

TEORIA COMO ABERTURA: APLICAÇÃO DO MODELO DE GEORGE STEINER EM SALA DE AULA E SEUS RESULTADOS PRÁTICOS NA RECEPÇÃO

Raul de Souza PÜSCHEL

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo
puschel@uol.com.br

Resumo: Será estudado, neste trabalho, de que maneira a eficiência e a eficácia didáticas de um modelo teórico podem ser, de certa forma, aquilatadas, de acordo com a capacidade de iluminar a compreensão de um aspecto da recepção literária discente. Para tanto, valemo-nos aqui da concepção de George Steiner sobre o que, em ordem crescente, corresponde aos quatro graus de dificuldades de entendimento de um poema. Serão ainda apresentadas ferramentas didáticas que permitam otimizar a percepção de aspectos relevantes de algumas obras. Sem que se estabeleça juízo de valor, será estudado inicialmente um texto de Gonçalves Dias, como exemplo de poema com dificuldade contingente; outro de Gregório de Matos, como ilustração de dificuldade modal; um terceiro, de Carlos Drummond de Andrade, para revelar o que é a dificuldade tática ou estratégica; outro, de Haroldo de Campos, feito uma estrutura aporética em sua própria tessitura. Ainda será apresentado um poema de Gregório de Matos que revela como o cultismo antecipa *certas* tendências típicas das estratégias modernistas.

Palavras-chave: George Steiner; Dificuldade; Poesia.

Há poucos anos começou a frutificar uma linha na Teoria Literária chamada Estética da Recepção. Tornaram-se clássicos os estudos feitos na Alemanha por Jauss e Iser. Também mereceram destaque, em razão da capacidade metodológica de oferecer “ferramentas” úteis para se desvelar o texto literário, outras linhas que se avizinharam desta corrente, em razão de se preocuparem com o leitor e mais especificamente pela atuação, digamos, de deciframento operada no ato de leitura como operação estético-cognitiva.

Uma leitura bastante significativa e que é pouco discutida entre nós é o breve estudo “On difficulty”, de George Steiner. Resumidamente, neste ensaio o autor elenca quatro graus de dificuldade para a elucidação estética de uma obra poética.

Aqui, neste trabalho, serão apresentados instrumentos didáticos que permitem otimizar a percepção de aspectos relevantes de algumas obras centrais de nossa lírica.

A primeira ordem de dificuldades é chamada de contingente. Pode-se pensar no termo tanto na acepção linguística quanto na filosófica, como algo que se opõe à essência (do latim “esse” = ser). A dificuldade contingente é resolvida de forma até simples. Como, por exemplo, ao se descobrir que, em um célebre poema de Mallarmé, o estranhíssimo “ptyx” é na verdade uma concha. Só que tal poema, deve-se observar, tem “centenas” de outras dificuldades, o que não é o caso do texto que se verá a seguir.

No primeiro nível, o que resiste à compreensão da obra, muitas vezes adensando nosso olhar e contribuindo para certa indeterminação que contribui também para a beleza do poema, é um mecanismo de não tão grande complexidade.

Um exemplo de dificuldade contingente é a célebre “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. O texto se tornou canônico e possui a força da fórmula, do hino, do dizer que tem o estatuto de ser tacitamente uma espécie de elo social, de ser o que está entre o eu e o tu, do que frequenta o espaço comunitário.

Como já apontou sobejamente a crítica literária, este é poema do cá e do lá. É necessário que o jovem leitor supere dificuldades contingentes, como a de perceber que o verbo “cismar” corresponde à ideia de “ficar absorto em pensamentos”, tal como propõe o dicionário de Silveira Bueno, por exemplo. Ou que veja o significado de “gorjear” (= cantar; trinar dos pássaros) e primores (= perfeições; qualidades superiores; excelência; beleza; delicadeza) para resolver boa parte de seus problemas iniciais em relação à obra. O que, é claro, não dará toda a amplitude de tal poema. Ver o vocabulário é só uma etapa prévia da análise propriamente dita. Em todo caso, didaticamente o aluno consegue depreender o “básico” do texto.

Vejamos a obra:

*Kennst du das Land, wo die Citronen blühen,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen,
Kennst du es wohl?
Dahin, Dahin!
Möcht ich... ziehn!*
Goethe

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar - sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

É de dificuldade contingente ainda a indicação para o aluno de que o poeta morava em Portugal quando saudoso do Brasil escreveu a obra. Diz-se que parte da inspiração para tanto se deu com a leitura do poema “Mignon”, do alemão Goethe, do qual o poeta brasileiro transcreve um pequeno trecho na epígrafe.

Ajuda ainda mais a compreensão da obra se o estudante puder ler o poema de Goethe. Há, por exemplo, a tradução de Paulo Quintela.

Ao notar a relação entre lá (Portugal), como presença, e cá (Brasil) como ausência, o leitor paulatinamente entra na obra e percebe o elogio à terra distante. O signo é da positividade: “Minha terra tem (...)”. Deve-se frisar aqui o possuir. Mas tem o quê? “palmeiras/ Onde canta o Sabiá”. Observe que o pássaro sai do domínio comum, ao ser colocado em maiúscula. “As aves, que aqui gorjeiam/ Não gorjeiam como lá”. Os pássaros daqui (Portugal) são diminuídos em relação ao Sabiá. Não recebem nomeação particularizante. Quem dirá a forma especial, maiúscula.

A segunda estrofe, antes que o poema fosse repetido à náusea e perdesse seu efeito encantatório inicial, antecipava, com sua massa de elocução, o caráter hínico, a tal ponto que passou depois a ser parte constituinte do “Hino Nacional”. O que pode surpreender o jovem leitor é a inversão. Frente à repetição exaustiva e à posterior ironia modernista (Oswald, Drummond, Murilo Mendes, etc), é muito comum o adolescente, antes de ser informado, achar que o “Hino Nacional” é anterior à “Canção do exílio”, o que se assemelha à inversão da anterioridade, tal como apontada, em relação a outros autores e obras, por Borges em “Kafka e seus precursores”, em T. S. Eliot em “Talento e tradição individual” e em Harold Bloom em *A angústia da influência*.

Toda a segunda estrofe é movida pela massa sonora que avulta, com a repetição deste eu coletivo, que sucede então o individual (nosso céu, nossas várzeas, nossos bosques, nossa vida). O possessivo de primeira pessoa do plural sempre é acompanhado explícita (ou implicitamente no último verso) pelo verbo ter. E o que temos? Mais isto e mais aquilo. Sempre mais: estrelas, flores e até mesmo vida e amores. Ou seja, é o melhor dos mundos possíveis. É o Eldorado sob roupagens e valores românticos.

Assim, a terceira estrofe recua em tom mais íntimo. Aparece o termo sozinho, que surge entre vírgulas, mostrando iconicamente o estado de isolamento (“Em cismar, sozinho, à noite,/ Mais prazer encontro eu lá;/ Minha terra tem palmeiras,/ Onde canta o Sabiá”).

O eu lírico, na estrofe seguinte, fala dos primores do Brasil, que não encontra em Portugal (“Minha terra tem primores/ Que tais não encontro eu cá;/ Em cismar — sozinho, à noite —/ mais prazer encontro eu lá/ Minha terra tem palmeiras,/ Onde canta o Sabiá.”). Fechando-se à recordação (sozinho, à noite), no intervalo entre dois parênteses, que retoma o termo “sozinho”, mas agora associado à expressão “à noite”, lembra-se absorto de sua pátria. O distante *lá* revela sua superioridade ante o presente. É a marca romântica da evasão, todavia em faceta menos hiperbólica que a do ultrarromantismo. De qualquer modo, os advérbios de mesmo tamanho (de diminutas duas letras), só diferindo quanto à primeira letra, revelam, simultaneamente, um mundo de contrastes. O fechamento (antes por vírgulas; agora por travessões) possibilita o encontro com o mais interior. O espaço interior dialoga com o espaço exterior distante e revela o encontro. Lá tem palmeiras, lá tem Sabiá.

A estrofe final é a da solicitação, dos votos a Deus. Faz-se novamente o contraste *cá* e *lá*, marcando-se a necessidade do *lá*. O signo deste *lá* ausente é o desejo que se reforça com a preposição de não companhia, de não posse, de não inclusão (*sem*). (“Não permita Deus que eu morra,/ Sem que eu volte para lá;/ Sem que desfrute os primores/ Que não encontro por cá;/ Sem qu’inda aviste as palmeiras,/ Onde canta o Sabiá”).

Em sua gênese, o poeta dialoga com os versos de Goethe que cantavam as terras germânicas. Não nomeia laranja ou limão, mas fala no terceiro verso da última estrofe em *desfrute*. Em vez de um diálogo, como em Goethe, com a mulher falando com seu amado protetor, ouve-se uma fala interna, mas que se irradia dialogicamente, quando o eu (“minha”) pressupõe um nós (“nossa”, “nosso”, “nossas”, “nossos”). Entretanto, em ambos ocorre a ideia de partir.

Destarte, a dificuldade contingente resolve-se com informações simples e diretas (dicionários, enciclopédias, referências, consultas rápidas, explicações pontuais). Evidentemente que somente o aprofundamento da discussão e o desdobramento da análise é

que permitirão vivenciar a plenitude de uma obra. De qualquer maneira, aquilo que poderia “travar” a leitura exploratória pode ser vencido com um gesto investigativo mais conciso. Isto não significa não investigar com proveito as várias camadas e extratos que compõem uma obra. Aqui se pensa meramente o emprego que pode ser retirado do uso de certas “ferramentas” didáticas.

O segundo nível de dificuldade recebe o nome de modal¹. Há todo um sistema de referências que deve ser conhecido/apreendido. Desta forma, para se desvendar o poema é necessário antes compreender todo um sistema de referências. O que foi o Barroco, sua axiologia estética, seus diálogos com a tradição, seus impulsos para a construção de uma nova ordem artística, entre outras coisas. É fundamental ainda entender como se dá a dialética entre teocentrismo e antropocentrismo no movimento, assim como entre Reforma e Contrarreforma.

Vejamos o poema, atribuído a Gregório de Matos, “À D. Ângela”:

Anjo no nome, angélica na cara.
Isso é ser flor, e Anjo juntamente,
Ser Angélica flor, e Anjo florente,
Em quem, senão em vós se uniformara?

Quem veria uma flor, que a não cortara
De verde pé, de rama florescente?
E quem um Anjo vira tão luzente,
Que por seu Deus, o não idolatrara?

Se como Anjo sois dos meus altares,
Fôreis o meu custódio, e minha guarda,
Livrara eu de diabólicos azares.

Mas vejo, que tão bela, e tão galharda,
Posto que os Anjos nunca dão pesares,
Sois Anjo, que me tenta, e não me guarda.

A poesia aqui é atravessada por valores antagônicos de lirismo e religiosidade, de se comparar a mulher a uma figura angelical, tanto é que há o trocadilho, tão caro ao movimento. Anjo e Angélica do primeiro verso alteram posições, colocando-se o nome da mulher como sagrado, ao mesmo tempo em que se coloca o coloquial “cara” em relação ao nome propriamente dito (Angélica). Além do que flor e florente se agrupam, tendo na mulher invocada (por meio do pronome *vós*) o ponto em que as formas de nomeação se encontram (em “Em quem senão em vós se uniformara?”). Basta observar este *UNIformara*. A mulher, tal como em outros movimentos em que a religiosidade tem certas marcas, é idolatrada. Entretanto, há a tensão, pois, ao mesmo tempo em que adorar revela religiosidade, a idolatria é fortemente questionada pela Reforma. E tal ambiguidade fica mais evidente na última estrofe, pois Angélica é “Anjo, que me tenta e não me guarda”.

Talvez nunca se saiba o sentido preciso de um texto de uma cultura pretérita. Jaz tal dificuldade com o espectador em um sentido mais extremo, mas à busca de uma compreensão de uma cultura distante no tempo e/ou no espaço desafia nossa visão paroquial e sofisticada

¹ Como não é a dificuldade maior ou menor que confere valor estético à obra, não se faz assim nenhum juízo de valor de inferioridade ou superioridade em decorrência da obra exemplificar uma dificuldade contingente, modal, tática ou ontológica.

nossa visão de mundo.² Cabe, portanto, ao professor fornecer uma gama de recursos que contextualizem as obras de outras culturas ou de outras épocas com um articulado sistema de referências, e não apenas com pontuais comentários que facilitem a percepção de sentidos do texto. Ou seja, para se entender, por exemplo, uma cantiga trovadoresca será necessário, como já se tornou claro a todo professor de literatura, discutir a organização social, econômica e religiosa da Idade Média. O mesmo se dá com o Barroco (ou com outros movimentos) como se vê no poema acima.

Sobre o Barroco ainda, é interessante notar que este estilo de época funciona como antecipação de *certas* conquistas modernistas, pensando-se em uma lógica sincrônica, tal como defendia Haroldo de Campos.³ É o que se vê, no caso, com o cultismo extremo de “Desenganos da vida, metaforicamente”, de Gregório de Matos, que aponta para o terceiro grau de dificuldade, a tática, muito comum, principalmente no Modernismo, mas com antecedentes em outros movimentos, como em Gôngora. Faz-se necessário compreender como o poeta aqui cria um universo que exige certa iniciação, certa ciência do que foi o Barroco e sua axiologia estética, seus diálogos com a tradição, seus impulsos para uma nova ordem artística, entre outras coisas.

Vejamos o poema:

É a vaidade, Fábio, nesta vida,
Rosa, que da manhã lisonjeada,
Púrpuras mil, com ambição dourada,
Airosa rompe, arrasta presumida.

É planta, que de abril favorecida,
Por mares de soberba desatada,
Florida galeota empavesada,
Sulca ufana, navega destemida.

É nau enfim, que em breve ligeireza
Com presunção de Fênix generosa,
Galhardias apresta, alentos preza:

Mas ser planta, ser rosa, nau vistosa
De que importa, se aguarda sem defesa
Penha a nau, ferro a planta, tarde a rosa?

Sabe-se que o Barroco era um movimento que conflitantemente apontava para o padrão clássico e, ao mesmo tempo, divergia com mais força em relação a este. No poema, o padrão soneto está presente. Presente para ser demolido. O ato é de obliquidade; não é a reta em sua plena verticalidade. Gravita-se sobre a linha algo que a faz virar-se, sair do eixo, trocar a forma. Assim, na sintaxe, mais do que leves inversões, surgem os hipérbatos. A antítese deixa de ser utilizada simplesmente para se alargar a compreensão de um fenômeno. Ela, na verdade, torna-se foco. Em vez de uma figura um tanto retórica, torna-se centro de diversidade, de angulação. O conteúdo se intensifica ora como uma hipérbole, ora como metáfora que potencializa um efeito dominó e em seu câmbio revela-se como alegoria.

² George Steiner. On difficulty. In: *On difficulty and other essays*. New York: Oxford University Press, 1978, p.40.

³ Tal discussão deste conceito perpassa a obra de Haroldo de Campos, principalmente *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. Por meio dele, é possível aproximar obras que pertencem a momentos diferentes, mas se assemelham sob certos aspectos. Mais do que isso, é possível perceber como algumas obras do passado parecem mais contemporâneas do que outras que foram escritas na atualidade.

Fala-se com alguém. O nome é Fábio. Ecoa o racional e claro Febo. Mas a razão reveste-se de ironia. O nome que se demonstra desconcerta, pois o signo não é do “inteligere”, do tornar claro e compreensível, e sim do contrário.

O vocativo antecede e quebra uma sequência que é introduzida pela expressão inversa (“é a vaidade” no lugar de “a vaidade é”). O que se deveria ter é “Fábio, nesta vida, a vaidade é rosa”. Deste modo há uma fusão de elementos, o que gera uma sensação de certo rebuscamento, de certa *aparente confusão*, para não se dizer trivialmente que a vaidade dura tanto quanto a vida de uma rosa.

O texto pode ser colocado em ordem direta, mas apenas com o intuito de torná-lo didaticamente mais claro, porém *sem perder de vista* que o poema só vale como produção cultural se percebermos sua complexidade, ou seja, em sua forma original. Assim, seria possível, por exemplo, esclarecer o que ocorre em sua organização desta forma: “Fábio, nesta vida, a vaidade é rosa que da (= pela) manhã lisonjeada, (feita) mil púrpuras, rompe airosa, presumida arrasta, com ambição dourada”. Ou então, “Fábio, nesta vida, a vaidade é rosa, que da manhã lisonjeada (= pela manhã lisonjeada, adulada), mil púrpuras, com dourada ambição, rompe airosa, presumida arrasta.

Assim, traduzindo-se um pouco, pode-se ter a seguinte solução: “Fábio, nesta vida a vaidade é rosa, que pela manhã adulada, (feita) mil púrpuras com ambição dourada, elegante rompe, convencida (se) arrasta”. Como se vê, é interessante, ao se comentar o poema, explicar o léxico menos habitual para o aluno.

A segunda estrofe omite o sujeito “a vaidade” e qualifica-a como planta (“é planta”, que se diz favorecida por abril, solta por (*ou em*) mares de soberba, (tal como) enfeitada galeota florida, (que) ufana sulca, destemida navega.

A terceira também omite o sujeito “a vaidade”, trazendo depois do elemento de coesão (enfim) o verbo e o predicativo. Assim, “Enfim, (a vaidade) é nau que em breve ligeireza, com presunção de Fênix generosa, apresta galhardias, presa alentos.

A estrofe final começa com a adversativa (mas). Mas de que importa ser planta, ser rosa, (ser) nau vistosa, se, sem defesa, penha aguarda a nau, ferro (aguarda) a planta, tarde (aguarda) a rosa?

Mas o que afinal é a dificuldade modal? É aquela que pressupõe o conhecimento de um sistema de valores (estético em última instância, mas que está alicerçado em uma visão de mundo, em um solo comum de época). Assim, para que o texto fique claro para o aluno, é importante certa tradução pontual. Todavia, como este poema, ao contrário dos versos de “À D. Ângela”, revela a faceta mais cultista do Barroco, tem-se que discutir e trabalhar em outro ponto, que é a da abordagem da dificuldade tática, dificuldade esta que cria maiores pontos de opacidade em relação à obra. Assim, torna-se necessário pensar na complexidade sintática do poema, que se revela similar à complexidade em que a poesia cultista está inserida. Tal como um cabo de guerra, os versos aqui são guiados por uma estruturação em que os hipérbatos são frequentes. Didaticamente, sem nunca se esquecer de que a beleza da obra está em sua construção original, podem ser colocadas algumas passagens em ordem direta, como se apontou acima, bem como se deve discutir o conceito de alegoria.

Isto ocorrerá mais claramente ainda no Modernismo, principalmente em sua fase mais combativa, em que a dificuldade tática será central. Será quase que uma linguagem de neófitos em muitos casos. Como diz Steiner:

If the reader would follow the poet into the *terra incognita* of revelation, he must learn the language (...) The position of the radical but working poet is, therefore, a compromise. He will not forge a new tongue but will attempt to revitalize, to cleanse ‘the words of the tribe’. (...) He will reanimate lexical and grammatical resources that have fallen out of use. He will melt and inflect words into neological shapes. He will labour to

undermine, through distortion, through hyperbolic augment, through elision and displacement, the banal and constricting determinations of ordinary, public syntax.”⁴

Em muito a obra mais inovadora de Oswald de Andrade tem tal caráter. Em Drummond também. Veja-se o poema do livro *A rosa do povo* abaixo:

ASSALTO

No quarto de hotel
a mala se abre: o tempo
dá-se em fragmentos.

Aqui habitei
mas traças
conspiram uma idade de homem
cheia de vertentes.

Roupas mudam tanto.
Éramos cinco ou seis
que hoje não me encontro,
clima revogado.

Uma doença grave
esse amor sem braços
e toda a carga leve
que súbito me arde.

No quarto de hotel
funcionam botões
chamando mocidade
fogo, canto, livro.

Vem a quarteira
depositar a branca
toalha do olvido
insinuar o branco

sabão da calma.
A perna que pensa
outrora voava
sobre telhados.

Em copo de uísque
lesmas baratas
acres lembranças
enjoo de vida.

Ponho no chapéu

⁴ George Steiner, op. cit., p. 34-35.

restos desse homem
encontrado morto
e do nono andar

jogo tudo fora.
A mala se fecha: o tempo
se retrai, ó concha.

Neste poema, com final em que ecoa Mallarmé, a regularidade formal aparente se dá com as estrofes de abertura e de desfecho que possuem três versos, em oposição às demais, que têm quatro versos cada uma. No entanto, tal suposta regularidade é quebrada pelos mais inesperados “enjambements”, inclusive de versos que deveriam concluir uma estância e continuam em uma outra, como acontece entre a sexta e a sétima estrofe, ou entre a penúltima e a última.

O título lacônico já mostra algo que irrompe: “Assalto”. Entretanto, as referências a tal ação passam praticamente despercebidas, sendo que aparecem de forma mais direta, porém, só quase ao final e mesmo assim em um tom um tanto neutro.

O poema começa com a indicação do local: o quarto de hotel, lugar já em si um tanto neutro, já que não se trata nem da casa ou do apartamento (próprio ou alugado), do eu lírico. A mala se abre e anuncia com os dois pontos — ao sair da esfera espacial para adentrar a temporal — que a fragmentação do sujeito dá-se em concomitância com o universo de lembranças soltas (reminiscências estas que são típicas de nossa estrutura psíquica que trabalha também com fragmentos).

Reconhece-se a identificação com o espaço no momento em que o sujeito afirma “Aqui habitei”, todavia aparece em seguida uma adversativa (mas) que mostra no caso não o homem linear, e sim o do momento da queda (“mas traças conspiram/ uma idade de homem/ cheia de vertentes”). Não se trata de uma idade de queda simples, mas plural (“cheia de vertentes”).

A terceira estrofe também indica uma pluralidade, cuja referência é vaga. Depois de se dizer que “roupas mudam tanto”, é dito que “éramos cinco ou seis/ que hoje não me encontro”. Mas quem são estes outros? Uma alteridade? Uma “heteronomia?” Membros de uma mesma família? Quem são (olhe a imprecisão numérica) estes cinco ou seis agasalhados sob a rubrica do pronome pessoal de primeira pessoa do plural. Que ar de intimidade, subitamente quebrado pelo “clima revogado”? Ambigualmente, também é a vaga referência de um sujeito desmembrado, esquartelado, que vai se anunciando, mas em tom protelatório, já que a dificuldade é tática.

Diz Steiner “tactical difficulties endeavour to deepen our apprehension by dislocating and goading to new life the supine energies of world and grammar”.⁵ Este nível de dificuldade também representa uma intencional técnica de levar ao retardamento da compreensão, no sentido de exigir certa iniciação do leitor. No entanto, anda neste nível há um elo que permite a compreensão, talvez não no universo de uma paráfrase ponto a ponto, mas no domínio de certas estratégias, no começo de certos caminhos, estilemas e referências.

Assim, voltando ao poema, na quarta estrofe fala-se de uma doença grave, que momentaneamente despista o leitor em suas inferências. Todavia, logo em seguida, há referência a “esse amor sem braços”. De novo a ideia do esquartejamento. Acrescida na sequência com algo que pode ser um golpe de objeto ou de instrumento cortante, ou até mesmo de um tiro (“e toda a carga leve/ que súbito me arde”). O novo estranhamento dá-se

⁵ Id. ib., p. 40.

com o fato de ser a carga leve, quando, ao se pensar em uma leitura retroativa do final para o início, tudo levaria a crer em uma carga pesadíssima, já que se fala de morte violenta do eu lírico.

Nova referência ao quarto de hotel no começo do quinto parágrafo, em que tudo funciona (“No quarto de hotel/ funcionam botões/ chamando mocidade/ fogo, canto, livro”). Tudo funciona, menos — ironicamente — o defunto, cujo étimo indica que já cumpriu a função de viver, e é, portanto, agora o que não funciona. Há, no entanto, uma palavra “perdida”, antecipando certa recepção e embaralhando uma outra que se formava, para produzir no leitor um momentâneo equívoco. O termo é “fogo”, que tanto pode ser o fogo do cigarro, tão comum na época em que o poema foi escrito, de uso tão frequente nos lares da época, quanto ainda o fogo do assalto.

Na sexta estrofe, aparece a quarteira, termo muito menos empregado no Brasil que camareira, porém que suscita o direcionamento interpretativo para o jogo entre os explícitos “quarto” e “quarteira”, e os implícitos “esquartelar” e “esquartejar”, que se colocam subentendidamente em relação a um sujeito fragmentado (“fragmentos” ou “éramos cinco ou seis”, “restos desse homem” etc). A quarteira deposita toda roupa branca, típica da assepsia, todavia também traz a toalha do olvido. Olvido é esquecimento, mas também é homônimo de ouvido. Para um sujeito esquartejado, isto é significativo. Para alguém que não ouve (ouvido com U), é ainda significativo que ao “depositar a branca/ toalha do olvido”, a quarteira venha do mesmo modo “insinuar o branco”. Branco? Metalinguisticamente, versos brancos são quase que essenciais para uma geração que se afasta da tradição parnasiana, mas muito mais ainda o branco como não marca, como apagamento, como olvido (com L) e como falta de membros (desmembramento), ao se pensar em ouvido (com U).

Como a estrofe não se encerra nela, pois há o “enjambement”, surge mais uma expressão, que abre a estrofe sete, mas se refere sintaticamente à anterior. Assim, reconstruindo a interpretação, tem-se que a quarteira veio “insinuar o branco/ sabão da calma”. Todavia, insinuar também é acusar. A estrofe prossegue assim: “A perna que pensa/ outrora voava/ sobre telhados”). Há um outro jogo de homonímia, já que tal procedimento redundava da polissemia presente na duplicidade interpretativa entre “pensa” do verbo “pensar” e “pensa” derivada de “pender”. Esta segunda forma traz à lembrança a fase em que o eu lírico, ainda vivo, tinha agilidade, suficiente até para lepidamente saltar sobre telhados. Opa! Isto também, para um adulto, pode sugerir uma ação de delito, de invasão à propriedade alheia. Teria sido o eu lírico também um assaltante, um arrombador? Há, então, um acerto de contas entre bandidos? Não se sabe. E não se saberá. De qualquer forma, é mais uma maneira de despistar o receptor de uma linha única de investigação interpretativa. O insinuado é insinuado, mas se desfaz em parte, retardando a interpretação.

Ao lado disso, metalinguisticamente a obra se revela cerebral, como um fazer pensado minuciosamente, e o surrealismo aparente da construção da estrofe seguinte se revela mais como uma técnica de aperfeiçoamento estratégico-estilístico do poeta do que como mero procedimento constitutivo-semântico. Assim, surpreendentemente, a estrofe que traz a palavra “perna” apresenta um “enjambement” (do francês “jambe” = perna) entre ela e a estância anterior.

A oitava estrofe traz o aprendizado surrealista da quebra de fronteira entre termos que pertencem a campos semânticos diversos, porém acabam por frequentar uma mesma estrutura sintática “Em copo de uísque/ lesmas barata/ acres lembranças/ enjoio de vida”. Não assepticamente, no uísque a ser ingerido haveria lesmas e baratas, tudo como numa coisa só, já que não há vírgula (“lesmas baratas”). Este compósito passa a ser, talvez no lugar do gelo, o bloco compacto que é o conteúdo compartilhado do uísque. No verso seguinte, ambigualmente surgem “acres lembranças”. Será a lembrança amarga ou, na emenda do verso anterior, o gosto azedo do uísque, ainda mais de um uísque que tem como componentes

lesmas e baratas. O resultado, ao final da estrofe é “enjoo de vida”. Enjoo, em razão do uísque? Do uísque com lesmas e baratas? Da vida que atingiu seu declínio?

A penúltima estrofe, dirigindo finalmente supostos aspectos (frisam-se *aspectos*) interpretativos fala do homem encontrado morto.

Afinal, o eu lírico narra o que se passa como testemunha ou é o próprio morto? A fragmentação se constrói como elemento constitutivo do poema ao que parece. O que faz agora, nesta passagem, este eu assemelhar-se a uma espécie de narrador testemunha: “Ponho no chapéu/ restos desse homem/ encontrado morto/ e do nono andar// jogo tudo fora”). São restos e a distância se dá, pois não é mais *este* homem, mas sim *esse* homem. E o colocar restos, no chapéu, ambigualmente também remete à parte do vestuário que se coloca sobre a cabeça. Mas como? Joga-se fora e tira-se da cabeça (= da memória). E justamente, cerebralmente, os restos são atirados da nona estrofe (“e do nono andar// jogo tudo fora”). Só que há um cavalgamento, assim o morto é jogado de um andar para outro. Só que o poema vai da nona para a décima estrofe, e os restos descem do nono para o solo (isto é, para aquele espaço que beira o térreo).

A estrofe anterior, sintaticamente continuação da anterior, apresenta a mala que se fecha e com ela o tempo se retrai. Paralelamente fecham-se mala e concha. Ao final, mallarmente, o eu lírico invoca a concha. Ao mesmo tempo, a concha é parte da estrutura do ouvido, que pode ser uma parte fragmentada do indivíduo, mas também pode remeter ao termo “olvido” (= esquecimento), relativo ao próprio esquecimento de mais um caso de morte violenta, relativo a mais um caso de queda (física e também espacial, já que o sujeito foi jogado em seus restos do nono andar).

Em síntese, o poema que aqui utilizamos como um exemplo da estratégia do Modernismo, para criar uma opacidade na recepção, funciona também como ampliação de nossa capacidade interpretativa. Neste nível de dificuldade, tal qual se disse, não se buscam paráfrases interpretativas, mas aprofundamento de tal apreensão. Pedagogicamente, servem como significativa ampliação da capacidade de leitura do estudante, como forma de uma leitura menos rasa do mundo, o que digamos, não é pouca coisa.

Do mesmo Drummond, talvez “Áporo” possa já ser incluído na fronteira entre o terceiro e o quarto grau de dificuldade.⁶ Entretanto, para falar deste quarto grau, será estudada a primeira página de *Galáxias*, de Haroldo de Campos:

e começo aqui e meço aqui este comêço e recomeço e remeço e arremesso
e aqui me meço quando se vive sob espécie da viagem o que importa
não é a viagem mas o comêço da por isso meço por isso começo escrever
mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para
começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso
recomeço por isso arremesso por isso teço escrever sobre escrever é
o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-
páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas
mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço onde escrever sobre o escrever
é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo
descomeço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e
forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro
um umbigodomundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro
o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o comêço
e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro
é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro
e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo

⁶ Para quem pensa em uma interpretação da obra, é interessante o estudo de Décio Pignatari, cujo nome também é, como o poema, “Áporo”. In: *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro
 todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-
 comêço começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do
 comêço afunila o comêço no fuzil do fim no fim do fim recomeça o
 recomêço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e
 regressa e retece há milumaestórias na mínina unha de estória por
 isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta
 ou me descanta o avesso da estória que pode ser escória que pode
 ser cárie que pode ser estória tudo depende da hora tudo depende
 da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemnada
 de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas
 e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e
 nenhunzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total
 tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória de assomo do assombro
 e aqui me meço e recomeço e me projeto eco do comêço eco do eco de um
 comêço em eco no soco de um comêço em eco no oco eco de um soco
 no osso e aqui ou além ou aquém ou láacolá ou em toda parte ou em
 nenhuma parte ou mais além ou menos aquém ou mais adiante ou menos atrás
 ou avante ou paravante ou à ré ou a raso ou a rés começo re começo
 rés começo raso começo que a unha-de-fome da estória não me come
 não me consome não me doma não me redoma pois no osso do comêço só
 conheço o osso o osso buço do comêço a bossa do comêço onde é viagem
 onde a viagem é maravilha de tornaviagem é tornassol viagem de maravilha
 onde a migalha a maravilha a apara é maravilha é vanilla é vigília
 é cintila de centelha é favila de fábula é lumínula de nada e descanto
 a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala

O texto está centrado em si mesmo, é trabalho em grande parte do significante, em que se agregam a função poética e a metalinguística. O primeiro verso-linha alitera, trabalha com a mesma raiz (começo, comêço, recomeço). Há aqui uma operação metatextual. A galáxia de uma explosão do significante que vai formando significações e se estabelece como viagem, como já é apontado no segundo verso-linha. Também a intertextualidade com uma das narrativas mais preñhes de narrativas, como *As mil e uma noites*, é retomada com o termo milumapáginas, assim como o ato de escrever autocentrado em “umbigodomundolivro”, “acabarcomeçar” (em um contexto de uma obra que mesmo em suas páginas de abertura e fechamento se colocam como obra aberta, termo, aliás, utilizado pelo autor antes mesmo de Umberto Eco.

Galáxias se mostra como um não livro, como uma obra cujo gênero é impreciso. É poema? É prosa? Experimenta caminhos. Por isso se diz ensaio ao ensaiar saídas que não as previstas. É música por seu andamento? É texto do olhar ou do ouvir? Como *Galáxias* (e no plural), não seria fruto do ouvir, como bem gosta o autor de fazê-lo em suas palavras-valise? É fábula? E referência interna apenas? Mas e as ligações que faz com a série cultural? É estória ou avesso da estória?

Destarte, é uma obra que pertence ao quarto grau de dificuldade, como “Áporo”, de Drummond, e a prosa-poética do *Miramar*, por exemplo. É obra que em sua constituição, em seu ser, em sua ontologia, traz a impossibilidade. Trouxestes a chave? Mas aqui não há chave de abrir, pois o texto resiste.

Como diz Steiner, neste nível de dificuldade, é como se o contrato entre autor e leitor fosse total ou parcialmente quebrado. Põe em cheque a própria natureza da comunicação humana.⁷ É fruto em boa parte da intransitividade de que a linguagem se

⁷ George Steiner, op. cit., p. 41.

revestiu. Entrementes, é um passeio sem fim pela linguagem, é revelação da potencialidade desta, mesmo que em alguns casos aponte para o silêncio, para a falta de saída que é, por vezes, a comunicação humana. Passeio este que, como aprendizado, não é de pequeno significado para a formação do leitor como cidadão do mundo, do mundo como, por vezes, estrutura aporética. Aporia que é, para a filosofia, problema difícil, talvez insolúvel. O poema aporético, por seu turno, é obra aberta, aprendizado contínuo, maneira de fugir às estratégias de dominação. Pode até ser linguagem que tangendo ao silêncio evita o silêncio de nosso pensamento, o que não é pouca coisa.

REFERÊNCIAS

- BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: E. R. MONEGAL (org). **Jorge Luis Borges. Ficcionario: una antología de sus textos**. México: Fondo de Cultura económica, 1981.
- BUENO, Francisco Silveira. **Grande dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Lisa, 1987.
- CAMPOS, Haroldo. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Haroldo. **Xadrez de estrelas**. (Coleção Signos, vol. 4). São Paulo: Perspectiva, 1976
- DIMAS, Antônio (org). **Gregório de Matos**. (Coleção Literatura Comentada). São Paulo: Abril, 1988.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- ELIOT, Thomas Stearns. Talento e tradição individual. In: A. D. NOSTRAND (org). **Antologia de crítica literária**. Rio de Janeiro: Lidador, 1968.
- GOETHE, Johann Wolfgang. **Poemas**. Antologia, versão portuguesa, notas e comentários de Paulo Quintela. Coimbra: Centelha, 1986.
- GONÇALVES DIAS, Antônio. **Poesia**. 11. ed. (Coleção Clássicos Agir, vol. 18). Rio de Janeiro: Agir, 1983.
- PIGNATARI, Décio. Áporo. In: **Contracomunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- STEINER, George. On difficulty. In: **On difficulty and other essays**. New York: Oxford University Press, 1978.