

SINGULAR E ANÔNIMO

SILVIANO SANTIAGO*

Para os mestrandos de Paris-III

RESUMO

A partir de poemas de Ana Cristina César e de reflexões dela sobre o leitor, este artigo questiona teorias recentes que definem a linguagem poética como intransitiva. Ênfase é dada ao papel do leitor, tematizado desde Baudelaire como hipócrita, semelhante e irmão. Passa-se, em seguida, à apresentação de protocolos de leitura que configuram o leitor de poemas como singular e anônimo. Fica a pergunta: Como estabelecer uma comunidade de leitores?

Ao contrário do que propõe Roman Jakobson em esquema famoso e sempre citado, em discordância com o que pode caber na palavra "intransitiva" que Roland Barthes usou para defini-la, a linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o outro. Ela nomeia o leitor, como o fanático da alta fidelidade indica o melhor lugar na sala para se apreciar convenientemente o som. "Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou", quem nos diz é Carlos Drummond de Andrade. Charles Baudelaire já nomeava o seu leitor no prefácio-poema às *Flores do mal*: "— Leitor hipócrita, — meu semelhante, — meu irmão!" T.S. Eliot, como se sabe, seguiu as pegadas de Baudelaire, recitando o verso em *The waste land*.

O poema, sem ser carta, sem ser carta aberta, abre no en tanto lugar para um destinatário que, apesar de ser sempre singular, não é pessoal porque necessariamente anônimo. Singular e anônimo o leitor, ele não é todos como também não é uma única pessoa. O poema não é um discurso em praça pública para a massa indistinta, nem papo a dois confluyente e íntimo, apesar de ser linguagem em travessia - aclaremos. Paul Valéry disse que preferia um leitor que lê muitas vezes um poema a mui-

*Professor Associado de Literatura Brasileira da PUC - RJ.

tos leitores que o leriam uma só vez. Nada de elitismo aí, por favor. O poema não é fácil nem difícil, ele exige, como tudo o que, na aventura, precisa de ser palmilhado passo a passo. Não se avança sem contar com o desconhecido e o obstáculo. A escalada da leitura. As exigências para a leitura são as mais variadas e múltiplas, o poema que as nomeie com clareza e destemor. Porque, nomeando-as, abre-se a linguagem para a configuração do leitor.

Ana Cristina César institui dois protocolos simultâneos e semelhantes para que o leitor atue com proveito mútuo na cena da sua poesia.

O primeiro protocolo se situa a nível do conhecimento e reconhecimento que de sua obra estavam fazendo os companheiros de geração (que aparece sob a forma de um depoimento pessoal no livro *Retrato de época*). O segundo protocolo se enuncia no próprio corpo do seu livro de poemas, *A teus pés*, quando o texto desalimenta (quer dizer: desestimula a progredir a leitura) o leitor, desalimenta e desmistifica os equívocos do que podemos chamar de leitor autoritário. É leitor autoritário o que enfrenta as exigências do poema com idéias preconcebidas e globalizantes. Um poema exige pouco e muito: olhos abertos e, enre tantas outras coisas, paciência e imaginação.

Leitura de vara curta

Em depoimento a Carlos Alberto Messeder Pereira, encontrado em *Retrato de época*, Ana Cristina não só chama a atenção para duas linhas que constituem a sua poesia e que nela se constituem como ainda comenta o equívoco de leitura que este caminho que se bifurca ia sendo produzido pelos seus pares. Cita o exemplo do poeta e crítico Cacaso, amigo também, com quem mantinha discussões permanentes:

"... uma vez, eu li [por Cacaso] um poema meu que eu tinha adorado fazer [...] e o Cacaso olhou um olho comprido [...] leu esse poema e disse assim: 'É muito bonito, mas não se entende [...] o leitor está excluído'. Aí eu mostrei também o meu livro pro Cacaso [...] e ele disse: 'Legal, mas o melhor são os

diários porque se entende... são de comunicação fácil, falam do cotidiano'".

Cacaso se enganava ao acreditar que num grupo de poemas (os que chamava de poemas difíceis) estava "excluído o leitor", enquanto no outro grupo, o de "comunicação fácil", o leitor se aproximava do texto sem cansaços, entendendo-o, já que não se sentia alijado do seu bojo.

Num e noutro caso, o leitor está, por assim dizer, *incluído*. A linguagem poética nunca exclui o leitor. Com o seu depoimento, Ana Cristina parece apontar para Cacaso o fato de que — ele próprio, Cacaso — é que se excluía *voluntariamente* dos poemas do primeiro grupo no movimento da sua leitura. Às vezes o leitor não é feito para certos poemas, assim como muitas vezes não fomos feitos para quem, no entanto, queremos amar: "... foi seu ouvido que entortou", ecoa o verso.

A dicotomia *fácil e difícil* (tão daninha nestes trópicos de sombra e água fresca) não existe para quem tem a força de sobrecarregar de significado a linguagem para que ela viaje (significativamente) em direção ao outro, para que ela sempre se organize e se libere pela dinâmica da travessia. O importante, insistia Ana Cristina no depoimento, é que era "um poema que [ela] tinha adorado fazer". A dicotomia citada só existe (e são eles que, em geral, a estabelecem — é claro) para os que abandonam a viagem, pulam do trem em movimento com medo de uma pedra que vislumbra no meio do caminho, ou simplesmente porque a curiosidade é curta. Ficou "difícil" continuar no trem, põe-se as mochilas nas costas e se dão por terminadas as "impressões de viagem", para usar a metáfora tão reveladora de Heloísa Buarque de Hollanda.

Um sertanejo diria — em ajuda de Ana Cristina — diria apropriadamente que é arriscado cutucar boi brabo com vara curta.

Os chamados textos fáceis (os verdadeiros, faço a distinção) não conseguem impulsionar a linguagem ao infinito da travessia (seriam eles poemas?), reduzidos que sempre ficam a uma viagem cujo percurso é passageiro e batido, embora às ve-

zes acidentado e útil, como, por exemplo, quando se empenham num processo de conscientização. Trens suburbanos — se permitem.

Desestimular para massagear

Parece que esse desestímulo à leitura equivocada do poema, que se escuta na fala de Ana Cristina a Carlos Alberto, é o melhor estímulo para que prossiga a leitura, que não é feita só de sucessos (caso em que uma simples vista d'olhos pelo texto seria suficiente), mas quase sempre de fracassos mais ou menos confessados. Uma bela interpretação, vistosa como roupa domingueira, o é graças à habilidade que teve o intérprete em camuflar os becos sem saída que, no entanto, apontaram para o bom caminho finalmente trilhado.

Assinalando o fracasso que existe na leitura, ainda que esta seja de um "bom leitor" (assim Ana o tratava) como Casaco, o poeta dá uma mensagem revivificadora no processo de conhecimento da obra. A morte de todo e qualquer poema se encontra na esclerose otimista (justa, imediata, apressada, pouco importa a qualidade neste estágio do raciocínio) da sua compreensão.

A partir da compreensão — agora a justa — o poema deixa praticamente de existir (semanticamente) por algum tempo, passando a circular no seu lugar o simulacro menos ambíguo e mais rigoroso da sua interpretação. Que cada um de nós tenha a sinceridade de dizer quantos "poemas" lemos menos pelo original do que pelo simulacro! Será que só assassinando o poema pelo simulacro é que um grupo de leitores pode estar de acordo quanto ao seu significado? Para que os leitores se congreguem em torno de algumas idéias comuns, é preciso que o poema desapareça, apagado pela imaginação restritiva do intérprete e dos seus seguidores. Uma leitura é sempre passageira porque é abrangente mas incompleta. Só quando se descobre a falácia do abrangente é que o poema renasce e a comunidade dos leitores é desfeita.

Pessoal e intransferível

"Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor", — começemos a ler um trecho no final da *Correspondência completa*, longo poema-carta de Júlia, endereçado a "My dear".

Dizendo que é difícil fazer literatura para Gil, o poema nos diz que ele não existe para um leitor de nome próprio. O leitor, quando nomeado poeticamente, é anônimo, é aquele a quem realmente foi endereçado o poema: "My dear" — hipócrita, semelhante e irmão. No poema citado, o leitor não tem e não pode ter nome próprio. O leitor se dá nome, isto é, personaliza a relação poema-leitor, quando ele próprio, leitor, se alça a nível da produção dita pública (papo, artigo, livro, sala de aula, conferência, etc.), nomeando a si como tal, assinando, responsabilizando-se. Quanto da assinatura do poeta não se apaga na assinatura do leitor (crítico, professor, exegeta, etc.).

Ana Cristina sabe o perigo que existe para o poema e o seu poema quando o leitor chega a assinar o seu nome próprio, interrompendo num ponto-de-parada a travessia infinita a que o convidara ininterruptamente a linguagem poética.

Tendo passado pelos bancos das letras universitárias, Ana tinha mais agudamente do que a maioria dos companheiros de geração a fobia da explicação otimista e vencedora, convincente e lógica, redonda e massacrante, que existe em toda leitura bem-sucedida de um poema, para retomar o já assinalado acima, agora em outra perspectiva. Como uma assinatura, uma leitura não é transferível, sob o risco de falsificação ou imitação barata. Você endossa uma leitura quando a apropria, atestando a sua qualidade e fidelidade ao original, assumindo a propriedade dela.

Será que se pode facilitar a leitura (como se ela não fosse tecida em cima de fracassos!) ao se apresentar didaticamente (como ensinar o fracasso?) o poema? — é a pergunta e as dúvidas que nos ficam depois de uma aula. A melhor. Em didática tradicional, o que se pede — não tenhamos dúvida — é o endosso do aluno à assinatura oral do professor. A didática mo-

derna é apenas mais ilusória, incorrendo na falácia do coletivo, ao acreditar que se pode fazer uma leitura com a fita dux que emenda as impressões mais acertadas (de que ponto de vista?) e as mais díspares dos alunos.

Nem um único nem todos.

Qualquer, desde que enfrente as exigências: singular e anônimo. Personificado passageiramente com o nome próprio, o leitor avança um desejo, isto é, projeta-o como dominante e asfixiante do objeto, daí que a percepção do processo de leitura por parte do poeta seja sempre visto como castração no potencial das ambigüidades, das dissonâncias, dissonâncias estas que alimentam a perenidade do poema. Quanto mais avança o leitor, mais retrocede o poema. O poema, nessa marcha e contra-marcha, passa a dar corpo e voz ao desejo do outro, do semelhante e irmão, hipócrita. Como dar corpo e voz ao desejo de todos? Não é tornar indiferenciado o que, por definição, é singular? A leitura na sala de aula se alimenta da mesma ilusão que existe no mito da grande *star*. Encarnação do indiferenciado desejo coletivo, ela não pode ser carne nem é corpo, volátil como a imagem que se desfaz ao passar as páginas de uma revista, ao soar a hora do recreio.

Ensina-se — isso sim — a estrutura de um poema, com quantos paus se faz uma canoa, da mesma forma como se desvela o esqueleto de um corpo numa plancha anatômica, sem nunca se referir ao funcionamento dele/nosso, à sua máquina caprichosa.

Que fraternidade? que comunidade?

Retomemos a leitura onde a deixamos:

"Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas".

O terreno em que se alicerça o poema de Ana Cristina é o

da cumplicidade inimiga, das relações ambivalentes na ternura: nem Gil nem Mary, os dois, em posições diametralmente opostas e complementares. Cada um tem razão não a tendo inteiramente. O equívoco deles é pensar que a razão própria (de cada um) é global, globalizante, totalitária. O poema sempre escapa aos olhos assassinos de leitores asfixiantes, escapa com uma piqueta pelo avesso.

Gil e Mary se complementam desentendendo-se em princípio sobre o que é a poesia, nos diz o poema, e completamos: se desentendem como novos Esaú e Jacó. Somos todos "irmãos", mas, como somos também "hipócritas", estaremos sempre criando uma comunidade (de "semelhantes") em cima — e não por cima — dos desentendimentos, dos desentendidos e das traições.

Que seria o poema se todos (a fraternidade dos leitores) endossássemos uma única leitura para sempre? Haverá forma mais profunda e radical de pensamento fascista? É este o problema capital que todo poema coloca emblematicamente: como compor com o singular e anônimo o coletivo, sem se recorrer à uniformização, sem se valer da indiferenciação? Como constituir uma comunidade onde reine a justiça sem amassá-la? Para tal é preciso que apenas a imaginação fique no lugar singular e anônimo do poder.

Alerta-nos Carlos Drummond na sua utopia de *A rosa do povo*:

"um jeito só de viver,
mas nesse jeito a variedade,
a multiplicidade toda
que há dentro de cada um".

A maneira como Ana Cristina acredita poder lutar por "um jeito só de viver", mas abrindo-se ele para a "variedade" e a "multiplicidade" do singular e anônimo, está no desejo de passar, pela linguagem poética, a *ternura*. Não é o que o poema que estamos lendo tenta apaixonadamente (e em vão) passar, o mesmo poema que fala do desentendimento entre "irmãos":

"Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?"

Quando o texto tematiza apenas os bons sentimentos, o poeta escapa pela tangente. Mas é preciso tentar. "Eis se ergue o vento!... Há que tentar viver!" — diz Paul Valéry na tradução de Jorge Wanderley. As forças se exaurem. O poema se escreve. A morte não é o cansaço da força? Não é o que nos diz Guimarães Rosa na metáfora do pai-remador que é levado a abandonar a instabilidade estável da "terceira margem do rio" quando as forças não tem mais para remar contra-a-corrente? Desce rio abaixo, inerte na canoa, até o mar: "Nossas vidas são os rios/ Que vão lançar-se no mar/Que é o morrer" — prolonga Guimarães Rosa o espanhol Jorge Manrique na tradução de Rubem Amaral Jr.

Quando as forças se esgotam, está finalmente escrito o poema. Abandonado. Morto. Ainda que a "ternura" não tenha sido de todo explicitada ao outro (ela o será algum dia?). Ainda que a fraternidade (pura, transparente, global, utópica) não tenha sido conseguida. No poema e na morte, o homem encontra a única forma conhecida e justa de uma comunidade que respeita o singular e o anônimo. A redenção de um e da outra se encontram, respectivamente, no prazer fecundo da leitura e no prazer fecundo da procriação. Aí está toda a precariedade do permanente — a da poesia e a do ser humano.

Poema (e leitura), morte (e vida) existem como bastão numa corrida de revezamento. Em travessia pelo possível nosso de todos os dias e todas as noites.

Nem detetive nem vestal - os dois

Gil quer desvendar o poema a partir do desejo-do-outro, vicária e parasitariamente, e não compreendê-lo a partir do seu próprio desejo. Gosta de acumular sem gastar.

Gil é o leitor medroso de se afirmar, de quebrar a barreira que interdita o outro, de transgredi-la prazerosamente em favor de uma comunhão/combustão. Tem medo de avançar como sua (na leitura) a obra do outro. Gil é o leitor que se fixa na alteridade que separa o sujeito do objeto, guardando a distância dita objetiva. Esquece-se de que, no ler, se busca exatamente a maneira de se identificar com o outro, guardando no

entanto os seus próprios sentimentos, a sua individualidade, a sua intimidade.

Por isso Gil se esconde na aba do autor, mascarando-se de detetive de história em quadrinhos. Fica esquadrinhando to do canto e recanto do poema (com a lente na mão), à procura de uma pista que lhe revele o autor, quando o problema da leitura não é o autor, mas ele próprio, leitor, e as melhores pistas para a resolução desse mistério só podem estar é nele. Inapelavelmente.

Gil está certo no princípio (todo poema guarda sintomas e dados biográficos), mas errado na solução: "lê para desvendar mistérios". A poesia não é mistério que se resolve com "perguntas capciosas" feitas ao autor, nos diz Ana. Se a condição da leitura é a da alteridade transgredida, a sua essência só pode ser o "hermetismo". (Aliás, Gil "não perdoa o hermetismo", relemos no poema). E em *hermetismo*, frisemos o lado fechado, aprisionado, indepassável, o lado vagão fechado e la crado desse trem em constante travessia para o outro. Onde a chave?

"Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história passional, que guardei a sete chaves..."

A curiosidade insistente e daninha do ouvinte, que, à se melhança de Gil, lhe pergunta se se trata de "mais um roman à clé", a contadora de dramas pessoais se recolhe:

"Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher moderna".

Para quem quiser entrar no segredo fechado a sete chaves do passional (que, no entanto, foi liberado pelo poema), é preciso incorporá-lo, apropriá-lo, diz o final do poema. Só ao que ocupa o espaço do poema como seu, só a ele é que o poema "passa o ponto e as luvas". O passional, no poema, não é simples efeito de confissão. Se o fosse, diante dos confessionários, pelas igrejas do mundo, estariam se esparramando obras-primas.

Para penetrar no poema (para ressuscitá-lo no túmulo da escrita), é preciso tomar posse dele, é preciso avançar a sua própria força transgressora de leitor, abrindo o caixão fechado a sete chaves, permitindo que a linguagem exista como é — em travessia para o outro. É preciso desavergonhadamente abrir brechas e janelas por onde deixar desejo e ar circularem de novo no recinto hermeticamente fechado e até mesmo mofado pelo tempo, tempo que é a condição do perene.

Não custa insistir: quem se exercita na leitura não é o autor (ele já deu o que tinha de dar na concretização do poema), mas o leitor. É este que dá vida à morte. Gil se subtrai e, ao se subtrair, não encontra as boas pistas — não as que resolvem o mistério do autor, pois mistério não há, mas as que servem para abrir o hermético de cada um. O prazer fecundo da leitura.

Gil "não se confessa os próprios sentimentos", eis a razão do problema. Incôgnita para si, busca mascarar o receio e a vergonha que tem de si com a coragem maldosa de interpelar o outro sobre a intimidade dele, com a curiosidade que escara funcha os sintomas e a biografia do outro. Tudo o que está aqui, já está em você, só que você não sabia, e é por isso que está me lendo, se não não precisaria me ler — lhe diz Ana Cristina. Os sintomas e os dados biográficos existem, mas — quando em travessia pela linguagem poética — são os de todo e qualquer, porque o poema consegue falar para o singular e o anônimo, desde que este tenha a coragem de ser leitor. De ser cidadão.

Já Mary toma *hermetismo* ao pé da letra: o poema é indevassável ao leitor como uma doutrina esotérica. É preciso se iniciar diante do que, por mais que nos adentremos, não perde a sua condição de enigma a desafiar infinitamente a curiosidade do homem. Como Gil, Mary está certa no princípio (o poema certamente coloca exigências para os que dele querem fruir), mas errada na maneira como generaliza tal princípio, como que mitificando o que existe de *literário* no poema (mas não só de literário vive um poema, poderia lhe dizer um Gil mais lúcido). Assim sendo, o poema só pode ser para ela "literatura pu

ra": "me lê toda como literatura pura", diz o poema.

Por isso é que Mary "não entende as referências diretas". São estas que rompem o processo de mitificação do literário pelo literário, rompem o círculo vicioso, corroendo-o, instaurando a possibilidade, na leitura, de uma "comunhão". As referências diretas, como vimos atrás, tanto se referem ao autor quanto ao leitor, já a alteridade, na linguagem poética, existe para ser transgredida, para ser compreendida pela cumplicidade na ternura.

Mary monumentaliza o poema, mascarando-se — à sua porta — de vestal e guardiã e, portanto, mantendo com relação a ele uma atitude subalterna, asséptica e resguardada. Morrerá virgem como o monumento.

Ao monumentalizar o poema, resguarda-o também do comum dos mortais. Este passa por ele — nem mesmo ousa levantar os olhos — em atitude de reverência, respeito e medo. Cabeça baixa, sabe o leitor — a vestal e guardiã lhe significa isto — que, tocando o monumento (ou pisando a grama dos nossos jardins ditos públicos), o cidadão é passível de multa.

"Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei para cima sem medir mais as conseqüências.[...] é agora, nesta contramão".