, em *Grande sertão: veredas,* de João Guimarães Rosa).

A necessidade de criar uma obra diversificada e nova, que mude o rumo da história literária, ou simplesmente da história, emana do fato de que a história é feita prosseguir tanto pela continuidade quanto pela descontinuidade, assim a função da descontinuidade é tão importante quanto a da continuidade. A obra convencional, repetindo, descontinua o processo, conta a história. A obra original, que altera o sentido da evolução, dá continuidade ao processo, faz a história. É desta forma que o mais altamente individual traz o mais fortemente coletivo, a reação resulta em ação, a revolta faz retornar o passado.

Em que pese a tentadora proposta de Deleuze e Guattari de uma vertente que coloque em abismo a anterioridade, sabemos que somente as mutações realizam, de fato, este projeto vertiginoso, quando o elo se quebra e fica faltando (*missing link*). Quando o que precedeu o homem se transformou no homem, disto não restou qualquer memória. Os heróis de Deleuze e Guattari são mais do que heróis, são santos, artistas que enlouquecem e, de qualquer forma, interrompem a produção, uma produção que se realiza sob a égide deste final. Mas o que seja a história da arte, e a história da literatura, não é isto, ou, pelo menos, em sua parte mais substancial, é o oposto disto, será mais o controle da loucura, a cura da loucura, mesmo que pelo seu pressentimento. E é necessário realçar que a obra, mesmo contra o pano de fundo de um sujeito situado numa aresta, é ordenação, organização de tudo o que nele e nela balançam. A obra é mesmo aquilo que no sujeito existe de mais estável. A obra literária é antes memória do que elo que falta, per definição, memória, resgate de tudo que falece e que nela perdura: elegia. Elegia tão voltada para um passado quanto para um futuro do que não existe, não tem possibilidade de existir, ou

do que existiu e pereceu. Inclusive do que ainda é presente, vida do sujeito que a produz e que logo será passado, morte.

Daí que os elementos reconhecíveis da obra literária, aquilo que é a sua redundância, sejam o verdadeiro veículo do que nela é imprevisível. Todas as grandes obras literárias são abissais, em que pese a presença das convenções que emanam da história literária ou da história *tout court*. As teorias de Deleuze e Guattari exigem uma maior soma de vítimas do que a história da literatura – que as fabrica em número exato, tal como o *socius* fabrica os seus correspondentes loucos – estaria apta a lhe fornecer, uma história da arte e da literatura feita de holocaustos e que cada vez mais sacramentasse uma ideologia do sacrifício, a qual ela própria se proporia a eliminar: a do herói, do mártir, uma ideologia, no fundo, capitalista e familialista, quando, precisamente, o sacrificado, aquele que tomba como a sua maior vítima, é também o seu maior herói.

As obras literárias nascem de um sopro, de um nada. Mas após este sopro, este esse apontamento inaugural, que é tudo, é que a construção da obra, assim criada, se inicia, e se inicia o seu processo lógico de construção. Depois do primeiro segundo, já Orfeu ostenta as suas credenciais de engenheiro:

> Abrigado por trás de armaduras e esgares,
> o engenheiro noturno afinal aportou
> ao nordeste desta ilha e construiu-lhe as naves.
> Penoso empreendimento o invento desse cais
> e desse labirinto e desses arraiais.
> (LIMA, 1958, p. 646)

Este tipo de problema está expresso no caso-limite de Edgar Allan Poe, que não só dá expressão a si próprio na obra em si, por definição metamorfose de um material por pouco indomável em um trabalho, em um ofício, em uma obra, considerada a presença deste mesmo material na vida do sujeito produtor da obra, como também nos depoimentos, nos quais

ostenta as suas "armaduras e esgares" de engenheiro, puras máscaras de mentir e de dizer a verdade.

É certo que a experiência e a própria concepção da obra, como tudo que precede e acompanha a composição já como um tipo específico de experiência, mas parte integrante da experiência em geral, deixam o seu rastro e a sua marca na composição, que é o próprio mapa de tudo que a antecedeu. Todo escritor fala sobre isto, sobre esta transformação, pois se trata de uma transformação, de experiência em obra. Alguns escrevem explicitamente diários inteiros a respeito desta totalidade. Como nem todas as experiências dão em obras, não se pode, evidentemente, estabelecer uma relação de causa e efeito entre as duas coisas. Resta então a pergunta: o que é um escritor? Evidentemente, de uma certa forma, é o indivíduo capaz de transformar experiência em linguagem, já que linguagem sem experiência não é literatura, é qualquer outra coisa, menos literatura. Eis porque todos os homens são poetas, porque todos detêm a experiência, mesmo sem linguagem. É por este fato mesmo que a literatura é alvo de interesse universal. Mas estes que fabricam uma linguagem destituída de experiência, não sendo sequer homens, não podem ser poetas.

As obras literárias nascem filiadas, e esta filiação recobre mais do que a história literária, recobre a história, o mundo. Estas diversas relações são lícitas de serem analisadas pelos estudos literários, já que todas elas se encontram representadas na obra literária. Tanto é lícito estudar a filiação literária das obras, como o fizeram os formalistas russos, quanto é lícito suas relações com a experiência de sujeito, como o fazem Derrida, Bachelard, Mannoni, Blanchot. Deleuze e Guattari valorizam o desfiliamento, uma arte de holocaustos, de bastardia absoluta. A história literária se veria crivada de ilustres cadáveres, se apresentaria como um campo de dizimação. As ideias de Deleuze e Guattari mantêm um certo grau de afinidade com as ideias de Walter Benjamin sobre o caráter alegórico da arte

moderna, a tomada das cinzas como o semeadouro de um mundo novo. Mas como negar que a poesia de Hölderlin esteja totalmente afetada pelo fato de que terminou em loucura, que ela é mesmo a busca incontrolável desta loucura, já que ela é o seu efeito e não a sua causa?[26]

Esta espécie de *Cristo scriptor*, que se vê desenhado na obra de Deleuze e Guattari, sem que jamais o seu nome seja pronunciado, levanta estranhos problemas, o de que sempre o *socius* terá necessidade destes corpos – um louco, um criminoso, um deus, um poeta – para sobreviver. O desfiliamento de Deleuze e Guattari é o selo de uma filiação. A obra literária é um corpo que nasce e que traz em si toda uma origem, nem que seja em relação ao sujeito que a produz. Tanto a imitação quanto a rejeição de obras anteriores têm uma função na Economia da Evolução Literária, disciplina que aqui determinamos, após os estudos dos formalistas russos e estruturalistas (imitação de obras anteriores) e de Deleuze e Guattari (potência dos simulacros; rejeição de obras anteriores), como de grande futuro dentro do campo da Teoria da Literatura. O poeta se vê sempre compelido, simultaneamente, a puxar o fio da meada com uma das mãos e a seccioná-lo com a outra, e as duas operações têm a ver com o seu gênio tanto para recriar quanto para criar.

No final, contudo, a obra literária resulta em uma criação totalmente inédita, proveniente da recriação do estoque literário, artifício através do qual o apagamento, impraticável de outra forma, se torna possível. Sempre um primeiro e novo nascimento. Contra a cortina do passado e do futuro, nasce a obra literária. Ela descortina o novo. Nunca mais as coisas serão as mesmas, porque sua incidência é irreversível. A obra literária é mais do que uma utopia, quando, contrariando a etimologia, que não a explica suficientemente, é, aqui e agora, o corpo concreto de um futuro que se apresenta.

26 Sobre as relações entre a existência e o texto cf. DERRIDA, Jacques. A palavra soprada. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 127.

As relações entre a obra literária e a época em que seja criada não se baseiam em mera alteração da linguagem poética, a fim de dar expressão ao conteúdo temporal modificado, porque a obra literária é parte integrante da produção deste conteúdo. Ele não existe previamente, não está à espera da obra, mas é a própria obra literária, juntamente com todo o resto, que o traz. Isso não depende nem exclusivamente da força de um conteúdo a ser segregado pela forma ou da força de uma forma a segregar um conteúdo, mas, nos casos mais felizes, de um encontro entre forma e conteúdo. Embora as coisas assim se apresentem, é óbvio que se trata de um equilíbrio instável entre forma e conteúdo, que permite um vazamento recíproco: o conteúdo, da forma; a forma, do conteúdo.

Esta obra que chega, chega para atrair, cedo ou tarde, todas as atenções. Não se pode dizer mesmo se mais vale o cedo do que o tarde, porque é sempre cedo quando ela chega. Ela chega antes. O seu momento é sempre de surpresa e esta surpresa faz sempre estremecer um pouco.

Este é o seu ruído, que soa sem fazer barulho. Vanguarda silenciosa, já que o seu acabamento encontra o artista morto, como sucede em *A morte em Veneza*, de Thomas Mann. Ele não pode dizer o que é, pois já o disse na obra. E, se não o disse, está acabando de dizer, pois acabar de dizer na obra é o objetivo perseguido, tal como nas eclosões que acontecem em obras do tipo *Invenção de Orfeu* e *Solombra,* "máquinas de adeus" (MEIRELES, 1963, p. 41), em cuja retaguarda está o vulto do que vai morrer.

Esta obra é, mais que tudo, original e nela pulsa uma sintaxe especialíssima, que não pode ser colocada exclusivamente na línguagem ou na forma. Existe nesta obra um homem novo, uma visão nova, uma nova história, um mundo novo, uma arqueologia do futuro. Esta noção da obra literária como uma arqueologia de futuro se pode fazer em todo um domínio

do conhecimento que vise a estudar os desvios que a criação literária programa para a história.

Esta originalidade está na obra e está na expectativa de sua espera, no gosto que ela encontra formado, mas desvela. Impossível criar totalmente o gosto quando, em parte pelo menos, ele não corresponde a uma expectativa e a uma latência. Este gosto pede incluir o mais anticonvencional, mas não é por ele abrangido. Este anticonvencional da obra inclui tanto a operação desconvencionalizadora quanto a operação reconvencionalizadora, empreendidas pelo poeta. Para dar expressão ao gosto formado e por formar, podemos dizer que a obra literária que surge é inteiramente desconhecida e inteiramente conhecida, no sentido de que, de acordo cem certas linhas que, mesmo tenuamente, se conservam como linhas de expectativa, ela será, no devido tempo, reconhecida, adquirirá, reprisando Spinoza, todas as perfeições de um objeto que se torna conhecido e amado.

É por uma operação dual que a obra usurpa o seu gênio para a intimidade com o público, torna-se universal a partir de sua individualidade. Corpo natural e estranho, que não é nem rejeitado nem prontamente aceito, mas cuja marca inconfundível todos acabam por se render. A obra então se torna intemporal. Ela realizou a totalidade de sua operação, saltou sobre os seus próprios estratagemas, aqui está agora. Natural ela surgiu e agora que surgiu nenhuma outra coisa se concebe. Exceto um novo e outro nascimento.

A experiência da obra literária: vias de acesso

Ao examinar a natureza da experiência da obra literária, iremos considerá-la, em princípio, como igualada ao ato criador em suas diversas etapas, a saber, concepção, composição e contemplação da obra literária. Esta colocação tem como resultado imediato não dissociar, obrigatoriamente, o autor do crítico e, ainda, do leitor, uma vez que aquele que contempla a obra pode ser o mesmo que a concebe e que a compõe.

O poeta escreve para poder ler na obra literária as suas mais insidiosas intenções. O que o poeta queria dizer ou fazer era exatamente o que se descobriu dizendo ou fazendo. Isto ocorre porque o dizer, para o poeta, já é o seu próprio modo de pensar o real. O dizer desbloqueia a maneira poética de pensar, antes de bloqueá-la. Efetivamente, a leitura plena de uma obra literária somente pode ser feita por outra obra literária, que funcione como metatexto da obra anterior, sem em nada infringir a autonomia daquela, dentro de uma maneira

especificamente literária de dizer o real; o real em que agora se inclui a própria obra literária.

Sabemos que o texto não recobre a totalidade da experiência da obra literária, que consiste em concebê-la, compô-la e contemplá-la. O papel do poeta é agir poeticamente sobre a realidade. Ao se confrontar com a realidade, ele reage, e reagindo, opera da mesma alguma espécie de síntese dela, constrói dela uma microestrutura, um objeto portátil dela representativo, um modelo, uma maquete, que a ela se acresce, e através da qual volta a agir sobre ela. Esta síntese é também uma análise, uma análise que culmina em alguma espécie de síntese, não sendo nem puramente uma coisa, nem outra, mas eliminando o perigo de redução da realidade na obra, e já da obra pelo ato crítico, como temem Wellek e Warren (1962). Análise e síntese, a obra literária se distingue, assim, de uma pura construção histérica ou neurótica, pelo fraco poder de síntese deste tipo de construção, conforme examinado por Freud (1976b). Este traço distintivo é de grande valia na diferenciação do que seja o traço congênito de loucura do discurso literário e o discurso do louco: aquele dotado de forte poder de síntese e este dotado de fraco poder de síntese.

O poeta é também parte da realidade por ele contemplada, nela está como está na obra, que é o instrumento por meio do qual percebe todo o resto. A obra literária é a própria construção da alteridade, do objeto, ou do outro que falta. Assim, ela é, simultaneamente, aquilo que sobra e aquilo que falta. Nestas circunstâncias, é através do mais alto individualismo que, precisamente, o poeta atinge o geral. A ele, no entanto, é dado escolher o que vai mostrar na obra, se a visão, se o sujeito desta ou se ambos, contando, para tanto, com a escala, que, ademais, pode ser temperada dos gêneros literários.

Evidentemente, embora a obra literária não recubra a totalidade da experiência artística, ela é a mais objetiva via de acesso a esta experiência. Todavia, é preciso atentar para o fato

de que não é possível conhecer integralmente a obra, esta marca que fica da experiência artística, desconhecendo a experiência, já que isto mutilaria o conhecimento da própria obra. Quando dizemos conhecer a experiência artística, não queremos dizer exatamente conhecer as circunstâncias em que esta ou aquela obra foi criada, mas antes conhecer a natureza e a estrutura desta experiência, para melhor conhecer o que dela resulta – esta obra, aquela obra, todas as obras. E é precisamente através das obras consideradas como marcas cicatriciais da experiência artística que podemos chegar ao todo desta experiência.

Para tanto, para conhecer a natureza e a estrutura desta experiência, é necessário examinar, comparativamente, a maneira pela qual a arte e a ciência se colocam diante da verdade, já que tanto a arte quanto a ciência aspiram ao conhecimento, isto é, à ciência. Apenas que a ciência rotula o conhecimento de ciência, enquanto a arte o rotula de arte. O traço distintivo está no fato de que para a arte não existe ciência sem arte. Isto é, a arte se propõe a mostrar expressivamente a verdade, a torná-la significativa, a dar dela uma exibição e dela provocar uma interiorização. A partir desta ideologia do próprio objeto artístico é fácil verificar quão contraditória é qualquer noção de arte como propaganda de outros sistemas que não o próprio sistema artístico. Mesmo, ou sobretudo, quando estes sistemas são ostensivamente tomados, esta tomada é feita no sentido de triturá-los e de transformá-los no sistema artístico. Neste caso, uma ironia profunda preside esta manobra de enlaçar estes sistemas, dos quais se presencia a destruição e, simultaneamente, o nascimento. Se um sistema ou um objeto aqui morre, isto significa que este é o seu lugar de nascimento e a sua pátria.

Não se entenda com isto que a verdade da arte seja a verdade da ciência. Mas a verdade é uma, em última análise, e se a verdade da arte não é a verdade da ciência, ou a arte ou a ciência detém a verdade. Se a Teoria da Literatura e a Crítica

Literária não se fixam nesta perigosa aresta, é precisamente nela que se fixa a arte literária. É para esta disputa que a arte se aproxima da ciência, não para servir-lhe de arauto. Se em determinadas obras literárias esta confrontação se faz explícita, é justamente para que este combate se trave. Uma outra alternativa é utilizar o discurso científico como discurso mediador entre o discurso literário e os objetos representados, de modo a realizar uma intensa extração dos significados tanto dos objetos representados quanto dos discursos que os recobrem, e, assim, lidar com a diacronia, a cultura, a civilização, a história.

Mesmo a beleza artística na obra literária está a serviço da verdade. A obra é bela porque é verdadeira, e a verdade, do ponto de vista artístico, só pode ser expressa belamente, é verdade expressiva, que, só assim, acaba por se tornar verdade. Num universo linguístico, até o indizível assim se torna quando dito, e a verdade se consuma quando expressa de maneira plena e bela. A beleza da obra deve ser considerada como uma estratégia da verdade. Se beleza e verdade se encontram igualadas na *Ode à urna grega*, de John Keats, é porque se encontram igualadas na própria ideologia da criação literária:

> 'A beleza é a verdade, a verdade é a beleza', – eis tudo
> Que se sabe sobre a terra, e tudo que é preciso saber.[27]
> (KEATS, 1960, p. 209, tradução da autora)

Se a obra é a verdade que só o é sendo belamente, a verdade adquire um sentido simultaneamente imanente e transcendente na obra literária, já que o imanente passa a ser concebido como o transcendente que se objetiva e se expressa aqui e agora. O **lá**, o **antes** e o **após** que ora aparecem, é sobre eles que a criação literária constantemente fala, já que é à custa do lá que o aqui passa a existir. Se a ciência é um movimento de abstração da realidade, a criação artística literalmente incorpora

27 "Beauty is truth, truth beauty' – that is all
Ye know on earth, and all ye need to know".

o concreto e o abstrato, o imanente e o transcendente num só objeto.

A obra literária não substitui nada e, em última análise, não imita nada, ela é uma criação, um universo, e o mundo é outra criação, outro universo. São duas criações, lado a lado, e a natureza criada tem tanto de natural e de artificial quanto o objeto artístico, apenas que do lado de cá conhecemos o ato integral de criação e do lado de lá permanece um mistério que a arte se propõe a desvelar pela usurpação do ato criador. O sonho do antropólogo de objetos puramente naturais permanece o sonho do antropólogo, com o qual a arte nada tem a ver, nem quer compartilhar: "Enquanto eu acredito [...] que se pode encontrar um gozo estético tão grande – ou comparável – contemplando borboletas exóticas quanto diante de uma tela de mestre." (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 286)

Para a arte, o próprio mundo natural é já uma criação artificiada, e é assim que o artista se põe diante deste mundo para dele dar a sua experiência e a sua visão. Por ser criada é que a obra de arte é também um objeto natural. Nesta delgada aresta é que mundo natural e mundo artístico se encontram.

Uma questão a ser explorada é qual a experiência, se a artística, se a científica, pode se propor como experiência arquetípica do homem do universo, se uma, se outra, ou se uma delas recobre a outra, e qual. A verdade do real é inesgotável de maneira sincrônica. Mas é a esta proeza sincrônica que a obra literária se propõe, buscando dar conta de algo praticamente inabarcável, que é a experiência do real, exceto pelo artista, através de sua obra. A obra é este fragmento que sobra desta prova que testemunha a potência do temperamento artístico. É, no entanto, bastante frequente na obra literária o *topos* do caráter abalador desta experiência fundamental e arriscada diante da plurivocidade do real, na tentativa de englobá-lo na obra literária. Esta problemática não se apresenta apenas como *topos* literário, mas como risco à vista no que concerne à própria

experiência vivida pelo artista. Como exemplo da tematização do assunto, temos o Leverkühn, do *Doutor Fausto,* de Thomas Mann. E como exemplo da própria experiência levada ao seu último horizonte, o caso Hölderlin.

Para executar este feito, o objeto artístico não resolve as suas próprias ambiguidades, visto que já o conteúdo que ele expressa resta irresolvido. Sobre este conteúdo sempre se poderá determinar mais, a ciência que o tente do seu lado, que a arte prosseguirá tentando do seu. No entanto, isto que resvala ou resta fluido na obra literária, encontra a sua pedra angular na maneira pela qual o sujeito da mesma experimenta o real, na sua ideologia e na sua visão do mundo. Desta forma, o mais unívoco e o mais plurívoco aderem na obra literária. A arte é, simultaneamente, unívoca e plurívoca, enquanto a ciência é unívoca, o que torna as verdades da arte mais estáveis e as da ciência mais instáveis.

A força do efeito da obra literária, seu poder ou mesmo o seu gênio para a intimidade com o leitor está na força e na intensidade que o artista experimenta a emoção que transmite e na maneira pela qual ele tanto mascara quanto demonstra as suas verdades, uma vez que a própria realidade é uma máscara que, quando mais se oculta, é quando mais se mostra.

Nada está na obra literária que não haja sido experimentado pelo seu sujeito. A leitura crítica, ou simplesmente a leitura, uma reexperimentação da experiência deste sujeito e está nela incluída (conceber- compor- contemplar). Ao contrário do que afirmam Wellek e Warren (1962)[28], podemos afirmar com segurança que Shakespeare, de alguma forma, experimentou todos os desgostos que descreveu, porque outra coisa seria impossível. Para tanto, basta recorrer à comum experiência: jamais podemos descrever cabalmente aquilo que não experienciamos.

28 "Não há a mínima prova dos desgostos de Shakespeare". (WELLEK; AURREN, 1962, p. 93)

A experiência artística do real se reveste de características especialíssimas, que se tornam conhecidas através da obra literária. O conhecimento da obra literária e de tudo que com ela vem exige aquela especial conjunção que faz equivaler o conhecimento ao afeto.

Na expressão da verdade que a obra detém, assim como a plurivocidade está em tensão com a univocidade, sem que uma substitua a outra, num mecanismo simultaneamente cumulativo e redutor, também o texto está em tensão com o subtexto, sem que um substitua o outro. A falácia psicanalítica consistiria em substituir integralmente o conteúdo manifesto pelo latente, estabelecendo a hegemonia do conteúdo latente sobre o manifesto e, consequentemente, uma verdade psicanalítica e/ou outra da obra.

Mas a obra e a sua verdade são, antes, a tensão entre estas duas verdades, a latente, que se quer tanto soterrar quanto mostrar, e a manifesta, que se quer afirmar. Tal como o aparelho psíquico, a obra possui consciente (texto) e inconsciente (subtexto), e é através do primeiro que o segundo pode emergir e ser traduzido. Assim, as denúncias feitas à obra, quer pela psicanálise, quer pela crítica de caráter ideológico (que, como qualquer discurso, tem, por sua vez, direito e avesso) esbarram com este impedimento de que o texto não é simplesmente o veículo do subtexto, pelo menos não apenas isto. A própria obra literária se organiza em tribunal no momento em que materializa a tensão entre estas duas instâncias e, constitucionalmente, concretiza o fato de que uma delas aparece através da outra. Esta emersão do subtexto no texto caracteriza o discurso literário e diferencia-o dos demais discursos.

Deve-se ainda observar o fato de que as afirmações da camada aparente podem igualmente ser consideradas como afirmações da camada subjacente, que, finalmente, conseguem assim se sintetizar e eclodir. Isto no que se refere ao texto literário que abdica de uma ideologia extraliterária para se ater

a uma ideologia do literário, dentro da qual o valor instalado contrasta com o valor a instalar, mas ambos se conservam como valores. Quanto à arte de propaganda, ao texto panfletário, o caminho muda de direção e a radicalidade da camada aparente é que contrasta com a voz reacionária da camada subjacente. Uma pesada ironia recobre, por este motivo, estes textos de exceção. Embora o problema aqui se delineie, não fica esgotado, e a única saída que o texto literário pode encontrar para o social é a de ser cada vez mais literário, ainda que não seja exatamente redutível a uma fórmula em que se constitui este literário (que inclui o mais antiliterário). Um caso paradigmático deste encontro entre o mais literário e o mais social é o da obra de Franz Kafka, conforme o argumento presente na abordagem de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1977, p. 127). A obra literária atinge o político e o social eventualmente, mas esta é a única maneira de atingi-lo. Dentro de um modo político e social que se refere ao próprio discurso literário.

Denunciar a obra literária é o mesmo que destruir o jogo que é a sua própria maneira de ser. Assim é previsível que as consultas feitas a escritores a respeito de um conteúdo latente que a psicanálise denuncia tenha sempre por resultado zangas e negações (Freud *x* Jensen). Mesmo porque neste tipo de inquérito a regra básica da Psicanálise, que é deixar que o inconsciente emerja pela iniciativa do próprio sujeito, está flagrantemente desrespeitada.

A obra literária não é nem exclusivamente a verdade da camada aparente, nem exclusivamente a verdade da camada subjacente. Ela é a articulação de duas verdades de igual peso, a manifesta e a latente. Se a obra é o que vem à tona, o que ela permite vir à tona, como poderia negar totalmente o exato grau daquilo que ela própria consente era fazer emergir? O que a obra literária não consente em si mesma, não irá consentir fora de si mesma, é resistência não abolida e por abolir. A obra literária é o que ela própria consente ou nega, o seu indesejável

permanece o seu indesejável, o seu temível, o seu temível. É o dizer da obra, isto é, de um discurso específico, que cria mais dizer, e não um dizer puramente crítico e extrínseco a ela. Na evolução de um conjunto de obra, pode-se notar cabalmente a produção do dizer pelo dizer.

Embora não tenhamos seccionado o ato crítico (contemplação) do ato criador, teremos de fazê-lo provisoriamente para abordar o problema da crítica. Fica claro, no entanto, que o leitor de uma obra é o seu próprio autor, ou quem se proponha a representá-lo. Desta forma, a leitura crítica, ou simplesmente, a leitura, é uma experiência da mesma ordem que a da criação, e que pode ser consumada de três maneiras:

a- pela criação de uma outra obra literária;
b- pelo ato crítico propriamente dito;
c- pela influência exercida na experiência e na ação dos seus leitores.

Sobre a primeira possibilidade, sabemos que uma das maneiras pela qual a obra literária realiza o seu destino é ser retomada pelo seu próprio autor ou por outro autor numa outra obra. Quanto à segunda possibilidade, vemo-la como uma atividade mediadora no ato de realizar a primeira e na formação do círculo de leitores de uma obra. Quanto à terceira, refere-se à função da obra literária, que é a de ativar os repertórios dos seus leitores no sentido da modificação da realidade.

O fundamental é que a leitura reconstitua o processo de elaboração da obra, já que esta é a maneira de atingir a totalidade da experiência artística. A crítica, para exercer com plenitude o seu papel mediador, terá de ter consciência de que o verdadeiro destino de uma obra literária se realiza quer entre criadores, pela sua recriação em outras obras literárias, quer pela sua atuação sobre a experiência e a ação dos seus leitores. Mantendo sua função mediadora em tela, o ato crítico ganha a

sua dimensão própria, pois se faz numa medida imprescindível em relação ao destino da obra literária, que consiste em ser "passada a limpo" pelo seu autor ou outros autores e pelos seus leitores.

No ato crítico propriamente dito, podemos distinguir três etapas. A primeira, de leitura de identificação com a obra; a segunda, de recriação da obra, quando o crítico refaz o que fez o escritor, consumando o movimento fundamental da obra, que é o de operar o inconsciente, trazendo-o para o consciente na própria camada discursiva do texto; a terceira, aquela que confere autonomia ao ato crítico, é a da valoração da obra, quando esta é inserida na seriação literária. É através destas três etapas que o ato crítico se completa. Na crítica meramente descritiva, ficam faltando as demais fases. Naturalmente tudo pode começar pela descrição, mas não pode ficar restrito a ela. O crítico não é o mero interpretante da obra literária, mas o seu executante. Assim como o músico, ele deve não apenas interpretar a obra, mas executá-la. Obedecer ao mais evidente dos fatos, de que a obra literária não é apenas a camada aparente, não é apenas a camada subjacente, em separado, e que criticá-la não pode, portanto, se reduzir a interpretá-la, mas se amplia em executá-la.

Tal como a realidade, é também numa consciência que a obra literária existe. Sua significação está tanto nela como naquele que a criou e naquele que a contempla. Todo poeta conhece esta verdade, a de que, se deve até mesmo dilacerar para compor a sua obra, é para que depois possa consultá-la. No teatro da criação, um só e mesmo são a cena, ator e público.

SEGUNDA PARTE

Amostras críticas

Forma, conteúdo e estrutura

Este capítulo, como os dois seguintes, será finalizado por amostras críticas dos modelos teóricos constituídos, isto é, leitura de romances brasileiros, examinando-se, no presente caso, as articulações da forma e do conteúdo na estrutura da obra tomada.[29]

O destino das experiências dos personagens de *Crônica da casa assassinada* (*CCA*), de Lúcio Cardoso (LC), é serem transformadas em papel. Não se quer dizer aqui em formas definitivas, que abarquem para sempre o conteúdo destas experiências, mas em formas precárias que diminuem a distância entre autor e personagens. Estas formas, que seriam primárias como formas – diários, cartas, narrativas, narrações, confissões, depoimentos, livros de memórias – são elevadas ao nível da mais pura poesia, pois a mão do autor e a mão dos personagens, o processo a quatro mãos, está, na verdade, reduzido a uma só mão, que é a mão do autor ou a mão dos personagens. A escolha destas formas, que se vão empilhando em *CCA* e constituindo

29 CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. 536 p.

algum tipo de estrutura romanesca, em que as partes, aparentemente desconexas, vão se esclarecendo umas às outras, está baseada no excesso das experiências representadas, que mal se podem acomodar nos limites de uma forma, muito menos de uma forma rija. O excesso destas experiências, ainda que provisoriamente se aninhe em formas tão plásticas quanto as enumeradas, começa a vazar de volta para a realidade de onde proveio. E embora a representação deixe entrever um clarão de realidade, este clarão vem para tornar a realidade cada vez mais impenetrável e obscura – rica, quer-se dizer. Sendo a palavra **mistério** (ao lado da palavra **estranho**) uma das palavras-chave de *CCA*, a crônica descerra uma pequena fresta deste mistério para torná-lo mais escuro e mais fechado.

A realidade é excessiva em *CCA* e é esta noção que alimenta a própria vigência do estilo romântico nesta obra. Mas que seria desta crônica se ela representasse apenas um surto tardio do estilo romântico como tal? Na verdade, o que predomina em *CCA* é uma forte mistura do estilo romântico e do estilo realista, criando uma possibilidade estilística baseada nesta mistura, que só poderia estar presente na literatura do século XX. Digamos que o estilo romântico está do lado da maneira pela qual os personagens, como projeções bem próximas do autor, experimentam a realidade, e o estilo realista do lado do processo de enformação desta experiência, em seu diligente afã de apreender a realidade. A maneira de amalgamar estas duas vertentes estilísticas se faz pela manutenção da experiência tão presente na forma quanto possível, a ela impondo dose mínima de estruturação. Em *CCA,* é como se cada uma destas marcas estilísticas caminhasse inevitavelmente em abismo para a outra.

Quando Franz Kafka valorizou, como o fez, a arte do diário (1910), estava lançando as bases do que seria a marca estilística mais peculiar da literatura contemporânea. Esta marca provém da própria ideologia do literário que vigora nestas obras, que concebe a obra literária como contrafação

da experiência e procura encontrar uma saída, tornando-a na continuidade desta experiência e agregando o ato de escrever à própria experiência. Assim é que os personagens de *CCA* completam suas experiências pela escritura e completam sua escritura pela experiência. O que sobra de um e de outro lado vai se inscrevendo no lado que se lhe opõe. Mesmo isto não impede que André experimente momentânea rejeição pela literatura, devolvendo a Betty, quando a riqueza da experiência o faz desprezar o meramente literário, os livros que esta lhe emprestara:

> Depois deste entusiasmo, decidi mudar todos os meus hábitos. Comecei por ajuntar os livros que Betty me emprestava – umas histórias ingênuas, sempre de autores ingleses – e fui entregar tudo a ela. Estava no quarto e espanava justamente sua pequena biblioteca, empilhando cuidadosamente os livros forrados com 'papel marrom. ''Por quê? – indagou assim que depositei ao seu lado a pequena pilha. E supondo, sem dúvida, que eram os autores que não me interessavam mais: – Tenho aqui um romance muito bom, de José de Alencar.' 'Não, Betty – respondi docemente – não quero mais ler dessas coisas.' 'Mas este é ótimo! – insistiu. E estendendo o volume: *As minas de prata*, você já leu?' Movi a cabeça negativamente. Ela abaixou o braço, devagar. 'Ah' disse. E como eu a sentisse inquieta, procurando sondar-me o pensamento, adiantei: 'Nao sou mais criança'. Deixei-a ao lado dos livros, enquanto em silêncio ela me acompanhava com um olhar onde se lia a mágoa que eu lhe causava. (CARDOSO, 1979, p. 261)

Esta rejeição, em *CCA*, significa a rejeição da literatura anterior, da literatura dos outros, que não é ainda a arte do diário e da ligação direta da experiência e da literatura. Ainda que esta anterioridade literária negada seja precisamente aquela que conduziu à arte do diário o grande veio da narrativa inglesa (sobretudo Emily Brontë, em *O morro dos ventos uivantes*) e o estilo romântico em geral. O que é recusado é o estilo romântico em sua presentificação anterior, para que se delineie o espaço

em que agora ele se emite, amalgamado a esta arte realista que é a arte do diário.

Aninhar-se na escritura e aninhar-se na experiência, transformar a fábula experimentada na fábula poética. Mas nem toda experiência encontra o seu desvelamento neste ato de enformação e muito do que foi experimentado nesta forma que começa informe (diário... depoimento) que é *CCA*, permanece apenas embrionário como semente tanto de novas realizações quanto de novas ficções. Assim é com o mistério do filho de Nina, que é o próprio mistério do filho e da filiação, o qual a narrativa tende a constituir. É como se toda ela se encaminhasse para a própria constituição deste mistério. Interrogada por Ana sobre o paradeiro do seu filho, responde-lhe Nina que jamais conservaria consigo um rebento da raça desprezível dos Meneses, desconhecia onde se encontrava, deixara-o no hospital ao nascer com uma das enfermeiras, fizera questão de transformá-lo num enjeitado (cap. 56, p. 530). Tudo, no entanto, está preparado para que mais tarde seja pronunciado o sagrado nome de GLAEL (cap. 56, p. 531). Da mesma forma como Nina inventa o destino deste filho, ela inventa o incesto, a experimentação do incesto, que justamente passa a existir mais do que se existisse, já porque existe, porque Nina deixa que ele exista. O misterioso e estranho comportamento de Nina é a única maneira pela qual o enigma da realidade se torna inteligível, porque a transgressão, o pecado, ainda que inventado, é também a única maneira de fazer o mundo existir. Porque o comportamento mais adequado a uma mulher é conseguir roupas novas, quando já condenada à morte, de um homem que nem sequer é o seu amante:

> – Eu quero viver uma vida nova, ter outras roupas. Se continuar fechada naquela Chácara, apodrecerei de tristeza. Foi por isto que eu lhe escrevi.
>
> .....

> Envolveu-me num olhar que respondia em definitivo a todas as minhas dúvidas. Comigo mesmo pensei: ah, que também nela o pudor se esvaía com o tempo. Repentinamente senti uma grande saudade da Nina que eu conhecera, e que se me afigurava tão diferente daquela que agora tinha diante dos olhos. Mesmo assim, afirmei: –Você terá todos os vestidos de que necessitar. (CARDOSO, 1979, p. 576)

É precisamente o que falta ao texto de *CCA* que faz o que há nele de excessivo, herdado da realidade, falar. A realidade, além de excessiva, é elusiva, foge. A possibilidade de aprisioná-la numa forma que não a esmague definitivamente é a de fazê-la **lucilar** nestas formas inicialmente soltas (cartas... confissões) que, no final, vão constituir alguma espécie de todo. Este é o princípio de construção mais nítido no romance do século XX, estas páginas ainda quentes, como o corpo ainda quente de Nina após a sua morte, arrancadas da experiência e que quentes ainda devem retornar à experiência:

> Como sobre mim a mão aumentasse sua pressão, colei ainda mais a face contra o corpo, e coisa inacreditável, senti que o pano estava quente, como se debaixo dele ainda palpitasse uma forma com vida. Levantei-me, e por debaixo do lençol dobrado procurei tocar o corpo que julgava inteiriçado. Sim, achava-se quente ainda, não com um reflexo de calor como o que se despede de um morto recente, mas como o que vem de uma pessoa ainda viva, irradiando-se docemente através da pele. Atônito, contemplei o rosto também escondido sob o lençol: julguei distinguir nele uma palpitação muito leve, como a de alguém que respirasse de modo quase imperceptível, mas que respirasse ainda. (CARDOSO, 1979, p. 459)

O romance composto, adotando o princípio de construção do alinhavo, das partes soltas que vão sendo costuradas, não abafa o romance vivido, pois é através da forma que acaba de sê-lo, vivido. Estamos diante de uma escritura que, começando pela demissão, acaba por fazer parte integrante da experiência, ou mesmo por ocupar todo o espaço da experiência.

O todo pode ser atingido através das partes soltas que vão configurando tanto a trama romanesca quanto uma ideologia, não apanhada previamente, mas que se delineia através da narrativa. Somente no último capítulo é que se lê: "Está vendo, está assistindo plenamente o levantamento das linhas essenciais deste romance?" (CARDOSO, 1979, p. 526).

É através das múltiplas visões que têm os personagens do significado da realidade, da condição do homem, daquele que é em *CCA* o grande problema desta condição Deus, o Diabo, o Cristo, que algum tipo de ideologia, formada de fragmentos dentro de um caleidoscópio, se enforma a partir dos destroços do real, conforme é por eles experimentados. O que importa é o pretexto fornecido pela realidade para atingir a percepção. Timóteo vendo André pela primeira vez (cap. 54, p. 510), Valdo vendo André como pela primeira vez (cap. 55, p 513), Padre Justino vendo a chácara como pela primeira vez (cap. 28, p. 289), para que esta questão central (Deus, o Diabo, o Cristo) seja tocada de perto. Assim as ideias vão se configurando, através de um procedimento formal herdado do Novo Testamento, do qual *CCA* representa algum tipo de leitura, em que vários depoentes dão o seu testemunho a respeito do mesmo assunto. O que isto soma fica para além da forma, uma vez que em *CCA* tudo é esfera do significado, que precede e sucede, mas existe na forma.

Os próprios conteúdos se mantêm desmedidos em *CCA* e transbordam continuamente da forma. A desordem subjacente, que alimenta a escritura, não pode ser tomada em definitivo, porque ela própria é o mais precioso tipo de material a possibilitar sempre superiores estágios de ordem. A forma, por outro lado, se ordena estes conteúdos, cria também o caos, realimenta a sua própria energia geradora. Aqui, esta postura significa toda uma concepção do literário, que não sublima e, portanto, não tripudia sobre a realidade.

Em *CCA*, o literário não recobre nem a experiência empírica, nem a experiência do imaginário, que é a própria experimentação da realidade empírica. O literário representa a metáfora mais adequada para esta aventura que se conjuga dos dois termos anteriores. Recolher-se à escritura apenas provisoriamente, uma escritura feita de páginas soltas, de cartas e de confissões, quase um nem-objeto literário, e sair dela livre como sai André do universo insulado da chácara, por sua vez metáfora para o insulamento do literário e da condição do homem:

> (Ainda um momento eu o vi – e como esquecê-lo? Havia a luz dessa tarde que começava, toda ela de ouro, crestando o jardim que iluminava num dos seus derradeiros dias de esplendor – e isto também não o deteria. Eu sabia que ele nem sequer via o jardim, como não escutara minha voz – corria – e a última imagem que guardo de sua pessoa, é a de uma cabeça arrepiada pelo vento, correndo em direção ao portão da Chácara, correndo cada vez mais depressa, até que, lá, atirou-se pela estrada como um pássaro que ganha o espaço e a liberdade. Paro nesta imagem. Creio ser inútil acrescentar que nunca mais o vi durante o resto de minha vida.) (CARDOSO, 1979, p. 518)

Sair da chácara... Sair da condição... começar a transcendê-la, a aperfeiçoá-la pelo menos, através de uma função do literário, qual seja a libertação do homem dentro de uma situação decadente e estagnada – a situação da chácara. O padrão imagístico que a isso corresponde está centrado em imagens de deterioração, tomando como modelo literário o *Hamlet*. Valdo e Demétrio são seres parasitários, que vivem de rendas mal administradas, materializando a estagnação, o isolamento, a falta de perspectiva, o fim de um regime econômico e social incompatível com as aspirações do homem-escritor do século XX:

> – É preciso cuidado, Valdo, não estamos em época de fazer gastos.
> Aquele tom reavivava urna atmosfera em que eu debatera durante toda a minha vida: investimentos fracassados,

> operações bancárias mal alicerçadas, empréstimos que jamais eram reembolsados, enfim toda uma série de desastres financeiros que fizera a família chegar à situação em que agora se encontrava. Assim respondi no tom mais seco possível:
> – Eu sei.
> Sem dar grande atençao à minha resposta, ele continuou:
> – Considero que depois da morte de nossa mãe, nada fizemos para aumentar o dinheiro que nos deixou – ou melhor, só fizemos negócios errados. E temos vivido unicamente de rendas que já se acham praticamente esgotadas. (CARDOSO, 1979, p. 425)

Nina vive dos homens que a rodeiam, marido ou amigo, que têm obrigação de sustentá-la, porque ela é mulher. E André, até que a morte de Nina o liberte e saia ele pelo portão da chácara. Todo o miasma de hábitos contraídos ao longo do tempo e que não podem ser abandonados – nostalgia é teu nome – sem que se morra ou se nasça. A queda da casa, a morte de Nina apontam para o portão pelo qual sai André. Porque esta queda, esta morte já trazem o novo – a grande nova – tanto no âmbito do literário quanto da realidade. A grande nova da *Crônica da casa assassinada*.

O processo poético. Intencionalidade: teoria e prática

> A leitura crítica do romance considerado será feita tomando-se como tônica da mesma a natureza do processo poético e a emergência das intenções.
> LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. 257 p.

Os limites entre a concepção e a composição em *A maçã no escuro* (*ME*) são tornados indefinidos já pelo mero fato de estar, de um lado, um sujeito que compõe a obra – seu autor –, em simbiose com o narrador, e, do outro, um personagem protagonista, Martim, que vive a grande e prolongada aventura da transformação da experiência em linguagem e que, por assim dizer, concebe esta mesma obra. O personagem, neste caso, aparentemente, seria mais autônomo e mais completo do que o narrador-autor, uma vez que ele tem aquilo que funda e origina a linguagem, a experiência, enquanto o último apenas a enforma. O que é apenas ilusão, já que esta experiência não enformada não existiria, desapareceria em si mesma, nada fundaria. E o

que ela funda é o universo linguístico do *ME*, quando já não existe qualquer fronteira entre autor-narrador-personagem e estes três são apenas um. Assim sendo, extinguem-se os limites entre concepção e composição da obra, uma coisa passa a ser a outra. Quem chegou primeiro? Autor, narrador, personagem? Se esta pergunta ficasse respondida, ficaria decifrado o complexo processo de produção da obra literária.

No entanto, por uma questão de método, as tarefas de concepção e de composição da obra estão, em parte pelo menos, recortadas e até mesmo divididas. Em decorrência disso, malgrado a ambiguidade criada, Martim é um ele, uma terceira pessoa, um ser tão trucidado pela experiência, pela obrigatoriedade da ação, que colapsa na passagem da experiência por demais intensa, à linguagem. Este fato estabelece uma tremenda ironia entre narrador e personagem, pois é a este risco, de ser queimado por uma experiência delirante e quase alucinatória, que o escritor sobreviveu, no percurso que vai da experiência à linguagem, enquanto o personagem nele quase fracassa, salvando-se afinal, mas de uma maneira diferenciada da do escritor. Será salvo duplamente pelo estoque linguístico encontrado, pelas "fórmulas perfeitas" (p. 250) retiradas do referido estoque, literário e não literário, que superlotam apoteoticamente o último capítulo de *ME*, este "*finale*" no qual toda a clicheria da linguagem cotidiana se amontoa como lixo e diamante, pois agora ganha um significado exemplar quando atinge um nível simultaneamente literal e simbólico dentro da linguagem literária,

> Estaria ele por acaso descobrindo a pólvora? (LISPECTOR, 1974, p. 240)
> Então, sem propriamente acompanhar o caminho de seu pensamento, descobriu – sozinho e sem auxílio de ninguém! – que Deus e as pessoas escrevem por linhas tortas. (LISPECTOR, 1974, p. 241)

e será salvo pelo fato de ter sua experiência registrada pelo escritor, capaz daquilo de que ele não é capaz: experimentá-la e registrá-la.

Martim, no entanto, antes de ser resgatado do nada que seria o não registro de sua experiência pelo escritor-compositor, falha diante da passagem da experiência à linguagem, no Capítulo 8 da Segunda Parte de *ME*, quando não consegue quebrar a brancura do papel com a sua escrita, e se abre, como uma verdade que não se quer mais ocultar, um abismo entre escritor e não escritor (quando a obra, lida pelo leitor, esta própria ocultação, a redistribuição democrática da consciência, a multiplicação dos pães, a euforia do leitor que, vicariamente, é escritor), entre concepção que se arma em composição e concepção que não se arma em composição. Mas também esta lição cruel, este palco de terror, que é o referido capítulo, é democrática e libertária, pois significa mais consciência para o leitor.

Dentro da ideologia de *ME,* é precisamente uma intensidade esmagadora da própria experiência que a impede de atingir a terra prometida da linguagem, como se esta experiência só pudesse ser registrada pelo *voyeur* que é o escritor e que, no momento, a contempla à distância. O que não impede que o personagem seja um presente feito passado do escritor, novamente se recortando na elaboração da obra, possível fronteira entre concepção e composição:

> Pois ali estava ele confuso, sem entender por que tinha a sensação de se ter cumprido, apesar de não ter dado um passo além do terreno pessoal. Olhou o papel vazio. A bondade então envolveu Martim, como quando se sofre. No seu desamparo teve a tentação de apelar para Deus. Mas, não tendo hábito nem crença, sentiu o temor de provocar presença tão grande, agora já mais cauteloso em não tocar na rosa proibida do jardim.
> – Não sei escrever, disse ele então. (LISPECTOR, 1974, p. 135)

Um dos grandes componentes desta aventura em direção à linguagem, que é a aventura de Martim e do escritor, do homem, finalmente, é, tal como o imbricamento da concepção e da composição da obra, o imbricamento entre pensamento e linguagem, com conservação na escritura do caráter oral deste imbricamento. O que é narrado se mescla e adere ao pensamento de Martim, e logo o narrado é quase uma fala em voz alta do personagem, como se o eu devesse ser indefinidamente ele para que cada vez mais fosse eu. Por esta razão, o ele de *ME* tem o efeito de um eu, o discurso indireto de discurso direto, sendo recuperada a natureza da fala na escritura. Esta mescla entre narrador e personagem se torna galopante no capítulo final: "Que é que eu quero? Oh Deus, ajude-o, ele não sabe o que quer." (LISPECTOR, 1974, p. 245)

Publicada em 1961, mas concluída em 1956, *ME* é uma obra geminada com a fronteira avançada a que a mescla "discurso indireto e discurso direto" é levada, também em 1956, em *Grande sertão: veredas*, quando o narrado se confunde inteiramente com a fala de Riobaldo.

Tanto a ação representada em *ME*, a longa noite de Martim, a vivência imaginária do crime, que nem sequer existiu, transformando-o num puro crime da intenção, que é o que verdadeiramente importa, quanto a lenta ruminação de um sentido existente no real, produzem uma reconstituição do drama original (o mundo, o homem sem linguagem), que agora se iguala à aventura de Martim. Ele que, pelo crime, perdeu a linguagem dos homens e só no final, depois de passar por vários estágios de evolução, irá recuperá-la, estabelecendo uma arqueologia do real que inclui a da própria linguagem: "–Valorosa e boa, disse-lhe Martim recuperado, antigo, aliás recuperado demais e quase na Idade Média; sua armadura fulgurava." (LISPECTOR, 1974, p. 242)

Neste sentido, em coerência com o monumental desta tarefa, o trabalho está habilmente dividido em *ME*: assim como

a escritora é a grande atriz social, em parte dispensada de agir de uma determinada forma para melhor agir de outra, o personagem é o ator da escritora, através do qual ela experimenta, age corporalmente, para que possa representar literariamente o experimentado. É evidente que Martim, o grande ironizador, o que opera as sínteses pensamentais mais vertiginosas, estranha mistura do mais convencional e do mais revolucionário, é a mais próxima projeção da escritora. Vitória é excessivamente dura, excessivamente vitoriosa e, por isso mesmo, inteiramente perdida: nunca se perdeu para que pudesse realmente se encontrar. Ermelinda é o reverso, frágil demais para encontrar novos caminhos à custa de suas perdições. Martim é forte e fraco, e tudo isso simultaneamente, de modo que está sempre a encontrar novos rumos para cada um dos seus colapsos, chega, a cada momento, a novas generalizações de valor permanente e universal. Ele já se inicia mais universal, por ser um homem e não uma mulher, ser este que, dentro do sistema de ideias de *ME*, é mais particular e menos generalizável. Eis porque, neste caso, o protagonista é um homem, embora a escritora seja uma mulher. É sob esta luz que determinadas afirmações, ininteligiveis à primeira vista, se tornam compreensíveis, a própria disposição de uma escritora que coloca como protagonista um homem melhor se esclarece:

> A moça passou a mão pela testa, a alma toda congestionada. Pelo que estava sentindo, calculou que devia estar com o rosto feio e avermelhado, lamentou profundamente não ter uma beleza que correspondesse ao instante em que ia ser de um homem. Essa cara não é minha! revoltou-se ela, essa cara não sou eu. No desespero de talvez não ser aceita por um homem tão mais elegante que ela e tão mais homem que ela, de novo tentou fazer os olhos maiores e a boca em coração. (LISPECTOR, 1974, p. 120)

Mas, evidentemente, esta repartição de tarefas, esta transferência entre Clarice-Martim, e ainda Clarice-Ermelinda,

Clarice-Vitória, ela só é possível na suposição de um conhecimento das experiências que animam os personagens, um conhecimento que precede ao ato contemplativo de escrever, mas que é por ele escavado. O resultado é um mútuo contágio, porque há aquele momento em que o escritor irá se tornar um personagem tão lendário, ou mais, do que qualquer um dos seus personagens, já que suas experiências são absolutamente proporcionais. Já Clarice sem a obra. Ou Machado sem a obra. A fábula do artista é uma fábula que rivaliza e, às vezes, leva vantagem em relação à sua obra. Na literatura e em outras artes. Leonardo. Richard Wagner. É assim que Martim chega a substituir plenamente Clarice, até que Clarice venha a substituir plenamente Martim. Ela que é, afinal, o único personagem de todas as suas obras, aquela que se transformou em um ser mais geral – Martim? – um homem diante "[...] daquelas mulheres incertas e menstruadas..." (LISPECTOR, 1974, p. 221)

No sentido de fundir cada vez mais o narrado com o pensamento de Martim, é utilizado o método associativo, que funciona magicamente no atingimento do significado, indo em duas direções para tanto, uma retroativa, de escavação de percepções anteriores, ligadas às percepções atuais, e outra, prospectiva, de obtenção de novas percepções à custa de investimentos anteriores, quando o acervo individual se mistura ao coletivo. Este método funciona até que não se abuse de sua aparente magicidade, que é o próprio caráter mágico tanto da linguagem, que põe o pensamento a falar, quanto do real, que também é igualmente linguagem. Um exemplo de abuso ocorre no último capítulo quando o exercício da magia chega a um ponto de saturação e deixa de funcionar: "Excitado com o sucesso, Martim imediatamente pôs mãos à obra e pensou: "[...] 'casa de ferreiro, espeto de pau!' – e parou para ver se também dava certo. Mas não formou sentido. Martim caíra em pura tagarelice, como um homem feliz e cansado." (LISPECTOR, 1974, p. 241)

O nível simbólico da percepção atingido é que produz a linguagem. Por outro lado, a própria linguagem já produzida até o novo momento de sua produção contém este nível. Em síntese: a realidade por inteiro significa, e, neste determinado momento histórico em que *ME* é criada, esta realidade inclui a linguagem como um novo fenômeno da natureza. E tudo passa a significar quando um determinado sujeito atinge este significado pela percepção e o real se simboliza, isto é, adquire um significado:

> Então, sem propriamente acompanhar o caminho de seu pensamento, descobriu – sozinho e sem auxílio de ninguém! – que Deus e as pessoas escrevem por linhas tortas! "Se escrevem direito, lá isso não me cabe julgar, quem sou eu para julgar", concedeu com magnanimidade, "mas por linhas tortas." E isso – isso ele descobriu sozinho!
> Outro símbolo tinha sido, pois, tocado. (LISPECTOR, 1974, p. 241)

Divisão de trabalho: Martim, o ator que levanta este peso de construir o símbolo com o seu corpo, que se incumbe de levantá-lo até lá onde Clarice o apanha para enformá-lo. Divisão irreal, pois Martin e Clarice são um só. Apenas sincronicamente Clarice é Clarice, porque a cada palavra do texto há uma pequena pulsação anterior durante a qual ela foi Martim. O problema que agora propomos é de como as intenções, da parte da autora-personagem (já agora podemos usar esta expressão) são atingidas em *ME*, podendo este processo ser tomado como protótipo do atingimento das intenções na obra literária. Todas as intenções verdadeiramente trazidas à tona em *ME*, como algo que é imaginário e ganha contornos reais quando é percebido. Preexiste, mas só existe quando verdadeiramente passa a existir através da linguagem. Assim é que a mesma magicidade (apenas aparente), que preside o aparecimento do sentido, preside o aparecinento das intenções, que, ao mesmo tempo, são inteiramente preexistentes e

inteiramente improvisadas no momento do seu surgimento. Esta improvisação coincide, aliás, com o aparecimento das intenções, pois coincide com o próprio ato da fala, no qual pode ser claramente percebido, quando o indivíduo só descobre o que queria dizer, dizendo. Desta forma, Martim, e também Ermelinda, improvisam o tempo todo, para que as intenções possam aparecer. É precisamente esta base de improvisação, de experimentação, que permite a emergência das intenções preexistentes. Na longa viagem de Martim, ele, reiteradamente, só sabe o que busca através do que encontra. E o encontrado é tão surpreendente que pânico e até mesmo explosão física se estabelecem quando tal ocorre, como no Capitulo 3 da Terceira Parte, quando Martim tem certeza do que sempre soube, de que suspeitam dele:

> Ao mesmo tempo que decidia encerrar-se no depósito e como primeira providência acalmar a cabeça quente, dirigiu-se atordoado e distraído para o rumo contrário. A princípio a falta de compreensão do que ele próprio pretendia fê-lo cambalear, e ele avançou quase aos recuos. Depois sua direção de fuga tornou-se mais do que um impulso obscuro – e quando ele de repente se entendeu, o pânico o tomou e ele quase corria. "Muito bem", disse ainda como um homem que tivesse tempo de ajeitar a camisa antes de cair morto. Foi quando começou a correr de fato, a correr desencadeado cm direção ao rio, e seu nebuloso objetivo era o bosque, o bosque escuro. Tomado pelo rumor do próprio pânico atravessou a água fria tropeçando nas pedras, suas pernas se aterrorizaram com a gelidez da água negra, ele correu muito espantado, e entrou no bosque – mas não lhe bastou a orla do bosque, com uma cobiça de grito ele queria o negro coração do bosque, não pôde correr livremente por causa dos galhos mas corria arranhando-se e quebrando galhos como um cavalo, solto. (LISPECTOR, 1974, p. 167)

Por outro lado, quando a intenção é muito intensamente perseguida, como quando duas pessoas se defrontam e cada

uma quer deixar a outra passar, ela pode sofrer alguma espécie de pane:

> Martim estendeu uma mão impulsiva. Mas como a mulher não esperava o gesto, atrasou-se espantada em estender a sua. Nessa fração de segundo, o homem recolheu sem ofensa a sua própria mão – e Vitória, que já agora adiantara a sua, ficou com o braço inutilmente e dolorosamente estendido, como se tivesse sido iniciativa sua a de procurar – num gesto que se tornou de repente de apelo – a mão do homem. Martim, percebendo a tempo o braço estendido, precipitou-se emocionado com as duas mãos estendidas, e apertou calorosamente os dedos gelados da mulher, que não pôde conter um movimento de recuo e medo. (LISPECTOR, 1974, p. 250)

No entanto, é somente na parte final da *ME* que Martim consegue um extremo virtuosismo na obtenção das suas mais profundas intenções, quando ele combina a sua improvisação com modelos já encontrados, fórmulas perfeitas, verdadeiros mantras para este mais avançado "descortinar". Então Martim começa a representar o seu drama segundo uma pluralidade de modelos, inclusive literários, mas, basicamente, o da liturgia da igreja católica (confissão/absolvição) e tudo repentinamente começa a dar certo demais:

> Então, de repente – ó diabo, ó diabo – de repente, a um relance ao rosto impassível de homens que tinham narizes, bocas, olhos, sinais particulares e uma testa – Martim percebeu espantado: eles sabem! Ele percebeu: que todo o mundo sabe a verdade. E que o jogo era assim mesmo: agir como se não soubesse... Essa era a regra do jogo. Que estúpido ele tinha sido! pensou estarrecido, abanando a cabeça com incredulidade. Que ridículo o seu, o de querer salvar uma coisa que estava se salvando. Todos sabem a verdade, ninguém a ignora! (LISPECTOR, 1974, p. 233)

Quando Martim percebe que este dar certo demais é o seu fracasso, volta ao velho método sincrônico de apagamento da

anterioridade, que apenas retorna como uma mola: "Mas não suportou, ele não suportou. Como posso continuar a mentir! Eu não creio! eu não creio!" (LISPECTOR, 1974, p. 275)

Em decorrência disso, há, na parte final do *ME*, uma mistura de duas ideologias, uma a mais reacionária, que tenta, por medida provisória de salvação, no caso de Martim, apegar-se ao "grande lugar comum" (p. 231), ao que construído pelo trabalho de milhões, e a outra, que vigorou durante toda a ação, e que, nesta obra, corresponde ao mais radical, a de que a salvação está, se não inteiramente, mas, sobretudo, depositada na ação pessoal e individual de cada um. Contudo, este recolhimento de Martim no mais geral, que é para ele, duplamente, uma grande descoberta e uma recaída, é efêmero, consiste numa ligeira pitada do universal que logo se dissolve na confiança do mais individual, única maneira do universal se consubstanciar. Depois deste esforço sobre-humano de ingressar no geral, que já é o próprio crime de Martim, ele reitera, confirma o seu agir anterior:

> Eu não creio! eu não creio!
> (LISPECTOR, 1974, p. 257)
>
> Porque eu, meu filho, eu só tenho fome. E esse modo instável de pegar no escuro uma maçã – sem que ela caia.
> (LISPECTOR, 1974, p. 257)

Esta confirmação da ideologia do desapego ao já estabelecido, que aparece automado e até mesmo robotizado através da clicheria do capítulo final, se reflete sobre um modo de pensar e de agir frente ao próprio literário, resultando numa atitude central de obliteração do já constituído, que se faz na tarefa básica da obra de Clarice Lispector. Esta obra, que exerce sobre nós uma inapelável atração, resulta de uma complexa e dupla aceitação-inaceitação do narcisismo por parte do sujeito da obra, que será, possivelmente, a grande chave do estilo do século XX, e que, já faz esplender, com exclusividade, o texto

como algo de único, extremamente individuado, impenetrável por um passado e por um futuro – eterno aqui, agora.

Em que pesem as características examinadas, não existe forma mais engenhada, mais formante que esta, a de *ME*, que começa pelo quase-informe, uma vez que declina aparentemente de toda a anterioridade, literária e não literária – é este o deserto percorrido por Martim no início da obra. Isto é plenamente compreensível à luz do seguinte raciocínio: as formas que se constituem a partir do molde de formas já delimitadas – perfeitas plantas da obra que surge, mas não se insurge, porque redundantes, resultam informes; já as obras que se deslocam de qualquer forma, já uma forma anterior, porque imprevisíveis, resultam formadas, obras de verdadeira engenharia, de figura própria. Assim é com *ME*. Daí porque um estilo aparentenente sem preocupação formante é o mais formativo. O que era arbitrário antes é agora uma fórmula, a fórmula exata, exclusiva – descartável – de *ME*, já que só uma *ME* pode haver. E nada mais é arbitrário – enfim, uma obra em que os cortes – começo, meio, fim – antes relativos, se tornam absolutos. Uma forma que começa a mais aberta e termina a mais fechada, conforme concebe a obra literária de João Cabral de Melo Neto através da metáfora do livro em "Para a feira do livro", em *A educação pela pedra*: "[...] fechado, mesmo aberto." (MELO NETO, 1968, p. 47)

Vendo o problema de um outro ângulo, é precisamente através destes textos literários ausentes e obliterados, e por esta mesma razão, presentes, que *ME* entra em relação com a história e com a anterioridade. Estes textos esmagados e agora tão mais presentes pela geração de uma forma nova e inédita. Este mesmo tipo de operação é conduzida através da linguagem e do estilo, quando uma linguagem e um estilo estratificados são destruídos a golpes de martelo. Destes é o ruído que se ouve em *ME*.

Criação individual e expressão coletiva. Criação literária e tradição

A leitura crítica do romance em pauta será feita no fundamento da tensão entre o individual e o coletivo, tomando-se o tratamento do tema como metáfora adequada para o mesmo tipo de tensão existente ao nível da construção da obra.[30]

O lustre (1946), de Clarice Lispector, se constitui num momento privilegiado para o estudo da tensão entre o individual e o coletivo existente na obra literária, vez que esta tensão se encontra tematizada através da personagem-protagonista da mesma, Virgínia. Através desta, de sua problemática e de sua caracterização, são exploradas todas as nuanças e matizes do como se produz o imbricamento destas categorias e de como se efetua a separação das mesmlas, as decorrências do imbricamento e da separação, as dificuldades desta coalescência e deste corte, num período da sua vida que vai da infância à maturidade.

30 LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. 324 p.

Pelas intrincadas relações que se estabelecem entre o tratamento do tema, a protagonista, a autora da obra e a produção do texto, a problemática de Virgínia acaba por metaforizar plenamente o mesmo tipo de questão no que se refere à estrutura da criação literária. Esta é, ademais, uma lei geral da criação literária, pois nenhum elemento da mímese dos objetos representados deixa de incidir sobre o outro objeto presente na representação, que é a própria criação literária.

Virgínia, em quem todas as dificuldades e distúrbios deste grande tema da condição que é a compatibilização do individual e do coletivo estão exacerbados, começando concreta e realista, se torna, em algum nível, num modelo, num arquétipo, numa alegoria do mesmo, cuja interminabilidade congênita é ainda mais acentuada pelo término brusco de sua vida, já que ela morre atropelada. A natureza inconclusa do tema faz com que a inconclusão de sua história se torne paradigmática: "A morte inacabara para sempre o que se podia saber a seu respeito." (LISPECTOR, 1976, p. 324)

A obra, em sua totalidade, é um desenho minuncioso, milimetrado, realista, de como a libido do ego, que fazemos equivaler à categoria do individual, e a libido objetal, que fazemos corresponder ao apelo da realidade e do coletivo, ora tendem a se exercer simultaneamente, como nos indivíduos normais, ora tendem a se exercer em separado, como nos neuróticos, sendo a protagonista e a autora, da qual aquela é projeção, expressões da combinação destes dois tipos de libido, que costumam se exercer livremente no poeta, dele fazendo o mais representativo dos homens e da humanidade em geral.[31]

31 Utilizamos aqui a distinção firmada por Freud entre a libido do ego e a libido objetal, a primeira como libido dirigida ao ego e a segunda como libido dirigida ao mundo externo, estabelecendo, ainda, entre as duas, uma antítese e determinando que quanto mais uma é empregada, mais a outra se esvazia. Cf. FREUD, Sigmund. Sobre o narcisismo: uma introdução. *In*: FREUD, Sigmund. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. 14, p. 92. (Fizemos uso, ainda, de FREUD, Sigmund. A teoria da libido e o narcisismo. *In*: FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias sobre psicanálise*: Parte III. Rio de Janeiro: Imago: 1976. v. 16, p. 481-502, onde é retomada a

Virgínia, como já está expresso pelo nome, ele própria uma microestrutura do tratamento do tema, é um ser essencialmente virgem, intocado, narcísico, que, no entanto, tal como o texto literário, se destina a circular no mundo, a se vulgarizar, a se universalizar, quem sabe a se prostituir (daí o tema das prostitutas e o fato de ela ser confundida com uma delas), a ser tomada pelo que não é. Dados estes dois traços da sua caracterização, nela se digladiam dois impulsos antitéticos, um forte impulso narcísico e uma prodigalidade de energias libidinais derramadas sobre os objetos do mundo. A partir destas duas forças contrárias, se estabelece o combate que é característico do ser humano em geral, o de ficar restrito a si mesmo ou o de se derramar sobre o mundo. Este combate é ainda mais dramático no escritor, pois, incapaz de resolver o conflito em termos inteiramente pragmáticos, elabora uma construção, o texto, que, como um filho, é ainda parte do seu ego, servindo de ponte, de caráter narcísico, entre este ego e demais egos e objetos do mundo. Esta possibilidade que vemos no texto, esta ponte que ainda é o próprio e já é o outro, não sendo nem o próprio nem o outro, foi aventada por Freud, no que diz respeito ao filho propriamente dito.[32]

O forte impulso narcisista de Virgínia gera um grande apego à sua infância, quando o estado narcísico impera em sua integridade, um desapego aos objetos que efemeramente adere (a família, os parentes, o amante, os amigos), para os quais sua libido é provisoriamente canalizada e depois subitamente retirada, ocasiona a importância fundamental que ela dá ao sono e até ao mal-estar físico como formas de retirada

questão do narcisismo, constituindo-se em uma síntese do ensaio anterior, sendo apresentados históricos de pacientes como comprovação do modelo teórico).

32 Cf. ibid., p. 106: "Mesmo para as mulheres narcisistas, cuja atitude para com os homens permanece fria, há um caminho que leva ao amor objetal completo. Na criança que geram, uma parte de seu próprio corpo as confronta como um objeto estranho, ao qual, partindo de seu próprio narcisismo, podem então dar um amor objetal completo."

narcisista.[33] Por outro lado, a problemática das crianças e dos filhos ganha um vulto extraordinário, pois no amor a ambos poderia haver uma combinação perfeita do estado narcisista (o amar-se a si mesmo) e do amor objetal (amar ao próximo como a si mesmo). Mas estas soluções são falidas, pois sendo sempre uma criança, Virgínia só pode ter as crianças como rivais e se apresenta indecisa quanto a ter filhos nos quais encontrará rivais igualmente.

A precariedade e falência da protagonista aponta para a solução superior da autora, que é a da produção de um texto como uma extensão de si mesma e como um espelho, no qual está refletido o seu próprio corpo. O ato de escrever o texto é o ato erótico e sensual por excelência, pois para ele poder fluir, sem qualquer desperdício, e no sentido excelente da usura como aquisição da identidade, a libido do ego, encontrando novamente neste cofre o próprio corpo da autora, o seu próprio ego como objeto. Certamente a ideia de autoerotismo, presente na atitude narcísica, está presente na produção de um texto.[34]

::::::

Tomemos em *O lustre* o primeiro grande tema da valorização da infância e da virgindade como o da soberania de uma posição libidinal invejável, dentro da qual impera o autoamor e o estado narcisista inflacionado, garantindo, durante toda a vida, um estado de amorosidade pelo mundo, como reflexo do ego enamorado de si mesmo. Esta carcaterística de enamoramento de si mesma e do mundo diz respeito tanto à heroína, quanto à escritora, quanto ao texto, fazendo coincidir o mais individual com o mais coletivo.

---

33 A doença e o sono como formas de retirada narcisista são examinados por Freud. Cf. Freud (1976., p. 98-103).

34 O componente autoerótico na atitude narcisista é afirmado por Freud. Cf. Freud (1974, p. 89).

Este apego à virgindade e à infância, além de ser o tema de Virgínia, é mais do que isso, é o tema feminino por excelência, o tema do narcisismo feminino, de não conceder mesmo concedendo-se, de ficar restrita a si mesma, mais o da inimizade atávica entre o homem e a mulher: "[...] somos inimigos, meu amor, para sempre." (LISPECTOR, 1975, p. 165). Este tema contém um reforço na caracterização da mãe de Virgínia e de sua irmã, Esmeralda. Eis o que se diz sobre a mãe: "Do tempo de solteira, guardaria com amor uma camisola fina como se a época sem homem e sem filhos fosse gloriosa" (LISPECTOR, 1976, p. 19). Mais tarde, num diálogo com Virgínia, a mãe se pronuncia sobre a presença masculina: "—Ah, minha filha, todas as mulheres sabem que um homem incomoda muito". (LISPECTOR, 1976, p. 280) Esmeralda, justamente por ser feminina demais, permanece sozinha, é incapaz de sair de si mesma e do círculo familiar: "Pobre Esmeralda, bordando calças de cambraia, queimando perfumes no quarto, o corpo exacerbado como um limão – sua feminilidade era quase repugnante a outra mulher." (p. 102).

Quanto à Virgínia, mulher adulta, experimenta uma intensa nostalgia e sensação de perda de integridade em relação à sua infância e à sua virgindade:

> O amor viera numa só vaga apagando a espera. Mas a força que possuíra quando era virgem ela jamais a teria de novo. (LISPECTOR, 1976, p. 112)

> Virgínia era um apelido cheio de paz atenta como de um recanto atrás do muro, lá onde cresciam finas ervas como cabelos e onde ninguém existia para ouvir o vento. Mas depois de perder aquela figura perfeita, magra, tão pequena e delicada como o maquinismo de um relógio, depois de perder a transparência e ganhar uma cor, ela poderia se chamar Maria Madalena ou Hermínia ou mesmo qualquer outro menos Virgínia, de tão fresca e sombria antiguidade. Sim, e também poderia ter sido em pequena tranquilamente Sibila, Sibila, Sibila. Virgínia... (LISPECTOR, 1976, p. 296)

Além do reforço da mãe e da irmã na caracterização de Virgínia, há uma galeria de mulheres, em oposição a um elenco razoável de homens, cujo perfil consolida o que chamaremos de completude da natureza feminina, equivalente a um estado narcísico inflacionado, aquilo que Freud chama de autocontentamento das mulheres consigo mesmas.[35], Este autocontentamento decorre, acrescentamos, do fato de terem as mulheres possibilidade de gerar filhos e nos filhos exercerem, simultaneamente, o amor a si mesmas e o amor ao outro. Correndo, aparentemente, o risco da alienação em si mesmas, elas, na verdade, na maioria dos casos, não correm risco algum, já que estão prontas a derramar sobre o mundo em geral este amor que aprendem a exercitar com os filhos, de fundo narcísico e maternal, disseminado, coletivo, social.

Esta amorosidade feminina se reflete sobre o discurso da autora, fazendo do discurso literário, e não porque seja emitido por uma mulher, um discurso, em sua natureza e essência, feminino e amoroso, simulacro do filho, um filho teórico, imaginário, ideal, mais plausível de ser amado do que um filho puramente real, gozando ainda das qualidades deste, uma vez

35 "As mulheres, especialmente se forem belas ao crescerem, desenvolvem certo autocontentamento que as compensa pelas restrições sociais que lhes são impostas em sua escolha objetal. Rigorosamente falando, tais mulheres amam apenas a si mesmas, com uma intensidade comparável à do amor do homem por elas. Sua necessidade não se acha na direção de amar, mas de serem amadas; e o homem que preencher essa condição cairá em suas boas graças. A importância desse tipo de mulher para a vida erótica da humanidade deve ser levada em grande consideração. Tais mulheres exercem o maior fascínio sobre os homens, não apenas por motivos estéticos, visto que em geral são as mais belas, mas também por uma combinação de interessantes fatores psicológicos pois parece muito evidente que o narcisismo de outra pessoa exerce grande atração sobre aqueles que renunciaram a uma parte de seu próprio narcisismo e estão em busca do amor objetal. O encanto de uma criança reside em grande medida em seu narcisismo, seu autocontentamento e inacessibilidade assim como também o encanto de certos animais que parecem não se preocuparem conosco, tais como os gatos e os grandes animais carniceiros. Realmente, mesmo os grandes criminosos e os humoristas, conforme representados na literatura, atraem nosso interesse pela coerência narcisista com que conseguem afastar do ego qualquer coisa que o diminua. É como se os invejássemos por manterem um bem-aventurado estado de espírito – uma posição libidinal que nós próprios já abandonamos." (FREUD, 1974, p. 104-105)

que o texto produzido mantém uma qualidade concreta de corpo: "E foi tão corpo que foi puro espírito". (LISPECTOR, 1977b, p. 92)

À mencionada galeria de mulheres, o homem traz sempre uma ferida narcísica, o que torna a relação entre o homem e a mulher, por mais perfeita, imperfeita. Este fato produz, de um lado, uma irmandade de mulheres, do outro, uma fraternidade de homens. A mulher está sempre mutilada por uma relação com o homem, à qual não pode escapar, pois o contrário também faria dela um ser igualmente mutilado, uma solteirona. Ao se referir a uma mulher que vira num ônibus, narra Virgínia (que se confude com a narradora) o seguinte: "[...] ela era casada e ferida, via-se isso, via-se isso." (LISPECTOR, 1976, p. 269) Os homens, por sua vez, sentem como uma ofensa inescapável a natureza feminina e tendem a perceber as mulheres como prostitutas: "Terminam me estragando, tanto gostam de mim, pensou ele sorrindo pela anedota. A delicadeza, a força com que as abraço, as prostitutinhas, encanta-as simplesmente, concluiu curioso e fatigado." (LISPECTOR, 1976, p. 203)

Nesta galeria de mulheres e neste elenco de homens, Virgínia e seu irmão Daniel são, até certo ponto, seres de exceção, detentores de uma inata androginia, que lhes possibilita tanto se encerrarem no autoamor, quanto se dedicarem, embora provisoriamente, ao amor objetal. Virgínia se constitui, em maior dose, por ser mulher, e Daniel, em menor dose, por ser homem, em projeções do artista e do poeta, arquétipo universal. Virgínia é um misto de solteirona (virgem) e de amante (prostituta), fechando-se em si mesma e abrindo-se para o mundo, espécie de súmula do individual e do coletivo, que jamais poderia ficar restrita ao papel de esposa. Daniel, o irmão, por seu lado, tem uma relação intelectual com Virgínia (mais tarde refletida pela relação de Virgínia com o porteiro do prédio onde mora), uma relação ascética, com seus laivos inevitáveis de incesto. Ambos são companheiros, camaradas,

nem homem, nem mulher, o que faz, finalmente, numa relação de igual para igual, a relação homem/mulher. A vida interior de Virgínia é o reflexo da vida de uma escritora-mulher. O que resume a problemática é a frase do porteiro, quando Virgínia e ele se dedicam, em conjunto, a uma tarefa intelectual, a leitura da Bíblia: "[...] a mulher também é homem, compreende?". (LISPECTOR, 1976, p. 156)

O grande tema da virgindade é um só com o tema da infância de Virgínia, quando vigora o estado de narcisismo primário da criança afirmado por Freud (1974, p. 107), a monarquia do ego, compatibilizada já, com os primórdios de uma libido objetal, exercida, no caso dela, sobretudo em relação aos homens, o pai, o irmão e seus substitutos. Mas o ego é, predominantemente, monárquico, neste estágio, como prosseguirá sendo mais tarde, pois em Virgínia isto é uma questão de natureza, sua natureza artística e poética. É o que ela percebe no quarto de hóspede (hóspede que ela é), na casa do pai, na expressão desta soberania do ego: "Eu poderia matá-los a todos [...]". (LISPECTOR, 1976, p. 75)

Podemos presenciar em *O lustre* duas etapas deste tema: a primeira, a da imersão na libido do ego (infância na Granja), e a segunda, a da emersão da libido objetal (maturidade na Cidade), estabelecendo-se uma permanente nostalgia do estado anterior. Numa terceira etapa, que precede à morte da heróina, ela tenta um retorno malsucedido à infância, fazendo uma viagem à Granja, de onde regressa à Cidade para morrer e fechar o ciclo.

Na infância, Virgínia tenta uma proeza em geral acima das forças de uma criança, mas da qual uma criança é igualmente capaz, menina ou menino, mas, sobretudo uma menina, amar tão fervorosamente o seu ego quanto a um objeto, fundir-se com este objeto num amor absoluto e total. Isto se dá sem incompatibilizar as duas libidos, mas antes compatibilizando-as, narcisismo e libido objetal, como, de fato, só o pode uma mulher

(seu talento especial), e apenas um certo tipo de homem, o homem apaixonado, capaz de incluir a natureza masculina e feminina.[36] mais o poeta, por definição, o ser permanentemente apaixonado, que inclui duas naturezas, masculina e feminina.

Ao amor absoluto – quase uma dor – por Daniel, causado tanto por sua masculinidade quanto por um apelo intelectual, se opõe, em Virgínia, um amor fervoroso pelo seu eu. Virgínia é uma pequena chama que arde, uma definição da paixão infantil que não se apazigua, que não se extingue na armadilha da sexualidade, na retribuição de prazer que é dada em troca do dispêncio das energias sexuais.[37] Este contraste entre paixão infantil e paixão adulta fará das paixões adultas baseadas na carência sexual um regresso ao paraíso da paixão infantil aqui expressa: "Apesar de que ele era às vezes tão bruto que num gesto apagava uma menina. Ela ficava pálida e vertiginosa entre os instantes ofendidos. E amando-o tanto quanto jamais poderia amar." (LISPECTOR, 1976, p. 64)

Em contrapartida, no outro prato da balança, em um delicado equilíbrio, está, em Virgínia, o fervoroso amor pelo seu próprio reflexo no espelho e a ideia do culto do eu na Sociedade das Sombras, fundada por ela e por Daniel: "A Sociedade das Sombras manda que você amanhã entre no porão, sente-se e pense muito, muito para saber o que é de vocêm mesma e o que é que lhe ensinaram. Amanhã você não deve se preocupar com a família nem com o mundo! A Sociedade das Sombras falou." (LISPECTOR, 1976, p. 67) Permanentemente, como

36 "[...] todo homem que fala a ausência do outro, *feminino* se declara: esse homem que espera e sofre, está milagrosamente feminizado. Um homem não é feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado. (Mito e utopia: a origem pertenceu, o futuro pertencerá àqueles *que têm algo de feminino*.)" (BARTHES, 1981, p. 28)

37 "O indivíduo considera a sexualidade como um dos seus próprios fins, ao passo que, de outro ponto de vista, ele é um apêndice de seu germoplasma, a cuja disposição põe suas energias em troca de uma retribuição de prazer. Ele é o veículo mortal de uma substância (possivelmente) imortal – como o herdeiro de uma propriedade inalienável, que é o único dono temporário de um patrimônio que lhe sobrevive." (FREUD, 1974, p. 94-95)

Narciso, Virgínia namora, está enamorada de sua imagem no espelho, apenas que aqui (como no caso da escritora) este idílio consigo mesma favorece o idílio com o mundo:

> – Eu, disse para o vidro gelado numa voz sedosa e rouca. E seu corpo dissolveu-se com o som no ar escuro do quarto. (LISPECTOR, 1976, p. 60)

> Olhava-se no espelho, o rosto branco e delicado perdido em penumbra, os olhos abertos, os lábios sem expressão. Ela se agradava, gostava daquele seu jeito fino, tão sinuoso, dos cavalos sombreados, de seus ombros pequenos e magrinhos. Como sou linda, disse. Quem me compra? quem me compra? – fazia um ligeiro muxoxo ao espelho – quem me compra: ágil, engraçada, tão engraçada como se fosse loura, mas não sou loura: tenho lindos, frios, extraordinários cabelos castanhos. Mas eu quero que me comprem tanto que... que... que me mato! exclamou e espiando seu rosto espantado com a frase, orgulhosa de seu próprio ardor, riu uma gargalhada falsa, baixa e brilhante. Sim, sim, precisava de uma vida secreta para poder existir. (LISPECTOR, 1976, p. 74-75)

> [...] olhava-se no espelho: aquela figura exprimindo alguma coisa sem riso mas angustiosamente muda e tão em si mesma que o seu sentido jamais poderia ser captado. (LISPECTOR, 1976, p. 81)

> O silêncio rodeou-a impalpável e ela então serenou, olhou para o espelho sombriamente brilhante. Obstinada fitava o rosto procurando definir sua fugitiva magia, a suavidade do movimento de respiração que o iluminava e apagava devagar. A corrupção banhava-a de uma doce luz. Assim pois lá estava ela. Assim pois lá estava ela. (LISPECTOR, 1976, p. 84)

A segunda etapa do tema considerado se inicia com a ida de Virgínia para a cidade, e mesmo antes, quando Virgínia, ainda em Granja Quieta, em sonhos, perde a virgindade: "De algum modo ela já não era virgem. Vivera mais do que sonhara,

vivera, ela o juraria sinceramente embora também soubesse de verdade e a desprezasse." (LISPECTOR, 1976, p. 78)

Ultrapassada a infância e perdida a virgindade na cidade, tudo é nostalgia e, estranhamente, a crítica do estado anterior, que ela procurará, inutilmente, restabelecer em seguida (como num laboratório) – numa metáfora perfeita da atividade psicanalítica e da atividade artística e literária (sobretudo a lírica) –, retornando a Brejo Alto e Granja Quieta, para logo voltar à cidade e morrer, já que tudo o mais seria repetição compulsiva.

Durante sua permanência na cidade e no caminho de volta a Granja Quieta, Virgínia, quer vivendo sua experiência amorosa com Vicente, quer afastando-se desta experiência, inventaria a perda de sua virgindade e de sua infância, o fato contraditório de que irá morrer virgem e criança, já que estes são elementos inerentes à sua natureza:

> [...] procurava mas perdera o encanto ágil da infância, rompera com o próprio segredo. (LISPECTOR, 1976, p. 150)

> [...] seu aspecto cada dia mais se assemelhava no de uma solteirona; [...]. (LISPECTOR, 1976, p. 151)

> [...] tentava pensar de como emergira da infância para o solo [...]. (LISPECTOR, 1976, p. 175)

> A qualquer instante ela estava disposta a retirar com um cuidado controlado uma esfarrapada lembrança da infância como um tesouro cheio de mofo com fundo de fumaça. (LISPECTOR, 1976, p. 207)

> Parecia buscar a ligação que deveria haver entre a espécie elfo que ela fora até a mocidade e a mulher de corpo sensato, sólido e cauteloso que ela era agora. Iria rever sua terra e temia, um pouco nervosa, impaciente e tímida, o próprio julgamento. Tive minha oportunidade na adolescência, não sabia ela que pensava soprando a fumaça com a sorte de prudência e falta de graça que usava em relação ao cigarro. Perdi minha oportunidade na infância. (LISPECTOR, 1976, p. 249)

Em Granja Quieta, Virgínia irá avaliar a possibilidade de retorno, demonstrando-se impossível mergulhar duas vezes nas águas do mesmo rio. Sua ocupação central permanece reinventariar a retirada narcísica (infância) ou o derramamento objetal (maturidade). E resolve regressar, não para Vicente, mas para a cidade, em busca de soluções comuns, marido, filhos. Este pendular entre uma libido e outra, de maneira intensa e ambivalente, desenha uma libido geral que mantém em equilíbrio as duas libidos, dotadas aqui de uma qualidade mercurial, resvalando de uma para a outra.

A rememoração tem um caráter poético e psicanalítico, sem qualquer incompatibilidade, restabelecendo a estrutura das emoções originais e provocando uma tempestade experimental, que ocasiosa a catarse do material (des)reprimido. Cada movimento dentro da casa onde Virgínia viveu a infância representa a reexperimentação das sensações anteriores:

> Então lembrou-se: costumava atravessar o corredor em trevas sentindo o tapete nos pés descalços, o pescoço endurecido de medo... a cada passo, a mão a prenderia pela roupa, pelos cabelos; quando divisava de cima da escadaria a claridade abafada da sala arremessava-se incontrolável pelos degraus negros, os olhos rasgados e secos; na luz hesitante e recolhida do candeeiro ela respirava, baixo, o coração batendo largo, oco, lívido; tocava nos objetos com mãos leves, buscava profundamente sua intimidade; a mãe bordava, o pai lia. (LISPECTOR, 1976, p. 264)

A outra vertente deste tema reinventariado, infância/virgindade, é a impossibilidade de Virgínia de abandonar o seu estado de narcisismo primário, sair do casulo de sua infância e virgindade, embora ela faça um esforço desesperado para estabelecer o estado oposto, do qual depende a sua maturidade. Em decorrência disto, se estabelece um pródigo desperdício de energias libidinais. Os objetos desta descompressão afetiva são a família, da qual se origina, e o homem amado, Vicente,

ambos permanecendo os mesmos provisórios e não cristalizados. Assim como o afeto é dado, é retirado, a rejeição é o próximo passo da aceitação, resumida na decisão de partir que abala todos os projetos de ficar. A questão se torna generalizada, e neste movimento de introversão/extroversão, embora com menor intensidade do que ela, todos se debatem: "Talvez cada um deles soubesse que poderia libertar-se unicamente por meio da solidão, criando seus próprios pensamentos íntimos e renovados; porém esta salvação individual seria a perda de todos." (LISPECTOR, 1976, p. 261)

Ao folhear o álbum de fotografias, o impulso de amar o bem comum através da família é simultaneamente intenso e conflitado:

> É preciso não ter vergonha de gostar da família – essa era a sensação inexplicável. Parecia-lhe estar pegando em retratos de mortos e no entanto via sua mãe moça, seu pai de bigodes tensos e rosto de homem, suas tias mesmo agora vivas; seu coração cerrou-se numa saudade ansiada e triste. Meus amores, pensava de olhos úmidos, consciente do falso da expressão, aprofundando-se mais com gosto. (LISPECTOR, 1976, p. 265)

O sentimento pela família (a sua e, igualmente, a obrigação moral e social de constituir uma outra) continua a se exercer:

> Com certa repulsa comoveu-se agudamente não conseguindo tragar o alimento, as lágrimas nos olhos – tanto estava fraca e envelhecida pelos últimos tempos na cidade, tanto era horrível ver a família reunida almoçando silenciosa e voraz. Nessa noite ainda ela mesma se abandonava e à mesa do jantar todos se pareciam. Olhava-os e sentia-se agora unida a eles, sabia de que modo amá-los – tão forte era o espírito da casa. Havia instantes em que a sala e os corpos inclinados para os pratos, aquele silêncio que vinha do campo, o ambiente que nenhum sentimento particular poderia indicar, era por ela intensamente compreendido – estacava com o garfo no ar, olhando-s contrita e feliz. Experimentava uma espécie de renúncia que era como um

> passo vagaroso para a frente, notava com uma surpresa mansa que poderia casar, engravidar, tratar dos filhos, falhar alegremente, mover-se dentro de uma casa bordando toalhas de linho, repetir, sim, repetir o próprio destino da mãe. (LISPECTOR, 1976, p. 266-267)

O seu amor por Vicente entra em contradição com sua impossibilidade de deixar de ser uma criança e uma virgem:

> Ela se apoiava à coluna do balcão, olhava as estrelas cheias, tão brilhantes e sem pisco, envolvidas por um lençol vago de névoa, via láctea! olhava como se ela e Vicente estivessem vendo juntos. Sem lembrar-se de que quando estavam reunidos ela queria quase colérica ficar só para poder olhar melhor. Via as estrelas duras e calmas, pensativa antes de dormir – refletia coisas tão altas que nem vivendo todas as vidas poderia realizar seu pensamento: Vicente era um homem; ele estava vivendo longe. Eu te sinto em alguma parte e não sei onde estás – conseguiu ela pensar em palavras. Seu amor era tão fino que ela sorriu constrangida, atravessada por uma frígida sensação de existir. Parecia-lhes extremamente estranho que nessa mesma noite ele vivesse nesse mesmo mundo, que não estivessem juntos e ela não visse o que ele fazia, tão mais forte que a distância era o seu pensamento de amor. Amor era assim, não se compreendia a separação – concluía com docilidade. (LISPECTOR, 1976, p. 277-278)

A falta de espontaneidade da libido objetal mata o prazer, gera a culpa, e ela, que queria ficar em Granja Quieta, resolve retornar à cidade. O impulso de permanecer junto à família está ligado ao bem comum, é uma exigência social do superego:

> [...] prometo cessar tudo, não voltar para a cidade, sim era isso o que estavam querendo, eles, "eles" queriam que ela não voltasse para a cidade ficar aqui. (LISPECTOR, 1976, p. 305)

> Era estranho que ela os amasse tanto, que não suportasse a dor de imaginá-los mortos e no entanto quisesse, sim, ela queria partir. (LISPECTOR, 1976, p. 310)

A partida está ligada à interminabilidade congênita de sua história, pelo que ela deve partir e morrer. Somente a morte inconcluirá a sua inconclusa história:

> [...] meu Deus, pois vou embora, sim! Também sofria e perguntava-se docemente, submissa a si própria: mas por quê? por que afinal desejo ir? Que história uniforme era a sua, sentia ela agora sem palavras. (LISPECTOR, 1976, p. 312)
>
> A morte inacabara para sempre o que se podia saber a seu respeito. (LISPECTOR, 1976, p. 324)

::::::

Como expressões somáticas da retirada individual e narcisista de Virgínia, um dos pólos da expressão poética, iremos estudar o sono, a doença e o desmaio, aqui considerados como elementos desta retirada.[38]

A gênese do desmaio, suas causas e sua função, como proteção contra o mundo e contra as percepções vertiginosas, são examinadas desde a infância, conservando sempre a mesma função e objetivo. O desmaio produz, como o sono e qualquer doença, além da fuga, o renascimento:

> É que às vezes ela pensava pensamentos tão adelgaçados que eles subitamente se quebravam no meio antes de chegar ao fim. E porque eram tão finos, mesmo sem completá-los elas os conhecia de uma só vez. Embora jamais pudesse pensá-los de novo, indicá-los com uma palavra sequer. Como não sabia transmiti-los a Daniel, ele sempre ganhava as conversas. De algum modo misterioso seus desmaios ligavam-se a isso: às vezes ela sentia um pensamento fino tão intenso que ela própria era o pensamento e como que se quebrava, interrompia-se num desmaio.
>
> – Mas ela não tem ab-so-lu-ta-men-te nada! dizia o velho médico de Brejo Alto contendo a impaciência sob os óculos. (LISPECTOR, 1976, p. 146)

38 Cf. Freud (1974, 1976).

O mal-estar físico, náuseas, vômitos, enxaquecas são, como o desmaio, proteção contra os excessos da realidade e uma promessa de novo nascimento: "Mas lembrava-se de Vicente e inclinava-se para diante, a mão apertando o corpo, os olhos cerrados, cheia de náusea e emoção, em crises inesperadas e espaçadas como as dores que anunciam o parto." (LISPECTOR, 1976, p. 233) Antes da difícil decisão de partir para Granja Quieta e deixar Vicente, Virgínia atravessa uma crise de enxaqueca e de náuseas:

> Numa forte enxaqueca seu estômago se contraíra, a cabeça latejava.
>
> .....
> Numa impressão confusa sentia que não havia desgraça grande demais para seu corpo... sim, que tudo ela suportaria, não, não por coragem mas porque vagamente, vagamente, porque o impulso inicial já fora dado e ela nascera; (LISPECTOR, 1976, p. 236-237)

O ir dormir, o sono se reveste de grande prazer, decorrente de recuo a si mesma, ao seu próprio corpo, a uma libido especificamente narcisista:

> Metia-se com profundo amor-próprio na cama. Concentrava-se um instante até descobrir um cricri longíquo, nítido e frágil, o grilo brilhando. Seu próprio espírito se apoderava dela. Suspirava. Oh Deus, era estranho como não sentia nenhuma pressa. No fundo ela era aterrorizantemente quieta. (LISPECTOR, 1976, p. 196)

Também o sonho, ao lado do sono, representa a proteção narcisista contra a realidade contundente:

> Deitou-se e logo pesou-lhe o cansaço da noite mal dormida, Ah, como era horrivelmente feliz em estar exausta. Um vago choro formou-se nas suas entranhas e ela se disse sentindo-se revolvida e dolorosamente contrita: é cansaço só isso. Adormeceu caindo caindo caindo através do escuro.

> Estacou: a cidade metálica. A cidade metálica. A Cidade Metálica. (LISPECTOR, 1976, p. 234)

Dormir representa o grau máximo de recuo narcisista, com exceção de morrer, e se reveste de uma sensualidade máxima:

> Foi dormir, fazia um frio aconchegado. Continuava a experimentar no sono o melhor. Gostava sobretudo quando chovia e ela sentia o quente da cama e a vidraça brilhando; procurava não adormecer para viver a espera do sono enquanto piscava com conforto, com malícia doce e arfante – tão bom era, tão mais sensual do que mover-se, do que respirar, mesmo do que respirar, do que amar um homem. Guardava tal esperança no que poderia sonhar. Não era sequer preciso pensar a respeito, ir dormir sucedia-se sozinho, macio como quedas macias, como o interior do corpo vivendo sem consciência, sem finalidade. (LISPECTOR, 1976, p. 280)

A retirada narcisista total ocorre com o sono final, com a morte:

> Era um momento extremamente íntimo e estranho – ela reconhecia tudo isto, quantas vezes, quantas vezes o ensaiara sem saber; e agora, extraordinariamente quieta, purificada das próprias fontes de energia, entregando mesmo as possibilidades futuras. (LISPECTOR, 1976, p. 320-321)

::::::

Passemos agora à temática das crianças e dos filhos, dentro do tratamento ideológico específico que lhe é dado em *O lustre*. Crianças e filhos seriam posssibilidades de fusão do amor narcísico e do amor objetal, do individual e do coletivo, já que estes elementos poderiam ser considerados, ainda, extensões do corpo da protagonista. No entanto, as crianças acabam por não preencher esta função, por se tornarem rivais da mesma e vice-versa. Quanto aos filhos, são um objetivo ansiado, mas acabam por serem recusados, já que, por detrás deles, está o

texto, considerado, em última análise, como um meio mais hábil de proliferação do individual no coletivo.

A cena com as crianças no jardim é um renhido combate (LISPECTOR, 1976, p. 181-185), no qual contendores medem forças. Virgínia, ao se defrontar com as crianças, não tem o comportamento adulto, protetor, que dela seria de se esperar, não atira de volta a peteca que lhe cai aos pés, descontinua e estabelece uma pane no jogo habitual que é travado entre adultos e crianças. O terror se instala nestas circunstâncias, e Virgínia se ocupa em apresentar desculpas para o seu comportamento, o seu estado febril, defende-se com humildade. A partir daí, as crianças se encarregam de inverter a situação, tratando-a como criança, perguntando-lhe se não tem pai e mãe para quem voltar, pressionando-a para voltar e dando-lhe informações de como voltar. As crianças se convencem com alívio do seu estado febril e se reasseguram de que estão diante de uma crinaça e não de um adulto, o que é bem mais tranquilizador, de um ser indefeso que precisa de sua proteção. Assim apaziguados, Virgínia supera o perigo e se retira cerimoniosamente, não sem o testemunho de uma senhora de azul, a observar que algo de anormal se passara: "— O mundo está cheio de meninos malcriados." (LISPECTOR, 1976, p. 185)

Esta cena experimenta um contraponto na cena do trem (LISPECTOR, 1976, p. 250-251), quando num diálogo entre Virgínia e uma menina idiota ou semi-idiota, uma responsabilidade ainda maior lhe é dada, a qual ela está cada vez menos apta a cumprir. O clima de terror e tragédia é o mesmo, ou ainda mais intenso, porque neste caso a criança também está aterrozida e mais dependente do adulto. Há ainda outros elementos simétricos nestas duas cenas, o fato de que as vozes das crianças ecoam a problemática da protagonista, sua partida para a Granja Quieta na primeira cena e sua permanência lá na segunda. São vozes proféticas de criaturas que, como Virgínia, são pequenas sibilas na infância.

O mundo é pura futuridade, exteriorização e exala um cheiro de crianças: "[...] até passar pelo grupo escolar de onde nascia docemente um cheiro de crianças misturado ao de verniz novo e de pão com manteiga". (LISPECTOR, 1976, p. 239) O mundo, para prosseguir, necessita do cheiro e das vozes das crianças:

> Uma criança magra chorava no restaurante diante de um copo de leite, sempre, sempre. Quando viera para a cidade, com o corpo desperto afastado do encosto do banco, o coração tonto de curiosdade e juventude, uma criança também chorava. (LISPECTOR, 1976, p. 239)

Mas estas crianças, puros reflexos da protagonista, são também o oposto dela, objetos extrínsecos, continuidade para fora do seu ego, alteridade insuportável, e não podem, tal como os filhos, competir com a produção de um texto, mais efetivo em universalizar este ego, em projetá-lo no seio do futuro e do geral absoluto, como ocorre do lado da autora da obra. O que não se soluciona do lado da protagonista se soluciona do lado da escritora.

Por estes motivos, os atos de sadismo em relação às crianças estão presentes na obra: um episódio infantil, quando Virgínia arranca os cabelos louros da amiga ou maltrata um nenê:

> [...] ela segurara na riqueza da amiga, nos seus cabelos longos e alguns fios trêmulos e assustados rebentaram, restaram nas suas mãos; a outra gritara de dor [...]. (LISPECTOR, 1976, p. 219)

> E um dia ela pegara na filha da vizinha e segurara-a nos braços até que entre ambas só havia intimidade; o nenê todo cheirava à própria boca, a quarto de mocinha dormindo. Quis abraçá-la e a menina chorou, a mãe veio de olhos atentos, a criancinha disse: ela fez dodói, a mãe retirara a filha dizendo que não era nada. Sim, acontecera tudo isso. (LISPECTOR, 1976, p. 219)

A questão dos filhos tem uma nuança diferenciada da relação com as crianças, pois se trata não apenas de contemplar, mas de gerar um ser do próprio corpo, reunindo as duas pontas da libido do ego e da libido objetal e desalienando o individual do coletivo. Mas a solução é demasiado comum e de certo modo restrita para a protagonista, projeção da autora, que visa à criação de um objeto menos perecível e mais apto a ingressar definitivamente na história, o texto. De qualquer forma, o impulso a produzir o filho é metáfora do impulso a produzir o texto, embora em termos relativos, pois o texto é o filho verdadeiro. Dentro desta dialética autora/protagonista, Virgínia se conserva ambivalente entre o impulso de ter filhos, estender seu corpo nestes objetos, ou ficar restrita ao seu próprio corpo. Ela oscila entre a vocação de ter e a vocação de não ter filhos, ambas de igual intensidade, de modo que uma trava a outra. Na consulta médica e após (LISPECTOR, 1976, p. 185-189), esta problemática é amplamente discutida. Sua gravidez é de ordem psicológica, uma vez que seus enjoos nada significam neste sentido. Diante disto, ela reflete sobre a sua falta de vocação para ter filhos, sobre a sua extrema completude em si mesma:

> Ela mesma pensava que jamais teria filhos. Nunca os temera sequer como se por um conhecimento quieto de sua natureza mais secreta soubesse que seu corpo era o fim de seu corpo, que sua vida era a sua última vida.
>
> .....
>
> Sobretudo ela não era das que têm filhos. E se os fizesse nascer algum dia, ainda seria daquelas que não têm filhos. (LISPECTOR, 1976, p. 187-188)

A ideia do filho como um prolongamento do seu ego leva Virgínia a pensar nesta possibilidade como uma vinculação excessiva, ainda como a presença do seu próprio corpo:

> Se tivesse um filho estaria sempre em sobressalto. A cada segundo esperaria vê-lo pôr feijão nos ouvidos com malícia e sabedoria, pôr o dedinho na tomada elétrica. E a cada segundo agradeceria magra e nervosa o milagre de nada suceder – porque ela seria magra e nervosa. Até que habituada com a gentileza dos acontecimentos ficaria em paz, tomando chá com bolos e bordando. E então a criança iria diretamente para a tomada elétrica. Só o seu medo evitava as desgraças, só o seu medo. (LISPECTOR, 1976, p. 189)

Embora a rejeição, é preciso ter filhos, esta a maneira mais próxima de desalienar ego em mundo, a mediação, a ponte. Virgínia se ressente da posição de Vicente, cujas palavras funcionam como mote de sua reflexão em Granja Quieta sobre o assunto, e até mesmo como motivo do seu afastamento de Vicente: "O amor não é tudo que resulta em filhos." (LISPECTOR, 1976, p. 292)

Que ela decidisse, ter ou não ter filhos, isto lhe seria admissível. Mas esta não é uma decisão tomada, e que alguém a tome por ela, isto lhe é insuportável (o texto, por trás, é a expressão desta vacilação). Tanto é assim que idêntica problemática é examinada e estranhada em relação a Rute, mulher do irmão, já que ela não deseja ter filhos. Virgínia e Daniel são duplos, irmãos, e estão ambos atingidos pela recusa de Vicente e de Rute, por suas ofensas inominávels de deter a corrente estuante da vida. É o que Virgínia tenta explicar a Daniel: "— Se você soubesse como a vida pode ser delicada." (LISPECTOR, 1976, p. 297) E mais adiante surge uma imagem concreta desta delicadeza, deste fluir natural:

> Sim... em alguma parte uma corça abria e fechava suavemente as pálpebras, lambendo um recém-nascido sorridente e ainda cansado, seus cabelos estremeciam finamente como erva frágil enquanto com os sentidos entreabertos ela com dificuldade e atenção conquistava a terra. Nenhuma árvore, nenhuma rocha, a nudez até o horizonte de montanhas apagadas; seu coração batia superficialmente e

> ela mal respirava como se para viver lhe bastasse olhar. (LISPECTOR, 1976, p. 301-302)

Assim sendo Virgínia não pode voltar para Vicente, ainda que volte para a cidade. Sua volta para a cidade significaria, enfim, a conquista de si mesma através de um filho, caso ela não houvesse morrido. Sua morte evita, finalmente, a dissolução de um conteúdo que é por si insolúvel: vida ou extinção da vida, vida *versus* morte.

Em oposição à ligação com Vicente, seria mais compatível com a sua natureza de virgem, que em si mesma esplende, como soberania da libido do ego, que apenas se resolveria em libido objetal de escolha narcisista na criança que gerasse, ainda seu próprio corpo e já objeto autônomo,[39] uma ligação fortuita, menos aprisionante, com o jovem médico, da qual poderia resultar um filho:

> Mas não sabia também se queria ter ao seu lado nessa noite aquele médico pálido e de barba crescida, o único homem de quem ela sentia a inexplicável, ansiada e voluptuosa necessidade de ter um filho; sentiu sua vida apertar-se de amor por ele, seu coração pensava com força, com timidez e sangue, vem para mim, vem para mim, por um longo instante veloz. (LISPECTOR, 1976, p. 278)

::::::

Esta hesitação da personagem Virgínia em relação ao filho aponta para a problemática do texto, no que diz respeito à autora. O texto, este objeto intermediário, nem animado, nem inanimado, joga o ego num objeto menos diferenciado do que o filho, ainda e muito o ego do sujeito, que para sempre ficará preso em suas redes, em um trabalho que é dele inalienável.[40]

39 Cf. nota 2.

40 A alternativa da arte como um caminho de retorno da fantasia à realidade é apresentada por Freud: "Antes de deixá-los ir, gostaria, contudo, de chamar-lhes um pouco mais a atenção para um aspecto da vida da fantasia que merece o mais amplo interesse. Isto porque existe um caminho que conduz da fantasia de volta

Mais do que o filho, o texto é o corpo da autora, uma extensão do seu corpo, no qual ela geneticamente poderá influir, produzindo-o cada vez mais à sua imagem e semelhança.

Dando expressão a esta problemática do texto, temos a metáfora dos bonecos de barro produzidos por Virgínia (p. 48-55). Toda uma teoria da criação como um impulso objetal de ordem narcísica emana destas páginas. O próprio modelo tomado, da criação do homem à imagem e semelhança do criador, contém este impulso de criação de ordem narcísica como o impulso criador por excelência. Esta vinculação narcísica entre a natureza do criador e a natureza da coisa criada, que é o próprio elogio do estilo desta autora, está expressa nesta passagem:

> [...] para nascer as coisas precisam ter vida, pois nascer é um movimento – se disserem que o movimento é necessário apenas à coisa que faz nascer e não à nascida não é certo porque a coisa que faz nascer não poder fazer nascer algo fora de sua natureza e assim sempre dá nascimento a uma coisa de sua própria espécie e assim com movimentos também – desse modo nasceram as pedras que não têm força própria mas já foram vivas senão não teriam nascido e agora elas estão mortas porque não têm movimento para fazer nascer uma outra pedra. (LISPECTOR, 1976, p. 48)

Na criação dos bonecos, embora o material e a habilidade sejam elementos valiosos, o que conta é a inspiração, o "milagre" da criação e a submissão do sujeito às forças superiores e cegas que o guiam, aquilo que o transcende e que lhe é extrínseco, tudo o que molda o seu ego ideal ou o seu superego, bem como o que está no reservatório do seu inconsciente:

> Conseguia uma matéria clara e tenra de onde se poderia modelar um mundo. Como, como explicar o milagre... Amedrontava-se pensativa. Nada dizia, não se movia mas

---

à realidade – isto é, o caminho da arte." Cf. FREUD, Sigmund. Os caminhos da formação dos sintomas. In: FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias sobre psicanálise*: Parte III. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. 16, p. 438.

> interiormente sem nenhuma palavra repetia: eu não sou nada, não tenho orgulho, tudo pode me acontecer, se... quiser me impedirá de fazer a massa de barro... se quiser pode me pisar, me estragar tudo, eu sei que não sou nada... (LISPECTOR, 1976, p. 51).

A qualidade interminável, infinita, absoluta, eterna do seu trabalho, a sua insolubilidade, e possibilidade de disseminação do seu ego seduz Virgínia: "Um trabalho que jamais acabaria, isso era o que de mais bonito e cuidadoso já soubera; pois se ela podia fazer o que existia e o que não existia!" (LISPECTOR, 1976, p. 52-53). Os bonecos criados são reproduções do ego que os produz: "Eram bonecos magrinhos e altos como ela mesma." (LISPECTOR, 1976, p. 54). Ademais, os bonecos contêm em si uma possibilidade de desenvolvimento que transcende sua criadora e que representa, simultaneamente, a sua permanência neles, como ocorre no fenômeno de procriação e, mais ainda, no da criação:

> Observava: mesmo bem acabados eles eram toscos como se pudessem ainda ser trabalhados. Mas vagamente pensava que nem ela nem ninguém poderia tentar aperfeiçoá-los sem distrair sua linha de nascimento. Era como se eles só pudessem se aperfeiçoar por eles mesmos, se isso fosse possível. (LISPECTOR, 1976, p. 54)

O ímpeto de Virgínia para "reintegrar-se no movimento comum" (p. 140) permanece no plano do imaginário, e ela é mais a produtora de bonecos do que de filhos, o que apresenta uma simetria com a solução da autora, refugiar-se no espelho narcísico do texto e nele desaparecer ou morrer. Assim, todos os esforços da protagonista em reintegrar-se neste movimento comum, amar e ser amada, ter filhos, resultam em atos falhos e descuidados, o último dos quais é a sua morte por atropelamento,[41] consumando a retirada narcísica em sua pró-

41 Um exemplo de atropelamento como autodestruição intencional é fornecido por Freud: "Numa quantidade muito grande de casos como esses de ferimentos ou

pria libido e a vaga ideia de suicídio (o suicídio da protagonista em seus bonecos) que percorre a obra:

> pela primeira vez notou como ela parecia realmente inferior a várias pessoas conhecidas, isso lhe trouxe à boca uma sensação de mal-estar e procura, certa ânsia sem dor como se se tivesse deslocado imperceptivelmente do próprio contorno; num vago suicídio suspirou devagar, mudou a posição das pernas, recolheu-se apagando-se; (LISPECTOR, 1976, p. 230)

Esta ideia de morte, de autodestruição, de culpa gera uma sucessão de atos descuidados, atos casuais e esquecimentos que apontam para esta intenção congênita de falha, de insucesso, da protagonista em termos máximos, da autora em termos mínimos, já que esta produz o texto, de não fazer escolhas objetais e exercer as atividades motoras a elas conduzentes, de não aderir ao mundo. Ao pernoitar em casa de Vicente, Virgínia dorme demais e ao acordar não mais o encontra. Além disso, lá esquece o chapéu, acentuando o meio do caminho em que terminado todos os seus atos: "de súbito aquela era a verdade, a única depois de acordar e não encontrar Vicente! Lograda, não encontrar Vicente, ter dormido demais! e meu chapéu?!... Perdera-o para sempre." (LISPECTOR, 1976, p. 232). Retornando de Granja Quieta, esta terrível sensação de perda se repete quando ela verifica que deixara de contemplar o lustre. Algo novamente falha nesta saída de si mesma:

> Ah, o lustre. Ela esquecer de olhar o lustre. Pareceu-lhe que o haviam guardado ou então que não tivera tempo de procurá-lo com os olhos. Sobretudo também não virá muitas outras coisas. Pensou que o perdera para sempre.

---

de morte em acidentes, a explicação permanece como uma questão duvidosa. O espectador mais afastado não terá oportunidade para ver no acidente algo além de um acontecimento casual, ao passo que alguém mais intimamente relacionado com a vítima e mais familiarizado com os detalhes terá motivos para suspeitar da intenção inconsciente por trás do acontecimento casual." Cf. FREUD, Sigmund. Atos descuidados. *In*: FREUD, Sigmund. *A psicopatologia da vida cotidiana.* Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. 6, p. 228-229, nota 1.

> E sem se entender, sentindo um certo vazio no coração, pareceu-lhe ainda que na verdade perdera uma de **suas coisas**. Que pena, disse surpreendida. Que pena, repetiu-se com arrependimento. O lustre... Olhava pela janela e no vidro descido e escuro via em mistura com o reflexo dos bancos e das pessoas o lustre. Sorriu contrita e tímida. O lustre implume. Como um grande e trêmulo cálice d'água. Pendendo em si a luminosa transparência alucinada o lustre pela primeira vez todo aceso na sua pálida e frígida orgia – imóvel na noite que corria com o trem atrás do vidro. O lustre. O lustre. (LISPECTOR, 1976, p. 315, grifo da autora)

Esta recuperação interior do lustre, objeto de luz, sede do reflexo, precede a morte final da protagonista por atropelamento, acidente que trai uma intenção inconsciente já pressentida no conhecimento da mesma que nos dá a obra.[42]

O atropelamento desaliena, talvez... Virgínia de si mesma, joga-a, mas por um ato de violência, no meio da multidão e no seio do coletivo. Mas este ato de violência não tem nenhum valor senão para nós, que, através do texto, pudemos privar de sua intimidade, captar os vislumbres de sua santidade (aqui se pode falar da santidade do ego). Pela multidão que se forma ao seu redor, ela é tomada por uma prostituta.

A transformação daquilo que existe de individual em Virgínia no coletivo, através do ritual sociabilizante da morte, a passagem de uma libido do ego para uma libido objetal, a conversão do indivíduo no *socius*, está de tal maneira travada que somente lhe pode ocorrer de maneira violenta. Aliás, esta aura de morte violenta a persegue e leva a velha Cecília a profetizar-lhe, tanto quanto ao seu duplo, seu irmão Daniel, uma morte violenta: "Lá está a velha e pequena Cecília, que lhes dissera de olhos arregalados, enquanto eles tapavam a boca para não rir: morte violenta, meninos, tomem cuidado, os dois terão morte violenta, olhando as palmas sujas e vazias de suas mãos". (LISPECTOR, 1976, p. 56) Tão minunciosa e

42 Cf. nota 11.

detalhada é a mímese da questão desta passagem de um pólo a outro, de uma libido a outra, do individual ao coletivo, que a problemática de Virgínia se amplia para a problemática da condição humana.[43]

Todas as soluções cogitadas por Virgínia para esta passagem são insuficientes tanto para ela quanto para todos: amar e ser amada, ter filhos, nada resolve, finalmente a questão da perecibilidade do ego. Deve ser encontrado um objeto imperecível no qual este ego permaneça inalienável – o texto da autora – metaforizado, do lado de Virgínia, pelos seus bonecos, numa fusão, num amor verdadeiramente feliz no qual a libido do ego e a libido objetal não mais podem ser distinguidas.[44] Este amor feliz, que representa uma conjunção do narcisismo e do amor objetal completo é o amor entre o artista e o objeto produzido por ele, no qual uma parte dele se lhe apresenta como um objeto estranho,[45] levando as vantagens já examinadas sobre um filho enquanto tal e propiciando tanto ao homem quanto à mulher a possibilidade de produzir este filho, o texto: trata-se de um escrínio inviolável no qual o ego ficará preservado em sua particularidade e em sua especificidade. Uma promessa de imortalidade do ego cuja valiosa semente é o narcisismo.

43 Freud examina a reunião dos pólos do individual e do coletivo através da problemática da sexualidade. Cf. FREUD, 1974.

44 "[...] um verdadeiro amor feliz corresponde à condição primeira na qual a libido objetal e a libido do ego não podem ser distinguidas." (FREUD, 1974, p. 117)

45 Cf. nota 2.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973a. 1315 p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973b. 126 p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Menino antigo*: boitempo – II. Rio de Janeiro: Sabiá; José Olympio, 1974. 171 p.

ANJOS, Augusto. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 20. ed. Rio de Janeiro: Bedeschi, [19--]. 271 p.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966. 264 p.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1970. 271 p.

BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*. 7. ed. Paris: José Corti, 1939. 156 p.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970. 234 p.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1971a. 116 p.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971b. 106 p.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. 198 p.

BILAC, Olavo. *Poesias*. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1928. 391 p.

BORGES, Jorge Luis. *Nova antologia pessoal*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968. 240 p.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Porto Alegre: Globo, 1972. 146 p.

BORGES, Jorge Luis. There are more things. *In*: BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 39-47.

CAMUS, Albert. *Bodas em Tipasa*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964. 121 p.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. 536 p.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 257 p.

DAIX, Pierre. *Crítica nova e arte moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. 138 p.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1974. 342, p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo*: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Imago, 1976. 511 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977. 127 p.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971. 255 p.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973. 386 p.

ECO, Umberto. Do modo de formar como engajamento para com a realidade. In: ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 227-277.

ELIOT, T. S. *Selected essays*. 15. ed. Londres: Faber & Faber, 1969. 516 p.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978. 551 p.

FREUD, Sigmund. *A intepretação de sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1972. v. 4 e 5. 793 p.

FREUD, Sigmund. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. 14. 420 p.

FREUD, Sigmund. *Moisés e o monoteísmo. Esboço de psicanálise e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. v. 23. 362 p.

FREUD, Sigmund. *A psicopatologia da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Imago, 1976a, v. 6. 362 p.

FREUD, Sigmund. *Cinco lições de psicanálise, Leonardo e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976b, v. 11. 252 p.

FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias sobre psicanálise*: Parte III. Rio de Janeiro: Imago, 1976c, v. 16. 573 p.

GROSSMANN, Judith. *Obra estruturada*; modelo e antimodelo na literatura contemporânea. 1973a. 130 f. Tese (Obra apresentada para concurso ao cargo de professor titular no Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras)–Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1973a.

GROSSMANN, Judith. *Unidades narrativas*; conto, novela, romance. Salvador: Instituto de Letras da UFBA, 1973b. 52 p. mimeo.

GROSSMANN, Judith. Três tipos de poética. *Universitas*, Salvador, v. 19, n. especial, pp. 159-166, jan/abr. 1978.

GROSSMANN, Judith. Os grandes desafios da crítica literária: o caso Clarice. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 60, p. 52-58, jan/mar. 1980.

GROSSMANN, Judith. *Temas de teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1982. 119 p.

MAIACOVSKI, Vladimir. La nube en pantalones. In: GUERRERO, Lila. *Antologia de Maiacovski*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1943, p. 197-214.

HORNEY, Karen. *Neurose e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. 425 p.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1969. 162 p.

KAFKA, Franz. *Diários*. São Paulo: Exposição do Livro, 1964. 558 p.

KAFKA, Franz. *Na colônia penal*. São Paulo: Exposição do Livro, 1965. 255 p.

KEATS, John. *The poetical works of John Keats*. London: Oxford University Press, 1960. 477 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976. 366 p.

LECLAIRE, Serge. Tomar o corpo ao pé da letra ou como falar do corpo? *In*: LECLAIRE, Serge. *Psicanalisar*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 47-64.

LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. 1199 p.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. 182 p.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. 257 p.

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. 196 p.

LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. 324 p.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977a. 104 p.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977b. 194 p.

MANNONI, O. *Chaves para o imaginário*. Petrópolis: Vozes, 1973. 335 p.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. 1093 p.

MEIRELES, Cecília. *Solombra*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1963. 63 p.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968. 391 p.

MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980. 167 p.

PICON, Gaëtan. A arte como remorso e como alegria. In: PICON, Gaëtan. *O escritor e sua sombra*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970, p. 231-238.

POE, Edgar Allan. *Poesia e prosa*: obras escolhidas. Porto Alegre: Globo, 1960. 567 p.

ROBBE-GRILLET, Alain. Natureza, humanismo, tragédia. In: ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo: Documentos, 1969, p. 36-54.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964. 176 p.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão*: veredas. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. 460 p.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*: terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. 192 p.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. 246 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. *In*: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Obras*. Porto Alegre: Globo, 1962. v. 2. p. 417-479.

SHAKESPEARE, William. *The complete works of William Shakespeare*. London: Collins, 1942. 1312 p.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. 204 p.

THOMAS, Dylan. A refusal to mourn the death, by fire, of a child in London. *In*: THOMAS, Dylan; WILLIAMS, Oscar (ed.) *The pocket modern verse*. New York: Washington Square Press, 1963, p. 566.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969. 204 p.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Europa-América, 1962. 372 p.

WIMSATT Jr., William K. & BEARDSLEY, Monroe C. A falácia intencional. *In*: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 282-292.

WITTGENSTEIN, Ludwig Joseph Johann. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968. 152 p.

YEATS, William Butler. Among school children. In: YEATS, William Butler. *The collected poems of W. B. Yeats*. London: Macmillan, 1961. p. 245.

As dualidades da obra literária pelo olhar de Judith Grossmann

Henrique Júlio Vieira

A publicação que você tem em mãos é resultado do trabalho desenvolvido pelo projeto de pesquisa "Acervo de Escritores Baianos" no Instituto de Letras e no Espaço Lugares de Memória, da Universidade Federal da Bahia, com o financiamento do CNPq. *Guerra e Paz do discurso literário* era, até então, uma obra inédita, guardada pela própria autora em uma pasta polionda verde em um dos seus arquivos, com a cuidadosa metodologia que lhe era peculiar na organização tanto dos documentos do Setor de Teoria da Literatura da UFBA quanto dos seus manuscritos literários.

Podemos, com segurança, situar Judith Grossmann nesse perfil de escritores baianos a que se refere o título do projeto, não pela sua cidade natal, Campos do Goytacazes, no Rio de Janeiro, mas pelo seu estreito vínculo com a cidade de Salvador. A partir de 1966, começou a lecionar na UFBA, com a incumbência de implantar o Setor de Teoria da Literatura e

ministrar as disciplinas desse campo do saber na Faculdade de Filosofia, de onde foi desmembrado o Instituto de Letras e outras unidades, por efeito do Decreto nº 62.241, de 8 de fevereiro de 1968, durante o regime militar. Na UFBA, Judith Grossmann ofereceu uma das primeiras oficinas de criação literária de natureza curricular dentre as universidades brasileiras e que integra, atualmente, o currículo de Letras e dos Bacharelados Interdisciplinares. Na Escola de Teatro, também a partir dos anos 60, passou a oferecer as disciplinas de Literatura Dramática e Dramaturgia, esta focada na criação e adaptação de textos teatrais. Passaram pelas suas aulas, entre os anos de 1966 e 1990, um expressivo número de escritores, ensaístas, dramaturgos, professores universitários e da educação básica em exercício atualmente.

A sua produção poética e ficcional integra antologias e coleções de literatura baiana. E Salvador, além de ser a cidade onde a autora escreveu uma parte significativa de sua produção intelectual, aparece também como *topos*, como a ambientação de contos e romances cujas personagens podem ser encontradas em uma agência dos correios, um quarto de hotel na Vitória, um apartamento em Amaralina, um restaurante, uma praça de alimentação de shopping center, uma sala de aula ou até mesmo na Ladeira da Barra... Se houve alguma forma mundana de exercer a ubiquidade, o fez Judith Grossmann, que escrevia como quem estivesse em Salvador, em Campos, no Rio, em Chicago ou em algum ponto do Leste Europeu, de onde emigrara a sua família. Recordo aqui o poema "Ubiqüidade", integrante de *Vária Navegação: mostra de poesia*, lançado em 1996 pela Fundação Casa de Jorge Amado, com o apoio da COPENE:

Possui dois números telefônicos
Assinante em duas cidades
071-121
021-121
Mas jamais se encontra

Em lugar algum –
(GROSSMANN, 1996, p. 94)

Nesta geografia migrante, dispersiva, situam-se também os arquivos e coleções da autora. No Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (Rio de Janeiro), manuscritos literários, fotografias, correspondências e recortes de jornais. Na Universidade Federal da Bahia, o seu arquivo acadêmico e uma coleção de manuscritos literários, como uma espécie de *exhibit*[46] do que foi transferido para o Rio de Janeiro na década de 1990 e lançado à posteridade no casarão rosado da Rua São Clemente, no bairro carioca de Botafogo.

Para a Teoria da Literatura na Universidade Federal da Bahia, ela exerceu um papel simultâneo de arconte e de titular da memória desse recém-formado campo de estudos. Principalmente nos anos iniciais de implantação, o registro do cotidiano institucional perpassava, incontornavelmente, o registro da sua própria atividade docente no Setor, do qual ela foi a primeira professora contratada, em 1966, e a primeira Titular, a partir de 1973. Por extensão das suas atividades de ensino, tomou para si a incumbência de produzir a memória dessa disciplina na instituição através da composição do seu arquivo pessoal. Cruzam-se, desta forma, os fios da história institucional e da história pessoal em documentos provenientes de sua atuação universitária, como ofícios convocatórios para reuniões, ementas de disciplinas, planejamentos semestrais, provas, projetos de pesquisa, programação de seminários e correspondências com universidades e editoras.[47] Esse arquivo pessoal de feição acadêmica também reconstitui o circuito

46 Faço referência ao texto "Conservatório da palavra: Exhibit do laboratório de um conto", que introduz o conto "O pelotão de fuzilamento" em *Pátria de Histórias: contos escolhidos de Judith Grossmann,* organizado por Lígia Guimarães Telles.

47 Essa convergência entre o biográfico e o institucional na formação do Setor de Teoria da Literatura e do arquivo acadêmico da autora foi estudada por Lívia Natália em sua tese de doutorado intitulada *A pedagogia franqueada: Judith Grossmann e a cena teórico-crítica dos estudos literários no PPGLL, do ILUFBA*, defendida em 2008 no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFBA.

entre leitura, pesquisa e ensino, pois o aparentemente árido terreno dos objetivos de pesquisa e das bibliografias possibilita identificar as inclinações teóricas da pesquisadora e os caminhos didáticos da professora, "mão direita e mão esquerda" na produção teórico-crítica de Judith Grossmann. [48]

Originalmente, *Guerra e Paz do discurso literário* foi concebido como a continuação do livro *Temas de Teoria da Literatura*, publicado em 1982 pela Editora Ática na coleção "ensaios", ao lado de algumas obras como *No Calor da Hora*, de Walnice Nogueira Galvão, *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*, de Osman Lins, *A Tradição do Impasse*, de João Alexandre Barbosa, *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*, de Florestan Fernandes, *Texto, Crítica, Escritura,* de Leyla Perrone-Moisés, e *Igreja, Estado e Tensão,* de Thales de Azevedo.[49]

Para compreendermos a estrutura de *Guerra e Paz do discurso literário,* é preciso voltar à sua obra predecessora, já que se trata de uma ampliação desta. *Temas de Teoria da Literatura* é dividido em duas partes, a primeira, de sistematização teórica, e a segunda, de análise crítica da obra literária de Carlos

48 Em "Estudos de teorias e representações literárias e culturais: tendências e projetos", Evelina Hoisel mapeia os projetos e as correntes que formaram a pesquisa em Teoria da Literatura. Sobre a formação teórica praticada no Instituto de Letras nos anos 70 e 80, sobretudo por conta da atuação de Judith Grossmann, declara-se: "A formação teórica básica dos estudantes de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da UFBA resulta da convergência de diversas linhas teóricas: 1. da postura imanentista oriunda da nova crítica, de René Wellek e Austin Warren, conforme expressa no seu manual *Teoria da Literatura*; 2. da *teoria da literatura* dos formalistas russos, que privilegia as noções de literariedade, estranhamento, singularidade; 3. da semiologia de Umberto Eco, principalmente as noções de ambiguidade e obra aberta, conforme teorizado em *Obra aberta* e *Apocalípticos e integrados*; Roland Barthes, em *Elementos de semiologia*; Roman Jakobson, em *Lingüística e comunicação*, que nortearam as relações intersemióticas" (HOISEL, 2005, p. 105). Pode-se identificar, através dos documentos do arquivo acadêmico de Judith Grossmann, a convergência entre esse repertório de leituras que faziam parte das aulas de Teoria da Literatura e as referências bibliográficas tanto dos seus projetos de pesquisa quanto das suas publicações. Lígia Guimarães Telles

49 No Programa Individual de Trabalho para o ano de 1984, entregue em dezembro de 1983 para o Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras, Judith Grossmann informa na seção "Publicação": "deverá ser publicada sob forma de livro sob o título de 'Guerra e Paz do discurso literário; temas de Teoria da Literatura II'" (GROSSMANN, 1983, p. 3).

Drummond de Andrade com base no aparato teórico anteriormente construído. A primeira parte divide-se em dez capítulos (temas): "Alguns aspectos da natureza da literatura"; "Alguns aspectos da função da literatura"; "Tensão real/irreal na obra literária"; "A realização do real"; "A criatividade"; "A imaginação artística"; "Criação literária e criação científica"; "A ficcionalidade"; "A obra literária como tempo e espaço"; "Literatura e realidade". Com o rigor da simetria, análogo ao de igrejas góticas saídas de um romance proustiano, a segunda parte do livro espelha os mesmos títulos dos capítulos anteriores, dando ênfase, contudo, à análise de poemas drummondianos, lidos como amostras críticas. Na introdução de *Temas*, Judith Grossmann assinala:

> A coesão do temário resulta, na verdade, do fato de que ele se faz num desdobramento de questões referentes à natureza e à função da literatura, pois não há aspecto do literário que não seja, necessariamente, um fragmento destes dois problemas magnos da Teoria da Literatura. Esta explora incansavelmente aquilo que a própria poesia explora, o que ela é e a que serve. Pois não serve a própria Teoria da Literatura senão à poesia. (GROSSMANN, 1982, p. 2).

Guerra e Paz do discurso literário adota a mesma divisão em duas partes, explorando outros dez temas: "Forma, conteúdo e estrutura"; "O processo poético. Intencionalidade: teoria e prática"; "Criação individual e expressão coletiva. Criação literária e tradição"; "Arte literária e historicidade"; "O absoluto numa forma"; "A essência da linguagem e a essência da poesia"; "A essência do real e a obra literária"; "A representação literária do real. O realismo artístico. Modos de representação"; "Invenção e reconhecimento da obra literária"; "A experiência da obra literária: vias de acesso". Diferentemente do primeiro livro, de 1982, desta vez, a segunda parte retoma apenas os três primeiros temas abordados anteriormente, tomando como amostras críticas *Crônica da casa assassinada,* de Lúcio Cardoso, *A maçã no*

escuro e *O lustre,* ambas de Clarice Lispector. Na introdução de *Guerra e Paz*, ora publicado, reitera-se o mesmo entendimento sobre a estreita relação entre o fazer da teoria e o da crítica:

> Em resumo, uma Teoria da Literatura sempre apoiada na Crítica Literária e até mesmo na História Literária, para que, através do estudo de obras particulares e da observação da evolução literária, possa recriar conceitos recebidos, tanto de uma bibliografia especializada quanto resultantes da transferência de noções retiradas de outras áreas do saber. [...] Como decorrência da metodologia empregada, de um lado a Teoria da Literatura, do outro, a Crítica Literária, apresentamos três amostras críticas demonstrativas de como o modelo teórico do assunto foi renovado à custa da obra literária, podendo assim retornar permanentemente ao seu ponto de origem, ao qual é aplicado.

Por conta disso, quando falamos de *Temas* e *Guerra e Paz*, o adjetivo composto "teórico-crítico" não se limita a uma mera convenção gramatical do nosso jargão nos estudos literários, antes, trata-se do próprio método da autora. Os conceitos sobre a natureza e a função da literatura alimentam-se de imagens poéticas e cenas narrativas presentes nas obras selecionadas como "amostras representativas" das questões teóricas; por outro lado, a análise crítica das obras realiza e aplica o raciocínio engenhosamente arquitetado na primeira seção. Assim, a Teoria da Literatura era inspirada pela criação literária e mediada pela leitura da Crítica (ponto de destino e ponto de chegada da Teoria), construindo um terreno fértil para quem pensava como *scholar* e como escritora.[50] Também se fazem presentes

50 No seu memorial de progressão para Professor Titular, Lígia Guimarães Telles recompõe a relação entre teoria e obra literária nas aulas de Judith Grossmann: "Nas aulas de Teoria da Literatura da graduação em Letras, vivas na minha memória, a professora Judith Grossmann utilizava uma metodologia que tinha como ponto de partida, para todas as conceituações e reflexões teóricas formuladas, um amplo acervo de textos da literatura brasileira e de outras nacionalidades, a partir dos quais eram acionadas questões dinamizadoras de sua reflexão. Tal acervo funcionava, portanto, como elemento propulsor de elaboração sofisticada desses construtos teóricos. Ou seja, a teoria era construída a partir da criação poética, em potentes diálogos agenciados pela professora, de modo equivalente

imagens e conceitos oriundos da Filosofia e da Psicanálise, que representam dois aportes significativos na produção da autora.

O temário explorado nos dois volumes é proveniente dos seus projetos de pesquisa no Instituto de Letras da UFBA. Iniciado em janeiro de 1976, sete anos antes do lançamento de *Temas de Teoria da Literatura*, o projeto individual "O fenômeno literário: temas de Teoria da Literatura" tinha por objetivo:

> [...] apreender a constituição e a especificidade do fenômeno literário. Buscar-se-á delinear uma teoria do fenômeno literário, confrontando-se a mesma com um conjunto de obra literária, a de Carlos Drummond de Andrade, cuja leitura crítica anotada foi efetuada durante o ano de 1976 como etapa inicial deste projeto de pesquisa, a qual será nele incorporada. (GROSSMANN, 1977, p. 1).

A lista de questões teóricas elencadas para essa pesquisa corresponde àquelas mesmas analisadas em *Temas de Teoria da Literatura*, como é possível identificar através do cotejo entre a obra e os documentos do seu arquivo acadêmico, a exemplo do Relatório de Atividades Docentes a seguir (Fig. 1), do ano de 1979. Outros documentos, particularmente os programas de disciplinas, também apontam que essas questões já começavam a ser disseminadas, antes da publicação do livro, nas aulas do Curso de Mestrado em Letras. Esse projeto de pesquisa correspondia à disciplina "Teoria da Literatura XXI: O fenômeno literário", obrigatória para a área de concentração em Teoria e ministrada por Judith Grossmann.

ao método que, mais tarde, eu viria a reconhecer também operacionalizado pela escritora, no território de sua produção ficcional. Só em tempo de posterioridade pude identificar, na metodologia adotada por Judith Grossmann em sala de aula, a imbricação entre a professora, a teórica e a escritora, tríade mediada por outra identidade: a de leitora." (TELLES, 2018, p. 20).

Figura 1

RELATÓRIO DO PROJETO CONCLUÍDO NO SEMESTRE

Foi concluído, em sua forma final, o projeto de pesquisa O FENÔMENO LITERÁRIO; temas de Teoria da Literatura, com o seguinte sumário:

INTRODUÇÃO
1º PARTE- OS TEMAS
1- ALGUNS ASPECTOS DA NATUREZA DA LITERATURA
2- ALGUNS ASPECTOS DA FUNÇÃO DA LITERATURA
3- TENSÃO REAL/IRREAL NA OBRA LITERÁRIA
4- A REALIZAÇÃO DO REAL
5- A CRIATIVIDADE
6- A IMAGINAÇÃO ARTÍSTICA
7- CRIAÇÃO LITERÁRIA E CRIAÇÃO CIENTÍFICA
8- A FICCIONALIDADE
9- A OBRA LITERÁRIA COMO TEXTO E ESPAÇO
10- LITERATURA E REALIDADE
2º PARTE- PONTOS DE PARTIDA

Fonte: GROSSMANN, 1979, p.4

Com a finalização de "O fenômeno literário", em 1979, a autora desenvolveu um projeto de pesquisa coletivo e outro individual. "Poética e criação literária" foi implantado em 1980 e contava com a atuação das professoras do Setor de Teoria da Literatura, Antonia Herrera, Evelina Hoisel, Lígia Telles, Vera Novis, e de alunos da graduação e do mestrado, sob a coordenação de Judith Grossmann[51]. Pretendia-se analisar, na história da poesia brasileira, a poética dos principais estilos de época, com ênfase às concepções de literatura apresentadas pelas próprias obras literárias[52]. Paralelamente, o projeto individual denominava-se "A poética do texto", começou em 1979 e tinha conclusão prevista para 1984. Era uma continuidade

51 Evelina Hoisel, em "Retraçando percursos: narrativas de pesquisa", traz as seguintes considerações sobre o projeto *Poética e criação literária*: "[...] congregava todas as professoras do setor, sob a coordenação da profa. Judith Grossmann. [...] concretizava sistematicamente uma das características da Literatura ministrada no Instituto de Letras da UFBA, desde a sua instalação no currículo: considerar a criação literária como fator constituinte da poética, ou das poéticas. O projeto era bastante amplo, pois objetivava o estabelecimento de uma poética segundo a criação literária ao longo da história da poesia brasileira, valorizando a teoria que sistematiza os pressupostos dados pela criação literária." (HOISEL, 2017, p. 37).

52 Cf. GROSSMANN, 1978.

das reflexões anteriores sobre a natureza e a função da obra literária, com o seguinte objetivo:

> [...] analisando a natureza do processo poético, buscar em que medida esta compreensão se apresenta como um investimento para a abordagem da obra literária pela crítica literária. A crítica literária permanecerá ligada à própria natureza da obra literária, em sua dinâmica de abarcar o geral através de uma realização singular, que, embora produzida na história, a extrapola, adquirindo um caráter trans-histórico. A investigação se deterá, ainda, sobre a questão formal relativa à obra literária, sobretudo em seus aspectos conduzentes a trabalhar as relações entre poesia e poema. (GROSSMANN, 1979, p. 2).

Similarmente ao circuito entre ensino, pesquisa e publicação com *Temas de Teoria da Literatura*, as questões desse projeto seguinte eram trabalhadas na disciplina "Teoria da Literatura XXIII: A poética do texto", obrigatória para o Mestrado, e viriam a compor *Guerra e Paz do discurso literário*. No mesmo relatório de 1979, a metodologia apresentada para o novo projeto que estava sendo iniciado naquele ano situa, mais uma vez, a proveniência dos temas de *Guerra e Paz*, agora publicado, nas atividades de pesquisa da autora (Fig. 2). Chama atenção o fato de que, embora esses projetos tivessem duração entre 4 e 5 anos, os temas permaneceram os mesmos elencados previamente. Em um plano de atividades do ano de 1976 (GROSSMANN, 1976), quando começou "O fenômeno literário", também já era apresentada a etapa "A poética do texto", com a lista dos temas que viriam a ser estudados quatro anos depois. Isso é indicativo de que o período entre 1976 e 1984, quando Judith Grossmann desenvolveu esses dois projetos, marca a construção de um programa de pesquisa para a área de concentração em Teoria da Literatura do Curso de Mestrado em Letras da UFBA, inaugurado em 1977.

Figura 2

INTRODUÇÃO
1- O LUGAR DO SUJEITO
1.1- Forma, conteúdo e estrutura
1.2- O processo poético. Intencionalidade: teoria e prática
2- LITERATURA E HISTÓRIA
2.1- Criação individual e expressão coletiva. Criação literária e tradição
2.2- Arte literária e historicidade
3- A QUESTÃO FORMAL
3.1- O absoluto numa forma
3.2- A essência da linguagem e a essência da poesia
4- O LITERÁRIO E O REAL
4.1- A essência do real e a obra literária
4.2- A representação literária do real. O realismo artístico. Modos de representação
5- EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E RECEPÇÃO DA OBRA LITERÁRIA
5.1- Invenção e reconhecimento da obra literária
5.2- A experiência da obra literária: vias de acesso
CONCLUSÃO

Fonte: GROSSMANN, 1979, p. 6.

Ambientado o livro no seu contexto de pesquisa, vale assinalar um outro aspecto significativo para as ideias presentes em *Guerra e Paz do discurso literário* – as dualidades na construção do pensamento teórico de Judith Grossmann. O grande romancista russo, Tolstói, ficcionista e visionário de uma nova ordem social, política e espiritual para o gigante eurasiático, aparece com a sua obra *Guerra e Paz* como um subtexto sobre o qual Judith Grossmann esquadrinhou os seus temas de teoria da literatura. Com o fôlego notadamente épico, o romance de Tolstói almejava grandes objetivos, compor um painel da sociedade russa e de suas dualidades, tais como a aristocracia e a plebe, a vida cortesã, palaciana e a máquina de guerra engendrada pelo avanço das tropas de Napoleão Bonaparte. No âmbito da teoria e da crítica, *Guerra e Paz do discurso literário* almejava realizar feitos semelhantes àqueles do predecessor russo na arte da narrativa e na compreensão das dualidades do destino humano.

Na arquitetura do modelo teórico-crítico de Judith Grossmann, são trituradas as principais dualidades pelas quais a Teoria da Literatura produziu, no século XX, o seu estatuto de

discurso científico: Tradição *versus* Inovação, Intencionalidade prévia *versus* Significação, Expressão individual *versus* Expressão coletiva, Linguagem literária *versus* Linguagem não literária, Poesia *versus* História, Mímese *versus* Real, Romantismo *versus* Realismo, Arte *versus* Ciência são alguns dos pares analisados e, ao mesmo tempo, dinamitados. Fazendo uma espécie de dobra[53], de virada teórica no manejo desses operadores, a autora observa uma dialética do discurso literário, entendido como uma síntese de fluxos e contrafluxos presentes no processo criador. A discussão mergulha até o cerne de cada um desses conceitos e, ao chegar ao seu núcleo, desarma o binarismo, mostrando a conciliação dessas dualidades pelo discurso literário, caracterizado como uma expressão artística com a linguagem que estabelece uma relação dialética com esses aspectos.

Para trazer alguns exemplos, a expressão mais individual pode dar vazão ao mais social dos sentimentos e das aspirações coletivas; a vida de um autor pode atingir um elevado grau de estetização, a ponto de se tornarem indiscerníveis as fronteiras entre a experiência de vida e a ficcionalidade; a literatura que não se pretenda historicizante em seu projeto temático pode ser a forma mais histórica de todas, pois, ainda que deseje distância da carga semântica do presente, está assentada sob um fenômeno vivo e histórico – a linguagem –, que arrasta consigo a compreensão humana da realidade através dos signos. Essa aderência e não aderência do texto literário ao seu contexto está representada, nas palavras da autora, pelo "caráter histórico restrito" e pelo "caráter histórico amplo" da obra literária, o primeiro, nas obras adossadas à história, a exemplo do romance histórico, a segunda, como um aspecto da natureza da literatura. Sob as ruínas da história, ou melhor, sob as "sementes" das ruínas da história, como assinala Judith Grossmann, a

53 Trago aqui a interpretação de Gilles Deleuze (1991) à "dobra", a partir do estudo de Leibniz e do barroco alemão. A dobra como efeito das contradições do contexto barroco. A dobra aspira um movimento de inflexão infinita pela disrupção ao que seja linear.

obra literária projeta um mundo por vir, inteiramente novo, inteiramente familiar.

As questões movimentadas por *Guerra e Paz do discurso literário* sobre esse tema dialogam com o que discute Giorgio Agamben sobre o descolamento do "contemporâneo" ao seu tempo, para que seja possível enxergá-lo com o distanciamento necessário:

> Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. [...] A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias [...]. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 58-59)

Outras duas questões teóricas aqui abordadas que tomaram lugar de destaque nos estudos literários dizem respeito aos compromissos ideológicos da escrita e ao lugar da subjetividade na literatura. Como experiência dialética com a linguagem, a obra literária é capaz de produzir uma relação inteiramente nova com as ideologias do seu entorno. Para a autora, o conteúdo manifesto e o conteúdo latente do texto podem estabelecer entre si um vínculo de correspondência ou de traição:

> É preciso convir que, da mesma forma que se pode determinar, numa obra literária, em sua camada latente, um apego contrário ao que haja de reacionário na sua camada manifesta – a exemplo de Balzac e Kipling –, pode-se, igualmente, vislumbrar, em sua camada latente, um movimento oposto ao que haja de radical na sua camada manifesta, isto é, uma intensa nostalgia do universo criticado, o que

> vem a igualar os dois termos, reacionário e radical, para transformá-los em um novo termo. É o que se apresenta em obras literárias que criticam severamente um regime econômico falido, uma etapa histórica vencida, um modo de vida ou costumes superados – a nostalgia sempre presente de algum continente perdido. (p. 25).

Essa possibilidade de traição do conteúdo latente à ideologia advogada pelo conteúdo manifesto da obra literária toma forma nos debates contemporâneos sobre literatura, cinema e mídia. Em obras do "mainstream", como filmes, novelas, seriados, propagandas ou programas televisivos, qual seria o limiar entre a denúncia social das diversas formas de opressão, como racismo, sexismo, desigualdade de classe, LGBTfobia, e, por outro lado, a reprodução de "imagens de controle" (COLLINS, 2000; COLLINS apud BUENO, 2019) que reforçam essas mesmas opressões? Ou ainda, qual seria o aproveitamento da participação de sujeitos subalternizados em produções da indústria cultural que visem meramente ao humor escrachado ou ao reforço de estereótipos e hierarquias sociais? Trata-se de uma discussão igualmente destacada sobre o dilema entre conteúdo latente e conteúdo manifesto a tensão entre o engajamento público de escritores, artistas e intelectuais em condição de privilégio racial, social ou econômico na luta contra as opressões e a produção de representações questionáveis de gênero, raça, classe ou sexualidade em suas obras.

Outro tema que ganhou relevância nos estudos recentes envolve a noção de autoria e o lugar da subjetividade no processo criativo. A criação literária, para Grossmann, constitui o ponto de transformação da "fábula do poeta" em "fábula poética", na qual suas concepções de literatura e seus dilemas vivenciados se metaforizam no corpo do texto: "O poeta é o detentor de uma fábula que ele transforma em fábula poética. Nesta transformação ou alquimia, esta fábula, que é específica, se generaliza." (p. 15). O escritor se situa no ponto de tensão

entre o "romance com o mundo" e o "romance composto", sujeito cindido entre viver e escrever: "O propósito do escritor contemporâneo é viver com um lado do corpo uma parte do drama, com o outro sua contrafação na obra, impedindo o corpo inteiro de escorregar da tela." (p. 15). Nesta cesura, alojam-se as narrativas de autoficção das últimas décadas, que atingem um grau máximo de escorregamento do autor na obra literária. E é desse desbordamento da fábula do escritor na fábula do texto que se afirma um traço distintivo da literatura contemporânea, a elisão das fronteiras entre ficção, autobiografia e memória.

Estas são algumas das vias de acesso ao pensamento de Judith Grossmann, que certamente está ao lado de outros nomes pioneiros na consolidação da Teoria da Literatura nas universidades brasileiras. Neste livro, os caminhos da Teoria e da Crítica são rotas comunicantes de um sistema de ideias que, vindas da sala de aula, dos temas de pesquisa e da escrita criativa, sai agora dos arquivos em direção aos leitores de *Guerra e Paz do discurso literário*.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BUENO, Winnie de Campos. *Processos de resistência e construção de subjetividades no pensamento feminista negro:* uma possibilidade de leitura da obra Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerement (2009) a partir do conceito de imagens de controle. Dissertação (Mestrado em Direito) - Universidade do Vale do Rio Sinos, São Leopoldo, 2019. Disponível em http://repositorio.jesuita.org.br/bitstream/handle/UNISINOS/8966/Winnie%20de%20Campos%20Bueno_.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 20 dez. 2020.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991.

GROSSMANN, Judith. *Plano de atividades de pesquisa 1976-1980*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1976, 10 p.

GROSSMANN, Judith. *Levantamento de atividades de pesquisa*. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Coordenação Central de Pesquisa e Pós-Graduação, 1977, 5 p.

GROSSMANN, Judith. Três tipos de poética. *Universitas: Revista de Cultura da Universidade Federal da Bahia*, n. 19, Salvador, UFBA, 1978, pp. 75-87.

GROSSMANN, Judith. *Relatório das atividades exercidas pelo docente em regime especial de trabalho*. Salvador: Universidade Federal da Bahia; COPERT, 1979, 6 p.

GROSSMANN, Judith. *Linha de pesquisa em Teoria da Literatura*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1980, 8 p.

GROSSMANN, Judith. *Temas de Teoria da Literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1982.

GROSSMANN, Judith. *Programa individual de trabalho: 1984*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1983, 6 p.

GROSSMANN, Judith. *Vária Navegação: mostra de poesia*. Salvador: FCJA; COPENE, 1996.

GROSSMANN, Judith. *Pátria de Histórias: contos escolhidos de Judith Grossmann*. Organização e seleção de Lígia Guimarães Telles. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2000.

HOISEL, Evelina. Estudos de teorias e representações literárias e culturais: tendências e projetos. *Estudos Linguísticos e Literários*, n. 31-32, Salvador, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, jan-dez. 2005, pp. 101-119.

HOISEL, Evelina. Retraçando percursos: narrativas de pesquisa. In: HERRERA, Antonia; HOISEL, Evelina; TELLES, Lígia. *Rotas, Trânsitos, Migrações: ensaios de literatura e cultura*. Salvador: EDUFBA, 2017, pp. 33-52.

SANTOS, Lívia Maria Natália de Souza. *A pedagogia franqueada: Judith Grossmann e a cena teórico-crítica dos estudos literários no PPGLL,*

do ILUFBA. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 146 p., 2008.

TELLES, Lígia Guimarães. *Rastros da memória, traços no papel*. Memorial [Promoção Funcional de Professor Associado IV para Professor Titular]. Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

Sobre a autora e os organizadores

Judith Grossmann

Escritora, professora e crítica literária. Foi Professora Titular de Teoria da Literatura da UFBA, onde desenvolveu atividades de ensino e pesquisa na área de Teoria da Literatura, Criação Literária e Literatura Dramática. Possui o título de Professor Emérito da Universidade Federal da Bahia e a Comenda Maria Quitéria da Câmara Municipal de Salvador. Colaboradora do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 1958 a 1961, publicou ensaios, poemas e contos em suplementos literários e revistas científicas. Outras obras da autora: *Linhagem de Rocinante: 35 poemas* (Rio de Janeiro, São José, 1959), *O meio da pedra: nonas estórias genéticas* (Rio de Janeiro: José Álvaro, 1970), *A noite estrelada: estórias do ínterim* (Prêmio Brasília de Ficção/1976, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977), *Outros trópicos: romance* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1980), *Temas de Teoria da Literatura* (São Paulo, Ática, 1982), *Cantos delituosos: romance* (Prêmio Ficção da Associação Paulista de Críticos de

Arte/1985, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985), *Meu Amigo Marcel Proust Romance* (Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1995; Rio de Janeiro, Record, 1997), *Vária Navegação: mostra de poesia* (Prêmio COPENE de Cultura e Arte – Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado/COPENE, 1996); *Nascida no Brasil Romance* (Bolsa Vitae de Literatura – 1993; Salvador, EDUFBA, FCJA, 1998), *Fausto Mefisto Romance* (Rio de Janeiro, Record, 1999), *Pátria de Histórias: contos escolhidos de Judith Grossmann* (Rio de Janeiro, Imago; Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2000) e *Todos os Filhos da Ditadura Romance* (Salvador, EDUFBA, 2011).

Antonia Torreão Herrera

Professora Titular da Universidade Federal da Bahia. Coordenadora da área de Escrita Criativa dos Bacharelados Interdisciplinares de Humanidades e de Artes (UFBA). Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (1996). Integra o Grupo de Pesquisa em Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Criação Literária (UFBA/CNPq) desde 1971. É vinculada à linha de pesquisa Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais da Pós-Graduação em Literatura e Cultura.

Henrique Júlio Vieira

Possui graduação em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e mestrado em Literatura e Cultura (UFBA). É vinculado ao grupo de pesquisa Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Criação Literária (CNPq) e aos projetos de pesquisa "O escritor e seus múltiplos: migrações" e "Acervo de Escritores Baianos". Estuda os seguintes temas: ficção, memória e autobiografia, arquivos literários e representações do intelectual.

Formato: 16 x 23 cm
Fontes: AlternateGothic2 BT, IowanOldSt BT
Papel: Off-Set 75 g/m² (miolo)
Papel: Cartão Supremo 300 g/m² (capa)
Impressão: Gráfica 3
Tiragem: 200 exemplares

JUDITH GROSSMANN

Escritora, professora e crítica literária. Professora emérita da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Formada em Letras Anglo-Germânicas na Universidade do Brasil – atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pós-graduada na Universidade de Chicago. Foi professora titular de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da UFBA, onde implantou essa disciplina nos cursos de Letras a partir de 1966, junto com as Oficinas de Criação Literária e Literatura Dramática (Escola de Teatro). Criou o grupo de pesquisa em *Teoria da Literatura e Criação Literária*, em atividade desde 1971 – atualmente *Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Criação Literária*. Autora de *Linhagem de Rocinante: 35 poemas* (São José, 1959), *O meio da pedra: nonas estórias genéticas* (José Álvaro, 1970), *A noite estrelada: estórias do ínterim* (Prêmio Brasília de Ficção/1976; Francisco Alves, 1977), *Outros trópicos: romance* (José Olympio, 1980), *Temas de teoria da literatura* (Ática, 1982), *Cantos delituosos: romance* (Prêmio Ficção da Associação Paulista de Críticos de Arte/1985; Nova Fronteira, 1985), *Meu amigo Marcel Proust Romance* (FCJA, 1995; Record, 1997), *Vária navegação: mostra de poesia* (Bolsa Vitae de Literatura/1993; Edufba/FCJA, 1998), *Fausto Mefisto Romance* (Record, 1999), *Pátria de histórias: contos escolhidos de Judith Grossmann* (Imago; Funceb, 2000) e *Todos os filhos da ditadura: romance* (Edufba, 2011).

ANTONIA HERRERA

Professora titular da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Coordenadora da área de escrita criativa dos Bacharelados Interdisciplinares de Humanidades e de Artes da UFBA. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Integra o grupo de pesquisa em Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Criação Literária desde 1971. É vinculada à linha de pesquisa Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais, da pós-graduação em Literatura e Cultura.

HENRIQUE VIEIRA

Graduado em Letras Vernáculas e mestre em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É vinculado ao grupo de pesquisa Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Criação Literária e aos projetos de pesquisa "O escritor e seus múltiplos: migrações" e "Acervo de Escritores Baianos". Estuda os seguintes temas: ficção, memória e autobiografia, arquivos literários e representações do intelectual.

A pesquisa do Acervo de Escritores Baianos, da qual resulta o projeto de publicação de *Guerra e Paz do discurso literário*, dá a ver uma das principais correntes interpretativas da Teoria da Literatura na Universidade Federal da Bahia (UFBA), disciplina implantada por Judith Grossmann nos cursos de Letras em 1966.

O livro está dividido metodologicamente em duas partes: a primeira contém dez capítulos, cada um dedicado ao recorte de um tema que é examinado com rigor teórico e elaborada linguagem, construída de modo que encanta pedagogicamente; a segunda parte do livro apresenta três ensaios, denominados "amostras", nos quais os três primeiros temas são analisados em três grandes obras literárias do século XX, a saber: *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, *A maçã no escuro* e *O lustre*, ambas de Clarice Lispector. Para Judith Grossmann, a reflexão teórica sobre a literatura precisa partir da leitura da própria obra, ressaltando-se a potência do discurso literário de articular as suas próprias linhas de interpretação pelas suas afinidades eletivas. A atuação de Judith Grossmann como intelectual, docente e teórica, no período de 1966 a 1990, formou gerações de estudantes, escritores e professores de literatura na UFBA, e este livro vem trazer o registro, quase uma síntese, da diversidade de temas estudados aos leitores contemporâneos de letras, ciências humanas, artes e áreas afins.

ISBN 978-65-5630-253-9
9 786556 302539