

LEITURAS: O INTERVALO DA LITERATURA*

João Alexandre Barbosa **

A medida que a nossa experiência da literatura vai aumentando através de outras leituras, outras reflexões, vai também ficando mais evidente um paradoxo fundamental desta experiência: aquilo que se lê na obra literária é sempre mais do que literatura. Ou menos: quando entre o que a obra diz e o modo pelo qual se diz, o leitor sente um descompasso, uma intenção não realizada, um discurso subjacente não integrado e que necessita de esclarecimentos adicionais para que possa ser absorvido por ele.

Na obra que o leitor sente como realizada, a distância entre o mais e o menos é preenchida pela tensão que se instaura entre o que diz a obra e o que o leitor é capaz de dizer após a leitura. É precisamente esta tensão entre a obra e o leitor (o que impõe tanto o desejo da leitura quanto a atenção exigida para a satisfação dele) que cria os múltiplos significados que levam a ler na literatura mais do que apenas literatura.

Na verdade, o que se chama de literatura é o trabalho com os significantes responsáveis pela criação daquela multiplicidade de significados que tecem a tensão que envolve e desafia o leitor. Por isso, aquilo que é mais do que literatura na leitura da obra literária está sempre referido a uma organização específica de

significantes, de tal maneira que os significados extraídos da leitura (psicológicos, históricos, sociais, etc.) são definidos por aquela organização. Eis, portanto, outro paradoxo: aquilo que não é literatura na leitura da literatura é dependente, na existência concreta da obra literária, da intensidade com que foi possível trabalhar os significantes. (Intensidade: é preciso chamar a atenção para o que este termo configura na relação entre o dizer e o fazer da obra literária e a recepção dela pelo leitor?)

Por outro lado, aquilo que não é literatura na leitura da literatura, isto é, a multiplicidade de significados referidos à experiência do leitor, tem uma existência dupla: faz parte do mundo da experiência empírica enquanto dado da realidade psicológica, histórica ou social e, por outro lado, eventualmente existe como componente de uma organização, ou construção específica, que é a obra literária.

Se a esta duplicidade de base acrescentar-se a própria experiência da leitura de outras obras, pois seria difícil imaginar o leitor de uma obra única, é possível completar o ciclo dos paradoxos: a leitura do que não é literatura é sempre uma releitura — daí o teor tautológico das leituras de significados. Mas, atenção, há um outro sentido para a releitura: aquela que procura integrar na leitura de obras do passado a experiência do presente em que se situa o leitor. Experiência do presente não apenas dos significados, por onde a leitura seria não somente tautológica mas anacrônica, mas dos significantes a que outras obras deram acesso.

Deste modo, por assim dizer, o leitor também cria os seus precursores, como no famoso texto de Jorge Luis Borges que desmonta a noção de uma tradição linear da literatura, sendo capaz de apreender nas obras do passado aquilo que já estava ali em termos de construção, ainda que dispensável para a compreensão dos contemporâneos da obra, mas que, para o leitor do presente, funciona como operador responsável pela perenidade dela.

Assim, por exemplo, é possível que o leitor dos anos oitenta ou noventa do século passado não precisasse notar a habilidade com que Eça de Queiroz explorava as potencialidades da língua portuguesa para, utilizando-se da etimologia, destruir pela ironia um dos personagens d'*Os Maias*, numa das últimas páginas do romance. Trata-se do último encontro entre Eça, Carlos e Dá-

* Conferência lida no I Seminário do Centro de Estudos Linguísticos e Literários do Paraná em 27 de novembro de 1987, Londrina.

** Professor de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP.

maso, este último, como se sabe, uma figura grotesca cuja adiposidade física responde, de modo arrasador, à repulsa psicológica com que é tratado pelo narrador. O trecho é o seguinte, que cito pela primeira edição de 1888:

— Sabes que o nosso Dámaso casou? disse o Ega um pouco adiante, travando outra vez do braço de Carlos.

E foi um espanto para Carlos. O quê! O nosso Dámaso! Casado!?. . . Sim, casado com uma filha dos condes d'Agueda, uma gente arruinada, com um rancho de raparigas. Tinham-lhe impingido a mais nova. E o ótimo Dámaso, verdadeira sorte grande para aquela distinta família, pagava agora os vestidos das mais velhas.

— É bonita?

— Sim, bonitinha. . . Faz aí a felicidade d'um rapazote simpático, chamado Barroso.

— O quê, o Dámaso, coitado! . . .

— Sim, coitado, coitadinho, coitadíssimo. . . Mas como vês, imensamente ditoso, até tem engordado com a perfídia!”

A resposta de João da Ega à observação piedosa de Carlos Eduardo, toma pela raiz o termo de comisseração e o converte numa afirmação devastadora: não há como não ler, no superlativo, a raiz latina da palavra portuguesa numa de suas variantes (de *coctare*, cozer e afligir, e de *coitu*, união, cópula). Dado o contexto do diálogo, a reiteração da palavra aplicada a Dámaso, sobretudo para o leitor de hoje que já passou pela experiência da literatura que se alimenta dos jogos significantes, amplia a semântica irônica do texto e, portanto, acrescenta-lhe outros significados.

Para o leitor da edição pela qual citei, isto já estava ali; para o leitor de hoje está também aqui, isto é, passa a fazer parte integrante da experiência do conjunto de significados da obra, tanto quanto a sombra e o tormento do incesto ou a reconstrução do Portugal de Afonso da Maia.

Mais observações como esta, registros do trabalho do escritor com a linguagem, mostrariam de que modo é criada uma forte dependência entre o que diz a obra e aquilo que confere validade aos significados dela extraídos e que, em última instância, é o que responde por sua perenidade. Daí uma conclusão puxada ao óbvio: é a dependência entre o dizer e o fazer, instaurando os deslizamentos de apreensão, que precisamente repele

as possíveis tautologias e requer a tensão entre experiências, aquelas incorporadas à obra e as do leitor.

É possível, desta maneira, arriscar uma primeira atenuação ao paradoxo inicial: aquilo que se lê como sendo mais do que literatura na leitura da literatura é antes um sentido produzido pela própria composição do que uma pressuposição de significados independentes de um certo modo de existir em relação a outros significados.

Sendo assim, os elementos psicológicos, sociais ou históricos que são apreendidos a partir da leitura da obra, e que parecem ser mais do que a obra tem enquanto literatura, dada a sua existência dual já referida, são metamorfoses de um sentido mais geral produzido e não somente decretado pela organização da própria obra. Entre o espaço empírico anterior e o do reencontro através da leitura, aqueles significados psicológicos, sociais ou históricos foram articulados pelo que é literatura na leitura da literatura: a ficcionalidade. Seja na obra narrativa, seja no poema, qualquer frase deve ser lida neste contexto, sob pena, por um lado, de perder-se o que há de intenso na representação imaginária dos dados da realidade e, por outro, de assumir como realidade os dados necessariamente enfraquecidos do imaginário.

Nenhuma representação psicológica pela literatura é mais forte do que a experiência concreta de uma carência; mas, por outro lado, nenhuma experiência concreta de carência pode ter a completeza de uma representação ficcional desde que esta seja absorvida de acordo com os dados objetivos do contexto em que passa a existir. A completeza está em que, pela ficcionalização não apenas dos conteúdos mas dos significantes, é possível ter objetivados, através da leitura, aqueles dados da realidade psicológica que extravasam uma experiência apenas individualizada.

Daí o fenômeno da tipificação: por oposição, ou como complementação, à fragmentariedade da existência humana, a criação de tipos na literatura envolve precisamente a possibilidade de completeza pela ficcionalidade. Assim, por exemplo, a leitura do conto de Machado de Assis, “A causa secreta”, publicado em 1885, tem a sua complexidade montada na criação de um tipo sádico, Fortunato, e a maneira pela qual, através de uma personagem testemunha, Garcia, ele vai sendo desvendado aos olhos do leitor. Realmente aos olhos: o sentido da visão de-

sempenha um importante papel no conto à medida em que os atos do protagonista são decifrados, para o leitor, por Garcia. Desde as primeiras frases, é acentuada esta presença do olhar, que inclui o leitor pela construção da cena: "Garcia, em pé, mirava e estalava as unhas; Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o tecto; Maria Luísa, perto da janela, concluía um trabalho de agulha".

Entre esta cena e aquela do sacrifício meticuloso e cruel de um rato por Fortunato, e que desencadeia a doença e a morte de Maria Luísa, a narrativa é preenchida pelas observações de Garcia acerca de Fortunato, sempre interpretando, para o leitor, os atos inusitados do amigo.

É, por exemplo, o cuidado com que Fortunato trata de um desconhecido, Gouvêa, e que dá a Garcia a oportunidade de observá-lo de mais perto e de fazer dele a seguinte descrição: "Olhou para ele, viu-o sentar-se tranqüilamente, estirar as pernas, meter as mãos nas algibeiras, das calças, e fitar os olhos no ferido. Os olhos eram claros, cor de chumbo, moviam-se devagar, e tinham a expressão dura, seca e fria. Cara magra e pálida; uma tira estreita de barba, por baixo do queixo, e de uma têmpera a outra, curta, ruiva e rara. Teria quarenta anos. De quando em quando, voltava-se para o estudante, e perguntava alguma coisa acerca do ferido; mas tornava logo a olhar para ele, enquanto o rapaz lhe dava a resposta".

Até aí a descrição. Logo em seguida, todavia, vem a expressão do próprio Garcia que o narrador oferece ao leitor: "A sensação que o estudante recebia era de repulsa ao mesmo tempo que de curiosidade; não podia negar que estava assistindo a um ato de rara dedicação, e se era desinteressado como parecia, não havia mais que aceitar o coração humano como um poço de mistérios". Desta maneira, aos poucos, as observações de Garcia, aquilo com que conta o leitor para entrar nos enigmas de Fortunato, vão constituindo o fundamento do que termina por se configurar como caracterização do próprio Garcia: uma mistura de *voyeur* e analista obsessivo. "Este moço possuía, em germen, a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres, tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo".

Os hábeis deslizamentos entre discurso indireto e indireto livre utilizados pelo narrador vão incluindo Garcia e o próprio narrador na galeria dos sádicos, sobretudo através da cena referida do martírio do rato: "(Garcia) Viu Fortunato sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que o Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até à chama, rápido, para não matá-lo, e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira. (...) E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas, Fortunato cortou a terceira pata ao rato, e fez pela terceira vez o mesmo movimento até a chama. O miserável estorcia-se, guinchando, ensangüentado, chamuscado, e não acabava de morrer. Garcia desviou os olhos, depois voltou-os novamente, e estendeu a mão para impedir que o suplício continuasse, mas não chegou a fazê-lo, porque o diabo do homem impunha medo, com toda aquela serenidade radiosa da fisionomia.

Faltava cortar a última pata; Fortunato cortou-a muito devagar, acompanhando a tesoura com os olhos; a pata caiu, e ele ficou olhando para o rato meio cadáver. Ao descê-lo pela quarta vez, até a chama, deu ainda mais rapidez ao gesto, para salvar, se pudesse, alguns farrapos de vida. Garcia defronte, conseguia dominar a repugnância do espetáculo para fixar a cara do homem. Nem raiva, nem ódio; tão somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética.

Pareceu-lhe, e era verdade, que Fortunato havia-o inteiramente esquecido. Isto posto, não estaria fingindo, e devia ser aquilo mesmo. A chama ia morrendo, o rato podia ser que tivesse ainda um resíduo de vida, sombra de sombra; Fortunato aproveitou-o para cortar-lhe o focinho e pela última vez chegar a carne ao fogo. Afinal deixou cair o cadáver no prato, e arredou de si toda essa mistura de chumasco e sangue".

As interpretações de Garcia vinculam invariavelmente crueldade e prazer estético, o que, articulados à caracterização

de *voyeur* e *analista*, de que dele faz o narrador, servem para marcar o teor de seu diletantismo, que ele mesmo aponta em Fortunato (“Era a mesma troca das teclas da sensibilidade, um diletantismo *sui generis*, uma redução de Calígula”), o que, por certo, termina apontando para a cultura esteticista da época que, na poesia, era traduzida pelo Parnasianismo e que, na prosa brasileira, encontraria, poucos anos depois, a mais perfeita realização no terrível e belo livro de Raul Pompéia.

Desta maneira, a meticulosa construção do tipo psicológico, tão meticulosa que acaba por envolver personagens, autor e leitor, transcende o caso individual para afirmar-se como estudo de contexto histórico-social bem localizado, da perspectiva do narrador, qual seja, o Rio de Janeiro dos últimos anos da década de oitenta.

É preciso repetir, no entanto, que os elementos psicológicos, sociais e históricos aglutinados por este contexto, e que são lidos como para além da literatura, encontram resistência e ganham espessura graças a uma outra aglutinação: a da coerência da ficcionalidade cuja completeza é responsável pela intensidade semântica que a obra faz chegar ao leitor, aos olhos do leitor. Mas onde este trabalho de articulação de elementos psicológicos, históricos e sociais por força da composição literária (o que, de modo geral, é o que constitui o cerne das relações entre literatura e sociedade), pode ser melhor percebido é, sem dúvida, no poema.

Melhor percebido não significa, entretanto, mais facilmente; pelo contrário, a indagação desta ordem acerca de poemas é, por certo, menos comum do que no caso da narrativa. E isto por uma razão imediata: na obra narrativa, sobretudo a de corte realista, aqueles elementos são mais ostensivamente dados ao leitor, por onde é freqüente a paráfrase inicial que permite desencadear, com mais desenvoltura, a procura das relações latentes.

No caso do poema, por outro lado, a tensão entre significados e significantes traduz-se, com freqüência, por aquilo que um poeta-crítico, Paul Valéry, chamou de “hesitação entre som e sentido”, e é bom frisar o primeiro termo, obrigando a leitura como releitura incessante.

Dizendo de outro modo, aquilo que não é literatura na leitura do poema é reduzido pela própria operacionalidade dos

valores da linguagem instaurados no nível da “hesitação” da frase de Paul Valéry. Por outro lado, todavia, exatamente por tensionar as articulações, é que o poema deixa melhor entrever o modo de funcionamento das relações entre o que é e o que não é literatura na leitura da literatura. A frase poética explora, *en abîme*, os limites da ficcionalidade.

A leitura, ainda que sumária, do poema “A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade, incluído no livro *A Rosa do Povo*, de 1945, pode ajudar a compreender a afirmação anterior. Fazendo convergir, desde o título, termos de direção semântica conflitantes, o poema é atravessado por uma tensa dialética entre sujeito e objeto (e não é esta a dialética por excelência do lírico?) que sustenta o próprio movimento entre fratura e sutura que serve de base ao poema. Eis a primeira estrofe de um conjunto de nove:

“Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjôo?
Posso, sem armas, revoltar-me?”

Entre dois versos de intensa subjetividade, em que se cruzam generalidades (classe, rua) e particularidades de ordem pessoal (roupas), acopladas a intenções e renúncias dos dois últimos versos, o verso intermediário funciona como resumo e desvio para a objetividade. E este desvio está, por assim dizer, encapsulado na própria duplicidade dos termos sujeitos, aproximados no nível sonoro e distintos semanticamente: a *persona* lírica é “espreitada” por elementos de subjetividade (“melancolias”) e de objetividade (“mercadorias”).

Ao passar de sujeito a objeto, a *persona* lírica não se desfaz, entretanto, da individualidade; pelo contrário, radicaliza-a, conferindo-lhe uma generalidade que se dissolve na do tempo da estrofe seguinte:

“Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas,
[alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse”.

A temporalidade amplia o leque das impossibilidades: não somente impede a justiça do segundo verso, mas incide sobre a própria atividade da *persona* lírica, degradando-a. Como instaurar a flor do título se os “olhos sujos” do primeiro verso não vêm senão aquilo que está no terceiro (“fezes, maus poemas, alucinações e espera”)? Na verdade, a pobreza que articula poeta e tempo, e que é responsável pelo impasse, cria, antes, o campo semântico para que se desdobre o segundo termo do título.

De fato, é a náusea (e é, talvez, razoável pensar no eco sartriano que contamina a expressão no momento de composição do poema) que suporta as duas estrofes seguintes:

“Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que tristes são as coisas; consideradas
[sem ênfase.

Vomitam esse tédio sobre a cidade.
Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado.
Nenhuma carta escrita nem recebida.
Todos os homens voltam para casa.
Estão menos livres mas levam jornais
e soletram o mundo, sabendo que o perdem.”

É, no entanto, a estrofe central do poema, a quinta, que vai operar, de modo mais intenso, a dialética sobre a qual repousa, ou se agita, o poema, transfigurando as inquietações pessoais em meditação mais larga acerca do próprio destino precário da *persona* lírica:

“Crimes da terra, como perdoá-los?
Tomei parte em muitos, outros escondi.
Alguns achei belos, foram publicados.
Crimes suaves, que ajudam a viver.
Ração diária de erro, distribuída em casa.
Os ferozes padeiros do mal.
Os ferozes leiteiros do mal.”

Transformada em poema, a náusea (sartriana?) agora mais se aproxima ao tédio, ao *ennui* baudelairiano: articulados ao título do poema, os dois últimos versos desta estrofe, sobretudo pela reiteração do qualificativo (“do mal”), permitem a leitura palimpsesta. Entre Sartre, leitor de Baudelaire, e o próprio Baudelaire, lido por Drummond, a decisão pela poesia não é uma simples opção por um dos termos da relação flor/náusea.

Dizendo de outro modo, os significados articulados pelo poema, que radicam num tempo e num espaço determinados e que se traduzem, no último verso, em asfalto, tédio, nojo e ódio, não são apenas resgatados pela flor, que é o poema. São antes os ecos hesitantes, para retomar o termo valéryano, de um sentido constelado pelos fragmentos, ou pétalas, da linguagem. Daí o tom entre exclamativo e afirmativo das últimas estrofes, contaminadas pelas alucinações registradas na segunda estrofe:

“Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço de tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralitem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas
[da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas
[em pânico.
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo
[e o ódio.”

São precisamente tais alucinações, entremeando as assertivas de vitória pela construção do poema, elemento que resol-

veria a identificação subjetiva da *persona* lírica, que preservam a dialética fundamental do texto, por onde as relações entre poeta e sociedade podem ser lidas pelo leitor. Não sem passar por aquilo que é literatura na leitura da literatura: a plurissignificação, e por isso a intensificação, da referencialidade.



A VOZ INFANTIL DA E NA LITERATURA INFANTIL *

Marisa Lajolo **

*Ela era a rainha de tudo
É a rainha do lar
Ela vale mais para mim
Que o céu, que a terra, que o mar*

Herivelto Martins

... desnudar a princesa, não para desiludi-la ou violentá-la, mas para mostrar a ela o disfarce que o rei, obrigou-a a vestir."

Arthur S. T. Eid¹

Dentre as muitas relações possíveis entre literatura infantil e mulher, uma das mais imediatas é a que se impõe a partir da observação simples de que a mulher, devido a seu contacto mais prolongado com a criança, tem mais oportunidades de lhe contar histórias e lhe recitar versos. É pelo menos assim que alguns memorialistas evocam sua iniciação aos livros e à literatura.

Não se estranha, então, que sejam também femininos os emblemas sob os quais se recolhem as primeiras antologias de

* Com o título, *A mulher e a literatura infantil brasileira*, em 10/04/87, uma versão preliminar do presente trabalho foi apresentada no curso "Literatura brasileira contemporânea: a presença da mulher", organizado pelo Arquivo Público e Histórico do município de São Carlos.

** Professora de Literatura Infantil da UNICAMP.