

LITERATURA, SENTIDO E IMAGINÁRIO: ALGUMAS RELAÇÕES

Renato Nésio SUTTANA*

- **RESUMO:** Desde a Grécia antiga, a relação da literatura com o imaginário tem estado em questão nas reflexões de diversos pensadores. Começando por Aristóteles, e passando por Kant, Sartre e Blanchot, a tentativa de compreender o modo como a palavra literária se converte numa “imagem” e, ao mesmo tempo, mantém sua capacidade de significar fora do âmbito de uma dependência (em que a imagem remete ao universo das representações visuais), se constitui num desafio. Nessa relação, compreende-se que o termo imagem assume, inicialmente, um caráter metafórico, tornando-se necessário inquirir o modo como ele adentra o campo da linguagem e se converte em elemento de significação. No presente ensaio, discutimos alguns aspectos da questão. Partindo da noção, sugerida por Valéry, de que na literatura existe um elemento de construção e premeditação – que imediatamente é transformado, no ato de ler, em campo de significações literárias, extrapolando muitas vezes as intenções dos seus autores –, caminhamos em direção à ideia de que existe, no processo da transformação (da imagem em literatura), uma formação de *sentido* que sustenta e justifica o interesse do leitor pela dispersão da linguagem literária, abrindo também o espaço da interrogação e da crítica. Refletir, pois, sobre a noção de sentido torna-se fundamental. Neste estudo, defendendo a ideia de que o imaginário, no sentido, é um modo de *perda*, de esquecimento de si, buscamos abordar, livremente, alguns elementos presentes na relação entre literatura e imaginário, bem como a sua importância para o universo da crítica e da interpretação literária.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Obra literária. Sentido. Imaginário. Interpretação.

A curva do teu rosto
torna possível o abismo e o abismo
é a única coisa sem peso e sem asas.
(RONALD, 2008, p.121).

Eu flutuo, porém, nas alturas; não é desventuradamente
a morte, são os eternos tormentos da agonia.
(KAFKA, [195-?], p.330).

* UFGD - Universidade Federal da Grande Dourados. Faculdade de Comunicação, Artes e Letras. Dourados, MS – Brasil – CEP 79804-970. renatosuttana@ufgd.edu.br

Artigo recebido em 31/10/2014 e aprovado em 25/11/2014.

Literatura e o trabalho da arte

Numa anotação que fez acerca do seu poema “O cemitério marinho”, Paul Valéry (2007) aventou a suspeita de que, em seu tempo, já não estaria mais em voga o costume de “elaborar longamente os poemas”. À parte o interesse que esse autor francês teria em chamar a atenção para o cuidado com que ele próprio elaborava as suas obras, a hipótese suscita indagações. E sugere uma reflexão acerca da relação que une poetas e público, mediada pela realidade (ideal ou corpórea) das obras – relação nem sempre bem esclarecida. Ouvindo Valéry (2007, p.161) assinalar que aquela “[...] maneira de produzir pouco não era rara nos poetas e em alguns prosadores há quarenta anos” – poetas e prosadores para os quais “[...] o tempo não contava [...] nem o Ídolo do Belo, nem a superstição da Eternidade literária estavam arruinados ainda” –, suspeitamos que sua ironia aponta para um estado de coisas (do que hoje chamamos modernidade) no qual uma nova configuração parece ter se estabelecido nessas relações.

Modificaram-se os laços que ligam o escritor ao seu público, e teria surgido no caminho alguma coisa que só se pode comparar a um sulco ou uma clivagem? De certo modo, não só os poetas já não parecem dispostos a se entregar sem reservas às aventuras de um fazer que possibilita a composição da obra (“que é uma coisa ‘finita’”, na concepção de Valéry), entendida como manifestação de uma vida do espírito (“que é uma força de transformações sempre em ação”) – composição na qual “o trabalho pelo trabalho” conduz os “amantes de inquietude e de perfeição” (VALÉRY, 2007, p.161) a um esforço de aprofundamento infinito dos problemas inerentes à criação e ao fazer –, como também o público já não parece disposto a acompanhá-los nessa jornada:

Existia uma espécie de *Ética da forma* que levava ao trabalho infinito. Aqueles que se dedicavam a ela sabiam muito bem que quanto maior fosse o trabalho, menor o número de pessoas que o concebem e apreciam; esforçavam-se por muito pouco – e como que santamente. (VALÉRY, 2007, p.161, grifo do autor).

A proporção negativa que se estabelece entre a habilidade – suposta por Valéry (2007) – de elaborar as obras e a capacidade do público de perceber o trabalho que se investiu em sua elaboração também suscita perguntas. Estaria o público – qualquer que seja ele, especializado ou não – em condições de aquilatar a extensão, a profundidade e a sutileza do trabalho empreendido pelo poeta no ato de criação, e seria ele – o público – capaz de valorizar, conforme se desejou sempre, os méritos e virtudes de quem realizou esse trabalho? E teriam os poetas, por seu turno, atualmente, alguma coisa de valioso a comunicar aos leitores ou, pelo menos, teriam

“ainda” alguma coisa a lhes dizer que fosse tão importante, tornando-se digna desses esforços e dessas preocupações?

Talvez se manifeste, no atual momento da história, um novo estado de coisas. Nele, para além dos problemas específicos de uma tecnologia da arte aplicada à fatura dos poemas ou à linguagem em geral (que diz respeito mais aos poetas do que ao público – suspeitamos), haveria um divórcio entre o interesse dos criadores e o dos leitores. Esse divórcio se manifestaria também no fato de que já não há (ou há cada vez menos) leitores capazes de perceber, compreender e avaliar o real trabalho dos criadores, levando-se em conta o fato de que tal linguagem se especializa, se rarefaz e se diferencia cada vez mais em relação a todas as outras. No entanto, pode ser que falar sobre isso se torne hoje inconveniente, principalmente numa época como a atual, em que há “cada vez mais” leitores e mais livros para serem lidos, e em que a leitura é “cada vez mais” disseminada em todos os setores da cultura, até o ponto de se tornar, para muitos, uma realidade “indispensável” da vida.

Não é difícil crer que Valéry (2007) estivesse, ali, mais interessado em admitir que, no que concerne aos problemas inerentes a uma “técnica” do poema e às dificuldades da criação literária, competiria aos poetas, antes de tudo, realizar bem o seu trabalho, não lhes cabendo preocupar-se com a ideia de que há poucos ou cada vez menos leitores em condições de compreendê-los ou decifrar suas obras. Assim, para além de uma preocupação pontual com as qualidades e valores da arte localizados em determinado ponto da cadeia de tempo em que os estilos se alinham (tendo tido os parnasianos – aos quais Valéry (2007) parece referir-se em sua nota – maiores possibilidades de falar ao seu público, sem os constrangimentos de uma linguagem hermética ou incompreensível¹, do que os estilos posteriores, que a teriam banalizado), há que olhar com cuidado para o elemento da clivagem.

Com efeito, os poetas de hoje – isto é, de uma época que já se distanciou Valéry, embora não o bastante para lhe ser totalmente estranha – se sentem menos à vontade para situar a questão (da relação entre técnica e público), quando olhada a partir do ponto de vista de um domínio dos meios ou de um saber fundado numa consciência da arte que competiria cultivar. Confrontados com a realidade de um mundo em que os meios técnicos – encarregados da divulgação das obras – acenam cada vez mais com a possibilidade de tornar rápido e fácil o contato dos autores com o público (propiciada pelo advento da rede mundial de computadores, pela comunicação por satélites e por tanto avanços que se verificam diariamente no processo de exposição e circulação de textos), os poetas se veem às voltas com eventualidades menos palpáveis e talvez mais surpreendentes.

¹ Ao contrário dos poetas do século XX, mas há que considerar que muitos deles pertencem hoje aos cânones da literatura, a exemplo do próprio Valéry, e teriam recebido grande reconhecimento por parte da crítica e do público que a eles se acostumou.

Tais eventualidades teriam a ver com a diversificação e a pulverização dos interesses do público, caracterizadoras da época contemporânea e de seu gosto pela variedade e pela liberdade individual. No entanto, do ponto de vista do domínio técnico em literatura (aquele que diz respeito aos autores propriamente) – que manifesta, exercita e desenvolve as faculdades do espírito, para falarmos ainda como Valéry –, elas não teriam maiores implicações, a não ser pelo fato de que se abrem, quando interrogadas assim, para dimensões mais profundas da pergunta acerca do que seja *ler* em nossos dias – pergunta suscitada por uma percepção mais aguçada do sulco e da clivagem que se abriram no universo da interpretação.

Lê-se muito nos dias atuais, é o que sabemos, mas seria de perguntar: lê-se satisfatoriamente? Quanto a isso, no que diz respeito aos ambientes onde se esperaria uma leitura mais criteriosa – tais como no âmbito da crítica profissional ou do comentário acadêmico – e mais de acordo com as exigências que, na linguagem de Valéry, são as do espírito e da consciência, se pode perguntar também: lê-se nesses ambientes de maneira adequada às expectativas dos poetas (e dos autores de literatura em geral) ou, pelo menos, se lê de modo a liberá-los da angústia de se sentirem empenhados num esforço intransitivo, que é o de desenvolver, alargar ou aprofundar uma linguagem que seus leitores não compreendem? E, ainda, com respeito a esses setores da crítica acadêmica e profissional, têm eles, hoje, autoridade bastante para pronunciar uma palavra mais abalizada acerca da questão; ou, por outros termos, têm condições de reivindicar para si uma autoridade que a cada dia se afigura menos consistente ou menos legítima, quando confrontada com a multiplicidade de domínios, interesses e possibilidades de “leituras” que brotam de todos os lados cotidianamente e que parecem desabilitá-la a cada momento?

Vai longe o tempo em que os críticos, representantes da autoridade, não só pareciam interessados em conhecer as obras literárias – qualquer que fosse o grau ou a justeza desse conhecimento –, como também se sentiam impelidos a inquirir a intimidade do que liam. Houve, de fato, um tempo em que se perguntavam pelo modo como eram feitas as obras e (à maneira daquela “máquina de emocionar” sonhada por Valéry noutra parte) se perguntavam também pelo modo como elas funcionavam. Parece distante, sobretudo, a época em que se podia discorrer sobre o “princípio de construção” da obra literária ou falar sobre o seu princípio formativo, relacionando-os à percepção cotidiana (TYNIA NOV, 1983, p.449), como fizeram certos formalistas; ou vai distante a época em que era válido postular a noção de que “[...] a unidade da obra não é um todo simétrico e fechado, mas sim é uma integridade dinâmica com um desenvolvimento próprio” Tampouco se pode conceber, hoje em dia, com um teórico como Jirmunski (1983, p.436), a ideia de uma poética compreendida como “[...] ciência que pesquisa a poesia como arte” ou afirmar que uma de suas tarefas seja “[...] descrever histórica mas também comparativa e sistematicamente os procedimentos artísticos do trabalho em questão, de um poeta ou

de uma época inteira” (JIRMUNSKI, 1983, p.440). Tudo isso parece ultrapassado ou desinteressante, e declarações como esta, do mesmo críticos, soam remotas atualmente aos ouvidos dos leitores (e qualquer um que tenha conhecimento dos debates que se travam hoje acerca dos poderes da literatura e de seus dons de comunicação entenderá o que estamos dizendo), pouco importando se as questões que os teóricos levantavam foram resolvidas na época em que os propuseram ou se acabaram se perdendo ao longo caminho, no multiplicar-se desenfreado de problemas que só tendeu a se avolumar ao longo das décadas, ultrapassando enfim todos os limites:

Sob a denominação geral e imprecisa de “método formal” geralmente são reunidos os trabalhos mais diversos, dedicados às questões da língua poética e do estilo no amplo sentido da palavra, à poética histórica e teórica, isto é, pesquisas métricas, “orquestração” e melódica, de história dos gêneros literários e estilos, etc. Dessa enumeração, que não pretende ser completa e sistemática, vê-se que seria por princípio mais correto falar, não sobre um novo método, mas sim, sobre novas tarefas de pesquisa, sobre um novo círculo de problemas científicos. (JIRMUNSKI, 1971, p.57, grifo do autor).

Ficaram no passado essas determinações? Se é cabível – como o quer fazer crer certo setor da pesquisa literária dos dias atuais² – conceber que quaisquer procedimentos são válidos na perquirição da linguagem da literatura, contanto que se observem alguns princípios (e que certas posições e compromissos sejam respeitados)³, então só podemos rezear que – com algum incômodo para os críticos – tais princípios

² “Como todas as melhores posições radicais, portanto, a minha é perfeitamente tradicionalista. Quero resgatar a crítica literária de certos modos de pensar atuais, certos modismos pelos quais ela foi seduzida [...] e trazê-la de volta aos antigos caminhos que abandonou. Embora minha posição seja reacionária sob esse ponto de vista, não pretendo que todos os antigos termos da retórica e sua utilização renasçam e ocupem o lugar da moderna linguagem crítica. Não é preciso que isto ocorra já que existem, nas teorias literárias examinadas neste livro, conceitos suficientes para pelo menos nos permitir começar. A retórica, ou a teoria do discurso, divide com o formalismo, o estruturalismo e a semiótica, o interesse pelos recursos formais da linguagem; como a teoria da recepção, porém, ela também se ocupa da maneira pela qual tais recursos são realmente efetivos no ponto de ‘consumo’. [...] O fato de ser a ‘teoria literária’ uma ilusão não significa que não possamos extrair dela muitos conceitos valiosos para um tipo totalmente diferente de prática discursiva” (EAGLETON, 1983, p.221-222, grifo do autor). As dificuldades estariam, por certo, em selecionar, fora da lógica da teoria, os critérios para separar o que é realmente “valioso” daquilo que é perfunctório numa crítica, sem falsear esse discurso que, em nome da “verdade”, pretende constituir-se num “tipo totalmente diferente de prática discursiva”, qualquer que seja ela.

³ Conforme o mesmo Eagleton (1983, p.226-227): “Os críticos radicais também se mostram abertos quanto à teoria e ao método: nesse particular, eles tendem a ser pluralistas. Qualquer método ou teoria que contribua para a meta estratégica de emancipação humana, para a produção de ‘homens melhores’ por meio da transformação socialista da sociedade, é aceitável. Estruturalismo, semiótica, psicanálise, desconstrução, teoria da recepção, e assim por diante: todas essas abordagens, e outras, têm aspectos que podem ser aproveitados. Nem todas as teorias literárias, porém, serão redutíveis aos objetivos estratégicos em questão: das examinadas neste livro, várias me parecem incapazes de serem reduzidas. O que escolhemos e rejeitamos na teoria, portanto, depende daquilo que estamos tentando fazer na prática.”

tenha assumido finalmente o primeiro plano no cenário, afastando tudo o mais para o fundo. Não se trata de ser pessimista quanto ao futuro da crítica ou de cultivar a nostalgia de um passado com o qual, evidentemente, há diferenças a acertar. Mas, no que concerne a um diálogo entre poetas e leitores (que, imaginamos, teriam se comunicado uns com os outros de modo mais desimpedido certa vez, por meio de códigos de domínio comum), o fato é que a transferência do foco para outros setores e interesses (dentre os quais as questões de sentido cultural, ideológico e social da arte), conforme se pensa atualmente, mesmo apontando para aspectos da vida em literatura que até então permaneceram na sombra, não supre as necessidades originadas na clivagem.

Talvez apressadamente, alguém poderia ser tentado a supor que, se poetas e público não falam uma língua comum, a culpa é dos primeiros, que, imersos em suas preocupações, perderam o sentido (e a direção) daquilo que realmente importa, quando se trata de travar um diálogo aberto com os leitores. Essa é, porém, a concepção mais ingênua do problema, que suscita lucubrações acerca de uma bifurcação dos interesses – tanto aquele dos poetas, quanto o dos críticos e do público em geral –, bifurcação que faz imaginar que a resolução das questões depende mesmo de solucionar as aporias e distinguir corretamente as dimensões sociais e comunicativas da arte de suas implicações estéticas e formais, conforme se propunha também até há pouco tempo⁴.

Além disso, seria ingênuo imaginar que os poetas perderam o seu público porque já não falam uma linguagem capaz de abordar as questões realmente “importantes” da época moderna, que interessa ao público – compreendido este como coletividade (tal como se houvesse um núcleo de assuntos e atitudes que devessem de fato orientar todas as tentativas de inserção social dos escritores). E seria inadequado – considerando-se, com Valéry (2007), o âmbito da pesquisa, empreendida pelos poetas, de uma linguagem do poema, da arte ou do espírito que não negligencia nenhum dos seus aspectos – acreditar que o problema esteja apenas no fato de que, tendo-se aprofundado em sua perquirição, os poetas perderam o contato com aquilo que efetivamente importaria ao público e ao processo da linguagem. Seria mais ou menos como supor que a pesquisa e o aprofundamento conduziram não para dentro dessa linguagem, mas, paradoxalmente, para o lado de fora dela, levando os autores a falar, em seus poemas, uma língua (ou uma linguagem) que não é língua (nem linguagem) no sentido próprio desse termo.

Tais são as contradições a que se chega quando se aprofunda a reflexão, tomando como ponto de partida a ideia de que a arte é a “expressão” ou a perseguição de alguma coisa que lhe é anterior e que lhe cumpre mencionar: a arte, convertida

⁴ Como exemplo, citamos o artigo “A situação atual da crítica no Brasil”, escrito nos anos 60 do século XX (PIGNATARI, 1971).

em linguagem da cultura (ou da sociedade), e não em linguagem “na” cultura (e na sociedade), não pode senão caminhar em direção a essa cultura. Mas, quando se adianta na caminhada, perde o sentido tanto da cultura quanto da linguagem, transformando-se então em linguagem de uma não-linguagem que só teria a dizer a sua própria ineficácia, a sua exterioridade ou nulidade, perante um mundo que lhe caberia expressar, mas com o qual perdeu o contato.

A questão do sentido

Podem ser, no entanto, que a questão não esteja bem dimensionada. Refletir sobre o que chamamos de clivagem (entre os interesses dos poetas e do público), na perspectiva da comunicação, pode levar a conclusões precipitadas ou estranhas. Além disso, sempre fará suspeitar que, qualquer que seja o caso, o divórcio entre a linguagem dos autores e a linguagem dos leitores resulta do fato de aqueles (os autores) terem se tornado excessivamente “profundos”, em detrimento dos interesses mais rasos ou mais imediatos de um público que, além de não ser exercitado no convívio com as obras importantes da tradição, teria se mostrado cada vez mais superficial no trato com as coisas do espírito. Disso resultaria, conforme se observa frequentemente na palavra dos analistas da cultura – que têm nos jornais e noutros meios de comunicação a sua tribuna –, tanto a suspeita de que o público se desinteressa cada vez mais da poesia (por não ser capaz de compreendê-la), quanto uma velada acusação, dirigida aos poetas, de terem, com se tornarem excessivamente difíceis e ensimesmados, desaprendido a falar a linguagem do público. Em suma, o fato de os poetas que aprimoram sua linguagem e avançam em suas interrogações acerca da poesia terem perdido o apelo diante do público implicaria que ou essas pesquisas deveriam caminhar ao encontro do público (que delas se desinteressou); ou que o público, sob outras condições (de educação e formação literária), estaria mais apto a compreender, acompanhar e aquilatar as pesquisas da arte, condições das quais agora não dispõem.

Do ponto de vista da crítica literária (caso se possa assumir esse ponto de vista sem resvalar para um falseamento), a reflexão poderia situar-se sobre outras bases. Certo é que não seria legítimo, para a crítica – dado o fato único de que se “especializa” cada vez mais em ler a literatura –, arrogar para si uma autoridade que a outros setores da cultura (ou em outros ambientes) e da interpretação não caberia assumir. Não é o caso só de ser humilde ou modesto com a própria tarefa ou missão: trata-se de não assumir logo de saída pressupostos que podem revelar-se equivocados em seguida ou que apenas se devem tomar como pontos de partida porque, eventualmente, não se percebe que resultam de alguma coisa que os antecede no bojo da própria reflexão e que não se leva em conta ao se estabelecerem certas bases. Se a literatura

contém, como o quis Maurice Blanchot (2004)⁵, para mencionarmos outro crítico, como inerente a ela um elemento de “crítica”, caberia pensar que esse elemento só é crítica na medida em que permanece junto a si mesmo, isto é, na medida em que preserva uma fidelidade a si próprio que indica ser da sua “natureza” estar sempre em seu ponto de partida, sendo-lhe proibido fazer prospecções acerca do futuro ou prescrições acerca do presente – muito embora a emissão de julgamentos não escape a esse âmbito de atuação.

Por outros termos, e seguindo o raciocínio de Blanchot (2004), se a crítica é crítica na literatura, então ela o será na medida em que a literatura a suscita como crítica. Isso quer dizer, entre outras coisas, que um “saber” mais aprofundado sobre a literatura, embora pertença ao escopo da crítica, não lhe está garantido em princípio. Antes, devemos falar de um não-saber que se aprofunda à medida que avança, constituindo esse aprofundamento aquilo que chamaremos então de “crítica” em literatura. Mas aprofundar-se e avançar não quer dizer garantia de sucesso e, tampouco, prerrogativas quanto ao objeto, ao qual teriam acesso também os campos de investigação:

“Crítica”, no sentido que lhe damos aqui, se aproxima mais (mas a similaridade pode ser enganadora) do sentido kantiano da palavra. A razão em Kant interroga as condições de possibilidade da experiência científica, tal como a crítica se liga à busca pela possibilidade da experiência literária, mas essa busca não é apenas um propósito teórico, é o próprio processo constituinte da experiência literária, e a sua possibilidade é constituída mediante testar e contestar, mediante a criação. (BLANCHOT, 2004, p.5, tradução nossa, grifo do autor).

Entretanto, quando a crítica se aproxima de seu objeto, algumas posições se estabelecem, não sendo a menos importante o fato de converter-se a literatura num “objeto” de investigação para a teoria e a interpretação. Muito se poderia dizer a esse respeito. Para ficar só num aspecto, mencionaremos a impossibilidade, inerente à crítica, de tecer lucubrações acerca da origem da obra ou dos processos intelectuais (mas também éticos, biológicos, psicológicos, etc.) que conduziram a ela. Valéry parece ter sido sensível a essa dimensão da crítica, fazendo dela um motivo algo recorrente dos seus comentários. Quando menciona, por exemplo, a propósito de “O cemitério marinho”, o estudo que Gustave Cohen fez desse poema, um dos aspectos que salienta – acerca da experiência de ouvir um crítico competente discorrer sobre uma obra da qual se é o autor reconhecido – é o espanto e mesmo a estranheza com que acompanha as palavras do estudioso. No mesmo passo, muito antes que contestar ou aprovar a pertinência do comentário, Valéry prefere mencionar algumas peripécias

⁵ No prefácio a *Lautréamont e Sade*.

que acompanharam a criação do poema. E, mais importante, conclui o seu próprio comentário com estas palavras curiosas, que se tornaram então conhecidas na teoria literária do século XX:

Quanto à interpretação da *letra*, já me expliquei antes sobre esse ponto; mas nunca será demais insistir: *não há sentido verdadeiro de um texto*. Não há autoridade do autor. Seja o que for que tenha *pretendido dizer*, escreveu o que escreveu. Uma vez publicado, um texto é como uma máquina que qualquer um pode usar à sua vontade e de acordo com seus meios: não é evidente que o construtor a use melhor que os outros. Além disso, se ele conhece bem o que quis fazer, esse conhecimento sempre perturba, nele, a perfeição daquilo que fez. (VALÉRY, 2007, p.168, grifo do autor).

É preciso subscrevê-las? E é justo supor que os textos não têm um “sentido verdadeiro”, qualquer que seja; ou tudo dependerá do significado que se atribui a essa expressão? Talvez fosse melhor entender a ideia de sentido – mais do que como um conjunto de significados estáveis que retornariam sempre quando da leitura de um texto – como qualquer coisa que preside a leitura, que a direciona, esclarece ou aprofunda de algum modo, até o ponto de se poder dizer que só existe leitura “no” sentido e jamais fora dele.

Não se colocaria, pois, no início, a questão da verdade. Importa, antes, que o sentido esteja lá – qualquer que seja (ou o que quer que ele seja) –, por menos capazes que sejamos de situá-lo como realidade concreta ou circunstância efetiva da linguagem, no seu jogo complexo de significações. Sobre esse aspecto, conviria observá-lo conforme sugeriu Blanchot (2005): falando da voz profética que se manifesta nos escritos religiosos (na Bíblia, principalmente), fez menção a essa presença, situando-a num âmbito que não diz respeito à verdade ou à mentira das declarações. Para Blanchot (2005, p.114), se a fala profética é aquela em que o sujeito é conduzido para “o deserto e o fora”, isto é, uma fala “[...] errante que volta à exigência originária de um movimento, opondo-se a toda estabilidade, a toda fixação a um enraizamento que seria repouso”, o sentido diz respeito, pois, à ausência de imobilidade, ao movimento incessante que conduz a voz para fora daquela fala diurna que diria o mundo como coisa certa e determinada, como uma evidência à qual a linguagem se cola. E essa “fala incessante” nos diz que o sentido – aquele que assombra a fala profética – está presente em tudo e em toda parte, mas nos diz também que o acesso a ele não é permitido ao modo imediato da fala, o qual tenderia a coagulá-lo numa significação ou numa imagem – atitude proibida à interpretação, diga-se de passagem, na tradição judaica⁶.

⁶ Tal como, por exemplo, na proibição de representar a divindade por meio de imagens.

A fala “mostra” o sentido, por assim dizer, e aquilo que mostra remete a uma convocação ou a um desalojamento da própria fala, tão bem representado na atitude dos profetas hebreus que, como se arrebatados para fora de si mesmos, encenam a profecia numa espécie de “mímica viva” (BLANCHOT, 2005, p.122). É essa fala que, proibindo, nas palavras de Blanchot (2005), de dizer “Sereis curvados sob o jugo”, leva o profeta a se sobrecarregar de cordas e sair do seu mundo, ele mesmo, sujeito sob uma canga de madeira ou de ferro:

O que nos diz isso? Que é necessário tomar tudo ao pé da letra; que estamos sempre entregues ao absoluto da fome, do sofrimento físico e de nosso corpo de necessidade; que não há refúgio contra esse sentido que nos persegue em toda parte, nos precede, sempre ali antes de nós, sempre presente na ausência, sempre falante no silêncio. Impossibilidade, para o homem, de escapar ao ser [...]. (BLANCHOT, 2005, p.123).

Estamos muito próximos de uma relação mais difícil e instável com o sentido, relação que nos obriga a dizer que, qualquer que seja a origem da obra, e qualquer que seja a trajetória dos gestos e decisões individuais que conduziram a ela (o domínio técnico das regras e dos materiais da arte e o talento individual de cada criador), essa origem tende ao desaparecimento. Mais: leva a crer também que, a despeito dos esforços que se façam para rastreá-la – mediante o estudo criterioso da psicologia dos autores, das condições sociais de aparecimento das obras e mesmo do funcionamento da linguagem na sua capacidade de constituir significado e servir de material para os textos da arte literária –, essa origem pertence ao reino da imagem e se consome no imaginário, impedindo qualquer relação de definitude com o sentido ou qualquer repouso sobre naturezas estáveis e confortadoras. A origem – mesmo para aqueles que se interrogam acerca dos meios e das condições de produção da arte – tem relações com o exílio ou com o movimento perpétuo, tal como se fosse esta, afinal, a natureza daquilo que se chama de imaginário:

Terrível maldição da palavra que torna vã a morte e estéril o nada. Fala ininterrupta, sem vazio, sem repouso, que a palavra profética agarra e, ao agarrá-la, consegue por vezes interromper, para que a compreendamos e, nessa compreensão, despertar-nos para nós mesmos. (BLANCHOT, 2005, p.123).

O exemplo da palavra profética deve ser esclarecido. Em princípio, pareceria impróprio atribuir à literatura as características do profetismo. No entanto, do ponto de vista de uma relação com os meios técnicos ou com a linguagem em geral, as aproximações se sustentam. A origem – aquilo que pretendemos nomear com essa palavra – é desaparecimento, mas é também, se olharmos pelo lado oposto,

a possibilidade de aparecimento de um sentido. É ela que faz com que, na arte, a obra mantenha, numa oscilação perpétua, uma relação com o homem (mediada pela palavra), com a linguagem e com o mundo – sem ser a arte exatamente “expressão” do homem (de seus sentimentos e de suas paixões, como se quis no Romantismo) ou do mundo. Mas é também, por outro lado, aquele ponto em que todas essas coisas entram em relação umas com as outras e consigo mesmas. Assim, quando Blanchot (1987) comenta, a respeito de Kafka, que, “quanto mais [ele] escreve, menos seguro está de escrever”, outra coisa não está em jogo senão a oscilação, podendo-se dizer, com o crítico francês, que, quando a obra tende a esse ponto, o desaparecimento “aparece” e se torna verdade no fulgor oscilante da imagem: “Consolação sem força: quanto mais ele [Kafka] escreve, mais se aproxima desse ponto extremo para o qual a obra tende como para a sua origem, mas que aquele que a apresenta só pode ver como a profundidade vazia do indefinido” (BLANCHOT, 1987, p.61).

Se é assim pelo lado do criador, se este sabe – conforme o próprio Kafka o admitia – que um maior conhecimento dos meios e um domínio mais aprofundado dos recursos disponíveis (caso exista mesmo alguma disponibilidade em arte) não são garantias de nada e tampouco uma salvaguarda contra os riscos de se perder ou naufragar, o que dizer então dos leitores e da crítica? Primeiro, é importante observar que não se trata aqui de uma deficiência pontual no domínio das (possíveis) regras da arte (embora tais coisas possam se confundir muitas vezes), que – conforme Blanchot (1987) assinala – uma vez dominadas afastariam para sempre as angústias e as incertezas próprias da relação. Do ponto de vista da leitura, a experiência da arte também conduz ao indeterminado ou, então, autoriza aquele movimento leve e despreocupado que tanto surpreende os autores e que apenas alarga e aprofunda o intervalo que separa o gesto de criação da obra da sua realização final no espírito do leitor – que suscita os comentários de Valéry (2007). Podemos, evidentemente, na condição de leitores, com uma autoridade que nunca deixará de ser suspeita, fazer afirmações acerca de uma possível gênese de determinadas obras, supondo que a sua criação corresponde a tais e tais diretrizes. Muitas vezes, poderemos até rastrear alguns elementos, ou então disporemos do depoimento dos autores (como o faz hoje a chamada crítica genética), autorizando-nos a fazer suposições. Mas o fato de existirem obras cujos autores e cujas circunstâncias de aparecimento são ignorados (e que nem por isso perdem nada de sua força literária, tornando-se, não raro, mais impressionantes por causa disso), esse fato é mais uma prova da relação que as obras mantêm com sua origem e com o indeterminado.

Do mesmo modo, podemos dizer que as suposições que fazemos acerca dessas circunstâncias e a imagem que nos vem de seus criadores (que servem para alicerçar juízos e julgamentos de valor) nada mais são que efeitos de um reaparecimento (em nós e nas obras) da origem, aparecimento que nos leva também – na expansão

do conceito de “obra”, que alguns preferem evitar –, sempre e a cada vez, a tentar preencher com um conteúdo preciso a ideia sempre transitiva de “realização”⁷.

Uma voz do imaginário

Essa remissão da literatura à origem e ao imaginário – vista não apenas a partir da perspectiva de um autor que a escreve, mas também daqueles que a leem – fica mais bem compreendida num pequeno ensaio que Blanchot (2005) escreveu sobre Borges. Segundo o crítico francês, a literatura propiciou ao autor argentino o conhecimento do infinito, mas não de um infinito calmo, tirado das obras literárias e literário ele mesmo. Propiciou-o, antes, como possibilidade de afirmar “[...] que a experiência da literatura é talvez fundamentalmente próxima dos paradoxos daquilo que Hegel, para descartá-lo, chamava de mau infinito” (BLANCHOT, 2005, p.136). E como se chega ao infinito pela literatura? Certamente, afirma Blanchot (2005, p.136), “[...] a verdade da literatura estaria no erro do infinito”. Este mundo no qual vivemos “é felizmente limitado. Bastam-nos alguns passos para sair de nosso quarto, alguns anos para sair de nossa vida”. Nossa experiência no mundo é a experiência do limitado (alguns anos de vida, alguns dias, algumas horas) que se inscreve no ilimitado (a eternidade), sendo possível que, invertida a relação, o ilimitado também se inscreva no limitado. O labirinto se torna a imagem que melhor ilustra o conhecimento da segunda possibilidade:

Para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo que ele saiba que isso não é verdade, e ainda mais se ele o sabe. (BLANCHOT, 2005, p.137).

A experiência desses paradoxos é de caráter existencial e deve ser vivida no mundo e fora dos livros. No entanto, se, como o quer Blanchot (2005, p.137), “[...] a errância, o fato de estarmos a caminho sem poder jamais nos deter, transformam o finito em infinito”, a verdade da origem – na relação finito-infinito – se vê comprometida: “[...] do finito, que é no entanto fechado, podemos sempre esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída; da mesma forma, todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito”. A oscilação, essa passagem sem mediações do finito ao infinito, não é apenas um desnorтеio: ela tem qualquer coisa de uma descoberta do mundo. Do mesmo modo, a descoberta – que nos revela a nós mesmos em nosso ser – nada revela acerca de nós mesmos, pois tem o caráter de um

⁷ Cujos nomes se multiplicam sem cessar, escrevendo-se ora como criação, ora como construção, escrita, trabalho, etc.

apagamento: “O lugar do extravio ignora a linha reta; nele, não se vai de um ponto a outro; não se sai daqui para chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a marcha” (BLANCHOT, 2005, p.137).

De que maneira a descoberta (ou esse apagamento) remete à experiência literária ou, revertida, pode ser por ela revelada? Segundo Blanchot (2005, p.137) o descreve, Borges, homem “essencialmente literário” (e, portanto, disposto a compreender “segundo o modo de compreensão que a literatura autoriza”), está às voltas com a “[...] má eternidade e a má infinidade”, que são as que podemos experimentar, caso não cheguemos àquela “gloriosa reviravolta que se chama o êxtase”. Para Borges, conforme o compreende Blanchot (2005, p.138), “[...] o livro é, em princípio, o mundo, e o mundo é um livro”. Disso poderia advir uma certa tranquilidade, já que, se o mundo é um livro, podemos até duvidar da razão do universo, mas não daquela que sustenta os livros, especialmente aqueles de ficção – que são “organizados sem destreza”, que encadeiam eventos “[...] como problemas perfeitamente obscuros aos quais convêm soluções perfeitamente claras, como os romances policiais”, que são bem conduzidos e, nas palavras de Blanchot (2005, p.138), “[...] animados por aquele poder de ordenação que é o espírito”.

Mas a relação de duplicação entre mundo e livro implica consequências mais profundas. Uma delas é que, sendo possibilidade de mundo, o livro também estará agindo no mundo, e não apenas como um poder de “fazer”, mas como “[...] esse grande poder de fingir, de trapacear e de enganar de que toda obra de ficção é o produto” (BLANCHOT, 2005, p.138). Noutros termos, a ficção é mundo no livro, mas o mundo também é uma ficção, até o ponto de se poder afirmar que a hipótese cartesiana do gênio maligno não é a mais desesperadora: “Borges compreende que a perigosa dignidade da literatura não é a de nos fazer supor, no mundo, um grande autor absorto sem suas mistificações sonhadoras, mas a de nos fazer sentir a aproximação de uma estranha potência, neutra e impessoal” (BLANCHOT, 2005, p.139).

Quando Borges inventa a ficção do escritor francês Pierre Menard, que, escrevendo a partir da sua própria experiência e de seus pensamentos, compõe páginas que coincidem textualmente com as de *Dom Quixote*, vemo-nos diante da representação mais clara desses paradoxos. Lembra-nos Blanchot (2005) que o absurdo de dois livros cujas origens são diversas coincidirem na realização final é a falsificação própria da tradução: “Numa tradução, temos a mesma obra numa linguagem duplicada; na ficção de Borges, temos duas obras na intimidade da mesma linguagem”, ou seja, por meio “[...] dessa identidade que não é uma identidade, a miragem fascinante da duplicidade dos possíveis” (BLANCHOT, 2005, p.139). Assim é que, conclui o crítico, “[...] ali onde há um duplo perfeito o original é apagado, e até mesmo a origem”. De frente para o apagamento é que percebemos a extensão real da ideia de que o mundo possa ser um livro ou de que o livro seja o duplo do mundo:

“[...] se o mundo pudesse ser exatamente traduzido e duplicado num livro, perderia todo começo e todo fim” (BLANCHOT, 2005, p.139), tornando-se um volume completo, esférico, finito mas destituído de limites, no qual o escrever é, ao mesmo tempo, ser escrito, perversão da “soma infinita dos possíveis” da qual o Aleph seria a imagem mais justa e apavorante.

Nesta altura, talvez cansado de vertigens, o leitor poderia perguntar-se: “E o que tem tudo isso a ver com a ‘realidade’? Não se trata apenas de mais uma ‘ficção’, elaborada por um autor imaginativo que se compraz em devanear e até em se perder na ‘ideia’ do possível?” A esse leitor se pode devolver a pergunta na forma de uma segunda indagação, que rezaria assim: “E não é isso mesmo que a experiência do imaginário nos oferece, a hesitação, essa possibilidade e esse prazer de alguém se perder no indefinito, no qual uma coisa não é nem ela mesma nem outra, podendo ocorrer que seja as duas ao mesmo tempo?”

Se a preocupação com o sentido, que nos absorve, e a interrogação pela origem, corporificada numa interrogação acerca da técnica e dos recursos de que um autor lança mão para tornar possíveis os seus livros nos conduzem a algum ponto, então esse ponto se situa no imaginário. Sabia-o bem Valéry, à sua maneira, assim como Borges e Kafka o souberam. E, quando o poeta francês manifesta o seu espanto diante da leitura que Gustave Cohen fez de “O cemitério marinho” – como se Cohen falasse de um outro poeta que não o próprio Valéry –, não devemos entender isso apenas como um cumprimento ao poder de concisão da literatura, à sua capacidade de dizer muito em poucas palavras, que se lhe tem atribuído e elogiado ao longo dos tempos. É, antes, o reconhecimento de um poder de duplicar ou multiplicar, de fazer com que o autor sonhado se superponha ao autor real; ou de tomar o autor real como sendo o duplo do autor sonhado, num jogo de espelhamentos que sempre diz que aquilo que está ali é o que já partiu, embora permaneça lá para sempre, preso nas incertezas da palavra que oscila entre ser linguagem e ser imagem do mundo na literatura.

Não nos iludamos neste ponto: não se pode trapacear com o imaginário. Assim como é possível falar de um desaparecimento da origem no plano da imagem (no qual as obras tendem a se realizar), é preciso reconhecer que, se a questão do imaginário leva a supor o desaparecimento, o fato é que ela o sustenta até o fim; quer dizer: porque é da ordem do imaginário, a origem permanece nele (no imaginário) como questão, de modo que, ao mencionarmos o seu desaparecimento, não somos autorizados a concluir que a questão esteja superada ou que seja apenas uma ilusão, decorrente de certo modo peculiar de empregar as palavras que os autores escolhem. Aqui, importa pensar que onde o imaginário atua são postas em relevo as realidades implicadas. E isso significa que os termos em que se vazam os argumentos – autor, leitor, imagem, obra, linguagem ou qualquer outro que se apresente – apontam para realidades que se sustentam como tais perante o dizer da literatura, ao mesmo tempo em que, pelo poder de conversão (e transfiguração) da imagem, penetram no plano

do imaginário e nele se dissolvem. Reina, pois, a hesitação em todos os setores. Porém hesitar não quer dizer que devemos, forçosamente, avançar para além da incerteza, procurando resolvê-la num plano de homogeneidade tranquilizadora (o discurso, a linguagem, o real ou a fantasia como entidades separadas), que tenderia a apaziguar as consciências e a satisfazer uma teoria.

Quando dizemos que a percepção de Valéry (2007) concerne ao momento em que o autor sonhado se superpõe ao real (e vice-versa), há que reconhecer que tanto o autor sonhado quanto o autor real “existem” de fato como tais, isto é, que a força do imaginário é que os põe em questão, sem que a extensão do termo se esgote na relação e sem que o movimento que o imaginário insufla se torne, no esforço da nomeação, um simples oscilar entre os objetos de um sistema ou de uma estrutura (conforme a crítica estruturalista os compreendia até há algum tempo), que os põe em movimento à maneira de um jogo.

Podemos tomar a ideia de “autor real” como realidade concreta do mundo e não apenas como uma invenção do discurso? Mesmo que não queiramos fiar-nos tão piamente nos termos, convém reconhecer que sustentar distinções – que ajudam a ver com maior clareza os fenômenos com que estamos a lidar – é, ainda assim, mais produtivo do que recorrer às reduções, que afinal não teriam nada em que se apoiar. A prática de reduzir o conceito de obra – e, mais amplamente falando, a experiência da literatura em geral, mediada pelas potências do imaginário – à noção de “texto” literário pode conduzir a muitos equívocos. Não estamos a pretender, evidentemente, que se deva retornar aos termos de uma teoria tradicional ou requerer os direitos do autor real, qualquer que seja ele, a uma glória que a planificação imposta pelos conceitos corrente (de “texto” e “discurso”) determina. No entanto, se admitirmos que a experiência da literatura não é, de modo algum, a redução, mas antes a totalidade dos elementos implicados, pode ser que corramos o risco de apenas superpor mais uma ficção às ficções que a experiência sozinha é capaz de gerar. (Estamos, pois, no terreno minado da nomeação, que pode nos levar a qualquer porto ou, menos afortunadamente, ao limiar de algum desastre.)

A mobilidade do olhar

Quando Foucault (2008), em *A ordem do discurso*, propõe, entre os procedimentos de controle e delimitação do discurso, funcionando no seu interior, as noções de comentário, autoria e disciplina (teórico-científica), podemos até concordar com essa posição, contanto que não mais olhemos à nossa volta ou que subsumamos que, de fato, tudo se reduz ao universo do “texto” e da circulação dos “discursos”, conforme aparece em seu livro – discursos que de algum modo se dão a ver como tais (sem o recurso a uma “realidade” que a eles se contrapusesse e com a qual estivessem

conectados) a um sujeito que neles está imerso. Se a experiência aceita a redução e se o sentido não é aquilo que se *vive* no plano da experiência (do qual os textos nos propõem apenas imagens destituídas de substância), mas antes alguma coisa que se intercambia num universo de produções discursivas onde (seríamos obrigados a crer) as relações de quantidade são tentadoras demais para que não as superponhamos a tudo o mais, então poderemos assumir que sim, que o comentário pertence de fato à ordem do jogo (e não à ordem do imaginário) e que se alastra, por uma espécie de inércia, sobre um plano de verbalismos que se acha sempre em expansão. Nesse plano, as distinções não seriam possíveis a não ser que introduzíssemos vetores ou aferidores cujo estatuto estaria sempre “fora” do discurso (tal como os próprios mecanismos de controle que se postulam):

É certo que esse deslocamento não é estável, nem constante, nem absoluto. Não há, de um lado, a categoria, dada uma vez por todas, dos discursos fundamentais ou criadores; e, de outro, a massa daqueles que repetem, glosam e comentam. Muitos textos maiores se confundem e desaparecem, e, por vezes, comentários vêm tomar o primeiro lugar. Mas, embora seus pontos de aplicação possam mudar, a função permanece; e o princípio de um deslocamento encontra-se sem cessar repostos em jogo. (FOUCAULT, 2008, p.23).

Se o autor literário, também ele, à maneira do comentário (que Foucault parece não atribuir a ninguém), não deve ser entendido “como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto”, mas como uma “função”, isto é, como “[...] princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT, 2008, p.26), não vemos por que o leitor (real ou empírico) deveria interessar-se por isso, a não ser que fosse ele também uma espécie de jogador viciado em discursos (coisa que o imaginário autoriza, mas apenas ao seu modo), ou que a sua existência de leitor, descarnada e reduzida também à miséria de uma “função”, se consumisse toda no interior da linguagem.

O gesto de selecionar e pôr em relevo determinados elementos, segregando outros para a sombra ou para os níveis inferiores do não-dito, parece cômodo para as conveniências da teoria. Mas não vemos por que deveríamos nos contentar com eles, mesmo sabendo que, no plano do imaginário (qualquer que seja), estamos sempre sujeitos a reduzir tudo a palavras, caindo nesses abismos do sentido que nos ameaçam por todos os lados na experiência e, no entanto, ao mesmo tempo, sabendo que as coisas “não são assim” realmente e que é o fato de não serem assim que nos mantém vivos. Caberia, pois, à poesia e à literatura em geral lembrar-nos sempre da hesitação:

Seria absurdo negar, é claro, a existência do indivíduo que escreve e inventa. Mas penso que – ao menos desde uma certa época – o indivíduo que se põe a escrever um texto no horizonte do qual paira uma obra possível retoma por sua conta a função do autor: aquilo que ele escreve e o que não escreve, aquilo que desenha, mesmo a título de rascunho provisório, como esboço da obra, e o que deixa, vai cair como conversas cotidianas. Todo este jogo de diferenças é prescrito pela função do autor, tal como a recebe de sua época ou tal como ele, por sua vez, a modifica. (FOUCAULT, 2008, p.28-29).

De certo modo, é como se tivéssemos de aprender com Foucault que, no plano da vida prática, aquele que “escreve e inventa” uma obra não é mais do que um “indivíduo”; mas no plano do discurso, no qual se inscreveria a prática da literatura, ele se converte num “autor”, para ali exercer um papel (uma função) definido. E por que não ser autor “fora” da literatura e “dentro” da vida, ou ser indivíduo “dentro” da literatura e “fora” da vida, conforme o imaginário nos propõe, sem que tenhamos de colocar de lado qualquer coisa a fim de que a teoria resulte coerente? Pode ser que, acompanhando Foucault, estejamos aqui a ser mais tradicionais do que a própria tradição, ao imaginar que os autores não se “envolvem” com suas obras e que não as vivem no plano de suas vidas, ou que não as vivem a não ser na medida em que existem “obras” para serem vividas e subsumidas pelo discurso, da mesma maneira que, no plano da leitura, o leitor não se “sonha” autor do livro que lê, competindo ao crítico lembrá-lo o tempo todo de que as coisas não se passam daquela maneira e de que as confusões são proibidas na “ordem” das postulações?

Sentir-se “perdido” no imaginário – eis tudo. E eis uma experiência à qual todo leitor que alguma vez tenha dirigido uma pergunta sincera à literatura acabará chegando mais cedo ou mais tarde. Mesmo os mais lúcidos e precavidos terão a sua parcela a pagar, a exemplo da própria crítica, que, por mais bem equipada (quando o é realmente), precisa despir os sentimentos de onipotência e tomar como um fato (e talvez como um ponto de partida) as suas próprias limitações. E o termo “limitações”, nesta altura, não quer dizer insuficiência, incapacidade ou despreparo para lidar com os assuntos da linguagem. Antes, indigita apenas mais um aspecto da relação que as obras mantêm com a leitura ou, melhor dizendo, mais um aspecto da experiência quando vista sob a perspectiva da leitura entendida como atividade – na qual todo sentido, ao se realizar, “cai” constante e irremediavelmente e se converte numa interpretação. Não se trata somente de nomear um aspecto da experiência para o qual pedimos uma reserva, um *plus* (numa concepção que não estranharia aos leitores de Derrida), no qual o sentido se veria garantido, como uma espécie de eterno *et cetera* para dentro do qual tudo se precipitaria e onde poderíamos lançar todas as nossas dúvidas.

O que importa salientar, no final da trajetória, é uma certa desconfiança, que não deixa de nos assaltar, em relação à ideia de que esse recuo e essa hesitação que

atribuímos ao imaginário sejam características da linguagem, como uma sua dimensão metafísica. Quando, falando de Husserl, Derrida (2005, p.47) observou, a respeito do finalismo rejeitado pelo filósofo, que a recusa “[...] é uma regra de direito, uma norma metódica que o estruturalismo dificilmente pode aplicar”, sendo esse “[...] a respeito do *telos* um voto de impiedade ao qual o trabalho jamais é fiel”, e quando afirmou que “o estruturalismo vive na e da diferença entre o seu voto e o seu fato”, à parte o caráter específico dessa reflexão, podemos meditar acerca dos limites de pretensão da linguagem em certos campos do pensamento, bem como sobre a possibilidade de que, ali onde termina aquilo que denominamos de “linguagem” (que afinal não é senão mais um nome a dançar no fluxo incessante das terminologias), tudo o mais venha a começar: “Quer se trate de biologia, de linguística ou de literatura, como perceber uma totalidade organizada sem proceder a partir do seu fim, pelo menos da presunção do seu fim?” Ora, onde a totalidade se manifesta ou se deixa perceber, também a ideia do “sentido” toma corpo: “E se o sentido não for o sentido senão numa totalidade, como surgiria, se a totalidade não estivesse animada pela antecipação de um fim, por uma intencionalidade que aliás não é necessariamente e em primeiro lugar a de uma consciência?” (DERRIDA, 2005, p.47). Curiosamente, as estruturas que oscilam não aceitam o seu próprio fechamento. Elas apontam sempre para alguma coisa que vem depois delas, um transbordamento que, para a felicidade dos vivos, mantém o mundo em funcionamento:

Se há estruturas, elas são possíveis a partir dessa estrutura fundamental pela qual a totalidade se abre e transborda para *ganhar sentido* na antecipação de um *telos* que é preciso entender aqui sob a sua forma mais indeterminada. Esta abertura é certamente o que libera o tempo e a gênese (confunde-se mesmo com eles), mas é também o que se arrisca a fechar o devir ao informá-lo. A fazer calar a força sob a forma. (DERRIDA, 2005, p.47, grifo do autor).

Tudo isso é muito obscuro, devemos admitir, e talvez não convenha insistir na questão. De qualquer maneira, preferimos nada manifestar a respeito desses limites (ou o que sejam eles), agindo como se “nada” soubéssemos deles, porquanto a possibilidade de aquelas características que atribuímos ao imaginário pertencerem de fato à linguagem nos escapa completamente. Ora, no entanto, antes de terminarmos, não custa dizer que, se o sentido é uma linha de fuga, uma totalização ou o que quer que seja que nos faça olhar nessa direção, ele surge – para recorrermos a um pensamento de Nietzsche – da possibilidade das perspectivas. Conforme interpretou esse pensamento Jean Pierre Faye, podemos dizer também que é da mobilidade do olhar que olha em todas as direções – mas que não se vê naquilo que olha e, sim, na própria mobilidade, calculando a sua posição à medida que se desloca e se expande à sua volta – que o sentido advém como tal e orienta para si aquilo que à sua volta está

disperso, pois é certo que esse olhar, segundo Faye (2005, p.96, grifo do autor), há de ter sempre uma direção:

E de empregar essa “diferença das perspectivas” tendo em vista o conhecimento da vontade de contradizer, para nos libertar precisamente dos seus “conceitos contraditórios” – como “razão pura”, isto é, com um olhar que não teria direção, cujas forças ativas de interpretação estariam amarradas. Ora não existe ver sem perspectiva, “não existe visão que não seja perspectivista” – *nur ein perspektivischen Seen.*

Mas isto não é, novamente, só outra metáfora, que precisaria ser interrogada? Se quisermos retornar ao ponto onde iniciamos, diremos que a possibilidade de conhecer as obras, olhada pelo ângulo da leitura (e da crítica), traçando-lhes a gênese e supondo os segredos de sua feitura (sua arquitetura interna e os materiais que se usam para fazê-la) está eivada de riscos e equívocos – equívocos estes que frequentam também, do lado dos autores, o seu momento de criação. Quanto a isto, para lembrarmos um famoso soneto de Olavo Bilac (1997, p.336), diríamos que, ali onde os andaimes foram retirados, resta ao leitor (como restaria ao autor) a perspectiva do sonho, que o põe de novo em movimento e o induz à procura daquilo que não sabe sequer se já esteve lá alguma vez, mas que vale a pena procurar.

Igualmente, quando Valéry (2007) se admira de que um poema obscuro possa produzir um comentário fino e bem urdido, tão preciso e revelador, só podemos concluir, imitando o seu mestre Mallarmé, que isso resvala para o campo da divagação. Afinal, conhecemos de fato as obras literárias? Estamos de fato no “sentido” quando, cheios de entusiasmo, sentimos que a partir delas o mundo se esclareceu ou ganhou contornos, se tornou mais nítido ou se transformou num mundo que nós, enfim, podemos habitar? Estas são as perguntas com que nos deparamos ao cruzarmos a linha do imaginário, sabendo, contudo, que elas – as perguntas – sempre estiveram lá, pois antecedem a própria caminhada.

SUTTANA, R. N. Literature, sense and imagery: some aspects. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.2, p.207-227, jul./dez. 2014.

- **ABSTRACT:** *Since ancient Greece, the relationship between literature and the imagery has been an object of wondering of many thinkers. Beginning with Aristotle, and going on with Kant, Sartre and Blanchot, the effort to understand how the literary language becomes an “image” and, at the same time, maintains its capacity to express meaning outside of a dependency (where image refers to the universe of visual representations), constitutes a challenge. In this relation, we understand that the term image assumes initially a metaphorical character, which makes it necessary*

to inquire how the visual concept enters the field of language and becomes in it an element of meaning. In this paper, we discuss some aspects that issue. Based on the concept – suggested by Valéry – that there is in literature an element of construction and forethought –, which is immediately converted, in the act of reading, in a field of literary meaning, often surpassing the author's intentions –, we walk toward the idea that there is, in the transforming process (of image in literature), a formation of sense that supports and justifies the reader's interest in the dispersion of literary language, also opening the space of questioning and criticism. Conceptualizing the notion of sense is fundamental here. In this study, by defending the idea that the imaginary, in the notion of sense, is a mode of loss, of self-forgetting, we freely address some elements of the relationship between literature and imagery, as well as its importance to criticism and literary interpretation.

- **KEY WORDS:** *Literary work. Sense. Imagery. Interpretation.*

Referências

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **Lautréamont and Sade**. Tradução de Michelle Kendall and Stuart Kendall. Stanford: Stanford University Press, 2004.

_____. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FAYE, J.-P. **A filosofia daqui para o futuro**. Tradução de António Viegas. Lisboa: Instituto Jean Piaget, 2005.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 17.ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2008.

JIRMUNSKI, V. Sobre a questão do método formal. In: TOLEDO, D. de O. (Org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. p.56-73.

_____. As tarefas da poética. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. v.1, p.436-448.

KAFKA, F. **Diários**. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Liv. Exposição do Livro, [195-?].

PIGNATARI, D. A situação atual da poesia no Brasil. In: _____. **Contracomunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1971. p.91-117.

RONALD, C. **Um lugar para os dias**. Florianópolis: Bernúncia, 2008.

TYNIANOV, I. O ritmo como fator construtivo do verso. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. v.1, p.449-461.

VALÉRY, P. **Variedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

