

1. *Nota preliminar*

Dois autores que propugnam investigação fenomenológica da obra de arte, Roman Ingarden e Felix Martinez Bonati, propõem abordagens complementares. O primeiro examina obra literária como escritura, o segundo pretende observá-la como leitura. Um exame completo do fenômeno literário demanda a síntese escritura-leitura. Diversas aproximações abrem neste rumo caminhos promissores. Um exame da díade escritura-leitura será o objetivo deste trabalho.

O amplo emprego de termos como fenômeno, literário, escritura, leitura torna-lhes móvel o conteúdo semântico. Progrediremos com a devida cautela.

Começamos pelo termo fenômeno. Com o fenômeno preocupou-se a filosofia grega desde as suas origens. Platão opõe fenômenos e essências. O pensador ateniense procura atravessar as aparências (o mundo fenomênico) para encontrar além delas objetos puramente racionais, não perceptíveis pelos sentidos, as idéias (essências) eternas e imutáveis, fundamento e razão de tudo.

Husserl e seus seguidores entendem fenômeno em outro sentido. Em vez de procurarem a essência além dos fenômenos, buscam-na no próprio fenômeno. No fenômeno o ser se manifesta e se esconde. Para Heidegger a verdade reside nesta manifestação. O autor de *Ser e Tempo* interpreta o termo grego *aletheia* como desvelamento, manifestação. Se verdade é desvelamento, a ocultação é o correlato dialético. No fenômeno, o ser se mostra e concomitantemente se oculta. O oculto solicita a pergunta pelo fundamento. A questão de saber se o fundamento é também fundador, se é possível obter

uma fundamentação originária — esta questão permanece aberta. A indagação se dá em face de um *Ab-grund* (abismo) ou *Ungrund* (fundo sem fundo, ausência).

Ora, o fenômeno que se revela, revela-se a uma consciência. A consciência é abertura voltada ao fenômeno. Ilumina-o, estabelece-o como presente. Mas o fenômeno não se manifesta à consciência por inteiro. Revela aspectos. O fenômeno não coincide com as aparições tomadas individualmente ou na sua totalidade. O que se manifesta se sustém sobre o que permanece oculto. Não se pode prever nem deter o processo de manifestação.

Sartre preocupa-se em estabelecer rigorosamente a distinção fenômeno — aparições. A realidade deste copo reside no fato de que ele não é eu. A série de suas aparições está vinculada por uma razão que não depende de mim. Se o fenômeno há de revelar-se transcendente, importa que o sujeito transcenda a aparição em direção à série total de que faz parte. É necessário que se capte o copo através das impressões que ele provoca. O que aparece, com efeito, é apenas um aspecto do objeto, e o objeto está integralmente neste aspecto como também está integralmente fora dele. Está integralmente *dentro*, enquanto se manifesta neste aspecto. Está integralmente *fora*, porque a série mesma não aparece nem pode aparecer.

Designamos de literário o fenômeno imaginário. Como o literário será objeto de reflexão no desenvolvimento dessa abordagem, não nos deteremos nele nestas observações introdutórias. Antecipamos apenas que à maneira de Ingarden, M. Ponty, Sartre e outros distinguimos imaginação de percepção. A percepção se fundamenta na realidade exterior, enquanto que a imaginação resulta de atos puramente intencionais.

Abordaremos a relação fenômeno — manifestação e a indagação do ser do fenômeno na relação escritura — leitura.

2. Amplitude e relações.

Emprega-se o termo escritura em vários sentidos. O significado de escritura pode ser estendido até compreender todo ato semiológico. Então dizer, nomear, classificar, pintar, esculpir, dançar, escrever... é mover-se nos domínios da escritura. O livro é, neste caso, apenas uma manifestação possível de escritura, a qual pode assumir significantes tão diversos como a pintura, a escultura, a coreografia, o cinema... dando origem à escritura pictural, escultural, coreográfica, cinematográfica, além da escritura literária.

Em sentido mais estrito, escritura significa um sistema de signos com os quais se registra o discurso.

Escritura se emprega ainda no sentido de discurso literário. É neste último sentido que empregamos de preferência o termo escritura no presente trabalho. Terá esta acepção toda vez que for empregado sem outra especificação.

Convém preservar a pluralidade das acepções de escritura, porque elas manifestam o universo escritural em que se insere o discurso literário. O discurso literário formou-se num espaço escritural com que mantém múltiplas relações.

Leitura é um ato de penetração na escritura. A leitura violenta a escritura, mas é também a única maneira pela qual a escritura pode manter-se viva. Se há, portanto, muitas formas de escritura, correspondem-lhes também outras tantas formas de leitura.

A crítica literária é uma forma de leitura da escritura literária. Cuidado básico do crítico literário deverá ser o de elaborar uma escritura — leitura adequada à escritura — escritura.

Mas a relação escritura — leitura não se observa só da obra ao crítico. Relação escritura — leitura detecta-se também no interior da própria obra.

Sujeito da escritura é o escritor, que a dirige a um leitor. Ora o primeiro leitor da escritura é o próprio escritor. Isto faz com que o escritor seja também o seu primeiro crítico. O escritor — leitor — crítico participa da criação. No ato da criação os papéis do emissor e do receptor, do escritor e do leitor se alternam. O escritor — crítico situa-se, desde o primeiro momento, diante de uma escritura em formação. A alternância emissor — receptor provoca a alternância escritura — leitura, de modo que a díade escritura — leitura constitui uma das estruturas do texto. Estes dois pólos opositivos manifestam na escritura a presença do *logos* em sentido heraclítico. Acerta quem designa dialógica esta estrutura.

É oportuno destacar na escritura dois estratos, entre outros, o estrato do enunciado e da enunciação. A enunciação situa a linguagem numa situação ficcional. Na enunciação um emissor ficcional (falante ou escrevente) dirige uma mensagem a um receptor ficcional (ouvinte ou leitor).

O enunciado, numa de suas dimensões, é referencial, é transparência, abertura ao cosmo ficcional. Entre a enunciação e o enunciado estabelece-se uma relação escritura — leitura. O enunciado realiza a leitura da enunciação. Como outra leitura, esta pode ser crítica. O enunciado julga a enunciação, aceita-a, ou a condena. As funções podem inverter-se, então o enunciado passa a ser escritura e a enunciação leitura crítica. Para exemplificar — Na Divina Comédia, ao nível da enunciação, o narrador comunica um mundo ordenado penetrado pela sabedoria divina, mesmo nas regiões mais distantes de Deus. Esta realidade se manifesta, ao nível do enunciado, num sistema lingüístico, métrico e estrófico também ordenado. Carlos Drummond de Andrade, em "A Máquina do Mundo" adota a estrofe dantesca e emprega vocabulário culto, elabora períodos bem construídos de sabor clássico. Mas o mundo que esta construção classicizante representa é conturbado. O falante não obtém resposta para suas indagações. O sentido das coisas não se desvenda.

No primeiro caso, o enunciado (leitura) confirma a enunciação (escritura).

No poema do poeta mineiro, escritura e leitura se opõem, se denunciam. A perfeição clássica do enunciado denuncia a crise do mundo contemporâneo. A enunciação, assumindo a função de leitura, indigita a escritura do classicismo como vasada em ideais irrealizáveis.

Em ambos os casos, observa-se situação crítica no confronto dos estratos — no primeiro, confirmação; denúncia, no segundo.

O discurso literário comporta-se ainda como leitura de outras escrituras. E estas são muitas: escolas literárias, ideologias, padrões lingüísticos, éticos e estéticos. A escritura-escritura poderá ser anterior, contemporânea ou posterior à escritura-leitura. Outras escrituras manifestam-se numa escritura dada como lidas e criticadas. Exemplifiquemo-lo com a literatura grega. É sabido que a epopéia homérica surge num estágio cultural (escritural) avançado. Na *Ilíada* nota-se a existência de uma tradição épica. O estudo do ciclo épico que originou a *Ilíada* revela que Homero rejeitou técnicas de narração, inventando outras; conferiu personalidade sua a personagens tradicionais, reformou o mito. A *Ilíada* apresenta-se, portanto, como uma produtiva leitura crítica de escrituras anteriores.

Comparando-se a *Ilíada* com a *Odisseia*, que apareceu depois, nota-se que o autor da *Odisseia* conhecia a *Ilíada*. Preservou muitas conquistas da *Ilíada*, inovando processos narrativos. Propôs outras soluções para determinados comportamentos narrativos, enriqueceu a literatura épica com novos temas.

Nestes três estágios (ciclo épico, *Ilíada*, *Odisseia*) é nítido que, para o segundo e terceiro estágios, o estágio anterior se apresenta como escritura sujeita a uma leitura crítica e criadora.

A seqüência cronológica pode ser ignorada evidentemente. Tomando-se, por exemplo, a *Ilíada* como centro de interesse, esta torna-se leitura da *Odisseia* que lhe é posterior. A cronologia não impõe seqüência rígida, nem critério de valor. O caráter escritural ou leitural é determinado sempre pelo observador.

A escritura tomada como leitura de escrituras anteriores nos remete a um debate iniciado há muitos séculos pelos gregos: a escritura é mimética ou não; se é mimética, ela o é em que medida? As respostas a esta questão são muitas, desde as posições sustentadas por Platão e Aristóteles.

Dentro dos pressupostos aqui desenvolvidos, a escritura é autônoma, isto é, não deriva a sua inteligibilidade de algo que lhe seja exterior; traz em si mesma o seu próprio ser, é sustentada pela sua própria estrutura. Só assim a escritura é escritura.

Mas a autonomia não a isola de um indefinível contexto escritural. A autonomia a distancia do contexto, graças à distância, a escritura lê o que a contorna: interpreta, aceita, rejeita, critica,

ignora, observa... De escritura a escritura não há mínese. A mínese, tomada em sentido literal destrói a escritura. As escrituras se relacionam pela leitura. A leitura preserva a autonomia e funda a abertura. Estas duas dimensões se solicitam. A autonomia torna a abertura possível. Sem autonomia a abertura é impossível.

A leitura constitui a escritura como sujeito e como objeto. Como sujeito a escritura lê outras escrituras, como objeto a escritura é lida. As dimensões sujeito-objeto são universalmente reversíveis, e agrupam as escrituras em constelações que se renovam acionadas por novos pontos de vista.

Deixamos para o fim a relação em que a obra é proposta como leitura ao leitor. O leitor coloca-se diante da escritura como o espectador diante do espetáculo. A obra não é um meio pelo qual o autor se apresenta ao leitor. A obra como escritura traz em si mesma o seu próprio significado. Múltiplas relações internas a tornam um todo. Como acontece com toda escritura, uma obra dada é sempre leitura de outras escrituras, uma das quais pode ser o autor. Mas a obra não é a única leitura da escritura-escritor, nem é a mais precisa. Outras vias de acesso ao autor são-lhe preferíveis. O caráter essencialmente imaginário da obra literária não a recomenda como fonte de informação de outra realidade senão ela mesma. O leitor faz justiça à escritura, se a toma por aquilo que ela é, e só neste caso é capaz de uma leitura adequada.

O leitor é necessariamente crítico e o crítico é necessariamente juiz. O julgamento começa no momento em que o leitor escolhe o livro. A escolha é orientada por um critério. O critério pode ser totalmente insensato (formato, cor da capa, título, facilidade de aquisição), mas não deixa de ser critério. Baseado nele, o leitor separa aquilo que lhe merece atenção daquilo que não merece. A leitura do leitor é judicativa desde a primeira página. Conscientemente ou não, distingue o que importa daquilo que não importa. Finda a leitura, situa o livro em algum ponto entre a consagração e o desprezo.

3. Estratos.

Felix Bonati na obra *La Estructura de la Obra Literária* propõe dois modos de descrição da obra literária, um a aborda como escritura, qualificado de descrição ontológica, o outro aborda como leitura e é chamado descrição fenomenológica. Ontológica seria a investigação de Ingarden; Bonati pretende que fenomenológica seja a sua própria investigação. Ao apresentá-la como objeto exclusivamente dado na experiência do leitor, cita *Qu' est-ce que la littérature?* de Sarte.

De fato, Bonati apresenta uma estratificação diversa da de Ingarden. Partindo da experiência do leitor estabelece três estratos: o estrato mimétrico, o estrato do narrador e o estrato dialógico-

monológico. Preocupado em constituir um fundamento teórico para os gêneros literários, propõe-na esteira de Staiger e Kayser — uma segunda ordem de estratos, segundo a orientação do discurso. O gênero épico resulta da orientação semântica, representativa, revela *o mundo*. O gênero lírico se fundamenta na orientação expressiva e manifesta o *narrador*. O gênero dramático é produzido pelas frases apelativas dirigidas ao ouvinte.

Como é sabido, Ingarden tinha apresentado outros estratos em número de quatro: o estrato sonoro, o estrato das unidades de sentido, o estrato dos aspectos (Ansichten) e o estrato das objetividades.

A estratificação de Bonati não contradiz a de Ingarden. Isto porque os estratos de Bonati já se encontram implícita ou explicitamente como elementos dos estratos ingardenianos. E Bonati o sabe, em virtude disso é-lhe possível propor uma conciliação entre os estratos por ele isolados e os de seu antecessor.

A investigação de Bonati mostra-se fecunda, porque salienta aspectos não suficientemente tratados na obra de Ingarden.

O que não satisfaz inteiramente é o pressuposto teórico de Bonati. O investigador chileno distingue indevidamente análise ontológica e análise fenomenológica. Para os fenomenólogos, entre os quais se coloca Bonati, não se deve procurar o ser, a essência, além do fenômeno, a essência se manifesta no fenômeno ou o fenômeno é a manifestação do seu próprio ser, de sorte que a análise fenomenológica e a análise ontológica se realizam no mesmo lugar. Ao descrever o ente, o fenomenólogo indaga pelo ser do ente, tarefa da ontologia. Significativamente o *Ser e o Nada* de Sartre tem como subtítulo: *Ensaio de ontologia fenomenológica*. Bonati, que insiste em reservar para si o qualificativo fenomenológico ocupa-se em determinar o ser da obra literária. Oferece uma análise tão ontológica como a de Ingarden.

Bonati atribui o adjetivo fenomenológico à experiência do objeto, e o adjetivo ontológico ao objeto em si. Esta distinção é inadequada. Em toda experiência o objeto se manifesta como transcendente. E a consciência transcende a experiência em direção ao objeto.

Bonati não realiza o que intenta. Pretendia analisar a leitura e não se afasta dos domínios da escritura. O equívoco de Bonati se deve ao fato de não distinguir convenientemente objeto e experiência, escritura e leitura.

Sartre, inadequadamente citado por Bonati, chega a resultados muito mais satisfatórios. Quando se propõe a análise da leitura efetivamente realiza o intento. Leitura é previsão, é avançar em direção a um futuro ignorado. Sartre apresenta sugestivamente a leitura como síntese da percepção e da criação. A leitura coloca concomitantemente a essencialidade do sujeito e a do objeto. O

objeto é essencial porque é rigorosamente transcendente. O objeto transcendente impõe suas próprias estruturas que solicitam atenta observação. Ora, o objetivo transcendente é a escritura, e são as estruturas do objetivo transcendente que Bonati analisa; não analisa a leitura.

A leitura, segundo Sartre, é tão essencial como a escritura, porque é a leitura que desvela a escritura e porque é a leitura que faz com que a escritura *seja* objetivamente, o que é, sem que os domínios da leitura e da escritura se confundam. Da leitura, nitidamente percebida por Sartre, não se percebe nada em Bonati.

Em resumo, tanto a investigação de Bonati como a de Ingarden se demoram rigorosamente na escritura.

4. Criticar.

Entendida a crítica como uma forma de leitura, impõe-se definir o criticar. Criticar deriva-se do verbo grego *krineim*, que significa separar, distinguir, escolher, julgar, preferir, condenar.

O significado básico de criticar é separar. As outras acepções procedem desta.

A primeira separação que o ato de criticar opera é a separação entre o sujeito e o objeto da crítica. A atitude crítica distancia o crítico da obra criticada. O crítico observa antes de julgar e a observação requer distância. O crítico situa-se diante da escritura como o espectador diante do espetáculo. O espectador não pode ser simultaneamente ator. Não há atividade crítica, quando o espectador projeta no espetáculo os seus próprios problemas existenciais. A projeção anula a separação e, desfeita a separação, não há crítica.

Estabelecida a distância, o crítico passa a distinguir. Distinguir é um processo que se realiza paralelamente à nomeação. E a nomeação nos coloca no domínio da linguagem, do logos. A reflexão sobre a crítica impõe uma reflexão sobre a linguagem e retornamos com nova preocupação ao problema inicial: escritura-leitura.

5. A palavra

Leitura procede de uma das mais fecundas raízes indo-europeias, *leg*. *Leg* derivou em grego o verbo *legem* e o substantivo *logos*. Antes de significar palavra, *logos* significava um conjunto ordenado de objetos. Uma vez que os gregos entenderam a totalidade como *kosmos*, ordem; não estranha que tenham visto, no *kosmos*, *logos* como essência. Existe *kosmos* graças à disposição ordenada das coisas (*logos*). Quando Heráclito interpretou a totalidade como *logos*, não expressou uma verdade inaudita. Perseguiu e refletiu em profundidade o que vinha sendo intuído pelos povos indo-europeus e pelo povo grego em particular. Se Pitágoras con-

clui que o número é a essência do universo, desenvolve em outra direção uma idéia que denuncia origem comum com o pensamento de Heráclito. A realidade ordenada comporta também análise matemática. *Logos* também significa cálculo.

Os filósofos gregos nada mais faziam do que ler o universo. O verbo *legure* (latino) e o substantivo *logos* (grego) têm o mesmo étimo. Ler o universo significa penetrar no *logos* do universo, descobrir as relações entre as coisas no todo ordenado. Descobertas as relações, estava-se em condição de proferir o *logos*, o discurso, a palavra. O *logos*-discurso é proferido por quem penetrou a verdade do ser. O discurso é produto de uma inteligência que, para desvendar o *logos* do universo, é também *logos*. Estamos em face de um processo em que o *logos*-ser é desvendado pelo *logos*-razão e se manifesta no *logos*-discurso. O *logos*-discurso é confrontado com o *logos*-ser e se mantém, enquanto mantém com este relações necessárias. O *logos*-discurso está num processo contínuo. O diálogo platônico é uma contínua investigação. Destrói discursos e encaminha a busca em novas direções. Ninguém dos que participam da aventura profere o último discurso. O discurso dos discursos, síntese de todos os discursos, potência total do ser está fora e acima dos homens. Platão o situou no mundo divino das idéias. Mas este discurso divino é também negação do discurso, porque no mundo das idéias, o discurso é substituído pela intuição, visão direta do ser. A realidade totalmente desvendada não é proferida, é apenas vista. Estamos, então, no mundo da inteligência absoluta, da destruição do discurso, do silêncio. O discurso é próprio de um mundo afastado da verdade, decaído, humano. Constantemente refeito, denuncia o tatear no escuro, o diálogo. O discurso nos envolve definitivamente. É a esfera em que respiramos. O mundo humano é o mundo da palavra, do diálogo, da busca na palavra.

Os gregos detiveram-se diante do *logos*-ser. Era-lhes um dado. Modernamente habituamo-nos a refletir com radicalidade, pelas raízes. Interroga-se o ser do *logos*. Questionamos a ordem. As perguntas nos arrastam ao fundamento. Evadimo-nos do logocentrismo, questionando o próprio *logos*, o do discurso, o do ser, o da razão. Abalamos as estruturas que propomos. Fugimos do *logos* sem sairmos dos seus domínios. Heidegger não logrou esta evasão senão pelo caminho da poesia. Interrompeu as análises de Parmênides e Heráclito e se deteve na tragédia de Sófocles. Os versos do primeiro canto do coro de *Antígona* arrojaram-no no limite entre a ordem e o desordenado. Arrancaram-no do familiar e o confrontaram com o perigo de ser conquistado ou perdido. Confrontou-se com a ameaça da ruína, com o não-acontecido, o não-visto, o não-dito. Os versos da tragédia de Sófocles deram-lhe a experiência do abismo.

A organização racional está cercada por aquilo que a ameaça. A presença repousa sobre a ausência.

A constatação do abismo não invalida o *logos*, mas lhe estabelece os limites e lhe atesta a força pela violência do impacto com o que lhe resiste.

A crítica literária transfere a leitura do universo natural para o universo imaginário. Esta passagem é favorecida pelos gregos. Consideram um e outro escritura.

Heidegger pondera:

“Os gregos consideravam a linguagem, em determinado sentido amplo, oticamente, isto é, a partir do escrito. Na escritura o dito chega a ter posição fixa. A linguagem é; ou seja, se fixa na imagem escrita da palavra, nos signos da escritura, nas letras, *grammata*”. (1)

De pouco se beneficia a leitura da obra literária, quando seduzida pela curiosidade em torno do autor. Entre artífice e obra há sempre um abismo intransponível. O autor é o ausente, exilado daquilo que produz.

A leitura coloca o leitor diante de uma obra autônoma e acabada. Se a obra é original — e só as obras originais solicitam leitura — a leitura provoca estranhamento. O estranhamento está na gênese de toda atividade cognoscente e crítica. Olha-se para o objeto no instante em que ele se distancia. A leitura é o esforço de manter presente o que se esquia. Incide sobre algo que se fecha. Denuncia a luta entre o presente e o ausente, o manifesto e o oculto, o aberto e o fechado, o interpretado e o incompreendido... A tendência de toda abertura é retornar ao fechamento. A leitura é a energia contra a inércia, é sempre um processo, nunca um estado. Por isto nunca é idêntica a si mesma. O mesmo leitor fará amanhã leitura diferente da que fez hoje. Será amanhã leitor da leitura de agora. Será leitor de sua própria escritura. E, como toda escritura, a escritura por ele produzida será uma escritura cerrada a exigir leitura. Mantemos relação dialógica tanto com o que nós próprios escrevemos quanto com o que outros escreveram. Toda escritura, a nossa e a dos outros, se desdobra em mundos autônomos compreendidos num universo de escrituras que se lêem umas as outras, mutuamente se confirmam e se contestam, se desvendam e se ocultam. O mundo da escritura é dialógico. O *logos*-discurso está no início e está no fim, fim que é sempre novo início. Ler é distinguir e perceber relações. Na escritura os elementos estão relacionados por semelhança, oposição ou outras já identificadas ou ainda por identificar. Elemento que não se relaciona de nenhum modo com nada é inconcebível. O vazio se relaciona por antítese com o pleno, o caótico com o organizado, o absurdo com o racional. Na leitura lêem-se relações. A leitura é estrutural por sua própria natureza. Mas o universo da escritura em geral é um conjunto de elementos e de relações indeterminadas. Negá-lo seria negar a história e a vida. A história e a vida são concebíveis apenas em estruturas em

processo de estruturação. No processo histórico fazem-se e se desfazem relações num andamento contínuo.

A escritura particular apresenta necessariamente relações inauditas e imprevisas. Caso contrário teria que se conceber a escritura existente antes de existir. A leitura incide sobre estas relações. É verdade que existem estruturas em vários níveis de estruturação. Para exemplificar: estruturas de Memórias Póstumas de Brás Cubas, estruturas dos romances de Machado, estruturas do romance do século XIX, estruturas do romance ocidental, estruturas da narrativa ocidental, estruturas da narrativa universal, estruturas da arte literária...

A leitura pode incidir sobre qualquer um desses níveis e se enriquecem ascendendo a níveis superiores de estruturação. Mas há perda se a leitura se atém apenas às obras individuais, a estruturas gerais refletidas nela. A leitura que não se preocupa em ler as relações únicas e irrepitíveis do objeto, destrói a realidade concreta. Destruída a realidade concreta, entra em colapso todo o arcabouço mental.

O estruturalismo faz pensar sobre os seus pressupostos teóricos. As estruturas gerais são tidas como fundamento da realidade ou elas próprias se inserem numa realidade anterior continuamente interrogada?

No primeiro caso, confrontamo-nos com um platonismo essencialista de que não se exime Roland Barthes. Em *A Atividade Estruturalista*, Barthes concebe as estruturas como simulacros encapados de desvendar modelos anteriores à obra, gerais e perenes. O apego a estes arquétipos autoriza Barthes declarar a história literária como mera tautologia. Nesta concepção, as obras particulares são significantes múltiplos dos mesmos significados, os modelos estruturais.

É conseqüente a crítica que lhe dirige Macherey. Quando Barthes diz que a análise literária elabora uma cópia da obra, dá a entender que a própria obra é cópia de um modelo. Identifica escritura e leitura.

Em lugar de fixar-se em arquétipos estruturais, Macherey propõe considerar a obra como produto de um trabalho. A obra não é improvisada nem predeterminada, provém de uma necessidade livre. Isto não significa que ela esteja totalmente feita, conforme a um modelo independente dela, a obra pode ser, mesmo, uma contradição.

Esta visão é fecunda, porque reabilita a importância do objeto, que agora já não é mera sombra de idéias gerais.

É estruturante a atividade de quem escreve. Mesmo os escritores conscientes do caos, os que o desvendam e se movem nele, lutam contra o caos. Denunciam-no ao criá-lo. Ninguém escreve, conseqüentemente para estabelecer o indeterminado. Não se pode estabelecê-lo. O indeterminado é sempre fundo, é ausente. Ao se

estabelecer o indeterminado, ele já não o é. Do ato de escrever resultam escrituras e a escritura se opõe ao indeterminado por sua própria natureza. Mas a atividade estruturante do escritor confina com o não estruturado. O não estruturado é o anterior, o fundamento. A estrutura não é o fundamento. Toda atividade estruturadora permanece aquém do fundamento. A estrutura encontra-se no interior de uma realidade que a ultrapassa. A realidade se desvenda nela e se retrai além dela.

A estrutura não é a obra. A obra pode manifestar-se estruturada, todavia é mais do que estrutura. Manifestar-se estruturada é uma possibilidade entre muitas. Se a obra revela estruturas, revela também o fundo não estruturado. A estrutura não faz esquecer o fundo. Questionada a estrutura, sente-se o abismo.

A estrutura se manifesta como resposta a uma pergunta. Como a pergunta brota de uma situação, a estrutura se apresenta sempre situada. Não se alcançam estruturas intemporais, porque não se podem formular perguntas fora do tempo.

Como as estruturas são respostas a perguntas situadas no tempo, estrutura nenhuma coincide com a obra. As estruturas elaboradas pelo analista fluem à superfície da obra. São significantes de significados indeterminados, são leitura possível de escrituras que não se rendem de todo.

O fundo não estruturado e o não estruturado que banha as estruturas não anulam as estruturas. Prendem-se ao não estruturado como o não se prende ao sim, como a ausência se prende à presença. O presente revela e oculta o ausente, o sim revela e oculta o não, o estruturado revela e oculta o não estruturado. Sem presente não existe ausente, como não existe negação sem afirmação, também as estruturas indicam o não estruturado.

E não há ausente que não possa vir a ser presente, não há não que não possa tornar-se sim, não há indeterminado que não possa assumir a determinação de estrutura.

O ausente, o não, o indeterminado erigem-se continuamente em desafio. A interrogação fundamenta-se neles. Os possíveis provocam a interrogação. Se o ausente, a negação, o indeterminado se revelassem claramente impossíveis, cessaria a interrogação. Mas ainda restaria o próprio impossível a interrogar.

O ausente, o não, o fundo são o não estruturado que alimenta todas as escrituras e possibilita leituras sem conta.

A escritura não está aberta a todos os significados, o que equivaleria a não abrir-se a significado nenhum e retrair-se a um puro jogo significante. O significado está preso nas malhas do significante, manifesta-se e se oculta na sua mediação. Não é a leitura que atribui à escritura quaisquer significados, mas a leitura, contextualmente situada, orienta a interrogação e delimita a região no território indeterminado dos significados. A escritura necessita des-

tes contornos e deste fundo para ser. O ser só se revela por oposição ao que não é, já não é, ou ainda não é.

6. Método

Para a crítica literária é indispensável a atenção aos fenômenos concretos. A teoria da literatura pode mover-se despreocupadamente em mundos abstratos. Mas o crítico precisa manter-se com os pés plantados no chão. Isto não significa que o caminho da reflexão geral lhe esteja vedado. Nada lhe é vedado. O movimento do geral ao particular e vice-versa beneficia a investigação rigorosa. Mas a luminosidade das jornadas pelo mundo das idéias não deve cegá-lo para a percepção da realidade material, a obra concreta.

A atividade crítica começa e termina com a leitura de uma escritura particular. Compete ao crítico pôr de manifesto as relações que a erigem.

É altamente conveniente que se exerça metodicamente a atividade crítica. O talento inato que se pretende encontrar nos críticos realizados fora e acima dos sistemas não é argumento em contrário. Este argumento leva aos domínios do inverificável. O que significa talento inato? Para responder a pergunta deveria dispor-se de critério seguro para delimitar rigorosamente no homem natureza e cultura. Levi-Strauss demonstrou convincentemente a impossibilidade desta empresa. O homem é fatalmente incorporado, desde o nascimento, num mundo cultural. Forma-se em estruturas culturais, trabalha e vive dentro delas e contra elas reage, esteja consciente disso ou não. O acesso ao objeto sempre se faz com método. Se não é consciente, o método é imposto pela cultura. Um método inconscientemente adotado pode ser altamente rendoso, como pode conduzir o investigador às mais clamorosas banalidades. A isto estão sujeitos os que se confiam comodamente ao talento.

Toda atividade competente impõe reflexão sobre os métodos de trabalho. O crítico em relação dialógica com a escritura deve manter relação dialógica também com os seus métodos de trabalho, ainda que se apresentem sob a forma do vigor absoluto das determinações biológicas. A condição humana impõe ao homem manter-se livre diante de quaisquer determinações, pondo-as a serviço de seus propósitos responsabilmente eleitos.

É suspeito o talento cego mesmo nas atividades em que o homem se manifesta da mais alta capacidade criadora e justamente aí. O ato criador não é resultado de uma intransigente imposição da natureza. O homem nunca é mais livre do que quando cria. A liberdade é distância de quaisquer imposições, mesmo das da natureza.

O método conscientemente aceito e elaborado permite relação continuamente dialógica: objeções, correções, adaptações exigidas pelo objeto sobre que incide.

Sendo infinitas as relações possíveis na obra de arte, os métodos de abordagem lucram mantendo-se flexíveis. O naturalista pode trabalhar seguramente com esquemas de eficácia comprovada, porque os novos espécimes reproduzem formas, num determinado estágio, fixas.

A obra de arte, ao contrário, se caracteriza por apresentar relações imprevistas, frustra-se o método que não logra detectá-las.

7. Sujeito-objeto

O caminho percorrido autoriza retomar um aspecto mencionado de passagem. Dizíamos que a escritura se apresenta ao leitor como espetáculo. Na relação obra-observador, a obra é sujeito, objeto ou ambas as coisas? Georges Poulet, numa passagem discutida considera a obra sujeito:

“Como qualquer pessoa acredito que o objetivo da crítica é chegar a um conhecimento íntimo da realidade criticada. Ora, parece-me que tal intimidade só é possível na medida em que o pensamento crítico *torna-se* o pensamento criticado, quando consegue re-sentir, repensar, re-imaginar este último de dentro. Nada menos objetivo que uma operação mental desse tipo. Ao contrário do que se imagina, a crítica deve evitar visar um *objeto* qualquer (seja a pessoa do autor considerado como outrem, ou a obra considerada como coisa), pois o que deve ser atingido é um *sujeito*, isto é, uma atividade mental que não podemos entender a não ser colocando-nos em seu lugar e obrigando-a a fazer novamente em nós seu papel de sujeito”.

Embora sugestiva, a passagem requer reflexão.

A obra, ou escritura, é em certo sentido sujeito. É sujeito por ser leitura de outras escrituras. É sujeito por que de dentro de si mesma apresenta um mundo complexo, não redutível a conceito. É sujeito no plano da enunciação em que um eu dirige um discurso a um tu sobre algo; e da atitude do eu frente a si mesmo, ao tu, ao ele nascem mundos diversos identificáveis segundo Steiger e Kayser como lírico, dramático ou épico. A obra é sujeito num sentido próximo ao *Dasein* heideggeriano. A obra é o lugar em que o ser se revela. A obra arranca os entes da sua indiferença, do anonimato ou do sentido que têm em outros mundos e os faz aparecer. A obra dá novos sentidos às coisas, únicos. Desta maneira faz com que entes sejam pela primeira e única vez. Quando a atenção do observador se fixa na obra, estabelece relações com algo que já tem em si mesmo um sentido prévio. Anima um sujeito que é outrem. O sentido da obra não é o meu sentido. À medida que animo a obra pela leitura, sinto que se traçam linhas de demarcação entre eu e outrem, e, como o outrem é sempre original, são originais as imagens que tocam nas fronteiras que sou eu. Que a escritura como totalidade sîgnica precisa ser animada por uma consciência, isto já foi convincentemente demonstrado por Sartre.

Percebe que a obra tomada como sujeito não conflita com o seu caráter de objeto. Gérard Genette reflete bem, quando propõe considerar a mesma obra como sujeito e como objeto, eliminando a oposição formulada por Poulet.

Poulet diz que, para conhecer outrem, é necessário que o observador se identifique com o ente observado. Entendemos o conhecimento de outrem diferentemente. Jamais consigo colocar-me em lugar de ninguém. Para colocar-me em lugar de outrem, eu teria que abandonar o meu lugar, o *Dasein* que sou eu. Mas, ao abandonar o lugar que sou eu, eu me destruiria e então o conhecimento já não seria possível, porque teria desaparecido o lugar em que outrem se manifesta como tal. Só consigo conhecer à medida que mantenho o lugar que eu sou e deste lugar observo à distância de mim realidades que eu não sou.

Obedecendo ao pé da letra Poulet, o critério torna-se-ia objeto de si mesmo, reduzindo a atividade crítica ao mais completo impressionismo. A atividade crítica, como já vimos, abre distância entre o observador e a obra observada. Esta distância é absolutamente necessária para que o objeto se revele. O crítico interroga a escritura, mas interroga-a como algo estranho, só assim a interrogação tem sentido. Interroga-a a partir de sua própria profundidade existencial dele. Interrogada, a escritura se anima. Vive da e na interrogação. Revela-se e se fecha. Tanto no desvelamento como na ocultação mantém-se à distância. Rende-se e resiste numa contínua solicitação. Nada impede que na interrogação se desvelem estruturas claras, límpidas, racionais, como também não estão exconjuradas as sombras.

NOTAS

- 1 — HEIDEGGER, Martin. *Introducción a la Metafísica*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1972, p. 101.
- 2 — POULET, Georges. In: GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 154.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *Critique et Verité*. Paris, Seuil, 1966.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*, São Paulo, Cultrix, 1972.
- BARTHES, Roland. *Essais Critiques*. Paris Seuil, 1964.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da Escritura*. São Paulo, Cultrix, 1971.
- BENVENISTE, Émil. *Problèmes de Linguistique Général*. Paris, Gallimard, 1966.
- BONATI, Félix Martínez. *La Estructura de la Obra Literária*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1960.
- CASSIER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- BUYSENS, Eric. *Semiologia e Comunicação Linguística*. São Paulo, Cultrix, 1972.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- DODDS, E. R. *Los Griegos y lo Irrracional*. Tradução ao Espanhol de Maria Araujo. Madrid, Revista de Occidente, 1960.
- DOUBROVSKI, Serge. *Pourquoi la Nouvelle Critique*. Mayenne, Mercure de France, 1967.
- DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de L'Expérience Esthétique, I — L'Objet Esthétique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1953.
- ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1968.
- FOUCAULT, Derrida et alii. *Estruturalismo; Antologia de Textos Teóricos*. Lisboa, Portugália, 1968.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- GREIMAS, A. J. *Semântica Estrutural*. Tradução ao Espanhol de Alfredo de la Fuente. Madrid, Gredos, 1971.
- . *Sémantique Structurale*. Paris, Larousse, 1966.
- GUIRAUD, Pirre, *A Semântica*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972.
- HEIDEGGER, Martin. *Introducción a la Metafísica*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1972.
- INGARDEN, Roman. *Das Literarische Kunstwerk*. Tübsmagen, Max Nimeyer Verlag, 1972.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Isidoro Blinkstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1969.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de Linguistic Générale*. Tradução ao Francês de Nicolas Ruawet, Paris, Minuit, 1963.
- KAYSER, Wolfgang. *Interpretation y Análisis de la Obra Literária*. Madrid, Gredos, 1954.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- LÉVI - STRAUSS, C. *Las Estructuras Elementales del Paratnesco*. Buenos Aires, Paidós, 1969.
- LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e Teoria da Literatura*. Petrópolis, Vozes, 1973.
- MACHEREY, Pierre. *Para uma Teoria da Produção Literária*. Tradução da Ana Maria Alves. Lisboa, Estampa, 1971.
- MERLEAU - PONTY, M. *Phénoménologie de la Perception*. Paris, Gallimard, 1945.
- MERLEAU - Ponty, Maurice. *Signes*. Paris, Gallimard, 1960.
- PORTELLA, Eduardo. *Teoria da Comunicação Literária*. Rio, Tempo Brasileiro, 1970.
- POVILLON, Jean et alii. *Problemas do Estruturalismo*. Vários tradutores. Rio, Zahar, 1968.
- PRIETO, J. Luís. *Imagens e Sinais*. São Paulo, Cultrix, 1966.
- RAMOS, Maria Luíza. *Fenomenologia da Obra Literária*. Rio, Foseense, 1969.

- SARTRE, Jean-Paul. *El Ser y la Nada*. Buenos Aires, Losada, 1972.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Imagination*. Paris, Presses, Universitaires de France, 1969.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la Littérature?* Paris, Gallimard, 1948.
- SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Traduzido de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro — GB. Tempo Brasileiro, 1969.
- STEIN, Ernildo. *Compreensão e Finitude*. Porto Alegre, Ética Imprensa, 1967.
- TODOROV, Izvetan et alii. *Semiologia e Lingüística*. Tradução de Lígia Marla Rondé Vassallo e Moacy Cirne. Petrópolis, Vozes, 1971.

DONALDO SCHÜLER