

EPA - Estudos Portugueses e Africanos

Número 3, 1984

Páginas 129 - 145

Um mover de olhos

Zé Pedro Antunes

"Como a obra literária é fruto de um diálogo, só no diálogo com o leitor manifestará ela sua orgânica e suas ocultas virtualidades." (Luiz Piva falando sobre o método "lúdico ambital")

Duas leituras

A da profa. Lucrecia d'Aléssio Ferrara foi publicada com o título de "O texto estranho". Ela trabalha com o instrumental da análise semiótica, partindo dos formalistas russos e passando, com as devidas reservas, pelo estruturalismo. Ela realiza uma leitura moderna do texto clássico, no sentido proposto por Walter Benjamin, para quem importava compreender melhor o passado, não por ele ser passado, mas porque nele já está contido o presente.

Zé Pedro Antunes é aluno do curso de Pós-Graduação em Teoria Literária do IEL - UNICAMP

Maria Helena Ribeiro da Cunha faz uma outra leitura do soneto camoniano, buscando o que ela chama "A consciência crítica". Para nós, uma proposta hermenêutica também muito próxima de Walter Benjamin, cujos resultados nos reportam ao chamado "prazer heurístico" dos semioticistas.

Dois trabalhos de análise eminentemente dialógica e concreadora, no sentido em que Umberto Eco fala de uma "congenialidade criadora", vindo no trabalho da crítica uma espécie de tradução, uma transcrição poética.

Um mover de olhos, brando e piedoso,
sem ver de quê, um riso brando e honesto,
quasi forçado; um doce e humilde gesto,
de qualquer alegria duvidoso;

um despejo quieto e vergonhoso;
um repouso gravíssimo e modesto;
uma pura bondade, manifesto
indício da alma, limpo e gracioso;

um encolhido ousar; uma brandura;
um medo sem ter culpa; um ar sereno;
um longo o obediente sofrimento;

esta foi a celeste formusura
da minha Circe, e o mágico veneno
que pôde transformar meu pensamento.

A denominação "texto estranho" parte da denominação "estranhamento" (ostranenie) inventada pelo formalista russo Chklovski. Vale lembrar que o "Verfremdungseffekt" de Bert Brecht, o "efeito de distanciamento", também aparece traduzido como "estranhamento brechtiano". "A produção da obra de acesso difícil, estranhável, marca o primeiro passo para a transformação do conceito de função da literatura no século XX." (O Texto Estranho, pág. 75)

A preocupação evidente no trabalho da professora Lucrécia é didática, no sentido brechtiano do termo, como toda obra visa a criar, no dizer de Wolfgang Iser, o seu público, quando ele se refere a um "leitor implícito", do qual todos nós devemos nos aproximar, para penetrar a intimidade da obra de arte. Luiz Piva aponta aí o caminho da hermenêutica, que nós supomos não tão distante das veredas da semiótica.

Que se trata de um "texto estranho", disso não discordaria, e sem necessidade de respaldo teórico, nenhum aluno de qualquer grau, mesmo o universitário, para quem essa estranheza vem acompanhada até de repulsa, por conta da utilização indevida do texto camoniano "análise sintática").

Na literatura dita moderna cabe ao leitor um papel progressivamente mais ativo, o de coautor. Ele é chamado a intervir, é convocado para um ato de congenialidade com o autor. E o crítico descobre ser também um leitor, privilegiado por certo, mas também atingido

por essa transformação. A leitura passa a ser pensada como um "processo", como um "fazer". E é sob o olhar ativo e crítico do leitor que toda obra se dá. A "obra aberta" de Umberto Eco vinha propor reflexões sobre as obras da modernidade, cuja estrutura incorporava já esse processo

Segundo afirma a profa. Lucrécia, não se trata da substituição do dado meramente subjetivo pela ortodoxia metodológica. No seu trabalho vamos encontrar muitos valores que a pressa anti-estruturalista, anti-linguística e anti-semiótica teriam varrido como entulho. Ela assume o risco dessa re-leitura e o saldo é bom.

A leitura moderna visa à formação do seu público, propondo desautomatizar o ato da leitura. Os antigos conceitos como "o caráter representativo da realidade, a instituição da opinião corrente, o racionalismo, a segurança da lisibilidade, as regras da enunciação" caem por terra. "A verossimilhança, o automatismo das identificações imediatas do significado como uma espécie de determinação do universo condicionavam o consumo apresado do leitor ou, na melhor hipótese, se o significado era considerado ambíguo, a obra era destinada ao crítico que a submetia à pesquisa hermenêutica."

Sobre a poesia renascentista "era aprestada tendo como característica uma coleção de temas: o amor, a beleza feminina, a existência passageira, a relatividade da matéria, etc." (pag. 76)

"Abordar, por esse lado, a poesia renascentista é retornar sem cessar às metamorfoses temáticas

de um código cultural que passa aquém do fato poético, porque, como já vimos, não é a substância do conteúdo do código renascentista que confere à poesia sua significação, mas o sistema significante que a constrói e confere ao fato poético a marca que o torna intransferível. É este jogo de significantes que fundamenta a existência literária e fornece a matriz capaz de tornar possível ou impossível a identificação de um valor cultural dominante que o saber clássico não determinou senão como um a priori da produção poética." (pag. 76/77)

O que a sua leitura vai mostrar é que a leitura a nível de significantes rompe com a tradição renascentista apegada ao enfoque analítico-discursivo do referente. Pela análise da construção sintática e do jogo dos oxímoros chega-se à diluição da figura referencial: "esbarraremos num belo retrato de mulher que se torna insignificante como tema, para alicerçar seu sentido na estrutura de um sistema significante cujo "estranhamento" se encontra, preferentemente, na sua organização morfossintática."

A autora segue texto adentro, para além daquilo que está manifesto à flor das palavras. Ela vai perseguindo o conteúdo latente do soneto, que aí deverá estar guardado um outro tesouro, uma plurivocidade de sentidos. Ela despreza aquele "sentido" sacralizado e aurático, em função da descoberta dos tantos sentidos. E descobertas se sucederão. A justaposição da seqüência de substantivos propriamente ditos ou verbos substantivados,

ao lado dos adjetivos, que dão equilíbrio ao poema, na sua função claramente descritiva da beleza do objeto da contemplação do poeta, "embora mantenha a espacialidade característica da descrição, acaba por narrativizá-la e faz com que todos os complexos substantivo e adjetivo tenham igual valor". A denominação de complexo significante, emprestada a Julia Kristeva permite antes de tudo visualizar mais abrangentemente a construção do poema e a descrição da análise, levam a uma reavaliação da enumeração descritiva, colocando em dúvida mesmo a organização do soneto em dois quartetos e dois tercetos. "Porém, como na caracterização da significância todos os complexos têm igual valor, é possível estabelecer uma reversibilidade e colocar o último terceto no lugar do primeiro quarteto, tendo como denominador comum todos os demais complexos organizados pela justaposição de substantivo e adjetivo". Rompe-se assim a cadeia tradicional do soneto e rompe-se a cadeia lógica, com seu fecho de ouro e tudo mais. E ficamos diante de um poema de 14 versos, com todos os seus complexos significantes igualmente intercambiáveis, "um retrato em significantes, onde a palavra atua como matéria-prima."

Chegamos assim ao material, às componentes mínimas de um poema. O trabalho com esse material vai detectar, pelo processo de aplicação sêmica ao nível sintático e semântico, minicomplexos significantes, e neles, mais uma vez a negatividade, com a diluição gradativa da figura referencial. Ganha relevo então o jogo de signifi

cantes e o nome Circe, eis aqui o ápice da atividade heurística, é flagrado como sendo um ideograma da própria figura dos oxímoros, apontando para a nova leitura que a análise morfosintática e a semântica já vinham apontando. "É exatamente na reconstituição do jogo de significantes que estes encontram múltiplos sentidos e que o texto atinge sua plenitude e se transforma em objeto dinâmico jamais acabado ou complexo, mas sempre fazendo-se ou produzindo-se pela atividade do leitor." (pág. 85) Quem buscasse o caminho da lógica analítico-discursiva, veria baldados os seus esforços, porque sempre esbarraria na negação, daí a alegação da ilisibilidade, e jamais descobriria num tal nível assim microscópico, qual seja no trabalho com as mínimas partículas significantes, o prazer de tantas descobertas. Elas vêm mostrar o caráter de ruptura da obra de Camões, sua permanência para além de sua época, deixando de ser mera representação do mundo renascentista para traduzir na sua escritura aquele momento de crise.

O texto de Maria Helena Ribeiro da Cunha trata do caráter dual da obra de Camões, para quem "o número dois assume uma fatalidade tão intensa em busca do terceiro termo, que eu diria a própria razão de ser de sua obra e do seu equilíbrio interno. É o simbolismo do próprio conflito camoniano. Vital e estético." (pág.39)

O seu interesse como a autora afirma, é ir além dessa superfície evidente, buscando "uma questão mais profunda, que corre paralela à proposição do texto,

sem, contudo, dele se desligar." (pág. 40) Esta afirmação nos remete de imediato ao texto da profa. Lucrécia e à questão da desautomatização da leitura. Uma leitura desautomatizada, longe do por demais evidente e das questões secundárias que têm sido ao longo dos anos, para tantos críticos, o centro da discussão literária, presa a questões externas à literatura. Um outro paralelo se evidencia aqui, quando ela acena para um "reforço, talvez de outra natureza, mas parte essencial do poema". O texto da profa. Lucrécia se apóia em vários conceitos veiculados por Julia Kristeva. Vejamos esta citação: "Admitindo a tarefa semiótica da caracterização das práticas significantes como diferentes tipos de produção de sentido, Kristeva propõe, a exemplo da gramática generativa, um modelo que se divide em duas instâncias: o genotexto e o fenotexto. Neste sentido chama-se texto toda a prática de linguagem onde as operações de genotexto sejam desenvolvidas e reveladas pelo fenotexto, que é o representante do primeiro e constitui um convite e um desafio para o leitor, que se propõe reconstruir e/ou construir a significância." (pág. 78) Kristeva fala da significância, um conceito que ultrapassa os conceitos de significante e significado do signo enquanto comunicação e "atinge uma área, uma cena onde se desenvolve um processo de significação do qual a estrutura não é senão reflexo."

É assim, a nosso ver, que o ensaio de Maria Helena abandona o dualismo (a dicotomia saussurea-

na - significante/significado) interpretativo, que se con
tentaria com a evidência do signo verbal, enquanto veícu
lo transmissor de uma mensagem, que seria o conflito inte
rior do poeta, etc. etc. O caminho vai ser outro, o da
imanência. Ou então, olhar na mesma direção para onde
olha o poeta. E isso sí nos pode ser dado num nível que
escapa ao puramente verbal, lógico e discursivo. Trata-se
da busca do 3º termo, da busca da consciência crítica, da
busca mesma do fazer poético. Valeria ainda lembrar
Peirce e suas tríades, como uma alternativa para a supera
ção da visão dualista. O leitor e o crítico têm de se li
bertar da tirania do verbal, do manifesto, do superficial,
do jogo enganoso das dicotomias, dos velhos automatismos.

A autora descreve a seguir os passos que a
levaram à sua descoberta: "tentei surpreender na enumera
ção da sintomatologia contraditória do amor no soneto
Amor é um fogo que arde sem se ver) uma dialética silogís
tica que se anulava a si mesma na medida em que se confes
sa impotente para explicar as razões do amor." (pág. 40)
Numa tentativa de captar para além do aparentemente lúdi
co e para além das contradições tão evidentes, ela vai
procurar o lúcido, uma outra lógica (analógica?), as en
trelinhas. Duas descobertas: da desarmonia nasce a harmo
nia e "submetida ao discurso silogístico, a conclusão da
análise do amor contrariava qualquer previsão."

A seguir, passando à leitura do soneto
"Transforma-se o amador na coisa amada", vai-se ver como
alguns críticos deram conta dessa questão entre o plato

nismo e o aristotelismo, "partindo de Platão, Camões vai ter a Aristóteles" (Saraiva), vai-se chegar a que "Esta ria Camões, portanto, ã procura de uma representação ideal de mulher, como Petrarca, - ou da dama angelicata, como os estilnovistas." (pág. 42) A autora faz ver que nenhum desses críticos se refere aos nomes dos filósofos renascentistas de inspiração platônica, nem Ficino, nem os outros teóricos do amor do séc. XVI. Apenas Leão Hebreu é citado por Saraiva. Para ele, Camões busca com a terminologia neoplatônica, filtrada principalmente pe los teóricos do amor, e pela confrontação dessas teo rias com o empirismo aristotélico, uma sua própria teo ria.

Da palavra "transforma" que inicia o sone to a "forma" que o fecha, a autora descobre a figura do círculo (ficiniano?), que nos remete de novo ao "texto estranho", ao caráter anagramático no nome Circe. E ou tra vez estamos sob o signo da circularidade. Ou da espi ralidade, conforme encontraremos nos dois ensaios. Isso nos remete de novo a Peirce, para quem o interpretante de um signo é sempre um outro signo. Tratando-se do sig no poético, não há outra forma melhor de abordá-lo, que pela imagem, pelo ícone, pela imanência.

E, de novo, estaremos falando da visão, dos olhos, este sentido tão privilegiado pelos platôni cos e pelos neo-platônicos, este sentido por onde a bele za física vai acenar com a reminiscência da beleza divi na. E os dois ensaios vão esbarrar na necessidade de vi

sualizar o poema, suas formas, para através delas poder achar uma beleza mais elevada, mais cara à inteligência, que se situa para além do plano material. Porém, é a materialidade do poema (e um poema se faz com palavras) que vai atingir com seus raios de beleza a visão do leitor . "Em outras palavras, Camões cria um movimento, um dinamismo vital dentro do próprio poema porque ao terminar aquela angustiada afirmação de que "a matéria simples busca a forma" volta ao princípio, ao transformar-se, que é uma busca incessante de outra forma, como a voltar ao ponto de partida, para descrever a mesma trajetória: e dela, conclui-se - ou concludo - o Poeta não vê saída. " (pág. 43)

A conclusão é o que deveria ter estado mais evidente, porque óbvio: não se trata de filosofia poetizada ou de uma poesia filosofante. Somos levados a constatar que o uso do silogismo em Camões é antes uma forma de questionar-lhe a racionalidade, descrendo que ele leve a uma solução definitiva. Conclue-se que o discurso poético não é o discurso racional, contra o qual aquele aponta uma nova ordem, desafiando-lhe a convenção.

E chegamos mais uma vez à leitura de "Um mover de olhos, brando e piedoso". Os indefinidos, a presença dos oxímoros, a enumeração quase exaustiva são apontados como marcas da difícil empresa a que se entrega o poeta: definir num texto poético a representação de uma mulher ideal. O oxímoro traz em si mesmo aquele 3º termo buscado "por si só já indica uma contradição plena

mente assumida. A dualidade desaparece, dando lugar ao surgimento do que ele chama "a grande antítese que envolve o Poema."

E voltamos àquela afirmação da transmutação de uma ordem em outra. Circe passa a ser a mediadora da tensão entre a ordem divina e uma ordem terrena. O 3º termo é composto pelos dois outros em desacordo. Em termos peirceanos, surge um novo signo (o quase signo, que é o signo poético), interpretante do primeiro. O desacordo, a desarmonia entre as duas ordens (a humana e a divina) não vai ter uma solução como aquela que o silogismo parecia buscar. A síntese não ocorre. Essa é a angústia do poeta, que busca para sempre dizer o indizível. Um pouco como o trabalho do tradutor, que realiza uma tarefa racional e de precisão, mas que esbarra na impossibilidade de traduzir, especialmente o signo poético. E a crítica é uma espécie de tradução, de transcrição. E de novo a palavra "transformar" que nos remete para aquele "mover de olhos", o ato mesmo da leitura. Também aqui se fala em distanciamento: "O poeta assegura-se, portanto, de uma consciência crítica que lhe permita o distanciamento na avaliação da realidade." Daí a pertinência do acréscimo da acepção brechtiana ao termo "estranho".

Ao longo do cotejo fomos encontrando tantos pontos em comum, enquanto que a especificidade de cada proposta parece complementar a outra. Aquilo que de Luiz Piva (Técnicas atuais de estudo da literatura portuguesa em nível universitário no Brasil) aponta como la

cuna da proposta formalista, ou seja, um princípio especulativo de natureza hermenêutica, muito embora não se ache ausente do trabalho da profa. Lucrecia, apenas não ocupa o lugar de primeiro interesse, vai estar desenvolvido na análise de Maria Helena Ribeiro da Cunha, mais próxima das proposições semióticas e hermenêuticas. Não por acaso vimos aqui e ali estabelecendo ligações com o trabalho de Walter Benjamin, cuja preocupação hermenêutica seguia também os caminhos tão ricos da semiótica. "O texto estranho" se dá num momento de superação das correntes formalistas e estruturalistas, conservando os seus melhores contributos e deixando de lado o peso do dogmatismo e da rigidez redutora.

Os dois ensaios promovem uma re/leitura da lírica camoniana, privilegiando o seu caráter de ruptura, percorrendo assim alguns caminhos que levam a uma poética da linguagem, buscando num plano mais generalizante as coordenadas do fazer crítico, que é a busca da literalidade dos textos. Ou como afirma a profa. Lucrecia numa nota prévia ao seu livro: "procura-se cercar a questão da literalidade, do específico literário como sistema de linguagem que se apóia no verbal para transformámo em figura que diz a própria lógica de estruturação da obra, isto é, imagem que significa o seu próprio signo, a sua própria especificidade." (pág. 7)

E terminariamos, citando brevemente algumas passagens de um outro ensaio de Luiz Piva "A pintura na poesia de Camões". Numa citação de Helmut Hatzfeld va

mos encontrar, num outro nível, a confirmação da importância do elemento visual, ápice da descoberta heurística nos dois trabalhos comentados neste meu ensaio: "Um texto liberto de obscuridade que o envolve prova, muitas vezes, não passar de uma simples paráfrase em linguagem metafórica de algo visualizado."

"No estudo da inter-relação da poesia de Luís de Camões com a pintura, é-nos dado apreciar toda uma galeria de quadros onde a natureza, os painéis religiosos, os retratos femininos, as paisagens marítimas, nos mostram a sensibilidade de um indivíduo conhecedor das normas estéticas, tanto do primeiro como do segundo Renascimento." (pág. 75)

Numa outra passagem ele afirma que a beleza só passa a existir se a forma se manifesta em sua totalidade, como um dos princípios clássicos do 1º renascimento presentes na estética camoniana. No trabalho da crítica semiótica e hermenêutica, como vimos, a contemplação da beleza (neo-platonismo) passa necessariamente pela contemplação da forma (imagem material). O fato de Camões se mostrar mais preso ao 2º renascimento, com a quebra da tonalidade da composição, traço típico do maneirismo, vai de encontro a alguns pontos das análises anteriores: seu caráter de ruptura, o fato de sua escritura se assentar claramente, como um palimpsesto, sobre outras escrituras anteriores, que foram apagadas, mas ainda legíveis enquanto sub-textos, profundamente marcada pelo momento de crise para a humanidade vivido pelo poeta até o limite da an

gústia existencial e da capacidade criativa.

"Conhecedor das artes plásticas do Renascimento Clássico, não tardou Camões a perceber que uma nova estética atraía a atenção do público: o maneirismo." "O que caracteriza, principalmente, o maneirismo é a busca frenética de novidade, comprazendo-se os artistas com as deformações das linhas, agrupamentos insólitos, novas tonalidades de cor, temas esquisitos. O maneirismo poderia ser definido como uma estética da multiplicidade, pois, cada autor possui seu estilo, preocupando-se o artista mais com o modo de dizer do que com aquilo que tem a comunicar." Tudo isso não nos remete de volta aos textos anteriores? Todas essas afirmações não estariam muito recentemente presentes nas formulações dos semiotistas de inspiração peirceana ou macluhaniana?

"Como no soneto que acabamos de referir, na composição Um mover de olhos brando e piadoso, ainda que não haja descentralização do tema essencial, o processo compositivo é maneirista. No retrato do porte e dos reflexos da mulher amada, Luís de Camões utiliza-se de elementos heterogêneos e do cruzamento dos planos físico e espiritual. Não lhe sendo possível traduzir plenamente os reflexos interiores, o Poeta se vale constantemente da expressão indefinida na apresentação dos traços da mulher ideal. A imagem da amada não surge com contorno firme, nítido, ficando no esfumaçado dos indefinidos. Aliás, o Poeta compara a mulher amada a Circe, que é o símbolo da metamorfose. A visão da imagem é fragmentada,

sendo a unidade do retrato a resultante de uma multiplicidade de pormenores, tendendo cada um para a autonomia. A articulação sintática é reduzida à sucessão enumerativa. Tanto o dinâmico como o estático sofrem um processo de neutralização através da adjetivação." Esta outra citação bem caberia dentro da leitura realizada pela profa. Lucrécia, quando ela flagra a enumeração intercambiável dos minicomplexos significantes, que a conduzem à compreensão exata do papel dos oxímoros e à descoberta do anagrama Circe, que aponta outra vez para o poema, enquanto materialidade, uma vez mostrada a perda de importância gradual do referencial, a mulher ideal, a representação dela.

E termina afirmando que "O soneto é uma mescla de elementos clássicos e maneiristas, típico exemplo de "concordia discors." "O que nos faz retomar o texto de Maria Helena Cunha quando trata da busca do 3º termo, que seria a coexistência dos contrários, subvertendo assim a lógica discursiva para instaurar o seu jogo analógico, onde não ocorre nenhuma síntese, onde o poeta perpetua o conflito e com ele a produção da sua obra.

"... que o poema marca uma evolução dentro daquela cultura que se deixa colocar em crise para produzir um texto." (profa. Lucrécia, ao final do seu ensaio, pág. 85) "O Poeta assegura-se, portanto, de uma consciência crítica que lhe permite o distanciamento na avaliação da realidade." "A consciência crítica de Camões denuncia as antinomias de vária natureza que sobrecarregam o Ser e o Poeta, mas é ela também responsável pela procura in

cessante de uma resultante harmônica da tensão dualista e conflituosa." (do texto de Maria Helena Ribeiro da Cunha, pág. 46)

BIBLIOGRAFIA

CUNHA, M.H. Ribeiro da. Lirismo e epopéia em Luís de Camões - Maria Helena Ribeiro da Cunha, Luiz Piva. - SP: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

CUNHA, M.I. Bastos. Camões e Drummond: um Paralelo - in Revista Camoniana. Centro de Estudos Portugueses, USP, 2a. série, vol.II, 1979, pág.91-98.

PIVA, Luiz. A Pintura na Poesia de Camões. In Revista de Letras, Fortaleza, V. 3/4, nº 2/1, 1980-81 , pág. 73-87.

_____, Técnicas Atuais de Estudo da Literatura em nível Universitário no Brasil. in ANAIS do VII Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa, Centro de Estudos Portugueses da Fac. de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 1979, pág. 86-88.

Obs: o soneto Um Mover de olhos, brando e piedoso foi transcrito conforme se apresenta à pág.44 do ensaio de Maria Helena Ribeiro da Cunha.