



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**LEITOR E LEITURAS**  
***NARRATIVAS DO BARROCO E SUAS INTERFACES***  
***EDUCATIVAS***

**SANDRA VIVACQUA VON TIESENHAUSEN**

**BRASÍLIA – DF, 2013.**



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**LEITOR E LEITURAS  
*NARRATIVAS DO BARROCO E SUAS INTERFACES  
EDUCATIVAS***

**SANDRA VIVACQUA VON TIESENHAUSEN**

Tese apresentada à comissão examinadora da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação, área de concentração Educação e Comunicação, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ângela Álvares Correia Dias.

Brasília – DF, 2013.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

**LEITOR E LEITURAS**  
***NARRATIVAS DO BARROCO E SUAS INTERFACES***  
***EDUCATIVAS***

**SANDRA VIVACQUA VON TIESENHAUSEN**

Dr.<sup>a</sup> Ângela Álvares Correia Dias  
Orientadora

Banca Examinadora:

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ângela Álvares Correia Dias.....Orientadora FE - UnB  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Christina Diniz Leal.....IL - UnB  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vânia Quintão Carneiro.....FE - UnB  
Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva.....FAC - UnB  
Prof. Dr. José Luiz Warren Jardim Gomes Braga.....UNISINOS/RS  
Prof. Dr. Bernardo Kipnis.....Suplente FE - UnB

## AGRADECIMENTOS

Quantos olhares de agradecimento se espalhariam ao longo de minha aventura de lecionar, direcionadas a incontáveis estudantes com quem partilhei a ação compromissada de aprendizagens mútuas e de estilísticas transformadoras do discurso educativo?

Não dá para mensurar... só pela voz do Poeta, no caso, Manoel de Barros:

*[...] que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem barômetros etc.*

*Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.*

Daí, o contorno dos meus sorrisos de grata alegria desenha alguns momentos em que esse caminhar no cotidiano acadêmico marcou encontro com a descoberta de pausas eloquentes e cúmplices diálogos na precisa tradução de minha condição humana.

Passando infinitamente além de mim, meu radioso sorriso a Filipe, Sílvia e Helena, nascidos do meu mais profundo desejo de existir.

Encontrando o mais indeclinável nome para a experiência de humanidade, as queridas amigas de muitas e diversas eternidades, Lina Tâmega Peixoto e Josenita Brito Lyra.

Margeando formas de pensar e sentir, a forte alegria que tenho nas conversas de muitos encantamentos com Maria Regina Calazans e Sueli Rosa Vieira Cruz.

Comprovando que o tempo se mede pela intensidade dos encontros humanos, sorrio de volta à clara e repercutente amizade de Fernanda Cavaton e Cristina Leite.

À Maria do Carmo Diniz, meu forte agradecimento à amiga que, bem além de gestos, me ajudou a construir pontes de saber científico.

E como bênçãos de existir não têm limites, agradeço a Maria de Fátima Guerra que com firme ética me reabriu as portas da vida universitária, e a Norma Lúcia Queirós, cujo generoso modo de ser me tornou companheira de tantas produções intelectuais.

.E, enfim, fechando o círculo e abrindo promissores horizontes, meu sorriso para minha orientadora, Ângela Correia Dias, em cuja coragem e ciência, bebi a liberdade de defender minha acadêmica palavra.

Rio, 21 de março de 1934.

Dr. Fernando de Azevedo:

nesse tempo de pressa, em que tudo se resolve provisoriamente, apenas – mas de súbito, segundo o limite do minuto, é ainda uma aventura vencer a mecanização das palavras, que vai do telefone ao rádio, e escrever uma longa carta, como nossos avós do sec. 18 – quase sempre sem objetivo certo nem rumo previsto: jogo de construção do espírito, brinquedo de ideias, - desenho de enigmas como são todas as coisas que podem passar pelo pensamento humano, geradas entre a eternidade fatal e a melancólica duração humana.[...]

Eu que não sou nada prática, e não gosto de ser muito lúcida, sempre me inclino para esta sedução das palavras – embora não desconheça alguns de seus maus resultados. Conversar é fazer nascer a sombra. [...]

Até lá, - muito cordialmente – C. Meireles.

A handwritten signature in cursive script, reading "Cecília Meireles", written in dark ink on a light-colored background.

## RESUMO

No mundo contemporâneo, o ensino da Historiografia Literária põe em foco a questão do ser leitor durante a tensão inscrita na produção discursiva, no presente caso, entre o discurso pedagógico frente à demanda curricular dos conhecimentos sobre os estilos de época, e a presença da palavra literária que insere a experiência estética na leitura. Produtos culturais construídos a partir dos princípios constitutivos do hipertexto podem ser relacionados a outras contribuições discursivas, no intuito de propiciar o tempo leitor de textos literários para além do tempo de estudo de obras literárias. Esse trabalho tem por objetivo contribuir para a perspectiva da prática de leitura e da produção de sentido no ensino dos estilos de época, considerando seu contexto histórico-cultural e sua significação estética. A investigação aborda qualitativamente, por meio de textos verbais e não verbais, a polifonia e polissemia das vozes culturais do movimento do Barroco brasileiro, suas interfaces e contradições. Há ainda o propósito de que esse trabalho possa apontar mais uma estratégia para uma melhor formação e diversificação do público leitor, valorizando a mediação do professor.

Palavras-chave: educação, leitor, intertextualidade, dialogismo, Barroco

## ABSTRACT

In the contemporary world, the teaching of Literary Historiography brings into focus the question of being a reader engaged into the tension in the discursive production. It discusses the relationship between the pedagogical discourse across the curriculum demands knowledge of the conventional demarcations of the time and the presence of the literary word that inserts the aesthetic experience in reading. Cultural products constructed from the constitutive principles of hypertext can be related to other discursive contributions in order to exercise the inward time of the reader of literary texts beyond time study of literary works. This study aims to contribute to the prospect of reading practice and the production of meaning in the teaching styles of the periods, considering their historical and cultural context and its aesthetic significance. The research discusses qualitatively through verbal and non-verbal texts, the voices of polyphony and polysemy cultural movement of the Brazilian Baroque, their interfaces and contradictions. There is also the purpose of this work to point out strategies to better training and diversifying readership, valuing the teacher mediation.

Keywords: learning, reader, intertextuality, dialogism, Baroque.

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| AGRADECIMENTOS.....  | III |
| RESUMO.....  | IV  |
| ABSTRACT.....  | V   |
| Breve introdução.....  | 07  |
| 1. Construção do problema: correlações e contraposições.....   | 15  |
| 2. Incidências teóricas - metodológicas sobre o ser leitor.....  | 42  |
| 3. Construindo a experiência estética.....   | 55  |
| 4. Narrativas do Barroco.....  | 92  |
| 4.1 Dos nomes indeclináveis do Barroco.....  | 92  |
| 4.2 De volutas didáticas.....  | 100 |
| 4.3 Dos itinerários do Leitor.....   | 122 |
| 5. Enfim, o caminho percorrido foi esse.....   | 170 |
| 6. Referenciais bibliográficos.....  | 178 |
| 7. Produções estético-culturais.....   | 188 |
| ANEXOS.....  | 190 |
| Anexo 1 – conto “Felicidade clandestina” de Clarice Lispector (publicado inicialmente com o nome “Tortura e glória”, em 02 de setembro de 1967, no <i>Jornal do Brasil</i> ) ..... | 191 |
| Anexo 2 - Padre Antonio Vieira: composição de intertextos sobre trecho do livro homônimo de Hernani Cidade. ....   | 194 |

|   |          |
|---|----------|
| Anexo 3 – excerto do romance A eternidade e desejo, de Inês Pedrosa, no qual se destaca a importância da materialidade do texto e sua enunciação)   | .....202 |
| Anexo 4 - Narrativa do imaginário popular "A devota das almas", na versão "As três velhas" de Camara Cascudo (1946), em interface com "Canto das fiandeiras" do Grupo Casa da Farinha/MG..... | 203      |

## Breve introdução

Ensinar literatura é uma arte de ofício para o Professor-leitor.

Institucionalmente, pode se tornar uma aventura de descobertas de mais esse rico patrimônio cultural da criação humana, com encontros marcados pelo compasso do jogo da linguagem, misturando e organizando o alarido de vozes de todos os timbres que estão aprisionadas no texto até que o Leitor as liberte.

Por outro lado, essa ação educativa pode vir a ser uma “tortura feita com sutileza”, para usar as palavras da ensaísta Maria Antonieta Cunha (1980), quando o Professor, muitas vezes bem intencionado, retira o foco do texto para incidir-lo sobre o seu exterior, ou seja, direcionamentos pedagógicos preenchidos por atividades de cunho interdisciplinar ou “ensaios” sobre questões sociais, como violência urbana, depredação ambiental, sexualidade na adolescência, entre outros. Tudo muito interessante e formativo, menos utilizar o texto para ler.

No ensino de Literatura para estudantes do Ensino Médio, os espaços de sistematização repousam em dois contextos que podem regular os modos da aprendizagem: a História da Literatura, que organiza sua ação curricular por estilos de época, em ordem cronológica (embora não seja o critério definidor), e a Crítica literária que subsidia os conteúdos por sua função de interpretar e difundir obras e autores.

Recentemente, orientando um conjunto de monografias sobre o ensino de literatura em escolas do DF (CEAD/UnB, 2008), os depoimentos eram bem elucidativos sobre as concepções de leitura existentes no interior de uma prática pedagógica: raros eram os professores que possibilitavam um espaço de tempo para a ação da leitura, aquela que estabelece a relação de alteridade preconizada por Umberto Eco (1969, p. 33; 62):

Em estética, diremos nós, esta constatação é bem antiga, pois a relação entre intérprete e obra foi sempre uma relação de alteridade.

[...] A *obra em movimento*, em suma, é a possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é um convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor.

Enfim, algo longe de propiciar ao estudante o jogo das relações como experiência estética, no desejo e na prática, uma sedução por “um mundo de prazeres e jogos divertidos”, ambos exigindo, de forma sutil e diversa, um continuado e permanente aprendizado ao longo da vida.

A maioria dos professores - pressionada pelas demandas curriculares tendo no horizonte próximo o fato de que os estudantes vão se submeter aos diferentes testes que lhes permitam ingressar no ensino superior - sinalizam-se por estratégias pragmáticas, usando o texto literário como pretexto para reconhecer características dos diferentes períodos literários, metodologia que, para um resultado temporário e fortuito, implica mais o exercício de memorização do que de decifração crítica.

Outros professores, imbuídos de um impulso ingênuo de criar aulas interativas, muitas vezes cênicas, constroem paráfrases do texto literário, sempre relacionadas a situações que presumem ser e pertencer à vida cotidiana de seus alunos. Tudo válido e muito pedagógico, exceto ler o texto.

Interessante como tais condutas didáticas se repetem como um monocórdio refrão. Dentre as muitas pesquisas examinadas, cito a experiência docente da ensaísta e professora Leiva Viana Leal narrada e comentada em “Leitura e formação de professores” (2003, p.263-268). O questionamento é o mesmo encontrado em outras publicações. Diz a Autora, confirmando a assertiva: “O ato da leitura, enquanto produção de sentido, enquanto ação individual (e social) sobre o texto, enquanto espaço de interlocução, nem sempre aparece como meta” (p.264).

O diferencial é que essa pesquisadora traz à tona uma categoria científica que permite analisar a postura metodológica no momento “de ensinar a ler literatura [...]: o princípio da visibilidade da leitura”, já que a ausência de visibilidade tem provocado equívocos como o fato do professor presumir que basta “ordenar a leitura que, conseqüentemente a leitura acontecerá”. Ou, como já nos encaminhava Edmir Perrotti, (1985), a leitura se encarna como fetiche.

Outro aspecto brota dessas conjeturas. Entre essas, a função da voz humana no processo de transmissão oral, analisadas aqui pelas trilhas de Paul Zumthor, em *A letra e a voz* (1993). Sempre me pareceu um artifício pedagógico que mascara o poder sonoro (e intervocal) da palavra literária, obrigar um estudante após o outro, a ler um trecho de ficção ou um poema, em nome da chamada “participação em classe”. Regra geral, tal procedimento ocorre, entre gaguejos e interrupções pela dificuldade de ler (ou pela timidez típica da adolescência).

O texto literário merece ter sua palavra encenada, fazendo fluir os significantes; e o timbre, cadência rítmica e volume, ou seja, o que é enunciado pela voz humana é que possibilita que se transmude em voz poética, e a “mensagem” do texto, por este conter uma polifonia de outras vozes, seja desvelada pela força de seu potencial comunicativo.

É interessante como um componente sensorial, a voz, ultrapasse o seu espaço físico e exerça a função social de proporcionar a circulação intensa que difunde saberes, história e estética, ou seja, tudo aquilo que traz a voz (incluindo-se as vozes sociais liberadas de seu ostracismo e silêncio pela argúcia de Bakhtin).

Como uma rede associativa, outro sentido, o do jogo do olhar, se inscreve como cúmplice na aventura de ler literatura: a imagem. Com seus componentes geradores de múltiplas narrativas complementares, podem ser percebidas, por exemplo, através das relações entre experiência e memória levantadas por Walter Benjamin, em “O narrador” (1994, p. 197-221) e

integradas ao conjunto indissolúvel que, interagindo entre si, definem uma prática: “a alma, a mão, o olho”.

No processo de adoção de uma linguagem que dê conta da complexidade da leitura literária, o ensino veiculado pela perspectiva da hipertextualidade, em seus componentes que transgridem com o convencional discurso didático, é um dos itinerários para a construção do leitor em seu percurso de leituras literárias.

Das muitas pesquisas realizadas pelo Grupo de pesquisa coordenado pela professora Ângela Correia Dias, cito, em especial, uma análise do discurso imagético, realizada em “Educação hipertextual: por uma abordagem dialógica e polifônica na leitura de imagens” (2010, p. 197-208), de incontestável valor educativo, em conteúdo e em dinâmica de atuação:

Para além dos problemas identificados com imagens, dentro da especificidade do contexto escolar, voltamo-nos também para o universo de produções culturais realizadas com intencionalidade não didática, a fim de compreender como exemplares da cultura extraescolar incluem o discurso imagético e o articulam com os demais discursos e, a partir disso, procuramos construir alguns apontamentos que instigue os educadores a refletirem sobre estratégias de educação que considerem a pedagogicidade desses textos nãoverbais.

Produções culturais, em diferentes códigos, podem representar abertura de horizontes na prática de leitura e na produção de sentido, por exemplo, no ensino dos estilos de época, considerando seu contexto histórico-cultural e sua significação estética.

Com um possível meio discursivo de comunicação pedagógica, com o discurso epistemológico dos saberes a serem veiculados, resta questão fundamental que suscita conjecturas e centenas de encaminhamentos metodológicos: existe um ser leitor nessa paisagem, ou ele é apenas um aluno que tem contatos episódicos com o texto?

Centra-se, então, como escolha metodológica, o foco na experiência leitora, o momento de fruição do texto literário que transcende as condições objetivas do ambiente de aprendizagem, adentra-se na esfera do desejo e, especialmente, se inscreve como ação cultural pelas qualidades intrínsecas do texto literário. Este, polissêmico e polifônico em sua estrutura e sua natureza, permite acrescentar às suas aquela voz hesitante do estudante que quer (e pode) ser leitor.

Formam linhas de condução da prática cultural da leitura alicerçada na experiência da leitura, o texto “Leitura, a complexidade do simples: do mundo à letra e de volta ao mundo” (2005, p.13-51), da professora e pesquisadora Eliana Yunes, uma real e cadenciada narrativa da vida da palavra que dialoga, desdobrando-se em vozes de filósofos da linguagem e escritores, texto impar, composto numa estrutura que rompe definitivamente com a linearidade e ortodoxia tão habitual nos textos acadêmicos.

Ler compartilhando seus caminhos de busca e encontros é uma real experiência de leitura que frui, flui e flutua, demonstrando; na prática, apenas pela sua leitura, a presença viva do ser leitor, a lúdica sensação do prazer do texto.

Por outro lado, o prazer de brincar com as palavras que se encontram nos textos literários, a par dos sentidos do texto, torna-se uma vivência poética difícil de esquecer. Perdem-se nos escaninhos do tempo as características da obra, a biografia dos autores. Entretanto, a memória do momento vivido, instante subjetivo e fugaz do texto lido, não se esquece nunca.

Como já constatei no anonimato das salas de aula, jamais os estudantes leitores vão se esquecer das risadas que os versos de Gregório de Matos sempre provocam, divertindo-se imensamente em brincar com os signos que, nele, parecem crescer e encorpar, mesmo que não se lembrem mais do nome do poema. Nem vão se esquecer do prazer de jogar com as palavras que acordam argumentos irrefutáveis, similar ao gozado pelo Padre Antonio Vieira, na consciência da própria agilidade.

Com o intuito de criar uma *fenda*, algo que transcenda os estudos curriculares convencionais da periodização literária, propiciando ao estudante - enquanto estuda as características de cada estilo de época - o direito de vivenciar ludicamente a experiência leitora da sedução da palavra em sua função poética e, por tal, inscrever esse momento de fruição na memória, como experiência vivida no e com o cotidiano, escolhi a seguinte lógica discursiva, enunciada em cinco capítulos:

No 1º capítulo: “Construção do problema: correlações e contraposições”, traço veredas pelo jogo de entrelaçar enunciações teóricas de filósofos da linguagem, como circuitos dialógicos que subsidiassem o encaminhamento metodológico de que “a diferença se insinue no lugar do conflito”, isto é, que se delineiem ações acadêmicas que revertam a tensão entre dois principais discursos presentes no cotidiano escolar: o didático-pedagógico e o estético estilístico.

No 2º capítulo: “Incidências teóricas - metodológicas sobre o ser leitor”, teço conjeturas sobre a natureza da linguagem do leitor-estudante, construída/desconstruída em condições diversas da palavra autoral, e desenho o itinerário para esta forma discursiva: da voz dos ensaístas (e as razões de sua escolha) ao ponto de teste situado nas produções estéticas do Barroco, antecipando práticas de leitura (e não produtos) que caracterizem as diferentes funções do sujeito leitor.

No 3º capítulo: “Construindo a experiência estética”, formulo travessias pela complexidade da prática cultural da leitura literária, aponto contradições e correlações entre a experiência estética e o aprendizado cognitivo do leitor, e encaminho proposição metodológica para o discurso didático se realizar em estilo narrativo.

No 4º capítulo: “Narrativas do Barroco” - com o olhar incidindo sobre o ser leitor -, construo a circularidade da paisagem imaginária deste movimento, suas díspares vozes sociais e, comprovo como o jogo de antíteses que lhe

delega identidade não são algemas, mas sim trançados para o leitor reconhecer seus próprios modos de existência.

No 5º capítulo: “Enfim, o caminho percorrido foi esse...”, disserto sobre a resultante entre a proposição hipotética inicial e aquela que, pelo método do jogo em trançar intertextualidades, comprovou o lócus pesquisado, isto é, que a aprendizagem da historiografia literária está na experiência estética (o estudante que *lê* literatura), e não no processo mnemônico de elencar características de cada período literário.

Em outras palavras, o cenário investigado configura a histórica dicotomia de um par nada harmônico, a questão do ensino da literatura e a questão do texto literário, para o qual se busca inscrever o espaço da diferença – e não do antagonismo, com enunciações sempre cadenciadas pela defesa da experiência estética como processo pedagógico.

Em *Sob a pele das palavras*, o filólogo e linguista Celso Cunha escreve ensaio “A magia da palavra” que, apenas pelos dois títulos, já remete o leitor a uma paisagem imaginária povoada de escondidos significantes. Referindo-se à capacidade energética da palavra, afirma que “a essência da linguagem não é apenas *érgon*, produto, mas *enérgeia*, isto é realidade espiritual com capacidade operativa”, o Autor traduz sua singular visão:

Com a palavra criaram-se e destruíram-se mundos, selaram-se destinos, elaboraram-se as ideologias, proferiram-se maldições e blasfêmias, expressaram-se ódios, mas também com ela – e só com ela -, em tantos e desvairados povos, falou-se de amor, consolaram-se aflições e elevaram-se preces ao seu Deus. Ela tem sido, através do tempo, a mensageira do bem e do mal, da alegria e da dor.

Por essa ininterrupta interrogação dos signos sociais e significantes singulares, penetra-se no ofício de ensinar, pela aprendizagem permanente de ler o texto e de ler a vida.

Lembro aqui a fala enviesada de Roland Barthes, encerrando sua *Aula*, no Collège de France (1977):

Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe; isso se chama pesquisa. Vem agora uma outra experiência, a de *desaprender*. [...] Essa experiência tem um nome ilustre e fora de moda, que ousarei tomar aqui sem complexo, na própria encruzilhada de sua etimologia: *Sapientia*: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, o máximo de sabor possível.

## 1. Construção do problema: correlações e contraposições

... *toda ação principia mesmo é por uma  
palavra pensada*

*Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas.*

No mundo contemporâneo brasileiro, povoado de falares e sotaques de distintas entonações, com as linguagens tecnológicas aparentemente se antagonizando com as escrituras literárias de autoria e a oralidade das narrativas do imaginário popular, uma questão se coloca perante essa *tensão inscrita na produção discursiva*: é possível se constituir sintaxes de leitura que possibilitem apreciar a paisagem cultural dos trópicos por sua riqueza, variedade e multiplicidade, não por acobertar aquela, mas por se permitir acrescentar uma nova forma de ação acadêmica que construa uma rede de trocas simbólicas, dialogias entre espaços expressivos da produção estética, de vozes autorais ou anônimas populares?

Como ponto impulsionador desse trabalho, ponho e foco um certo e rico momento da construção de nossa identidade, cambiante e contraditória, o Barroco, com ênfase na voz transgressora do poeta baiano Gregório de Matos. A lógica analítica se move pela vertente da estrutura narrativa, delineando os contornos das múltiplas produções culturais deste fértil tempo histórico (narrativas históricas), e tangencia com as formas discursivas que veiculam didaticamente esses saberes, em diferentes formatos e recursos comunicativos.

Partindo do desafio em entrecruzar esses dois diferentes discursos, - desde que se realize de modo a caracterizar a estrutura do pensamento da época histórico-cultural em questão – esse trabalho se inscreve como forma de investigação científica que, fazendo emergir seus pontos de contato, possa

produzir modos diversificados de se lidar academicamente com a prática cultural da leitura literária no âmbito do ensino escolar.

Dessa forma, o espaço de intersecção desses dois discursos, quando se encontram no *terceiro tempo* (entre o tempo pedagógico do leitor e o duplo tempo literário da obra), se torna o espaço de ensinar literatura no Ensino Médio, ampliando qualitativamente o atual e convencional método que “conta” o tempo por características identificadoras, a saber, a periodização dos estilos de época, procedimento que categoriza didaticamente as divisões políticas de diferentes concepções de literatura e da própria história literária.

Neste jogo de temporalidade histórica, o foco incide menos na intencionalidade didática e mais na potência criadora gestada pela palavra literária e pela imagem estética. Isso significa que, por essa proposta de uma cartografia onde tracejam as vozes culturais de produção de sentidos, resulte em valoração, em sala de aula, da materialidade do texto e sua enunciação, compondo uma visão de conjunto (e não de análises parciais), onde podem se conjugar transitivamente, e ao compasso da experiência leitora, os elementos discursivos, a interação verbal, e as contradições do contexto sócio-histórico.

A meu ver, é essa estratégia de prática leitora que desenha o traço e o contorno das muitas eternidades, aquela referida por Jorge Luis Borges (*Historia de la eternidad*, 1971, p.18) como “una cosa más sencilla y más mágica: es la simultaneidad de esos tiempos”, - passado, presente e futuro.

Em consequência, essa análise situada na encruzilhada de vários momentos de enunciação, no entrecruzamento de vozes sociais oriundas de práticas de linguagem socialmente diversificadas, se revela como uma narrativa de intertextualidades trançadas como uma rede de significantes.

E não apenas a de uma fisionomia histórico-cultural que identifica o período Barroco, nem somente a paisagem imaginária deste homem dos trópicos, seiscentista e setecentista, mas enxergando-lhes um *rostro*, uma recepção imagética imaginária.

E, talvez, tal qual desejam Deleuze & Guattari em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1996, vol.3, p.38; 47-48), vislumbrando-lhes os rostos com seu

correlato, a *paisagem*, “que não é somente um meio, mas um mundo desterritorializado, pois que determinadas formações sociais têm necessidade de rosto, e também de paisagem”.

Perante tal jogo de complexas urdiduras teóricas, quase intimidador, busco solidário apoio no cristalino testemunho de que “a palavra é o modo mais puro e sensível de relação social” (BAKHTIN, 1986, p.36), e, como interlocutora, ousou percorrer veredas e encruzilhadas de pensadores que fizeram da linguagem o seu enredo de vida, recompondo o fio dialógico entre os seus diversos encaminhamentos acadêmicos.

Isso significa que, na construção desse trabalho, o discurso vai se pautar pela minha experiência de leitora de livros (à feição das proposições da pesquisadora Eliana Yunes), em sua materialidade e sua intertextualidade. Andarilha por dentre outras tantas leituras, o compasso dessa caminhada vem como uma *travessia*, ao ritmo da concepção teórica de *Texto*, sua práxis, seus fracionamentos e diferenças, suas contradições e sutilezas, especialmente traduzidas por Roland Barthes, em *O prazer do texto* (1973), discursividade teórica renunciada por alguns precisos ensaios (1964-1979), reunidos e publicados no Brasil em 1988, com o título *O rumor da língua*, com magnífico prefácio de Leyla Perrone-Moisés.

Entre esses, no momento, dou destaque à “Da obra ao texto”, de 1971 (*Revue Esthétique*), em que o ensaísta francês destrança seu discurso em “enunciações, não argumentos, “toques”, se quiserem, abordagens que aceitam permanecer metafóricas” (1988, p.72-73), apontando uma primeira e fundamental distinção:

Diante da obra - noção tradicional concebida durante muito tempo, e até hoje, de maneira por assim dizer newtoniana – produz-se a exigência de um objeto novo, obtido por deslizamento ou inversão das categorias anteriores. Esse objeto é o *Texto*.

Com uma linguagem narrativa onde se pode mesmo visualizar a coreografia do embate dos dois discursos, o didático acadêmico e o estético estilístico, o Autor dá corpo a esses dois contrapontos de leitura:

A diferença é a seguinte: a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros (por exemplo, numa biblioteca). Já o *Texto* é um campo metodológico. [...]; a obra segura-se na mão, o texto mantém-se na linguagem: ele só existe tomado em um discurso (ou melhor, é Texto pelo fato mesmo de o saber); o Texto não é decomposição da obra; a obra é que é a cauda imaginária do Texto

E conclui, centrado na metáfora da leitura como experiência estética:

Ou ainda: só se prova o Texto num trabalho, numa *produção*. A consequência é que o *Texto* não pode parar (por exemplo, numa prateleira de biblioteca); o seu movimento constitutivo é a *travessia* (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras).

Difícil encruzilhada para quem leciona em classes do Ensino Médio, e que põe seu ofício docente a mercê do estudo contingenciado de obras previamente indicadas para leitura, “decompondo-as” como promessa para ingresso nos cursos universitários...

Evade-se assim, do cotidiano escolar, não só a função política-educativa inerente ao *Texto*, como a oportunidade de ser leitor do mundo e da palavra, abdicando desse bem cultural que, no dizer de Antonio Cândido (2004, p. 176-177), “humaniza em sentido profundo, porque faz viver”, é um direito inalienável: “Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade”.

Construindo um rito de passagem, acadêmico e político, o ensaísta, nesta mesma palestra, “O direito à literatura”, proferida na SBPC em 1988, acentua a estreita relação entre direitos humanos e literatura, esta com “sua

poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, com uma variada complexidade, nem sempre desejada pelos educadores”

Reitera, com sua própria voz, o prisma conceitual de Barthes, elucidando a função formadora da leitura literária:

Quando recebemos o impacto de uma produção literária, ele é devido à fusão inextricável da mensagem com sua organização [...] o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere (p.178).

Por tal, me arrisco, com a temeridade de leitora, a percorrer os passos do pensamento barthesiano, senão tanto em sua erudição e abrangência de legado científico, mas, sobretudo, por sua *teimosia* em reconhecer a linguagem estética como energia movente e metamórfica; pois, - como já nos comunicava na célebre *Leçon*, pronunciada em 07 de janeiro de 1977 no Collège de France (*Aula*, 1978, p.26-27) - “teimar quer dizer afirmar o Irredutível da literatura [...] quer dizer manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera”.

Na mesma conferência, (- representando, a meu ver, a descoberta e o reconhecimento de categoria de análise e de traço marcante da estética barroca), acrescenta um toque fundamental para a liberdade no processo da leitura literária: “ao mesmo tempo, teimar e deslocar-se, isso tem a ver, em suma, com o *método do jogo*”:

[...] a terceira força da literatura, sua força propriamente semiótica, consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los em uma maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas (p.28)

Heteronímia das coisas, homologias etimológicas, como fracionar a *linguagem servil*, não raro presente na fala *magister* da autoridade professoral? Quem sabe, talvez, o encaminhamento barthesiano (1988 [1971], p. 340): “Corramos então o risco maior. Escrevamos no presente, produzamos diante dos outros e por vezes com eles um livro em via de fazer: *mostremo-nos em estado de enunciação*.”

A “expressão deste sujeito, nunca acabado, mas em permanente formação”, completa a pesquisadora Eliana Yunes em *Pensar a leitura; Complexidade* (2002, p.32), “longe de indicar a fragmentação irreversível, denunciada insistentemente pelas ciências humanas e sociais é condição mesma de sua existência e postula a exigência ininterrupta de *tornar-se leitor*”.

Resultado de uma *opção permanente de interpretantes*, a Autora aponta, (por associação de referencialidade), como elementos constitutivos do texto, cambiante como escritura, podem acolher as rotas e ritos de passagem para esse jogo transgressor da experiência estética [...] “como indicadores da infinita busca pelo sentido que não se deixa aprisionar, pois uma vez entrevisto, já se altera”.

Com Barthes, vamos encontrar uma distinção sensível sobre a natureza dos textos, como motivação para o leitor crescer e aparecer: há os *legíveis* que permitem ao leitor acompanhá-lo; há os que o obrigam a levantar a cabeça da página; há finalmente os que são *escrevíveis*, isto é, demandam que lhes dê sequência, *escritura*, sob a forma de leitura-escrita. Nestes estaria a reserva interminável de significação para a leitura (p.33).

Em 1970, com o sugestivo título “Escrever a leitura” (1988, p.41-42), Barthes já prenunciava a nova feição da leitura, sua imensa multiplicidade de sentidos e sua intertextualidade, enfim, a leitura, com proveito lúdico, que *deriva de formas transindividuais*, aqui visibilizada pelo método do jogo e materializada na perspectiva de uma *produção*.

Advertindo que “essa lógica não é dedutiva, mas *associativa*: associa ao texto material (a cada uma das suas frases) outras *ideias*, outras *imagens*, outras *significações*”, o teórico francês esclarece:

Abrir o texto, propor o sistema de sua leitura, não é apenas pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente; é, principalmente e muito mais radicalmente, que não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas a verdade lúdica; e ainda mais, o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um *trabalho* – do qual, entretanto, se houvesse evaporado qualquer padecimento: ler é trabalhar nosso corpo (sabe-se desde a psicanálise que o corpo excede em muito nossa memória e nossa consciência) para o apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade achamlotada das frases.

Dando a vez ao ponto de vista de um artífice da literatura, chamo um dos instigantes momentos textuais de Italo Calvino, enunciados como conferência em 1967, “Cibernética e fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório)”, reiterando o poder transformador do processo de reciprocidade dialógica entre leitor e sociedade, em sua pluralidade de vozes culturais que aí se constroem:

A literatura chega a isso – acrescento eu – por meio de jogos combinatórios que, a certa altura, carregam-se de conteúdos pré-conscientes e lhes dão finalmente voz. É por esse caminho de liberdade aberto pela literatura que os homens adquirem espírito crítico e o transmitem à cultura e ao pensamento coletivo (2009, p.213).

Relembro, nessa teia de produção de sentidos, a obra *Le città invisibili*, desse escritor italiano, da qual destaco o fragmento textual “As Cidades e seus símbolos” (1990 [1972], p.59-60):

Você sabe melhor que ninguém, sábio Kublai, que jamais deve se confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles. [...]

Pode ser que isto você não saiba: que para falar de Olívia eu não poderia fazer outro discurso. Se de fato existisse uma Olívia de bífores e pavões, de seleiros e tecelãs de tapetes e canoas e estuários, seria um mero buraco negro de moscas, e para descrevê-la eu teria de usar metáforas da fuligem, dos chiados de rodas, dos movimentos repetidos, dos sarcasmos. **A mentira não está no discurso, mas nas coisas.** (grifo meu)

Ao primeiro estremeamento do leitor, quase um assombro perante a ruptura estilística da narrativa no derradeiro enunciado frasal, permito-me outra dialogia intertextual, a poética de Lina Tâmega Peixoto (2005), realizada para outra obra literária: “as palavras parecem amarradas com nós e a voz segue aos tropeços pela interação que se estabelece entre a leitura e a caminhada”. Descortina-se, assim, a paisagem imaginária dos espaços dialógicos de trocas simbólicas, especialmente na última frase, repleta de significações suplementares – pois, em Calvino, o sinal gráfico do ponto final é ilusório.

Discurso narrativo nodal de reticências e indagações, entrelaço uma nova rede de encontros intertextuais, agora com uma leitora do poeta João Cabral de Melo Neto, no caso, a primeira estrofe de *Tecendo a manhã*: a Autora dessa interpretação, Diana Pessoa Barros (“Dialogismo, polifonia e enunciação”, 1999, p.04), percorre vertente de leitura – que tomo de empréstimo para a narrativa de Calvino (e para outras análises ao longo desse percurso):

[...] tal qual Bakhtin o entende: tecido polifonicamente por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras. Afirma-se o primado do intertextual sobre o textual: a *intertextualidade* não é mais uma dimensão derivada, mas, ao contrário, *a dimensão primeira de que o texto deriva*.

Esse caleidoscópio da linguagem *em ação* é uma pequena amostra da grande complexidade de *jogar* com os interstícios da palavra e suas significações, responsabilidade do educador que vai mediar a construção do conhecimento pela via do da intertextualidade, e de sua decorrente feição contemporânea, o hipertexto. .

Na voz da *leitora* intérprete Eliana Yunes (2002, p.26), esbarro com inteligente alusão a livros de dois outros leitores/escritores, que frequentam a minha biblioteca: “passear pelos “bosques da ficção” ou pelas “cidades invisíveis” é uma experiência iniciática à descoberta de que o próprio mundo da natureza dada só pode ser entrevisto pela ótica da cultura”

Em um traçado lógico, Yunes evoca, de forma lúcida e intencional, a estreita relação entre *letra e vida*, e como experimentá-la esteticamente pela linguagem:

A intimidade gradual com a sedutora linguagem das *assonâncias*, das *imagens* inusitadas, dos *enredos* inesperados abre caminho para outras aventuras e compromissos de leitor, que passa a vislumbrar maior cumplicidade e responsabilidade entre *letra e vida* – ali onde a *melopéia*, a *fanopéia* e a *logopéia*, descritas por Pound, ocorrem ordinariamente e nem carecem de nomenclatura para tocar o ouvinte atento, seja na publicidade, seja no improviso, seja na sedução dos discursos políticos ou amorosos...

Como a “cultura aparece como *margem*: sob qualquer forma”, insiste Barthes em *O prazer do texto* (1973, p.41), a palavra poética barroca aqui escolhida *não é uma “autoridade”*, mas uma *recordação circular*.

E o remate, abrindo fendas para o seu cadenciado dueto com Julia Kristeva (1969): “E é isso o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto – quer esse texto seja Proust ou o jornal diário, ou um écran da televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida” (p.77).

Por esse ângulo, a noção de *Texto*, aqui elegida, é cambiante e multiplicativa especialmente pelo olhar criador do *Leitor*, inserindo-se na ampla rede de significações dos bens culturais.

Embora suas fronteiras discursivas devam existir por ser um objeto cultural, físico e dinâmico, nem por isso, renuncia ao direito de ser um *projeto*, uma proposta potencial de significação, jamais inteiramente construída, sempre inconclusa, onde o mote é a “liberdade de atuação, pois as ideias não tem corpo e podem se adaptar a infinitas situações, espaços, contextos” (CORREIA & ANTONY, 2003, p.51)

Em complemento, a concepção de *intertextualidade* aqui eleita é a clássica, enunciada, em 1974, pela pensadora Júlia Kristeva, em *Introdução à semanálise*, quando demonstra como o texto de autoria, por natureza *intertextual*, se apropria de outros textos; enfim, como “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (p.64).

Essa concepção de intertextualidade - colocada à prova da realidade crítica pela pesquisadora (*estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional*), em capítulo homônimo de *O texto do romance* (1984 [1979], p. 154-193) - vem acrescida de postulações e questionamentos que, a meu ver, são pontos de reflexão e de circuitos analógicos com a fisionomia cultural do movimento literário em questão, entre esses: *a cidade e a voz*; *a topologia carnavalesca*; e *o desdobramento e a máscara*

Búlgara de nascimento, Kristeva, desde 1966, convive em meio aos intelectuais franceses, incluindo Roland Barthes que, adotando sua concepção de *significância*, adverte sobre as consequências de ignorá-la, com o costumeiro tom radical de *O prazer do texto* (1973, p. 113):

Embora a teoria do texto tenha designado particularmente a *significância* (no sentido que Julia Kristeva deu a esta palavra) como *lugar de fruição*, embora tenha afirmado o valor simultaneamente

erótico e crítico da prática textual, estas proposições são muitas vezes esquecidas, recalçadas, abafadas.

Se, então, os fios dialógicos podem ser tramados com e pelas ideias, mais seriam instigantes que também as produções culturais do Barroco encontrassem os pontos de vértice de seus *falares* na criação contemporânea engendrada com outros códigos culturais (viáveis tecnologicamente a partir do século XX), *enunciações* como imagens fílmicas, videocliques musicais, ou alguns preciosos web sites documentais.

*Produção e Prazer*, Logos e Eros (sem ignorar Tanatos), a *mathesis* e o *mandala*, como evoca Barthes, novamente em *O prazer do texto* (1973, p. 41): “Saboreio o reinado das fórmulas, a inversão das origens, a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior.”

Do ponto de vista metodológico, para capturar/cativar o leitor escolar, o texto, lido, ouvido ou assistido, não pode jamais se restringir a ser apenas uma atividade vivenciada “de forma interessante” (como prega a psicologia pedagógica, restritiva) – mas sim, antes de tudo, provocar-lhe o excitamento, o *surpreender-se*, o impulso desejante de *repetição* da experiência, ora enunciado como uma litania familiar, ora como uma inesperada novidade (BARTHES, 1973, p, 84-85): “Nos dois casos, trata-se da mesma física de fruição: o sulco, a inscrição, a síncope, o que pode ser cavado, pisado ou o que explode, rebenta”.

Bem a propósito, Walter Benjamin, referindo-se à tumultuosa relação do escrito com seus tipógrafos, em “A imagem de Proust” (1987, p.37), cria o jogo de significâncias para a palavra texto, em seu movimento de tecer, não só a linguagem, mas a memória prazerosa da experiência estética vivida através do seu contato.

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que o que veio antes

e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo da textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. Podemos mesmo dizer que as intermitências da ação são o mero reverso do continuum da recordação, o padrão invertido da tapeçaria.

A enunciação de Benjamin envolve propósito duplo para o meu próprio texto. Por um ângulo, porque faz reverberar algo que sempre busquei em minha própria prática, o de poder testemunhar, cada vez mais, o acontecimento único e mágico da experiência da leitura, quando o estudante, imerso nos estudos de teorias ou de características de um período literário, de súbito vive o *surpreender-se*, instante em o texto o tece por inteiro, impelindo-o ao desejo de repetir essa experiência de prazer como uma vivência poética.

Por outro, porque a relação finito/infinito é registro da polaridade inerente ao pensamento e ao espírito do Barroco, margem de referência desse trabalho, propiciando trabalhar a hipótese de que são os elementos intrínsecos do texto, impressos em sua linguagem polissêmica e polifônica, que desencadeiam a relação de alteridade texto/intérprete, quando fazem coincidir, por exemplo, essa específica antítese com medos e desejos inerentes à subjetividade do estudante, tornando- o leitor no exato momento de cada experiência estética.

Nesse contexto, a leitura de produções culturais perseguiria este momento único e intransferível de recepção estética, que não se contenta em “pacificar” o Desejo, enquanto ousa suspender o poder dos significados e adentra sensória e sensualmente numa *galáxia de significâncias*, assim distinguida, na teoria do texto barthesiana (1973, p.49):

**Texto de prazer:** aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. **Texto de fruição:** aquele que põe em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do

leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar *em crise* sua relação com a linguagem.

E, ainda indócil, Barthes (1973, p. 115-116) nos convida a, (se fosse possível) “imaginar uma estética de prazer textual, teríamos de incluir nela: a escrita em voz alta”.

[...] o seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções: o que ela procura (numa perspectiva de fruição) são os incidentes pulsionais, a linguagem revestida de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, e não a do sentido, da linguagem.

Como um processo de *colagem* quase metalinguístico, é possível imaginar uma prática docente que faça aliados, o conhecimento formal e a construção desse conhecimento, retirando do estudante/leitor o epíteto de mero consumidor e possibilitando-lhe ser um produtor do texto?

*Consumidor* (de significados) / *produtor* (de significâncias), um legítimo propósito pedagógico de mutação de um *organismo* para outro. Complexo processo de transmutação desestruturando o rito discursivo escolar, esse desafio vai muito além dessa mera “profissão de fé” em sua causalidade linear. Caso contrário, por uma conexão significativa, por uma referencialidade intertextual, “*seria uma rima/ não seria uma solução*”, versos do *gauche* Carlos (Drummond), em “Poema de sete faces” (*Alguma poesia*, 1930):

Mundo mundo vasto mundo  
se eu me chamasse Raimundo  
seria uma rima, não seria uma solução.  
Mundo mundo vasto mundo,  
mais vasto é meu coração.

(Desfeita essa *vista* do mundo, dez anos mais tarde, pelo próprio poeta em *Sentimento do mundo*, no poema “Mundo grande”, revela-se uma nova metáfora desse organismo em transformação, pela palavra em potência multiplicadora):

Na solidão de indivíduo  
desaprendi a linguagem  
com que homens se comunicam.  
[...]  
– Ó vida futura! Nós te criaremos.

Essa rede de significâncias em tessituras moventes, da palavra poética para a vida cotidiana (ou para os propósitos acadêmicos), e vice-versa, teria uma interminável *cauda*, esta poderia se estender *ad infinitum*, nesse jogo bem rizomático, expressado por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (1996, p. 22), enquanto buscavam fórmulas para *desfazer* os três extratos que nos *amarram* a uma perspectiva monológica e hierarquizante:

Desfazer o *organismo* nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões, que supõe todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas á maneira de um agrimensor [...]. A *significância* cola na alma assim como o organismo cola no corpo e dela também não é fácil desfazer-se. E quanto ao sujeito, como fazer para nos descolar dos pontos de *subjetivação* que nos fixam, que nos pregam a uma realidade dominante?

Empresto aqui palavras do próprio Poeta, em entrevista de 1980, ao jornalista pernambucano Geneton Moraes (*Dossiê Drummond*, 1994), um tom bem premonitório para centenas de web sites que desfiguram o Texto, (e até o aviltam), ora desconectando-o do seu contexto, ora transformando-o em “mensagens de autoajuda”:

- O senhor admite que fez poemas que – não é exagero dizer – entraram para a história do Brasil?

**(Drummond):** Nenhum poema meu entrou para a história do Brasil. O que aconteceu foi o seguinte: ficaram como modismos e como frases feitas na atualidade: “Tinha uma pedra no meio do caminho” e, “E agora, José?”.

Vem de Italo Calvino (2004, p. 200) uma forma de resposta elucidativa, dialética, para essa tensão discursiva entre o texto poético e o seu uso não raro abusivo pelos consumidores de “cacos” textuais, frente à “rapidíssima passagem de sinais pelos intrincados circuitos que ligam os relés, os diodos e os transistores que se apinham em nossa calota craniana”.

Contextualizando sua análise em um cenário histórico-cultural que viu desaparecer o triunfo da continuidade histórica (Hegel) e da continuidade biológica, (Darwin), em parte fortalecidos pelos desenvolvimentos da cibernética e suas máquinas capazes de aprender, “que superava todas as rupturas das antíteses dialéticas e das mutações genéticas”, dando lugar aos paradigmas de “descontinuidade, da divisibilidade, combinatoriedade, sobre tudo o que é fluxo contínuo” - identidade do hipertexto -, Calvino se pauta, sobretudo, pelo poder de transformação dos postulados matemáticos como o de von Neumann que “mudaram radicalmente a imagem de nossos processos mentais” :

Na maneira como a cultura de hoje vê o mundo, há uma tendência que surge concomitantemente de diversas partes: o mundo em seus vários aspectos é visto mais como *discreto* e não como *contínuo*. Utilizo o termo *discreto* em seu sentido matemático: quantidade “discreta”, ou seja, que se compõe de partes separa. O pensamento, que até hoje ontem nos parecia coisa fluida – evocava para nós imagens lineares, como a de um rio que corre ou a de um fio que se desenrola, ou então imagens gasosas como uma espécie de nuvem, tanto assim que frequentemente era chamado “o espírito” – hoje tendemos a vê-lo como uma série de estados descontínuos, de

combinações de impulsos sobre um número finito (um número enorme, mas finito) de órgãos sensoriais e de controle.

Por esse prisma, além do gozo de perpetuar indefinidamente o poder de acrescentar ou subtrair, de “*deslinear*” o texto, penso ser grande o risco da *alienação* barthesiana (“a separação dramática das linguagens”) frente às infindáveis possibilidades de conexões e associações (dialética e ironicamente o movimento constitutivo de plurilinearidade, um dos traços identitários da construção hipertextual).

O alerta do linguista Luiz Antônio Marcuschi, em artigo “Linearização, cognição e referência: o desafio do hipertexto”, tornado público em 1999 na revista *Línguas e Instrumentos Linguísticos* da Unicamp (e hoje povoando espaços virtuais como *links* de referência), me soa bastante oportuno

Portanto, a primeira observação sistemática é: a deslinearização é um processo de construção de sentido (e até de textos) muito antigo e normal, não constituindo novidade. *Sua novidade é sua transformação em princípio de construção textual*

Por outro lado, tal como frisado por Snyder (1997:46), a despeito de se postular que o hipertexto foge à linearização, deve-se admitir que não se trata de uma produção textual randômica ou aleatória, pois isto tornaria ininteligível a informação [...]

Ele rompe a ordem de construção ao propiciar um conjunto de possibilidades de constituição textual plurilinearizada, condicionada por interesses e conhecimentos do leitor-coprodutor.

Por esse itinerário, não se pode furtar às contradições que envolvem a construção desses produtos culturais, senão de sua leitura, ao menos de sua manufatura.

Em excelente trabalho de decifração crítica dessas tensões no contexto de uma *sociedade mediatizada*, os pesquisadores Regina Calazans e José Luiz Braga delineiam, dialeticamente, em *Comunicação & Educação: questões*

*delicadas da interface* (2001), os horizontes de sua praxis, e sua articulação com os diferentes ângulos de interface entre *dois campos de abrangência*, de feição interdisciplinar, a comunicação e a educação:

Ao se dotar de mediações tecnológicas para desenvolver as interações sociais, a sociedade não apenas acrescenta instrumentos que aceleram e diversificam sua comunicação, mas acaba por modificar seus próprios processos (p.30)

Destaco, como parênteses, o momento condutor do capítulo “Interfaces” (2001, p.53), por estar intrinsecamente ligado à intencionalidade educativa desse meu trabalho, a saber, “uma das articulações da interface refere-se ao uso de meios nos processos formais de ensino, presencial e à distância” (p.53).

Duas proposições conceituais, entre os intertextos alusivos, criam conexões com o estilo de análise: a *penetrabilidade* e a *inclusividade* dos meios de comunicação, acentuando-se, ainda, a “forte porosidade, com intensificação das relações de fluxo entre o espaço comunicacional de interesse geral (referido às vezes como “campo das mídias”) e o ângulo comunicacional das diversas áreas específicas” (p.32).

Braga & Calazans (2001, p, 31), pela argúcia de suas argumentações, acionam o motor de partida para a representação e figuração de uma original produção acadêmica:

A inclusão de processos (e não apenas de “objetos”) desenvolve já uma segunda característica dos meios. Ao adicionar processos estes são inevitavelmente modificados no espaço da inclusão – em pelo menos dois sentidos: o resultado final da objetivação (da produção) é um processo modificado em formas, ritmos, duração, perspectiva, interpretação; e o próprio processo, no espaço real, recebe solicitações de modificações para “se ajustar” ao olhar/ouvido dos equipamentos. Para esta característica dos meios propomos a denominação de “*penetrabilidade*”- o meio/processo de comunicação

*penetra* nos processos sociais, modificando-os em função de seus próprios modos operatórios.

E,

O advento do computador e sua generalização (em todos os sentidos: de acesso ao seu uso, de aplicação a praticamente todos os processos sociais, de diversificação de operações) modifica qualitativamente esta situação. Mantendo (e ampliando) a *inclusividade*, que é própria de todos os recursos de reproduzibilidade técnica, o computador leva a penetrabilidade ao nível extremo. Diferentemente de trazer o processo ao espaço de captação (modificando-o na inclusão), vai diretamente ao espaço social e/ou natural de realização do processo, modificando-o aí, na própria organização de seu desenvolvimento efetivo. O que significa criar diretamente novos processos.

*Inclusividade e penetrabilidade* para construir essa paisagem imaginária que permite concretude à virtualidade, esculpida pela heterogeneidade das “cadeias semióticas” na diversidade de linguagens verbais e nãoverbais, em movimento migratório, e bem interdisciplinar, para outros sistemas externos, outros *campos de abrangência*: as artes, as ciências, as políticas, a filosofia.

É Roland Barthes quem dá o veredito (*o dito verdadeiro*), em “Guerra das linguagens” (1988 [1973], p. 126-127):

[...] só a escritura pode misturar os *falares* (o psicanalista, o marxista, o estruturalista, por exemplo), constituir aquilo a que se chama *heterologia* do saber, dar à linguagem uma dimensão carnavalesca.

Esse filósofo da linguagem, que articulou dialeticamente as relações entre linguagem, ciência e literatura, que demonstrou que o Texto é a própria postulação do “espaço estendido fora das leis que proscvem a contradição”,

pois só a escritura efetua a linguagem em sua totalidade, abre novas conjecturas sobre o fenômeno da leitura, no sentido em que essa, derivada de formas transindividuais, constrói um leitor de texto literário - ou aquele do hipertexto - muito mais vivo e coerente do gestado pelo princípio da simples “expressividade”.

Desta forma, sendo que a frase “não tem só o sentido literal e denotado; é repleta de significações suplementares; por ser de uma só vez referência cultural, modelo retórico, ambiguidade voluntária de enunciação e simples unidade de denotação” (1988, p.26), propõe original espaço para a palavra literária no interior de sua tensão discursiva na qual toda enunciação supõe o próprio sujeito:

Só a escritura, enfim, pode desdobrar-se sem lugar de origem; só ela pode frustrar o jogo de qualquer regra retórica, qualquer lei do gênero, qualquer arrogância do sistema: a escritura é atópica, com relação à guerra das linguagens, que não suprime, mas desloca, ela antecipa um estado de práticas de leitura e de escritura, onde é o desejo que circula, não a dominação.

Entrementes, como *pensar* o texto, sem a ingerência da autoridade docente, “se o texto não é uma linha de palavras a produzir um sentido único [...], mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original, o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”.

Pergunta que move essa análise investigativa, formulada por Roland Barthes, em 1968, sintomaticamente no ensaio “A morte do Autor” (1988 [1968], p. 68)

Haveria, talvez, uma espécie de resposta antecipada em “Escrever, verbo intransitivo?”, - enunciado em Londres (1966), quando Barthes se refere à *instância do discurso*, buscando “aprofundar o “pacto da fala” que une o

escritor e o outro, de maneira que cada momento do discurso seja, a uma só vez, absolutamente novo e absolutamente compreendido” (1988 p.38)

Interrogo-me, então, como essa prática leitora de estilísticas diversas nos díspares tempos estéticos do Barroco brasileiro pode ser concebida, e veiculada didaticamente, a partir das interfaces, não apenas com princípios como a *ruptura assindética*, mas pela *discursividade narrativa*, entoada pela voz criadora de diferentes narradores (na praça e do púlpito).

E, como cada texto enuncia a sua própria história, deixando então entrever um novo texto, como *auditório social*, (BAKHTIN, 1986, p.112), essa situação linguística possibilita alcançar didaticamente o ponto de intersecção da dialogia entre outros textos da cultura, (incluindo o que se instala no interior de cada texto), dando-lhe identidade, singularidade e consciência histórica.

Ao investigar os vários níveis de correlação entre produção e história literárias, o crítico Antônio Candido (*Literatura e Sociedade*, 1985 [1965], p.77-78) fornece o traçado da interlocução entre “O escritor e o público” que, juntamente com o ensaio “Letras e ideias do período colonial” (1985, p.89-107), mostram-se indispensáveis como base analítica de minha própria investigação, especialmente quanto aos cenários dessa interlocução: a praça ou o púlpito:

Quando consideramos a literatura no Brasil, vemos que a sua orientação dependeu em parte dos públicos disponíveis nas várias fases, a começar pelos catecúmenos, estímulo dos autos de Anchieta, a eles ajustados e sobre eles atuando como lição de vida e concepção de mundo. Vemos em seguida que durante cerca de dois séculos, pouco mais ou menos, os públicos normais da literatura foram aqui os *auditórios* – de igreja, academia, comemoração.

E continua, visibilizando o profano poeta baiano Gregório de Matos que configurou, a seu modo, “a oralidade característica do tempo, e que não parece ter cuidado em imprimir as obras que se malbarataram nas copias volantes e no curso deformador da reprodução oral, propiciando a confusão e a deformação que ainda hoje as cercam”:

O escritor não existia enquanto *papel social definido*; vicejava como atividade marginal de outras, mais requeridas pela sociedade pouco diferenciada: sacerdote, jurista, administrador. Querendo fugir daí e afirmar-se, só encontrava os círculos populares de cantigas e anedotas, a que se dirigiu o grande irregular sem ressonância nem influência, que foi Gregório de Matos na sua fase brasileira.

E para dar rosto e voz ao homem do povo que ouvia nas praças poetas e cantadores como Gregório de Matos (ou escutava os *Sermões* que o jesuíta Antônio Vieira proferia nos púlpitos), e visibilizá-lo como gente real ao leitor do século XXI, recorro a Darnton, em *O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa* (1986, “Apresentação”, p. XIII- XIV) quando indica que sua investigação “tenta mostrar não apenas o que as pessoas pensavam, mas **como** pensavam – como interpretavam o mundo, conferiam-lhe significado e lhe infundiam emoções”:

Enquanto o historiador das ideias esboça a filiação do pensamento formal, de um filósofo a outro, o historiador etnográfico estuda a maneira como as pessoas comuns entendiam o mundo. Tenta descobrir sua cosmologia, mostrar como organizavam a realidade em suas mentes, e a expressavam em seu comportamento. Não tenta transformar em filósofo o homem comum, mas ver como a vida comum exigia uma estratégia. Operando ao nível corriqueiro, as pessoas comuns aprendem a se “virar” – e podem ser tão inteligentes, à sua maneira, quanto os filósofos. Mas, em vez de tirarem conclusões lógicas, pensam com coisas. Ou com qualquer material que sua cultura lhes ponha à disposição, como histórias e cerimônias.

Complexidade de experiências leitoras em obras de todos os códigos culturais, da literatura à arquitetura, da pintura e escultura às partituras musicais, essa vem, especialmente configurada no Barroco, acompanhada de vozes anônimas que surgem da oralidade, consubstanciadas nas narrativas do

imaginário, nos folguedos populares, no cancionero tradicional e em cultos de devoção religiosa.

Se o ensino do movimento literário barroco pode criar confluência de vozes autorais de escritores, artistas plásticos, arquitetos e compositores, porque não lhe acrescentar o veio da cultura popular, aquela tradição oral que transitava no cotidiano daquelas gentes iletradas, narrando histórias, adornando oratórios, entoando ladainhas, ofícios e novenas e cometendo pecados nos divertimentos profanos?

Em *diagonalidade barroca*, como metáfora dessa *mistura de falares*, do sagrado eclesiástico e da *invenção* do sagrado popular, lembro a narratividade do segmento final do filme *O viajante* (1999), direção e roteiro do cineasta *marginal* Paulo César Saraceni, fotografia de Mario Carneiro, inspirado no romance homônimo e inacabado de Lúcio Cardoso.

A cena retrata, com o irisado da cor litúrgica da Paixão de Cristo, a *Procissão do Encontro* entre a Mãe Dolorosa e o Filho divino, vagueando por entre o fervor a ingenuidade e foca-se na figura da personagem vivida por Milton Nascimento entoando o *Tantum ergo Sacramentum* (cântico atribuído a Tomás de Aquino que, em cadência gregoriana, era ouvida e cantada nas solenes celebrações eucarísticas das igrejas barrocas, com direito ao brilho esplendoroso - semiótica do poder da liturgia católica à época - das suntuosas custódias, em ouro e pedras preciosas)

Bruscamente, em meio ao alarido do povo e aos ruídos dos fogos em colorida apoteose, sem qualquer aviso prévio, já nos créditos, a cena salta *carnavalescamente* do espaço de pungente devoção cristã regida nos moldes canônicos para a plástica coreografia do Congado da cidade de Ubá - MG, vozes dissonantes louvando os santos negros, Santa Ifigênia e São Benedito, no ritual profano do Rei Congo e da rainha Ginga de Angola, (ou a Rainha Njinga Nbandi, do século 17).

Ao insistir na modulação narrativa para o discurso didático, lembro novamente Bakhtin quando, em 1934, refletindo sobre o discurso do romance (*Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, 1998, p.89; 99),

apontava que essas dialogias, na “tensão inscrita na produção discursiva [...] podem ser confrontadas, podem servir de complemento mútuo entre si, oporem-se umas às outras e se corresponder dialogicamente.”

Real desafio de escritura acadêmica, esse modo de delinear as rotas de construção de práticas leitoras e de produção de sentidos pelo viés do discurso literário, em si mesmo polifônico e polissêmico, encontra a tradução de sua dificuldade de enunciação nas palavras da pesquisadora Beth Brait (*As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso*, 1999, p.16)

Ao mergulhar nas sutilezas conceituais de Mikhail Mikhailovich Bakhtin, a Autora encaminha sua análise pela “aceitação da ideia do discurso inconcluso, ou seja, aquele que se movimenta constantemente nas águas revoltas de outros discursos passados e presentes, como uma característica do discurso bakhtiniano”.

Em última instância, algo que resulta ‘no fio reflexivo que tem o complexo universo da linguagem como objeto’.

E como não pode haver, então, apenas uma história, apenas um formato de discurso (acadêmico, jornalístico ou estético), pois *toda enunciação supõe o seu próprio sujeito*, cabe reflexões que deslindem estes confrontos que se instalam no interior da prática das linguagens dissonantes, como a literária e do hipertexto (- e, na palavra barthesiana de que “a diferença se insinue subrepticamente no lugar do conflito”), tais como foram definidas em conversas com minha orientadora, Dra Ângela Correia Dias: em síntese, tais conflitos são *uma metáfora precisa do próprio conhecimento*.

Quando Mikhail Bakhtin (Volochinov), já em 1929, em sua obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1986: p.123-124), defende que só a dialética pode resolver a contradição entre a unicidade e a pluralidade da significação, começou-se a perceber que o fenômeno social da interação verbal pode se revelar como indicador político de mudanças estruturais.

Como “não pode haver interlocutor abstrato” (1986: p.112), a prática social da linguagem que usa a palavra se torna o espaço privilegiado onde se

confrontam os valores sociais contraditórios, já que “os signos só podem aparecer em um território interindividual” (1986, p.35)

Isso significa que toda “enunciação é de natureza social” (1986, p.109) e só pode ser compreendida como uma réplica do *diálogo social*:

Essa orientação da palavra em função do interlocutor tem uma importância muito grande. Na realidade toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato que procede de alguém como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. [...] A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (1986, p.113).

Para leitores que não se sintam intimidados por essa ilusória disjunção entre voz autoral e imagem mental percebida como seu *duplo*, e que navegam desvios e hesitações para horizontes incertos “nesse universo (onde) nada era definitivamente dado, porque tudo poderia vir-a-ser, inclusive o seu contrário” (RONCARI, 1999, p. X), penso ser particularmente *navegável* o pensamento desse teórico russo que revolucionou os modos de ler e de estudar a produção estética, com sua teoria dialógica da palavra enunciada – “a estrutura da enunciação e a da atividade mental a exprimir são de natureza social” (1986, p.122) - concebida e atualizada “por sua prática viva de comunicação social” (1986, p.96).

Em coro bakhtiniano, dois outros *falares* de estudiosos da linguagem se complementam como ressonâncias e repercussões de contemporaneidade: o primeiro, no mesmo tempo cronológico de autoria; e o segundo, contemporâneo nosso, na sua acuidade de leitor:

-- em coletânea de artigos escritos entre 1915-1922 e publicados no volume *Psicologia del Arte* (1972, p.305-306), Liev Seminovich Vigotski, na vanguarda

para a formulação de uma poética marxista, definia o estatuto pleno de objeto discursivo estético:

Arte é o social em nós e o fato de que sua ação se efetue em um indivíduo isolado não significa que sua essência e raízes sejam individuais.

A arte introduz de maneira crescente a ação das paixões, rompe o equilíbrio interno, modifica a vontade em um sentido novo, formulando para a mente e revivendo para o sentimento aquelas emoções, paixões e vícios que, sem ela, teriam permanecido em estado de indeterminação e inviolabilidade.

-- e o crítico Leandro Konder, em 'O espírito poético da educação '(2001: p.19) atualiza:

Nossa linguagem, para ter eficiência dialógica a que se referia Bakhtin, depende de signos verbais, de conceitos, de algum consenso, de certa universalidade (se os seres humanos se *comunicam*, é porque têm algo em comum).

Para poder passar do plano do monólogo ao plano do diálogo, entretanto, a linguagem necessita da expressão das singularidades, das distintas maneiras de sentir. No intercâmbio vivo de uns com os outros se formam as imagens, as parábolas, as sugestões e encantamentos da linguagem poética.

O ponto de interrogação persiste: por qual portal iniciar essa *conversação* com a obra, como materializar o intenso desejo humano do encontro com o Outro, reconhecendo-se na voz do Autor e, por seu intermédio, como copartícipe dos sentidos do texto, criar uma nova forma de afiliação histórica, a do pertencimento a comunidade dos que vivenciam o prazer de não serem meras criaturas, compartilhamento este gestado pela inequívoca capacidade criadora do ser humano?

Nas palavras de Eliana Yunes, em *A leitura como experiência* (2003, p.14), a subjetividade do leitor se constrói pela alteridade:

Ler é desfazer a certeza dura e vacilar com a confiança de que se perdendo há mais a encontrar: a linguagem não se esgota no sentido atribuído historicamente, suspenso do seu discurso cotidiano. Não é à toa o recurso à alegoria, à parábola, à poesia para driblar o endurecimento dos discursos. As palavras vivem entre os homens e a ninguém pertencem com exclusividade.

A Autora sinaliza o atalho metodológico, reafirmando a importância da experiência leitora “Ler é reconhecer seu discurso entre outros, tocado por eles, apesar da diferença”:

[...]. Para ler, portanto, é necessário que estejamos minimamente dispostos a desvelar o sujeito que somos – ou seja, lugar do qual nos pronunciamos – ou que desejamos construir pela tomada de consciência da linguagem e de nossa história, nos traços deixados pelas memórias particulares, coletivas e institucionais.

Entrementes, vem de Robert Darnton, em *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução* (1990, p.159), o alerta de como é movediço o terreno do ensino de Literatura:

Conhecemos bastantes coisas sobre as bases institucionais da leitura. Temos algumas respostas às perguntas sobre “quem”, “o quê”, “onde” e “quando”. Mas os “comos” e os “porquês” se esquivam de nós. Ainda não criamos uma estratégia para compreender o processo interno pelo qual os leitores entendiam as palavras. Nem sequer compreendemos como nós próprios lemos, apesar dos esforços de psicólogos e neurologistas em acompanhar os movimentos dos olhos e mapear os hemisférios do cérebro.

Daí, a busca incessante nas pesquisas sobre as práticas de leitura esbarra no mais elementar dado de constatação: é preciso existir o leitor real (e não apenas o aluno) para que este processo continuado possa acontecer e ser legitimado pela prova da realidade.

Sem as garantias da causalidade linear entre o ato de ler por contingência curricular e uma prática continuada de leitura literária durante a vida, por livre desejo e escolha, resta a nós educadores buscar maneiras para que a prática da leitura literária nas escolas ao menos seja – além de espaço de conhecimento, não raro, apenas utilitarista – um momento de inequívoco prazer estético.

## 2. Incidências teóricas - metodológicas sobre o ser leitor

*Não posso ficar a vida toda fora da linguagem, tratando-a como um alvo, e dentro da linguagem, tratando-a como uma arma.*

Roland Barthes, *Aula*, 1977

Frente ao desafio de estruturar práticas de leitura compatíveis e coerentes à estilística discursiva e à ética histórica de cada período literário (no caso, o Barroco), o foco analítico se centra na concepção barthesiana de *Texto*, e na sua “invenção” da *escritura*, o que, como apontam seus intérpretes acadêmicos, possibilitou que as exaustivas análises de decifração do fenômeno literário ficassem bem menos tediosas...

Leyla Perrone-Moisés, no prefácio de *O rumor da língua* (1988, p.12-13), coletânea de ensaios do linguista francês, assim narra esse processo:

É de certa forma comovente acompanhar os esforços “científicos” de Barthes. Ele tinha uma cabeça organizadora, com aptidão para o rigor e a exaustividade. Mas exatamente por isso, percebia a todo o instante que o rigor das ciências dos signos nunca era suficiente para constituir um verdadeiro método científico que desse conta do signo linguístico. Paralelamente, foi-se instalando uma inapetência (um tédio) por essa ciência que ele ajudava a construir desconstruindo.

A noção de *escritura* e a teoria correspondente vieram tirá-lo desse impasse. A literatura, para ele, torna-se um saber ao qual só tem acesso pelo processo de um novo texto: texto mental da leitura, texto concretizado numa nova obra literária. Texto no qual o sujeito não preexiste como sujeito-que-sabe, mas na *produção* do qual o sujeito se cria e se recria, numa *significância* infinitamente aberta.

Entrementes, a primeira enunciação metodológica é referente aos principais interlocutores para essa minha produção acadêmica: inicialmente,

eleitos aos pares, os filósofos da linguagem Roland Barthes e Júlia Kristeva; Walter Benjamin e ele mesmo; Mikhail Mikhailovich Bakhtin e Geog Lukács; Umberto Eco e o Leitor (sem deixar escapar, dentro do recorte dessa tese, as excelentes *releituras* de intérpretes de suas complexas escrituras)

Em intervalos, no desenvolvimento do texto, pensadores brasileiros do quilate impar de Antônio Cândido, Fernando Correia Dias e Nelson Werneck Sodré; estudiosos e leitores do *Texto*, como Leandro Konder e Eliana Yunes. E desbravadores das contradições do Barroco, como Affonso Ávila, Afrânio Coutinho e Lourival Gomes Machado (sem, naturalmente, esquecer o teórico clássico desse momento estético, o alemão Helmut Hartzfeld, da corrente idealista da Estilística, e impulsionador desse tema em seus inúmeros ensaios *Estudos sobre o Barroco*)

Das entrelinhas da interatividade em uma *sociedade mediatizada* e do ingresso das escrituras tecnológicas nos *campos de abrangência* da educação e comunicação, detive-me nas posturas epistemológicas de Ângela Correia Dias, Regina Calazans & José Luiz Braga e de outros tantos pesquisadores, garimpados em inúmeras navegações virtuais. E, ainda, no excepcional trajeto de Raquel Wandelli que, com uma escritura polifônica, propicia entre outras descobertas, as significâncias do hipertexto em seu traçado e movimento de *rizoma*, quando “a obra não tem sujeito nem objeto, porque o objeto da leitura é ela mesma” (2003,p 32)

Navegando nas instigantes análises intertextuais de Wandelli (2003, p. 164), pude me orientar, ainda com um astrolábio funcionando como instrumento náutico e também mensurador da profundidade de minhas lacunas, entendendo-as como uma alternativa virtual de produção autoral e leitura interativa do *Texto*:

Em última análise, mais do que assinar uma obra pronta e acabada, autoria na era da informática implica ensejar/ensaiar uma criação daquele que arma oportunidades e oferece ocasião como flagrante do desejo de esperar um ato criativo simultâneo ou subsequente.

Pois, aqui, não se trata de uma análise estrutural desse fenômeno tão presente, mas, sobretudo, de reconhecer-lhe a importância de suas interfaces semióticas com a palavra literária. E, por consequência, de legitimá-la, não só como modos de veicular os saberes da historiografia literária, mas, ainda, como prática cultural da leitura literária, no âmbito do Ensino Médio.

E a tensão discursiva se impôs, na tentativa de criar circuitos dialógicos nos quais cada discurso autoral discursa e dialoga livremente com outros discursos.

Entrelaçando pensamentos de dois filósofos da linguagem, Bakhtin e Benjamin (entre outros, *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, de 1916), o crítico Leandro Konder - comentando a expressão cunhada por Cecília Meireles em 1930 (*O espírito poético da educação*, 2001, p. 17- 22) - traduz bem o propósito do meu próprio entrelaçamento de suas escrituras:

Sem que Cecília soubesse, um dos seus contemporâneos, o então pouco conhecido crítico alemão Walter Benjamin, estava trabalhando numa direção que tinha pontos de contato com a preocupação dela.

Benjamin distinguia entre expressão [...] e comunicação [...].

Ambas são necessárias na vida das pessoas. Nas condições da sociedade hegemônica pela burguesia, entretanto, segundo Benjamin, a comunicação se expande e a expressão é comprimida. A informação útil ocupa espaços que costumavam pertencer à narração

Apontando o falso dilema de escolha de discursos para veicular os saberes, o Autor (p.21) alerta que muitos professores “cometem o equívoco de ignorar que para eles o desafio passa pelo reconhecimento de que a atividade do educador é, por sua própria natureza, projetiva, antecipadora”:

Trava-se uma batalha, entre o modelo simplificado do professor-artista-narrador que insiste em envolver e “seduzir”, e outro modelo, não menos simplificado de professor cientista lógico, que prefere trabalhar quase que exclusivamente com a racionalidade.

É claro que não vale a pena trocar uma unilateralidade pela outra. Se a realidade, em seu movimento incessante e em suas infinitas contradições, é um enigma que nós jamais resolveremos totalmente, só podemos nos esforçar para nos aproximarmos dela, aproveitando os diversos meios de que dispomos.

Completa com Bakhtin, pela via de *A estética da criação verbal*, apontando que “a linguagem que tem condições para fazer reviver o passado e dispõe de meios para tocar no porvir (no que se tenta perceber que está por vir) transcende dos limites dos estritos procedimentos das ciências”.

Nossa linguagem, para ter eficiência dialógica a que se referia Bakhtin (Bakhtin, 1992) depende de signos verbais, de conceitos, de algum consenso, de certa *universalidade* (se os seres humanos se *comunicam*, é porque têm algo em *comum*).

Para poder passar do plano do monólogo a o plano do diálogo, entretanto, a linguagem necessita da expressão das *singularidades*, das distintas maneiras de sentir. No intercâmbio vivo de uns com os outros se formam as imagens, as parábolas, as sugestões e encantamentos da linguagem poética.

E conclui seu texto, compartilhando o meu próprio desejo de que as produções culturais gestadas tecnologicamente como hipertextos, não raro com certo utilitarismo autoritário, jamais abdicuem de sua similaridade constitutiva com as ambiguidades da linguagem poética, pois, para a narrativa dos saberes, logo “se verificará que sua linguagem, para ser bem sucedida, não será científica, mas precisará ser poética”. O que confirma o acerto da referência feita por Cecília Meireles a um “espírito poético” presente na educação.

Com esse desejo do *fruir* barthesiano e do *fundir* como na *massa líquida incandescente* de Benjamin, é ainda oportuno acrescentar aqui o comentário crítico do jornalista e editor Paulo Roberto Pires, garimpado, em uma das minhas incursões virtuais pelo blog do Observatório da Imprensa (Código Aberto - News | Observatório da Imprensa):

Na década de 30, Benjamin via adiante o que chamava de fusão das formas literárias', mistura de sons, imagens e palavras de onde, segundo ele, poderia surgir algo de novo, singular, em suma, revolucionário. Quanto mais o capitalismo avança e desenvolve industrialmente formas de expressão variadas, vai lançando tudo numa massa líquida incandescente' de onde podem sair formas eficazes de contestação e transformação. O filósofo não tinha nada de profeta, mas com sua acuidade certamente anteviu uma situação em que a saturação de escrita, som e imagens em movimento convergiu para uma massa' virtual de onde pode sair tudo, da reprodução de valores tradicionais à difusão de novidade, no sentido amplo.

Nessa perspectiva de dinâmica construtiva de espaços curriculares alternativos, pelo viés hipertextual, o olhar é poético e a discursividade é narrativa. Vem de um contemporâneo de Bakhtin, o linguista letão Iuri Nasonovich Tinianov, quando inicia o segundo volume de *O problema da linguagem poética*, (II: o sentido da palavra poética, 1975, p. 5), o ritmo complexo dessa construção:

A palavra não tem significado preciso. É um camaleão no qual se manifestam não somente nuances diversa, mas às vezes também colorações diferentes [...]

A palavra não existe fora da proposição. A palavra separada não reúne em si condições que prescindam da frase. Ela se encontra simplesmente em condições *diversas* em relação á palavra da proposição

E nos parágrafos finais (p.99), a meu ver, também esboça o risco de se lidar levemente com a composição autoral de veios discursivos para a função poética da palavra (- sem esquecer o eco contundente da voz de Benjamin alertando, dez anos mais tarde, em 1934, sobre as contradições do caráter político, em O Autor como Produtor).

*A perspectiva do verso refrata a perspectiva do tema.*

Este é o significado do fator construtivo.

Portanto a forma dinâmica se desenvolve na completa interação do fator construtivo com os subordinados. O fator construtivo deforma os subordinados. Eis porque é inútil voltar-se ao estudo da abstração “da palavra”, existente na consciência do poeta e associativamente ligada a outras palavras; estas mesmas ligações associativas não partem da palavra, mas derivam diretamente da dinâmica geral da estrutura.

Como anteriormente ressaltado, os percursos epistemológicos aqui tracejados representaram a minha aventura de leitora, intérprete de uma sempre revivida interlocução, senão pelo jogo de encontrar a fenda obscurecida de seus sentidos pelo entrecruzar e pelo interconectar com outros textos, mas pelo movente desejo de que, subitamente, posso me deparar com o inusitado imaginário da linguagem, “o texto- fora –da crítica que só pode ser atingido por um outro texto de fruição”.

E, assim, possibilitar ao estudante da historiografia literária a experiência única da leitura em sua construção como um *narrar* inter/hipertextual, enquanto constrói autônomo roteiro cartográfico, ou, pelo encaminhamento de Eliana Yunes (2002, p. 26):

O ponto de partida dos estudos da leitura, atrelados que estiveram à escola, comprova a fascinação que as narrativa sobre o mundo e o homem exercem sobre os aprendizes, porque organizam o desconhecido como um relato e, nomeando-o, apresentam mundos “invisíveis”, quer próximos, quer longe no tempo, no espaço, no desejo, além de suscitarem o imaginário em plena fase de hiperatividade.

Inserir-se aqui, não mais um ponto de interrogação, mas reticências de como este ensino está sendo conduzido nas escolas.

Não é, pois, compatível à era contemporânea de conquistas dos direitos civis (por suas diferenças étnicas e sexuais) e de avanços tecnológicos (por suas convergências de códigos culturais), o estudante experimentar-se como o *narrador* benjaminiano - *alma, olho e mão* – fracionando os nós do discurso autoral e da fala *magister*?

Algo inusitado e desafiador no âmbito escolar, mas que Barthes ri (e nos faz rir a liberdade) desse arraigado receio de muitos professores. Em *O nosso lugar*, um dos segmentos de “Escritores, intelectuais, professores”, publicado em *Tel Quel* em 1971 (1988, p. 325), o transgressor ensaísta defende que, “no espaço docente, cada qual não deveria estar em seu lugar em parte alguma”, mas,

[...] um espaço menos direito, menos euclidiano, em que ninguém, nem o professor, nem os estudantes estivessem *em seu último lugar*. Ver-se-ia, então, que o que se deve tornar reversível não são os “papéis” sociais (de que adianta disputar a “autoridade”, o “direito” de falar?), mas as *regiões da fala* (...). O problema não está em abolir a distinção das funções (*o professor, o aluno*: afinal a ordem é uma garantia do prazer, ensinou-nos Sade), mas em proteger a instabilidade, e por assim dizer, os *giros dos lugares de fala*.

E esse *sujeito comunicante*, esse lacaniano *ser da linguagem*, lerá como *Texto*, quando as fronteiras entre os discursos ficam diluídas, quando se “alcança a cadeia histórica dos discursos, o progresso da discursividade”. Ou, como conceitua Eliana Yunes em “A leitura como experiência” (2003, p.14): “a noção da leitura como experiência é favorecida enormemente pela opção de tratar com a literatura, com a ficção. Nelas o sujeito se experimenta e se transforma enquanto transforma o texto”.

São percursos barthesianos de O prazer do texto (1973, p. 57-60) que dão a dimensão precisa da complexidade de encontrar a *terceira margem*, aquela que é ponte dessa *tensão inscrita na produção discursiva* entre a polissemia de um texto literário e a aparente “objetividade” denotativa e crítica do discurso acadêmico (espelhando, ainda, as contradições da interlocução didática que se cinde entre o leitor e o estudante).

É do escritor Italo Calvino (2009, p. 202), a réplica do discurso barthesiano: “O homem está começando a entender como se desmonta e como se torna a montar a mais complicada e imprevisível de todas as suas máquinas: a linguagem.”

Entrementes, intencionalmente, faço o jogo da responsividade, trazendo, sem cortes, as indagações de Roland Barthes:

Mas se penso, pelo contrário, que o prazer e fruição são forças paralelas, que nunca podem se encontrar e que entre elas há mais do que um combate: há uma incomunicação, então tenho de pensar que a *história*, a nossa história, *não é pacífica* [...] que o texto de fruição surge sempre aí à maneira de um escândalo (de uma irregularidade), que ele é sempre a *marca de um corte*, de uma afirmação (e não de um desdobramento), e que o sujeito dessa história (esse sujeito histórico que sou entre outros), *longe de poder acalmar-se* afirmando simultaneamente o gosto pelas obras passadas e a defesa das obras modernas num belo movimento dialético de síntese, nunca é mais do que uma “contradição viva”: um sujeito clivado, que frui, simultaneamente, através do texto, da consistência do seu ego e da sua queda.

Dentre os filósofos da linguagem elegidos, todos da era pré-cibernética, a razão é cristalina. Embora inúmeros estudiosos tenham comprovado a pertinência de seus “modelos operatórios” para a teoria do hipertexto (entre esses, George Landow, citado no excelente ensaio/hipertexto de Maria Helena Dias - ***Encruzilhadas de um labirinto eletrônico: uma experiência hipertextual*** -), não foi essa ainda a razão que mais pesou na minha escolha.

A inspiração se trança com os motivos que levaram a psicanalista Elizabeth Roudinesco a escolher revisitar a aventura de intelectuais franceses - cuja *herança permite pensar com independência*, e torná-la pública em *Filósofos da tormenta* (2007):

Decidi prestar homenagem a seis filósofos franceses [...]. Foram todos estilistas da língua, apaixonados pela arte e a literatura.

[...]

É justamente porque tal confronto está inscrito em suas obra e vida que eles podem ser reunidos aqui. Todos eles recusaram, à custa do que eu chamaria de uma *travessia da tormenta*, transformar-se em servidores de uma normalização do homem, a qual, em sua versão mais experimental, não passa de uma ideologia da submissão a serviço da barbárie. Todos haviam publicado suas obras antes que a televisão e as grandes mídias conquistassem tamanha importância na transmissão dos saberes, e dois deles, Deleuze e Derrida, fixaram as bases de uma nova reflexão sobre a midiologia moderna.

Isso significa que, longe de comemorar sua glória antiga ou me apegar com nostalgia a uma simples releitura de suas obras, tentei mostrar – ao fazer trabalhar o pensamento de uns por intermédio do pensamento dos outros [...] inventar um pensamento para o porvir, um pensamento para tempos melhores, *um pensamento da insubmissão, necessariamente infiel*.

É, portanto, intencional a transcrição literal das exatas palavras desses construtores benjaminianos, desses transgressores dos cânones da barbárie; e se, às vezes, as citações parecem extensas – pois não ousei desvirtuá-las com as minhas paráfrases - fiquem ao menos como um *jogo* de novas significâncias para o eventual leitor, um suplemento de sentido de que nem a gramática da Academia pode se abstrair. E, sobretudo, porque foram suas vozes fortes e destemidas que nos permitem agora reverberar a aventura da liberdade, pela potência da palavra polifônica e polissêmica, tal como evocada por Cecília Meireles no *romance XXIV (Romanceiro da Inconfidência, 1953)*:

Liberdade – essa palavra  
que o sonho humano alimenta:  
que não há ninguém que explique,  
e ninguém que não entenda!

Em um segundo momento textual, a mesma razão cristalina se aplica aos pensadores brasileiros elegidos para dar conta de *narrar* a atmosfera de incerteza que caracterizava as produções estéticas do Barroco tropical, com seus cheiros, cores e ritmos. Pela polifonia de díspares vozes sociais, a praça e o púlpito, o canto transgressor de Gregório de Matos, a narrativa assombrada do imaginário popular e a materialidade da arte colonial mineira, no preciso ponto onde se encontram a magnificência litúrgica dos altares e a *invenção* da fisionomia mestiça/barroca da mesma fé cristã.

Nesse contexto, naturalmente, privilegia-se o tom narrativo proposto por Lukács e humanizado por Walter Benjamin, passeia-se por diferentes concepções do labirinto, conecta-se a categorias bakhtinianas como polifonia e ideologia do cotidiano, adentra-se no território dúctil da leitura como experiência na relação de alteridade obra/interprete.

Em um terceiro momento, entra em cena, sem máscara, o ser leitor. Em tempos e espaços distintos, confrontam-se ou complementam-se o leitor durante o ensino da historiografia literária, o leitor no seu momento de fruição estética e, mais recentemente, o leitor do hipertexto. E margeando esse Leitor imaginário, ainda se pode vislumbrar aquele mais ouvinte que leitor nos tempos do barroco brasileiro, conjecturando se o estudante de hoje consegue lê-la em seus traçados de contemporaneidade.

O objeto dessa análise investigativa perpassa, então, pela hipótese de que a real aprendizagem da leitura literária está no grau e na natureza de experiência estética vivenciada e multiplicada em sua prática de ser leitor.

Kristeva aponta o que “a psicanálise já o tinha notado: o sujeito da enunciação vem sempre mascarado de sujeito do enunciado (e

reciprocamente)". Barthes (1988, p.19) fez a precisa distinção que revolucionou o conceito dos modos de perceber o ato e a ação de ler, ao retirar de foco o "enunciado" (como produto da ausência do enunciador) e fazê-lo incidir sobre o lugar e a energia do sujeito da enunciação, que visa o próprio real da linguagem:

[...] ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa.

Dialogando com ensaístas que se debruçaram sobre o movimento de construção da experiência de leitura literária pelo jogo da alteridade, no qual existe o leitor e não um mero destinatário do texto, tais como Eliane Yunes e Umberto Eco, incluo o *espaço literário* de Maurice Blanchot e o espaço das contradições sociais com Georg Lukács.

Ao direcionar o foco para as possibilidades de que o estudante do Ensino Médio também tenha a oportunidade de ler literatura, em vez de apenas utilizar a produção literária de um estilo de época como pretexto para estudar características que o identifiquem, crio uma expectativa de desejo para essa minha produção acadêmica: a de que esse adolescente que se obriga a ler o que lhe impõem o programa de ensino, possa, alguma vez, escutar as vozes de outrora que lhe murmuram segredos, que gritam desaforos, que falam de amor e de culpa, que o convidam a vivenciar, com susto e prazer, o próprio enredo de sua humanidade.

E, quem sabe, nesses raros momentos em meio às demandas curriculares, muitos anos depois, ainda vão se recordar daquele singular e

intransferível encantamento, mesmo que sequer se recordem do autor e do período literário.

Por conseguinte, minhas escolhas, alicerçadas como *cruzamento, simultâneo, entre o olhar do pesquisador e a realidade investigada*, representam estilisticamente a natureza barroca; ou, emprestando as palavras de Barthes (1973, p. 58), elegi “textos que têm necessidade de sua sombra [...], pois a subversão tem de produzir o seu próprio claro-escuro.”

Buscando o espaço *errante* dessa escritura, convivo com um inusitado momento de fruição estética, metáfora do desejo de experimentar comunicabilidades pela voz evocativa do poeta Manoel de Barros em um trecho do *Retrato do artista quanto coisa* (1998), ilustrada pelo genial Millôr Fernandes:

A menina apareceu grávida de um gavião.  
Veio falou para a mãe: O gavião me desmoçou.  
A mãe disse: Você vai parir uma árvore para  
a gente comer goiaba nela.  
E comeram goiaba.  
Naquele tempo de dantes não havia limites  
para ser.  
Se a gente encostava em ser ave ganhava o  
poder de alçar.  
Se a gente falasse a partir de um córrego  
a gente pegava murmúrios.  
Não havia comportamento de estar.  
Urubus conversavam auroras.  
Pessoas viravam árvore.  
Pedras viravam rouxinóis.  
Depois veio a ordem das coisas e as pedras  
têm que rolar seu destino de pedra para o resto  
dos tempos.

Só as palavras não foram castigadas com  
a ordem natural das coisas.

**As palavras continuam com seus deslimites.**

### 3. Construindo a experiência estética

*Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: **literatura**.*

Roland Barthes, *Aula* (1977)

Indiscutivelmente, não há para mim, na literatura brasileira, metáfora mais pura para a experiência estética da leitura do que o conto “Felicidade clandestina”, de Clarice Lispector.

Publicado inicialmente em 02 de setembro de 1967, no *Jornal do Brasil*, à época com o título de “Tortura e glória”, o conto passeia sua linguagem de mãos dadas com o leitor, entre desencontradas emoções de ternura e indignação. Desde os primeiros imperfeitos do indicativo, o texto flui e frui, como presença e promessa, de uma clandestina felicidade que, escondida nas entrelinhas do desejo infantil, transcende o ato mesmo da leitura, o prazer do texto, e fica espiando, arisca, na curva da vida.

Esse é o texto de fruição desejado por Barthes, a dialogia polifônica de Bakhtin e a reminiscência do vivido inspirada por Benjamin. Nos múltiplos itinerários dessa insubstituível relação de alteridade intérprete/obra, o “Texto, lê-se sem a inscrição do Pai” (1988, p. 76). O lugar do leitor permanece atópico, onde “é o desejo que circula, não a dominação”. (1988, p.26).

Vereda metodológica que resgata a fruição do texto e poderia se manifestar como nova metáfora, a do lugar do leitor, exatamente como o *sertão* de Guimarães Rosa (3ed. 1963, p.26): “Sabe o Senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso...”

Do ponto de vista histórico e cultural brasileiro, a leitura literária ainda acontece em um lugar exterior específico, ou seja, quase exclusivamente, na escola. Muitos são os pesquisadores que se detiveram neste objeto de análise crítica das relações entre o leitor escolar e os textos literários, seja focando-as pela da teoria da subjetividade ou na perspectivado materialismo dialético.

Seja por que viés for, em ambos se comprovando a incompatibilidade entre Pedagogia e Literatura, o foco aqui escolhido é o da relação texto/intérprete, com ênfase no fenômeno da intertextualidade, e por contiguidade, da dialogicidade intertextual.

Em outras palavras:

A noção de dialogismo – escrita em se lê o outro, o discurso do outro – remete a outra, explicitada por Kristeva (1969) ao sugerir que Bakhtin ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos, teria apresentado a ideia de intertextualidade. (FÁVERO, 1999, p. 50).

Por esse “mosaico” kristeviano (1974, p. 64), emerge o Texto como “campo metodológico”, no jogo das interlocuções, no qual a “realidade” da obra mostra o “real” do leitor e firma-se, não mais como uma simples leitura de consumo da experiência alheia, mas como uma autônoma *produção* do intérprete, cujo “movimento constitutivo é a *travessia*” (BARTHES, 1988, p. 72-73)

Isso significa que a distinção barthesiana entre Texto e obra revela o lugar e o espaço da experiência leitora, nesse meu próprio *mosaico* de citações.

“O Texto aborda-se, prova-se com relação ao signo. A obra se fecha sobre o significado”, teima Barthes (BARTHES, 1988, p. 73), insistindo na natureza plural do Texto, por não ser este “coexistência de sentidos, mas passagem, travessia” (p. 74). E fazendo dessa passagem um passeio (uma

imagem viva para o autor), de “sujeito desocupado (que tivesse distendido todo o seu imaginário)”, perambulando em um vale um *flâneur*, talvez;

[...] o que ele capta é múltiplo, irreduzível, proveniente de substâncias e de planos heterogêneos, destacados: luz, cor, vegetação, calor, ar, explosões de ruídos, gritos agudos de pássaros, vozes de criança do outro lado do vale, passagens, gestos, roupas dos habitantes, aqui perto ou lá longe; todos esses incidentes são parcialmente identificáveis: provêm de códigos conhecidos, mas sua combinatória, mas sua combinatória é única, fundamenta o passeio em *diferença* que nunca poderá repetir-se senão como diferença.

O Autor conclui: “É o que se passa com o Texto: não pode ser ele mesmo senão na sua diferença”, o que traz à discussão a contradição presente no discurso didático que tem de tomar a obra em seu processo de filiação: uma *determinação* do mundo (no Barroco, a geografia e a história do seu contexto cultural), um sistema de *correlação* das obras entre si e uma *apropriação* da obra ao autor. Processo de ensino – legítimo porque sua transmissão é categoria institucional da civilização letrada – que exige do Professor que organize seu discurso sobre a obra a partir de uma hermenêutica, de uma interpretação, seja esta temática, histórica, psicanalítica, estruturalista ou fenomenológica.

Não se configuraria aqui o *paradoxo do leitor* (1988, p. 51), no caso o escolar, preconizada por Roland Barthes, em texto escrito para *Writing Conference* de Luchon, 1975 e publicado, um ano depois, no *Français Aujourd’hui?*

[...] já que a leitura é, de direito, infinita, tirando a trava do sentido, pondo a leitura em roda viva (o que é a sua vocação estrutural), o leitor é tomado por uma intersversão dialética: ele não decodifica, ele *sobrecodifica*; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: *ele é a travessia*.

Contingência curricular civilizatória desta transmissão oral, não é excludente da proposta de prática cultural da leitura em sua diferença de sintaxe, ou seja, possibilitando, que a obra, como objeto de “consumo” didático, esteja acompanhada, no contexto de temporalidade intencional do programa pedagógico, de momentos em que se institua a primazia do Texto, experiência de leitura como “jogo, como trabalho, como produção, como prática”.

Com esse movimento de construção leitora, Barthes (1988, p. 78), alerta nesse ensaio de 1977, “Da obra ao texto” (1988, p. 78), que ainda não se trata de uma Teoria do Texto, já que esta não pode se satisfazer com uma exposição metalinguística (embora este aspecto, colocado em suspeição, faça parte da própria teoria). E arremata, formulando a síntese do que está em pauta na minha proposta de condução da leitura no âmbito escolar, ou seja, a de que o leitor, além de ler, também exerce o poder de *escrever* o texto lido, como coautor, já que a linguagem autoral, em seu significante, é *traduzida* (não parafraseada) para o seu próprio idioma interior, uma “galáxia de significantes”, polifônica e polissemicamente gestados pela conotação do leitor;

[...] o discurso sobre o Texto não deveria ser senão texto, pesquisa, trabalho de texto, já que o texto é um *espaço social* que não deixa nenhuma linguagem ao abrigo, exterior, nenhum sujeito da enunciação em situação de juiz, de mestre, de analista, de confessor, de decifrador: a teoria do Texto só pode coincidir com uma prática de escritura.

No embate entre obra e texto, analogicamente similar a uma situação histórica, a da distância entre escritura e leitura, antes privilégio de classe e hoje direito do cidadão, (mas que ocorre, quase exclusivamente, para os que estão matriculados na escola), momentos de leitura do texto, e não apenas da obra, se tornam imprescindíveis dentro do planejamento docente:

Isto significa que o texto pede que se tente abolir (ou pelo menos diminuir) a distância entre escritura e leitura, não pela intensificação da projeção do leitor sobre a obra, mas ligando a ambos *numa só e mesma prática do significante* (p.77).

O destaque na fala de Barthes é meu, de agora, porquanto constitui o fio reflexivo para compor as relações entre o Leitor e as narrativas do Barroco, antecipando uma conjectura: o que o leitor capta é o significante, a palavra literária *navegante* e seu derredor, em passeio e travessia, mediados pelos conteúdos da obra e por sua experiência cotidiana de vida.

Exemplifico com um novo elemento composto desse derredor, para além da identidade do Barroco como movimento estético, historicamente contextualizado, e que poderia se constituir no objeto de outra investigação científica.

Na relação das *vozes sociais* que povoaram a produção cultural na oralidade e na escritura do Brasil do século XVII e na iconografia do século XVIII, no confronto de discursos produzidos em vários lugares sociais, característico da *plurivocidade* bakhtiniana, emerge um novo diferencial - a distinção entre duas comunidades de leitores/espectadores/ouvintes: o contemporâneo que está se escolarizando em plena era da informática; e o seiscentista/setecentista que o vivenciou cotidianamente no momento exato de sua produção, ambos os momentos tratados na perspectiva bakhtiniana, como constituinte de um todo dinâmico.

Aqui, esse diferencial entre duas categorias de leitor entra como ilustração de que a leitura não se esgota em seus significados episódicos, apenas sinalizados pela ambiência histórica ou pela experiência de vida do leitor, entre outras formas de contextualização. Segundo Barthes (1988, p. 74), a obra não consegue ir longe, detém-se em sua hermenêutica ou em sua filogenia: ela é “mediocrementemente simbólica”; o momento em que se realiza a experiência estética, geradora de desejos de continuidade de ler e de transformação em um momento vivido que permanecerá na memória, é no

interior da linguagem do Texto, “radicalmente simbólico: *uma obra de que se concebe, percebe e recebe a natureza integralmente simbólica é um texto*”.

Itinerários de leitura que se pautam por esse momento único do leitor, restituem-lhe o seu direito de ler, com sua voz e experiência, exatamente por restituir o texto à linguagem, ao jogo de interlocuções e comunicações, à palavra literária dos destinos humanos; e, tal qual a linguagem, o Texto se estrutura como uma organização do caos da vida, só que descentralizada, sempre inconclusa, sem significado último, sem fechamento, uma *obra aberta*.

Ou, nas palavras Candido (2004, p.177-178), especialmente porque “a mensagem é inseparável do código, mas o código é a condição que assegura o seu efeito”:

Quer percebamos claramente ou não o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos e em consequência mais capazes de organizar a visão que temos do mundo [...] A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. [...] toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido.

De súbito, vem-me à mente um fragmento de “Clareiras”, de Mario Quintana (*A vaca e o hipogrifo*, 1977), enquanto o Poeta comentava três novas publicações literárias que lera na semana anterior: “Porque, ao ler alguém que consegue expressar-se com toda a limpidez, nem sentimos que estamos lendo um livro: é como se o estivéssemos pensando”.

Como o “Texto pratica o recuo infinito do significado”, institui-se o espaço mesmo da experiência leitora, bem além da associação mecanicista com os atributos de um estilo de época ou de um Autor. E o seu campo é o *jogo*, “a geração do significante perpétuo”, como um traçado cartográfico, metáfora da própria natureza contraditória do ser humano e de sua energia criadora,

[...] campo que não se faz segundo uma via orgânica de maturação, ou segundo uma via hermenêutica de aprofundamento, mas antes segundo um movimento serial de desligamentos, de cruzamentos, de variações; a lógica que regula o texto não é compreensiva (definir “o que quer dizer a obra”), mas metonímica; o trabalho das associações, das contiguidades, das relações, coincide com uma libertação de energia simbólica (se ela lhe faltasse, o homem morreria).

Um dos estudos mais significativos sobre o jogo é *Homo Ludens* (1938), do historiador neerlandês Johan Huizinga, com a inovadora concepção de tratar o jogo como função cultural, “como forma específica de atividade, como “forma significante”, como função social” (1971, p.07). O Autor demonstra, de forma histórica pela análise cuidadosa dos acontecimentos como as atividades humanas, desde o início dos tempos, são marcadas pelo jogo.

Destaco aqui por compatibilização do meu trabalho, o exemplo da linguagem, em sua gênese e caracterização como jogo, esse “primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar, comandar”. E, escapando dessas funções específicas que moldam os processos civilizatórios, a *invenção* da metáfora, o território lúdico e função poética da palavra.

Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por trás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e essa metáfora é o jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, o mundo poético, ao lado do da natureza.

Chamo para um breve aceno, um momento textual de *A escritura e a diferença* (1967) de Jacques Derrida, pela força metafórica da imagem que imprime à linguagem literária e ao seu mais caro traço de identidade: a liberdade. O filósofo francês de origem argelina, estruturalista criador de

neologismos que deem conta da bipolaridade em seus conceitos estruturados como *quiasmas* - e, talvez por isso, trabalhe com uma brilhante “desconstrução” para a concepção de *sentido* (1967, p.24) - assim se pronuncia pela descoberta da “palavra-princípio”:

O sentido deve esperar ser dito ou escrito para se habitar a si próprio e tornar-se aquilo a se diferir de si: o sentido [...]

Esse poder revelador da verdadeira linguagem literária como poesia é na verdade o acesso à palavra livre, aquela que a palavra “ser” [...] liberta das suas funções sinalizadoras.

Huizinga (1971, p. 149), configurando a diferença do *sentido*, entre a linguagem vulgar e a linguagem artística, aponta rumos no horizonte do leitor, pela função lúdica da palavra literária:

[...] Os conceitos, prisioneiros das palavras, são sempre inadequados em relação à torrente da vida; portanto é apenas a palavra-imagem, a palavra figurativa, que é capaz de dar expressão às coisas e ao mesmo tempo banhá-las com a luminosidade das ideias: ideia e coisa são unidas na imagem.

[...] O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo que cada imagem possa encerrar a solução de um enigma.

Enigma instigante na coexistência de sentidos do texto entre intérprete/texto, a metáfora se torna sinônimo da linguagem poética, uma livre criação estilística que faz brotar de todos os cantos e a qualquer hora e lugar, a emoção de estar vivo, frente à inevitabilidade da morte natural.

Mundo poético e mundo da natureza se entrelaçam para compor metáforas das mais significativas na língua portuguesa, uma transposição do

real para o ilusório por meio de uma estilização da forma. E de uma consciência da temporalidade que faz, de qualquer dos exemplos aqui citados, um Texto, pelo jogo de apropriação estética das palavras, que “constrói, destrói e reconstrói realidades, apropriando-se da palavra que pulsa na materialidade do intercâmbio da vida social” (BACCEGA, 1993, p. 136)

A meu ver, uma das mais emocionantes pertence ao acervo da música brasileira, foi composta por Renato Russo (1986), e a experiência leitora é no surpreender-se. Falo dos versos de “Tempo perdido”, do álbum *Dois* (1986):

A tempestade que chega é da cor dos teus  
Olhos castanhos

No primado da linguagem metafórica, naturalmente, o intertexto é machadiano, no trânsito de dois séculos e duas realidades históricas: *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, impar, límpido e profundamente calculado no compasso preciso entre a escritura e a experiência estética:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros, mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me.

E, com acuidade literária, traz à cena o Leitor, presença de leitura e ausência no enredo ficcional, uma real alteridade obra/intérprete:

Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. Há de dobrar o gozo aos bem-aventurados do céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade das delícias que terão gozado no céu os seus desafetos aumentará as dores aos condenados do inferno.

E, finalmente, o soneto barroco de Antonio Barbosa Bacelar (1610-1663), poeta português encontrado na *Fênix Renascida* (ou *Obras poéticas dos Melhores Engenhos Portugueses*), cancioneiro seiscentista, publicado no início do século XVIII. O claro-escuro dos seus signos é a própria metáfora do jogo, pois “a *superabundância* do significante, o seu caráter *suplementar*, resulta portanto de uma finitude, isto é de uma falta que deve ser *suprida*”. (DERRIDA, 1967, p.246). O poeta Fernando Pessoa considerava o último verso “*Ando perdido em mim como em deserto*” como o mais belo de toda a poesia do século XVII:

#### A UMA AUSÊNCIA

Sinto-me sem sentir, todo abrasado  
 No rigoroso fogo que me alenta  
 O mal, que me consome me sustenta,  
 O bem, que me entretém, me dá cuidado;  
 Ando sem me mover, falo calado,  
 O que mais perto vejo se me ausenta,  
 E o que estou sem ver mais me atormenta,  
 Alegro-me de ver-me, atormentado;  
 Choro no mesmo ponto em que me rio,  
 No morrisco me anima a confiança,  
 Do menos que se espera estou mais certo;

Mas se de confiado desconfio,  
É porque entre os receios da mudança  
Ando perdido em mim como em deserto

Essa falta a ser suprida é a tradução exata da experiência estética do leitor, é a vontade estética do jogo, um pacto lúdico com a palavra literária. É também o instante exato em que ocorre o momento de ruptura com a obra, com o processo de filiação a um gênero, a um autor, a um estilo, quando se instala o prazer, na dialogia dos significantes, no jogo das palavras em circularidade intertextual: “O texto está ligado ao gozo, isto é ao prazer sem separação. [...] O texto cumpre, senão a transparência das relações sociais, pelo menos a das relações de linguagens” (BARTHES, 1988, P.78).

Italo Calvino (2006, p. 110-111) vai mais adiante, apontando a literatura como um jogo combinatório, que segue as possibilidades implícitas em seu próprio material; e, mais: reitera a atualidade e pertinência de uma formulação estética que estabelece as relações entre jogo combinatório e inconsciente na atividade artística, “formulação que tira suas iluminações tanto da psicanálise como da experiência prática com a arte e a literatura”:

A literatura chega a isso – acrescento eu – por meio de jogos combinatórios que, a certa altura, carregam-se de conteúdos pré-conscientes e lhes dão finalmente voz. É por esse caminho de liberdade aberto pela literatura que os homens adquirem espírito crítico e o transmitem à cultura e ao pensamento coletivo.

Essa experiência leitora cria atualidades para um olhar navegante, conquanto não prescindam de que produção cultural a ser percorrida nesse compasso tenha densidade estética e compromisso ético, pois, “se empregadas em seu sentido e transformadas de qualidades inerentes da literatura para qualidades de sua experiência” (FRYE, 1973, p.26). Este crítico – com quem Calvino dialoga em *Assunto encerrado* (2006) – demonstra a potência da participação do leitor, quando nomeia a leitura como “estrutura

imagística” que “marca e distingue, sem nenhuma mudança, um autor em qualquer obra, recente ou não, em um contexto mais amplo, constitui sua paisagem mental”

Ao focar o pensamento de Levis-Strauss, no capítulo “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas” (1967, p. 247-248), afirmando que nele “a referência ao jogo é sempre uma tensão”, Derrida trabalha com este duplo de tensão, colocando em movimento encadeado o jogo ausência/presença, inscrita “num sistema de diferenças e o movimento de uma cadeia”, no qual faz aparecer, na nostalgia da presença perdida, “o jogo da repetição e a repetição do jogo”.

Esta citação encadeia, de forma precisa, por analogia, a experiência (incluindo a leitora) com proveito lúdico, lembrada por Walter Benjamin, em “Brinquedos e jogos: observações sobre uma obra monumental” (1928), a respeito do livro de Karl Gröber, *Kinderspielzeug aus alter Zeit*.

Um tal estudo teria, por fim, de examinar a grande lei que acima de todas as regras e ritmos particulares, rege a totalidade do mundo dos jogos: a lei da repetição. Sabemos que para a criança ela é a alma do jogo; que nada o torna mais feliz do que o “mais uma vez...” [...] O ímpeto obscuro pela repetição não é aqui no jogo menos poderoso, menos manhoso do que o impulso sexual no amor. E não foi por acaso que Freud acreditou ter descoberto um “além do princípio do prazer”. E, de fato, toda e qualquer experiência mais profunda deseja insaciavelmente, até o final de todas as coisas, repetição e retorno, restabelecimento de uma situação primordial da qual nasceu o impulso primeiro. [...] A essência do brincar não é um “fazer como se”, mas um “fazer sempre de novo”, transformação da experiência mais comovente em prática cotidiana (1984, p. 74-75).

Exercitar-se pelo “jogo da repetição e a repetição do jogo” alicerça-se na concepção de Texto que solicita ao leitor uma colaboração prática, como uma *produção* de sentidos e de práticas culturais. A redução da leitura ao consumo de modismos literários, de classificações estereis, é responsável pelo tédio e

desinteresse dos estudantes durante o ensino da Literatura. Entediar-se, diz Barthes (1988, p. 77) “quer dizer que não se pode produzir o texto, jogar com ele, *dar-lhe partida*”.

Retornando à configuração epistemológica da *conjetura*, cujo modelo abstrato é o *labirinto* (ECO, 1985, p.45-47), o passeio e a travessia do leitor ganha essa nova metáfora no diálogo de Calvino (2006, p. 214) com o escritor e ensaísta alemão Enzensberger (e, quem sabe, com todos os seus pseudônimos). Ao tratar da síndrome dos tempos atuais que evoca “imagens de um mundo onde é fácil perder-se, desorientar-se, e onde o exercício de tornar a orientar-se adquire valor especial”, (CALVINO, 2006, p. 214) chama a atenção, a meu ver, para o ardil do ensino de literatura que insiste em organizar as leituras literárias sem dar ao leitor o espaço do jogo de brincar e representar as relações textuais, das relações sociais, enfim o jogo das relações das múltiplas linguagens que transitam e atravessam a palavra literária. E cita Enzensberger:

Toda orientação pressupõe desorientação. Só quem experimentou a desorientação pode libertar-se dela. Mas esses jogos de orientação são, por sua vez, jogos de desorientação. Nisso reside seu fascínio e seu risco. O labirinto foi feito para quem nele entra se perca e erre. Mas o labirinto também constitui um desafio para o visitante, Para que ele possa reconstituir seu plano e dissolver seu poder. Se conseguir, terá destruído o labirinto: não existe labirinto para quem o atravessou.

No equilíbrio dialético do jogo, Calvino demonstra o grau e o ângulo da contradição da função social e educativa da literatura:

O jogo pode funcionar como desafio à compreensão do mundo ou como desistência dessa compreensão; a literatura pode trabalhar tanto no sentido crítico como no da confirmação das coisas assim como são e como as conhecemos. O limiar nem sempre está

demarcado com clareza; direi que, a esta altura, é a atitude da leitura a tornar-se decisiva; cabe ao leitor levar a literatura a esclarecer a sua força crítica, e isso pode se dar independentemente da intenção do autor.

No mundo contemporâneo, frente à “ausência da escritura divina”, de saber perdida da certeza teológica – a de “ver toda página se unir por si própria no texto único da verdade” (DERRIDA, 1967, p. 23), resta uma outra tensão do jogo, agora com a história, aspecto importante para quem, como eu, escolheu como ponto de referência o movimento estético do Barroco e o coloca em um movimento de ruptura com o passado medieval e com sua origem no Renascimento. No jogo dessas diferenças, que não são meras oposições, na “derivação entre duas presenças” (DERRIDA, 1967, p. 246), o estudante leitor decifra, pelo método do jogo, o contraditório da reassunção dessa historicidade.

Por consequência, além do trançado lúdico de relações que constituíssem o sujeito leitor de agora como *imediatamente contemporâneo da escritura barroca*, faz sentido acrescentar a vertente historiográfica, a da História Cultural dos povos, tal como preconizaram historiadores franceses como Roger Chartier e Robert Darnton, ambos com pesquisas relacionadas às práticas de leitura, além, naturalmente, do pesquisador italiano Carlo Ginzburg.

No decorrer do livro *A história cultural: entre práticas e representações* (1990), Roger Chartier investiga o estudo da leitura no passado, em sua diversidade e nas variações que contrastam formas de acesso, modos de ler e compreensão leitora, entre outras. Por esse viés de apontar diferenças, subverte as generalizações, concebe materialidade à relação de alteridade leitor/obra, ao se definir por um eixo onde impera a tensão entre o “mundo do livro” e “o mundo do leitor”, trabalhada cientificamente como o polo de produção e o polo da recepção.

Em contrapartida, as relações assimétricas entre professor/aluno leitor alteram os rumos e os ritmos da condução da leitura literária como prática cultural e, em especial, quando os bem intencionados professores sucumbem à

solução ilusória de desenvolver uma espécie de "tecnologia de leitura, capaz - pensam os técnicos - de controlar o processo da recepção". Alerta realizado por Edmir Perrotti, em artigo de 1985, denominado "A leitura como fetiche", procedimento que perdura soberano, nas classes escolares.

Assim os especialistas forjam uma série de atividades ao redor da leitura: dramatização, jogos, brincadeiras, representações plásticas e musicais do conteúdo dos livros ou a partir deles. Busca-se, com isso, a criação de um clima prazeroso - exterior ao livro - acreditando-se que tal clima transferir-se-á automaticamente para o interior da obra (p. 10)

Quase vinte anos depois, em 2005, o escritor mineiro Bartolomeu Campos Queirós, no artigo "Literatura: Leitura de mundo, criação de palavras" (2005, p. 160) repete o refrão:

A escola não percebe que a literatura exige do leitor uma mudança, uma transferência movida pela emoção. Não importa o que o autor diz, mas o que o leitor ultrapassa. E a literatura é feita de palavras, é necessário um projeto de educação capaz de despertar o sujeito para o encanto das palavras [...] Haverá tarefa mais significativa para a escola do que esta de sensibilizar o sujeito para desvendar as dimensões da palavra? Por ser assim, trabalhar com a palavra é compreender seus deslimites e apresentar para o leitor um convite para adivinhar o que está obscuro no texto e só ele pode desvendar.

E sonhando com o leitor que se desafie a atravessar o labirinto deleuziano:

Na medida em que o texto tem como figura maior a construção da metáfora, é possível ir muito além do escrito. A metáfora cria arestas, faces, dúvidas. E esta metáfora, em função da arte, da beleza, abrirá portas para muitas e infindáveis paisagens que já existiam na alma do leitor.

Par a par com as convicções teóricas de Umberto Eco sobre a relação de *alteridade intérprete-obra* (*Obra aberta*, 1968), o ensaísta francês defende que o lugar específico do leitor é o *paragrama*. E acentua que:

- uma leitura “verdadeira”, uma leitura que assumisse a sua afirmação, seria uma leitura louca, não no que ela inventasse de sentidos improváveis (“contrassensos”), não que ela “delirasse”, mas por ela captar a multiplicidade simultânea de sentidos, dos pontos de vista, das estruturas, como um espaço estendido fora das leis que proscrevem a contradição (o “Texto” é a própria postulação deste espaço).

Algo que margeia, em conexão dialógica, com a palavra de Manoel de Barros, como “Uma Didática da invenção”, poema que compõe *O livro da ignorâncias* (1993, I,VII):

No descomeço era o verbo.

Só depois é que veio o delírio do verbo.

[...]

Em poesia que é voz de poeta, que é a voz

de fazer nascimentos –

O verbo tem que pegar delírio

Ao propor a ruptura do discurso hegemônico de como são veiculados os saberes da historiografia literária, e buscar interpretá-los em função de sua expressividade polissêmica e polifônica, coloquei em contraponto duas modalidades discursivas para sua enunciação pedagógica (descrição e narração), elegendo-as como uma *rosa dos ventos* para a análise da natureza das interlocuções no interior do texto e a consequência formativa de uma prática de leitura que prenuncie sua continuidade para além dos muros escolares.

Empresto a Georg Lukács, em “Narrar ou Descrever?”, de 1936, publicada no Brasil em *Ensaio sobre literatura* (1965) a consequência formativa para o interlocutor/leitor que a recebe, como observador ou como participante: “A narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas” (p.62).

O ensaísta húngaro (p.49) insiste na diferença desta recepção estética (e formativa), acionada pelo estilo discursivo pelo qual é enunciado o texto ficcional (e que considero uma excelente analogia, senão metáfora, para o discurso didático):

[...] vínhamos de conhecer acontecimentos que eram importantes por si mesmos, mas eram também importantes para as relações inter-humanas das personagens que os protagonizaram e importantes para a significação social do variado desenvolvimento assumido pela vida humana de tais personagens. Constituíamos o público de certos acontecimentos nos quais as personagens tomavam parte ativa. Vivíamos estes acontecimentos.

Em contraponto, em outras autorias:

[..] as mesmas personagens são espectadoras mais ou menos interessadas nos acontecimentos – e com isso os acontecimentos se transformam, aos olhos dos leitores, em um quadro, ou melhor, em uma série de quadros. Esses quadros, nós os *observamos*.

Considerada com uma categoria de análise da enunciação realizada em sala enquanto se ensina o movimento literário (aqui o Barroco), essa distinção realizada por Lukács se torna uma representação encenada do discurso didático, reafirmando o propósito dessa análise em propor a alternativa de ensiná-lo pela via da estrutura narrativa; e, possibilitando abrir perspectivas metodológicas de condução do ensino da historicidade literária, guardadas as

circunstâncias diferenciadoras, em qualquer dos seus momentos específicos de produção estética.

Da natureza e significâncias da enunciação como narrativa, sua interdisciplinaridade e interdiscursividade, destacam-se dois movimentos que conjugam interlocuções tanto com o leitor como com o estudante: o primeiro destaque é para o *elemento dramático*, um novo e decisivo traço (que, naturalmente, pode ter como base a descrição), e que revela, como representação imaginária, o triunfo e as tragédias dos destinos humanos, sua essência e sua *práxis*.

O segundo aspecto, ligado ao processo de recepção estética\ educativa é o *jogo* que se instala na consciência do leitor\ouvinte, a tensão entre identificação e resistência, subtraindo-lhes o risco de permanecer como *infante* (o que não tem voz) ou como receptáculo passivo para a memorização das características esquemáticas que identificam cada período literário.

É o *jogo das diferenças* que faz acontecer a real “relação de alteridade entre obra e intérprete”, de que nos fala Umberto Eco (*Obra aberta*, 1968, p. 33). E como diferença e semelhança são relações apreendidas ou produzidas pelo sujeito, cria-se uma nova categoria – *identidade\alteridade* - que, em última instância, se constitui como estrutura elementar da significação.

Algo que a linearidade textual e previsibilidade fatural, inerente à modalidade descritiva (em contraponto aos elementos constitutivos do hipertexto) não consegue alcançar.

Complementando a pertinência desta escolha pela discursividade narrativa, também como elemento constitutivo de formação de público leitor, as palavras de Umberto Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994, p. 13) são mais esclarecedoras:

Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo. Na verdade, essa obrigação de optar existe até mesmo no nível da fala individual – pelo menos sempre que esta contém um verbo transitivo. Quando a pessoa que está prestes a concluir a uma frase, nós, como

leitores e ouvintes, fazemos uma aposta (embora inconscientemente);  
pre vemos sua escolha ou nos perguntamos qual será sua escolha.

Lukács (1965, p.67-76) é contundente nessa proposição, apontando os  
riscos iminentes à descrição, tais como:

[...] o perigo de que as particularidades se tornem autônomas. Com a  
perda da verdadeira arte de contar, as particularidades deixam de ser  
portadoras de momentos concretos da ação, as pormenores  
adquirem um significado que não depende mais da ação ou do  
destino dos homens que agem. Com isso, perde-se toda e qualquer  
ligação artística com o conjunto da composição. A falsa  
contemporaneidade que é própria da descrição se manifesta, assim,  
na desintegração da composição em momentos desligados e  
autônomos.

Por tal, “o nivelamento determinado pelo método descritivo faz com que  
tudo assuma um caráter episódico”, desconectadas dos acontecimentos  
históricos e culturais, da vitalidade emanada pela mútua influência com que os  
protagonistas, mesmo em tempo pretérito, exercem uns sobre os outros. Em  
nítido contraponto, o Narrador não descreve esses movimentos em seu  
amálgama de vozes sociais “e sim conta a função que assumem nas vidas  
humanas”.

Essa *autonomia dos pormenores* interfere diretamente na *representação  
da vivência dos acontecimentos*, pois descritas independentemente das  
experiências humanas; e, declara, por seus argumentos, que “o método  
descritivo é inumano”, já que “a descrição rebaixa o homem ao nível das coisas  
inanimadas [...]”. O homem aparece como um “produto” acabado de  
componentes sociais e naturais de várias espécies [...], um estreitamento  
esquemático nas caracterizações humanas”.

Em síntese,

a descrição não proporciona, pois, a verdadeira poesia das coisas, limitando-se a transformar os homens em seres estáticos, elementos de naturezas mortas. As qualidades humanas passam a existir umas ao lado das outras e vêm descritas nessa compartimentalidade, ao invés de se realizarem nos acontecimentos e de manifestarem assim a unidade viva da personalidade nas diversas posições por ela assumidas, bem como nas suas ações contraditórias.

Então, porque desperdiçar essa riqueza de sentidos, tanto de conteúdos culturais quanto de estratégias de vivenciar como o *jogo* faz parte da própria natureza da linguagem, utilizando um discurso didático que privilegia a descrição em detrimento da narração?

Poderiam os professores de Literatura brasileira ensinar o Barroco como uma “boa prosa” benjaminiana, garimpando as possibilidades de que a produção de sentidos desse mundo complexo do “antes de nós” poderia reverberar no nosso cotidiano pela leitura inquieta das representações estéticas que constituíam a experiência dos homens, quando situados numa temporalidade feita de cortes e revisões?

Até que ponto – sendo que “a palavra é o território comum do locutor e do interlocutor” (BAKHTIN, 1986, p.113) - esse leitor de Gregório de Matos se move no trançado do texto para além de uma alteridade intérprete/obra, de dialogia leitor-autor, e se *co-move* no espaço criado entre ambos, construindo histórica e culturalmente uma cartografia imaginária de *singularizações*, cujo traço comum “é um devir diferencial que recusa a subjetivação capitalística” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p.47)?

Pois isso significaria, para leitor condicionado aos apelos sedutores das “mensagens” digitais, um processo de emancipação definido por Eliana Yunes, quando dialoga com essa postulação de Guattari, em *Pensar a leitura: complexidade* (2005, p.30)

*Singularizar-se* é resistir à massificação, à subjetivação, longe do individualismo que consagra a competição, próximo da sensibilidade crítica permanente que jamais dá por terminado o sujeito.

A mim me parece que o estudante adolescente poderia ter, mesmo durante a rigidez dos estudos de periodicidade literária, essa possibilidade de *singularizar-se* como coprodutor, pela prática do hipertexto, de narrativas culturais de um determinado período como o Barroco.

Em outras palavras, poderia se lhe dar o direito de se tornar um *cronista* de época e, muito mais que um jornalista, encontrar a sua própria e peculiar maneira de *ver* um tempo, uma geografia, uma cultura: uma *flanêrie investigativa*, tal qual a definiu Stelio Furlan (1995), em “A errância instigante do cronista”, enquanto analisava a “*arte de perambular com inteligência*” de João do Rio.

Como adentrar-se nesse *espaço literário*, traduzido pelos escritos de Maurice Blanchot (1987, p.45-46), e cuja *fala* autoral (e aqui acrescento a coautoria do leitor) “é essencialmente errante, estando sempre fora de si mesma?”

Devemos, em primeiro lugar, tentar reunir alguns dos traços que a abordagem do espaço literário permitiu-nos reconhecer. Aí a linguagem não é um poder, não é o poder de dizer [...]. Mas essa negação somente mascara o fato mais essencial de que, nessa linguagem, tudo retorna à afirmação, que o que nega nela afirma-se. É que ela fala como ausência. Onde não fala, já fala; quando cessa, persevera. Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela. O próprio da fala habitual é que ouvi-la faz parte da sua natureza.

Mas, nesse ponto do espaço literário, a linguagem é sem se ouvir. Daí o risco da função poética. *O poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento.*

Talvez sim, se esses leitores de um só texto (ou de inúmeros, ao mesmo tempo) pudessem encenar mais vezes a palavra literária, coproduzindo sentidos à voz evocativa da poética barroca, nos rumos e ritmo apontados pelo Autor: “o silêncio convertido no espaço repercutente, o lado de fora de toda a fala...”

Perante a constante modulação dos discursos de produção intelectual, em trânsito entre os múltiplos sotaques culturais da língua portuguesa em *sua prática viva de comunicação social*, um dos roteiros estratégicos avança em direção ao que Roland Barthes criticamente defende, enquanto fruía a letra e a vida da novela de Honoré de Balzac, *Sarrasine* (1830).

Em *S/Z*, ensaio de 1970, o pensador francês tangencia a rota bakhtiniana pela *plurivocidade* do texto, no caso mediante o confronto de discursos produzidos em vários lugares sociais (vozes da burguesia e da pequena burguesia) – e vai se instituindo como artífice do pluralismo do método, articulando os signos e suas significâncias, em “Les tissues de voix” (1970, p. 27):

Ce qu'on appelle Code, ici, n'est donc pas une liste, un paradigme qu'il faille a tout prix reconstituer. Le code est une perspective de citations, un mirage de structures.; on ne connaît de lui que de departs et de retours; les unités qui en sont issues (celles que l'on inventoire) sont elles-mêmes, toujours de sorties du texte, la marque, le jalon d'une digression virtuelle vers le reste du catalogue (l'Enlèvement renvoie à tous les enlèvements déjà écrits); elles sont autant d'éclats de cette chose qui a toujours été déjà lu, vu, fait, vécu: le code est le sillon de ce déjà.

Apenas pela experiência leitora, é possível antecipar algumas das muitas interrogações que se apresentam no percurso de uma investigação que se debruça iluminada pelas dialogias intertextuais de pensadores e filósofos da linguagem, todas enunciadas polifonicamente, cambiantes e transitivas, como inflexão do mundo e entonação da vida social, para descobrir variantes

combinatórias, possibilidades de configurações, para a prática cultural da leitura literária.

Em outras palavras, alcançar o vértice intertextual que Barthes demonstra em *O prazer do texto* (1973, p. 43):- “a narratividade é desconstruída e todavia a história permanece legível”

Assim, considerado o Texto um *espaço social* (p.78) e sua configuração em *rede* (p.76), institui-se uma produção de sentidos pelo jogo de apropriação estética das palavras, (onde, repito, há o “espaço estendido fora das leis que proscrevem a contradição [sendo] o Texto a própria postulação deste espaço”), em um *jogo de leitura*, como enuncia Barthes (1988, p. 77): em seu sentido lúdico (mais do que proveito intelectual), buscando “uma prática que o reproduza”, pois, “a única prática que se pode fundamentar numa teoria do texto é a própria prática do texto” (1973, p.25),

Para o sujeito leitor, em incompletude frente ao jogo dramático de vozes do texto, esbarra em colisão o estudante de Ensino Médio que, por contingência curricular, estuda e analisa textos literários, mas raramente os lê, seja pela ótica de pensadores como Bakhtin, Barthes, Umberto Eco, dos formalistas russos, dos adeptos da fenomenologia de Roman Ingarden ou dos compromissados estudiosos da linha francesa de análise do discurso.

Como então direcioná-los para uma leitura do quilate artístico de Gregório de Matos, em cujos contornos se espelham a tensão existente entre Autor e seu intérprete, desenhando-lhe a diferença e instaurando-lhe a distinção real?

E, especialmente, como compatibilizar esse discurso didático (e suas práticas de ensino), se as narrativas literárias também marcam encontro com as outras formas artísticas de produção cultural do seu tempo histórico e, ainda, com a “forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas”, como nos acena o clássico livro *Obra aberta* de Umberto Eco (1968, 46; 50), quando a “obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor?”

Para qual leitor? O escolarizado que necessita da mediação docente? O do hipertexto que o lê em todas as direções e vieses? O que, de súbito,

descobre um texto que queria ter escrito? Ou... a lista é infindável para situar razões de leitura ou espécies de leitor. Para mim, o ser leitor.

Inspiro-me em Umberto Eco e na sua fala “Construir o leitor” (1985, p. 40-41), da qual seleciono alguns momentos de lúcida percepção dessa difícil e complexa relação de alteridade entre obra e intérprete:

Ritmo, respiração, penitência... Para quem, para mim? Não, claro, para o leitor.

[...] Quando a obra está terminada, instaura-se um diálogo entre o texto e seus leitores (o autor fica excluído). Enquanto a obra está sendo feita, o diálogo é duplo. Há o diálogo entre o texto e todos os outros textos escritos antes (só se fazem livros sobre outros livros e em torno de outros livros) e há o diálogo entre o autor e seu leitor modelo. Já teorizei sobre isso em outras obras como *O papel do leitor* ou mesmo antes em *Obra Aberta*, e não sou eu o inventor da ideia.

E esse ser leitor, que relativiza o monologismo, que anseia por eternizar o instante subjetivo, fugaz em que marcou encontro com o texto, que transforma cada fruição, em uma interpretação e em uma nova produção, esse Leitor é único, ultrapassa as fronteiras dos modelos hipotéticos de Wolfgang Iser (1996), constrói sentidos pelos “vazios” do texto, o não-dito que lhe possibilita o jogo dos significantes, manifestando-se, assim, os horizontes e verdades de cada leitor:

A diferença, se existir, é entre o texto que quer produzir um leitor novo e o texto que procura ir ao encontro dos desejos dos leitores tais como eles são. Neste segundo caso temos o livro escrito, construído segundo um formulário feito para produtos em série, o autor faz uma espécie de análise de mercado e se adapta a ele. Vê-se de longe que ele trabalha com fórmulas, basta analisar os vários romances que escreveu e observar que em todos, mudando os nomes, os lugares e as fisionomias, conta sempre a mesma história. Aquela que o público já pedia.

Mas quando o escritor planeja o novo, e projeta um leitor diferente, não quer ser um analista de mercado que faz a lista dos produtos expressos, mas sim um filósofo que intui as intrigas do Zeitgeist. Quer revelar o leitor a si próprio.

Experimentar travessias pelos atalhos e janelas inerentes ao processo da hipertextualidade conseguiria dar conta naquele preciso momento em que o leitor “modula por sua própria voz o texto cuja singularidade rompe e inaugura a um só tempo” (YUNES, 2003, p. 50), e atinge o momento de leitor comunicante cuja leitura *cria solidariedades* (YUNES, 2003, p. 14)?

É nesse espaço de alteridade obra - intérprete, em estado de tensão criadora e produtiva, que acontece (anuncia Umberto Eco em *Obra aberta*, 1968, p.50) a *abertura* que se faz *instrumento da pedagogia revolucionária* já que

[...] as várias interpretações [...] só em parte esgotam as possibilidades da obra: na realidade a obra permanece inesgotada e aberta, enquanto ambígua [...] mas da mesma ambiguidade concreta da existência social como choque de problemas não resolvidos, para os quais é preciso encontrar uma solução.

Solução que rejeita radicalmente a *fala pacífica*, embusteira e benevolente - e, e, em consequência a fala descritiva - se transitarmos nas paragens do pensamento de Roland Barthes em *Tel Quel* (1988 [1971], p. 331), pois “a violência está sempre presente (na linguagem)” elegendo especialmente as didático-acadêmicas cujo discurso raramente transita em território similar à *poética de Dostoiévski*, pois tenta ignorar a “multiplicidade de vozes e de consciências independentes” (BAKHTIN, 1981, p.02). E, por tal, não pode figurar nem existir “como um espaço despojado de agressividade, pois esse despojamento não pode dar-se sem resistências”, sejam estas de ordem cultural, imaginária ou política.

E o filósofo francês, apoiado no materialismo dialético, aponta rumos e ritmos nesse embate: “a polêmica é uma arma essencial de luta, todo o espaço da fala deve ser fracionado para que se manifestem suas contradições” (BARTHES, 1988, p.331-332).

Nesse contexto, as trilhas bakhtinianas da interdiscursividade, norteadas em “Polifonia textual e discursiva”, de José Luiz Fiorin (1999, p. 35) constroem reveladora dialogia:

Um discurso não é único e irrepetível, pois um discurso discursa outros discursos. Nessa medida o discurso é social. Na verdade, se um discurso mantém relações com o outro, ele não é concebido como um sistema fechado em si mesmo, mas é visto com um lugar de trocas enunciativas, onde a história pode inscrever-se, pois ele se transforma, ao mesmo tempo, num espaço conflitual e heterogêneo e num espaço contratual.

A minha própria experiência docente demonstrou que o texto exige mais que a companhia do Leitor: exige a companhia de outros textos, em incontáveis e múltiplas formas de linguagem tanto quanto alcance o poder criador humano (e o limite técnico dos equipamentos tecnológicos).

Como parênteses, a esperançosa voz do argentino Alberto Manguel, após percorrer metafórica e literalmente espaços de leitura em *A biblioteca à noite* (2006, p.263-264):

O texto eletrônico que não precisa de páginas pode acompanhar amistosamente a página que não precisa de eletricidade; não precisam se excluir no seu afã de nos servir melhor. A imaginação humana não é monógama nem precisa ser, e novos instrumentos logo estarão ao lado dos *Power Books* que agora estão ao lado de nossos livros nas bibliotecas multimídia.

E completa, caracterizando a nossa grande responsabilidade de educadores para a difícil migração do espaço da literatura tipográfica aos desafios da construção virtual:

Se a biblioteca de Alexandria foi o emblema de nossa sede de onisciência, a Web é o emblema de nossa sede de onipresença; a biblioteca que guardava tudo transformou-se na biblioteca que guarda qualquer coisa. Alexandria enxergava-se modestamente como centro de um círculo limitado pelo mundo conhecido; a Web, como uma definição de Deus imaginada pela primeira vez no século XII, entende-se como círculo, cujo centro está em toda parte e cuja circunferência não está em nenhuma.

Fracionados os nós do discurso, liberta-se o leitor dos cânones que enclausuram sua voz, que o tornam “infante” durante o processo de leitura escolar, retilínea e frequentemente hierarquizada e o inserem no espaço de entremeio entre o dito e o não-dito, em um tempo de sobrevoo, em uma ação de coprodução lúdica e intelectual em que cada sai à procura de um itinerário que não exclui a existência de outros, apenas se afirma como mais provável, ou seja, ela existe para multiplicar e partilhar significados, não para atingir um significado último.

Tal como o tracejado ensaisticamente por Barthes em *S/Z* (1970, p.12):

Dans ce texte idéal, les reseaux sont multipliques et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres: ce texte est une *galaxie de signifiants*, non une structure de signifiés; il n'a pas de commencement; il est réversible; on y accède par par plusieurs entrées dont aucune ne peut être a coup sûr déclarée principale; les codes qu'il mobilise se profilent à perte de vue, ils sont *indécidables* (le sens n'y est jamais soumis `a um princípio de decisão, sinon par coup de dés); de ce texte absolument *pluriel*, les systèmes de sens peuvent s'emparer, mais leur nombre n'est jamais clos, *ayant pour mesure l'infini du langage*.

Talvez, para esta concepção de texto *absolutamente plural*, não encarcerado, e cuja medida é o *infinito da linguagem*, exista o momento barthesiano em que pesquisa em classe chega a ligar o seu objeto ao seu discurso e a desapropriar o nosso saber (dos territórios das especificidades) pela luz que lança aos objetos mais que desconhecidos, inesperados; é o momento em que ela se torna uma verdadeira interlocução para os outros; uma produção social. Ou, como conclui Barthes em relação às duas demandas para uma pesquisa (1988 [1971], p. 322)

(...) voltar-se contra o Método, ou pelo menos trazê-lo sem privilégio fundador, como uma das vozes do plural: como uma vista, em suma, um espetáculo, encaixado no texto; o texto, que é, afinal de contas, o único resultado “verdadeiro” de qualquer pesquisa.

E qual seria então o tom, o timbre, a modulação dessas trocas enunciativas, senão a própria (e bakhtiniana) “combinação e transmissão das vozes discursivas [...] e as gradações quase infinitas entre o conceito de palavra alheia ou apropriada (que) se estabelecem nas relações dialógicas da enunciação” (BRAIT, 1999, p.35)?

*Relações dialógicas da enunciação* que encontram, especialmente, em um dos elementos constitutivos do hipertexto, o processo já mencionado da *interatividade*, (DIAS & ANTONY, 2003, p.62-67): ponto de alavanca para uma leitura que se pauta pela não linearidade, pela continuada “atualização de um percurso único do leitor”, e cujas “dobras de sentido resultam da combinatória entre lexias”, emancipando a condição do leitor, de mero receptor da linguagem eletrônica a *coautor do texto*.

Nesse contexto, a prática textual pelo hipertexto subverteria a leitura “linear” dos textos literários do Barroco brasileiro que, não raro, povoa as salas de aula do Ensino médio, com associações também lineares, representativas das “características” desse período literário. O princípio da interatividade, em

seus dois momentos, pela ótica das pesquisadoras Ângela Correia Dias e Geórgia Antony (2003, p. 62), constituirá, aqui, mais um meio semiológico de análise: das produções culturais elegidas nessa pesquisa:

[...] dois tipos de interatividade: uma que escolhe um percurso de acesso a conteúdos, e outra que constrói um percurso de sentido. A interatividade consiste em conectar temas e ideias em duplo sentido: escolher links e produzir inferências.

Não é gratuito, portanto, o tom que cadencia a narrativa inaugural de Raquel Wandelli (2003, p.21):

No romance hipertextual, o prazer de atingir o clímax é preterido em favor do prazer da navegação e não termina na última linha.

É isso que o leitor experimentará ao ler o livro *Leituras do hipertexto: viagem ao Dicionário Kazar*.

Nesse jogo de apropriação estética das palavras, vem bem a propósito a concepção de Umberto Eco em *Obra aberta* (1968, p.40 ), sobre a potência da palavra literária:

A literatura estaria exprimindo nossa relação com o objeto de nosso conhecimento, nossa inquietude diante da forma que damos ao mundo, ou à forma que podemos dar-lhe (...) precisamente porque nos permite operar sobre o mundo e no mundo.

Nunca é demais, então, reiterar indefinidamente que os avanços teóricos no âmbito da filosofia da linguagem são sempre transgressores e impacientes, porque os move o partilhado desejo de mudanças estruturais na prática cultural da leitura. Nesse traçado cartográfico, vem bem a propósito a palavra empenhada de Eliana Yunes (2002, p.102):

A questão da leitura na contemporaneidade se coloca na confluência das interpretações, na urgência de transformar meros receptores em leitores, sensíveis às menores vibrações lógicas, de modo que textos e discursos deflagrem nele a mobilização dos sujeitos históricos. Não estamos mais no espaço da interpretação exegética, mas no espaço da comunicação expressiva, da interação entre obra e leitor.

É essa a minha convicção: sem travas territoriais, em um próximo momento de produção acadêmica, dar corpo ao leitor do hipertexto, no trançado epistemológico do Grupo de Pesquisa “Educação hipertextual nas produções culturais e nas práticas sociais” UnB/CNPq – que entende o hipertexto como uma prática não mais restrita ao ambiente eletrônico.

E, especialmente porque, juntamente com elementos constitutivos como a multiplicidade, interconectividade, heterogeneidade e iteratividade, sua estruturação comunicativa se pauta pela intertextualidade, tais como nos apresenta, em “Educação hipertextual: diversidade e interações como materiais didáticos” (2003, p. 51- 74), as pesquisadoras Ângela Correia Dias e Geórgia Antony:

[...] a prática da leitura e da escrita hipertextual depende da concepção em que está calcada, e não do ambiente em que se realiza sendo que a construção do hipertexto pode dar-se, também, no ambiente impresso, na TV, no cinema, na sala de aula, na educação (p.72).

Reiterando o pensamento de André Parente (1999, p.87) sobre a natureza intertextual desse evento comunicacional (“o hipertexto vai favorecer a intertextualidade em todos os níveis, um processo de abertura do texto, através da qual este se dá a ler como uma rede de interconexões”), as Autoras concebem uma real prática cultural da leitura, similar a da “obra aberta” preconizada, desde 1958, por Umberto Eco (1968, p. 62).

Com preciso foco na fruição do leitor perante a obra *a acabar*, sua plurivocidade e polissemia, (pois, no dizer de Umberto Eco [1968, p. 62], “como no universo einsteiniano, na obra *em movimento* o negar que haja uma única experiência privilegiada não implica o caos das relações, mas a regra que permite a organização das relações”, as Autoras (p.58) narram essa *abertura* para a fruição:

Cada leitura realiza um texto inédito, único, individual, mas também cada leitura realiza um texto coletivo, na medida em que o leitor traz consigo outros textos anteriores que dialogam e constroem o novo texto. As diferentes narrativas presentes no hipertexto, quando não interagem, tensionam-se, mas não constituem elementos autônomos, fechados- pois estão em interlocução com o todo. Dentro deles se manifesta uma pluralidade de sentidos. Às vezes, exprimem conflitos e oposições – outras, conexões e integrações.

Narrativas que contem histórias imaginárias, engendrando dialogias com o contexto histórico circundante, enquanto estabelecem relações intertextuais e trocas enunciativas entre sujeitos da linguagem aparentemente incompatíveis e, por outro viés, criam conexões indagativas com a ausência de voz dos adolescentes da era digital perante a poética barroca.

Ou, o que é mais inquietante – especialmente quando se relembra as palavras proféticas de Walter Benjamim, há mais de setenta anos (*Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1994), sobre a subtração da experiência, *a morte da oralidade* e, mais que isso, a do Narrador - a impunidade com que se descaracterizam e domesticam as narrativas anônimas populares, em nome do moralismo pedagógico e da sua pretensa atualização aos interesses dos leitores contemporâneos.

Um impasse inicial de grande densidade dramática, a meu ver, é a pergunta: “Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?”, expressada em “Experiência e

pobreza” (1994, p.114-119), registro emocionante de 1933, em época tão tumultuosa quanto o nosso período colonial.

Entretanto, vem o veio de esperança na força criativa dos homens que lhe deram identidade: os intelectuais e os artistas que também “falam uma língua inteiramente nova”. E, introduzindo um “conceito novo e positivo de barbárie”, instiga-me a que essa resposta represente uma nova pergunta:

Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa. Queriam uma prancheta: foram *construtores*.

Para esses *construtores*, cuja característica “é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século”, encaminha seu compromissado recado de forma impar, incluindo o conceito de riso, tão caro ao Barroco:

São solidários dos homens que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juro e com os juro dos juro.

E, seguindo o fio narrativo de sua escritura pelo quase apelo, (ainda em “Experiência e pobreza”): “Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas”, pode-se construir um inigualável

*rosto e paisagem* do falar narrativo, (o autêntico, que difere do romancista) para narrar, dentro dos muros escolares, a literatura, a história, a cultura, a vida.

Nos idos de 1936, já na Alemanha nazista, em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1994, p. 197-221), Benjamin percorre sutilezas de conceitos como a memória e experiência, estabelece interfaces (lembrando o poeta e crítico Paul Valéry), com o vivo movimento do corpo e a modulação da voz de quem narra:

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes [...].

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio. (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a *mão* intervém, decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito).

Não é remissivo (um *link!*), esse pensar benjaminiano ao já mencionado encaminhamento de Roland Barthes, para essa forma sensual de fruição do texto?

Continua o filósofo alemão, magistralmente, em “O narrador”, valorando a face ocultada da memória, aspecto que será imprescindível na construção de práticas culturais da leitura literária:

Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução. *A memória é a mais épica de todas as faculdades.*

Conclui com a acuidade de seu olhar bem humanista (reiterando o ritmo e objeto desse trabalho):

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. Daí a atmosfera incomparável que circunda o narrador, em Leskov como em Hauff, em Poe como em Stevenson. O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo.

E, como sempre, por sua mente contraditoriamente pulsante e melancólica, inova ainda na fisionomia da "morte", tema tão presente nas produções estéticas do Barroco, (realizado como por um *shifter*, sob a feição dada por Kristeva (1994, p. 178), a *máscara* "que é a marca da alteridade, rejeição da identidade"):

Valéry conclui suas reflexões com as seguintes palavras: "dir-se-ia que o enfraquecimento nos espíritos da ideia de eternidade coincide com uma aversão cada vez maior ao trabalho prolongado". A ideia da eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica. Se essa ideia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto. Essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu

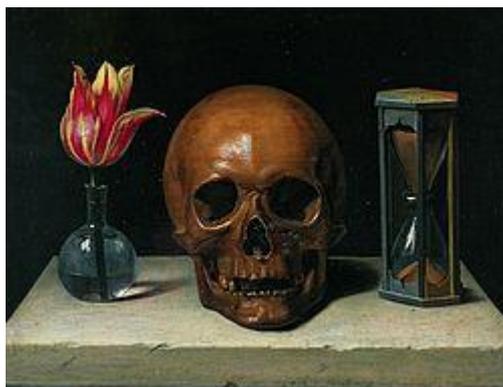
Morte temporal, momento da efêmera autoridade de saber & sabedoria, tema e voltas recorrentes da estética barroca, sua sombra determinista

mascarada na suntuosidade dos templos e na solenidade dos rituais litúrgicos da “extrema-unção” (ou nos cânticos fúnebres populares das *incelenças*), essa morte (que no Barroco, entre crenças & credices, estava intrinsecamente associada ao temor da danação eterna) será, de forma hipertextual, desconstruída de seu sentido pregado nos púlpitos para uma rede de significâncias da voz das praças, Gregório de Matos e Aleijadinho, por elementos construtivos pesquisados por Kristeva (os já mencionados *A cidade e a voz*, *A topologia carnavalesca*; e *O desdobramento e a máscara*).

O tema da morte, de forma contraditória, torna-se fascinante para o adolescente, especialmente quando liam e estudavam o poeta Augusto dos Anjos. O contraste gritando com a sua própria juventude frente a um distante, mas inexorável destino regido pelas leis da natureza foi objeto de busca de representações imaginárias, em recente projeto de extensão, coordenado por mim (2006-2009), destinado às mães com filhos em situação de risco.

Tema que se tornou presente, por iniciativa de uma das participantes, a partir da toada sertaneja “Menino da Porteira”, do compositor Tedy Vieira, interpretada por Sérgio Reis, também personagem do filme homônimo (1976), dirigido por Jeremias Moreira Filho. Algumas imagens foram tão significativas que suscitaram narrativas imaginárias, entre elas, duas produções barrocas:

A primeira pelo tema: *Vaidade*



Philippe de Champaigne: *Vaidade*, c. 1671. Museu de Tessé, Le Mans

- a segunda, pelo macabro que, muito ludicamente, e com muito humor, inventaram a história dessa personagem morta. O quadro é do pintor espanhol Juan Valdez Leal, “Finis gloriæ mundi” (1672):



Por conta dessa forma de transformar leitores em narradores, contos do imaginário popular foram lidos, entre eles, “A devota das almas” que, em inúmeras versões acalentava os desejos reprimidos do feminino mundo das donzelas.

Enfim, que essa reunião de tantas vozes que dialogam entre si, numa vasta estereofonia de produção de sentidos e de práticas culturais tente alcançar também *uma arte de viver* que, no método do jogo barthesiano (1988, p. 332), “nos limites do espaço docente, tal qual é dado”,

[...] tratar-se-ia de trabalhar para traçar pacientemente uma forma pura, a da *flutuação* (que é a própria forma do significante); essa flutuação nada destruiria; contentar-se-ia com desorientar a Lei: as necessidades de promoção, as obrigações do ofício (que nada impede desde então de honrar escrupulosamente), os imperativos do saber, o prestígio do método, a crítica ideológica, tudo está aí, mas a *flutuar*.

Em *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista* (2005, p.9-10), o Autor circula generosamente seu pensamento nos “gêneros mais notáveis da expressão literária”, construindo veredas reflexivas para “o aprendizado permanente da leitura”:

Enquanto estão vivos, os seres humanos fazem escolhas, tomam decisões, iniciativas. E tentam se conhecer melhor. Perscrutam o que os outros fazem, o que eles sentem e pensam. Cotejam o que veem, o que ouvem, com o que dizem e manifestam. Cria-se, então, uma demanda, a qual corresponde a velha e sempre saudável prática da conversação [...].

Quem lê poesia, romances, peças de teatro, ensaios, crônicas, de fato está lendo a vida. Aprender a ler, então, é *como aprender a viver: não termina nunca.*

## 4. Narrativas do Barroco

*Todos os sonhos barrocos  
deslizando pelas pedras*

[...]

*E as ideias.*

Cecília Meireles: *O Romanceiro da  
Inconfidência*, (1958)

### 4.1. Dos nomes indeclináveis do Barroco

*Barroco*. Palavra paroxítona, de significâncias no extrato fônico, morfossintático e léxico-semântico, com trânsito no discurso cotidiano e no discurso acadêmico, em suas múltiplas nomeações como substantivo, adjetivo, advérbio e, até quem sabe, se poder ser metamorfosear em verbo que seja sinônimo do movimento da ação do homem cindido em suas antíteses, potente em sua racionalidade, em busca da fusão e do equilíbrio perfeito entre as pulsões da carne e do espírito.

De gênese etimológica que margeia o sentido grotesco e bizarro da realidade existencial, ora referindo-se uma pérola de superfície irregular, ou, mais provavelmente, uma forma de silogismo da escolástica medieval, de raciocínio estranho, vicioso, falseado, é bastante curioso que ainda permaneça, na memória individual e coletiva, inclusive de protagonistas criativos, esse sentido pejorativo, essa leitura linear que confunde barroco com rococó, reduzindo a um só significante, a pluralidade de vozes que fabularam em um dos mais ricos idiomas da estética e da ética humanas.

Não é de se estranhar, então, que um estilista como Giorgio Armani tenha sucumbido a essa ótica, utilizando o verbo *barroquear*, em suas disputas com a Prada. Em desfile no verão de 2011, bradando: “Não vamos ‘barroquear’ o homem. É um insulto ao gênero masculino. Os homens devem se vestir de homens! O meu desfile masculino se renova sem cair no ridículo”, Armani (que, espero, tenha lido Montaigne) desencadeou, pela força de sua presença em roupas exclusivas para executivos milionários e artistas famosos, um fenômeno de incorporação de sentidos, típico da comunicação de massa, tornando-se verbo favorito para todos aqueles que acreditam que podem lançar insultos com elegância.

Essa minha digressão situa-se menos nos eventuais libelos contra a força icônica de publicidade com “frases de efeito”, e mais nas consequências de natureza educativa na formação do leitor, empalidecendo e adulterando a real nomeação desse tempo histórico que, com obras de arte e descobertas científicas mudaram o rumo histórico da humanidade.

Por interconectividade, lembro-me de outro vocábulo que se impregnou da mesma maldição. Refiro-me ao adjetivo *cartesiano* que, em vários círculos acadêmicos, se tornou sinônimo de pensamento retrógrado, mecanicista, quase o mesmo epíteto injurioso de nomeação para o positivismo de Comte.

É bem possível que a palavra nomeada, em sua força revitalizadora e acostada à realidade com indiscutíveis formas de criação estética ou científica, provoque reação de espanto e medo, ameaçando o precário equilíbrio das certezas daqueles que a aviltam.

Não foi outra a reação das forças políticas do século XVII, a Igreja e o Estado absolutista frente ao poder de subversão do seu sistema de controle da verdade absoluta, por pensadores originais pluridisciplinares, em ciência e tecnologia, mudando, irreversivelmente, o modo de pensar, ver, sentir e imaginar a consciência de sua própria humanidade e a organização do mundo que o cerca.

A narrativa imaginária desse instante transformador da história da civilização ocidental, com a invenção de uma nova linguagem que traduzisse

toda sua abrangência e complexidade, não é fácil de ser construída pedagogicamente, porquanto, dentre outras contradições, se alicerça no fantástico, e não no prosaico, em um mover, incessante e sutil, do subjetivo ao universal. Mas é exatamente pelo contraditório dessa linguagem do imaginário que se constrói uma das vias de acesso para a interlocução pedagógica. Nas palavras de Jacqueline Held, em *O imaginário no poder* (1980, p.3):

Tal contradição, levada ao máximo, explica a polissemia do fantástico: a verdadeira narração fantástica é, de imediato, e por essência, suscetível de várias leituras, pode ser compreendida, sentida, vivida em vários planos, revela-se multívoca. A narração fantástica convida, em suma, mais que qualquer outra, a uma “leitura aberta”, ou mesmo a leituras sucessivas e múltiplas.

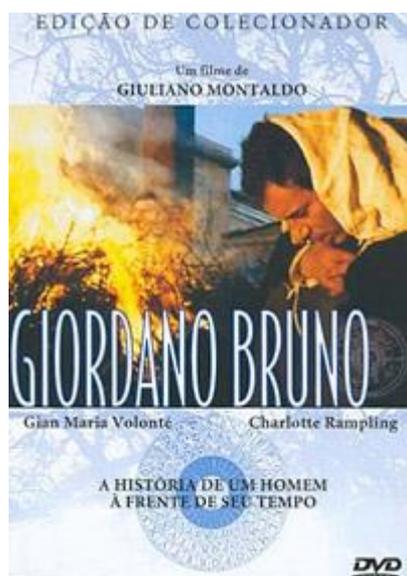
As correlações imaginárias entre o tempo dos Quinhentos, sua agitação de superfície, com as grandes navegações, com a descoberta do exótico e do insólito no contato com outros povos e etnias e os tempos barrocos em que vai predominar o esforço em profundidade, exigem níveis de representação distintos, e uma discursividade diferente, na qual as imagens das gentes reais, suas conjeturas filosóficas, seus conceitos estéticos, possam adquirir forma e sentido devido à sua representação simbólica.

A grande distinção reside, portanto, no interior da linguagem. Apesar das forças proibitivas, exercia-se a ciência e a liberdade criadora, e embuçava-se a verdade por meio do exercício da dialética, da construção engenhosa, da forma sofrida e problemática, no puro ato de jogar com as palavras, nos labirintos do raciocínio, sutil e sombrio, no fruir o gosto estético pela inteligência, mais do que pelos sentidos.

Entrelaça-se à lição de lógica argumentativa e ao compromisso com a potência criadora do discurso enunciado por cientistas e artistas, seus embates dialógicos com os cânones vigentes, frequentemente encarnados pelas figuras do Santo Ofício. E, mais inteligentemente, pelos diálogos leitores com filósofos em transição dos Quinhentos como Francis Bacon (e sua sistematização de um

método para a ciência, o indutivo); e, ainda, com o idealizador do pensamento e da ciência política moderna, Nicolau Maquiavel, pelo jogo de escritura que expõe a ilusão do real das figuras do Barroco, ao dissertar sobre a nítida distinção entre como é o Estado e não como deveriam ser.

E, naturalmente, com Giordano Bruno, o leitor incansável e escritor instigante por suas ideias revolucionárias sobre o homem e a natureza, suas concepções sobre a imanência de Deus e a adoção da matemática como método para chegar a algumas conclusões científicas. Seu julgamento pelo tribunal da Santa Inquisição foi magistralmente tratado no filme de Elio Petri (1973).



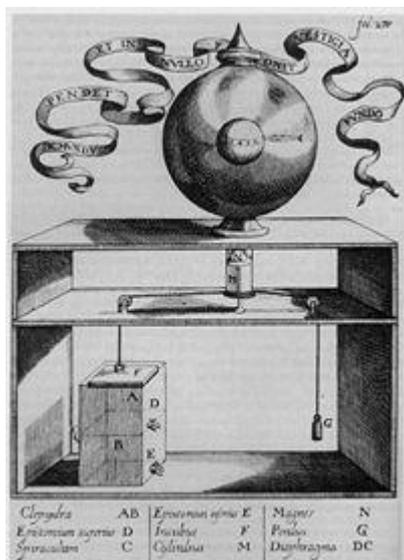
Como poderia, sem crise, exatamente pelo *discurso resposta futuro* bakhtiniano, acontecer essa “nova consciência do ser no mundo”, frente “à tentativa desesperada de prolongamento da cristandade triunfante da Idade Média para dentro do mundo moderno”? (AVILA, 1971, p.33)

Senso de triunfalismo magistralmente subvertido pela argúcia de René Descartes, não só pelo seu mais nomeado livro, *Discurso sobre o método* (1637), prevalência, mesmo que veementemente negada, do tropo da pesquisa científica contemporânea, base do racionalismo da era moderna, destacando

*Meteoros*, onde, em profunda correlação com o seu tempo histórico, tenta explicar os fenômenos susceptíveis de surpreender o homem “moderno”.

Ampliando, de forma irreversível, o pensamento científico e filosófico da época, já profundamente revolucionado por Galileu Galilei - em cujos *Diálogos sobre os dois sistemas do mundo* (1632), ousou conjeturar, pode se interpretar, pela personagem Segreto, uma alegoria do princípio literário do fusionismo barroco -, Descartes inaugura uma forma de pensamento que, coincidindo com o desejo humano de dar ordem ao caos da existência, expõe o seu método: “alargar o campo de eficácia da razão e, para isso construir uma física, segundo o método rigoroso das matemáticas”.

Esse modelo de pensar de forma racional, por números, base dos modelos matemáticos transformacionais da linguística contemporânea de Chomsky, encontra terreno fértil no mundo intelectual dos Seiscentos, nas investigações científicas do jesuíta e matemático, Athanasius Kircher, com inventividade tecnológica de suporte, como o relógio magnético:



Relógio magnético de Kircher (1638)

- e a “lanterna mágica” (1646) para estudos da relação entre a peste bubônica e a putrefação. Ao raiar dos Setecentos, pela linguagem construída

pelo raciocínio lógico-dedutivo da *Teodicéia* (1710), de Gottfried Wilhelm Leibniz, reconhecidamente o impulsionador, pela descrição do sistema binário dos números, da lógica que move o exercício da computação.

É nessa paisagem de embates discursivos, nesse cenário europeu, - e mais singularmente na Península Ibérica -, intelectualmente fervilhante com as novas interrogações e a amplitude do mundo físico com os descobrimentos marítimos - que o Barroco se inscreve como uma necessidade de pensamento, uma urgência de reorganização do mundo e de controle da natureza física e moral, e, conseqüentemente, disciplinar, em imagens, toda sua inquietude frente a uma época “marcada por grandes transformações materiais para o mundo e, paradoxalmente, por uma crise filosófica deflagradora de choques ideológicos e embates religiosistas, com repercussões universais e a longo prazo” (ÁVILA, 1971, p. 32).

Depois de séculos de um condicionamento filosófico e um processo civilizador alicerçados no rígido esquema teocêntrico, o espírito ocidental experimentava, havia pouco mais de uma centúria, com as luzes do Renascimento, uma sensação de desafogo, através da qual a razão afinal emancipada se sobrepunha a velhas deformações da alma humana (ÁVILA, 1971, p. 32).

Fazendo coincidir formas de pensar com a expressão plástica formalizada, o Barroco traduz não só a consciência da emoção estética como a autonomia no exercício da razão. É natural, portanto, que a antiga ideia avassaladora de Deus seja questionada, particularmente quando Isaac Newton comprova, pela formulação da lei da gravitação universal (1666), a concepção revolucionária de que não é necessariamente a vontade divina a responsável pelo movimento do cosmos.

À certeza nova e científica das leis que regem o universo, soma-se a voz concludente do filósofo francês Peter Bayle, considerado precursor do Iluminismo que, ética e politicamente, se manteria na vanguarda da liberdade de consciência religiosa frente às intolerâncias da época, proclamando a

rebeldia frente a fé cega com uma lógica cristalina: o intelecto que guia as ações humanas, a consciência e não a compreensão conciliatória.

Para esse homem barroco, cindido entre sua fé na razão científica e a consciência de seu destino espiritual, “estigmatizados pelo dilaceramento existencial, pelo estremecimento metafísico”, a estilística de uma linguagem renascentista ou da escolástica medieval não consegue mais traduzir a fundamental instabilidade do real em que se encontra: “as tensões discursivas se sucedem, as antíteses são violentas, míticas, sensuais, entre o infinito e o nada, o anjo e o demônio, o eterno e o fugaz, o espírito e a carne” (PEIXOTO, 1997, p. 4).

O jogo da linguagem evolui da esfera do fenômeno subjetivo para as estruturas da vida social.

Há, portanto, em toda a arte barroca declarada propensão para uma forma que se abre em indeterminação de limites e imprecisão de contornos, uma forma que apela para os recursos da impressão sensorial, que **não** quer apenas conter a informação estética, mas sobretudo comunicá-la sob um grau de tensão que transporte o receptor, o espectador, da simples esfera de plenitude intelectual e contemplativa para uma estesia mais franca e envolvente – mais do que isso, para um êxtase dos sentidos sugestivamente acesos e livres (ÁVILA, 1971, p. 20).



A *Santíssima Trindade* (1577–1579, 300 x 178 cm, óleo, Museu do Prado, Madrid, Espanha) faz parte de um grupo de obras criadas para a Igreja de São Domingo o Velho.

À época e ainda agora, o impacto de “visão pictórica onde se misturam profundidade e superficialidade, unidade e multiplicidade, clareza e obscuridade” traduz, no ideário da Contra Reforma, “a emblemática barroca, através de uma política de utilização de uma estética de “sedução” (e não de uma estética de força) pela emoção religiosa” (ANGOULVENT, 1996, p. 09-10).

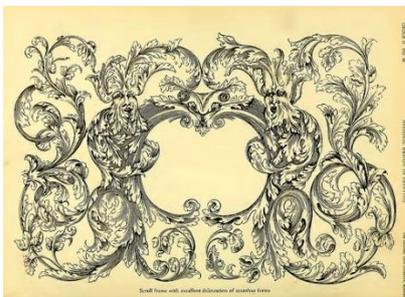
E, em se tratando de uma rede de conexões de potencialidades matemáticas quase infinitas, escuta-se a voz do escritor, também grego, Nikos Kazantzakis (*Informar a Greco*, memórias, 1965):

Foi um momento grandioso. Uma consciência pura e virtuosa ficou sobre uma das bandejas da balança, um império sobre a outra, e foste tu, consciência do homem, que depositaste as escalas. Esta consciência será capaz de comparecer perante o Senhor no Juízo Final e não ser julgada. Ela julgará, porque a dignidade humana, a

pureza e o valor encherão o próprio Deus com terror... Arte não é submissão, nem regras, mas sim um demônio que esmaga os moldes [...] O peito do arcanjo interior de Greco lançou-o sobre uma singular esperança de liberdade selvagem, o excelentíssimo sôtão deste mundo.

Com os recursos tecnológicos do mundo contemporâneo – especialmente se narrados pela perspectiva hipertextual – os estudantes do Ensino Médio podem aprender pela experiência estética dessas formas de leitura, as múltiplas facetas que caracterizam esse período:

O Barroco é multifacetado: tem o condão de se eclipsar sob a corrente e de reaparecer, qual Proteu, sob uma nova forma; a sua definição pretende que ele seja rebelde por natureza (ROUSSET, apud ANGOUVENT, 1996, p.07)



#### 4.2. De volutas didáticas

Em meados de 1987, quando Gilles Deleuze afirma, em conversa com estudantes de cinema, que “existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência” (MAIS! *Folha de São Paulo*, 27 de junho de 1999) – insistindo na sua concepção de informação como “sistema controlado das palavras de ordem que têm curso [...] nas sociedades disciplinares (quando nos

informam, nos dizem o que julgam que devemos crer)” -, torna-se pertinente a escolha do Barroco literário como cenário em qualquer pesquisa de práticas leitoras no contexto escolar, em recíproca conexão:

- (1) - por sua intrínseca natureza de jogo como fenômeno cultural, maneirismo em sua arquitetura de labirinto, e linguagem literária, polifônica e polissêmica; e,
- (2) - pelas contradições de seu contexto histórico, respirando religiosidades e gosto pelo pecado, pejos e desmandos, miséria escancarada das ruas e suntuosidade triunfante dos templos, ecoando vozes diametralmente opostas, ora enclausuradas ora transgressoras, um contraditório assombrado, por sincronia temporal, pela herética acuidade científica de Isaac Newton e pela revolucionária coragem de Zumbi dos Palmares.

No contexto escolar, na fronteira entre o verbal e o não verbal, ambos como expressão e produção dessa interação social, a metodologia de unir estes fios dialógicos e interpretá-los (*há textos que não são produtos, mas práticas*), encontra sustentação no discurso acadêmico de Célia Pedrosa, enquanto se debruça sobre a obra de Antônio Candido (um pensador das sutilezas e contradições da literatura brasileira que fará ouvir sua voz no decorrer dessa investigação).

Em *Antônio Candido: a palavra empenhada* (1994, p. 120), a Autora reitera a tendência contemporânea da escritura intelectual:

À semelhança do que propõe a semiologia barthesiana e direciona a reflexão de Candido, ela tende agora a considerar a coerência descritiva de conceitos e métodos de análise apenas como material flexível precário a ser moldado pela consciência individual e histórica do sujeito que a partir dele se empenhe em organizar uma interpretação combativa e renovada.

Esse princípio de não aprisionamento aos cânones interpretativos, no caso, as produções estéticas seiscentistas e setecentistas, permite aberturas para que o fio reflexivo da análise possa ser interpretado no contexto de uma sintaxe narrativa, pois que “o jogo combinatório das possibilidades narrativas logo ultrapassa o plano dos conteúdos para propor como objeto de discussão a relação de quem narra com a matéria narrada e com o leitor” (CALVINO, 2004, p. 199).

Por outro viés perceptivo, o fenômeno da didatização da arte barroca, incentivada pelo florescimento da indústria turística e pelas inumeráveis fontes em formatos digitais, navegáveis em uma multiplicidade de sites e blogs, pode se constituir em um primeiro degrau pedagógico para este conhecimento crítico de suas contradições e, sobretudo, de suas correlações com a estética dos tempos contemporâneos do estudante do Ensino Médio.

Esse quadro crítico de aproximações entre o barroco e a atualidade, apontado por inúmeros estudiosos, na compreensão do conceito fenomenológico de um Barroco “eterno”, defendido por Eugene d’Ors<sup>1</sup> em 1935 (*Du Barroque*, 1968), é assim entendido pelo ensaísta e poeta mineiro Affonso Ávila (1971, p. 11), para quem, desde publicação em 1969, o “Barroco é uma linha de tradição criativa”:

Há, todavia, que se assinalar, para se entender melhor uma tal novação de gosto estético, que a atração exercida pelo barroco sobre a inteligência e a sensibilidade modernas decorre, sem dúvida, das similitudes e afinidades que aproximam duas épocas cronologicamente distantes entre si, dois instantes porém da civilização ocidental que colocam em crise os mesmos valores, dois homens que experimentam com isso uma análoga perplexidade existencial, duas artes que repercutem em sua linguagem uma bem parecida pressão de historicidade e uma idêntica instabilidade de formas.

Não cabe aqui estender a polêmica entre estudiosos que circunscrevem a estética barroca a uma época específica da civilização ocidental, irrepetível e confinada a seu momento histórico, e aqueles que se permitem percebê-lo não apenas como um estilo artístico, “mas sim como fenômeno de maior complexidade – um estado de espírito, um estilo de vida, de que as expressões da arte serão a expressão sublimadora” (ÁVILA, 1971, p.10), como fator determinante da formação de nossa tropical identidade cultural.

Prefiro aqui me pautar pelo traçado cartográfico de Ávila e situar as “volutas” do seu ensino tal qual foi apontado pelas interfaces de Anne- Laure Angouvent (1996, p.7):

[...] qualquer apreciação que se faça sobre esse espírito, apenas se pode conceber fora de qualquer cronologia, para análise das causas e conseqüências de uma mentalidade universal, cuja essência e o próprio princípio se assentam na não adequação do real poder do barroco à realidade histórica imediata.

Complementarmente porque, à margem dessas polêmicas, instala-se, a meu ver, um argumento mais poderoso, permeado pela prevalência no imaginário popular da natureza inquieta e contraditória desse movimento multifacetado em que o homem encontrava sua dramaticidade histórica na tensão dos opostos: a da força reiterativa da *palavra nomeada*, no contexto da língua viva, em contínuo movimento. A significância da palavra “barroco” se faz presente (mesmo que não explicitada formalmente) para traduzir a ambiguidade de certas situações cotidianas que colocam as pessoas em estado de perplexidade (e jogo de decifração) frente aos seus semelhantes.

Como justificar, no ensino deste estilo literário, a insistência em aprisionar em formato metodológico de características estanques a força construtiva do pensamento barroco que gera tal tensão de imagens no cotidiano existencial e social? Por que não possibilitar a esses estudantes o jogo intelectual de produzir sentidos com as significâncias da palavra barroco,

pois se “não recebem a língua pronta para ser usada; eles penetram na corrente da comunicação verbal, ou melhor, somente quando mergulham nessa corrente é que sua consciência desperta e começa a operar” (BAKHTIN, 1986, p.108)?

Em termos de criação literária contemporânea, um exemplo do legado cultural barroco nas terras americanas, é o poeta, ensaísta e jornalista Severo Sarduy, francês de nascimento e cubano por adoção, que cria o termo “neobarroco”, inscrevendo-se no âmbito de uma “arte de se componer un ordre y componer un desordre” com a força de sua linguagem literária.

Pedagogicamente falando, percursos metodológicos que se pautam por uma “*montagem em unidade amoldadora de diferenças que se combinam*”, comparando e contrapondo produções estéticas de diferentes épocas históricas – desde que respeitadas suas formulações de origem e destinação - tornam-se um processo de pesquisa estudantil, de maior eficiência intelectual e de aprendizagens mais duradouras do que aquele que aprisiona a estética barroca a um passado remoto e irreconhecível, perpetuada estaticamente em museus, ou nos monumentos das cidades históricas.

Uma ilustração desse modo de ensinar, de como se pode perceber “o que no barroco e por meio dele se maravilha e se transforma: da vida e do mundo”, foi apresentada pela professora Lina Tâmega Peixoto, em “Leitura do Barroco na literatura e nas artes plásticas”, na Semana de Letras da FAFIC – Cataguases/MG, (junho de 1997), metodologia adotada em suas aulas no Colégio Elefante Branco/DF, nas décadas de 60 e 70.

Ainda veiculada pela tecnologia de projeção de diapositivos, duas belas obras foram visibilizadas para o “auditório social” bakhtiniano: o projeto arquitetônico da Praça de São Pedro, em Roma (1656-1665), do italiano Gian Lorenzo Bernini, em dois espaços abertos, em semicírculos, o grande *abraço* da fé católica, mais especificamente as colunatas do primeiro espaço, em elipse, da *Piazza Obliqua*,



(articulando-se barrocamente com o segundo espaço, *Piazza Retta*, em formato trapezoidal, “que aumenta ao encostar na praça, diminuindo assim numa ilusão de ótica a amplitude da fachada”)

O segundo diapositivo mostra a Esplanada dos Ministérios, projeto do arquiteto Oscar Niemeyer, em Brasília. Semelhante à colonatas de Bernini, os edifícios exercem a mesma função: a de conter o espaço urbano para convergir o olhar pra o grande palco: O Congresso Nacional, na Praça dos Três Poderes.



Pelo contraste entre imponência do poder estatal e avenida democrática aberta ao povo, insere-se esteticamente à paisagem do cerrado, torna-se palco de manifestações populares e de marchas militares triunfalistas, cuja realização concreta deveu-se principalmente à genialidade dos cálculos do engenheiro e poeta Joaquim Cardozo e, naturalmente, das milhares de mãos anônimas dos cadangos que a construíram.



Em contraponto ou correlação, as colunas do Palácio da Alvorada (1960), do arquiteto Oscar Niemeyer, em Brasília, modeladas com o traçado *barroco* em curvas e subtraindo a força da gravidade pela leveza dos seus espelhos d'água.



O impacto educativo desse jogo de inter-relações imagéticas, um *jogo* de confrontação e complementaridade de duas realidades estéticas - que revive “a arte barroca na arquitetura e na escultura [como] a *ilusão* das massas em movimento” (ÁVILA, 2004, p.77) - não se esgota numa contemplação episódica. Torna-se o próprio objeto do discurso, isto é, o ponto de intersecção em que se encontram diferentes opiniões, diferentes relações de sentido.

O objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões de mundo, tendências. Um locutor não é o Adão bíblico. (BAKHTIN, 1992, p. 319).

Transcendendo a palavra e o discurso que o inscrevem em uma única realidade temporal e o situam no delimitado espaço da civilização ocidental cristã, o estudo da historiografia literária ultrapassa as fronteiras de mera compilação de características elencadas para se tornar o espaço onde os interlocutores passam a ser vistos como sujeitos não infantes, seres sociais constituídos pelas interações sociais das quais participam.

Como forma de transmissão didática, exige-se um enquadramento curricular e uma organização pedagógica. Certo também que a produção literária acaba sendo reconhecida (e conhecida) por suas marcas exteriores, a crítica e a historiografia literárias. Esses fatores de organização e difusão crítica, inúmeras vezes, se tornam ponto único de condução do ensino: a leitura dos textos dos autores barrocos acaba negligenciada, ou usada como mero pretexto para identificar seus componentes estilísticos; e, não raro, esse tipo de ensino se atrela ao equívoco de cunho positivista, classificando os períodos literários em fases estanques tais como evolução, apogeu e decadência e, conseqüentemente, o vinculando à imagem paternal de um autor consagrado.

Entretanto, mais do que uma disputa estéril, opondo o discurso didático pedagógico ao discurso estético estilístico, mais vale situá-los em uma nova perspectiva, centrando-a no fenômeno da voz humana, por serem ambos, comportamentos textuais dessemelhantes, mas determinados por uma mesma intencionalidade educativa.

Por uma conjectura minha – a de que a concepção de intertextualidade aqui elegida tem sua gênese na corrente intervocal que fez, do ofício de contar histórias, o seu modo mais autêntico de criar o enredo da humanidade, - detenho-me nos estudos investigativos do medievalista Paul Zumthor, em *A letra e a voz* (1985) quando foca o *par voz/escritura*. Esta correlação, atravessada por tensões, oposições conflitivas, não pode ser considerada como uma ruptura, mas a “passagem do vocal para o escrito [que] manifesta uma convergência entre os modos de comunicação assim confrontados” (1993, p. 114).

Esse raciocínio, considera que, em virtude de uma situação histórica, o trânsito verbal nas classes estudantis ainda é, quase exclusivamente, o único modo possível de realização (ou socialização) dos textos literários do Barroco: “a questão não é tanto reduzir o paradoxo quanto dissolvê-lo, revelando no par o elemento de base, sobre o qual se constrói ou do qual nutre o outro, que lhe fica nisso subordinado” (ZUMTHOR, 1993, p. 114).

Para além desse espaço-tempo, há o movimento continuado de trocas simbólicas, de interlocuções que se realizam não só na relação didática (professor-aluno), mas, sobretudo, na possível alteridade texto/intérprete, provocando a transformação do texto lido, no qual gravitam outros textos e outros espaços-tempos, construindo a narrativa do leitor, com sua voz e sua experiência, que coincide com uma das formas do dizer poético do Barroco:

De um lado a outro dessa rede, as comunicações não são jamais cortadas: a corrente intervocal passa por toda a parte. Em todo texto repercute (literal e sensorialmente) o eco de outros textos do mesmo gênero... quando não, por figura contrastativa ou paródica (e as vezes sem objetivo determinável) o eco de outros textos. Discurso social

diversificado, homogêneo e coerente com suas profundezas, a poesia engloba e representa todas as práticas simbólicas do grupo humano; nessa medida mesma, só pela ficção ela pode ser relacionada a algum assunto (ZUMTHOR, 1993, p. 147).

Interações sociais que se realizam no contato com o Texto, de forma duplamente dialógica levam, em certa medida, a caracterizar a tensão inscrita na produção discursiva: movimentos simultâneos e geradores de novas e inusitadas produções de sentido, o *dialogismo* se constrói por meio das interlocuções entre os diferentes sujeitos da comunicação educativa (o eu e o outro); e, de forma inter e hipertextual, transitam do artístico ao cotidiano, realizando-se por meio do diálogo com outros processos discursivos, no caso, controversos e díspares, como os da arte barroca e da arte contemporânea.

Apoiado nessa teoria dialógica do discurso, que não separa a linguagem “dos sujeitos reais e concretos”, Carlos Alberto Faraco assim se pronuncia em “Diálogos com Bakhtin” (1996, p. 122): o traduzir, de forma indireta, a gama de possibilidades que os componentes formadores da linguagem hipertextual podem representar para a qualidade da comunicação pedagógica contemporânea:

Pela primeira vez, descortina-se a possibilidade de conectar o agir do homem— na sua condição essencial de ser histórico, criador, transformador e em permanente devir – com uma linguagem fundamentalmente plástica, isto é, adaptável à abertura, ao movimento, à heterogeneidade da vida humana.

Palavras que fazem ressoar a belíssima sonoridade textual que impregna o convite bakhtiniano para criar solidariedades por meio da discursividade:

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem

participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana (BAKHTIN, 1992, p. 348)

Em “O salto atlântico do Barroco”, um dos ensaios do livro *Circularidade da ilusão* (2004), o crítico Affonso Ávila compara metaforicamente o barroco das terras ibero-americanas “a um *retábulo* em três registros ou seções de estrutura, articulando em encaixes de tramos ora expressionistas, com radicações aportadoras europeias, ora impressionistas, com a inserção de elementos autóctones e tropicais, mas tendendo no conjunto para a expressão final de formas e linguagens emancipadoras em nova vitalidade e beleza” (2004, p. 31).

Na explanação do “terceiro registro ou *coroamento do retábulo*”, enquanto questiona sobre a atual tendência (*psicobarroquismo ou antropobarroquismo?*), aponta elos superiores “que essencializam, por exemplo, a arte escrita de um Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas*) e a arte arquitetônica de Oscar Niemeyer”, em Belo Horizonte e em Brasília (2004, p.35).

O Autor, ao se referir aos “elos supervenientes de grande ressonância criadora e de linguagem neobarroquista em processo no Brasil”, provoca o encontro com a *polifonia* inscrita na discursividade bakhtiniana que, a meu ver, beira a concepção benjaminiana de que “a história é objeto de uma construção” (1994, p. 229), inconclusa, descontínua. E mais, que a literatura é *escritura*, para além de mero conjunto de eventos do passado, sujeita ao processo de transmissão cultural, processo que não ocorre em um espaço histórico neutro, mas é parte comprometida na história da dominação burguesa.

Por conseguinte, urge instituir, nesse processo de transmissão cultural dos bens literários, formas comunicativas que se pautem pela concepção dialógica e polifônica da linguagem, reconhecendo, antes de tudo, que a palavra autoral não é nem monopólio nem propriedade exclusiva do locutor, pois, outras vozes que antecederam àquela atividade comunicativa compõem,

não só o repertório, como reorienta a sua expressividade – em síntese, instituir uma real e inovadora *estética da criação verbal*.

A palavra existe para o locutor sob três aspectos: como *palavra neutra* da língua e que não pertence a ninguém; como *palavra do outro* pertencente aos outros e que preenche o eco dos enunciados alheios; e, finalmente, como *palavra minha*, pois, na medida em que uso essa palavra numa determinada situação, com uma intenção discursiva, ela já se impregnou de minha expressividade (BAKHTIN, 1992, p. 313).

Isso significa que, nas classes escolares, o Professor organize e se comunique como intérprete, (a *interpretação combativa e renovada* pleiteada por Cândido), integrando-se ao ritmo e à entonação da polifonia das variadas vozes que intervêm no texto barroco, multiplicando-lhe os significados com as vozes estudantis e a sua própria, e acrescentando, à diversidade dessas vozes sempre controversas no interior de texto, a marca de literariedade contemporânea.

Procede assim a posição acadêmica de Angoulvent (1996, p. 17) quando proclama:

Desse modo, fazendo-se servidor da expressão de uma identidade, ao mesmo tempo em que da impressão de uma diferença, bem como de quadros espaços-temporais onde triunfa a razão humana, o barroco soube preservar a sua influência em numerosos aspectos do nosso mundo contemporâneo.

Nesse sentido, é originalíssima a referência definidora de Ávila (2004, p. 35), ao entender a identidade latino-tropical na vertente “de tradição contraditória por idealista e dramática ao mesmo sonho (...) no bojo da mentalidade continental, conformadora e sincrônica de nossos dias”,

configurando o Barroco como uma narrativa continuada e surpreendente dos destinos humanos, com os “elos superiores” e aqueles

[...] elos supervenientes de grande ressonância criadora e de linguagem neobarroquista em processo no Brasil (como as *Galáxias* de Haroldo de Campos) ou o fenômeno antropológico da carnavalização (a Bahia de raiz erótico-gregoriana) e, ainda, a proliferação urbano visual do caótico organizado e inventivo (a favela da Rocinha, no Rio de Janeiro)

Para mim, tais palavras soam, para além da aproximação com os traços estilísticos do Barroco, porventura reencontráveis na memória da história. Reverberam como uma real *entonação* bakhtiniana, plurivocal, no jogo dramático de vozes em tensão dialética que configuram a arquitetura própria de todo discurso, fazendo emergir a *palavra do outro*, pelo recurso estilístico tão fonicamente barroco, o *eco*, provocando, dissonâncias em diferenças que se combinam. De momento, lembro o cindido poeta espanhol Blas de Otero (1916-1979), “Granada (no se) nada, nada: /Esse es el seco eco de la sangre”.

Ou, em outras palavras, aproximando-se da paronomásia, por cuja similaridade sonora, em vez de complacência, se instala a ludicidade na recepção estética do leitor, aquele proveito lúdico barthesiano (mais do que um proveito intelectual), um poema de Gregório de Matos, um suspense das palavras que faz reconhecer a realidade de hoje como um eco das risadas do ouvinte de outrora.

#### AS COUSAS DO MUNDO

Neste mundo é mais rico o que mais rapa:  
 Quem mais limpo se faz, tem mais carepa;  
 Com sua língua, ao nobre o vil decepa:  
 O velhaco maior sempre tem capa.

Mostra o patife da nobreza o mapa:  
 Quem tem mão de agarrar, ligeiro trepa;  
 Quem menos falar pode, mais increpa:  
 Quem dinheiro tiver, pode ser Papa.

A flor baixa se inculca por tulipa;  
 Bengala hoje na mão, ontem garlopa,  
 Mais isento se mostra o que mais chupa.

Para a tropa do trapo vazo a tripa  
 E mais não digo, porque a Musa topa  
 Em apa, epa, ipa, opa, upa.

No compasso desse jogo de correspondência (e não de mera comparação), com seus contrapontos que abrem *brechas* para a voz do leitor, inserindo-se barthesianamente como *recordação circular* e não como uma “autoridade”, inscreve-se o conceito cultural de *circularidade* de formas e representações de mentalidade, de falares, e mesmo de formações sócias econômicas de sentido coletivo e individual.

Construção dialógica composta pela fusão de diferentes linguagens sociais e modos de falar - tal como o discurso narrativo de ficção apontado por Bakhtin (1934/35) - e cujo diálogo não se esgota na interlocução entre dois sujeitos falantes (ou leitor e texto), mas “se desenrola como se fosse presenciado por um terceiro, invisível, dotado de uma compreensão responsiva e quase situa acima de todos os participantes do diálogo (os parceiros)” (Bakhtin, 1998, 356), torna-se uma inusitada estratégia pedagógica para os estudos da historiografia literária:

O discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, presente-a e baseia-se nela. Ao se constituir na atmosfera do “já-dito”, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado (BAKHTIN, 1992, p. 89).

Dessa forma, reitero que, embora a alusão à corrupção política de hoje possa ser um dos fatores desse jogo de correspondência – procedimento típico da *leitura como fetiche* (PERROTTI, 1985) – é o jogo da linguagem que torna o texto imortal, e não o seu conteúdo ideológico.

Por esse viés metodológico a articulação dialógica mediante “elos supervenientes de grande ressonância criadora e de linguagem neobarroquista em processo no Brasil”, mencionada por Ávila, pode representar *abertura* à prática cultural da linguagem estética que pode ser enunciada (e narrada) de forma hipertextual, impulsionada e pulsionada pelas revolucionárias palavras de Barthes, (1978, p.17):

[...] porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada, não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é teatro.

A referência do Autor, ao fazer poético do concretista Haroldo de Campos, ao carnaval da Bahia e ao conjunto arquitetônico das favelas cariocas, aponta para a circularidade de formas e representações que, não se realizando de forma linear ou casuística, revelam-se como “uma distorção implícita ou explícita do raciocínio”, isto é, trata-se de uma *ilusão*. (2004, p.77).

Portanto, a produção de sentidos gerada pela heterogeneidade discursiva inerente ao hipertexto, exige mais que a mera compatibilização de imagens e melodias. Exige a consciência crítica de que esse objeto do discurso pode, pela *semântica da ilusão*, fazer-se “ver como falsificação ou (...) imiscuir-se nele o dano da ingenuidade enganosa”

E, complementarmente porque, juntamente com seus elementos constitutivos como a multiplicidade, interconectividade, não-linearidade e iteratividade, sua estruturação comunicativa se pauta pela intertextualidade, tais como nos apresenta, em “Educação hipertextual: diversidade e interações

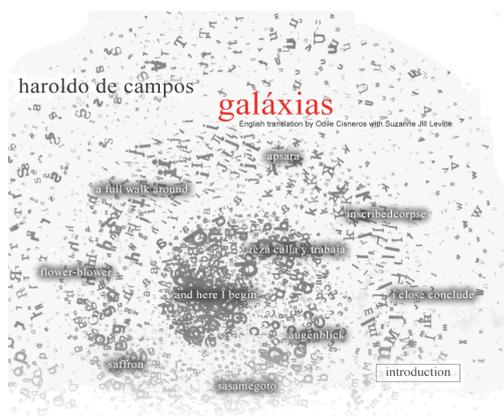
como materiais didáticos” (2003, p. 51- 74), as pesquisadoras Ângela Correia Dias e Geórgia Antony:

[...] a prática da leitura e da escrita hipertextual depende da concepção em que está calcada, e não do ambiente em que se realiza sendo que a construção do hipertexto pode dar-se, também, no ambiente impresso, na TV, no cinema, na sala de aula, na educação (p.72).

Pode-se imaginar o desencadear da experiência estética leitora quando, no desenvolvimento de uma atividade estudantil de pesquisa, se privilegie a potência dialógica em que:

[...] dois enunciados, separados um do outro no espaço e no tempo e que nada sabem um do outro, revelam-se em relação dialógica mediante uma confrontação do sentido, **desde que** haja alguma convergência do sentido (ainda que seja algo insignificante em comum no tema, no ponto de vista, etc.) [...] (Bakhtin, 1998, p.354),

- e desde que se tenha absoluta consciência de seu caráter ilusório na relação imaginária com o leitor.



Das *Galáxias* poéticas de Haroldo de Campos (1984):

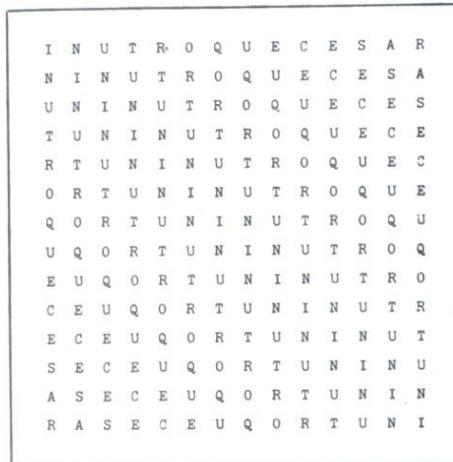


وها انا ابتدي وابتدي هنا بقياس هذي البدايه واعيدُ  
 الايتدا واعيدُ القياسُ وأقذفُ وَهنا أقيسُ ذاتي حينَ  
 العيشُ يكونُ على قَدْرِ الرُحلهِ فَمَا المُمهمُ الرُحلهِ بلِ  
 البدايهِ للـ وَلِهَذَا أقيسُ وَلِهَذَا أبتدي بِكتابةِ ألفِ صَفحه  
 بِكتابةِ ألفِ صَفحه كَي أَقضي على الكُتابه كَي  
 أبتدي بِالكتابةِ كَي أَقضي الكُتابه لِهَذَا أعيدُ البدايه  
 لِهَذَا أقذفُ لِهَذَا أحبكُ الكُتابه عَن الكُتابه هِيَ عَدَ الكُتابه  
 وأكتبُ عَن كعبدُ أكتبُ فِي ألفِ ليلَةٍ واحده والحاله  
 ألفِ صَفحه أو صَفحه واحده فِي ليلَةٍ واحده والحاله  
 واحده والليالي والصفحات تتوحد حالها تتعلم بحالها  
 حيث النهايه تكون البدايه حيث الكُتابه عَن الكُتابه هِيَ  
 اللاكتابة وَلِهَذَا أبتدي لا أبتدي من اللابدايه لست أدري  
 وأحبكُ لي كتابا حيث كل يكون طارئًا موجبًا كتابًا  
 حيث كل يكون لا يكون فِي يكون سرّ العالم الكتاب  
 سرّ كتاب العالم وكتاب رحله حيث الرحله تكون  
 الكتاب وكون الكتاب يكون الرحله وَلِهَذَا أبتدي فالرحله  
 هِيَ البدايه وأعودُ أعيدُ لأن فِي العوده أعيدُ البدايه أعيدُ

- surgem correspondências de recordação circular com a natureza da estilística barroca, referindo-me aqui à corrente teórica que fez nascer uma rede de conceitos sobre a arte barroca, quando, em 1915, o historiador suíço Heinrich Wölfflin recorre à “teoria da visibilidade pura” (análise da obra a partir do olhar artístico), desenvolvendo princípios fundamentais que definem uma real travessia da linguagem artística: a passagem do tipo de representação tátil para o visual, isto é, da arte renascentista para a barroca.

São pontos de partida para investigação lúdica no terreno da linguagem escrita, (como a realizada em 2008 para professores do Ensino Médio), poemas do Barroco como “Às altas prendas do desembargador Dionísio Ávila” no qual Gregório de Matos “explora visualmente virtualidades e equivalências estruturais de palavras, dispondo-as na página sob a forma de constelação gráfica” ou o “Labirinto Cúbico” (- que se aproxima estruturalmente do *Laberinto* (1607), de Fernão Álvares do Oriente), como outro exemplo de “poema prevalentemente gráfico, [...] de autor que se escondeu sob o pseudônimo de Anastácio Ayres de Penhafiel, entre os figurantes da Academia Brasílica dos Esquecidos” (ÁVILA, 1971, 88; 89; 91).

Dou pruden nobre, huma afá  
to, te, no, vel,  
Re singular ra inflexí  
Úni cien benign e aplausí  
co, ro, vel  
Magnifi precla incompará  
Do mun grave Ju inimitá  
do is vel  
Admira goza o aplauso cri  
Po a trabalho tan e t terrí  
is to ão vel  
Da pron execuç sempre incansá  
Voss fa Senhor sej notór  
a ma a ia  
L no cli onde nunc chega o d  
Ond de Ere só se tem memór  
e bo ia  
Para qu gar tal, tanta energ  
po de tód est terr é gentil glór  
is a a a  
Da ma remot sej um alegr



Às altas prendas do desembargador Dionísio Ávila

Labirinto Cúbico

No contexto dessa multiplicidade de vozes e de consciências independentes, essa forma de descobrir indutiva e associativamente os traços identificadores do movimento literário barroco, no qual um “discurso discursa outros discursos”, o lugar do estudante é percebido como “um lugar de trocas enunciativas, onde a história pode inscrever-se, pois ele se transforma, ao mesmo tempo, num espaço conflitual e heterogêneo e num espaço contratual” (FIORIN, 1999, p. 35).

Entretanto, a semântica da ilusão se torna mais complexa e passível de desvios estruturais, nos dois outros exemplos de elos supervenientes mencionados por Ávila. A meu ver, em outra situação acadêmica, o eixo norteador poderia se pautar pelas categorias elegidas por Kristeva (1984): *a cidade e a voz* (p.166), *o carnaval e a permutação significativa* (p.175), beirando as interfaces com a terceira categoria, *o desdobramento e a máscara* (p.178), definindo-lhe a especificidade das diversas organizações textuais, situando-as no texto geral (a cultura) do qual fazem parte.

Na verdade, me parece que tal organização de entrecruzamento de linguagens do barroco e da contemporaneidade, que revele a sua novidade em comparação com as estruturas discursivas precedentes, pela via do

hipertexto, ainda não foi formalmente realizada, a não ser, talvez, no anonimato das salas de aula.

Como curiosidade de cunho interdisciplinar, adianto as inúmeras possibilidades para uma estrutura gráfica do texto, em volutas e tramos hipertextuais, considerando que o Barroco tenha sido talvez o último momento histórico com concentração notável de grandes espíritos, de múltiplos talentos e ofícios, predominando nesses autores da época, uma concomitância de sensibilidade artística e uma intuição tecnológica, porquanto, “se não [dominam] todos os conhecimentos formalizados pelas disciplinas, ao menos todos os princípios intelectuais constitutivos dessas disciplinas”. (ANGOULVENT, 1996, p.12).

O Barroco testemunha uma visão do mundo cuja finalidade consiste em copiar a complexidade da natureza, para a converter numa e por uma complexidade da arte. É uma forma de pensamento que aceita e que reivindica mesmo, como fundamento, a necessidade simultânea de um e de seu duplo, forma acabada do múltiplo, do idêntico e do outro, do simétrico e do paradoxal, do imóvel e do movimento, ao mesmo tempo anterior e posteriormente, que varia no instante. É, simultaneamente, cálculos e figuras de Geometria, de Física, de Filosofia e de Direito, de uma rara complexidade (ANGOULVENT, 1996, p.11).

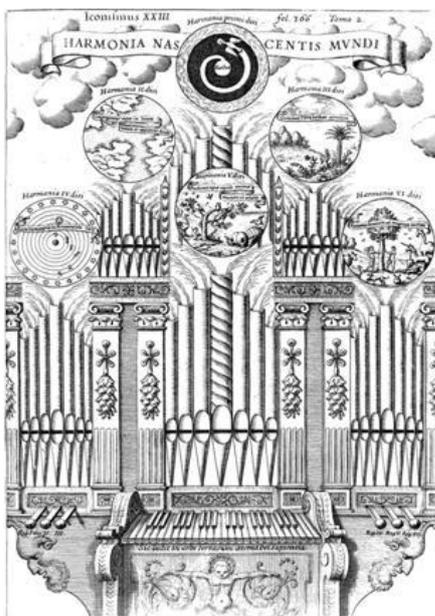
Penso ser possível, que algum Professor, norteado pelos princípios constitutivos do hipertexto – que guardam interfaces com os textos escolhidos, pela intencionalidade dialógica, por serem marcados pela presença do outro e por se situarem fora do jugo de uma sequencialidade retilínea – possa construir interfaces educativas a partir de dois pensadores barrocos que tão bem fundiram, graficamente, a materialidade transitória das coisas e a transcendente perenidade do espírito.

- o jesuíta, matemático, físico, alquimista e inventor alemão Athanasius Kircher (1601-1680), dois momentos inventivos que traduzem esse entrecruzar

de pensamentos do homem que acredita em Deus e tem absoluta fé em sua razão:

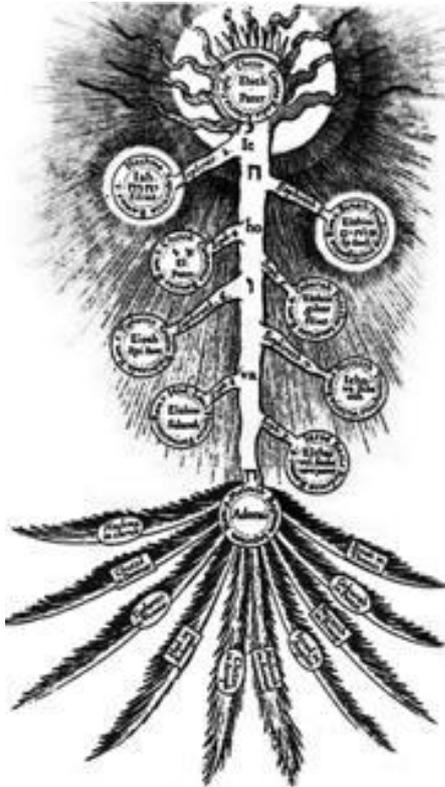


*Systema Sephiroticvm x divino rvn nominvm (1652-1654)*



*Nascentis Harmonia Mundi (1650)*

- e o místico e cientista inglês Robert Fludd M.D, um diagrama dos nomes de Deus que, a meu ver, é a metáfora do labirinto maneirista.



*Arber Sephirothica*, 1614

Tessituras hipertextuais derivadas de uma experiência de leitura suscitam comentários não verbais à materialidade de poemas impressos ou de esculturas icônicas barrocas, e delineiam um *quase-signo*, conceito defendido por Décio Pignatari em *Semiótica e Literatura* (1974, p.67;79), ou seja, os contornos podem ser revividos em “sincronia co-respondente que deriva da multiplicação dos códigos gerados pelas técnicas de reprodução da Idade Industrial”:

A multiplicação e a multiplicidade de códigos e linguagens cria uma nova consciência de linguagem, obrigando a contínuos cotejos entre eles, a contínuas operações intersemióticas e, portanto, a uma visada metalinguística, mesmo no ato criativo – ou melhor, principalmente nele, mediante processos de *metalinguagem analógica*, processos internos ao ato criador [...] – o ambiente histórico-espacial propriamente humano que o homem vai tecendo com, mediante, através e na linguagem.

Embora, nessa minha produção acadêmica, o foco não se pautar pela intersecção da palavra literária com o meio da semiótica hipertextual, é nítida a sua importância educativa, já que, em ambos os discursos, se entrecruzam pontos de reflexão e de circuitos analógicos que possibilitam encontrar interfaces entre os diferentes códigos culturais verbais e não verbais que traduzam uma nova forma de ensinar o período literário do barroco, no âmbito do Ensino Médio.

Chega-se, similarmente ao pretendido por mim, ao fio condutor para os difusos caminhos trilhados pelos pesquisadores, na abertura para o diálogo, para o porvir, sinalizando sempre um caráter de incompletude, em contraponto às respostas prontas, fechadas, monológicas.

Torna-se, pois, fundamental *escavar* o fio rítmico ascendente apontado por um dos principais interlocutores desse grupo de pesquisa, o filósofo Walter Benjamin em *Rua de mão única* (1987, p.27):

*Atenção: Degraus!*

O trabalho em uma boa prosa tem três graus: um musical, em que ela é composta, um arquitetônico em que ela é construída, e, enfim, um têxtil, em que ela é tecida.

### 4.3. Dos itinerários do Leitor

*O que é a significância? É o sentido na medida em que é produzido sensualmente.*

Roland Barthes, *O prazer do texto*.

Desafiada a tecer minhas indagações acadêmicas para a busca de um modo de comunicar ao leitor/espectador uma tensão discursiva que lhe possibilite a “estesia mais franca e envolvente”, detenho-me, inicialmente, em situar a categorização curricular desse estilo de época, tal como o método proposto por Hatzfeld (1988, p.40) que, com base no jogo de conceitos, propõe outras formas de arte, “considerando que o Barroco formal fixa suas raízes em acontecimentos históricos enunciáveis, como condições prévias para o seu aparecimento [...] e nos estilos geracionais: Maneirismo, Barroco clássico e Barroquismo ou Rococó, tal como vão surgindo em seu próprio terreno”.

Como mencionado anteriormente, ao entender o movimento barroco como “uma linha de tradição criativa”, essa perspectiva filosófica não exime o Professor da necessidade da organização didática, proposta por Hatzfeld. O que está em foco é o modo como esses conteúdos estão sendo veiculados e, especialmente, se há aberturas para o tempo da experiência estética da leitura. Ou, no dizer de Barthes (1988, p.40): “Pois o que pode ser opressivo num ensino não é finalmente o saber ou a cultura que ele veicula, são as formas discursivas através das quais ele é proposto”.

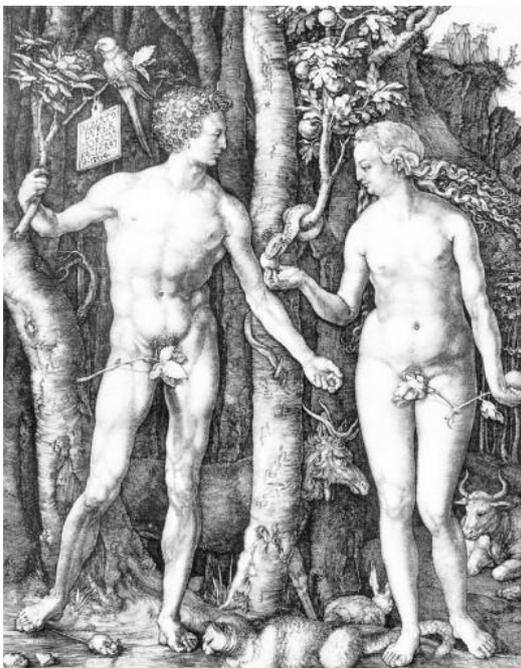
Vem do ensaísta Affonso Ávila (1971, p. 19), a indicação metodológica de que são as qualidades intrínsecas do texto estético, sua estrutura plurivocal e caleidoscópica, que acionam no leitor, mesmo desavisado, a ação de ler.

Diante do barroco, estamos perante uma arte que nos suscita, de imediato, a liberação da sensibilidade de quaisquer ordenações impostas pelo hábito ao ato de contemplação e fruição do objeto

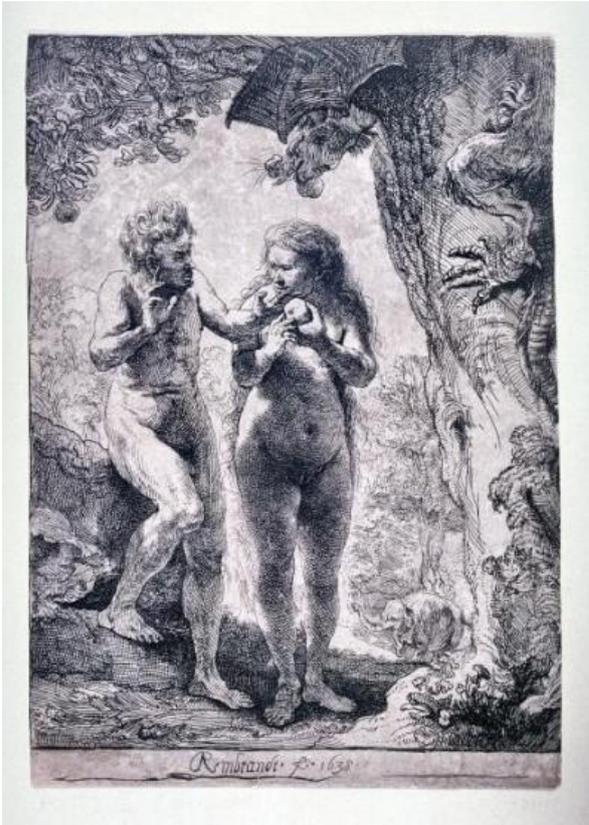
estético. Esta constatação, de natureza didática, tanto ocorre ao especialista no curso de uma análise mais erudita, quanto ao espectador mais desprevenido que acabe de travar seu primeiro contato com uma criação surpreendente pela profusão nada canônica das formas.

Uma breve experiência dessa natureza com um grupo de estudantes universitários, em um dos projetos de construção do leitor, fez desencadear dezenas de narrativas imaginárias, construídas apenas pelo simples ato de sinalizar os pares opositivos de Wölfflin, entre esses, linear e pictórico; unidade e pluralidade; plano e profundidade; forma fechada e forma aberta; e clareza e obscuridade.

A escolha recaiu sobre as duas formas de representar um tema que, no Barroco, “encarnava, vivenciava e exprimia, por seus canais ideológico-culturais, a dualidade da inquietude e também da esperança que no fundo casava a espiritualidade devocional (*O Paraíso*) e a irreprimível terrenalização dos sentidos (*o conúbio interdito Adão/Eva*) do homem sitiado e conturbado assim por paradoxos e paroxismos” (ÁVILA, 2004, p. 15):



Albrecht Dürer (1504)



Rembrandt (1638).

Os resultados obtidos do processo estético foram provocados pelo jogo decifração dos discursos controversos presentes nos textos não verbais, ao qual se aliou a aprendizagem realizada pela via do imaginário:

O Imaginário é inseparável de obras, psíquicas ou materializadas que servem para que cada consciência construa o sentido da sua vida, das suas ações e das suas experiências de pensamento. A esse respeito, as imagens visuais e linguísticas contribuem para enriquecer a representação do mundo (Bachelard, Durand) ou para elaborar a identidade do EU (Ricoeur). Assim, a imaginação surge de fato, e é algo que Sartre tinha previsto, como um modo de expressão da liberdade humana confrontada com o horizonte da morte (Durand) (WUNENBURGER, 2010, p. 34).

Ou, no contexto da sintaxe da experiência leitora,

São, pois, as múltiplas e variadas alternativas que os olhos, acostumados a uma beleza de formas definidas e inalteráveis, passam a contar frente a uma arte que se movimenta em suas massas, que aprofunda suas dimensões, que impregna as suas cores de tonalidades cambiantes de luz e sombra.

São, portanto, qualidades intrínsecas da produção estética como esse específico fenômeno de alternâncias de focos, que sinalizam novas *direções de leitura*, teoria desenvolvida magistralmente por Umberto Eco, em *Obra aberta* (1968).

Frente à hipótese acadêmica de que é viável, durante o ensino dos estilos de época, construir itinerários de leitura que façam acontecer a experiência estética pelo *texto de fruição* barthesiano, aponto alguns elementos constituintes, tomando a estilística barroca como campo analítico.

Há, pelo menos dois princípios básicos a destacar, na suposição de que o Texto a ser experimentado, esteticamente, apresente, em seu interior discursivo, certa coincidência com o particular e cotidiano jeito de ser do estudante leitor, mesmo que sua escritura pertença a uma outra época, distante e remota.

Em primeiro lugar, o movimento da leitura literária entendido como um *jogo*, tornando lastro lúdico uma categoria analítica; concomitantemente, alguns elementos identificadores do Barroco - que configuram a dualidade da inquietude e uma fundamental instabilidade do real, pela acumulação de efeitos diferentes como a antítese *claro-escuro*, o *labirinto* e a *teatralidade* - se revelem como atividade de participação estética e parte integrante da subjetividade do estudante e inerente ao seu cotidiano de vida.

Em outras palavras, pelo método do jogo, Texto e Leitor se articulam em relação de alteridade, ao se reconhecerem como semelhantes, em sua própria

constituição, apesar das diferenças em termos de historicidade e diversidade cultural.

Em dois momentos textuais em *O lúdico e as projeções do mundo barroco* (1971), do crítico mineiro Affonso Ávila, vislumbra-se o tom e a cadência deste momento literário, tanto em *paisagem* como em *rostos*:

O dilatado *pacto lúdico* que é o barroco, vigente por quase duas centúrias, codifica e determina assim as formas gerais da vida e da arte, convertido o jogo na grande metáfora de uma traumatizada etapa histórica (p.38).

E,

O artista do barroco não se aliena ao jogar, porquanto o jogo se torna o seu instrumento de rebeldia, de libertação, de afirmação perante a realidade que quer sufocá-lo e anular, pela pressão histórica, a sua plenitude de ser no mundo. É em contrapartida a essa realidade que ele tenta fundar uma outra que será a da sua própria criação, isto é, a autônoma realidade da arte (p.35).

Nessa *autônoma realidade da arte*, funda-se a emancipação criadora de um “estilo de época” marcante em seu legado histórico e que, nos países de colonização ibérica, ainda se reveste de traço extremamente distinguível, a simbiose *barroco-mestiçagem*, tema levantado pelo escritor cubano Leonardo Acosta (*El Barroco de Indias y La ideologia colonialista*), citado pelo crítico brasileiro Afrânio Coutinho, em um dos seus excelentes ensaios sobre o período, “Barroco e Mestiçagem” (*Do Barroco*, 1994, p. 223-224).

Nesse contexto, se o processo de converter o Barroco em instrumento de propaganda católica foi “hispanizante por excelência (no Brasil, à sombra dos jesuítas), a mestiçagem foi o caldo de cultura que serviu para desenvolver a nova consciência em todas as artes, letras, na vida toda”:

As cidades que se espalharam pela América, tanto na área hispânica quanto lusitana, absorveram o caráter barroco, criando a mistura; como diz o autor, da fusão espanhol mais americano resultou o barroco americano, um “misterioso complexo histórico”.

#### Barroco tropical, de sotaques polifônicos e idiomas hipertextuais:

Portanto, em conclusão, o que singulariza a civilização das Américas espanhola e portuguesa, o que fornece a dinâmica de suas literaturas, é a *mestiçagem* que lhes propicia também uma fisionomia peculiar, própria, diferente da europeia. Essa é a nossa contribuição específica, e que nos dá identidade nacional, não nos deixando ser simples continuação de raízes europeias. Nós nos fizemos “outros”, graças à mistura, à miscigenação e à aculturação.

O filme *Mestre Ataíde: sua vida, seu tempo* (1998), com direção, pesquisa e fotografia da cineasta e poeta Maria Coeli descortina, como pensou Barthes, uma *recordação circular*. Contempla-se, com o maravilhamento inerente ao Barroco, a obra desse artista plural do século XVIII das Minas Gerais, enquanto a voz das cidades e das fazendas coloniais do Brasil contemporâneo se une como numa partitura musical aos ecos do passado estético brasileiro.

Percebe-se nitidamente, o rosto e a paisagem dos Setecentos e, especialmente o que distinguiu Mestre Ataíde em vida: “alto senso interpretativo e de justeza estética” como o descreve o historiador Salomão de Vasconcelos, um dos primeiros pesquisadores a retirá-lo do ostracismo e dar-lhe o merecido lugar na história da arte (1941, p. 23). Eis o seu relato, de cunho barroco, que pode ser acompanhado pelas imagens cinematográficas contemporâneas de Maria Coeli:

Sabia Ataíde que nos tetos a imaginação exige qualquer coisa de etéreo, de celestial, que iluda a visão e eleve o pensamento, e que os

fatos positivos da vida terrena, esses melhor se adaptam aos fundos murais ou às paredes, tanto das igrejas como dos palácios e casas particulares. Por isso, quem contempla os quadros do artista mineiro, jamais encontrará um desvio dessa concepção. Nos tetos, plasmou ele sempre e inalteradamente as cenas mais intimamente relacionadas com os mistérios divinos, [...], os trechos de céu banhados de luz e de nimbos, o esvoaçar dos anjos, dos querubins e outros detalhes simbolizantes da vida sobrenatural. Ao passo que nos muros e nas telas, figurava de preferência as passagens propriamente históricas das personagens: a Virgem na sua peregrinação humana pela terra, como na *Fuga para o Egito*, o Cristo entre os Apóstolos, na Ceia; as entidades magnas da igreja e seu calendário católico, etc.

Era, pois, arte ligada ao discernimento, à pureza da interpretação.



Detalhe da *Assunção da Virgem*, de Manoel de Athayde, na Igreja de São Francisco de Ouro Preto



Anjos músicos, detalhe da *Assunção de Nossa Senhora*, Igreja de São Francisco, Ouro Preto.

Anjos mestiços que fazem soar diferentes timbres das pautas musicais, músicas celestiais, enquanto soam, nos terreiros, os atabaques pedindo bemção a Iya Oxum.

É interessante verificar que, assim como Ataíde, o nosso maior artista barroco, Manoel Francisco Lisboa, o Aleijadinho, adentrou sua pungente e forte arte pelo século XIX, em um Brasil que viu aqui as corte portuguesa exilada e distante.



Retábulo da capela-mor da Igreja de São Francisco em São João del-Rei

A produção cultural que melhor retrata a mestiça alma barroca é o extraordinário documentário realizado pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade, *Aleijadinho* (1978), ambientado na Vila Rica do século XVIII e narrado, de forma bela e intensa, pelo poeta Ferreira Gullar. À sua sombra, web sites como *O museu do oratório*, em Ouro Preto e *A caverna do ouro*, sobre a Igreja de São Francisco, na Bahia.

Em trançados poéticos, vibram vozes contemporâneas como a de Murilo Mendes e de Carlos Drummond de Andrade, este pelo belíssimo poema *O voo sobre as igrejas* (*Brejo das almas*, 1934):

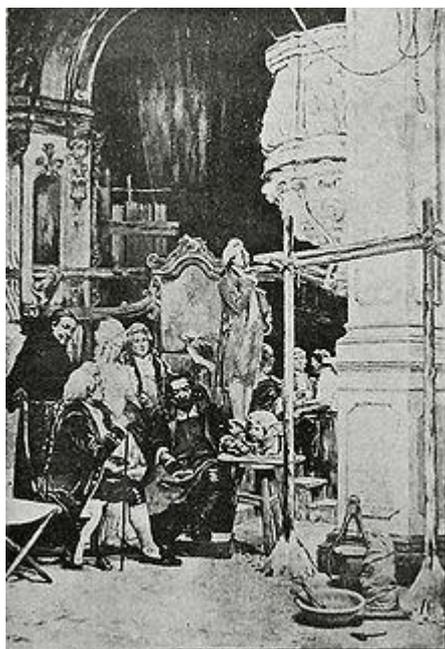
Esse mulato de gênio  
Lavou na pedra-sabão  
Todos os nossos pecados

[...]

era uma vez muitas cidades

e o Aleijadinho era uma vez

O exercício lúdico que foi revelado pelo jogo de experiência leitora mostra que diversas narrativas entrelaçam a realidade histórica a cenas imaginárias, de tal modo que o artista plástico Henrique Bernardelli propositadamente pintou como um retrato, a meu ver de ferina ironia, a pompa dos nobres ao redor do artista. E essa leitura imagética, entrelaçaria outras tantas redes de significantes...



*Aleijadinho em Vila Rica*, 1898-1904, reconstrução romântica de uma cena imaginária na vida do artista, por Henrique Bernardelli. Reprodução na revista *Kósmos* de tela posteriormente desaparecida

Uma comovente narrativa, que também pode ser lida pelas crianças, chama-se *Pérola torta* (1995), do escritor e psicanalista mineiro Ronaldo Simões Coelho, uma poética de escritura  cujo

projeto gráfico constrói entrelaços entre obras de Aleijadinho e ilustrações de Marlete Menezes.

Penso ser possível, que algum outro pesquisador, norteado pelos princípios constitutivos do hipertexto – que guardam interfaces com os textos escolhidos, pela intencionalidade dialógica, por serem marcados pela presença do outro e por se situarem fora do jugo de uma sequencialidade retilínea – possa conduzir uma investigação que, resgatando a memória geopolítica e estética do período colonial, de cunho profano, desenhasse os contornos do seu contraditório, a partir da perspectiva com que estas enunciações são realizadas no âmbito escolar.

Quando o pensador mineiro Fernando Correia Dias, em sua coletânea *Imagem de Minas* (1971), constrói indagações sobre “as muitas Minas” (p. 19), articula as raízes de sua formação social ao tempo presente, e faz emergir concepções diferenciadoras entre o tradicionalismo *de facto* e o tradicionalismo ideológico (p.33), ele desentranha diferencial importantíssimo para compreender, em distintos séculos e diferentes geografias socioculturais, as escrituras literárias que se manifestaram no século XVII, em especial, a do baiano Gregório de Matos.

Propondo itinerários “Para uma sociologia do Barroco mineiro” (1971, p.51-72), o Autor presenteia o leitor com memória visual do barroco que “exprime o original estilo de vida que vicejou em Minas no século XVIII” (p. 51; 64) em cuja:

[...] arte colonial está inegavelmente situada na cultura tradicional: na cultura de uma sociedade não secularizada, que se formou nas Minas do setecentos), praxis social que exprime uma sociedade precocemente urbanizada [...]; uma sociedade representativa do contrarreformismo; religioso; uma sociedade submetida, mas não submissa, ao absolutismo; uma sociedade, enfim, culturalmente marcada pela miscigenação.

E arremata, desvelando “as raízes e o presente”: “É nesse contexto que o barroco mineiro deve ser compreendido”.

A par dessa paisagem histórica, o sociólogo mineiro ainda investiga as funções culturais e políticas dessa arte colonial; e, num rasgo de originalidade de escritura, materializa o protagonista criador destas obras, dando-lhe corpo e voz, ao analisar-lhe a posição social e a intencionalidade estética.

Trabalho que se inscreve, como os inumeráveis que elaborou – “obras insuperáveis no domínio de nossa realidade econômica, política e social, artística e literária” - como uma contribuição inédita e definitiva, pioneira, incluindo o dom estilístico e a ética científica “com que despertava, a cada gesto, os valores mais altos do objeto de sua análise”.

Este “autorizado intérprete da cultura de seu Estado” – continua o ensaísta Fabio Lucas, no caderno PENSAR (*Estado de Minas*, 03 de julho de 1999, p.4) – “trouxe coloridos especiais no grande tapete em que se inscreve o relato de formação de Minas, este desafio secular que tem intrigado gerações de estudiosos”.

Assim, o enigmático palimpsesto sobre cada geração de exegetas foi depositando marcas e sinais de seu espírito doutrinário ou ideológico, no intuito de corrigir, superar ou suprimir aquilo que a geração anterior esboçou, poucas vezes recebeu um registro tão vivo e abalizado quanto o de Fernando Correia Dias.

Dessa forma, é bastante intencional, que muitas das análises aqui realizadas se pautem pela consciência única de temporalidade, e porque transita, de forma interdisciplinar, pelas produções culturais e estéticas do barroco mineiro aos Poetas do movimento modernista.

Trata-se, pois, de entrever o ambiente histórico-espacial do Barroco, capaz de projetar além do tempo as suas formulações estéticas, ou seja, captar uma inclusividade e penetrabilidade na *grande temporalidade* bakhtiniana.

É em *Estética da criação verbal* (1992, p. 364) que consta a resposta de Bakhtin à revista soviética *Movy Mir*, em 1970, apontando a indissolúvel relação entre a literatura (e, acrescento as outras formas de produção estética) e as *poderosas e profundas correntes* da história das culturas e dos processos sociais.

Uma obra explode as fronteiras do seu tempo, ela vive nos séculos, dito de outra forma, na *grande temporalidade*, e, fazendo isso, não é raro que essa vida (e é sempre verdadeira para uma grande obra) seja mais intensa e mais plena que no tempo de sua contemporaneidade.

É, portanto, nessa fusão de distintos discursos sociais, como embate ou complemento, no tempo histórico da produção ou na leitura contemporânea, que se institui a polifonia bakhtiniana, o ponto de intersecção, um *terceiro tempo*, onde os discursos tocam-se dialogicamente, em múltiplas produções de sentido

Essa *narrativa* do leitor/produtor, não se pode ignorar, revela o caráter social da literatura, porquanto, para Bakhtin (1986, p.46-47) essa *fala*, as condições de sua comunicação e as estruturas sociais, entrelaçadas à história das culturas, estão indissolúvelmente interligadas.

Seria, assim, no confronto de vozes sociais que “essa plurivalência do signo ideológico” se manifesta (- não só reflete, mas se *refrata*), pois que “em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios”.

Por essa filosofia da linguagem, seria o Barroco – se porventura também lido pelo viés hipertextual - o território movente para “extirpar pela raiz a explicação pela causalidade mecanicista dos fenômenos ideológicos” (tal qual uma armadilha que visasse veiculá-lo no formato da periodização histórico-estilística de suas características exteriores ao texto)?

Assim, fundamentada na convicção de que a interação verbal pode se revelar como indicador político de mudanças estruturais nas práticas leitoras

contemporâneas, propor como poderia ser a entonação desse discurso pedagógico, para deixar soar vozes esquecidas, mediante procedimentos metodológicos sinalizados.

À feição de Roland Barthes (1988, P.42), referindo-se à análise de *Sarrasine*, de Balzac, minha direção metodológica se pauta pelo traçado de leitura em que o sujeito possa se tornar contemporâneo daquela escritura:

[...] ao ler, nós também imprimimos certa postura ao texto, e é por isso que ele é vivo; mas essa postura, que é a nossa *invenção*, só é possível porque há entre os elementos do texto uma relação regulada, uma *proporção*: tentei analisar essa proporção, descrever a disposição topológica que dá à leitura de um texto clássico, ao mesmo tempo, *o seu traçado e a sua liberdade*.

E, por tal, inclui dois fenômenos histórico-culturais engendrados pela filosofia da linguagem de Mikhail Mikhailovich Bakhtin, (sem negligenciar o princípio da carnavalização) - *a palavra de dupla tonalidade* (BAKHTIN, 1999, p.380):

- *polifonia* – aquele tipo de texto (...) “em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos discursos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem” (BARROS, 1999, p..5), pois que a Autora reserva o termo dialogismo para o princípio constitutivo da linguagem e de todo o discurso; e
- *ideologia do cotidiano*, conceito revolucionário “que coloca a obra numa situação social determinada. (...) e só é apreendida no contexto dessa consciência que lhe é contemporânea. (...) A obra é interpretada no espírito desse conteúdo da

consciência (dos indivíduos receptores) e recebe dela uma nova luz. É nisso que reside a vida da obra ideológica “

E o filósofo russo enuncia, em seguida: (BAKTHIN, 1986, p119)

Em cada época de sua existência histórica, a obra é levada a estabelecer contatos estreitos com a ideologia cambiante do cotidiano, a impregnar-se dela, a alimentar-se da seiva nova secretada. É apenas na medida em que a obra é capaz de estabelecer um tal vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver nessa época (é claro, nos limites de um grupo social determinado). Rompido esse vínculo, ela cessa de existir, pois deixa de ser apreendida como ideologicamente significante.

Desafio e ousadia em desejar incluir o Barroco, pois que, como Anne-Laure Angoulvent (1996, p. 17) bem descobriu “a investigação do barroco torna-se, nesta medida, uma forma de busca incessante, de trajetória, uma investigação e que o objeto foge sem cessar diante de quem o deseja, qual horizonte, em que a possível conquista será, paradoxalmente, a própria negação da sedução barroca.”

Reiterando a intencionalidade da escolha, a “dialética interna do signo não se revela inteiramente a não ser nas épocas de crise social e de comoção revolucionária”. E o Autor (1986, p.52), traduzindo o meio norteador da presente investigação sinaliza que, na expressão exterior ao “operar-se a passagem de um código a outro (...), o conjunto do processo não escapa do quadro da expressão semiótica”:

O que constitui o valor semiótico do psiquismo? Todo gesto ou processo do organismo: [...] resumindo: *tudo que ocorre no organismo pode tornar-se material para a expressão da atividade*

*psíquica, posto que tudo pode adquirir um valor semiótico, tudo pode torna-se expressivo.*

Essa construção da expressividade humana, direito do estudante, *pode se revelar* intrinsecamente hipertextual, porquanto “suas distinções e classificações não são absolutas assim como nenhum signo é absolutamente preciso”, ensina o crítico Décio Pignatari (1974, p. 46).

Trilhando, como informa no Prefácio dessa edição, uma “*perseguição*” a Charles Sanders Peirce, “iniciada aí por volta de 1959”, o Autor mergulha na semiótica *peirceana* de *propriedade oculta* (- o que pode ser trazido à luz pela experimentação), concebe as sugestões associativas como *inferências*, entre essas a contiguidade e a semelhança (similaridade) e faz precisa distinção desse desafiante movimento de gerar conexões para a transcodificação das linguagens verbais, extraverbais e não verbais:

A experiência por *contiguidade*, ou conexão “experiencial”, é o mais elementar de todos os raciocínios; já a experiência por *semelhança* implica maior grau de autoconsciência: “Ela envolve algo assim como uma constante atenção para com qualidade, enquanto tais; e isso deve assentar-se, pelo menos, em uma capacidade de linguagem – se não na própria linguagem”.

No interior da própria linguagem assenta-se a experiência estética da leitura. Em uma espécie de desafio, nos idos de 1980, elegi o fenômeno barroco do *claro-escuro*, a meu ver uma das mais inquietantes características do Barroco para que os estudantes pudessem sentir a duplicidade do exercício de construir o jogo das ambivalências.

À vista da *Descida da Cruz*, de Caravaggio (1602-1604), em imagem de livro,



- as reações dos observadores foram variadas e algumas, inusitadas. O primeiro olhar foi, naturalmente, da impressão subjetiva, na percepção pessoal do imaginário sobre o martírio de Cristo. Entretanto, aos poucos, separou-se o foco da convicção religiosa com destaque para a representação do artista, em seu admirável jogo de luz e sombra. O jogo da recepção estética, entre identificação e resistência, engendrou várias narrativas, para além da figura do morto, para cada uma das personagens ali figuradas, em diferentes graus de emoção.

Mesmo que, intuitivamente, os estudantes tenham percebido os cinco pares formais de Heinrich Wölfflin, a intencionalidade educativa era alcançar, pelo método do jogo, o processo de captação do estético e reconhecer, em seu universo psíquico, similaridade entre as pulsões que moveram o artista barroco, com as oscilações e contrastes de sua vida cotidiana, não em exemplos concretos (embora formuláveis), mas em sentimentos e sensações ambíguos, em cuja obscuridade se confronta a esperança de um “esclarecimento”.

Dentre várias interpretações realizadas pela crítica literária, o *claro-escuro* barroco configura, como em um palco, a duplicidade dos modos de

existir, pois a representação ou transfiguração do real como algo presente e sensível, paradoxalmente, por seu caráter efêmero que vivencia o momento, é ilusório, não dura para sempre, pois seu substrato é a fragilidade da ilusão criada. Em síntese, a percepção da fugacidade, do transitório das coisas e da vida, aliada ao desejo de durabilidade, de eternidade representa a antítese barroca.

Fundindo o transitório vivido ao que se espera seja durável, a eternidade, as antíteses barrocas não se colocam em oposição mecânica, mas pelo jogo da palavra literária, pelo uso do raciocínio do silogismo, une os opostos existenciais (finito/infinito, matéria/espírito, sagrado/profano, claro/escuro, carnaval/quaresma) na mais perfeita metáfora da natureza contraditória do ser humano e cuja entonação é profundamente dramática, entre suspiros de angústia e risadas de alegria.

Em termos de representação léxico-semântica, com metáforas, aliterações, paronomásias, anáforas ou pela anadiplose, os estudiosos demonstram como “o claro-escuro corresponde no acústico à fusão de sons no eco” e, associando essa concepção ao som das águas nos chafarizes barrocos (“ecoando pelos escondidos cantos”), o eco deve ser entendido na poesia como o som que tenta não morrer, o murmúrio que tenta durar e que em seu prolongamento esforça-se para escapar do fugaz.

Pode-se escutar essa sensação de apelo reiterativo em poema de Gregório de Matos, quando a palavra final de cada verso inicia o seguinte, ressoando acusticamente, em forma de espiral ascendente... até que um último verso revele a promessa da resposta:

#### **Ao mesmo assunto**

Ofendi-vos , meu Deus, é bem verdade,  
Verdade é, meu Senhor, que hei delinquido,  
delinquido vos tenho, e ofendido,  
ofendido vos tem minha maldade.

Maldade, que encaminha a vaidade,  
Vaidade, que todo me há vencido,  
Vencido quero ver-me e arrependido,  
Arrependido a tanta enormidade.

Arrependido estou de coração,  
De coração vos busco, dai-me abraços,  
Abraços, que me rendem vossa luz.

Luz, que claro me mostra a salvação,  
A salvação pretendo em tais braços,  
Misericórdia, amor, Jesus, Jesus!

O tom coloquial, quase uma conversa, é aparentemente contrito, e mascara o jeito bem inteligente de negociar sua própria salvação: as virtudes divinas em superlativo e a admissão direta de sua condição de pecador que se coloca á mercê da boa vontade do supremo juiz das almas. Essa linguagem de negaceios é bem mais complexa que a mera reprodução da antítese barroca, sagrado/ profano, pecado/perdão.

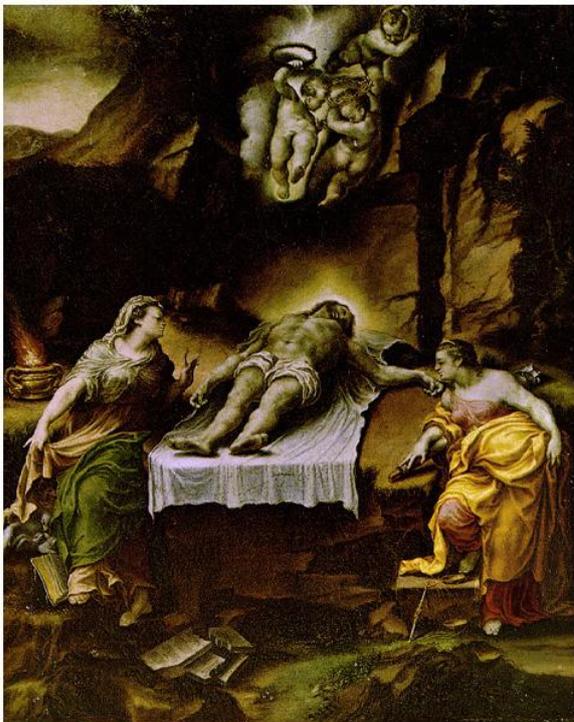
Por outro lado, a agudeza de espírito do Poeta que se traduz no conhecimento da mentalidade do povo iletrado com quem convivia e, sobretudo do seu mundo imaginário. Uma sociedade civil embrionária que percebia como seu deus um ser martirizado, e se comovia às lágrimas; que o reconhecia por representações de artistas anônimos, ou oficialmente consagrados, e o cultuava na ambiência lúdica das aglomerações populares, em procissões ou em rituais litúrgicos de grande esplendor, sempre à sombra da Igreja Inquisitorial, embora vivenciada pelo ideário inaciano dos *Ejercicios espirituales* (1548) da Contra Reforma.

Enfim, muito provavelmente, essa sociedade se mantinha distante e indiferente aos sentidos ideológicos da escultura de Pierre Le Gros, o Jovem, *A Religião derrotando a Heresia e o Ódio*:



Pierre Le Gros: *A Religião derrotando a Heresia e o Ódio*, Igreja de Jesus, Roma (1695-1699)

Mas, se ela tivesse a oportunidade de contemplar, certamente se emocionaria com o maneirismo em luz e sombra de Lelio Orti (1508/1511 – 1587) que lhes oferece um Cristo morto que, por isso mesmo, traz a toda a humanidade a Caridade e a Justiça:



*Cristo morto tra la Carità e la Giustizia* (Modena, Galleria Estense)

Para o desafio investigativo de criar tessituras dialógicas e viabilizar redes interconectadas de práticas culturais de linguagens que se vivificaram pela relação não-linear com a informática, o Barroco se mostra terreno fértil para essas indagações acadêmicas, pela “representação infinita, que seleciona a diferença através de um infinito que a remete ao fundamento”, pensamento de Deleuze enunciado por um dos seus estudiosos mais assíduos, Renato Machado, enquanto tecia comentário crítico sobre o livro do francês, *A Dobra, Leibniz e o Barroco* (Folha, 28 de junho de 1992).

Dentre esses, destaco, como argumentação, concepções como “o labirinto da liberdade” e o “labirinto da continuidade”, cuja tensão existente entre eles, é responsável por sua distinção; e a original definição “pensar é dobrar”, pois “o elemento genético ideal da *dobra*, a inflexão do mundo, é a linha infinitamente móvel que diferencia e se diferencia, a diferença que não para de se desdobrar e redobrar de todos os lados e em todos os níveis”.

Entrementes, enquanto o meio de produção da análise poderia se enunciar pelo princípio do *rizoma* – tradução precisa do hipertexto – preferi percorrer tessituras do texto barthesiano e da interdiscursividade polifônica bakhtiniana, e, por essa escolha, a matéria cultural, estética, o seu objeto investigativo, se entrelaça, como discurso, a outra *conjetura*, a do *labirinto maneirista*.

Torna-se, contudo, interessante ressaltar, como perspectiva de novo estudo, a aproximação e simultaneidade, em filosofia e em estrutura, dessas duas linguagens: a barroca e a hipertextual, o que explica as alusões a essa contraditória correlação de convergências. .

Uma pontuação de Affonso Ávila (1971, p.99), por exemplo, remete a essa analogia e à possibilidade de sua atualização discursiva:

Para uma época que sanciona como elementos da estrutura da obra de arte, válidos quanto quaisquer outros, o insólito, o aleatório, o informal, o lúdico, é certo que os paradigmas a recolher-se do

passado criativo do homem já não poderiam ser senão aqueles mais consentâneos com a sensibilidade, o modo de ver, o modo de expressar de nosso tempo.

E o Autor completa, reiterando a hipótese de similaridade desses discursos e abrindo potencialidades para a escolha diretiva feita nesse trabalho

Daí o significado, sob tal aspecto, assume o barroco, arte que antecipou – nunca é demais repetir – muito da formatividade da arte moderna, ao introduzir na criação plástica a perspectiva em diagonal e a ilusão do movimento, estendendo também à criação literária, especialmente à poesia, uma idêntica *diagonalidade* de linguagem e uma equivalente sugestão *cinética* no dinamismo das imagens.

Cultura estética que “procura dimensionar nas seis faces de um dado cujo lance é sempre o jogo consciente da forma, da cor, da palavra, da ideia, do ritmo, da melodia” inscreve-se a representação artística do *maneirismo*, que conceberá o *mundo como um labirinto*, título homônimo do livro de Gustav R. Hocke, ensaísta, nascido belga, mas forjado Doutor em Filosofia na Alemanha, pré e pós-nazista.

Em *Maneirismo: o mundo como labirinto* (1974 [1957]), o Autor passeia eruditamente por figurações tortuosas e intrincadas (- nós e conexões da rede hipertextual? -) em travessia de análises iconográficas e de textos literários do período, construindo as interfaces da produção artística (barroca e contemporânea) com metáforas abstratas como vórtice, jogo de espelhos e o *reflexo rebatido ao infinito*.

E, em especial, definindo-lhe um *rostro* e uma *paisagem*, em duas tendências: “a apresentação do mundo de uma forma velada (hieroglífica) e a expressão abstrata das forças universais que provêm de Deus” (1974, p. 161)

Pelo viés do conceito bakhtiniano de *ideologia do cotidiano* (enunciado em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Leningrado, 1929), essa concepção de

labirinto já se afirmava como “jogo abstrato dos entrelaçamentos” (1974, p. 162). Hocke, no momento textual “Caminhos tortuosos conduzem a um ponto certo” (p.165), nos traz uma reveladora experiência leitora que faz ponte entre o tempo pretérito e o contemporâneo:

No apogeu do Maneirismo, no tempo de Shakespeare, Marino e Góngora surgiu na Espanha a maior coleção de desenhos entrelaçados e labirínticos de toda a Europa: *Nueva arte de escribir* (1616- 1631), de Pedro Diaz Morante.



Pedro Diaz Morante, *Nueva arte de escribir* (1616- 1631),



Maneirismo que já se antecipava no primeiro livro didático ilustrado do mundo (1540), a *Grammatica da Língua Portuguesa com os Mandamentos da Santa Madre Igreja*, do lusitano João de Barros (embora, no Brasil se utilizasse

a *Arte da Gramática da Língua mais usada na costa do Brasil* de José de Anchieta, manuscrita, desde 1556)



Letra N, "Não" -----Letra O, "Olho"----- Letra X, "Xaroco"

Hocke (1974, p. 165) ainda se refere a outros dois artistas que se seduziram pelo traçado labiríntico do maneirismo,

A “Spirale” de Vignola tem grande importância nesta obra. Mellan (1598-1668), que fazia gravações em cobre representa o Cristo do sudário por uma só linha e explica: “o único deve ser constituído por uma única linha” (*formatur unicus una*). Segundo Tesouro, as profecias são como “fios cheios de nós”.

Vem a propósito do uso de uma só linha usada por Mellan para compor a face de Cristo, um ensaio de Italo Calvino denominado “A pena em primeira pessoa” (2006, p.348-358). Nele, o escritor se debruça sobre o sujeito gráfico – que é a sua própria pena – e, centrando o compasso na obra do cartunista contemporâneo Saul Steinberg, mostra como Galileu, em seu *Diálogo sobre os dois máximos sistemas do mundo* constrói uma floreada metáfora que fala de um navio, de uma pena e de uma linha. É a “linha como movimento, como gozo do movimento, como paradoxo do movimento”.

No desenho de Steinberg,



o mundo é transformado em linha, uma única linha quebrada, contorcida, distorcida”, tal como as volutas barrocas, as curvas e espirais na estética de toda sua produção, e as alegres acrobacias linguísticas. Entende-se, assim a analogia com a antítese barroca: “A essência do símbolo gráfico que se revela como essência do mundo; o esvoaçamento ou o arabesco ou fio da escrita muito densa febril neurótica que se substitui a qualquer outro mundo possível... (CALVINO, 2006, p. 350).

Apenas aparentemente linear é a sua leitura, porque, em seu interior, cabem incontáveis universos que parecem não ter contatos entre si, universos que se “multiplicam pelo número de instrumentos e das técnicas e dos estilos que podem ser usados para dar forma a figuras e signos”. Para mim, essa fala de Calvino é a própria metáfora da *cartografia*, aqui entendida como um dos elementos da obra-rizoma, inerente ao hipertexto, dentro da ideia de que o texto “é um conjunto de linhas a ser percorrido e ao um porto de ancoragem [...] redefinindo-se, com diferentes arranjos, cada vez que sua cartografia é percorrida”. (WANDELLI, 2003, p. 320).

Hocke, lembrando a *linguagem labiríntica* de Kafka, (1975, p. 169), reitera a ideia da cidade como labirinto, que torna sua a concretude um reflexo da própria condição humana do Narrador. Citando “outra testemunha da época, maneirista, o espanhol Baltasar Gracián (1601- 1652)”:

Ele é o autor de um romance alegórico: *Critición* ou: *Sobre os defeitos universais do homem*, obra que foi escrita nos anos de 1651-1652. O herói da história chega a uma grande cidade, certamente Madri, a capital já em declínio de uma grande potência. Gracián descreve o mundo que o cerca: “parecia um verdadeiro labirinto [...] uma Londres em pestilências e uma Argélia em aprisionamentos [...] Não nos percamos neste labirinto da Corte. Não acredites em nada do que te disserem. Nada faças daquilo que te ordenarem [...] não há lobo, nem leão, nem tigre, que se manifeste com tanta falsidade como o homem. Todo o universo está cheio de contradições e muitos acordos resultam em desacordos. Há lutas entre as gerações e até guerras entre os astros. Todas as coisas do mundo, é mister contemplá-las “ao inverso”, a fim de poder observar a sua verdadeira face”.

Seria Gregório de Matos um prisioneiro nesse angustiante labirinto? Ou se aproximaria mais da *busca e rebelião* da escritura de Julio Cotázar, tão bem decifrada pelo crítico Davi Arrigucci em *O escorpião encalacrado* (1973)?

Indiscutivelmente barroco no jogo da transgressão, sua escritura poética - bem ao contrário do discurso das personagens de Jorge Luis Borges no conto “Os dois reis e os dois labirintos” (*O Aleph*, 1949) - transgride em fina ironia, no dialeto cotidiano das praças seiscentistas, traço marcante do Poeta, muito bem capturado pelo olhar da cineasta Ana Carolina, no filme *Gregório de Matos*.

Cumpram parênteses para mencionar esse filme de ficção, dirigido por Ana Carolina em vai descortinar a paisagem imaginária das vozes culturais da produção literária seiscentista brasileira, pautado pelo linguajar impertinente das ruas e pela extraordinária estilística do poeta baiano: *Gregório de Matos* (2002), vivido pelo também marginal poeta e genial letrista Wally Salomão, tendo uma das Abadessas como principal narradora.



Cena imaginária em que a freirinha recita *Pica-flor*:

*A uma freira que satirizando a delgada fisionomia do poeta lhe chamou "Pica-Flor".*

Se Pica-Flor me chamais,  
 Pica-Flor aceito ser,  
 Mas resta agora saber,  
 Se no nome que me dais,  
 Meteia a flor que guardais  
 No passarinho melhor!  
 Se me dais este favor,  
 Sendo só de mim o Pica,  
 E o mais vosso, claro fica,  
 Que fico então Pica-Flor.

Narrativa fílmica que não comporta qualquer forma de aplicabilidade didática, por ser uma obra de arte, especialmente porque, no dizer de Ruy Gardnier, crítico de cinema e fundador da revista eletrônica “Contracampo” (fonte dessas informações):

A velocidade é estonteante, e dá muito pouco tempo para nos nortearmos diante daquilo que estamos vendo: não há quadro histórico e tampouco um contraplano mais objetivo do efeito daqueles versos no seio da sociedade baiana do momento (a não ser, se contarmos, as caras de espanto das freiras e dos padres ao ouvir palavras e ideias de baixo calão).

No contexto das inúmeras dialogias que o olhar contemporâneo pode cartografar sobre Gregório de Matos, vale bem que o Professor adentre-se em sua atmosfera como leitor, pois Ana Carolina consegue “construir um fluxo de palavras que espelhe e dê contundência aos versos e à postura do poeta baiano” e fez do seu filme “a arte da imbricação e se funde em seu personagem de tal forma que já não se trata mais de um filme *sobre* um poeta, mas um filme de elogio à poesia e à vida como poesia”.

Para desmentir quem nega a força da *grande temporalidade* bakhtiniana, os versos *barrocos* (bem “gregorianos”) de Manoel de Barros em “Uma didática da invenção” (1993, I, XV), onde *há certas frases que se iluminam pelo opaco*:

*Aos blocos semânticos dar equilíbrio. Onde o  
abstrato entre, amarre com arame. Ao lado de  
um primal deixe um termo erudito. Aplique na  
aridez intumescências. Encoste um cago ao  
sublime. E no solene um pênis sujo.*

Quantas narrativas podem ser tramadas na paisagem urbana das cidades coloniais pela voz de poetas e artesãos, possibilitando que o estudante do Ensino Médio compreenda que cada fenômeno dessa cultura se transforme em um fato comunicativo? Em outras palavras, que reconheça que a ausência do vivido pode se tornar um impulso de transformação ou, como detona Umberto Eco em sua introdução á pesquisa semiológica (*A estrutura ausente*, 1971, p. 336), “à ausência estruturalista importa enquanto *algo* que não existe, e em seu lugar aparece *algo diferente*”.

A escolha de Gregório de Matos é também intencional para o desenvolvimento dessa produção acadêmica, já que reúne condições de atuação discursiva, estética e ética, para dar corpo e densidade à prática dos referenciais teóricos selecionados.

Contemporâneo de Zumbi dos Palmares, herdeiro de um Nordeste urbano que vivenciou a alternativa neerlandesa de Mauricio de Nassau, Gregório de Matos, por sua obra, é considerado o primeiro Autor a introduzir, na poesia de língua portuguesa, *uma dimensão brasileira*, tese delineada por pesquisador mineiro Affonso Ávila, pondo em relevo esta característica, rara em uma sociedade colonizada.

Como curiosidade (e mais um ponto de conexão), Luis de Góngora y Argote (1561 – 1627), poeta e dramaturgo castelhano - que Gregório de Matos admirava incondicionalmente - morreu louco, tendo a primeira edição impressa em forma de antologia (1626), interdita e recolhida pela Inquisição espanhola. A escritora Ana Miranda, no romance *Boca do Inferno* (1989, p.13) assim expõe essa estreita relação dessas dialogias maneiristas:

Veio à sua mente a figura de Góngora y Argote, o poeta espanhol que tanto admirava, vestido como nos retratos em seu hábito eclesiástico de capelão do rei: o rosto longo e duro, o queixo partido ao meio, as têmporas rapadas até detrás das orelhas [...] Gregório de Matos queria, como o poeta espanhol, escrever coisas que não fossem vulgares, alcançar o *culteranismo*. Saberria escrever assim? Sentia dentro de si um abismo. Se ali caísse, aonde o levaria? Não estivera Góngora tentando unir a alma elevada do homem à terra e seus sofrimentos carnis? Gregório de Matos estava no lado escuro do mundo, comendo a parte podre do banquete. Sobre o que poderia falar? *Goza, goza el color, da luz, el oro*. Teria sido bom para Gregório se tivesse nascido na Espanha? Teria sido diferente?

Essa relação entre os dois poetas não pode mais ser entendida pelo viés positivista em que um autor, ainda menor, “sofre influência” do outro autor mais consagrado; na verdade, penso que a perspectiva é outra: ao escolher ler os versos de Góngora y Archote, Gregório de Matos, autonomamente, se liga numa forma de diálogo com a cultura literária de seu tempo, que transcende qualquer provável impulso de imitação do outro estilo.

Em *As artes da palavra* (2005, p.20), o ensaísta Leandro Konder é esclarecedor:

A poesia compõe um quadro polissêmico, infinitamente diversificado, no qual todos os poetas falam, e – mesmo quando se ignoram – mandam recados uns aos outros, interpelam uns aos outros. Expressam-se, enfim, *dialogicamente*.

O que nos remete novamente a Roland Barthes (1988, p. 75), reiterando a noção de que “o que se passa com o Texto não pode ser ele mesmo senão a sua diferença”:

Isso torna ilusória qualquer ciência indutivo-dedutiva dos textos: não há “gramática do texto”, e, no entanto, inteiramente tecida de citações, de referências, de ecos: linguagens culturais (que linguagem não seria?), antecedentes ou contemporâneas, que atravessam de fora a fora numa vasta esteorofonia. O intertextual em que é tomado todo texto, não pode confundir-se com algumas origens do texto: buscar as “fontes”, as “influências” de uma obra é satisfazer o mito da filiação; as citações de que é feito um texto são anônimas, irreconhecíveis, mas já lidas; são citações em aspas.

Da mesma narrativa de ficção, Ana Miranda constrói magistralmente a paisagem imaginária da cidade da Bahia (1989, p. 11-12), onde o Poeta encontra, em seu perambular de cronista, a potência de uma escritura que é o avesso dos cânones vigentes:

A cidade fora edificada na extremidade da interna meridional da península, a treze graus de latitude sul e a quarenta e dois de longitude oeste, no litoral do Brasil. Ficava diante de uma enseada larga e limpa que lhe deu o nome: Bahia [...]

Numa suave região cortada por rios límpidos, de céu sempre azul, terras férteis, florestas de árvores frondosas, a cidade parecia ser a

imagem do Paraíso. Era, no entanto, onde os demônios aliciavam almas para povoarem o Inferno.



Hessel Gerritsz: Cidade do Salvador, 1627

As relações textuais entre a narrativa da Autora e a histórica gravura da Cidade do Salvador, de 1627, elaborada pelo cartógrafo holandês Hessel Gerritsz (1581 - 1632) poderiam ser procedentes do ponto de vista didático, pelo veio do saber interdisciplinar, mas, a o meu ver, não alcançam o complexo jogo combinatório da linguagem literária de que nos falou Calvino (2006, p. 110- 111), fazendo surgir a voz do leitor, para construir a visão imaginária da cidade da Bahia, enquanto Gregório nela vivia.

E, na ciranda intertextual, o som ritmado da poesia impertinente de Gregório de Matos:

Senhora Dona Bahia,  
nobre e opulenta cidade,  
madrasta dos naturais,  
e dos estrangeiros, madre.

Ou ainda a conhecidíssima “Triste Bahia”, musicada por Caetano Veloso, e aquela, de ironia cadenciada, com o refrão “*esta é a justiça que manda El Rey*” do poema “Finge que Defende a Cidade e Aponto os Vícios de Seus Moradores”

Kristeva (1984, p.167) abre uma perspectiva de análise mais promissora, introduzindo o elemento valorativo voz, tendo a “cidade uma cultura vocal, oral, gritada”, garantindo a coesão entre a estrutura comunicativa (o burburinho das praças e a polifonia dos púlpitos, a vida do cotidiano urbano do século XVII, por exemplo) com o seu sentido (o valor do signo literário escrito, o Texto). Voz urbana de Gregório de Matos e do Padre. Antonio Viera que, similar ao romance analisado pela ensaísta, “estrutura-se em espaço duplo: simultaneamente enunciado fonético e trabalho escritural, com esmagador domínio da ordem discursiva” (p. 163).

Especialmente porque a escritora faz alusão ao ideário cultural do século da Contra Reforma, no Brasil, uma “civilização internacional do catolicismo pós-tridentino, aristocrática e patriarcal, mística e supersticiosa” como a definiu o crítico Otto Maria Carpeaux (ÁVILA, 1971, p.107), aspecto presente na estética maneirista.

O processo colonizatório das terras americanas tem caráter edênico, demonstra a pesquisa narrativa de Laura de Mello e Souza, *O diabo e a Terra de Santa Cruz* (1986). A “visão do Paraíso” (expressão cunhada por Sérgio Buarque de Hollanda) ganha diferencial na tese da Autora, com o significante do correlato bíblico reservado para a Natureza, perfeita, exuberante, divinizada - “a beleza do novo mundo reforça a existência de Deus, mas não por ser bela, e sim diferente” (1986, p. 36) – tem o seu contraponto na demonização do homem que aqui habita, o seu desinteresse pelo que dela usufruem, o “filho ingrato” que não reconhece, nem cumpre seu traçado destino de glória, “bafejado que é, pela generosidade do Criador” (1986, p.42)

À época das grandes navegações, “cruzam-se no imaginário europeu a migração do Paraíso para o Atlântico – as Ilhas Afortunadas – e a migração das marginalidades geográficas - homens selvagens e canibais – para a

mesma região!” (1986, p. 36). Formulações acerca de terras desconhecidas e de humanidades monstruosas (por exemplo, “a percepção dos índios como outra humanidade, como animais, como demônios”) percepção intolerante que, a meu ver, persiste até hoje, só variando a etnia e a geografia.

Esse imaginário colonizador, de cadência detratora para com o homem dos trópicos, foi um dos fatores determinantes para que a expansão da fé e a colonização caminhassem juntas, posteriormente, pelo “processo de circularidade [...] se assentassem no tripé: catequização, educação e poder espiritual/temporal” (ÁVILA, 2004, p.15).

Laura de Mello e Souza demonstra, então, enquanto o descobridor da América se sentia “edenizador”, e, portanto, como Soldado de Cristo, considerava a salvação das almas para o Reino dos Céus, a contradição histórica se instituíra:

Ora, para justificar a necessidade de cristianização, havia que denegrir os homens autóctones. Denegrindo-os, estava justificada a escravidão. Colombo inaugurou assim o movimento duplo que iria perdurar por séculos em terras americanas: a edenização da natureza, a desconsideração dos homens – bárbaros, animais, demônios. (p.36)

Entretanto, a par da raiz histórica dessa antinomia do colonizador, demonizando o homem e divinizando a natureza, o leitor mais se delicia com a palavra literária de Ana Miranda: “a cidade parecia ser a imagem do Paraíso. Era, no entanto, onde os demônios aliciavam almas para povoarem o Inferno”. É por sua experiência estética que vai se reconhecer como legítimo descendente dessas gentes reais de outrora, e apreender esse momento de dobra barroca, ainda simbolicamente vivo nos tempos de hoje: a sombra da entidade diabólica que se contrasta com a luminosidade de Cristo.

Mas é o próprio Gregório que responde com fina ironia, encenando um diálogo fictício entre a Alma e o Demônio. O título narrativo é satírico e o

poema um engenho de transgressão na linguagem, que busca o sotaque popular e a contrapõe a tom de ladainha dos que têm medo de serem hóspedes do Demônio: “A humas cantigas, que costumavam catar os chulos naquelle tempo: “*Banguê, que será de ti?*” e outros mais piedosos cantavão: “*meu Deos, que será de mim?*” O que o poeta glozou entre a alma cristã resistindo às tentações diabólicas”.

Entrementes, o Padre Antonio Vieira, recorrendo ao Evangelho de Lucas, apresenta ao público de religiosas do Patriarca S. Bernardo, no Convento de Odivellas, em Portugal, a sua versão do demônio no *Sermão do Demônio mudo* (1651).

Primorosa fala, destituída de moralismo pedagógico, cria um corpo real para o demônio, humanizando-o com desejos e intrigas, desviando a visão maniqueísta (“ninguém se benza”), como o trecho “O demônio mudo e os claustros das religiosas”

O demônio, como espírito, e como espírito soberbo, atrevido, e sem temor nem reverência dos lugares sagrados, entra pelos claustros religiosos, passeia os corredores e dormitórios, e por mais fechadas que estejam as celas, sem gazua, com ser ladrão, se mete e mora nelas muito de assento. Por sinal, senhoras, que muitas o deixastes na vossa cela, e o achareis lá quando tornardes. Ninguém se benza, porque esta verdade, posto que não seja fé católica, é romana. É a novidade que de lá trago, para que vos peço nova atenção.

Num rasgo de genialidade, introduz a alegoria da fé (“São os mistérios do espelho como os da fé, em que uma coisa é a que se vê, e outra a que se crê”) consubstanciando, em tom dialogicamente inquiritivo, a nova personalidade ao demônio: ser espelho:

Pois, se o espelho desde sua origem não foi obra humana, senão divina; se o fim deste instrumento natural foi para que o homem,

criado à imagem de Deus, vendo a sua no espelho, a procurasse conformar com a perfeição e soberania de tão alto original; não é agravo e afronta, sobre impropriedade grande, comparar o espelho ao demônio, e chamar-lhe demônio? Não, porque desde sua mesma origem não há duas coisas que Deus criasse mais parecidas e semelhantes que o demônio e o espelho. O demônio primeiro foi anjo, e depois demônio; o espelho primeiro foi instrumento do conhecimento próprio, e depois do amor-próprio, que é a raiz de todos os vícios.

No trecho, “A eloquência e a retórica do espelho. O espelho, pregoeiro mudo”, com um perfeito domínio conceptista, em um jogo de signos sensórios e ilusórios significados, cria significâncias para o leitor com antíteses, ardis linguísticos e acrobacias mentais, de raro efeito sinestésico, ainda concede voz ao demônio, contraditoriamente muda, persuasiva, solertemente camuflada no reflexo do espelho com que as freiras gostam de se miram:

Dentro da nossa fantasia, ou potência imaginativa, que reside no cérebro, estão guardadas, como em tesouro secreto, as imagens de todas as coisas que nos entraram pelos sentidos, a que os filósofos chamam espécies[...]. E deste modo mudamente nos tenta, mudamente nos persuade, e mudamente nos engana. Isto mesmo é o que passa entre a vista e o espelho, e tanto mais viva e enganosamente, quanto é maior o desejo de bem parecer. Saem as espécies diretamente do rosto ao espelho, e, recebidas no vidro, e rebatidas do aço, tornam reflexamente aos olhos; e nesta ida e volta, ambas mudas e em silêncio, por engano do amor-próprio, se pinta ou despinta de tal sorte o mesmo objeto, que mais parece milagre da transfiguração que ilusão da vista.

A fala final dos onze momentos, direcionada desde a primeira, vai definir a ruptura com a associação fixa demônio/espelho: nas próprias características do espelho, encontra o seu contrário, o ponto de encontro que produz um novo sentido. Legítima, assim, a sua oratória sacra, apontando a

fragilidade do espelho e a fragilidade da formosura (sem negá-la ou impedí-la), com uma saída do impasse inteligente e racional. E sem esquecer de mostrar que as conclusões argumentativas são eco das palavras do “gloriosíssimo pai dessa sagrada comunidade” (ou seja, não há espaço para as freiras não acatarem, seria traição ou deserção):

É um espelho de tão diferente artifício que, olhando para ele, não nos veremos semelhantes a nós, mas ele só com a sua vista nos fará semelhantes a si. Isto é o que já nos referiu com autoridade de fé o gloriosíssimo pai desta sagrada comunidade, São Bernardo: *Similes ei erimus, quoniam videbimus eum sicuti est*: Seremos semelhantes a Deus, porque veremos Deus como ele é. – Fiquem agora considerando os olhos mais cegos, se se deve deixar o espelho, que é o demônio, por um espelho que é Deus.

Inegavelmente, o jesuíta Antônio Vieira encanta demais os adolescentes, com sua perspicácia em criar armadilhas como essa. Um desafio para encontrar argumentações que desmontassem a sua argúcia, foi realizado com estudantes do Ensino Médio, a partir de um trecho do Sermão de Quarta-feira de Cinza (1672), em Roma, na Igreja dos Portugueses. O desafio era a fala do próprio orador: “Nem cuide alguém que é isto metáfora ou comparação, senão realidade experimentada e certa”. O resultado destas interlocuções consta como módulo de ensino (CESAS/SEC/DF, 1974) para estudantes do Curso Supletivo, em modalidade semipresencial.

O trecho escolhido pertence ao momento IV (dos sete), e os estudantes praticaram como se joga com palavras, de forma inteligente, usando signos denotativos em premissas aparentemente simples, e encontrando a distinção deles na própria premissa. Não venceram a argumentação do jesuíta, mas o exercício lúdico lhes rendeu o conhecimento da arte do silogismo e, especialmente, os tornou contemporâneos do discurso barroco.

Transcrevo o trecho:

Ora, suposto que já somos pó, e não pode deixar de ser, pois Deus o disse, perguntar-me-eis e com muita razão, em que nos distinguimos logo os vivos dos mortos? Os mortos são pó, nós também somos pó: em que nos distinguimos uns dos outros? Distinguímo-nos os vivos dos mortos, assim como se distingue o pó do pó. Os vivos são pó levantado, os mortos são pó caído: os vivos são pó que anda, os mortos são pó que jaz: *Hic jacet*. Estão essas praças no verão cobertas de pó; dá um pé-de-vento, levanta-se o pó no ar, e que faz? O que fazem os vivos, e muitos vivos. Não aquietam o pó, nem pode estar quedo: anda, corre, voa, entra por esta rua, sai por aquela; já vai adiante, já toma atrás; tudo enche, tudo cobre, tudo envolve, tudo perturba, tudo cega, tudo penetra, em tudo e por tudo se mete, sem aquietar, nem sossegar um momento, enquanto o vento dura. Acalmou o vento, caiu o pó, e onde o vento parou, ali fica, ou dentro de casa, ou na rua, ou em cima de um telhado, ou no mar, ou no rio, ou no monte, ou na campanha. Não é assim? Assim é. E que pó, e que vento é este? O pó somos nós: *Quia pulvis es*; o vento é a nossa vida: *Quia ventus es vita mea* (Jó 7, 7). Deu o vento, levantou-se o pó; parou o vento, caiu. Deu o vento, eis o pó levantado: esses são os vivos. Parou o vento, eis o pó caído: estes são os mortos. Os vivos pó, os mortos pó; os vivos pó levantado, os mortos pó caído; os vivos pó com vento, e por isso vãos; os mortos pó sem vento, e por isso sem vaidade. Esta é a distinção, e não há outra.

A experiência leitora dos estudantes desmistificou ideia do imaginário coletivo de que a arte da oratória é tediosa ou incompreensível. Compartilharam, não só da destreza de sua linguagem, como também do seu jeito de estar no mundo: de como intervém na vida social e nas situações políticas e religiosas; e, pela ressonância de sua voz, em *Sermões* que mais se preocupam com a palpitação da vida humana do que em encaminhar as almas para o Paraíso.

Hernani Cidade (1940, p.170-175), reconhecido como uma das maiores autoridades sobre a obra do Padre Antônio Vieira tem o raro dom, com seu estilo preciso e originalidade de interpretações, de transmutar o jesuíta de orador sacro numa figura instigante:

Ei-lo então um orador de tipo *seiscentista*, para quem a arte se desprende de qualquer objetivo de utilidade, e é puro jogo, prazer espiritual, gozado na consciência da própria agilidade da fantasia, agudeza do entendimento ou fidelidade e riqueza da memória.

E, neste trecho entregue aos estudantes, interpreta o “Sermão de S. Pedro” (1654), quando, em armadilhas de linguagem com os múltiplos volteios frasais com a palavra *metáfora*, prova que São Pedro é “a quarta pessoa da Santíssima Trindade”

A leitura mais lúdica de seu engenho no jogo conceptista articulando signos e o número O, é o sermão de *Nossa Senhora do Ó*, pregado no Brasil em 1641, no qual Maria, mãe de Cristo, se torna maior que o próprio Deus:

[...] Essa letra, em sua forma circular, é a representação do <<ventre virginal que compreendeu o Imenso; o O dos desejos da mesma Senhora na expectativa do parto (Ó quando chegará aquela hora! Ó quando! Ó quando! [...] foi uma círculo que compreendeu o Eterno>>, pois << os OO dos desejos da Senhora na multiplicação do tempo (eram) como as cifras da aritmética que também são OO>>. De audácia em audácia, o orador chega ao *encarecimento* máximo e quase sacrílego: - o infinito do ventre virginal abrange o infinito que é o Filho divino, porque é maior do que ele.

O Autor ainda faz lúcida definição de duas características do estilo barroco, o cultismo e o conceptismo, que deveriam servir de modelo cognitivo para vários equívocos encontrados por mim, na web ou em livros didáticos.

Distinguindo-os de forma plural, serve de categoria de análise nessa minha produção. O cultismo, jamais utilizado por Vieira e menos ainda por Gregório de Matos,

[...] de origem gongórica, é sobrecarga de elementos ornamentais. Não se dirige à inteligência, senão que procura *deslumbrar a imaginação visual* com o jôgo das imagens, dos fulgores, das formas esplêndidas mas quási vazias de substância.

Na verdade, o próprio Gregório tem poemas em que satiriza esse jeito de pregar, especialmente o dos dominicanos. O conceptismo, ao contrário, é a metáfora do pacto lúdico barroco:

O *conceptismo*, de proveniência escolástica, êsse faz consistir o artifício na lesta marcha do raciocínio entre as mil dificuldades que êle próprio se levanta, no emmaranhado das subtilezas que se tece, feitas de nugas quintescenciadas, e o prazer que de aí se resulta é o *prazer intelectual* da inteligência seguindo ou provocando em seu seguimento os passos de outras inteligências, curiosas de rumos que podem perder-se no vazio, mas onde houve admiráveis exibições de agilidade intelectual e precisão e brilho expressivos. A clareza aqui é indispensável, como meio de conquistar, não o *agrado dos sentidos*, mas a *adesão do espírito* posto a raciocinar.

No Barroco, como se percebe, persiste o desejo de fazer de toda a realidade um espetáculo. A teatralidade penetra nos poros, nas artes, nas vestimentas, na culinária e nos rituais de candomblé. Todos os movimentos operando como o “elo e as incessantes transferências entre o homem e Deus, entre o universo sensível e a eternidade”.

A liturgia, especialmente a católica, em missas solenes, procissões de Nossa Senhora ou da Sexta-feira Santa, O Triunfo Eucarístico e tantos outros momentos de cerimônias religiosas, ilustrava bem esta tendência, aqui descrita por Zumthor (1993, p.256):

[...] espetacular em suas menores partes, ela significava as verdades da fé, por um jogo complexo oferecido às percepções auditivas

(música, canto, leitura) e visuais (pelo esplendor das construções; por seus atores, sua roupa, seus gestos, sua dança, seus décors), táteis mesmo; toca-se a parede santa, deixa-se um beijo ao pé da estátua, no relicário, no anel episcopal; respira-se o perfume do incenso, a cera das velas.

Em complemento, a antítese barroco pensada por Eugene d'Ors, em 1913: Carnaval e Quaresma:

Le Carnaval, dans l'ordonnance del'année authentiquement catholique, est presque aussi liturgique que le Carême. Le Carême qui, tout en préparant le vendredi saint, expie le mardi gras.

Quelle sagesse non seulement pratique mais théorique dans l'acceptation régulière e prédéterminée de cette exception! "*Oportet haereses esse*". Il faut qu'il y ait les hérétiques et il faut aussi que les masques s'amusement. (1968, p.21):

Na encruzilhada de vários tipos de discurso, o sagrado das escrituras e o profano mascarado do carnaval, para um grande público sensível à riqueza expressiva da voz e aos valores de seu volume, uma polifonia das vozes sociais, do alarido do povo ao tom monocórdico das pregações religiosas.

Kristeva (1984, p.176), ao analisar a topologia carnavalesca no discurso de ficção, informa que o espaço do Carnaval, "que é simultaneamente palco (representação de uma mensagem-significado) e vida (prática de um discurso significante), duplo e ambivalente", se oferece ao ataque do símbolo:

O significado do discurso carnavalesco é um *insulto* ao significado do discurso oficial e, portanto, ao significado da Lei. Assim como todo significado é a Lei do discurso que o transporta, podemos também dizer que o discurso carnavalesco é desencadeado por uma Lei que é uma *transgressão* e, portanto, por uma *anti-Lei*. Por isso o discurso carnavalesco apresenta, na sua própria base, um anti-sembolismo, uma ambivalência, uma não-disjunção.

Bakhtin (1946) desenvolve o conceito de carnavalização, especialmente em *Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais* (1946). A pesquisadora Diana Barros (1994) explica que “este está diretamente associada à familiaridade, à aproximação, à ruptura de hierarquias a partir do contato íntimo”; e, similar a essa visão, constituída de ambiguidade e duplicidade, também “a palavra também tem sua essência relacionada ao duplo, como o próprio Bakhtin propõe”:

A palavra de dupla tonalidade permitiu ao povo que ria, e que não tinha o menor interesse em que se estabilizassem o regime existente e o quadro do mundo dominante (impostos pela verdade oficial), captar o todo do mundo em devir, a alegre relatividade de todas essas verdades limitadas de classe, o estado de não-acabamento constante do mundo, a fusão permanente da mentira e da verdade, do mal e do bem, das trevas e da claridade, da maldade e da gentileza, da morte e da vida. (BAKHTIN, apud BARROS, 1994, p.06).

Importa aqui mais como, com a festa profana, o mundo é colocado do avesso. E, é justamente nas instituições barrocas, confirma Eugene d’Ors (1968, p.21), que, por conta de se pautar pela disciplina, consegue fazer dessa ordem uma desordem marginal.

Este é o palco do poeta Gregório de Matos, que misturou falares numa dimensão carnavalesca, com a palavra poética de dupla tonalidade, para um público sensível à riqueza expressiva da voz e aos valores de seu volume.

Construindo seus versos pela “exploração de contrastes e efeitos de dissonâncias” (ÁVILA, 1971, p.91), associava a linguagem das palavras àquela das pautas musicais, tal como os caminhos contemporâneos trilhados por poetas como Vinicius de Moraes e Torquato Neto:

Escrevendo antes para ser ouvido do que lido, o poeta baiano buscou utilizar-se das formas indicadas para reforçar a comunicabilidade de sua mensagem, para estimular a receptividade do ouvinte ou leitor [...] ao entendimento popular numa sociedade de contornos ainda bem primitivos (p.97).

Em *A letra e a voz*, Zumthor (1993, p. 21) defende que o trânsito vocal similar aos momentos históricos da era pré-Gutenberg, é o único modo possível de realização, (de socialização) dos textos: “Por isso que à palavra oralidade, prefiro *vocalidade*. *Vocalidade é a historicidade de uma voz: o seu uso*”.

O seu uso e a sua identidade que faz presente a função primária da poesia:

As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da *performance* – tão desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia mas total (p.139)

Encantamento, mesmo sem entender filosoficamente a questão da efemeridade da existência (afinal, o cotidiano já lhes era bem árduo), era o que o povo das praças vivia, no próprio lugar em que se recorta a maior parte dos códigos culturais em vigor à mesma época: linguísticos, rituais, morais, políticos.

E a teatralidade de Gregório, em compasso de suas vozes, lhes enunciava o efêmero, sem culpa ou medo, em inteligentes antíteses, a inconstância das coisas do mundo.

Poeta jogador, poeta-jogral interroga diretamente o leitor/ouvinte, e sua resposta à agonia do tempo que passa é realista e até pacificadora pelo argumento lúdico, talvez, que é, exatamente na inconstância da vida que reside o grande segredo da existência:

Nasce o Sol, e não dura mais que um dia,  
Depois da Luz se segue a noite escura,  
Em tristes sombras morre a formosura,  
Em contínuas tristezas a alegria.

Porém se acaba o Sol, por que nascia?  
Se formosa a Luz é, por que não dura?  
Como a beleza assim se transfigura?  
Como o gosto da pena assim se fia?

Mas no Sol, e na Luz, falte a firmeza,  
Na formosura não se dê constância,  
E na alegria sinta-se tristeza.

Começa o mundo enfim pela ignorância,  
E tem qualquer dos bens por natureza  
A firmeza somente na inconstância.

Ludicidade e jogralidade, elementos fundamentais na poesia de Gregório de Matos, tanto nos jogos estilísticos com que brinca com as palavras como interpreta Ávila (1971, p.96),

[...] no ímpeto jogralesco, traduzido na vivacidade rítmica da frase, na exploração dos contrastes, e efeitos de dissonâncias e correspondência sonora entre as palavras, enfim numa marcação melódica mais consentânea como processo de comunicação musical do que com a poesia.

E completo: especialmente porque a música, apesar de todo o aparato eletrônico, permanece essencialmente como uma comunicação oral. E acrescento: o oral se escreve, o escrito se quer uma imagem do oral; de todo modo faz referência à autoridade da voz.

A aparente gratuidade de seus versos é ilusória: é o jogo dos entrelaçamentos da linguagem, a mistura de modos de falar, ora grotescos, satíricos, picarescos, provocando o riso; ora impertinentes ou de feroz contundência contra os privilégio de nobres, políticos ou clérigos, funcionando como catarse às mazelas da população marginalizada; ora, iludindo com o ritmo de contrição os desavisados ou criando poemas a partir de motes sobre o pão consagrado; ora lírico para o desejado corpo feminino, ora rude, com palavras de baixo calão, para “As Necessidades Forçosas da Natureza Humana”. Gregório não tem nada de episódico ou superficial: sua voz, seu juízo, sua ética é a própria dimensão carnavalesca de que nos falou Bakhtin.

Gregório de Matos dirigia-se a uma comunidade mais ampla, alcançando o entendimento popular, quando a fala fonética, o enunciado oral, o som, se faz livro. Na verdade, os seus manuscritos, esparsos pela dificuldade de publicação, só foram reunidos como coletânea em meados do século XIX e mereceram respeito da crítica e acesso do público leitor, por iniciativa de Afrânio Coutinho (1923-1933) e, em 1968, por James Amado.



Frontispício de edição de 1775 dos poemas de Gregório de Matos

Ponto de partida para uma possível forma de interlocução em classe, os *falares* de Gregório de Matos são sempre jogos de transgressão aos discursos mediados pela moralidade cristã (e seu exaustivo refrão do clamor do pecado),

entrelaçando de forma orgânica, uma narrativa de si e do seu mundo, na intersecção entre momentos poéticos díspares, mas indelevelmente conectados, de erotismo e sarcasmo, de orfandade de Cristo e de filiação ao jeito tropical de ser barroco.

Em termos da função social da obra poética ligada à voz, uma sugestão de atividade para os estudantes foi a de planejar formas de atualizar essa pedagogia política praticada pelo poeta baiano, pela intervocalidade, apontando como se manifesta hoje nas melodias de denúncia social do rítmico *rap*, ou naquelas entoadas nas feiras nordestinas, os cordéis encantados ou as comoventes narrativas musicadas de Venâncio e Patativa de Assaré.

Zumthor (1993, p 154) reitera a função da voz, no caso a poesia – que, a meu ver, alcança uma dimensão lúdica quando dita em voz alta, cênica e plasticamente:

É por isso que – com bastante mais força do que faria uma poesia de leitura – os textos de poesia de audição se reagrupam na consciência da comunidade, em seu imaginário, em sua palavra, em conjuntos discursivos à vezes muito extensos, e em que em cada elemento semantiza todos os outros.

Quando o poeta barroco, pela potência de sua língua e pela desenvoltura na manipulação do instrumental lingüístico, encontra formas nada ortodoxas de argumentar com o próprio filho do deus cristão, arguindo-lhe o direito absoluto de exercer o seu arbítrio de condená-lo à danação eterna por seus pecados atinge, com perspicácia linguística, uma insólita combinação entre o formalismo do raciocínio lógico dedutivo inerente ao saber newtoniano e a ludicidade com que desconstrói a verdade teológica com sua linguagem tropical e desmistificadora.

In: OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. **O santuário de Congonhas e a arte de Aleijadinho**. Belo Horizonte: ED. DUBOLSO, 1981.



A JESUS CRISTO CRUCIFICADO,  
ESTANDO O POETA PARA MORRER

Gregório de Matos

Meu Deus, que estais pendente de um  
madeiro,  
Em cuja lei protesto de viver,  
Em cuja santa lei quero morrer  
Animoso, constante, firme e inteiro;

Neste lance, por ser o derradeiro,  
Pois vejo a minha vida anoitecer,  
É meu Jesus, a hora de se ver  
A brandura de um pai, manso cordeiro.

Mui grande é o vosso amor e o meu delito;  
Porém pode ter fim todo o pecar,  
E não o vosso amor, que é infinito.

Esta razão me obriga a confiar,  
Que, por mais que pequei, neste conflito  
Espero em vosso amor de me salvar.

(1681)

RAMOS, Péricles Eugênio (org). **Poesia Barroca**. São Paulo: Melhoramentos, 1967, p.31.

Nunca é demais lembrar o alerta de Bakhtin (1986, p. 118-121) sobre a natureza imprecisa e desordenada da ideologia do cotidiano já que, no olhar brasileiro contemporâneo, a síntese imagética das contradições e experiências do homem barroco nos trópicos só será materializada, um século depois, ao contemplarmos a brasilidade da obra de Aleijadinho das Minas Gerais, tais como as 66 figuras em cedro que compõem a *Via Crucis* (1796-1799), no Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas (MG)



Exemplificando apenas com os dois tercetos, apreende-se como o jogo da linguagem barroca é nítido como uma equação matemática:

-----

Dois elementos com a mesma grandeza, na premissa:

“Mui grande é o vosso amor e o meu delito”

Pecado do poeta = Amor de Deus

Aí, vem a conjunção adversativa “porém” que vai encaminhar a distinção, introduzindo a antítese barroca, Finito/ Infinito:

O pecado é finito # amor é infinito

E o jogo de palavras de outra antítese barroca: Razão/Fé, significados antagônicos, mas que no interior do verso, mudam a perspectiva e legitimam o argumento:

“Esta razão me obriga a confiar” (este motivo racional, o de seu amor ser infinito é que me faz ter fé no meu argumento)

“Que, por mais que pequei neste conflito” /”Espero em vosso amor de me salvar”

(= por maior que seja a quantidade que haja de pecados meus, jamais serão infinitos como o amor de Deus: esse é conflito)

-----

Assim, o ensino do Barroco nas escolas vai se pautar, sobretudo, por essa coexistência de linguagens separadas entre si por mais de três séculos, dessemelhantes, mas correlatas. Discursividade dialógica que encontra, nas diferenças, o ponto de encontro que pertence de direito à autonomia de cada leitor. O falar barroco e o falar adolescente, então, se tornam cúmplices no gozo profundo de jogar sensualmente com as palavras e suas significâncias, para traduzir, na consciência da efemeridade terrena, o poder de sua própria

eternidade. Ou para permanecer inconcluso e contínuo nos caminhos e atalhos que levam às realizações de suas vidas...

Em um belíssimo depoimento sobre se fazer criador, *Poética de romance: matéria de carpintaria* (1976), Autran Dourado sintetiza a essência de minhas conjeturas acadêmicas:

A visão que tenho do Barroco é uma visão pessoal, criativa e ideológica. O Barroco para mim não é apenas um conceito histórico, capítulo da história da arte, mas alguma coisa viva e atuante, que estimula na elaboração de minha própria criação literária.

O livro, estruturado em capítulos-painéis, não impõe leitura em sequência, “trocando e reescrevendo os blocos e exemplificando este trabalho com *O risco no bordado* (1970), trabalho feito na perspectiva barroca de Wölfflin, quanto às formas abertas”. (PEIXOTO, 1997, p. 4).

A sua tradução de como o movimento barroco é um estado de espírito, perene e renovado, merece ser transcrita:

Se Fausto Cunha tivesse lido mais de uma vez o bloco I de *Opera dos mortos*, desescamando, teria visto a “dica” que dá o narrador-coro sobre a estrutura aberta do Barroco, dos estilos do livro, quando diz: “*Veja de vários ângulos e sinta, não sossegue nunca o olhar, siga o exemplo do rio que está sempre indo, mesmo parado vai mudando. O senhor veja o efeito, apenas sensação; veja a ilusão do barroco, mesmo em movimento é um rio parado; veja o jogo de luz e sombra, de cheios e vazios, de retas e curvas, de retas que se partem para continuar mais adiante, de giros e volutas [...]*” Aí está toda uma teoria do barroco, as dicotomias, as antíteses – luz e sombra, cheios e vazios, de retas e curvas; só falta citar Wölfflin e Hatzfeld”

Que se faça, então, dos longes para as gentes de agora, ecoar a voz poética do Barroco: *as dobras da palavra e o claro-escuro dos signos*.

## 5. Enfim, o caminho percorrido foi esse...

*O signo tem duas margens,  
uma na despedida, outra, no desencontro.  
Como um álibi, ele ordena um indecifrado  
enigma para os gêmeos passos da minha  
vida*

Lina Tâmega Peixoto, *Dialeto do corpo*  
(2005)

Quando decidi optar pela modalidade da produção acadêmica, a tese de doutorado, para organizar minha forma de dialogar com outros textos, literários ou teóricos, imagéticos ou hipertextuais, tinha absoluta convicção de que adentraria em uma zona obscura para chegar à página escrita, com vácuos que só poderiam ser preenchidos caso confiasse em minha capacidade de ser intérprete dessas leituras.

Como a obra alheia sempre se apresenta como compasso de espera para que o leitor possa criar cumplicidades, quando muito solidariedades, o desafio consistia - para a escrita acadêmica - em tentar deter, parar no tempo acadêmico, o movimento mais importante de qualquer leitura: a que ela é sempre inconclusa, em estado dinâmico de desconstrução, de julgamento crítico, e sempre renovada pelo olhar de quem a lê. Enfim um desafio ético, que se resolveu com um silogismo: congelando o momento da leitura, estaria – quem sabe – construindo uma nova escritura, para eventuais leitores.

Então, de súbito, percebi que meu discurso acadêmico poderia se pautar exatamente pela natureza de meu objeto de análise, a hipótese de que a aprendizagem (como a dos estilos de época, no contexto da historiografia literária ensinada nas escolas), está, não na memorização de conteúdos, mas no espaço da experiência estética da leitura.

Assim, lastreada pela consciência de minha própria experiência de “ser leitor”, sujeito da linguagem em constante dialogia com o mundo interpretado pelo Outro, optei por organizar, a partir das interlocuções educativas com estudantes em minha longa trajetória de professora, modos diversificados de se lidar academicamente com a prática cultural da leitura literária no âmbito do ensino escolar.

De inúmeras leituras de pesquisas realizadas no Brasil sobre o leitor escolar, e acompanhada por minha experiência acadêmica de orientadora de monografias nesse específico campo de investigação, centrei, inicialmente, o que considerava o ponto nevrálgico: o estudante do Ensino Médio não lê literatura, ele apenas a estuda, utilizando o texto como pretexto para reconhecer as características de cada estilo de época abordado.

Então, onde fica o momento da experiência estética da leitura literária que, em última instância, legitimaria o poder da criação humana pela alteridade intérprete/obra? Por que não transformar os tempos de estudo previstos no programa curricular em outra temporalidade, aquela em que o momento de leitura de poemas, narrativas de ficção, imagens ou hipertextos, permaneça na memória de cada estudante como um tempo vivido, onde circula o desejo e não a obrigação pedagógica?

Experiências leitoras tão intensamente vivenciadas que, após muitos anos, em um encontro casual, o estudante me reconheça exatamente por esse momento vivido e, mesmo sem se recordar do nome do autor ou mesmo qual período histórico, converse comigo, permeado pela voz poética que ele mesmo elegeu como a sua. Pois o que seduz o leitor é o texto literário e não o gênero a que pertence.

Registro um exemplo (pois a escolha estudantil me surpreendeu), sobre o que seduziu uma leitora em especial, um poema que a acompanha como cadenciado questionamento de vida, *Mal secreto*, de Raimundo Correia. Percebi nitidamente que um breve momento de leitura em classe, errante entre as demandas curriculares, lhe havia proporcionado, pelo jogo da experiência

estética, seu próprio modo de criar o mundo, liberara e desenvolvera a parte de poeta que precisa existir em cada um de nós.

Tal qual Quintana (- como uma “Presença”: “É preciso que a saudade desenhe tuas linhas perfeitas”), definiu como “Poemas” (*Esconderijos do tempo*, 1980):

E olhas, então, essas tuas mãos vazias,  
no maravilhado espanto de saberes  
que o alimento deles já estava em ti...

Conjeturas iniciais que me levaram a definir, dentro da lógica de uma pesquisa teórica, qual o caminho a seguir.

Uma primeira definição recaiu, naturalmente, sobre a questão do método, tendo em vista que a investigação se orientaria por uma problematização, ou seja, de forma ainda genérica, o problema educacional, com especificidade no ensino da historiografia literária em relação aos modos de leitura literária nele praticados.

Desde o início, eu já havia elegido o estilo de época literário, o Barroco, como locus de produção estética, embora ainda não o tivesse situado em um sistema de relações específico. Apenas me movia o interesse em relacionar o processo de aprendizagem dos estilos de época às possíveis mudanças na lógica da leitura literária no âmbito escolar.

A linha de trabalho intelectual logo se apresentou como procedimento, evidenciando a necessidade de estabelecer correlações e contrapontos sobre um dilema: o da incompatibilidade entre discurso estético estilístico, vivenciado como experiência leitora, e o discurso didático-pedagógico, construído como ensinamento.

Frente à tensão à tensão inscrita na produção discursiva, carecia um método científico para dar coerência ao sistema de correlações e contrapontos e o campo da prática em que poderia ser provada a minha proposição.

Eu poderia ter optado, no campo investigativo do ensino de literatura, por eleger um grupo de professores como interlocutores, verificando não só como o ensino do Barroco se realiza hoje e, posteriormente analisando os dados obtidos pelos seus depoimentos, a partir de minha hipótese de que aprendizagem da literatura se dá no âmbito da experiência estética da leitura. E, naturalmente, teria de incluir os diferentes desdobramentos cognitivos que suas respostas me forneceria tais como, definir sua discursividade acadêmica ou avaliar que competências foram desenvolvidas com os seus alunos.

Entretanto, se essa é uma prática acadêmica que adoto em minhas orientações de pesquisa em cursos de especialização, e a interlocução com os cursistas é que mediava a análise dos dados, me parecia redundante vivenciar esse processo investigativo por esse mesmo procedimento: o arbítrio do meu julgamento crítico sobre os dados não estaria mais no embate de discursos controversos, um conjunto de vozes sociais, mas no meu próprio discurso epistemológico em interpretar o valor e natureza dessas vozes.

O segundo campo investigativo que se apresentou era mais tentador em seu desafio de ser uma experiência inédita: investigar como a prática da leitura em uma perspectiva da hipertextualidade poderia ser um dos modos de vivenciar a experiência estética da leitura. Em síntese, questões que abordassem como os princípios constitutivos do hipertexto, como categorias de análise, e as competências de aprendizagem que delas decorrem poderiam ajudar no Ensino da Literatura, não apenas como uma estratégia de ensino, mas, sobretudo, como uma mudança na cultura docente.

Tendo consciência de uma série de lacunas em minha formação acadêmica, tais como domínio epistemológico dos meios de produção e leitura de imagens, abdiquei dessa possibilidade, mas apenas no campo da execução prática. A escolha do movimento Barroco, por sua vez, me abria uma nova territorialidade científica: a de que há uma estreita correspondência entre a lógica que direciona a construção do discurso hipertextual e a arquitetura estrutural que compõe os elementos constitutivos da estética barroca, entre esse o método do jogo, a palavra encenada, a cartografia labiríntica; em suma, uma

lasca de originalidade, já ambos movimentos culturais realizaram a ruptura transgressora do discurso convencional de seu tempo histórico.

Esse foi um dos pontos que margeou a minha produção acadêmica, inscrevendo a relação dialógica entre esses dois textos da cultura, diálogo que se instala no interior de cada texto e os define em suas diferenças. No desenvolvimento da investigação, pude constatar como esses dois discursos, o literário e hipertextual, podem conjuntamente, possibilitar ao estudante seus próprios espaços de produção de sentido e prática social.

Como não haveria produção de hipertextos, a serem testados, por exemplo, em oficinas com estudantes, no foco de estudo de caso, a alternativa foi buscar outra forma comunicativa para o discurso didático: a da narratividade, em lugar da mera descrição de características do movimento literário. E incluir o seu sucedâneo estilístico, a intertextualidade.

Essa lógica de construção estilística para uma pesquisa teórica instituiu o método da investigação, ou seja, como construí esse percurso, os diferentes rumos decisórios que escolhi para comprovar minha hipótese, em cortes, recortes e seleção bibliográfica, observando e registrando como e porque foram realizadas essas escolhas, e as suas relações com o meu problema. Enfim, exerci a autonomia de autora, lastreada em minha experiência leitora e nas interlocuções com estudantes durante minha trajetória docente.

Talvez, para esta concepção de texto “absolutamente plural”, não encarcerado, e cuja medida é o “infinito da linguagem”, exista o momento barthesiano em que a pesquisa chega a ligar o seu objeto ao seu discurso e a desapropriar o nosso saber (dos territórios das especificidades) pela luz que lança aos objetos mais que desconhecidos, inesperados; é o momento em que ela se torna uma verdadeira interlocução para os outros; uma produção social. Ou, como conclui Barthes em relação às duas demandas para uma pesquisa (1988 [1971], p. 322)

[...] voltar-se contra o Método, ou pelo menos trazê-lo sem privilégio fundador, como uma das vozes do plural: como uma vista, em suma,

um espetáculo, encaixado no texto; o texto, que é, afinal de contas, o único resultado “verdadeiro” de qualquer pesquisa.

Naturalmente, a minha ousadia não chegou a esse limite. Debrucei-me sobre os teóricos que fizeram de seu trabalho intelectual, a busca pela demarcação do campo científico, a natureza e a sintaxe de uma pesquisa científica e, sobretudo, como o leitor pode intervir nos resultados, rebatendo as conclusões ou se permitindo construir novas formas de geração e produção de saberes acadêmicos. Anexei o texto norteador dessas minhas leituras (trabalho acadêmico de disciplina) como forma de ilustrar o caminho de minhas dúvidas e indagações.

Entretanto, com a metodologia escolhida, pois há textos que não são produtos, mas práticas, creio ter comprovado como acontece a mudança cultural nos modos de ensinar literatura, não só em estratégias de leitura como também nas formas de raciocínio utilizadas pelo estudante para vivenciar ludicamente a experiência leitora. Tudo isso sinalizado por duas categorias (BRAGA & CALAZANS, 2002), ou seja, por uma penetrabilidade e inclusividade do lúdico (da linguagem) no ser social (o estudante), em mútuas aprendizagens.

Em muitos momentos de encruzilhadas decisórias, lembrava-me de Italo Calvino, em conferência nos anos em que iniciei a minha trajetória docente universitária, ironicamente registrada em *Assunto encerrado* (2009, p. 207): “Tentemos um raciocínio oposto àquele que desenvolvi até agora: essa é a melhor maneira de não ficarmos presos na espiral dos próprios pensamentos”.

O critério de escolha dos autores que me acompanharam nesse percurso, com seus posicionamentos teóricos referenciados, já foram objeto de elucidação no segundo capítulo. Acrescento, entretanto, que essa escolha também levou em conta o estilo de escritura: são autores que, com raras exceções, constroem a relação de alteridade com seu intérprete leitor. Especialmente porque o escrito vai ser legitimado e intermediado pela voz e

experiência do leitor. Um diálogo duplo: transforma-se o texto, enquanto é transformado por ele.

Por outro lado, entrou, nessa seleção, um componente muito pouco acadêmico em termos de “objetividade crítica”: a pulsão de reviver a memória de encantamento da leitura de certos autores, já virados do avesso em minhas aulas ou durante as orientações acadêmicas de pesquisa. À época, a leitura de alguns deles, sinto agora, podia não fazer sentido, mas dava muito prazer...

É o que realizei com essa produção acadêmica: resgatando o caráter polifônico e polissêmico do fenômeno literário, possibilitando momentos de experiência estética com a leitura literária, comprovar a minha hipótese, pois o lugar de minha investigação é que aprendizagem está em ser leitor (e não nas exaustivas memorizações cobradas em provas escolares ou em exames vestibulares).

Em decorrência, procedi à análise de diferentes produções culturais do Barroco, suas similaridades com as manifestações estéticas populares, suas conexões com as práticas sociais, visando a acrescentar uma nova forma de ação acadêmica para o ensino da historiografia literária.

Em síntese, como uma travessia, defini o traçado estilístico da narratividade como proposição alternativa para a presente antinomia entre o discurso didático e a linguagem polifônica e polissêmica do Texto.

Reitero, aqui, a potência educativa da palavra literária, *aberta* ao Leitor que vai, como coautor, se desafiar a reescrever, embalado pela polifonia das vozes sociais, se tornar presente no Texto, por aquilo que permaneceu ausente, o ainda não-dito.

Emprestando, para a escolha do Barroco, a análise com que Júlia Kristeva (2002, p.184) traduz pensamentos de Hanna Arendt sobre a desconstrução da “trindade romana” (religião – autoridade – tradição), desejo que as minhas análises façam emergir aquele “hiato lendário entre um não-mais e um ainda-não” e reverberem no cotidiano escolar pela leitura inquieta das representações estéticas que constituíam a experiência dos homens. E, na

transitoriedade das coisas como chave para a compreensão do mundo, a certeza perene do humano poder de criar.

[...] Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma.

Manoel de Barros. *Escova (Memórias Inventadas)*, 2010.

## 6. Referenciais bibliográficos

AMADO, James. **Obras completas de Gregório de Matos e Guerra**: crônica do viver baiano seiscentista. Salvador: Janaína, 1969. 7 v.

AMADO, James (Org.). **Obra poética de Gregório de Matos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990. 2 v.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANGOULVENT, Anne Laure. **O barroco**. Tradução de Maria Luiza Machado. Sintra: Publicações Europa-América LDA, 1996.

ARAUJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (Org.). **Variações sobre o imaginário**: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2010.

ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado**. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Coleção Debates).

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Coleção Debates).

\_\_\_\_\_. **Circularidade da ilusão e outros textos**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1986.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1998.

\_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Editora Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1999.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: \_\_\_\_; FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1999. (Ensaio de Cultura, v.7).

BARROS, Manoel de. **Livro das ignoranças**. 4ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

\_\_\_\_\_. **Retrato do artista quanto coisa**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e posfácio Leyla Perrone-Moisés São Paulo: Cultrix, 1978.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. Tradução Maria Margarida Barahona. São Paulo: Cultrix, 1974.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. **S/Z**. Paris: Éditions du Seuil, 1970. (Collection Tel Quel).

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

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Reflexão sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcos Vinícios Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2002.

\_\_\_\_\_. O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskow. Tradução M. Carone. In: BENJAMIN et al. **Textos escolhidos**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. 2 v.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. Tradução Davi Arrigucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOSI, Alfredo. Colônia, culto e cultura. In: \_\_\_\_\_. **A dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BORGES, Jorge Luis. **Historia de la eternidad**. Madrid: Alianza Editorial, 1971.

BRAGA, José Luís & Calazans; Maria Regina Z. **Comunicação e expressão: questões delicadas na interface**. São Paulo: Hacker, 2001.

BRAIT, Beth. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994. (Ensaio de Cultura, v. 7).

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **Assunto encerrado**: discursos sobre literatura e sociedade. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CÂNDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

\_\_\_\_\_. A personagem do romance. In: \_\_\_\_\_. **A personagem de ficção**, 2 ed.. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 51-80. (Coleção Debates).

CASCUDO, Luís Camara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1972.

\_\_\_\_\_. **Contos populares do Brasil**. 18. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CIDADE, Hernani. **Padre Antônio Vieira**: estudo biográfico e crítico: acompanhado dum sermão e sua apologia, acerca do Quinto Império. 2. ed. Lisboa: Divisão de Publicações e Biblioteca Agência Geral de das Colônias, 1940. p. 170-175.

\_\_\_\_\_. **Padre Antônio Vieira**. Lisboa: Arcádia, 1979.

COUTINHO, Afrânio. **Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul Americana S. A., 1969. 4 v.

\_\_\_\_\_. **Do barroco**: ensaios. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.

CUNHA, Celso. **Sob a pele das palavras**: dispersos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras, 2004.

CUNHA, Maria Antonieta. A exploração da literatura na escola ou A tortura feita com sutileza. **Tempo brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 63, out/dez 1980.

COELHO, Ronaldo Simões. **Pérola torta**: Aleijadinho. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1995.

DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette**: mídia, cultura e revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **O grande massacre dos gatos** e outros episódios da história cultural francesa. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1996. 3 v.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida: texto que integra Crítica e clínica, 1996. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 abr. 1996. Mais!, p.4.

\_\_\_\_\_. O ato de criação: palestra a estudantes de cinema, 1987. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 jun. 1999. Mais!, p.4-5.

DIAS, Ângela Correia. Educação hipertextual: por uma abordagem dialógica e polifônica na leitura de imagens. In: WELLER, W.; PFAFF, N. (Org). **Metodologia da pesquisa qualitativa em educação**. Petrópolis: Vozes, 2010.

DIAS, Ângela Correia; ANTONY, Geórgia. Educação hipertextual: diversidade e interação como materiais didáticos. In: FIORENTINI, Leda; MORAES, Raquel (Org). **Linguagens e interatividade em educação à distância**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

DIAS, Ângela Correia; CHAVES Francisco, Hélio. A gênese sócio-histórica da ideia de interação e interatividade. In: SANTOS, Gilberto (Org) **Tecnologias na educação e formação de professores**. Brasília: Plano Editora, 2003.

DIAS, Fernando Correia. **A imagem de Minas**: ensaios de sociologia regional. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1971.

DIAS, Maria Helena P. **Encruzilhadas de um labirinto eletrônico**: uma experiência hipertextual. Disponível em: <[www.unicamp.br/~hans/mh/principal.html](http://www.unicamp.br/~hans/mh/principal.html)>. Acesso em: 22/6/2011.

D'ORS, Eugene. **Du baroque**. Paris: Gallimard, 1968.

DUBOIS. Claude-Gilbert. **Le baroque**: profundeurs de l'apparence. Paris: Larousse, 1973.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Tradução de Alberto Guzik e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Coleção Debates, v.4).

\_\_\_\_\_. **A estrutura ausente**: introdução à pesquisa semiologia. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Coleção Debates).

\_\_\_\_\_. **Pós-escrito a "O nome da rosa"**. Tradução de Letícia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ETZEL, Eduardo. **O barroco no Brasil**: psicologia e remanescentes. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: FIORIN, José Luiz; BARROS, Diana Luz Pessoa de. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994. (Ensaio de Cultura, v.7).

FREITAS, Maria Teresa de Assunção. **Vygotsky & Bakhtin**: psicologia e educação: um intertexto. 4ed. São Paulo: Ática, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**. 12. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

FRYE, Northrop. **O caminho crítico**: um ensaio sobre o contexto social da crítica literária. Tradução Antônio Amoni Prado. São Paulo, Editora Perspectiva, 1973. (Coleção Debates).

FURLAN, Stelio. A errância instigante do cronista. **Anuário de literatura 3**, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1995, p. 143-149.

GALEANO, Eduardo. **Memórias de fogo**. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. 3 v.

GINZBURG, Carlo. **Os andarilhos do bem**: feitiçarias e cultos agrários nos séculos XVI e XVII. Tradução de Jônatas Baptista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GRAMSCI, Antonio. **A concepção dialética da história**. 4. ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GUIMARÃES ROSA, João. **Grande sertão**: veredas. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

\_\_\_\_\_. Em defesa de uma ética na mídia. Folha de São Paulo, São Paulo, 24 nov. 1991. Mais!, p.1-3.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e Bahia do Século XVII. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

HATZFELD, Helmud. **Estudos sobre o barroco**. Tradução Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Coleção Debates).

HOCKE, Gustav. **Maneirismo**: o mundo como labirinto. Tradução Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Capítulos de literatura colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

KONDER, Leandro. **As artes da palavra**: elementos de uma poética marxista. São Paulo: Boitempo, 2005.

\_\_\_\_\_. O espírito poético da educação. In: NEVES, Margarida; LOBO, Yolanda Lima; MIGNOT, Ana Chystina (Org.) **Cecília Meireles**: a poética da educação. Rio de Janeiro: Loyola, 2001. p. 17-22.

KRISTEVA, Julia. **O texto do romance**. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

\_\_\_\_\_. **Introdução à semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates).

\_\_\_\_\_. **O gênio feminino**: a vida, a loucura, as palavras. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. (t. 1: Hanna Arendt).

LANDOW, George P. **Hipertexto: la convergencia de la teoria critica contemporánea y la tecnologia**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1992.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. Tradução de Alfredo Veiga Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LEAL, Leiva de Figueiredo Viana. **Leitura e formação de professores** In: EVANGELISTA, A. A. M; BRANDÃO, H. M. B.; MACHADO, M. Z. V. (Org.) **A escolarização da leitura literária**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

LEVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. Tradução Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

LISBOA, Henriqueta. **Literatura oral para a infância e a juventude**: lendas, contos & fábulas populares do Brasil. Prefácio e ilustrações de Ricardo Azevedo. São Paulo: Peirópolis, 2002.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. In: GALVÃO, Walnice Nogueira (Org.). **Os melhores contos de Clarice Lispector**. São Paulo: Global, 1996. p.44-46.

LUCAS, Fabio. **O caráter social da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1970.

LUKÁCS, Geog. **Ensaio sobre literatura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco mineiro**. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Coleção Debates).

MACHADO, Roberto. **Deleuze e a filosofia**. São Paulo: Graal, 1986.

\_\_\_\_\_. A "Dobra" analisa barroco em Leibniz. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 jun. 1992. Mais!, p.5.

MAILLARD, Jean François. **Essai sur l'esprit du héros baroque**. Paris: AG Nizet, 1973.

MANGUEL, Alberto. **A biblioteca à noite**. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Uma história da leitura.** Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARCUSCHI, Luiz Antônio; XAVIER, Antônio Carlos (Org.). **Hipertexto e gêneros digitais:** novas formas de construção de sentido. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2010.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira.** São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1977. 8 v.

MATOS, Gregório. **Gregório de Matos:** obras escolhidas. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1954.

\_\_\_\_\_. **Antologia poética.** Seleção Walmir Ayala; Apresentação de Leodegário Azevedo Francisco. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.

MATOS, Gregório de. **Poemas escolhidos.** Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo, Cultrix, 1976.

\_\_\_\_\_. **Obras Completas:** “Sátiras”, “Lírica”, “Graciosa”. São Paulo, Edições Cultura, 1945.

MATOS, Olgária. **Benjaminianas:** cultura capitalista e fetichismo contemporâneo. São Paulo: UNESP, 2010.

\_\_\_\_\_. Walter Benjamin: o princípio esperança. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 jul. 1992 Mais!, p. 5.

MEIRELES, Cecília. **Obra Poética.** Introdução de Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1987.

\_\_\_\_\_. **Romanceiro da Inconfidência.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. Correspondência a Fernando de Azevedo. *In:* **Arquivo Fernando de Azevedo.** Rio de Janeiro: IEB/USP, 1934. Correspondência Passiva, Caixa 21, carta 71, datada de 21 de março de 1934.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e imaginário.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

METZ, Christian. **A significação do cinema.** Tradução e posfácio de Jean Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates).

MIRANDA, Ana. **Boca do Inferno.** São Paulo. Companhia das Letras, 1989.

MORAIS, Francisco Melo. **Festas e tradições populares do Brasil.** Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

NEVES, Joel. **Ideias filosóficas no barroco mineiro**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1986.

NEVES, Margarida de Sousa; LÔBO, Yolanda Lima; MIGNOT, Ana Chystina. **Cecília Meireles: a poética da educação**. Rio de Janeiro: PUCRio, 2001.

PARENTE, André. **O virtual e o hipertextual**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

PEDROSA, Célia. **Antonio Cândido: a palavra empenhada**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1994.

PEDROSA, Inês. **A eternidade e o desejo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. p. 27-28.

PEIXOTO, Afrânio. **Gregório de Matos: obras**. Rio de Janeiro: ABL, 1923. 6 v. (I – Sacra, II – Lírica, III – Graciosa, IV e V – Satíricas e VI – Última).

PEIXOTO, Lina Tâmega. **Dialeto do corpo**. Cataguases/MG: IFP, 2005.

PERROTTI, Edmir. A leitura como fetiche. In: **Leitura: teoria & prática**: ABL/UNICAMP. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

PIGNATARI, Decio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates).

PIRES, Paulo Roberto. **Literatura a jato**: copyright No Mínimo. Disponível em: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/asp0107200394.htm>>. Acesso em: 03 set. 2013.

PRADO JR., Bento. O pensador da dobra do milênio: Bento Prado Jr. Analisa Deleuze. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 jun.1996. Mais!, p.5.

QUINTANA, Mario. **A vaca e o hipogrifo**. São Paulo: Alfagrara, 2012.

\_\_\_\_\_. **Caderno H**. 4. ed. rev. Porto Alegre: Globo, 1983.

RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária**. São Paulo: Forense, 1969.

RAMOS, Péricles Eugenio. **Poesia barroca**: antologia. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

RONCARI, Luiz. Prefácio. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994. (Ensaios de Cultura, v. 7).

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. 2. ed. Tradução de José Thomas Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

SOUZA, Solange Jobim; GAMBA JR., Nilton. Novos suportes, antigos temores: tecnologias e encontros de gerações nas práticas de leitura e escrita. **Revista Brasileira de Educação**, ANPEd, n. 21, set./dez., 2005.

SOUZA, Solange Jobim; KRAMER, Sonia (Org.). **Política, cidade, educação: itinerários de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

TINIANOV, Iuri N. **O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso**. Tradução de Maria José A. Pereira e Caterine Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

\_\_\_\_\_. **O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética**. Tradução de Maria José A. Pereira e Caterine Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Moysés Baunstein. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Coleção Debates).

TRIADÓ, Juan-Ramón. **A arte barroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

VASCONCELLOS, Sylvio de. **Vila Rica**. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Coleção Debates).

VASCONCELLOS, Salomão. **Ataíde: pintor mineiro do século XVIII**. Belo Horizonte: Bluhm, 1941.

VIEIRA, Antonio. **Padre Antonio Vieira: obras escolhidas**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1954.

VIEIRA, Antônio. **Sermões**. Prefácio de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1954.

VIGOTSKI, Liev Semionovich. **Psicologia del arte**. Barcelona: Barral, 1972.

VON TIESENHAUSEN, Sandra. A polifonia das vozes infantis em Clarice Lispector. **Ângulo**, São Paulo, n. 111, p. 120-125, out./dez. 2007.

VON TIESENHAUSEN, Sandra. O silêncio de Cecília Meireles. **Ângulo**, São Paulo, n. 117, p. 126-131, 2009.

VON TIESENHAUSEN, Sandra Vivacqua; QUEIROZ, Norma Lúcia Neris de. **As relações intertextuais no ensino da literatura**. Brasília: CEAD/UnB, 2008. 57 p.

WANDELLI, Raquel. **Leituras do hipertexto: viagem ao dicionário Kasar**. Florianópolis: Ed. da UFSG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

YUNES, Eliana (Org.). **Pensar a leitura: complexidade**. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

YUNES, Eliana; OSWALD, Maria Luíza (Org.). **A experiência da leitura**. São Paulo: Loyola, 2003.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. **Em Questão**, Porto Alegre, v.9, n.1, p. 121-132, jan/jun 2003.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a voz**: literatura medieval. Tradução de Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

## 7. Produções estético-culturais

### Cinematográficos

ATAÍDE: sua obra, seu tempo. Direção: Maria Coeli. Brasília, 2000. 1 bobina cinematográfica (46 min e 43 seg.), son., color., 35 mm. Veiculado em abril de 2007, durante exposição *Mineiríssima Prosa de Obras de Arte*, CAIXA Cultural, Curadoria Nando Cosac, Brasília, 2007.

GREGÓRIO de Matos. Direção: Ana Carolina. Fotografia: Rodolfo Sanchez. Rio de Janeiro: Crystal Cinematográfica, 2002. 1 DVD (70 min.), NTSC, son., color. Drama.

IGREJA de São Francisco: caverna de ouro. Direção: Eduardo Spill Berg. Direção geral: Lauro Campos. Fotografia: Rogério Sampaio. Bahia: A Bahia Cinema & Vídeo, [2010?]. Vídeo mp4 (19 min e 11 seg.). Disponível em: <www.youtube.com>. Acesso em: 14 jun. 2012. Documentário.

MUSEU do oratório: Ouro Preto-MG. Direção e fotografia: João Carlos Landim Magalhães. São Paulo: IBAM/MINC, 2010. Vídeo mp4 (24 min. e 02 seg.). Disponível em <www.youtube.com>. Acesso em: 18 ago. 2012. Didático.

O ALEIJADINHO. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Direção de fotografia Pedro de Moraes. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1978. 1 DVD (24 min. e 3 seg.), NTSC, son., color. Documentário.

O POVO brasileiro: Darcy Ribeiro. Direção: Isa Grinspum Ferraz. São Paulo: TV Cultura/GNT, 2000. 1 DVD duplo (280 min.), NTSC, son., color. Série em 10 programas. Documentário.

O REI pasmado e a Rainha nua. Direção: Imanol Uribe. Fotografia: Hans Burmann. Espanha: Aiete Films S.A; França: Arion Productions; Portugal: Informfilmes, 1991. 1 DVD (106 min.), NTSC, son., color. Legendado. Título original: El Rey Pasmado. Drama.

O VIAJANTE. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Fotografia: Mario Carneiro. Rio de Janeiro: RioFilme, 1999. 1 DVD (104 min.), NTSC, son., color. Aventura.

PALAVRA e Utopia. Direção: Manoel de Oliveira. Fotografia: Renato Berta. Portugal: Madragoa Filmes, 2000. 1 DVD (133 min.), NTSC, son., color. Drama.

### Melódicos

GRUPO Banza. **Iberian and African-Brazilian Music of the 17th Century.** Arranjos Rogério Budasz. Araucaria, PR: Naxos, 2004. Música no tempo de Gregório de Mattos.

PEREIRA, Marcus. **Música popular do Nordeste.** Coordenação musical Quinteto Violado. Brasil: O Jogra!, 1972. 4 discos sonoros 33 1/3 rpm, estereo. 12 pol.

\_\_\_\_\_. **Música popular do Centro-Oeste/Sudeste.** Direção musical: Theo de Barros. Brasil: Discos Marcus Pereira, 1974. 4 discos sonoros 33 1/3 rpm, estereo. 12 pol.

# ANEXOS

**Anexo 1 – conto “Felicidade clandestina” de Clarice Lispector (publicado inicialmente com o nome “Tortura e glória”, em 02 de setembro de 1967, no *Jornal do Brasil*)**

Ela era gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados. Tinha um busto enorme; enquanto nós todas ainda éramos achatadas. Como se não bastasse, enchia os dois bolsos da blusa, por cima do busto, com balas. Mas possuía o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria.

Pouco aproveitava. E nós menos ainda: até para aniversário, em vez de pelo menos um livrinho barato, ela nos entregava em mãos um cartão-postal da loja do pai. Ainda por cima era de paisagem do Recife mesmo, onde morávamos, com suas pontes mais do que vistas. Atrás escrevia com letra bordadíssima palavras como "data natalícia" e "saudade".

Mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança, chupando balas com barulho. Como essa menina devia nos odiar, nós que éramos imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos livres. Comigo exerceu com calma ferocidade o seu sadismo. Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia.

Até que veio para ela o magno dia de começar a exercer sobre mim uma tortura chinesa. Como casualmente, informou-me que possuía *As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato.

Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o. E completamente acima de minhas posses. Disse-me que eu passasse pela sua casa no dia seguinte e que ela o emprestaria. Até o dia seguinte eu me transformei na própria esperança da alegria: eu não vivia, eu nadava devagar num mar suave, as ondas me levavam e me traziam.

No dia seguinte fui à sua casa, literalmente correndo. Ela não morava num sobrado como eu, e sim numa casa. Não me mandou entrar. Olhando bem para meus olhos, disse-me que havia emprestado o livro a outra menina, e que eu voltasse no dia seguinte para buscá-lo. Boquiaberta, saí devagar, mas em breve a esperança de novo me tomava toda e eu recomeçava na rua a andar pulando, que era o meu modo estranho de andar pelas ruas de Recife. Dessa vez nem caí: guiava-me a promessa do livro, o dia seguinte viria, os dias seguintes seriam mais tarde a minha vida inteira, o amor pelo mundo me esperava, andei pulando pelas ruas como sempre e não caí nenhuma vez.

Mas não ficou simplesmente nisso. O plano secreto da filha do dono de livraria era tranquilo e diabólico. No dia seguinte lá estava eu à porta de sua casa, com um sorriso e o coração batendo. Para ouvir a resposta calma: o livro ainda não estava em seu poder, que eu voltasse no dia seguinte. Mal sabia eu como mais tarde, no decorrer da vida, o drama do "dia seguinte" com ela ia se repetir com meu coração batendo.

E assim continuou. Quanto tempo? Não sei. Ela sabia que era tempo indefinido, enquanto o fel não escorresse todo de seu corpo grosso. Eu já começara a adivinhar que ela me escolhera para eu sofrer, às vezes adivinho. Mas, adivinhando mesmo, às vezes aceito: como se quem quer me fazer sofrer esteja precisando danadamente que eu sofra.

Quanto tempo? Eu ia diariamente à sua casa, sem faltar um dia sequer. Às vezes ela dizia: pois o livro esteve comigo ontem de tarde, mas você só veio de manhã, de modo que o emprestei a outra menina. E eu, que não era dada a olheiras, sentia as olheiras se cavando sob os meus olhos espantados.

Até que um dia, quando eu estava à porta de sua casa, ouvindo humilde e silenciosa a sua recusa, apareceu sua mãe. Ela devia estar estranhando a aparição muda e diária daquela menina à porta de sua casa. Pediu explicações a nós duas. Houve uma confusão silenciosa, entrecortada de palavras pouco elucidativas. A senhora achava cada vez mais estranho o fato de não estar entendendo. Até que essa mãe boa

entendeu. Voltou-se para a filha e com enorme surpresa exclamou: mas este livro nunca saiu daqui de casa e você nem quis ler!

E o pior para essa mulher não era a descoberta do que acontecia. Devia ser a descoberta horrorizada da filha que tinha. Ela nos espiava em silêncio: a potência de perversidade de sua filha desconhecida e a menina loura em pé à porta, exausta, ao vento das ruas de Recife. Foi então que, finalmente se refazendo, disse firme e calma para a filha: você vai emprestar o livro agora mesmo. E para mim: "E você fica com o livro por quanto tempo quiser". Entendem? Valia mais do que me dar o livro: "pelo tempo que eu quisesse" é tudo o que uma pessoa, grande ou pequena, pode ter a ousadia de querer.

Como contar o que se seguiu? Eu estava estonteada, e assim recebi o livro na mão. Acho que eu não disse nada. Peguei o livro. Não, não saí pulando como sempre. Saí andando bem devagar. Sei que segurava o livro grosso com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito. Quanto tempo levei até chegar em casa, também pouco importa. Meu peito estava quente, meu coração pensativo.

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Parece que eu já pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada.

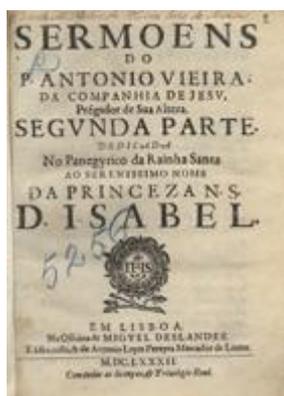
Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo.

Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante.

LISPECTOR, Clarice. Felicidade clandestina. In: GALVÃO, Walnice Nogueira (Org.). **Os melhores contos de Clarice Lispector**. São Paulo: Global, 1996. p.44-46.

## Anexo 2 - Padre Antonio Vieira: composição de intertextos sobre trecho do livro homônimo de Hernani Cidade (1940).

CIDADE, Hernani. **Padre Antônio Vieira**: estudo biográfico e crítico: acompanhado dum sermão e sua apologia acerca do Quinto Império. 2. ed. Lisboa: Divisão de Publicações e Biblioteca Agência Geral de das Colônias, 1940. p. 170-175.



Sermoens do P. Antonio Vieyra da Companhia de Iesv, prégador de Sua Alteza: segunda parte (1682).

Eis as posições de Vieira em face do texto bíblico - e eis que também os estímulos que o levam a rebuscá-lo frequentemente com menos respeito pelo sentido, que lhes desvirtua, e sempre com inesgotável abundância, pois admiravelmente os conhece e eles lhe servem galas do estilo, de provas do recurso - e até, por seu prestígio divino, de defesa nas mais perigosas atitudes de crítica moral, política e social. Rodeado das sagradas autoridades que invocava, bíblicas e patrísticas, podia Vieira disparar frechadas contra o clero, contra a nobreza e contra o povo, sem escapar, como já vimos, o próprio Rei, a quem mais de uma vez diz o seu despeito e dirige indirecta mas inteligivelmente as suas repreensões.

Com perfeito domínio desta arte e as solicitações do gosto dominante, bem se compreende nem sempre Vieira se imponha, perante os seus auditórios, a adequação, a que já aludimos, do espírito aos imperativos da

existência colectiva. Mais de uma vez, fugindo a tal pragmatismo, o sentimos realizando no púlpito o que depois se havia de chamar a *arte pela arte*, fascinando os ouvintes com a graciosa destreza da sua esgrima intelectual. Eilo então um orador de tipo *seiscentista*, para quem a arte se desprende de qualquer objetivo de utilidade, e é puro jogo, prazer espiritual, gozado na consciência da própria agilidade da fantasia, agudeza do entendimento ou fidelidade e riqueza da memória.

É ler o sermão de *Nossa Senhora do Ó*, pregado no Brasil em 1641 (I). Essa letra, em sua forma circular, é a representação do <<ventre virginal que compreendeu o Imenso; o O dos desejos da mesma Senhora na expectação do parto (Ó quando chegará aquela hora! Ó quando! Ó quando! ...) foi uma círculo que compreendeu o Eterno>>, pois << os OO dos desejos da Senhora na multiplicação do tempo (eram) como as cifras da aritmética que também são OO>>. De audácia em audácia, o orador chega ao *encarecimento* máximo e quase sacrílego: - o infinito do ventre virginal abrange o infinito que é o Filho divino, porque é maior do que ele.

Outra exemplificação destes jogos de engenho encontrará o leitor no *Sermão de S. Pedro*, pregado quatro anos depois daquele e assim quando do orador vicejavam ainda *as verduras* da mocidade de que se repreenderá mais tarde. Vale a pena transcrever:

<<Suposto andarem tão validas no púlpito e tão bem recebidas do auditório as metáforas, mais por satisfazer ao uso e gosto alheio, que por seguir o gênio e ditame próprio, determinei, na parte que me toca desta solenidade, servir ao Príncipe dos Apóstolos também com uma metáfora. Busquei-a primeiramente entre as pedras, por ser Pedro pedra, e ocorreu-me o diamante; busquei-a o que ligares será ligado, tudo o que desatares será desatado (ibidem). entre as árvores, e ofereceu-se-me o cedro; busquei-a entre as aves, e levou-me os olhos a águia: busquei-a entre os animais terrestres, e pôs-se-me diante o leão; busquei-a entre os planetas, e todos me apontaram para o sol; busquei-a entre os homens, e convidou-me Abraão; busquei-a entre os anjos, e parei em Miguel. No diamante agradou-me o forte, no cedro o incorruptível, na água o sublime, no leão o generoso, no sol o

excesso de luz, em Abraão o patrimônio da fé, em Miguel o zelo da honra de Deus. E, posto que em cada um desses indivíduos, que são os mais nobres do céu e da terra, e em cada uma de suas prerrogativas achei alguma parte de S. Pedro, todo S. Pedro em nenhuma delas o pude descobrir. Desenganado, pois, de não achar em todos os tesouros da natureza alguma tão perfeita, de cujas propriedades pudesse formar as partes do meu panegírico -que esta é a obrigação da metáfora - despedindo-me dela, e deste pensamento, recorri ao Evangelho para mudar de assunto, e que me sucedeu? Como se o mesmo Evangelho me repreendera . de buscar fora dele o que só nele se podia achar, as mesmas palavras do tema me descobriram e ensinaram a mais própria, a mais alta, a mais elegante e a mais nova metáfora que eu nem podia imaginar de S. Pedro. E qual é? Quase tenho medo de o dizer. Não é coisa alguma criada, senão o mesmo Autor e Criador de todas.Ou as grandezas de S. Pedro se não podem declarar por metáfora, como eu cuidava, ou, se há ou pode haver alguma metáfora de S. Pedro, é só Deus. Isto é o que hei de pregar, e esta a nova e altíssima metáfora que hei de prosseguir. Vamos ao Evangelho.>>

E o que esta rica imaginação audaciosíssima encontra, na rebusca da *metáfora nova*; aquilo que ela vai revelar aos seus ouvintes, habituados às extravagantes novidades do púlpito, e que dos oradores do tempo nada mais esperavam do que os espirituais prazeres de engenho e imaginação; aquilo para cuja expectação hábilmente os excitou em ansiedade, é esta *novidade altíssima*, com efeito, impossível de encontrar na Terra ou no Céu: S. Pedro é, *em razão de metáfora*, a quarta pessoa da S. S. Trindade! ...

Na competição, em que não podia resistir a tomar parte, de conquistar o público pela exibição da *metáfora nova e altíssima*, ganhou a palma o mesmo orador que mais censurou tal processo de pregar!...

Nesta colecção de sermões encontrará o leitor mais de um trecho onde o dialecta procura os efeitos a que os dois que acabo de citar são integralmente consagrados. Assim, no Vol. III, o *Sermão Décimo Quarto, da série - Maria, Rosa Mística*.

Mas trechos, apenas; porque o intuito essencial de cada peça oratória aqui recolhida é o intuito normal de toda a sua obra: servir uma idéia, defender uma causa. Por isso, mesmo que, homem do seu tempo, cativo do encanto das subtilezas, em cujo exercício fora educado, ele jogue freqüentemente com os textos, jamais deixa de ser perfeitamente claro, mesmo na exposição das mais finas criações do engenho.

Quando no Brasil preparou para a publicação os seus Sermões, escreveu no prólogo:

<< Se gostas da affectação e pompa de palavras e do estilo que chamam culto, não me leias. Quando este estilo mais florescia, nasceram as primeiras verduras do meu ( que perdoarás quando as encontrares); mas valeu-me tanto sempre a clareza, que só porque me entendiam comecei a ser ouvido e o começaram também a ser os que reconheciam o engano e mal se entendiam a si mesmos>> (I).

A clareza verbal, mesmo ao jogar de conceitos subtis, foi, na verdade, a sua preocupação de sempre. E nada melhor o demonstra do que o sermão prègado a uma confraria de escravos:

Procurarei que seja com tal clareza (*o mostrar aos pretos como se devem portar no cativo*) que todos me entendais, Mas quando assim não se suceda.... ao menos ... contertar-me-ei que me entendam vossos senhores e senhoras; para que êles mais devagar vos ensinem o que a vós e também a êles muito importa saber.>> (Vol. III, pág. 52)

Nada mais errado do que a acusação, a cada passo repetida, contra o gongorismo de Vieira. Com efeito, não lhe formou Gôngora o estilo em tão larga medida como a Escolástica seiscentista, cultora da dialéctica pela dialéctica, cuja actividade subtilizadora mais de uma vez havia de ser comparada ao afiar de uma faca que nada havia de cortar. Era ela que dava aos seus sermões o aparato exterior, quasi sempe supérfluo e mais oferecido às exigências do gôsto

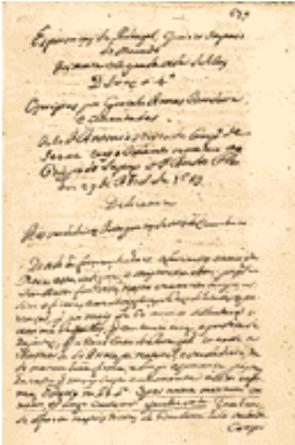
geral do que imposto pela necessidade da prova. Se Vieira, que por desenfado também escreveu versos gongóricos, encontrava no mestre conceitos subtis, era na proporção em que os continham tôdas as actividades do espírito, pela mesma Escolástica influenciadas.

Foi Antônio Sérgio quem primeiro, com sua penetração e clareza habituais, mostrou o carácter do formalismo de Vieira (I) - de conceitos que não de palavras, e assim *conceptista* que não *barroco*. (Eu prefiro a esta última a designação de *cultista*, usada no tempo com idêntico significado, como se vê no passo de Vieira).

Na verdade, o *cultismo*, de origem gongórica, é sobrecarga de elementos ornamentais. Não se dirige à inteligência, senão que procura *deslumbrar a imaginação visual* com o jôgo das imagens, dos fulgores, das formas esplêndidas mas quási vazias de substância.

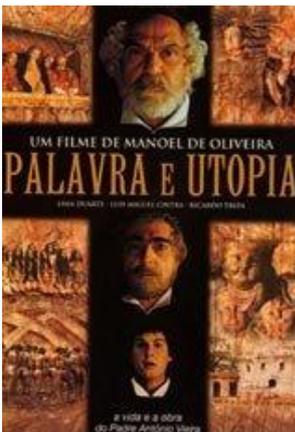
O *conceptismo*, de proveniência escolástica, êsse faz consistir o artifício na lesta marcha do raciocínio entre as mil dificuldades que êle próprio se levanta, no emaranhado das subtilezas que se tece, feitas de nugas quintescenciadas, e o prazer que de aí se resulta é o *prazer intelectual* da inteligência seguindo ou provocando em seu seguimento os passos de outras inteligências, curiosas de rumos que podem perder-se no vazio, mas onde houve admiráveis exhibições de agilidade intelectual e precisão e brilho expressivos. A clareza aqui é indispensável, como meio de conquistar, não o *agrado dos sentidos*, mas a *adesão do espírito* posto a raciocinar.

Processo inquisitorial: Pe Antonio Vieira perante o Santo Ofício (1663)



Carta de 26 de abril de 1659 (que integra os autos do processo)

*Esperanças de Portugal.*  
&  
*Defesa do livro intitulado Quinto Império*



*Palavra e Utopia* (2000), filme do cineasta português Manoel de Oliveira narra o julgamento do Pe Antonio Vieira, em Coimbra (1663).

Como contraponto, bem no espírito barroco, o filme *O rei pasmado e a rainha nua* (1991), do diretor espanhol Omani Uribe, baseado em romance homônimo do escritor, teatrólogo e jornalista Gonzalo Torrente Ballester: o pacto lúdico pelos embates entre a sexualidade e a rígida moral católica da Espanha do século XVII:



Cena do filme "O rei pasmado e a rainha nua" (1991)

**Anexo 3 – excerto do romance A eternidade e o desejo, de Inês Pedrosa, (no qual se destaca a importância da materialidade do texto literário e de sua enunciação)**

Não, não vês, como eu não via. Pertencer a um país que de antigo se tornou velho também não ajuda a ver. Só através dos olhos desse Antonio que veio do Brasil eu comecei a ver. Nos olhos dele aprendi a ler Vieira, como no seu corpo aprendi a saborear o desejo infinito, o desejo como experiência da eternidade. Para essa experiência não tenho palavras. Nem sequer silêncio. Dessa experiência, sobrou-me o que eu sou.

A tudo o que vou te dizendo sobre a superfície do Barroco e a superfície barroca do nosso tempo aparentemente liso respondes-me com o discurso contemporâneo do progresso relativo, a música eletrônica do humanismo de salão. Tolerância, dizes, tudo passa pela educação para tolerância. Sim, Sebastião, és um homem de bem, de esquerda, um guardador de valores perdidos e de amanhães desvirtuados. Lindo menino. Antes a tolerância do que as fogueiras da Inquisição, dizes tu. Bem sei que as comparações acalmam – também para isso me fazem falta os olhos. Mas se reparares, bom Sebastião, o cadáver da Inquisição ainda revolve a terra em que pretendemos tê-lo enterrado.

Às vezes cansa-me falar contigo, Sebastião, tens as ideias demasiado arrumadinhas, como numa vitrine, proibido tocar. Portugal está cheio de gente assim, parece um museu de frases consensuais pronunciadas por gente de olhar escorregadio. Porque será assim inclinado o olhar dos portugueses? Vício de guerreiros, ardil de resistência aos cercos, excesso de imaginação? Tu que ainda tens olhos, Sebastião, repararás que os brasileiros, em geral, te olham nos olhos quando falam contigo. Esse olhar franco poupa muitas palavras, para o melhor e para o pior. Existe uma empatia imediata, que até da antipatia faz uma questão de lealdade. Antonio Vieira olhava assim, com uma frontalidade bruta, de precipício. Olhava para o futuro e não tremia, lançava o pensamento sobre as muralhas do mundo, fixado no azul do céu. Era um pensamento irrequieto, incessante, incontrolável, o seu. Mas foi a arte que o safou.

- Safou-o de quê?

- Do esquecimento. A Inquisição bem tentou – e a dada altura conseguiu amordaçá-lo, mas não conseguiu queimar-lhe os escritos. Aí estão, até hoje, encadeando-nos com o seu esplendor ainda indecifrado.

- Exageras; o Padre Antonio Vieira é estudado nas escolas.

- Meia dúzia de textos, sim – sempre os mesmos, e os mais circunstanciais. Essa é a forma contemporânea de agrilhoar um autor: interpretar-lhe um pedaço da obra até a última letra, sugar-lhe a matéria temporal, estendê-la em cátedras até lhe esgotar o sopro. Compará-lo, medi-lo, debitá-lo - e esquecê-lo.

- Tu não o esqueceste.

Não, Sebastião, não o esqueci, e por isso não sei dizer-te quem ele é; digo-te que é belo, esperando que isso te perturbe e te irrite e te conduza até ele, se for esse o teu caminho. Sei que lhe devo a raiva, a constância, e, acima de tudo, o privilégio da alegria. Mais uma vez, respondes que me invejas. Estou cansada da tua inveja de cartolina, Sebastião; peço-te que não estragues com graças pequenas a Graça do que partilho contigo.

- Não sabes a Graça que há nas graças pequenas. Não sonhas como preciso dela.

- Dá-me a tua mão, e guarda nela agora o meu silêncio.

(PEDROSA, Inês. **A eternidade e o desejo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 27-28).

**Anexo 4 - Narrativa do imaginário popular "A devota das almas", na versão "As três velhas" de Câmara Cascudo (1946), interface com "Canto das fiandeiras", do Grupo Casa da Farinha/MG.**

### **AS TRÊS VELHAS - conto popular**



- narrada por Maria Severa Torres de Almeida Souza (PB), versão coligida por Câmara Cascudo: **Contos tradicionais do Brasil**, 17ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p. 175 –179.

Uma viúva tinha uma filha muito bonita e religiosa que agradava a toda a gente. A viúva queria casar a filha com homem rico e para isso fazia o possível para conseguir um genro de posses. Na esquina da rua onde moravam as duas tinha uma casa de comércio afreguesada, cujo dono era solteiro e de posses. A viúva fazia as compras nessa casa e vivia estudando um meio de conseguir fazer com que o homem conhecesse e simpatizasse com sua filha.

Um dia ouviu o rapaz dizer que só se casaria com uma moça trabalhadeira e que fiasse muito mais do que todas na cidade. A viúva comprou logo uma porção de linho, dizendo que era para a filha fiar, e que esta era a melhor fiandeira do mundo.

A moça ia todas as madrugadas à “Missa das Almas” e encontrava lá três velhas muito devotas que a cumprimentavam.

A viúva chegando a casa entregou o linho para a moça, dizendo que teria de fiá-lo completamente até a manhã seguinte. A moça se valeu dos olhos, chorando, e foi sentar no batente da cozinha, rezando, desconsolada da vida. Estava nesse ponto quando ouviu uma voz perguntar.

- Chorando por quê, minha filha?

Levantou os olhos e viu uma das velhinhas da “Missa das Almas”.

- E não hei de chorar? Minha mãe quer que eu fie todo esse linho e o entregue dobrado amanhã de manhã. . .
- Não se agonie, minha filha. Se você me convidar para seu casamento e prometer que três vezes me chamará tia, em voz alta, darei uma ajuda.

A moça prometeu. A velha despediu-se e foi embora, deixando o monte de linho fiado e pronto. A viúva, quando achou a tarefa pronta, só faltou morrer de satisfeita. Correu até a loja do negociante, mostrando as habilidades da filha e pediu uma porção ainda maior de linho. O negociante espantado pelo trabalho da moça não quis receber dinheiro pela compra.

Vendo que as cousas se encaminhavam como ela desejava, a viúva voltou a dar o linho para a filha fiar até a manhã seguinte. Novamente a moça se agoniou muito e foi chorar na cozinha. Novamente apareceu uma velha, a segunda das três, que lhe propôs ajudá-la se ela a convidasse para o seu casamento e a chamasse tia por três vezes. A moça aceitou e o linho ficou pronto num minuto.

A viúva voltou correndo à loja do homem rico, mostrando o linho fiado e gabando a filha. O negociante estava simpatizando muito com a moça, que fiava tão depressa e tinha tamanhas qualidades. A viúva voltou com uma carga de linho enorme, entregando aquela penitência à sua filha.

Aconteceu como das outras vezes. A terceira velha, mediante convite para o casamento e chamá-la tia três vezes, fiou o linho num rápido.

Quando o negociante viu o linho fiado, pediu para conhecer a moça, conversou com ela e acabou falando em casamento. Como era de agradável presença, a moça aceitou e marcou-se o casamento. O homem mandou preparar sua casa com todos os arranjos decentes e encheu uma mesa de fusos, rocas, linhos, tudo para que a mulher se ocupasse durante o santo dia em fiar.

Depois do casamento, na hora do jantar, estavam todos reunidos e muito alegres, quando bateram palmas e entrou uma das três velhas da “Missa das almas” A noiva correu logo dizendo:

- Que alegria, minha tia! Entre, minha tia, sente-se aqui perto de mim, minha tia.

Assim que a velha sentou na cadeira, chegou a outra, recebida com a mesma satisfação:

- Entre minha tia! Sente-se aqui, minha tia! Vai jantar comigo, minha tia!

A terceira velha chegou também e a noiva abraçou-a logo:

- Dê cá um abraço, minha tia! Vamos sentar, minha tia! Quero apresentá-la ao meu marido, minha tia!

Foram para o jantar e o marido e convidados não tiravam os olhos de cima das três velhas que eram feias como o pecado mortal

.

Depois do jantar, o marido não se conteve e perguntou por que a primeira era tão corcovada, a segunda com a boca torta e a terceira com os dedos tão finos e compridos como patas de aranha. As velhinhas responderam:

- Eu fiquei corcunda de tanto fiar linho, curvada para rodar o fuso!
- Eu fiquei com a boca torta de tanto riçar os fios de linho quando fiava!
- Eu fiquei com os dedos assim de tanto puxar e remexer o linho quando fiava!

Ouvindo isso o marido mandou buscar os fusos, rocas, meadas, linhos, e tudo que servisse para fiar, e fez com que queimassem tudo, jurando a Deus que jamais sua mulher havia de ficar feia como as três das fiandeiras por causa do encargo de fiar. Depois, as três velhas desapareceram para sempre. O casal viveu muito feliz

(Notas de Luis da Câmara Cascudo sobre o conto e suas versões ao redor do mundo):

A narradora, irmã do meu pai, morreu septuagenária e ouvira contar a história quando menina, dizendo-a corrente no Rio Grande do Norte e Paraíba. Teófilo Braga registrou esta história “As fiandeiras”, ouvida no Algarve (Portugal) nº 7 (...) Os irmãos Grimm incluíram a versão alemã “As três fiandeiras”, conto 14, e Kennedy, no *Fire Side Stories of Ireland*, traz a versão irlandesa “A preguiçosa e as tias” (...) Ocorre nos Folclores da Estônia, Finlândia, Lapônia, Dinamarca, Suécia, França, Alemanha, Portugal, Espanha, Brasil, etc. A versão brasileira que conheço é a que Silva Campos obteve no Pará, “A devota das almas”: - A moça não sabia fiar, bordar e engomar, mas era muito devota das almas. Disse um dia às amigas que se casasse com o rei havia de fiar, bordar e engomar uma camisa como ele nunca tinha vestido. O rei mandou-a buscar e exigiu a satisfação da promessa, sob pena de morte. Casou com o rei e no outro dia apareceram três velhas, altas, magras, esquisitas, dizendo-se tias da rainha. Uma tinha corcovas, uma giba enorme, a segunda, olhos esbugalhados e vermelhos e a última, braços tão longos que quase arrastavam no chão. Quando o rei perguntou a razão explicaram que a corcunda provinha de tanto engomar, a segunda de tanto bordar e a terceira de tanto fiar. O rei, com medo de que a mulher ficasse feia como as velhas, deu ordem para que jamais ela pegasse num fuso para fiar, num ferro para engomar ou numa agulha para bordar, *Contos e Fábulas da Bahia*, p. 322.

→Em complemento “Canto das fiandeiras”, cancionero de Minas, interpretado pelo sexteto brasileiro *Casa da Farinha*:

CASA de farinha. **Canto das fiandeiras**. Minas Gerais: [S.n.], [200?]. Disponível em: <letras.mus.br>. Acesso em: 03 set. 2013.

→Sobre o sexteto *Casa da Farinha*:

CENTRO Virtual de Cultura Batuque Brasileiro: Casa de Farinha. [S.l.]: [S.n.], 2008. Disponível em: <<http://batuquebrasileiro.blogspot.com.br/2008/02/casa-de-farinha.html>>. Acesso em: 03 set. 2013.

→E as verdadeiras fiandeiras, três delas de Sagarana, MG: curta-metragem documentário *Fiandeiras - Som da Rua* (3 min, RJ, 2004), dirigido por Roberto Berliner:

FIANDEIRAS: som da rua. Direção: Roberto Berliner. Rio de Janeiro: [S.n.], 2004. Disponível em: <<http://curtadoc.tv/curta/mulher/fiandeiras-som-da-rua/>>. Acesso em: 03 set. 2013.