

## A OBRA LITERÁRIA COMO REPOSITÓRIO DA EXPERIÊNCIA HUMANA

João Carlos Teixeira Gomes\*  
 Prof. de Literatura Brasileira  
 do Instituto de Letras da UFBA.

### RESUMO

A obra literária nasce de um ato criador individual, mas só se concretiza no momento da fruição, quando se instaura o diálogo emissor-receptor. A experiência da obra como um fazer artístico complementa-se no instante da doação, deflagrando um mecanismo de troca de experiências existenciais favorecido pelas particularidades do código lingüístico na reelaboração da realidade e da vida. Do nascimento à fruição, a obra literária integra-se num circuito totalizador que enriquece a reconstrução da experiência.

"A vida só é possível reinventada"  
 Cecília Meireles

\* Possui três livros publicados: *Ciclo Imaginário* e *Domador de Gafanhotos*, respectivamente de 1975 e 1976; e *Camões Contestador e outros ensaios*. Atualmente exerce o seu terceiro mandato como chefe do Departamento de Letras Vernáculas do Instituto de Letras e é Vice-Diretor do Centro de Estudos Baianos.

## 1 INTRODUÇÃO

À obra de arte literária, utilizando um sistema de signos cujos significados traduzem não apenas a visão de mundo pessoal do autor, mas toda uma sedimentação conceitual que é fruto de herança coletiva, é o mais rico e complexo dos objetos artísticos. A amplitude das suas potencialidades semânticas só se dinamiza ao consumir-se o périplo que vai do **eu criador** para o **eu receptor**. É dentro do circuito do diálogo que a obra atinge a sua máxima dimensão integralizadora.

A invenção, o ato de incorporação das formas literárias ao mundo e à história, é na verdade apenas uma etapa vivida pela obra, um trânsito para outro estágio, mais pleno, que é o da sua **reinvenção** pela leitura, quando se verifica um encontro de experiências. Na convergência ou na repulsa, um ciclo então se completa, iniciador de outros que farão da obra uma corrente viva no tempo. Ela é, em suma, experiência catalisadora de experiências.

## 2 - A OBRA E O CIRCUITO TOTALIZADOR

A vocação para a ambigüidade. - Leitura: um diálogo silencioso. - A dinâmica de transformações interiores. - A obra e a intensificação da experiência.

Wellek observa que "a mais óbvia causa determinante de uma obra é o seu criador, o autor"<sup>1</sup>. É mais óbvio ainda, porém, que o autor escreve a obra para que ela seja lida. Este é também, a seu modo, um processo de criação, pois a leitura transformará a obra num objeto abrangente: a partir daí o poeta e o romancista verão desvelar-se as intenções que muitas vezes não supunham existir no seu próprio texto. Eis porque Judith Grossmann assinala que "a obra diz o que ela está dizendo, mas vai além"<sup>2</sup>. Essa riqueza de plurissignificações, respondendo por uma das características principais da arte literária, que é a sua **vocação para a ambigüidade**, levou Umberto Eco a formular a teoria da "obra aberta", partindo de formulações relativas à música contemporânea:

... o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão

da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riquezas de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (um sinal de trânsito, ao invés, só pode ser encarado de maneira única e inequívoca, e se for transfigurado por alguma interpretação fantasiosa deixa de ser *aquele* sinal com aquele significado específico). Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original<sup>3</sup>.

A obra literária, contudo, não é apenas um objeto a ser desfrutado no silencioso diálogo da leitura, pois o "homo scriptor" não é um mero contemplativo, a reelaborar o mundo pela linguagem. Já o fato mesmo de transformar a contemplação em linguagem leva o poeta a agir sobre a realidade, pois, enquanto não é nomeada, esta, virtualmente, permanece na esfera do *incriado*.

Paralelamente a esse tipo essencial de ação, a obra é uma presença viva dentro de todo um componente cultural que ela fecunda através de um processo de interação. Criticando certas colocações de Freud que, segundo seu entendimento, apontavam o poeta apenas como "um sonhador a quem se reconhecesse socialmente validade", Wellek defende um papel mais objetivo para a arte, mostrando de que forma ela pode agir sobre o mundo exterior:

Presumivelmente este parecer abrange tanto o filósofo e o cientista puro quanto o artista; consiste, portanto, numa espécie de "redução" positivista da atividade contemplativa a um mero papel de observação e nomação, em vez de ação. É bastante injusto para com o efeito indireto ou oblíquo da obra contemplativa — as "alterações no mundo exterior" feitas pelos leitores dos romancistas e dos filósofos. Por outro lado não reconhece que a criação é, ela própria, um modo de agir no mundo exterior; não reconhece que, enquanto um sonhador se contenta com sonhar em escrever os seus sonhos, um que realmente os escreva está a agir num ato de exteriorização e de ajustamento à sociedade<sup>4</sup>.

A ação externa da literatura — ação externa, aqui, quer significar aquela que é exercida além dos limites do puramente estético ou artístico

— é um fenômeno inevitável, se considerarmos as peculiaridades do seu código — a linguagem verbal — que é o repositório por excelência de toda a experiência humana. A captação da experiência vital é mais intensa no escritor do que em qualquer outro artista porque ele não articula simples abstrações como sons, cores, massas e volumes, mas sim palavras que, como frisamos, participam da dupla natureza do individual e do coletivo. Wellek aponta essa capacidade de a literatura descer mais fundo na vida:

O pintor vê as coisas como pintor; o quadro esclarece e completa a sua visão. O poeta é um fazedor de poemas; a matéria dos seus poemas é o conjunto da sua vida perceptiva. Para o artista, seja qual for o ramo da arte que prossiga, todas as percepções são enformadas pela sua arte; não acumula nenhuma experiência por enformar<sup>5</sup>.

Podemos avaliar o grau de ação exercido pela arte se conscientizarmos o fato de que, após a leitura de um grande romance ou poema, de tal forma a nossa experiência foi enriquecida que já não nos poderemos considerar os mesmos de antes da leitura; claro está que essa **dinâmica de transformações interiores**, com inevitáveis reflexos na conduta externa, não é privilégio da literatura, pois é fenômeno de certo modo aberto a qualquer manifestação artística. A literatura, no entanto, é uma forma particularmente rara de intensificação da vida e da realidade. Um simples por-de-sol já não será a mesma coisa se o contemplarmos sob o efeito emocional decorrente da evocação de um poema que, ao celebrá-lo, nos tocou particularmente; quando visitamos cidades, cenários e locais mencionados ou descritos por nossos escritores preferidos, ou ainda paisagens naturais ou urbanas que assumiram papel importante em suas obras, somos inevitavelmente envolvidos por um tipo particular de emoção: tudo aquilo nos parecerá mais belo e mais enriquecido. Veneza terá um significado diverso para nós, antes e depois da leitura de Thomas Mann<sup>6</sup>. Já para um admirador da lírica de Camões, o Mondego estará sempre associado à idéia de infortúnios amorosos. Não será jamais um simples acidente geográfico, mas sim um rio humanizado, testemunha e cúmplice de amores proibidos. A Tróia histórica, localizada na Turquia, somente na evocação de um leitor de Homero ganhará dimensão mágica. Sem a "Ilíada", seria uma cidade comum, como tantas outras que, ao longo da história, foram saqueadas e destruídas.

A arte literária, potencializando na linguagem a experiência humana, é uma forma de reduplicação da vida.

Tanto mais rica e estimulante será a obra quanto mais realize no plano artístico a veiculação de uma experiência que possa ser compartilhada. Neste sentido é que a arte constituirá um acréscimo, um enriquecimento da realidade, que ela transforma e reordena, buscando

lograr o geral no particular, universalizando sentimentos, emoções, estados de espírito e reações psicológicas.

Nossas experiências pessoais limitam-se ao círculo das nossas sensações e dos nossos interesses. A experiência existencial de cada um é intransferível, na medida em que "tem caráter sempre pessoal" e não existe "onde falta a participação da pessoa que fala"<sup>7</sup>. No entanto, a arte tem o dom de recolher a experiência e torná-la franqueada. Dificilmente participamos de emoções que, envolvendo terceiros, em nada deflagram as nossas reações psíquicas ou afetivas. As vivências de outrem em relação ao amor e à morte — os dois polos essenciais de uma forma particular de apreensão da vida, que é a poesia lírica<sup>8</sup> — não nos podem comover (a não ser pela predisposição de uma empatia) porque não nos atingem diretamente, localizam-se "fora de nós". Mas a literatura é a via que nos conduz à identificação plena com a experiência do escritor, por ele vivida ou relatada. O espaço literário é um espaço experimental, uma espécie de laboratório, onde a realidade e a vida são reencenadas para que possam ser compreendidas, absorvidas e interpretadas<sup>9</sup>. É essa capacidade abrangente da arte em relação ao real e à vida que faz da literatura um tipo especial de discurso, bem mais totalizador do que outros discursos que buscam reorganizar a realidade, mas que se fixam apenas nas suas particularidades. Evoquemos, a propósito, a velha lição de Aristóteles:

... a poesia é algo de mais filosófico e de mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por "referir-se ao universal" entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nome aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu<sup>10</sup>.

Não precisaríamos acrescentar que, nos dramas históricos de Shakespeare, os personagens tirados à história deixam de possuir esse caráter particular para adquirirem a dimensão de símbolos e arquétipos da conduta humana, já então universalizados pelo envolvimento enriquecedor do literário.

### 3 - ESTÁGIOS DO ATO CRIADOR

As vivências como verticalização da experiência. - O 'presente eterno' na literatura. - A ação poética centrada na existência. - Formas diretas e

indiretas de veiculação da experiência.

Temos trabalhado aqui o conceito de experiência como a captação, pelo artista ou escritor, das suas vivências pessoais, e conseqüente ordenamento ou transposição para um tipo específico de linguagem; mas a experiência artística é também a soma das operações necessárias à reelaboração da realidade apreendida pela intuição e pela percepção criadoras. Essas operações começam com um impulso de empatia: o escritor trabalha com o material selecionado pela sua sensibilidade e pela sua visão de mundo, esta envolvendo, igualmente, a questão da ideologia, ligada ao desejo de uma racionalização hermenêutica da realidade. Isto significa que o escritor buscará sustentar sempre o seu "corpus" de idéias a respeito da realidade externa sobre um suporte lógico e racional. Por outro lado, o ato criador aciona todas as potencialidades emocionais do artista. Não há arte sem emoção, mesmo quando ela tenta emular a objetividade da ciência ou transferir para as exteriorizações de um sofisticado e impessoal formalismo os seus desígnios de beleza. A inspiração, componente emocional do processo criativo, não deve ser entendida como um conceito romântico; ela pode ser domada pela inteligência, cerebralizada, mas nem por isso deixará de existir. Tudo, enfim, que está no cerne do ato da criação de alguma forma se transfere para a obra.

As vivências pessoais têm irrecusável importância no processo de interpretação lírica da vida. A vivência é um tipo especial, mais verticalizado, da experiência humana — aquela que verdadeiramente brota da reação pessoal intransferível, diante de um fato específico que a motiva.

Há o perigo de confundirmos a experiência recolhida na obra com o conhecimento da verdade pessoal do escritor, o que seria absolutamente desaconselhável: para que atinja nível artístico, a obra não precisa exprimir verdades, que são objeto não da arte, mas da ciência. Afinal, para a arte o conhecimento verdadeiro é o conhecimento artístico da realidade<sup>11</sup> e o poeta pode muito bem ser o fingidor a que se refere Fernando Pessoa. Queremos, todavia, dizer que o grau da verdade lírica — aquela que passa a ter vida própria quando se organiza artisticamente no corpo da obra — pode ser mais elevado se resultar de experiências pessoais que o autor, pelo registro da linguagem, deseje compartilhar com outros homens. Entre dois escritores bem dotados, a vivência, nesse caso, certamente potencializaria num deles a capacidade de transferência emocional através da obra.

Supomos que a experiência amorosa não teria sido veiculada de modo não intenso por Petrarca, Dante e Camões se não resultasse de vivências existenciais que se sobrepuseram às formas da simples

convenção. Difícil ainda conceber que Euclides da Cunha compusesse os painéis épicos de "Os Sertões" se não houvesse presenciado os efeitos da guerra "in loco", em Canudos. Sem o conhecimento direto da realidade do interior mineiro, Guimarães Rosa não poderia ter elaborado obra tão complexa, rica e poderosa como "Grande Sertão. Veredas". Sabemos que ele é o interlocutor invisível de Riobaldo—esse Riobaldo/símbolo da visão das coisas típicas do homem do interior, artisticamente recriado.

É óbvio, porém, que esses exemplos, e numerosos outros que poderíamos recolher, não invalidam o papel do imaginário, do puramente ficcional, na criação artística. Homero, se realmente existiu, jamais foi a Tróia, nem muito menos poderia ter testemunhado uma guerra ocorrida séculos antes da sua época. Entretanto, nada mais grandioso, em termos de poesia épica, do que a "Ilíada". Estamos diante de um caso — um entre tantos, e tão freqüentes na história da literatura — em que a imaginação é a via de acesso legítima à recriação da realidade.

A experiência, na obra, pode ainda não ser absorvida diretamente pelo "homo scriptor", mas sim recolhida indiretamente, através de outros autores, em outras obras. Essa apreensão resultará de um ato consciente — e à luz dos modernos critérios críticos já não prevalecem hoje antigos conceitos pejorativos sobre questões como influências, alusões, paródias e até mesmo "plágio"<sup>12</sup>, — como, do mesmo modo, das operações do inconsciente, metamorfoseando até as experiências de leitura do autor. O problema das influências foi muito bem situado pelo humanista Curtius, ao elaborar a tese do "presente eterno" na literatura:

Significa o "presente eterno", essencialmente peculiar às letras, que a literatura do passado pode continuar cooperando com o presente. Tal o caso de Homero em Virgílio, Virgílio em Dante, Plutarco e Sêneca em Shakespeare, Shakespeare no Gotz von Berlichingen, Eurípedes na Ifigênia de Racine e de Goethe. Ou, em nosso tempo: as "Mil e uma Noites" e Calderón em Hofmannsthal; a "Odisséia" em Joyce; Ésquilo, Petrónio, Dante, Tristan Corbière e a mística espanhola em Eliot. Ressuma aqui uma inesgotável abundância de possíveis correlações.<sup>13</sup>

A poesia lírica é o gênero literário mais aberto ao registro e a transferência das experiências vividas pelo escritor, em virtude do seu caráter subjetivo e confessional. A tendência natural do eu lírico é a de falar de si mesmo — não fosse a lírica, como frisou Jakobson, a poesia que se exprime através da primeira pessoa, no tempo presente.

Mesmo que admitamos que o poeta lírico está refletindo também anseios e aspirações da sociedade — o que mereceu de Adorno *Universitas*, Salvador, (27) 39-57, out./dez. 1979

conhecido estudo — parece fora de dúvida que ele dá ênfase a uma interpretação do mundo partida de uma visão marcadamente pessoal e intimista. Ocorre que o eu lírico, trabalhando com reações emocionais e psicológicas que são comuns a todos os homens, acaba por constituir-se na voz do geral e do universal, sendo, em princípio, a voz do particular e do individual.

Porque fala por todos, o poeta lírico estimula no leitor uma convergência de sentimentos, reduplicando a experiência simultaneamente, no ato da leitura. A vivência pessoal, a princípio exclusiva e intransferível, passa a ser genérica, pelo sortilégio da linguagem.

O infortúnio amoroso de Camões — voltemos a este exemplo tão significativo na lírica ocidental — não o sentimos, obviamente, como a expressão de um problema individual, mas sim capaz de nos atingir a todos, no curso de uma experiência amorosa. Da mesma forma, quando um poema elegíaco nos fala da morte de alguém e do desespero do poeta que o evoca, imediatamente nos colocamos diante da fragilidade da condição humana e de toda a problemática emocional gerada pela idéia da fatalidade e da inevitabilidade da morte. Mas não só manipulando sentimentos se verifica a transpessoalidade lírica. No "Canto ao homem do povo Charlie Chaplin", por exemplo, Drummond diz sobre a arte do cineasta e sua grande criação, Carlito, exatamente o que todos gostaríamos de exprimir, mas não sabemos. Ele fala pelo geral, pela imensa maioria silenciosa.

Alguns estudiosos assinalam casos em que certos poetas não se limitam a recolher e transmitir a experiência, mas desejam transferir a própria ação poética da obra literária para a existência, desprezando a mediação da linguagem. É o ponto de vista de Ernesto Grassi, trabalhando sobre sugestões de Godofredo Jommi:

Para Rimbaud, a obra fundamental do poeta consiste na existência poética: o poema representa apenas um momento da sua ação. O poeta deve dedicar-se ao desenvolvimento de toda a realidade até alcançar-lhe a perfeição, e com esta, a sua própria perfeição. Como consequência disto, o poeta torna-se homem de ação; o próprio Rimbaud viveu intensamente esta experiência "O ato poético, enquanto experimentado e vivido na própria existência, conduz a outras formas que não as da linguagem do poema" (Jommi). "Point de cantiques: tenir le pás gagné", diz a si próprio como poeta. O trabalho transforma-se num dever mais alto, pelo qual ele abandonará a literatura para sempre (...)14.

As vinculações da poesia com a existência humana "o poeta como testemunha da transcendência" — são ressaltadas pelo mesmo autor numa



referência à obra de Baudelaire:

Um pensamento fundamental de Baudelaire é que a poesia não deve ser considerada como um jogo, mas é empenhativa pela sua essência e brota das profundezas da existência humana. Outros antes dele já tinham atribuído à poesia uma função existencial, mas Baudelaire tenta, seja com suas obras, com sua teoria sobre a poesia, seja com sua atitude humana e com toda a praxe da própria existência — furtar sem meios termos da esfera da literatura tudo o que é poético. Ele afirma programaticamente, que a poesia tem suas próprias raízes no corpo, nas qualidades físicas e na própria vida<sup>15</sup>.

Outro que, segundo Grassi, buscou "o fim da poesia como literatura" — e que portanto recusou a linguagem como instrumento de apreensão da experiência e do mundo, para ver na poesia uma forma de "atividade imediata da natureza criativa do homem, que plasma incessantemente o próprio mundo", foi Lautréamont:

Tanto em Rimbaud quanto em Lautréamont, a poesia canta a si mesma como disposição humana à transferência e, ao mesmo tempo, declara-se insuficiente para realizar este fator substancial da natureza humana como "canto". A negação de si mesmo como obra confere à poesia um significado que ultrapassa os limites de uma composição poética. A atividade poética envolve e empenha o homem todo. Os *Chants de Maldoror* que não pretendem ser "apenas" literatura mas também realizar o ato da transcendência como essência da natureza humana, não podem mais ser uma "obra artística" no sentido convencional<sup>16</sup>.

Para os poetas mencionados, pois, no entendimento de Grassi, a poesia é um momento de ação e, portanto, da experiência, mas o fazer poético não se restringe à articulação de uma linguagem recriadora do mundo: vai além, envolvendo todo um sistema de conduta que expressa a totalidade da experiência como reflexo direto de uma postura existencial.

Enquanto na lírica o escritor transfere diretamente a experiência do eu para o discurso, na narrativa ou no drama ele, não raro, a estiliza, jogando com a multiplicidade dos personagens. Claro está que seria temerário afirmar-se que todo personagem é necessariamente a expressão de um aspecto da personalidade do autor, como se a obra pudesse ser uma câmara fotográfica a registrar mecanicamente os desvãos do seu mundo interior. Wellek refuta essa possibilidade, criticando afirmações do psicólogo Albert C. Chandler a respeito<sup>17</sup>, mas registra a conhecida afirmação de Flaubert segundo a qual "Madame Bovary C'est moi".

Inquestionável é que, inevitavelmente, a visão de mundo do autor impregnará toda a criação, variando o grau dessa presença de acordo com a natureza da obra. Espécies literárias como os diários, as cartas e as memórias, ao lado da poesia lírica, hão-de sempre refletir as projeções pessoais do escritor, muito embora isto não signifique que devamos buscar nessas obras qualquer compromisso com a verdade ou a sinceridade, que são valores extra-literários. A reconstrução literária da experiência pode dar-se através de formas diretas (memórias, cartas, diários) ou indiretas (narrativa, poesia, drama). Mas em qualquer dos casos a experiência que não se organiza artisticamente é defesa ao estatuto literário

#### 4 - A RECONSTITUIÇÃO DA EXPERIÊNCIA

A obra literária como *empáthela*. - Movimentos de identificação e repulsa. - Catar-se: uma imersão na experiência. - Três etapas da leitura crítica. - A obra literária e experiência biográfica. - Os polos da sublimação e do exorcismo. - A obra literária como enigma.

A reconstrução da experiência verificar-se-á através da leitura, que representa um momento de máxima relevância, porque também ela se integra no processo criativo. A leitura poderá ter por objetivo apenas a fruição de um prazer estético ou de um enriquecimento existencial, tal como a realizada pelo leitor comum. Mas pode ser ainda um minucioso aprofundamento nas várias camadas da obra, a busca metódica dos significados que ela encerra, através da utilização de todo o instrumental da análise, da interpretação e da valorização, como ocorre na leitura crítica.

Em qualquer dos casos, o ato de leitura se incorpora ao processo criativo porque representa o estágio de reescritura da obra: só então, verdadeiramente, ela atinge a sua totalidade ontológica.

Longe de ser um registro passivo, a leitura é uma etapa dinâmica, que não apenas desvela as intenções e os objetivos do autor, como acrescenta ao texto novos significados. Isto pode ocorrer tanto do ponto de vista da crítica especializada como da perspectiva do leitor comum, porque é um fenômeno que se deriva da natureza ambígua e polissêmica do fato literário. É frequente tomarmos conhecimento da surpresa de um escritor diante da interpretação da crítica ou dos leitores, apontando na obra valores, situações e significados que ele afirma jamais ter desejado fixar. Isto testemunha a função dinâmica da leitura e a vitalidade plurivalente do texto, pois só as obras carentes e mal-elaboradas esvaziam as potencialidades dos seus enunciados. Nem cabe, tampouco, ao autor, questionar a validade da interpretação: depois de elaborada, a obra tem um

destino próprio, que transcende o momento primeiro da criação. De fato, o material que emerge para o texto muitas vezes passa despercebido pelo romancista ou pelo poeta, como uma projeção irreprimível das zonas mais profundas do inconsciente. As obras que desvelam muito claramente as suas intenções correm o perigo das mutilações irremediáveis, empobrecendo-se e tornando-se desinteressantes. Deixam de constituir-se num universo simbólico, artisticamente estrunhado, para transformar-se num mero registro denotativo da experiência ou das referencialidades preexistentes. Esvazia-se de latências. Toda grande obra de arte é, pois, inacabada, na medida em que só se completa quando o circuito criativo atinge o estágio de fruição.

Esse movimento, por seu turno, poderá ser o fulcro de duas alternativas: a da repulsa e a da identificação. Na perspectiva da reconstituição da experiência absorvida pela obra, só o segundo nos interessa: ela passará a ser considerada, assim, uma **empátieia**, isto é, um ponto de convergência, o que não significa dizer que o diálogo entre emissor e receptor que a partir daí será instaurado tenha, forçosamente, que obedecer a um ritual de concordância passivas. A identificação pode mesmo resultar da capacidade manifestada pela obra de provocar no leitor reações contrárias ou discordantes, gerando um processo antitético de envolvimento. Enquanto a repulsa representa uma rejeição essencial que inviabiliza o diálogo instaurado pela leitura, o conflito nascido no bojo da empatia tende a enriquecê-la, potencializando todas as virtualidades do prazer do texto, para usarmos a conhecida expressão de Barthes.

É certo, todavia, que a tendência do leitor é buscar na obra uma identificação não conflituosa, uma assimilação e um reencontro de experiências que possam ser partilhadas ao nível de um desbravamento alegre e estimulador. Eis porque todo ato de leitura aciona um mecanismo seletivo do princípio ao fim, levando o receptor a pinçar na obra os valores, as situações e os personagens com os quais ele se mostra mais identificado. Essa leitura primeira, a efetuada pelo leitor comum, por mais culto ou capacitado que seja, tende sempre a ser uma leitura maniqueísta, porque seus fundamentos se assentam no suporte inicial da operação crítica, que é a absorção emocional do texto. Sobretudo em tomo dos personagens considerados positivos, simpáticos ou agradáveis, gravita um impulso de transferência afetiva: a empatia leva o leitor a desejar viver as circunstâncias e as peculiaridades por eles experimentadas. O texto prontamente deflagra a sua capacidade de reduplicar a vida, neutralizando a distância real que existe entre esta e a sua recriação pela linguagem.

Um dos aspectos mais importantes ligados ao ato da leitura, à reelaboração da experiência humana introjerada na obra, reside no processo da catarse, conceito operacionalizado por Aristóteles no capítulo VI da "Poética", quando define as partes ou elementos essenciais da tragédia:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes do drama, imitação que se efetua não por narração, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções<sup>18</sup>.

O conceito de catarse, que Aristóteles associa ao terror e à piedade (compaixão), produzidos pela tragédia, aparece na "Poética" nesse único trecho, mas é também utilizado na "Retórica" e na "Política". Os estudiosos da obra de Aristóteles divergem quanto ao verdadeiro sentido de catarse. Eis o que diz Eudoro de Souza:

Da "Bibliografia da Poética", elaborada por Coopère Gudeman (...) constam 1.271 "posições" ante problemas propostos pelo opúsculo de Aristóteles, do século XVI até a data da publicação (1928), entre os quais, nada menos do que 150 se referem especialmente à catarse. Tão elevado número, evidentemente que traduz, não apenas o interesse, como também o desespero, perante o indecifrável enigma daquelas palavras em que o Filósofo mais não diz, senão que a tragédia, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação desses sentimentos<sup>19</sup>.

As dificuldades começam a girar em torno de palavras como "purificação" e "purgação" (ou "expurgação") usadas pelos tradutores para tentar transmitir a idéia do texto aristotélico. Enquanto, por exemplo, Eudoro de Souza emprega "purificação" e condena o uso de "expurgação" — que seria "inconseqüente, insensato e inepto". porque a catarse "assim entendida, teríamos de conceder que se empreendia uma ação, com o reservado fim de eliminar os próprios efeitos"<sup>20</sup> — outros tradutores de nomeada, como Valentim Garcia Yebra, em edição baseada não apenas no texto grego, mas latino, da "Poética", utiliza sistematicamente a palavra "purgação", empregando-a em cerca de trinta e uma interpretações que transcreve acerca daquele trecho aristotélico, bem como em passagens da "Retórica" e da "Política"<sup>21</sup>.

Qualquer que seja a palavra exata — e o empecilho estaria ligado ao problema da tradução de um genitivo grego — todas as versões parecem coincidir no fato de que a catarse libera a alma das baixas paixões e dos sentimentos nocivos, pela contemplação dos efeitos dessas reações nos personagens das tragédias. Um dos comentadores de Aristóteles apontados por Garcia Yebra — Lopez Pinciano, na obra "Philosophia Antigua Poética", de 1596 — fez observação curiosa, ao assinalar que a tragédia suplanta a épica na ação de "limpiar las passiones del alma"<sup>22</sup>

porque movimenta pessoas vivas diante dos espectadores e, por isso, estimula muito mais corretamente o medo e a compaixão.

O termo *catarse*, para além das divergências, está hoje incorporado ao vocabulário crítico e ganhou relevo depois das teorias de Freud. Seu significado já não se restringe à tragédia: através da *catarse* opera-se, na verdade, um encontro de experiências e emoções, independentemente de gêneros. É uma das formas de a obra literária intensificar os seus efeitos na sensibilidade do leitor, estimulando a liberação das suas cargas emocionais. Trata-se de mais uma via de acesso à realidade interna da obra e ao desvelamento das suas intenções, pois entendemos melhor aquilo a que, de uma forma ou de outra, nos associamos.

Quanto ao procedimento da crítica, estamos diante de uma etapa mais abrangente na leitura da obra. Toda leitura crítica é uma forma especial de reescritura, o que concretiza o destino final do discurso: sua permanente reelaboração, seja pelo leitor, seja pelo crítico ou pelo teórico, seja, ainda, por outro escritor, tal como fez Camões com Petrarca. Os próprios românticos, que instauraram a idéia de plágio, entregaram-se a um permanente e mútuo trabalho de assimilação de processos e temas, fato que ressalta o poder coercitivo do sistema literário sobre a criatividade individual.

Judith Grossmann, si blinhando que a obra é não apenas o que exhibe mas igualmente o que deixa soterrado, assinala que o ato crítico é a recapturação de uma experiência, na medida em que a obra é um testemunho. "O destino da obra vai cumprir-se por mediação do ato crítico"<sup>23</sup> — diz ela, para, em seguida, identificar três etapas críticas diante da obra:

1º) leitura e identificação com o discurso, pois sem essa empatia a tarefa crítica será a retaliação da obra; efetivamente, acrescentemos que a crítica já pressupõe escolha, opção, pois dentre "X" autores, normalmente só nos dedicamos ao que nos fala algo de especial;

2º) recriação da obra: o crítico refaz com o seu aparelhamento teórico a totalidade da criação literária.

3º) valoração da obra, etapa que complementa o processo crítico e sem a qual este ficaria mutilado.

O crítico, em suma, é não apenas o intérprete, mas também o executante da obra, tal como o maestro recria a partitura sobre a qual trabalha. Obviamente, a tarefa crítica pode ser exercida pelo próprio

autor, elaborando a metalinguagem do texto, ou por outro escritor, que desvela o texto original no ato da recriação.

O conceito da obra como experiência represada na linguagem pode levar-nos ao objetivo de saber até que ponto ela tem ou não conteúdo biográfico, até que ponto o escritor transpõe para o literário as formulações da sua vida pessoal. É óbvio que estaremos sempre diante da possibilidade concreta de que isto ocorra embora não devamos esperar de uma obra que seja um rosário servil de confissões. A experiência pessoal em qualquer tipo de criação literária — desde a poesia lírica à narrativa de ficção — será de somenos importância se não souber transcender o seu caráter particular ou ultrapassar o plano do extravasamento de subjetividades, para atingir a dimensão universal que legitima a arte.

Em maior ou menor grau, quem escreve busca libertar os seus fantasmas. Desse modo, por manifesta presença — mas também, em certos casos, por uma estratégia de ausência — transfere-se para a obra. Em outras palavras: tanto a transferência pode dar-se por um ato deliberado de entrega, como por um desígnio de mascaramento ou ocultamento. Nesta última hipótese, o escritor se faz presente justamente pelo que deseja esconder, negar ou dissimular.

O processo criativo pode ser — e amiúde é — um dilaceramento. Pensemos, isoladamente, nos casos de um Poe, de um Kafka, de um Rimbaud, de um Lima Barreto. Mas não é raro que seja, do mesmo modo, um ato de beatitude, plenitude e pacificação interior. Por vezes será legítimo encarar a obra como uma forma de exorcismo ou sublimação: em suma, de liberação. Isto não quer dizer, porém, que, na literatura, a liberação tenha necessariamente que exercer função terapêutica. Bachelard, analisando a obra de Lautréamont e aludindo às relações entre criação e loucura, adverte contra as facilidades de emprego desta palavra "sans bien mesurer la complexité du rapport de la conscience et de l'inconscient"<sup>24</sup>. Sobre a problemática da loucura, observa o seguinte:

— la critique littéraire ne se doune pas de la complexité de la folie. Et, curieuse ignorance, la critique littéraire n'a pas pénétré la signification d'une notion indispensable pour comprendre la fonction psychologique essentielle de la littérature — à savoir la notion de folie écrite (o grifo é nosso). La critique littéraire n' pas suivi, en tous leurs detours, ces étranges esprits qui ont la rare faculté d'écrire explicitement leurs complexes. Par essence, un complexe est inconscient. Dès qu'un complexe monte jusqu'aux centres du langage, il trouve une possibilité d'exorcisme. Enfin, il n'est pas jusqu'à l'imprimerie qui modifie encore l'état psychique auteur.<sup>25</sup>

É justo ponderar que a crítica literária não interessará tanto essa motivação subjacente ao texto, para evitar os riscos do psicologismo. Mesmo que a vida esteja de tal modo amalgamada na obra, que ambas constituam dois aspectos de uma só realidade, o discurso é autônomo enquanto linguagem: o problema da capacidade de sublimação ou de exorcismo, pois, passa para uma área secundária de interesse, embora possa ser útil para a reconstituição da totalidade do impulso criador, na perspectiva de uma crítica genética. Bachelard coloca o problema com argúcia, quando assinala que a experiência que vale é a que se instaura intramuros do texto:

— an cours d'une oeuvre littéraire qui se réalise, la sublimation prend des sens plus précis. Elle devient une véritable cristallisation objective. L'homme cristallise dans le propre système du livre.<sup>26</sup>

Lautréamont desejava fazer da vida, como Rimbaud, uma ação poética em si própria, desvinculada do prosaico e do convencional. Por isso, sua obra é sua biografia — o único testemunho, aliás, da sua passagem pelo mundo.

Bachelard observa ainda, depois de mostrar como o poeta dedicou-se à exploração de todas as experiências que conduziam “volontairement dans le pays du spleen et de la névrose”:

— le lecteur assidu de l'oeuvre ducassienne comprend que l'expérience commune, dans la vie commune, est — comme toute expérience unitaire — une monomanie. Vivre une vie simplement humaine, en suivant une carrière sociale déterminée, c'est toujours, plus ou moins, être victime d'une idée fixe.<sup>27</sup>

Essa fuga à “monomania” da vida comum pode ser também buscada não através de uma ruptura violenta, mas por uma predisposição existencial que assimila a criação literária como a forma suprema de viver. Tal como nesta confissão extremamente significativa de Antônio Carlos Villaça:

Escrevo por uma funda incapacidade de me comunicar. Sou incapaz de viver a vida. Então, mero espectador, escrevo para me justificar, para fingir que vivo, para suprir esta ausência de vida real, concreta, física, exterior, para de algum modo substituir através da arte o que me falta em termos vitais. Existencialmente, escrever para mim é importante. Uma vez, Quintela me perguntou com o jeito direto e franco que ele tem, inconfundível: o que é mais importante para você, o amor, o

sexo ou o ato de escrever? O ato de escrever. Entre o ato sexual e o ato de escrever, escolheria o ato de escrever. Escrevo porque não sei fazer mais nada. Não saberia fazer mais nada. Escrever é para mim uma plenitude, uma espécie de totalidade.<sup>28</sup>

Como reflexo das projeções do mundo interior do poeta ou do romancista, não é incomum que a obra literária passe a assumir a condição de um enigma, refletindo particularidades psíquicas — às vezes de caráter patológico — que têm sido objeto especial de atenção da Psicanálise, até mesmo como expressão de um fenômeno semelhante ao mecanismo dos sonhos. Sarah Kofman, em livro dedicado à interpretação da estética freudiana, analisa as manifestações do texto como sintoma:

*Que la matiere primitive des oeuvres soit recouverte par des edifications ulterieures qui la cachent, qu'elle méconnue, exactement comme dans le rêve, dans les symptômes névrotiques ou dans toute autre production psychique, explique que l'oeuvre d'art soit une énigme à déchiffrer et que Freud qualifie sa méthode de découvert (Aufdeckung), ou encore le démasquage.<sup>29</sup>*

A obra pode apresentar-se com as características de um processo onírico, camuflando ou dissimulando a "matéria primitiva" fornecida pelas experiências do autor, instaurando a dialética da continuidade e da descontinuidade, do sentido e do não-sentido, em suma, fragmentando-se e enchendo-se de lacunas, naquilo que exprimiria "une protection contre le désir censuré et contre le châtinant possible qu'est la castration"<sup>30</sup>

Todo texto assim entendido resultará de um conflito de forças, polarizando-se inclusive num dualismo que situa o velho confronto entre Tánatos e Eros:

*Résultat d'un compromis, il dit à la fois désir, sa transgression et non châtinant possible, en particulier le désir de l'inceste et sa prohibition, fondement de toute culture. Il est aussi un compromis entre Éros et les pulsions de mort car toute rupture de sens implique le travail dans l'ombre de la pulsion de mort, toute liaison, au contraire, celui d'Éros. S'il est vrai que la déformation d'une texte est comparable à un meurtre, tout texte en porte les traces. Le tissu du texte les dissimule en les livrant ou les livre dans la dissimulation<sup>31</sup>. (o realce é nosso)*

Freud via na arte uma maneira de o artista atingir o seu "objetivo primário", isto é, libertar-se, conseguindo que através da comunicação outras pessoas, sujeitas a "desejos sofreados", pudessem experimentar a



mesma libertação. Tinha, no entanto, a plena consciência de que a condição primeira para que isto ocorresse era o respeito à integridade artística da obra, pensamento que expressa claramente:

Ela (a obra) representa suas fantasias mais pessoais plenas de desejo como realizadas; mas elas só se tornam obra de arte quando passaram por uma transformação que atenua o que nelas é ofensivo, oculta sua origem pessoal e, obedecendo às leis da beleza, seduz outras pessoas com uma gratificação prazerosa.<sup>32</sup>

Apesar de ser uma "realidade convencionalmente aceita"<sup>33</sup>, a arte recorre — como os sonhos, que são também uma forma de linguagem — a símbolos e substitutos "capazes de provocar emoções reais"<sup>34</sup>. A imaginação, trabalhando sobre a experiência ou transfigurando as cargas psíquicas e emocionais do artista, concretiza os desejos frustrados pela realidade e lança uma ponte em direção ao receptor, estabelecendo, assim, um impulso de identificação, que pode ser associado ao conceito da *catarse* aristotélica.

## 5 CONCLUSÃO

O ato criador e a leitura constituem dois momentos polarizadores no ritual da existência da obra, possibilitando o encontro das experiências que transitam da vida para o fazer literário, e vice-versa.

Arte e vida estabelecem, no bojo da obra, um movimento pendular, participando desse sistema de fecundação mútua o receptor, no ato da leitura. A obra literária potencializa e libera, transformadas pelo discurso, as experiências do autor, acionadas pelos estímulos da realidade.

A obra deflagra mecanismos de verticalização e convergência de emoções, sentimentos e reações psicológicas no eixo emissor-receptor, trabalhando ao nível da empatia que instaura o sentido totalizador do processo expressivo. A *catarse*, a sublimação e o exorcismo podem constituir-se em etapas importantes dentro desse processo, e o são sobretudo na medida em que dinamizam a troca de experiências vitais no momento de fruição da obra, quando então todo um movimento cíclico se completa.

A partir daí, a obra não mais poderá ser um objeto neutro: ela se acrescenta à vida e à história, restituindo, enriquecido, à realidade, o material que dela absorveu e transformou pela linguagem, já então a única depositária legítima da experiência reduplicada.

A obra literária é sempre o reflexo de uma experiência — no fazer-se e no doar-se — de que o autor se torna veículo. Tanto pode ser a experiência pessoal do escritor no seu estar-no-mundo e na captação dos fatos da vida, como a experiência coletiva de que ele se faz instrumento. A linguagem absorve a experiência e lhe confere a sua dimensão própria, agindo não só no plano individual como dentro do sistema literário, que assegura na tradição a continuidade do testemunho registrado na escritura.

## NOTAS

1. Wellek & Warren, p. 91.
  2. Grossmann, Judith. *Apontamentos de aula*. Salvador, Instituto de Letras da UFBA, 1979. LET 549 — Teoria da Literatura, XXIII. Curso de Mestrado em Letras — Aula de 17-05-79.
  3. Eco, p. 40.
  4. Wellek & Warren, op. cit., p. 101.
  5. Ibid., p. 106.
  6. Queremos, obviamente, referir-nos à inevitável evocação do "clima" de *Morte em Veneza* entre os leitores de Thomas Mann.
  7. Abbagnano, p. 386.
  8. Barthes, p. 57.
  9. Operacionalizamos, aqui, conceitos elaborados no Curso de Mestrado em Letras por Judith Grossmann ao discorrer sobre "A Representação Literária do Real", dentro do programa de LET 549 — Teoria da Literatura XXIII, em 03-05-1979.
  10. Aristóteles, *Poética*, Porto Alegre, p. 78.
  11. Cf. Grossmann, op. cit., nota 9.
  12. Teles, p. 23 seq.
  13. Curtius, p. 16.
  14. Grassi, p. 24.
  15. Ibid., p. 22.
  16. Ibid., p. 26.
  17. Wellek & Warren, op. cit., p. 111.
  18. Aristóteles, op. cit., p. 74.
  19. Ibid., p. 66.
  20. Loc. cit.
  21. Id., *Poética*, Madrid, p. 339 seq.
  22. Ibid., p. 364.
  23. Grossmann, op. cit., aula de 22-05-79.
  24. Bachelard, p. 82.
  25. Ibid., p. 82-3.
  26. Loc. cit.
  27. Ibid., p. 89.
  28. Vilaça, Antonio Carlos. Depoimento. *Diário de Notícias*, Salvador, 02-02-75 Caderno de Cultura.
- Universitas*, Salvador, (27): 39-57, out./dez. 1979

29. Kofman, p. 79.
30. Ibid., p. 80.
31. Loc. cit.
32. Freud, Sigmund. O interesse da psicanálise do ponto de vista da estética. In: ———. *Totem e .....*, p. 222-3.
33. Ibid., p. 223.
34. Loc. cit.

## SUMMARY

The literary work has its source in an individual creative act that only becomes concrete at the exact moment of enjoyment, when the writer-reader dialogue starts. As an artistic act, the experience of the work complement itself at the moment of giving by initiating an existential experience exchange mechanism helped by the characteristics of the linguistic code used in the reality and life rebuilding process.

From birth to enjoyment, the literary work becomes integrated in a circuit that enriches the experience reconstruction process.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo, Mestre Jou, 1970.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre, Globo, 1966.
- . Ed. trilingue de Valentim Garcia Yebra. Madrid, Gredos, 1974.
- BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*. Paris, José Corti, 1974.
- BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro, Vozes, 1971.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e idade média latina*. Rio de Janeiro, INL, 1957.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Rio de Janeiro, Imago, 1974. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Ed. Standard Brasileira, 22)
- GRASSI, Ernesto. *Arte como antiarte; a teoria do belo no mundo antigo*. São Paulo, Liv. Duas Cidades, 1975.
- KOFMAN, Sarah. *L'enfance de l'art; une interprétation de l'esthétique freudienne*. Paris, Payot, 1970.
- TELES, Gilberto Mendonça. *A retórica do silêncio*. São Paulo, Cultrix, 1979.
- WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa, Europa-América, 1971.