

## CONCEITO E FRONTEIRAS DO LITERÁRIO

*Jacinto Prado Coelho (Lisboa-Portugal)*

**Comentador: MARIA DE LOURDES NETTO SIMÕES (BA)**

**Presidência: ELIZABETH MARINHEIRO (PB)**

Quando, há trinta e dois anos, Dámaso Alonso publicou a 1.ª edição de “Poesia Espanhola – Ensaio de Métodos e Limites Estilísticos”, o seu livro teve nos meios universitários portugueses repercussão quase imediata. Falava-nos, com entusiasmo temperado pela reflexão, duma disciplina que Dámaso confessava ter conhecido tarde e cujo nome ele ainda achava feio: a Estilística. Até então, Dámaso imitara Mr. Jourdain. Fizera Estilística sem o saber. Representava, porém, a Estilística miudinha, baseada em “tempo e paciência”. A que lhe interessava era uma estranha ciência, “ciência em desejo”, tanto mais fascinante por isso, que ele se propunha cultivar com a dupla aparelhagem do poeta e do filólogo uma ciência individual, do único, do irrepetível, à qual só podia convir um método intuitivo. Essa intuição, totalizante, capaz de mobilizar a psique inteira, deveria reproduzir a intuição genésica do poeta estudado; pela sua qualidade estética, não iria além da relação leitor-obra, onde a componente dominante seria o encantamento, o prazer”. Pela mágica intuição se nortearia sempre o estudo do ponto “fulcral”: o vínculo significante-significado (significante: “uma sucessão temporal de sons”; significado: “um conteúdo espiritual”).

Rigorosamente – abro aqui um parêntese – Dámaso obedecia a duas tendências: a idiográfica (ênfase na singularidade do discurso poético) e a nomotética (ênfase no geral, nas leis que regem a criação poética). O lado científico do seu trabalho de análise era o que se dirigia a estruturas e processos que se repetem no mesmo autor ou em diferentes autores, paralelismos, antíteses, esquemas prosódicos, etc.; – logo, também visava a dimensão colectiva, lingüística e socioliterária, histórico-literária, do fazer do poema. Cotejamos com Todorov, num dos seus comentários a Bakhtine: “A translingüística (estudo do discurso, isto é, d’“a linguagem na sua totalidade concreta e viva”) não se ocupa de cada enunciado no que tem de individual, mas nas leis do seu funcionamento”.

A minha reação ao livro "Poesia Espanhola" traduziu-se num artigo publicado em 1952 na Revista Filosófica, dirigida por Joaquim de Carvalho, artigo que visava, aliás, um problema limitado, como o título indica ("História da Cultura e História da Literatura"). O que eu defendia era: 1) que urgia, na prática, distinguir claramente entre História da Literatura e História da Cultura. Com efeito — observava eu — as chamadas "Histórias da Literatura" não passavam muitas vezes de História da Cultura que davam relevo mais ou menos acentuado à realidade considerada literária, no sentido estético-formal do termo, introduzindo biografias de autores e descrições analíticas das obras, nas faces externa e interna. Este gênero híbrido — acrescentava eu — era uma fonte permanente de equívocos: a matéria não elaborada esteticamente, as idéias de moralistas, políticos e pedagogos, a investigação e interpretação de historiadores apareciam no mesmo plano (. . .) Os escritores eram "ambiguamente valorizados, ora como personalidades práticas, por suas idéias e ações, ora como personalidades estéticas (em livro, 1a. ed. p. 36). Ao notar isto, citava exemplos: Damião de Góis, Verney, Bieira missionário e diplomata, Sá de Miranda e Herculano mestres de civismo. Neste primeiro ponto, estava de acordo com Dámaso Alonso. Num segundo ponto, porém, discordava: mais propriamente, denunciava certas contradições.

Dámaso concebia o texto literário como algo fora da História: "a obra literária (como a artística) — dizia ele — é, por natureza, uma permanência cristalina, não há nela devir. A obra de arte é eterna (se entendermos por eternidade o ciclo da nossa cultura (P. E., ed. Brasil, pp. 211-212), e afirmava: "neste livro estudamos eternas realidades literárias. Não somos (agora) historiadores" (p. 216).

Por meu turno (sentindo-me, já em 1952, distante deste discurso idealista), eu defendia que a obra literária se pode definir como "um ser bifronte, simultaneamente temporal e intemporal" (daí que o historiador se desdobre necessariamente num crítico literário, que a História literária, como, aliás, toda a História, traga, sim, o passado ao presente, mas projete também o presente no passado), defendia que o texto, para ser completa e pertinentemente lido, tem de ser colocado "em situação", no seu contexto histórico-cultural; ponderava que, se eventualmente estudamos a gênese do texto (como fazia Dámaso), já abrimos as portas à historicidade, vinculando a personalidade literária do autor à sua personalidade empírica, biográfica; e que, se definimos o leitor como "o artista em que se completa a relação poética" (palavras de Dámaso), igualmente o estudo da literatura inflecte para uma perspectiva histórica, pois as sucessivas leituras em que o texto se enriquece e transforma são função de valores individuais e também coletivos, epocais. Finalmente, eu entendia, ao contrário de Dámaso Alonso, que a História da Literatura não devia contemplar apenas as obras-

primás, porque havia um segundo critério de seleção de textos (o da representatividade em termos de “história da cultura literária” — isto é, história das idéias, das formas, das técnicas, do gosto, da sensibilidade) e não raro deste ponto de vista, as obras menores são as mais sintomáticas, as mais significativas. (Mais tarde, havia de ler em Mukarovsky um passo esclarecedor, sem dúvida a ter em conta pelo historiador literário: “A questão da valorização estética das obras de arte é fundamentalmente distinta do problema dos limites da arte: inclusive uma obra que avaliamos de modo negativo do nosso ponto de vista pertence ao âmbito da arte, já que é precisamente em função da arte que nós a avaliamos” (Escritos de Estética y Semiótica del Arte, p. 50).

Os reparos que fiz ao livro “Poesia Española” ainda hoje me parecem plausíveis (embora eu não queira enfileirar com aqueles entes detestáveis que sempre tiveram razão. . .), mas era decerto com demasiado simplismo, um excesso de confiança, que eu falava no “especificamente literário”. Ao garantir, em 1952, que “Qualquer indivíduo medianamente dotado de sensibilidade estética sente a qualidade estética de certas obras de expressão verbal e a qualidade não-estética de outras”, omitia a intervenção duma componente, a cultura literária, a metalinguagem, que, diversificando-se no tempo e no espaço, relativiza as distinções entre o estético e o nãoestético. E cumpre não esquecer que as obras literárias pertencem igualmente à história da cultura, na medida em que surgem impregnadas de ideologias, valores dominantes, saberes vários que divergem de época para época, de sociedade para sociedade.

Só dez ou doze anos depois se começava a falar na Europa ocidental (e, claro está, com algum atraso, no meu país) de “literariedade”, tradução do Russo “literatnost”, palavra cunhada por Roman Jakobson em 1921, ao afirmar que “o objeto da ciência da literatura não é a literatura mas a literariedade, isto é, o que faz duma determinada obra uma obra literária”. Sobretudo, como se lembram, a partir de 1965, data da publicação da “Theorie de la Littérature”, antologia de textos teóricos organizada por Tavețan Todorov, os formalistas russos se tornaram conhecidos, citados, discutidos no Ocidente europeu, deixando em zonas menor frequentadas a velha Estilística (Leo Spitzer, Dámaso Alonso) e o New Criticism norte-americano. Mas o pensamento dos formalistas russos não era uniforme, se alguns se inclinaram a ver em cada obra uma forma autônoma, outros atentaram nas relações entre poesia e História, entre a série literária e as séries não-literárias. Entretanto, multiplicavam-se as tentativas para conceituar de modo exato, definitivo, o tal denominador comum chamado “literariedade” — ambição tanto da Estilística como do “New Criticism” e do formalismo, dos vários formalismos.

Na última década, porém, como registra V. M. de Aguiar e Silva na 4a. ed. da sua já monumental “Teoria da Literatura” (Coimbra, 1982, pp.

16-17), não poucos investigadores se têm mostrado cépticos quanto à possibilidade de isolar conceptualmente o “quid” essencial que distinguiria qualquer texto literário dum texto não literário. Aguiar e Silva cita John Learle, E. D. Hirsch Jr., John Ellis e ainda A. J. Greimas, que, em 1972, no estudo “Pour une théorie du discours poétique”, inserido no volume coletivo “Essais de Sémiotique”, reconhecia que “a literatura enquanto discurso autónomo comportando nele as suas próprias leis e à sua especificidade intrínseca é quase unanimemente contestada, e que o conceito de “literariedade” que pretendia fundamentá-la é facilmente interpretado como uma conotação sócio-cultural, variável segundo o tempo e o espaço humano” (p. 6).

Durante muitos anos se pesquisou e congeminou sob a inspiração da “Lingüística”, acatada como ciência-piloto ou disciplina-padrão no domínio das Ciências Humanas. Julgou-se, por exemplo, que a chave para captar conceptualmente o poético — a poeticidade — a dera Roman Jakobson ao introduzir a “função poética” no quadro das funções da linguagem. Houve, porém, vários acidentes de percurso. Em primeiro lugar, a designação “função poética” não foi feliz — melhor seria, como propôs Riffaterre, dizer “função estilística” — de qualquer modo, conviria evitar a ambiguidade que levou a considerar essa função, ou pseudo-função, a marca exclusiva do texto poético ou, em geral, literários. Jakobson, neste ponto, fora todavia bem claro: sublinhara que “Toda e qualquer tentativa para reduzir a esfera da função poética à poesia, ou para confinar a poesia à função poética, apenas poderia conduzir a uma simplificação excessiva e falaciosa. A função poética não é a única função da arte da linguagem, é apenas a sua função dominante, determinante, enquanto que nas outras atividades verbais se limita a desempenhar um papel subsidiário, acessório” (R. Jakobson, “Essais de Lingüistique Générale, trad. Ruwet, 1963, p. 219). O último caso seria o da célebre “I like Ike”, onde o papel secundário da função poética reforça o peso e a eficácia desta fórmula eleitoral” (p. 220). Mas nem sempre é fácil decidir qual a função dominante num texto, havendo, pois, uma zona de indecisão entre o poético e o não-poético: no artigo “Qui est-ce que la poésie?”, datado de 1933 (publicado na revista Poétique, nº 7, 1971), observava Jakobson: “A fronteira que separa a obra poética da que não o é revela-se mais instável que as fronteiras das circunscrições administrativas da China. Novalis e Mallarmé viam no alfabeto a mais notável das obras poéticas. Os poetas russos admiravam o carácter poético numa lista de vinhos (Viazemski), dum rol de roupas do Tsar (Gógol), dum guia de caminhos de ferro (Pasternak) e mesmo numa fatura de lavadeira (Krutchenik)”. Guardemos na memória os exemplos, que antecipadamente nos levam a uma área a que terei de referir-me no discurso desta exposição: a área da “paraliteratura”.

Nalguns deles afigura-se patente o subjectivismo das associações de imagens, de âmbito meramente individual.

Por que esta instabilidade de fronteiras entre o poético e o não-poético, esta flutuação que de igual modo se verifica entre o literário e o não-literário? Ela é inevitável se apenas se trata de um maior ou menor predomínio da função poética em cada texto examinado. Jakobson, no entanto, avançou mais, acrescentando à idéia de domínio a noção de hierarquia: na obra poética a função poética toma o comando, tem o poder de organizar todas as virtualidades presentes no texto com vista a um fim específico: produzir o prazer estético. Ou, nas palavras de Aguiar e Silva, à margem duma série de conferências proferidas por Jakobson em 1935, de que se deu um extrato em "Questions de Poétique": "A função estética (designação também adaptada por aquele lingüista) não anula a existência doutras funções lingüísticas — Jakobson menciona mais duas, a "função referencial" e a "função expressiva" —, mas subordina-as hierarquicamente, de modo que elas se encontram, na estrutura poética, não apenas submetidas à função da dominante, mas também transformadas por esta. Por outro lado, a função estética pode ocorrer em textos não-poéticos, mas com caráter adjuvante ou subsidiário, isto é, sem o estatuto de dominante" (Teoria da Literatura, 1º volume, p. 47).

Ainda outras críticas suscitou o conceito Jakobsoniano de "função poética". Segundo Jakobson, como se recordam, a linguagem poética desloca, em relação ao sistema da língua e sua manifestação na fala, o princípio de equivalência do eixo da semelhança para o eixo da contiguidade; é assim aquele princípio que modela toda a seqüência. Ora, isto é posto em causa por Walter Mignolo: Jakobson teria tomado como padrão apenas certo tipo de poetas de fins do século XIX: "a validade da definição de função poética — assinala Mignolo — só o é para um dado período histórico e para um dado tipo de poesia; repare-se na insistência de Jakobson em Hopkins enquanto põe de remissa outro ripo de poesia do mesmo momento histórico (por que Hopkins e não Mallarmé ou Apollinaire?) que escape ao modelo de base fonológica que sustenta a poesia de Hopkins e corresponda ao interesse do lingüista, e deixa também de lado o fato de, em certos períodos históricos, a função poética ter sido colocada na conativa ou na referencial. De sorte que, se aceitamos esta formulação, devemos fazê-lo não em sua postulação original que intenta fundamentar a poética, antes em seu alcance particular que é a fundamentação de uma poética como modelo que permite descrever e explicar certos fenômenos lingüísticos" (Para uma teoria del texto literário, Barcelona, 1978, pp. 39-40).

Se a expressão de Walter Mignolo carece por vezes de justeza (em vez de "função poética", na penúltima frase, eu diria antes "a categoria do poético", "a poeticidade"), não há dúvida que o problema por ele levantado merece a nossa atenção. Épocas diferentes os estudiosos com ópticas di-

ferentes atribuíram, ou podem atribuir, ao texto poético típico não a estrutura verbal determinada pela função poética mas outras estruturas, correspondentes a outras funções (a representativa, a expressiva, a conativa). M. H. Abrams, em *The Mirror and the Lamp*, New York, 1853 (sirvo-me da versão espanhola, Buenos Aires, 1972), enuncia as teorias miméticas (poesia “imitação”, poesia “sicut pictura”, desde Aristóteles aos neoclássicos), as teorias pragmáticas (“prodesse/ e “delectare”), as teorias expressivas (poesia como um transbordar de afetos intensos). Quer dizer: o conceito de poeticidade não é válido para qualquer época ou para qualquer ciclo cultural, nem sequer o será, eventualmente, para todos os membros da mesma comunidade; esse conceito depende duma componente histórico-cultural ou até duma componente individual.

A crítica de Mignolo abre-nos, portanto, o caminho para um enquadramento mais adequado, no estudo das noções de “literariedade” e de “poeticidade”. É que o critério lingüístico não tinha, para esse estudo, a pertinência desejável. José Guilherme Merquior já o sublinhara ao notar que “o literário não é a linguagem nem mesmo uma certa forma de linguagem, mas uma utilização da linguagem”. Por sua vez, V. M. de Aguiar e Silva enuncia um juízo duramente condenatório sobre a contribuição de Roman Jakobson: “pensamos que Jakobson identifica e caracteriza erroneamente a mensagem poética ao considerá-la como produzida e como analisável em termos de comunicação lingüística, ao conceber a função poética como uma função da linguagem verbal e, conseqüentemente, ao atribuir à poética o estatuto científico-disciplinar de subdomínio da lingüística. Pensamos, pelo contrário, que a mensagem literária não é produzida nem é analisável em termos de comunicação lingüística, que não existe uma função poética da linguagem e que a poética não é um subdomínio da lingüística (Teoria da Literatura, 4a. ed., pág. 72). Palavras severas mas necessárias, porque o sistema da comunicação literária tem “diferenças específicas” que lhe garantem a autonomia dum supra-sistema: “Se o texto literário — escreve mais adiante Aguiar e Silva — representa uma mensagem possibilitada e regulada por um sistema semiótico que se constitui necessariamente a partir do sistema lingüístico, mas que comporta mecanismos semi-formais e pragmáticos inexistentes neste, então a comunicação literária deverá ser concebida como um supra-sistema do sistema da comunicação lingüística, pois que só se realiza se funcionarem alguns mecanismos essenciais da comunicação lingüística e porque na sua realização inter-atuam específicos elementos sistêmicos” (1<sup>o</sup> vol., p. 189). Mas a esfera da comunicação oral, a esfera da comunicação escrita e a esfera da comunicação literária não são, a meu ver, de tal modo estanques, fechadas, que não possa nas duas primeiras ocorrer embrionariamente, passageiramente, incompletamente, o fenômeno a que chamamos literatura. A essas episódicas aflorações do literário aplicaria eu a designação de “paraliteratura”, proposta a

que voltarei daqui a pouco. E a capacidade que o escritor tem de chamar a atenção para os significantes, de realçar o lado material da mensagem e os mecanismos que a produzem — aquilo, pois, que Jakobson denominou “função poética” — também é utilizada pelo falante em setor de comunicação prevalentemente referenciais, emotivos ou conativos. Fernando Pessoa/Bernardo Soares, no “Livro do Desassossego”, dá como exemplo de criação poética o achado duma criança que, em vez de “tenho vontade de chorar”, disse “tenho vontade de lágrimas”. A substituição é aqui um rasgo inventivo (ou atua como tal), fazendo-nos lembrar exemplos da poesia culta, com os olhos “rasos de ânsia” dum poema da “Mensagem”.

Não raras vezes a narração literária adapta processos colhidos na oralidade. É o caso de Alphonse Daudet nos seus contos. Reparem nestas frases descritivo-narrativas de “Le Singe”: “Tout est noir, personne ne passe (. . .) Eh bien! non Loin des camarades l’ouvrier parisien n’est pas méchant. Une foir en face d’elle, le voilà faible, soumis presque repentant”. Expressões como “ch bien! non” e “le voilà” desempenham a função de agenciar os elementos diegéticos para que cheguem ao leitor dum modo a um tempo claro e incisivo, atraente, vivo. A emotividade vem aqui juntar-se a uma preocupação organizativa, tetônica: “Oh! alors, si vous l’aviez vu, le pauvre vieux!” (outro exemplo de Daudet, do conto “Les Vieux”). O que faz o narrador é tão só tirar partido de virtualidades expressivas da narratividade no plano da comunicação oral. Claro está, transpostos para o conto literário, tais meios lingüísticos produzem um efeito acrescido.

Por outro lado, de certo ângulo, a poesia surge-nos como um trabalho sobre a língua no sentido de a intensificar, de com ela obter o máximo rendimento e, finalmente, a exceder. Segundo Bakhtine, “A poesia necessita da língua toda, de todos os seus aspectos, de todos os seus elementos; não fica indiferente a qualquer matiz da palavra lingüística. Nenhum domínio cultural, a não ser a poesia, tem precisão da língua na sua totalidade (. . .). Só na poesia a língua revela todas as suas potencialidades, pois as exigências a seu respeito são aqui levadas ao mais alto grau (4,6) (in Tzvetan Todorov, Mikhail Bakhtine, le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine, ed. du Seuil, Paris, 1981, p. 105).

Todorov fez, em síntese, o balanço dos resultados obtidos na teimosa busca da literariedade. Refiro-me ao texto “La notion de littérature”, incluído no volume *Les genses du discours* (ed. du Seuil, Paris, 1978), e onde se mencionam os mais repetidos desses resultados: o discurso literário é mais conotativo, mais opaco, atrai a atenção para si próprio, é plurifuncional, sistemático (por oposição à linguagem quotidiana), autotélico, pois nele reside a sua própria justificação); mais ainda: a marca da obra literária é a ficcionalidade: não se refere ao mundo real, circundante, mas a um mundo ausente, “um mundo de ficção, de imaginação”. Tudo isto já apontado nomeadamente por René Wellek. Mas Todorov comenta: no texto de

Wellek transita-se dum para outro pólo: a obra literária deixa de ser definida pelo seu carácter sistemático, de estrutura autónoma, e passa a ser caracterizada pela ficção, pela figuração de realidades outras das quais não é lícito dizer se são verdadeiras ou falsas. Ora um texto pode ter uma organização perfeita, sistemática em alto grau, sem ser todavia ficcional; e pode ser ficcional sem apresentar essa forte organização interna, uma tessitura densa, intransitiva, opaca. Donde concluir Todorov pela existência de propriedades literárias fora da literatura, “desde o jogo de palavras e da comptine à meditação filosófica, passando pela reportagem jornalística ou pelo relato de viagem” — e ainda pela impossibilidade de se descobrir um denominador comum a todas as produções literárias, a não ser o uso da linguagem. Assim, para evitar o impasse, Todorov propõe como alternativa que se empreenda uma tipologia dos discursos, liberta da inútil preocupação de traçar fronteiras entre o literário e o não-literário.

O malogro não seria apenas o da lingüística mas o dos vários formalismos, que decerto contribuíram para a melhor compreensão de muitas obras literárias enquanto literárias mas, em contrapartida, puseram a circular inconsistentes idéias feitas, pressurosamente adotados por quantos se desejavam à la page.

É ver, por exemplo,, a atitude imanentista defendida por Michael Riffaterre. O texto literário — ensina ele — é feito de tal sorte que controla a sua própria decodificação; na análise do texto o referente não é pertinente, não deve ser invocado, não há qualquer vantagem em confrontar a expressão literária com a realidade empírica, avaliando a obra em função desse confronto (“La Production du Texte”, ed. du Seuil, 1979, p. 19). Mesmo em casos como o de Balzac, em cuja obra se pode verificar se a representação do real é exata ou não, Riffaterre acha preferível restringir a análise ao que chama “a exatidão interna”, explicando o texto exclusivamente por ele próprio como sistema verbal independente (p. 25). É que, em literatura, os textos se reduzem a palavras, não comportam coisas nem idéias (p. 89).

Ora, segundo penso, a leitura de qualquer texto literário seria impraticável se o leitor não recorresse a um saber estratificado que é memória de referentes textuais, colhidos em discursos orais e escritos, e de referentes contextuais, sem tal saber, adquirido incessantemente ao longo da vida — aprendizado a um tempo de palavras e de seres, coisas, acontecimentos a elas associados — o leitor não seria capaz de inserir o texto no intertexto que o invade. Quando o referente pertence ao ficcional, está nele implícito em segundo plano, um referente extra-diegético, do mesmo modo que, num quadro de Costa Pinheiro, os óculos de Fernando Pessoa têm um duplo estatuto, o do biográfico e o do simbólico.

Perfilho por isso inteiramente a crítica de Aguiar e Silva a Michael Riffaterre: “o modelo de semiose literária proposto por Riffaterre é efeti-

vamente falacioso, constituindo uma extrapolação radical de alguns aspectos do fenômeno literário — da intertextualidade, por exemplo — e generalizado abusivamente a todos os textos literários o que pode ser verdadeiro apenas em relação a alguns ou a muitos deles (concessão, a meu ver, ainda benevolente). Pretender preservar, à margem das ideologias, a autonomia semântica do texto literário é um contra-senso, porque as ideologias são um elemento integrante dos signos, das regras e das convenções dos sistemas semióticos culturais. No texto literário, com efeito, se não se manifesta uma função referencial idêntica à que se verifica noutros textos, também não se encontra totalmente obliterada tal função. A pseudo-referencialidade não anula a referencialidade ao mundo empírico, mas suspende-a, realizando, como diz Paul Ricoeur, uma *époché* do mundo e da referência imediata, de primeiro grau, a esse mundo, a fim de possibilitar, através do mundo possível construído pelo texto, uma referência mediata, de segundo grau, àquele mundo empírico” (Teoria, 4a. ed., 1 vol., p. 613). Para Aguiar e Silva, “tanto na literatura fantástica como na literatura realista existe sempre uma inderrogável correlação semântica com o mundo real — uma correlação que tanto pode revestir uma modalidade metonímica como uma modalidade metafórica, que tanto pode apresentar-se sob a espécie de uma fidelidade mimética como sob a espécie de uma deformação grotesca ou de uma transfiguração desrealizante” (p. 614).

Lembro que já Mukarovsky, contrariando as prevenções do formalismo, dava ênfase às relações entre a esfera estética e as esferas não-estéticas, entre a norma estética e as outras. A obra de arte não-temática refere-se a uma realidade indefinida, que é “o contexto geral dos fenômenos chamados sociais, como por exemplo a filosofia, a política, a religião, a economia, etc.”. Por seu lado, nas obras de arte temáticas, em que o tema parece funcionar como significação comunicativa mas onde, efetivamente, todos os elementos estruturais, inclusive os mais formais, têm o seu valor comunicativo próprio, a relação com as coisas designadas é diferente: a obra de arte (o texto literário, portanto) refere-se então a um fato determinado, um evento situado de modo preciso, uma determinada pessoa, etc. e a diferença fundamental no confronto com os signos puramente comunicativos está em que “a relação comunicativa entre a obra artística e a coisa designada não tem significação existencial (Escritos, p. 38).

Obras literárias há, de resto, que oscilam entre os dois pólos: o real — enquanto realmente existente, no passado ou no presente — e o fictício, importando saber se o tema da obra é inculcado como real ou até como documento verídico. Então neste caso de oscilação o romance histórico e o romance biográfico. Se a obra é de natureza literária, não se pode exigir que o seu tema seja autêntico no sentido documental, mas as modificações em relação à coisa designada (isto é, os diferentes graus da escala “realida-

de” — “ficção”) não deixam de ser relevantes: Funcionam como fatores da sua estrutura” (Escritos, p. 40).

Outra invenção, ludicamente sedutora, difundida pelos formalistas da “nouvelle critique”, é a inexistência do autor, como se não houvesse qualquer nexos entre o autor textual e um ser de carne e osso. Lacan proclamou o vazio que subjaz a qualquer discurso: “Não sou o que penso, nem penso o que digo”. A idéia da linguagem como lugar de descentramento do sujeito é comum a Lacan, a Blanchet, a Todorov, a Barthes e muitos outros. “A individualidade da obra — acentua Gérard Genette — funda-se talvez na dissolução da individualidade do autor”. Não é o autor mas a linguagem quem faz a obra literária — e o trabalho da linguagem sobre si própria prossegue durante a leitura. O autor e o leitor assumem o papel de instrumento. O autor desaparece quando a obra se produz, como já dizia Fernando Pessoa nos seus versos: “Se falo, sinto / Que esculpo minha morte com palavras, / Que com toda a alma minto”. O texto é a ausência do autor. Riffaterre concede que, por conveniência prática, se aponha a um texto o nome do autor; não admite, porém, que “este autor saia do texto”: “on ne saurait donc l’invaquer pour expliquer d’autres textes du même homme (ce qui se fait pourtant couramment selon deux démarches stéréotypes et complémentaires: soit pour montrer que l’auteur évolue, soit pour montrer qu’il n’évolue pas), car si on l’utilisait à cette tâche, on ne ferait que présumer une identité stylistique entre le premier texte et les autres — ce qui est une impossibilité” (La Production du Texte, p. 11). Este veto absurdo pressupõe a não-existência de particulares relações entre os textos do mesmo escritor — fato que de modo nenhum está provado, sucedendo antes geralmente o contrário. É através do autor fora da obra o projetado nela, do autor membro da comunidade, que a obra integra, de modo ora mais discreto ora mais ostensivo, o que Nukarovsky chama “o sistema geral dos valores que constituem as forças motrizes da prática da vida da coletividade receptora” (ob. cit., p. 97), ou a esse sistema se opõe, provocando uma dinâmica nova nas relações literatura-sociedade. Porque a obra literária não é, e ainda bem, quimicamente pura, não se reduz a palavras ou a estilo insulado.

Voltemos, porém, ao tema da literariedade — de que nunca, aliás, me afastei muito. Curiosamente, nas últimas décadas, operaram duas tendências que se contrariam: enquanto, por um lado, se tentou reduzir a literatura à literariedade, a poesia à poeticidade, por outro lado alargou-se o campo literário a zonas periféricas, onde a impureza (sempre no sentido do “quimicamente puro” ou “impuro”) é sensivelmente maior. Assim, mais nos fomos afastando do objetivo de conceituar a literariedade; ou então, para citar, por exemplo, Jacques Dubois em *L’institution de la littérature* (ed. Fernand Nathan — Labor, Bruxelas 1978, p. 15), dir-se-á que a “literariedade”, essência particularmente electiva, se estendeu a grande número

de escritos a respeito dos quais se postulava que, pela massa que constituíam, e também pelo seu uso trivial, eram sem valor e sem interesse. Ora, a sua entrada no campo crítico — prossegue Jacques Dubois —, ainda que se efetue por uma porta lateral, tem por consequência imediata pôr em causa a imagem recebida da literatura, a concepção ordinária da sua definição e dos seus limites.

Em conferência que, em 1977, fiz em Universidades da Finlândia, Suécia, Noruega e Dinamarca, e depois repeti em Paris e na Academia das Ciências de Budapeste, apreciei criticamente alguns aspectos dum livro então recente, o *Les Contre-littératures* de Bernard Mouralis (P.U.F., 1975).

Adotando uma nomenclatura bastante discutível, Charles Mouralis afirmava categoricamente que “todo e qualquer texto sentido e admitido, em dado momento da história da literatura, como sendo literatura, “é susceptível de entrar no campo das contra-literaturas” (p. 37). Eis a copiosa lista de exemplos — et j'en passe. . . — dados e arrumados pelo professor da Universidade de Lille — 3: literatura oral (“mitos e relatos mitológicos, provérbios, adivinhas, contos, canções, histórias engraçadas e facécias, cantigas de jogos infantis (comptines), narrativas inspiradas na actualidade, pregões de vendedores, etc.”); literatura de cordel (“almanaques, receitas de cozinha, regras de jogos, obras sobre ofícios, guias de viagem, chaves de sonhos, tratados de amor, manuais de civilidade (. . .), manuais com modelos de cartas adaptadas às diversas circunstâncias da vida, contos, romances de inspiração feérica ou histórica, diálogos dramáticos, obras burlescas: testamentos, inventários, paródias de sermões ou de tratados didáticos); melodrama e romance populares; formas contemporâneas: romance policial, ficção científica, banda desenhada (ou histórias aos quadrinhos, como se diz no Brasil em bom português), fotonovela; finalmente, outros textos, como “dicionários, enciclopédias, anuários, catálogos de grandes armazéns, horários de caminho de ferro, prospectos de toda a espécie, títulos e prosa de jornais, anúncios breves, textos administrativos, cartazes, inscrições, tabuletas de lojas, formulações publicitárias, diários íntimos escritos por desconhecidos, manuscritos enviados às casas editoras e não aceitas, cartas não destinadas a publicação, testemunhos diversos, obras de “loucos literários”; atividade escritural underground, etc.”

Ficamos estonteados perante estas longas enumerações, em parte caóticas. Cabe-lhes, é certo, o mérito de chamar a atenção para tipos de escrita, modalidades de texto que a história e a crítica literárias têm deixado na sombra. Mas a designação global de contra-literaturas dificilmente se ajusta a muitos destes exemplos que não chegam a ser literatura, nem sequer, por vezes, a ser textos, e em que (ao invés do que sucede com as literaturas de vanguarda) não se descobre qualquer propósito de contestar, de dissolver a literatura canónica — pelo contrário, o romance popular, o melodrama popular, a fotonovela, o romance policial, etc., deixam transpare-

cer um desejo de promoção, de integração nessa literatura, de que imitam estruturas ideológicas e formais. Não curando de aspectos de pormenor, parece-me ainda indispensável observar que a secção de outros textos de Mouralis é um autêntico bric-à-brac onde se justapõem as coisas mais díspares, desde os diários íntimos de desconhecidos e as cartas não destinadas a publicação aos horários de caminho de ferro e às inscrições parietais. Urge clarificar conceitos e reclassificar exemplos.

Quanto a Aguiar e Silva, observarei que, talvez pela excessiva proximidade das fontes em que se apoia — e que constituem imensa e atualizada bibliografia — o seu subcapítulo sobre “literatura e paraliteratura” (pp. 111 e ss.) apresenta alguma flutuação ao definir estes dois campos do literário. De começo, na p. 112, o fator qualidade estética interfere no conceito de “literatura legitimada”, aqui formulado, é verdade, dum ponto de vista impessoal: “A literatura “stricto sensu”, ou literatura sem qualquer modificador, é entendida como a “literatura superior”, a “literatura elevada” ou a “literatura canonizada”, isto é, aquele conjunto de obras consideradas como esteticamente valiosas pelo “milieu” literário — escritores, críticos, professores, etc. — e aceitas pela comunidade como parte viva, fecunda e imperecível da sua herança cultural” (p. 112). Ora o que sucede é algo diferente: em cada ano se publicam em cada país dezenas ou centenas de obras que a instituição literária (os críticos, os professores de literatura, o público, os meios de comunicação social, etc.) coloca na esfera da literatura legítima, embora sejam julgadas obras menores, de valor discutível, pouco originais, pouco inovadoras, ou duma novidade superficial, inautêntica. Só quinze páginas depois Aguiar e Silva introduz um fator de correção à definição inicialmente apresentada: “entendemos — diz ele a pp. 127-128 — que, num plano teórico e analítico, a diferença entre o estético e o não-estético não pressupõe a problemática do valor estético e que, conseqüentemente, a distinção entre literatura e não-literatura não é função do valor literário. Um texto inscreve-se no âmbito da literatura porque, sob o ponto de vista semiótico — compreendendo, portanto, o parâmetro semântico, o parâmetro sintático e o parâmetro pragmático —, ele é produzido, é estruturado e é recebido de determinado modo, independentemente de lhe ser atribuído elevado, mediano ou ínfimo valor estético; um texto inscreve-se no âmbito da paraliteratura, não porque possua reduzido ou nulo valor estético — carência de que compartilha com textos literários —, mas porque apresenta caracteres semióticos, nos planos semântico, sintático e pragmático, que o diferenciam do texto literário” (p. 128). Muito bem. Mas, depois disto, não deixará de ser estranho que Aguiar e Silva, nas pp. 134 e 135, continue a empregar, embora entre comas, a expressão “grande literatura” para designar a literatura “stricto sensu”.

O problema das relações entre literatura legitimada e literaturas marginais é complexo e, tanto quanto sei, não foi ainda exaustivamente exami-

nado. A interferência de juízos de valor de natureza estética verifica-se com frequência, mas não é sistemática nem, no geral, decisiva. Deverá ter-se em conta outro fator importante: o tipo de produção literária e o lugar que lhe cabe numa hierarquia; assim, o romance de Simenon teve de lutar contra a desvantagem de ser policial; as "Aventuras de Gulliver", de Swift, ficaram prejudicadas quando passaram a ser encaradas como literatura infanto-juvenil, pois esta figurou até há pouco — para alguns figura ainda — no quadro das literaturas marginais. À medida que se vai reconhecendo a qualidade estética de livros integrados nestes tipos de literatura, o romance policial e a literatura infanto-juvenil vão sendo promovidos a literatura legitimada.

Continuando a refletir sobre a nomenclatura ao nosso dispor, direi que me parece útil a distinção entre "literaturas marginais" e "literaturas (ou obras marginalizadas)". A primeira designação corresponde a uma óptica recente das divisões no campo do literário, embora recubra áreas de produção de épocas distantes, como a da literatura de cordel. Por seu lado "marginalizados" (e não "marginais") foram-no, por motivos morais ou políticos, a poesia libertina e licenciosa dos séculos XVII e XVIII, os romances de Sade e de Arthur Miller, as obras de Luandino Vieira, nacionalista angolano, durante nove anos proibido em Portugal. Jacques Dubois, em *L'Institution de la Littérature*, dá o título de "Les littératures proscrites" a um dos seus capítulos, mas do que nos fala antes é de autores proscritos.

Arnaldo Lacaiva, em "Literatura Marginalizada", Porto, 1975, apoiando-se em Roland Barthes, também usa "marginalizada" no sentido de "reprimida", "censurada", tendo em vista "a censura da religião, a da moral (sobretudo sexual), e da ideologia, etc.

Quanto à "paraliteratura", o que proponho é o seguinte: distinguindo entre as margens interiores do literário e uma zona periférica exterior, usar o rótulo de "literaturas marginais" para tudo quanto possui indiscutivelmente o estatuto do literário, arredados quaisquer juízos de valor, e reservar o termo "paraliteratura" para os afloramentos, tantas vezes fugidios, episódicos, do literário em toda a sorte de discursos orais ou escritos que, não tendo embora qualquer pretensão a ser literatura, apresentam traços de ficcionalidade ou marcas de trabalho original sobre a língua que os aproximam da literatura, ou até mais precisamente da poesia — e seria o caso de slogans publicitários, de cartas íntimas, de relatos orais, verdadeiros ou mentirosos, no decurso duma simples conversa, etc. Nem sempre seriam textos mas tão-só fragmentos, cintilações, achados. A "subliteratura" (ou "infra-literatura"), essa tanto pode surgir na esfera da literatura legitimada como na área das literaturas marginais.

Merecem tratamento à parte as espécies híbridas, que participam da comunicação verbal e da comunicação pela imagem (fotonovela, histórias aos quadrinhos) — estando no mesmo grupo as letras feitas para canções

populares, destinadas a um público de massa, que são destacáveis mas devem ser consideradas na sua estreita associação com a música. A estas espécies híbridas, que lançam a ponte para o não-literário, chamaria — é uma hipótese, ignoro se há outras propostas — “literaturas ancilares” ou “literaturas de convergência”.

É tempo de terminar, voltando ao problema da “literariedade”, para submeter à discussão os dois seguintes pontos: 1) A concepção da literatura como um subsistema lingüístico e o apriorismo formalista, que chegou a tomar visos dum terrorismo, não permitem equacionar o fenômeno literário a uma luz adequada. Para uma definição, não podemos deixar de encarar a literatura como um sistema semiótico cultural, a parte da arte, da religião, do folclore, etc. (Cf. Lotman, “A Estrutura do Texto Artístico”, versão port., tug., 1978.) — e nestes termos uma instituição, um “campo” (como preconiza Pierre Boudieu) com a sua estrutura e a sua dinâmica peculiares, as suas leis de mercado e os seus mecanismos de consagração e concorrência. A obra de arte — já o acentuava Mukárovsky — “destina-se a servir de intermediário entre os membros da mesma comunidade” (Escritos, p. 37).

Pela reflexão da linguagem literária sobre si própria surge uma metalinguagem que constituiu, segundo Walter Mignolo, “uma das condições primárias da caracterização do literário. “Para o caso da literatura — salienta este teórico —, a metalinguagem, seja qual for a forma sob a qual se manifesta (tratados específicos, inclusão direta nas próprias obras, cartas ou ensaios dos próprios escritores), vai produzindo “conceitos de literatura” cuja variação é indicada pela variação de normas estéticas (Elementos, p. 49). Um fator decisivo para que a poesia aconteça — observa por seu turno Jonathan Culler na óptica de “La Poética Estruturalista” (ed. Anagrama, Barcelona, 1978, p. 234) — “é o tipo de atenção que a poesia recebe em virtude da sua posição dentro da instituição da leitura”. Vem assim à colação o papel decisivo do leitor: é na relação entre o leitor e o texto que a literatura vive, que vive cada obra numa série indefinida de metamorfoses.

Das variações da componente cultural, mais particularmente da metalinguagem literária, no tempo e no espaço resultam a instabilidade, as mutações no conceito de “literariedade”. A vigência de normas estéticas diferentes, na mesma época, na mesma sociedade e até no mesmo grupo sociocultural, explica o fato de um texto ser reconhecido como poesia por uns e recusado por outros (assim sucedeu no meu seminário de pós-graduação em 1981 — 1982 perante textos de “poesia experimental”).

2) Apesar de tais flutuações, há um amplo consenso a respeito da índole literária de inúmeros textos e o caráter não-literário de muitos outros. “Não há notícia de que, ao longo da história, alguma vez se tenha negado o estatuto literário, por exemplo, da “Eneida” de Virgílio, do “Canzonere” de Petrarca, de “Os Lusíadas” de Camões ou do “Hamlet” de Shakespea-

re” — palavras de Aguiar e Silva na sua “Teoria da Literatura”, 4a. ed., 1º vol., p. 33. Existe, pelo menos, na “grande biblioteca do mundo”, um núcleo, uma área central em que a “literariedade” não é negada por ninguém. Virtude dos próprios objetos literários consagrados como tais ou consecução da ação sobre eles exercida por uma forte tradição cultural, uma persistente metalinguagem transmitida pela escola de geração em geração?

**A RESPEITO DA CONFERÊNCIA “CONCEITO E FRONTEIRAS DO  
LITERÁRIO – PROFERIDA PELO PROF. DR. JACINTO PRADO  
COELHO**

A brilhante conferência do ilustre prof. Dr. Prado Coelho, tão rica e clara, por si só, pela sua significação, é suficiente para preencher todo o espaço desta noite.

Entretanto, peço permissão ao ilustre professor para tecer algumas considerações em torno do seu tema.

Difícil e controverso é discutir hoje sobre o conceito e as fronteiras do literário, pois que sabemos que o quê é literário é discutível e os seus limites são ilimitados.

•O consenso dos estudiosos do assunto nos diz que é literário aquele texto que utiliza a linguagem com o objetivo de arte e criando uma supra-realidade.

Os jornalistas russos observam o caráter de literário da obra a partir de sua literariedade.

Por outro lado, o anglo-saxão Northrop Frye, no seu tão famoso Anatomia da Crítica, afirma a “necessidade de afastar dos estudos literários qualquer juízo de valor sobre as obras” apud. (Torodov, p. 13).

Para ele, a “literatura, como a matemática, é umã linguagem, uma linguagem em si mesma, não representa qualquer verdade, ainda que possa exprimir um número ilimitado de verdades” (Frye p. 354). O compromisso da obra literária é com a coerência, assim, “o poeta (. . .) depende não da verdade descritiva mas da conformidade com seus postulados hipotéticos” (p. 76).

O professor Prado Coelho, de forma magnífica, mostrou-nos, através de crítica perspicaz, a evolução da conceituação literária, desde Dámaso Alonso e do método estilístico aos nossos dias.

Já nos idos de 1952, clamava que, na prática, se fazia imprescindível distinguir entre Histórias da Literatura e Histórias da Cultura. Enquanto Dámaso Alonso entendia o texto literário como fora da história, em sua própria conformidade, o prof. Prado Coelho “defendia que a obra literária se pode definir como “um ser bifronte simultaneamente temporal e intemporal” p. 2 que o texto tem que ser observado no seu contexto histórico cultural.

Por outro lado, já então, o prof. Prado Coelho, ao contrário do prof. Alonso, entendia que a história literária (e ele vê o historiador, também, como crítico literário) não deveria deter-se apenas nas obras primas, mas também em obras consideradas menores.

O posicionamento de jornalismo russo que vê na literariedade o objeto da obra literária é marco decisivo para a conceituação da obra literária, porque desencadeante de ponto, de certa forma, comum à Estilística e ao New Criticism — a literariedade.

A questão é colocada, então: como distinguir o literário do não-literário?

O enfoque lingüístico e o conceito da função poética da linguagem, segundo Jakobson é discutido. A ênfase de que a função poética não é a única da arte literária, mas a primordial e dominante vem a reforçar o primeiro questionamento: o que determina as fronteiras entre o literário e o não-literário? Seria o caso de um maior ou menor predomínio da junção poética — ou estilística como quer Rifaterre — no texto literário?

O prof. Prado Coelho entende, ao contrário de Jakobson que a “poética não é um subdomínio da lingüística (p. 9) e sim que a comunicação literária deverá ser concebida como um supra sistema do sistema da comunicação lingüística (p. 9).

Bem a propósito disto, na busca do literário Todorov, em Os gêneros do discurso, especifica o discurso literário como sendo mais conotativo, mais opaco, plurifuncional, sistêmico, antotélico e ficcional. Mas obscura o prof. Prado Coelho que se pode ter um texto ficcional sem que seja sistêmico ou, por outro lado, um ficcional sem que seja opaco, por exemplo.

O professor entende que a autonomia semântica do texto literário não pode marginalizar as ideologias que são os “elementos integrantes dos signos, das regras e das convenções dos sistemas semióticos culturais” (p. 13).

Ao discutir a especificidade do literário, o professor estabelece o distinção entre a literatura marginal e marginalizada e, ao lado delas, discutir a paraliteratura e subliteratura.

Pergunta-se:

1) Quando o professor nas suas colocações finais propõe designações do literário em: literário, marginal, paraliterário e subliterário estaria considerando o subliterário como uma literatura de menor valor? E, neste caso, posso entender estar emitindo juízo de valor? Não seria, ao invés de uma categorização, uma questão de índice maior ou menor da literariedade em determinados textos?

2) Os limites do literário, no que se refere aos gêneros, sabe-se ser bastante discutível; pois que se a teoria e a crítica literária vêm em função da obra, necessariamente, os seus postulados devem evoluir com ela. Eis

porque hoje quando a teoria dos gêneros já não encontra ressonância em algumas obras mais arrojadas, discute-se a sua pertinência e eu até mesmo questionaria o ilustre professor se, de certa forma e num sentido lato, cada obra não seria, em si, um gênero, considerando que o que a faz singular é exatamente e muito mais aquilo que ela apresenta de original e não o que a identifica com as outras obras?

É o caso por exemplo, na literatura portuguesa, do trabalho de Almeida Faria. Se consideramos aquela classificação maior de narrativa e poesia, poderemos dizer ser Rumor Branco uma narrativa, embora em momentos, como no Fragmento IV, tal afirmação seja relativa, a não ser pela continuidade gráfica que caracteriza a prosa.

Mas, por este mesmo aspecto, que diríamos da obra do baiano Kleber Torres — Há Silêncio na Encruzilhada — que apresenta o seu poema em linhas contínuas?

Neste caso, a especificidade do gênero reside na linguagem, no lirismo.

O certo é que literatura é arte e como tal não tem limite, já que faz parte do seu caráter a rebeldia e a imprevisibilidade.

Pensando assim, concluo fazendo minhas as palavras de Michel Foucault:

“Saber consiste em referir linguagem à linguagem, em restituir a grande planície das palavras e das coisas. Em fazer falar tudo. Isto é, em fazer nascer, por sobre todas as marcas, o discurso ulterior do comentário. O que é próprio do saber não é nem ver, nem demonstrar, mas interpretar.

Campina Grande, 21/09/82

MARIA DE LOURDES NETTO SIMÕES