

## A CRÍTICA DA LEITURA

Leonardo Costa de Sá<sup>1</sup>

*Mário Santana costumava dizer: "taca ficha, louco!"<sup>2</sup>. Sábias palavras... Mas como é difícil, Mário.*

Talvez não me imaginasse, quando criança, um crítico literário. Ora, nem a literatura me interessava. O que eu gostava mesmo era de jogar videogame.

Quando criança não fui esse tipo prodígio que lê com louvor de beato os textos mais maçantes possíveis, marcando, remarcando, levando dúvidas ao professor... muito pelo contrário! Verdade que no tempo de escola sempre fui um péssimo aluno. Só para que tenham uma ideia, nas aulas de Português – onde obrigavam-se os alunos a lerem os *clássicos* da literatura brasileira – eu me recusava; talvez por preguiça, desinteresse...fato que aluno de escola pública, nunca tive bons professores de literatura – alguns anos nem mesmo tive um professor de literatura. No entanto, de cabelos brancos com meu desempenho escolar, minha vó, que sempre teve hábito de escrever poesia e lê-las à família nos almoços de domingo, deitava-me no sofá e lia-me todos aqueles romances enormes durante tardes a fio; parando ora ou outra para perguntar: "- O que é que foi que aconteceu? Quem é Fulano e Beltrano? Onde é que foi que isso se passou mesmo? Está dormindo, menino?!?!"... Nessa levada, pouco a pouco ia afeiçoando-me ao enredo, como se afeiçoa à uma telenovela, de modo que do meio para frente era eu mesmo que desligava o videogame – Ah, que desleal concorrente dos livros – para sacar do calhamaço e deitar dum salto no sofá: "Vó, é hora do livro!!".

Possivelmente esse foi um dos maiores estopins do meu amor não só pelos livros e pela literatura, mas pelo conhecimento. Quando fui para o estudo secundário, já numa ETEC – escolas públicas de melhor qualidade de ensino – outro amor se me foi pintado: o teatro. Calouro, 14 anos de idade, o que aquele menino não contava é

---

<sup>1</sup> Graduando em Letras Português-Francês na Universidade de São Paulo. Bolsista vinculado ao projeto *Roland Barthes na América Latina*, através do Programa Unificado de Bolsa (PUB) e sob orientação da professora Claudia Consuelo Amigo Pino. E-mail: leonardo.c.sa@usp.br

<sup>2</sup> "Mario Alberto de Santana, professor do Departamento de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Unicamp, faleceu na terça-feira (2), na praia da Bombaça em Barra Grande, na Península de Maraú, na Bahia. Santana morreu afogado, quando tentava salvar um filho de 9 anos. O filho salvou-se. O corpo de Mario Santana foi velado no ginásio esportivo de Vila de Maraú e sepultado no Cemitério de Mangue Verde, também em Maraú, no dia 3." disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/unicamp-perde-o-professor-mario-alberto-de-santana/>, acessado em 21/02/2021 às 13:05.

que um grupo de veteranos entraria pela porta a dentro de sua sala para divulgarem uma seleção para o grupo de teatro da escola e sem saber mudaram minha vida inteira.

Incentivado mais uma vez pela minha vó, decorei uma passagem de *Eles Não Usam Black-tie* para minha apresentação. Horas e mais horas com aquele papelzinho na mão, recitava à alta voz, depois sussurrava, falava com espanto; destrinchava os vários sentidos que o mesmo texto escrito poderia ter à luz da prosódia. Enfim, fui aprovado para o grupo de teatro e decidi meu futuro – como decide-se o futuro aos 14 anos de idade – para toda minha vida: a graduação em Artes Cênicas!

Essa decisão me levou à porta-na-cara de um enorme fiasco na primeira tentativa de vestibular: o jeito era o cursinho, onde- devido à minha boa nota na prova de bolsa e meu histórico em escolas públicas- pude estudar enfim em uma escola de elite da capital paulista. Lá sim...conheci o professor Fernando, de literatura brasileira. Sujeito excessivamente alto, cabelos brancos e ondulados, nariz pontiagudo: o maior leitor de Camões que já encontrei na vida. Os sonetos na boca dele pareciam terem sido inventados na hora, e saírem da mais profunda alcova daquela alma – que em circunstâncias normais – tinha sempre um humor risonho.

Passei no vestibular para Artes Cênicas na UNICAMP.

Quando comecei o curso, se não detestei, também não amei. As espontaneidades teatrais das horas de recreio foram substituídas pelas salas pretas de ensaio; os textos batidos nos corredores da escola, na partitura vocal; as peças de cenários de cartolina e papelão, em espetáculos conceituados. Fazer teatro não era mais fazer teatro: era fazer Teatro. No entanto, no meio desse turbilhão, no alto dos meus dezenove anos de idade, conheci meu primeiro grande amor e meu primeiro grande mestre: Shakespeare e Mário Santana.

Depois de uma sucessão de fatos e tropeções e translações da Terra – que não serão tão extraordinários para o bom andamento desta breve apresentação, embora pudessem render um bom livro crônicas – ingressei no curso de Letras, onde hoje me encontro no último ano de graduação.

Agora, o leitor menos paciente já começaria a se coçar e se perguntar onde é que eu quero chegar com essa ladainha toda; coitado... não estaria de tudo errado. Agora juntemos os pontos: o que é que temos em comum entre minha vó, o maravilhoso professor Fernando e a faculdade de Artes Cênicas, a descoberta dos meus amores e do meu primeiro mestre? Fato que minha relação com Texto da instituição Literatura é apenas de última instância, pois os textos me foram na maior parte das vezes intermediados pela Voz, pela representação, pela Leitura, ao menos antes do meu bacharelado em Letras. No entanto, talvez tenha sido bom ser aquele aluno *ruim*, com necessidade de que outros lessem seus deveres, pois pude conhecer a Literatura menos como um sítio arqueológico que como um fuzê de vozes e imagens: conheci o Texto em movimento, no alto do seu poder de representação: conheci a Leitura antes de conhecer a Leituração.

Tenho lido muitas vezes e tido repetidamente a mesma impressão, sobretudo no ambiente acadêmico, de ler textos sem história: sem infância, sem adolescência, sem falhas: sem Desejo. Quando há, o *biografema* está posto num potinho de vidro com formol para observação científica. Impossível antever as razões desse fenômeno, mas proponho uma hipótese que acredito dar conta de boa parte do problema, a de restrição e *enclatismo*. Restrição, pois os gêneros do discurso, na medida em que socializam um padrão de enunciado comum entre um grupo ou comunidade, tendem a enquadrar os limites de expressividade e sentido dum texto, permitindo aos que compartilham o conhecimento do gênero sua compreensão plena ou não. Enclatismo, pois é a partir da exclusão deste grupo remanescente que não domina o gênero que os acadêmicos podem fazer manutenção do seu poder sobre e através da linguagem e, como é próprio da linguagem compartilhar uma espécie de saber, também do conhecimento. Evidentemente, sob a roupagem de padronização redutora da ABNT e outras fórmulas de gênero, acredita-se amplamente que o padrão democratiza o conhecimento, pois facilita o acesso – o que em parte é verdadeiro –, no entanto o que se sucede é o aniquilamento da experiência: toda Leitura possível se torna imediatamente em Leituração.

Por Leitura e Leituração não estou procurando criar uma nova dicotomia platônica, mas expressar duas atividades concretas e distintas relacionadas à atividade de ler.

Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitação, associação? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça*? [...] É essa leitura, ao mesmo tempo irrespeitosa, pois que corta o texto, e apaixonada, pois que a ele volta e dele se nutre que tentei escrever. (BARTHES, 2012, p. 26)

Este primeiro tipo de leitura ao qual se refere Roland Barthes é o que chamo neste ensaio de Leitura efetivamente; é o ato de ler como *experiência*<sup>3</sup>, como "algo que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca" (BONDÍA, 2002, p. 21). Este tipo de leitura que engaja o leitor não apenas na atividade motora-cognitiva, mas a descoberta de uma Voz subjetivamente, posto que esta lida diz respeito não somente a algo exterior ao leitor, mas atravessa-o interiormente. Lembro-me que quando li pela primeira vez *Le Rouge et Le Noir*, de Stendhal, um romance de longa extensão e com o enredo repleto de *bifurcações*, li as últimas cem páginas numa espécie de ímpeto voluptuoso: através do Desejo. Ao terminar a leitura algo em mim se tornou irrecuperável: eu não era mais o eu que eu costumava ser e ao qual jamais retornei: era eu, lido *Le Rouge et Le Noir*. A Leitura é por excelência perversa, pois divide o leitor.

---

<sup>3</sup> Aqui me refiro à oposição entre *experiência* e informação/opinião, proposta por Jorge Larrosa Bondía, em conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, em 2001. Vide Referências.

O outro tipo de leitura, a Leituração, ao contrário, está relacionada tão simplesmente à *informação*. É o ato mecânico de realizar a atividade de ler e seu único resultado é o *estar informado*, é a leitura pela qual obtém-se uma espécie de saber eunuco, estéril, aplicável. A Leituração é aquela lida de olho no número de páginas: "faltam só nove páginas!". Se na Leitura cortamos o texto para olhar para cima, na Leituração o cortamos para olhar o fim do texto.

Não poderíamos dizer que este ou aquele texto proporcionam uma Leitura ou uma Leituração, visto que muito desta resposta estará relacionada à relação do leitor com a leitura. Quando aos doze anos de idade foi-me oferecido pela escola o romance *Capitães da Areia* de Jorge Amado, exigido para realização de uma prova, caso eu tivesse por mim mesmo lido o romance, muito provavelmente o que teria se sucedido seria uma longa – e talvez interminada – Leituração: a leitura não me serviria que para obter informações o bastante para oferecê-las em um exame de dez questões. No entanto, quando minha avó usou de sua própria Voz para que eu tivesse acesso à obra em seu potencial expressivo, houve uma experiência, algo se me passou: eu vi Pedro Bala, não li Pedro Bala. A Leitura não é uma capacidade inata, é uma descoberta. É preciso haver uma pedagogia da Leitura para que o aluno alcance sua própria Voz na lida; no meu caso, a descoberta se deu através da Voz já madura da minha avó. Mais do que saber ler uma vírgula, é preciso saber fazer pausas; mais do que reconhecer a inscrição de um ponto de exclamação, é preciso saber revoltar-se; mais do que conhecer o que é uma reticência, é preciso saber sonhar.

Isso posto, considera-se que a crítica pode assumir, diante dessa primeira premissa, dois vieses possíveis, tomando como objeto a literatura enquanto aglomerado de informação estética e provida de uma certa decodificação comum, linguisticamente apreensível e reconhecível; e a literatura enquanto experiência de mundo, apenas simbolicamente "transcrevível", subjetiva e individualizante, permeada de Desejo e de Libido: a literatura enquanto Leituração ou literatura enquanto prática de Leitura.

O grande problema dessa afirmação é que parece querer colocar mais uma dicotomia nessa espécie de herança linguístico-crítica da qual se filiaram tantos bons e maus críticos do XX, sobretudo de sua segunda metade. Mas se trata no fundo, de querer distinguir no Mundo duas ações completamente distintas: uma que é prática, e uma outra que é Anímica: uma que diz respeito a um referente objetivo ou abstrato e outra que é Imagem, que é Ato: *Desejo e Demanda*.

Essa imaginação de um leitor total – quer dizer, totalmente múltiplo, paradigmático – tem talvez uma coisa de útil: permite entrever o que se poderia chamar de Paradoxo do leitor; admite-se comumente que ler é decodificar: letras palavras, sentidos, estruturas, e isso é incontestável; mas acumulando as decodificações, já que a leitura é, de direito, infinita, tirando as travas do sentido, pondo a leitura em roda viva (o que é a sua vocação estrutural), o leitor é tomado por uma

inversão dialética: finalmente, ele não decodifica, ele *sobrecodifica*; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia. (BARTHES, 2012, p. 41)

O que Barthes considera enquanto relação de oposição, embora pareça serem os dois lados da equação verdadeiros em existência, não parecem tratarem-se de partes inversamente proporcionais, mas de um contexto subjetivo e objetivo distintos para o mesmo ato de ler. O leitor não decodifica ou sobrecodifica, pode fazer ambos. Ao considerar que o leitor é um sobrecodificador exclusivo, Barthes parte da premissa duma leitura utópica e envolvida de Desejo. No entanto, essa, que consideramos a Leitura, não é só um outro nível de entendimento mais aprofundado aglutinado à Leituração, uma Leituração mais fina; é – fique entendido –, outra atividade da experiência humana, com outros objetivos. Quando estamos diante duma obra, seja ela literária ou não, nos preparamos para receber um certo conhecimento de mundo que não pretendemos encontrar num referente imediato: preparamos o espírito para receber um desconhecido que depois nos habitará irredutivelmente; preparamo-nos para existir depois da obra e com a obra, mesmo que muitas vezes esse nosso preparo se frustrar, seja pela própria capacidade estética da obra em causar impressões múltiplas ou por um momento empírico de leitura inviável para compreensão imediata daquela experiência por parte do leitor ou leitorado, como muitas vezes tende a ocorrer às vanguardas, que só vêm a ser correspondidas e compreendidas, no mais das vezes, algumas gerações após seus respectivos momentos históricos.

Bem distinguidos esses dois atos – a saber, a Leituração, o ato de se informar através de palavras, decodificar um sistema linguístico comum com uma finalidade imediata; e a Leitura, a experiência de se criar imagens, associações múltiplas e muitas vezes inconscientes, gozos, de se atravessar, de aguardar uma ação responsiva de longo prazo –, podemos falar ainda de um outro lado da obra, muito mais relacionada à perspectiva da criação propriamente dita: as *durações* da experiência literária. Essas durações menos ou mais veladas manifestam-se no texto, pois negociam com a cultura e o gozo. A Palavra Pronta e a palavra “selvaginada” e marginal: a Palavra do desejo: a palavra do apelo, que pleiteia na sua utopia com o exterior da linguagem. A primeira duração da Poesia é incompatível com a Cultura, pois tende a desviar da regra: o Lapso, o Gozo, não abrem espaço – ao menos diretamente – para o código comum: compartilhado: todo acratismo do erótico, na linguagem é utópico. Doutra lado, a segunda duração tem por obrigatoriamente a dissolução do Incondicional do sujeito: a Cultura perfersifica; divide: o Lapso e a experiência; o Gozo e um saber compartilhado.

Logo, quando entramos em contato com um texto estamos sempre diante, no mínimo, de um segundo texto, de um segundo momento deste texto, uma segunda

duração. O primeiro tempo, no entanto, é restrito, muitas vezes intangível e abstrato, fica emaranhado na subjetividade do criador (até o momento não estou dizendo nada de absolutamente novo. Historicamente o primeiro tempo foi sempre muito vislumbrado e nomeado – Musa, Gênio, Inspiração: optamos por chamá-lo de Lapso). O Lapso é a obra *em potência*, irrealizada e irrealizável, o Gozo criador, único, pontual, inapreensível. Doutra lado, tudo o que se segue a este breve momento – neste sentido, a Escrita – é o que chamaríamos de a segunda duração: a obra materializada, concreta, formalizada aos seus paradigmas linguísticos e de época, sociabilizada; é a reconstrução do Lapso em forma.

Então, se da parte do leitor podemos distinguir duas atividades – a Leitura e a Leituração –, da parte do escritor podemos distinguir duas etapas de um fluxo: o Lapso – primeira duração da obra, irrealizável – e a Escrita – o resto que nos sobrou do que podia ter sido, a ruína do Gozo, do Lapso, da Ideia. A Escrita estará sempre num *delay* em relação ao Lapso, pois necessita do intermédio do aparato da linguagem; enquanto o outro habita ou se avizinha ao universo pulsional.

Percebemos então a dificuldade de distinguir quais processos se dão ao longo do imenso caminho entre a obra como Ideia, Lapso e a obra enquanto Leitura. Verdade que não se tratam de processos totalmente dissociados, muito pelo contrário

Há, finalmente, uma terceira aventura da leitura (chamo de aventura a maneira como o prazer vem ao leitor): é, se assim se pode dizer, a da Escrita; a leitura é condutora do Desejo de escrever (estamos certos agora de que há um gozo da escritura, se bem que ainda nos seja muito enigmático). Não é que necessariamente desejamos escrever *como* o autor cuja leitura nos agrada; o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve de escrever, ou ainda: desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o *ame-me* que está em toda escritura. (BARTHES, 2012, p. 39)

Não só a Escrita está diretamente intrincada à Mensagem, como a Leitura parece estar diretamente ligada ao Lapso, cada simetria ligada, respectivamente ao seu momento do processo de transmissão de uma obra; se da parte do escritor podemos distinguir um fluxo importante que conduz do Lapso à Escrita; da parte do leitor temos o caminho proporcionalmente inverso: da Mensagem à Leitura.

*Escritor → Lapso → Escrita → Mensagem → Leitura → Leitor*

Nessa complicada transação de experiências que conecta a subjetividade do escritor à subjetividade do leitor, poderíamos posicionar nosso olhar – enquanto críticos – em diferentes etapas deste processo: 1) se se centra na relação entre Escritor e Lapso, temos uma crítica psicológica, psicanalítica por exemplo: onde nos importa os mecanismos subjetivos específicos que conduziram do abstrato ao Lapso capaz de se manifestar esteticamente um movimento, mesmo que inconsciente; 2) entre o Lapso e a Escrita temos a crítica genética, entendendo-se o percurso

subjetivo que conduziu do Lapso à obra, valorizando igualmente cada uma das etapas deste processo de produção; 3) centrando-se na linguagem, que conecta ao menos em primeira instância a escritura e a mensagem, vemos a crítica linguística derivada mais pragmaticamente dos formalistas russos, o anseio por descrever as estruturas internas, próprias do instrumento linguístico pelo qual se atravessa o sentido; 4) entre a Mensagem e a Leitura temos a análise do discurso e a maior parte da crítica materialista: a análise do código compartilhado e sua respectiva decodificação comum – vias ideológicas, contextualização socio-histórica, condições de produção e reprodução, relações de poder imanentes ao discurso, posição de enunciação e locutores, etc.; 5) por fim, no âmbito da Leitura e do Leitor vemos, sobretudo, a semiologia e a semiótica, onde no palco dançam os sentidos através dos signos designados: a crítica da recepção, a via de acesso à uma crítica da própria Leitura.

Antes de mais nada, parece fundamental pontuarmos a tênue distinção entre uma crítica da mensagem e uma crítica da leitura, além de demonstrar a importância de aprofundarmos este estudo.

A primeira diferenciação é a posição do leitor: 1) enquanto a crítica da mensagem coloca o leitor em uma posição passiva face à obra: "um leitor que decodifica" uma linguagem comum e compartilhada; a crítica da Leitura tende a valorizar a experiência individual da experiência que atravessa o Leitor, tendo como motor a escritura; 2) se na crítica da mensagem o trabalho se centra sobretudo na busca das informações que emanam da escritura e se consolidam enquanto signo, na Leitura temos o resultado dessa informação enquanto uma *verdade estética*, latente e escorregadia; 3) a crítica da mensagem considera a obra em seu acabamento, produto de uma coerência interna e externa (a obra é obra porque consigo entender e decodificar o que ela diz, a sua mensagem); se nos debruçamos sobre a Leitura aceitamos a obra em sua abertura, encaramos sem desespero uma espécie de "ciência do Inesgotamento, do Deslocamento infinito", pois "a leitura é *precisamente* aquela energia, aquela ação que vai captar, *naquele* texto, *naquele* livro 'o que não se deixa esgotar pelas categorias da Poética'" (BARTHES, 2012, p. 42).

Na crítica brasileira do século XX, talvez pelo contexto no qual a maior parte desta crítica foi produzida – nas Universidades – e uma forte tendência ao materialismo sectário que se apoderou da nossa produção intelectual até as franjas do milênio, a *crítica da mensagem* imperou quase que como caminho *positivo* em direção à crítica duma obra, através da busca por atribuir à obra uma espécie de decodificação sociabilizada e comum e, em se tratando de literatura brasileira, achar-lhe o elo perdido de sua *formação*, de sua constituição. A essa crítica "constitucionista", a literatura brasileira se desenrolou ao longo de sua "história" em torno dum objeto perdido que é o sentimento de nacionalidade, ficando sua fundação no grito do Ipiranga: uma literatura que já nasceu romântica e que escorreu de romantismo ao longo de todo o XX. Antônio Cândido, em palestra proferida na UNICAMP na série de seminários Brasil Século XXI - Cultura, Produção,

Representação simbólica da Sociedade realizada em 7 de novembro de 1988<sup>4</sup>, exprimiu altivamente sua opinião de que nós vivemos em uma unidade histórico literária com o romantismo: sob vestígio de questões temáticas e expressões; o prazer pela liberdade da linguagem e a máxima da negatividade. Afirma ainda acreditar haver uma distinção no que concerne o valor da linguagem para cada "escola literária": aos barrocos a palavra é algo superior ao objeto; aos clássicos a palavra é igual ao objeto; aos românticos a palavra é inferior ao objeto.

Não se trata aqui de concordar ou discordar com essa afirmativa, mas de reivindicarmos ao nosso tempo a ruptura que lhe cabe. Não acreditamos no valor da linguagem porque flertarmos com o fim da própria linguagem: não há linguagem libertadora por não haver fora da linguagem. Assim, a palavra não pode ser igual, maior ou menor que o objeto, ela é o próprio objeto: linguagem codificada. Não cultivamos musas, não cremos em inspirações, não há grotesco, não há divino nem satânico, pois a própria escritura se nos tornou tudo isso em seu seio abstrato de linguagem.

Assim como a ciência einsteiniana obriga a incluir no objeto estudado a *relatividade dos pontos de referência*, também a ação conjugada do marxismo, freudismo e do estruturalismo obriga, em literatura, a relativizar as relações do escritor, do leitor e do observador (o crítico). Diante da *obra* – noção tradicional, concebida durante muito tempo, e ainda hoje, de maneira por assim dizer newtoniana –, produz-se a exigência de um objeto novo, obtido por deslizamento ou inversão de categorias anteriores. Esse objeto é o texto. (BARTHES, 2012, p. 66)

Essa nova posição – *einsteiniana* – de crítica, leitura e de escritura foi uma resposta às contradições que a *obra* passou a empregar como elemento de composição, sobretudo na segunda metade do século passado. Com o sepultamento do caráter de *acabamento*, a *obra* perde o sentido: agora são necessários elementos exteriores à obra para carregá-la de sentido: ao se desmaterializar em discurso, a escritura também obriga a crítica a dar esse importante passo em direção à ruptura, pois deixa de questionar a escritura apenas em seu aparato literário, a partir de um ponto de vista homogêneo, o que torna o crítico uma espécie de leitor profissional, em um sentido mais abstrato e subjetivo. Ao assumir o *transitório*, o *aleatório* e o *precário*<sup>5</sup> como valores não só desejáveis, mas fundamentais às obras de arte, nosso tempo *abre* a obra de arte. Mas como enxergar essa abertura sem *relativizarmos* a própria noção estática de *crítica*? Para as *obras abertas* não nos resta outro caminho senão também *abrir* a crítica, essa abertura é permitir-se a Leitura enquanto ato crítico.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z0M9A7Bzebc>, acessado em 02 de março de 2021, às 21:32.

<sup>5</sup> Três características fundamentais da obra de arte contemporânea segundo Haroldo de Campos em seu famoso ensaio *A Arte no Horizonte do Provável* de 1969. Vide referências.

\*  
\* \*

Quando pequeno sentia muito medo de dormir à noite. Frequentemente era obrigado a me refugiar na cama dos meus pais...Eu costumava ver gente andando pela casa (sem entrar nos méritos metafísico ou inconsciente dessa experiência): ora eram terrivelmente visíveis, ora era apenas um plasma verde fluorescente, ora imagens bizarras como um guerreiro medieval com a armadura enferrujada. Era sempre terrível! Lembro que talvez tudo tenha começado a acontecer depois de ter ido pela primeira vez em um centro de umbanda. Logo que cheguei em minha casa após haver presenciado toda a gira, enquanto meu irmão ainda estava plenamente acordado e mexendo no computador, vi um homem... atrás da minha cama... rindo...ele olhou para mim...bateu a capa...e sumiu!

A partir daí foi um festival de visões e pavores noturnos, mas para nós aqui talvez o mais interessante não tenha sido propriamente a experiência do sobrenatural, mas a experiência do Gatilho. Nós não somos máquinas! Talvez a premissa que embasa a condição de verdade dessa afirmação seja a nossa relação indissociável entre experiência e subjetividade: diferentemente de uma máquina (programada para reações estritamente objetivas) qualquer leitura que seja feita do mundo – e fique claro que não estou me referindo à leitura poética e artística, mas da capacidade de relacionar signos em sentido, presente em todas as esferas da atividade humana – implica nossa subjetividade em menor ou maior grau. Assim sendo, a Leitura – e aqui sim – de uma escritura pode despertar uma reação em cadeia em nossa subjetividade, funcionando como Gatilho para conexões sinápticas adormecidas.

Talvez esse seja um bom ponto de partida para nosso *ensaio* de crítica da Leitura. Em outubro do último ano tive a oportunidade de conhecer uma parte do poeta, crítico e ensaísta brasileiro Haroldo de Campos. Encorajado por minha orientadora a criar relações entre Roland Barthes e escritores latino-americanos submergi inocentemente na obra de Haroldo, sem contar com o que estaria por vir. Dentro de um mês tinha lido um arsenal de obras do autor, além de haver insistido em rever sistematicamente suas entrevistas. Estava verdadeiramente motivado a escrever um texto impecável! Mas resolvi me enfiar nas Galáxias de Haroldo e meu castelo de cartas desmoronou. O grande resultado dessa busca foi um questionamento profundo e constrangedoramente desarranjante: "para quê e para quem serve isso?!". Fiquei paralisado no meu texto – ainda sem entender o motivo dessa crise. Eu que tinha absoluta certeza pela vida acadêmica vi minha vida virar de ponta-cabeça: desenganei-me da Literatura: enfureci-me com ela. Minha terapeuta – que é psicanalista – passou a sondar este grande ponto de dor.

Por algumas semanas não tive coragem para pegar o livro. A princípio tinha a intenção de fazer uma espécie de crítica semiológica de alguns fragmentos de Galáxia, *explodir* o texto: mas o texto me explodiu primeiro. Um mês depois, já no início de janeiro, as coisas começaram a ficar um pouco mais claras e comecei a criar algumas conexões que me vinham surgindo nos lugares mais imprevisíveis: do chuveiro ao metrô. Acredito que a imagem mais forte que tive *daquele* texto *naquele* momento foi a de compará-lo às estatuas dos mausoléus do Cemitério da Consolação. Explorei essa associação por algum tempo: "o que a escritura e as estátuas teriam em comum?". Comecei por especular este ponto. Levantei três pontos possíveis: 1) ambos possuem forte apelo visual dos sentidos; 2) ambos oscilam entre sentimentos petrificados; 3) ambos cobriam uma sepultura com uma certa graça aterradora. Vamos olhar onde nos levam cada um desses pontos.

A escritura das Galáxias possui – como é recorrente no movimento da poesia concreta – para além do seu valor linguístico, um valor visual-sonoro a ser apreciado:

multitudinous seas incarnadine o oceano oco e regougo a proa abrindo um

um sulco a popa deixando um sulco como uma lavra de lazúli uma cicatriz

contínua na polpa violeta do oceano se abrindo como uma vulva violeta

a turva vulva violeta do oceano óinopa pón-ton cor de vinho ou cor de ferrugem (CAMPOS, 2011, n/p)

Ao criar com o dessentido, Haroldo nos coloca em cheque, pois nos oferece, como um acorde maximamente dissonante, coisas como: "multitudinous seas incarnadine" e "uma cicatriz /contínua na polpa violeta do oceano se abrindo como uma vulva": somos jogados numa semipalavra à uma imagem inteira, dada de bandeja aos nossos olhos por trás dos olhos: primeiro apreciamos uma estátua – de valor visual – depois uma imagem – de valor linguístico; vejam: ambos possuem apelo visual: um com os olhos do rosto e outro com os olhos do espírito. Esse nódoo pareceu-me acessar minha subjetividade numa maneira conflituosa, como quem experimenta um prato que ao mesmo tempo é terrivelmente doce e terrivelmente salgado.

Com relação aos sentimentos petrificados acredito que deixarei o leitor frustrado, pois no rascunho deste texto havia feito uma anotação: "sentimentos petrificados"... nunca encontrei com o que ligar isto, a não ser a referência clara com o Cemitério da Consolação. Bom, falemos deste "sentimento petrificado" em relação às estátuas (talvez o leitor vá saber melhor que eu o sentido que essa imagem possa ter – positivamente – em Haroldo). Não sei se você já teve a oportunidade de andar – sem a barreira do luto – pelas ruelinhas do Cemitério da Consolação, mas se ao fazê-lo um dia, olhe bem para as estátuas: é o congelamento não de um momento, mas de

um sentimento: resignação, tristeza, remorso, perplexidade... Algumas vezes as estátuas são de um talho simples, olhando para o vazio; doutras majestosas... Lá está a relação com Haroldo: ora as palavras tem um talho simples, olhando para o vazio; ora majestosas... deixarei para o leitor a conclusão deste raciocínio.

Há ainda mais um ponto: tanto as estátuas do cemitério da consolação quanto a escritura de Galáxia cobrem uma sepultura: as estátuas, dos viventes que ali ficaram, as Galáxias, da linguagem! Nessa obra, Haroldo leva o projeto de Mallarmé ao pé da letra: vai além do jogo entre sentido e musicalidade, achando do autoritarismo da língua as fendas, mas avança em direção ao sem-sentido-aparente. Quando leio "multitudinous seas incarnadine" penso: eis o monumento em homenagem à morte da linguagem, quando o escritor rompe com o leitor o pacto do sentido e petrifica esse rompimento numa semipalavra, num semienunciado.

Recapitemos: tomamos como ponto de partida à minha Leitura de as Galáxias a ideia de Gatilho, ou seja, a Leitura nos desencadeia uma reação subjetiva de ordem indeterminada, *neste caso*, *neste momento*, fiz uma associação livre com as estátuas do cemitério da consolação, mas isso ainda não explicava minha relação de crise com o texto: mas quando dou mais um passo em direção a essa pista me lembro em que momento da minha vida fui visitar o Cemitério da Consolação: logo que voltei da UNICAMP. Esse momento em particular foi de extrema angústia, pois acabara de ver um sonho ruir sob circunstâncias drasticamente difíceis, física e emocionalmente: foi um momento de questionamento de Mim-Mesmo. Talvez a Leitura de Haroldo tenha me colocado numa situação tão grande de crise, pois conectou-se por meio de associação livre a um Lugar específico que me conectou, por sua vez, a um Momento específico, que por sua vez, estava diretamente relacionado ao sentimento de desarranjo.

\*  
\*   \*

Agora tomemos um distanciamento crítico para entendermos o que se deu no último fragmento deste ensaio. Pensemos o rumo que se tomaria se insistíssemos neste tipo de análise predominantemente subjetivista: impossível precisar...

Uma semiótica da recepção deve, fundamentalmente, tratar o receptor como um interpretante. O receptor não é somente alguém que recebe algo, nem está somente em estado passivo; em termos ótimos, ele deveria ser um coautor da informação. Haveria assim toda uma margem para que esse receptor, instigado pela criatividade do produtor (caso se tratasse de um produtor criativo), desse uma resposta criativa à mensagem, fizesse a crítica dessa mensagem. (MACHADO; FECHINE; 2001, p. 37)

Pensar a crítica como uma *semiótica da recepção* parece ter lá seus limites. Mas como fazer uma crítica que relativize o receptor a ponto de o tornar um *coautor*, sem abdicar dum certo *se corresponder a*: como não escorregar para o gênero diário de leitura? Devemos fugir do gênero Diário de Leitura?

Tenho a impressão de que a primeira objeção que se poderia fazer de uma crítica da Leitura seria sua condição enquanto gênero: qual seria o gênero duma crítica da Leitura? Eu não estaria então procurando pelo *fetich*e duma classificação, mas antes preocupado com os limiares.

O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artificialmente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como um criação a partir do nada, segundo um modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais [...] diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. (ADORNO, 2003, p. 17)

Mas estranho ao mesmo tempo a necessidade real de se preocupar com o gênero em nosso século. Parece que se incluir a um gênero significa aqui obter um certo respaldo de utilidade. Incluir-se num gênero é dizer de antemão a sua finalidade. "O ensaio, porém, não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório."

As duas décadas estruturalistas e semiológicas -, época amplamente marcada pelo metodologismo -, levou a pensar que toda a precedente *crítica em forma de ensaio* deveria ser, de uma vez por todas, superada. A ideia de uma crítica literária como "ciência do texto poético", a própria definição teórica de *função poética* da linguagem e de *literariedade* conduziram à separação da linguagem crítica frente à linguagem comum, ao senso comum, ao saber pré-científico. Na realidade, uma longa série de grandes críticos literários do século XX, dotados de extraordinário talento teórico-especulativo [...] não eram totalmente puros cientistas do texto literário: eles eram, antes de mais nada, ensaístas no sentido mais específico do termo. (BERARDINELLI, 2011, p. 30)

Acredito que, felizmente, através do século XX, o ensaio resolveu o dilema dos gêneros, pois é um gênero tão absolutamente versátil que aglutina o inclassificável. Portanto, o problema desta crítica da leitura não se trata de uma questão de gênero.

Uma segunda objeção seria em relação à *pertinência* desse texto:

# 30 Criação & Crítica

Se pudéssemos então decidir por uma *pertinência*, sob a qual interrogaríamos a leitura, poderíamos esperar desenvolver pouco a pouco uma linguística ou uma semiologia, ou simplesmente (para não nos envolvermos em dívidas) uma Análise da leitura, da *anagnósis*, da anagnose; uma Angnosologia: por que não? (BARTHES, 2011, p. 33)

Não nos é *pertinente* neste momento o vetor Autor-Escritura, mas Mensagem-Leitor. Nossa pretensão é escrever a crítica da leitura: *um* olhar, não o Olhar. Não é possível retomar o autor de sua *cova*, remontar o Lapso: o que nos resta é o resto: o que sobrou: a Escritura; e não só, a linguagem lida: a Mensagem e o Leitor.

"O ensaio, como todos sabemos, é tentativa, prova, experimento. E isto nos revela de imediato o espírito de pesquisa arriscada e caracteristicamente pessoal do gênero." (BERARDINELLI, 2011, p. 26)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ADORNO, T. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades. Editora 34. 2003. 1ªed.
- BARTHES, R. Da Leitura. In: *O Rumor da Língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2012, 3ª ed. p. 30 – 42.
- \_\_\_\_\_. Da Obra ao Texto. In: *O Rumor da Língua*. Tradução de Mário Laranjeira. Editora WMF Martins Fontes. São Paulo, 2012, 3ª ed. p. 65 – 75.
- BERARDINELLI, A . Campinas, **Remate de Males**, v. 31, n. 1-2, p. 25-33, 2011. Trad. Maria Betânia Amoroso. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636220/0>, acesso em: 03/04/21
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista brasileira de educação**, n. 19, p. 20-28, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável, e outros ensaios. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- \_\_\_\_\_. Galáxias. São Paulo: Editora 34. 2011, 3ªed.
- MACHADO, Irene; FECHINE, Yvana. Haroldo de Campos: Semiótica como prática, e não, como escolástica. Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. ISSN 1982-2553, n. 1, 2001. p. 28 – 47

**Recebido em:** 03/04/2021 **Aceito em:** 12/04/2021

**Referência eletrônica:** SÁ, Leonardo Costa de. A crítica da leitura. *Criação & Crítica*, n. 30, p., set. 2021. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.