

NÃO-OBRA: O LEITOR, UM ABISMO Literatura e crítica literária na obra de Roberto Corrêa dos Santos

Luiz Guilherme Barbosa (mestrando em Poética)

Estamos diante de uma obra que difere. Em panorama da crítica literária no Brasil, por exemplo. A necessidade de reconhecer a literatura imbricada na violência do processo de colonização e encontrar alguma diferença nacional que denote uma identidade imanente à cultura e à história fizeram com que a crítica trilhasse caminhos predominantemente distintos, mais atentos, portanto, à face histórica da obra literária – ainda que tal face histórica se apresente como elemento formal constitutivo da obra. A crítica que surge com a vanguarda concretista observa esta história da crítica literária “pau-brasil” e a repropõe sob o signo da “antropofagia”. Mas há outra crítica que, como releitura da semiologia barthesiana, se coloca em diferença ao panorama – ela poderia se chamar mais de um nome, alguns; por ora, vamos chamá-la de Roberto Corrêa dos Santos. Esta diferença se coloca nos termos de uma leitura singular da atuação do significante na experiência crítica, traduzida pelo conceito do *traço*: “trabalhando no escuro”, produzindo “significações em posterioridade”, o traço oscila entre uma escrita crítica que experimenta sintaticamente e uma literalidade do conceito que se transforma em traços gráficos ou desenhados que são intercalados de modos diversos às palavras do texto. A partir do percurso do traço no conjunto da obra de Roberto Corrêa, que vai do conceito ao gesto, propomos uma leitura da crítica literária como um discurso que incorpora a estrutura de autonegação da obra de arte moderna como elemento de suspeita do saber *sobre literatura* e como focalização do leitor no centro da experiência crítica.

NÃO-OBRA: O LEITOR, UM ABISMO
Literatura e crítica literária na obra de Roberto Corrêa dos Santos

Por
Luiz Guilherme Barbosa
(mestrando em Poética, DRE 110000566)

Trabalho entregue aos professores Martha Alkmin
e Fred Góes para a disciplina O projeto semiológico –
Diálogos intersemióticos: literatura, artes, saberes

SUMÁRIO

1. CURSO – Um pórtico.....	4
2. EXCURSO – Uma introdução.....	5
3. PERCURSO – Literatura e crítica literária: tracejamento.....	7
4. RECURSO – Roland Barthes.....	14
5. DECURSO – Uma conclusão.....	18
6. BIBLIOGRAFIA.....	19

Entretanto, um e outro escreveram; mas foi, para um e outro, ao revés da própria identidade, no jogo, no risco desvairado do nome próprio.

Roland Barthes

1. CURSO – Um pórtico

Escrever, o fim do curso. As falas já se fizeram em plano de voo. No curso da dúvida, os professores não desejaram se confundir com seus fantasmas: convidar outras falas é um modo de falar mais, ato generoso de afirmar a pergunta do outro e dar-lhe lugar menos por ele saber falar ou por ele falar um saber – e mais por ele, o professor convidado, saber perguntar. Falar mais não é adicionar ou multiplicar a própria fala pela do outro – no ato de falar, diferentemente do escrever, as palavras somadas são indispensáveis para suprimir o discurso, para errá-lo, para destruí-lo. Fala-se mais, neste curso, por multiplicar lugares de fala, ou espaços de pesquisa que se definem pela diferença de um pesquisador a outro; que se definem, portanto, por este conjunto de traços difusos e, ao que parece, pouco catalogados teoricamente – os temas, os autores trabalhados, a entonação da fala, os campos dos saberes transitados, a escrita, a história do começo de uma pesquisa etc. – que constituem aquilo que apenas depois poderá se chamar uma obra. Obra que, para os professores convidados deste curso, até onde eles mesmos sabem de si, opera um intervalo disciplinar: *literatura e* (filosofia, canção, crítica de arte, arquivo, contracultura, gastronomia, *rap*, testemunho, teatro). Para quem experimenta um curso como este na posição do aluno, a multiplicação dos espelhos devolve uma imagem monstruosa (fragmentada e incompleta), que a escrita procura fixar, costurando a distância entre cada pergunta e aos poucos configurando uma certa unidade de si. Mas quem está certo da própria pergunta?

2. EXCURSO – Uma introdução

Parece haver um incômodo muito grande, no campo literário, acerca da literatura contemporânea. As feições que tal crítico ou grupo lhe oferecem parecem por demais incompletas, e incomoda a aparente naturalidade das exclusões quando elas se querem um pouco mais definitivas. Ao mesmo tempo, o abarcamento de alguma totalidade do panorama da produção literária nas recentes décadas não parece se sustentar, não só pela quantidade e pluralidade do que é escrito (fala-se muito em pluralidade de vozes e maturidade do sistema literário), como também por parecer simplificador um discurso que, ao elaborar uma unidade de época, pressuponha um conceito de literatura que não se verifica nas obras selecionadas – nem nas excluídas.

É a literatura enquanto objeto do conhecimento que se coloca em xeque, na medida em que a obra literária se propõe incessantemente a recolocar, de maneira ainda uma vez diferente, o conceito e, portanto, a presença da literatura (ao menos enquanto objeto de um saber). O momento posterior ao ciclo das vanguardas, este, em sua dificuldade de autonegação (pós-moderno, moderno, contemporâneo), herda a metamorfose potencialmente infinita do texto literário¹ – o que talvez seja um motivo para que uma força da crítica literária, com a Estética da Recepção ou os Estudos Culturais e a noção-chave de testemunho, se movimente em direção aos limites da materialidade textual (a partir da qual toda a moderna ciência da literatura foi elaborada).

Não é tanto uma definição da literatura contemporânea – *o que é* – nem mesmo sua configuração – *como está* – o que preocupa a crítica literária atenta aos procedimentos de questionamento das obras instituídos em período pós-vanguarda.

¹ Num ensaio esclarecedor, Antonio Cicero desenvolve uma imagem do paradigma histórico da poesia contemporânea que converge para esta ideia das obras em deslizamento conceitual permanente: “Aprendemos, de uma vez por todas, não ser possível determinar nem a necessidade nem a impossibilidade – em princípio – de que a poesia empregue qualquer forma concebível. Abriu-se para ela a perspectiva de uma infinidade de caminhos possíveis, porém contingentes. O ‘gênero’ artístico revelou-se como apenas um conjunto contingente de formas entre outros e perdeu toda a importância. O poema não se vale de direitos hereditários ou prerrogativas de família.” (Cicero, 2005, p. 27) Tais afirmativas mostram-se igualmente válidas para outras formas do texto literário que não o poema.

Parece que o próprio recurso à colocação do objeto teórico (*a literatura contemporânea*) já é o que há de mais inquietante à atividade crítica. Isto pode ser resultado de um “troco” das obras que, ao recusarem os esquemas de reconhecimento conceitual, devolvem à crítica aquele mesmo lugar de insuficiência do conhecimento e necessidade de abarcamento do real com o qual a produção artística lida. Colocam-se lado a lado: literatura e mais um *e* – crítica literária. (Literatura e crítica literária em contaminação mútua e em diferenciação constante.) Se, no entanto, a crítica se define pelo pensamento *da arte*, então o objeto se encontra ao menos suposto (*suponho que a literatura contemporânea exista*). Assim, o objeto possível de uma crítica como esta é o modo pelo qual se coloca o objeto. Por isso o trânsito interdisciplinar alegra o deslizamento do olhar crítico: em cada outra disciplina – ela sim, vista como outra, aparece como *uma disciplina*, diferentemente desta, *a crítica*² – o objeto suposto aparece, suas feições configurando um rosto, pois a outra disciplina, positiva, tem um modo de colocação claro do objeto – no caso, o literário.

A crítica literária encontrou esta consciência agônica, de um objeto esvaecido e em conseqüente espelhamento, no encontro entre a linguística e as filosofias da imanência, percorrendo um arco intensivo que vai do Formalismo Russo, passa pelo Círculo Linguístico de Praga, encontra o Estruturalismo e, logo a seguir, o Pós-Estruturalismo que se elabora na França nas décadas de 1960 e 1970. No Brasil, a necessidade de reconhecer a literatura imbricada na violência do processo de colonização e encontrar alguma diferença nacional que denote uma identidade imanente à cultura e à história fizeram com que a crítica trilhasse caminhos predominantemente distintos, mais atentos, portanto, à face histórica da obra literária – ainda que tal face histórica se apresente como elemento formal constitutivo da obra. A crítica que surge com a vanguarda concretista observa esta história da crítica literária “pau-brasil” e a repropõe sob o signo da “antropofagia”.³ Mas há outra crítica que, como releitura da

² Tomo aqui para a crítica literária os traços que Roland Barthes atribuiu à semiologia: embora estes campos não se confundam, podem ser pensados como radicalmente convergentes se assumirem o papel contraditório de uma ciência das ciências – portanto uma não-ciência da linguagem, ou uma não-ciência da literatura: “A semiologia tem uma relação com a ciência, mas não é uma disciplina [...] Por outras palavras, a semiologia não é uma chave, ela não permite apreender diretamente o real, impondo-lhe um transparente geral que o tornaria inteligível; o real, ela busca antes soerguê-lo, em certos pontos e em certos momentos, e ela diz que esses efeitos de soergimento do real são possíveis sem chave: aliás, é precisamente quando a semiologia quer ser uma chave que ela não desvenda coisa alguma.” (Barthes, 2004, p. 38-39)

³ O trabalho mais completo neste sentido é *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*, em que Haroldo de Campos (1989) procura um conceito para a história literária brasileira não pautado pela noção de origem estético-cronológica.

semiologia barthesiana, se coloca em diferença ao panorama – ela poderia se chamar mais de um nome, alguns; por ora, vamos chamá-la de Roberto Corrêa dos Santos.

3. PERCURSO – Literatura e crítica literária: tracejamento

O abismo bate palmas
Murilo Mendes, “Aproximação do Terror”

Insuspeitas e sinuosas as formas pelas quais os saberes se encontram.

No território em que o detalhe compõe as grandes diferenças, no campo em que o que parece igual é muito diferente, a fissura se abisma, um escritor – mas qual, Roberto Corrêa dos Santos? – está. O escritor está aqui em marca d’água da escrita: não o romancista, não o poeta, não o crítico, não o filósofo, não o escrevente. “Não se sabe mais – ou não se sabe ainda – como chamar” (Barthes, 2004, p. 41), a não ser pelo nome próprio, mesmo que ele não atenda. O que se escreve é a escrita – ou melhor, o que se escreve é o que está escrito.

Sim, há a história e, nela, um começo: a semiologia como espaço indecidível entre literatura e crítica. Como um par mínimo conceitual: literatura/crítica, com um único significante suficiente a diferenciá-los – a obra do outro em jogo.

A poesia do par mínimo e dos demais jogos do significante linguístico, quem a fez foi o Concretismo, em sua fase programática. Pluvial/fluviial, rio/raio, motor/morto, barco/marco encontraram a disposição gráfica, a fonte, a repetição, a cor, o tamanho para se tornarem poemas da língua portuguesa (apenas podem ser traduzidos a uma outra língua pela recomposição de acordo com as possibilidades linguísticas diversas da outra língua) e para marcarem a cultura pela ideia da língua. O trabalho ensaístico concretista, de origem programática, trouxe quase sempre significados fortes e pesados (*o verso morreu*), cabendo à tradução o lugar do *ensaio mesmo*, do ensaio que se realiza em diferença.⁴ O significante, neste sentido, foi compreendido linguisticamente pelos concretos, sendo que suas implicações expandidas para o processo da criação e para o conceito do *conceito* não se realizaram com força, a não ser em *o anticrítico*, de

⁴ Veja-se neste sentido o ensaio de Haroldo de Campos (1992, p. 31-48) “Da tradução como criação e como crítica”, em *Metalinguagem & outras metas*, onde lemos: “A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica.” (Campos, 1992, p. 43)

Augusto de Campos (1986), embora aí a forma do poema em versos se exija para a configuração da máquina de criação da crítica literária.

Apenas um saber assim – “O tempo de aparecimento do saber não coincide com o tempo de sua elaboração” – assume os riscos de um pensamento que ensaia saltos em tempo próprio.⁵ A dessincronia entre o elaborar e o aparecer concebe o saber em algum intervalo da consciência. Desta noção-chave do conceito de história na obra de Roberto Corrêa – a posterioridade – decorre que a medida do presente (o aparecimento do saber) se alarga no alargamento do prazer. Não se trata de um chão, mas de uma asa para o ensaio; a “produção prazerosa” (Santos, 1989, p. 27), não sendo uma consciência do saber, é uma aposta no devir, como um modo de se lançar adiante num campo aberto de possibilidades presentes e ausentes no que se escreve. E aquilo que devém no ensaio (que é *o-que-se-escreve*) é a leitura, a interpretação e, mais precisamente, o leitor. O leitor devém.

Dizer o prazer ainda é quase nada, pois ele só se diz em singularidade e esta singularidade se diz obra. Falar o prazer através da obra – Roberto Corrêa dos Santos – é deslizar para outra obra; outra obra que não se escreve senão a partir do ensaísta, deste que escreve o prazer através da obra de Roberto Corrêa dos Santos. Por isso mesmo é o outro em questão, a sugerir os limites de um eu nunca já dado. Novo par mínimo: escritor/leitor.

Um ensaio central da obra de Roberto Corrêa, “Modos de saber, modos de adoecer”, de livro homônimo publicado em 1999, apresenta uma poética da leitura na modernidade literária a partir da excelente análise das representações da saúde do corpo-mente dos personagens dos romances do século XIX em relação aos do romance do Alto Modernismo das três primeiras décadas do século XX. O adoecimento do corpo dos personagens gerado por traumas afetivos é interpretado pelo ensaísta como uma semantização excessiva do afeto, que acaba por “entupir” a máquina da memória; somente o reconhecimento do afeto como “puro traço” permite a sustentação físico-

⁵ O segundo livro de Roberto Corrêa dos Santos, *Para uma teoria da interpretação: Semiologia, Literatura, Interdisciplinaridade*, publicado em 1989, funciona como uma espécie de acervo teórico do conjunto de sua obra. (Ver a bibliografia do conjunto da obra de Roberto Corrêa dos Santos ao final deste trabalho.) Nele encontramos a cisão entre a consciência do saber e sua elaboração: há um sujeito do conhecimento para quem o saber, instável, se coloca como interpretação. “O tempo de aparecimento do saber não coincide com o tempo de sua elaboração. O tempo da elaboração (al)química do saber, realizada por uma pessoa ou por uma cultura, este tempo que torna o saber uma ação, este, só se dá enquanto *posterioridade*.” (Santos, 1989, p. 26) Em nota, o autor remete o leitor ao conjunto da obra de Sigmund Freud para o esclarecimento do conceito de posterioridade.

psíquica desses corpos literários.⁶ É o que ocorre com a “nova feição escritural” do Alto Modernismo, em que se evidencia – mesmo para os próprios personagens – a cisão entre o corpo e a linguagem, consciência intervalar que, ao ler o afeto como linguagem, e não como verdade (estado sólido da linguagem), não só sustenta os corpos saudáveis, como também exige um outro tipo de leitor.⁷

A noção de traço, muito repetida na obra de Roberto Corrêa, a ponto de se tornar título de um de seus trabalhos (*Imaginação e Traço*, 2000, Edições 2 Luas), aparece pela primeira vez neste livro de 1989 acompanhada por uma nota na qual se esclarece o seu aproveitamento da obra de Jacques Derrida, que por sua vez a retira da obra freudiana. Interessa-nos neste momento, no entanto, a definição dada pelo próprio Roberto Corrêa na nota referida: “Os traços, comprimidos pela força do recalque, trabalham no escuro e produzem significações pela repetição, em *posterioridade*” (Santos, 1989, p. 141-142). Espécie de intermediário entre o texto e seu não escrever, o sentido e o não-sentido, o traço ganha uma dimensão material em outros livros de Roberto, a começar por *O livro fúcsia de Clarice Lispector*, de 2002, no qual cada fragmento segue acompanhado por duas linhas e mais uma parte da terceira que não apresentam nenhuma palavra escrita, mas são tracejadas. Reproduzo o primeiro fragmento, preservando a centralidade na página e o espaçamento entre linhas originais:

Que estejamos merecedores. Os potentes ares. (O céu está
volumoso). Palavras de abertura.

————— (Santos, 2001, p. 7)

Trata-se de linhas a rasurar o espaço vazio antes do começo do outro fragmento, antes do recomeço da escrita, como uma inclusão gráfica da não-escrita, inclusão de um intervalo de fragmento. É como se, entre o surgimento do fragmento seguinte e o fim do atual – espaço de tempo, de discurso e de pensamento em que não se escreve, mas se estala e elabora a escrita –, fosse necessário – e é – escrever a não-escrita. Escrever a possibilidade de rasura do que se escreve, e rasurar no vazio, e rasurar o vazio – em

⁶ “A máquina da memória (afetiva) das personagens [dos romances do século XIX] parece ser por demais conteudística: todo sinal é indexado por uma qualidade correspondente e pessoal, tudo é nomeado e adjetivado, tudo tem o valor inchado de um nome. Por a máquina não absorver o afeto como puro traço, imediatamente estoura sua capacidade de reter e receber.” (Santos, 1999, p. 19)

⁷ “O pensamento [nos romances do Alto Modernismo] estrutura-se, pois, com suas desordens, com suas mudanças súbitas de assunto e de rumo, com sua acuidade atual, expondo-se em franca exterioridade. Interessa aos textos agora não apenas marcar as ações do corpo inteiro, mas – e principalmente – deixar visível a ruptura existente entre corpo, fala e pensamento.” (Santos, 1999, p. 26)

linhas de caderno por se escrever – a pauta, a grade, um aparelho entre a caligrafia e o livro, um entre que se preserva um pouco aqui.

Podem-se ler, portanto, estas linhas tracejadas, que aparecem somente em livro de 2002, como representação gráfica do conceito de traço tal qual apropriado por Roberto Corrêa no seu segundo livro, de 1989. O “trabalho no escuro” do traço é uma referência ao inconsciente como máquina textual. Ele próprio esclarece na mesma nota já citada: “O inconsciente é dado, pois, [pelo traço] como uma máquina escritural ativa” (Santos, 1989, p. 142). E, metacriticamente, o conceito de traço foi trabalhado neste escuro até emergir, em *O livro fúcsia* (publicação seguinte ao livro *Imaginação e traço*), no gráfico da página. Uma metacrítica que se dirige à obra literária, que reelabora o conceito em puro significantes como modo de guardá-lo em arte.

Se aí, nesta obra, as formulações teóricas encontram representações gráficas, como uma arte que se movesse pelo conceito, no poema brasileiro inaugurador desta dificuldade do escrever a partir da consciência da materialidade linguística, “O lutador”, de Drummond, encontramos uma formulação parecida: “O teu rosto belo,/ ó palavra, esplende/ na curva da noite/ que toda me envolve./ Tamanha paixão/ e nenhum pecúlio./ Cerradas as portas,/ a luta prossegue/ nas ruas do sono.” (Andrade, 1983, p. 138)⁸ As “ruas do sono” como os espaços operadores do “trabalho no escuro” que a máquina escritural do inconsciente empreende, fazendo aparecerem o saber e o texto em tempo distinto de sua elaboração.

Que implicações esta noção de traço e seu aproveitamento metacrítico trazem para a exigência, como vimos acima, de um novo tipo de leitor? Referindo-se à diferença que as tragédias de Eurípides trazem em relação aos dois principais tragediógrafos que lhe antecedem – Ésquilo e Sófocles –, Roberto Corrêa fala de uma “eliminação da cesura entre espectador e obra”, de modo a produzir “a rasteira arte, a que desconhece a magnitude da aparência e do artifício” (Santos, 1999, p. 45).⁹ Se relacionamos este trecho àquele que apontava que o reconhecimento da separação entre corpo e linguagem, ou seja, a consciência do artifício da obra, sustentava os corpos escritos nos romances do século XX, então podemos falar de uma cesura entre obra e leitor como imagem da interpretação do afeto em “puro traço”, exigida pela máquina da memória.

⁸ Este poema pertence originalmente ao livro *José*, publicado em 1942.

⁹ Refiro-me ao ensaio “A Bela Diacronia: Dados para uma História das Formas”.

A cesura consiste numa interrupção sintática da duração vocovisual do verso. Transpondo para o contexto conceitual elaborado por Roberto Corrêa, que é o da visualidade teatral – etimologicamente, a palavra de origem grega “teatro” refere-se à visão do palco que tem a platéia –, o que se vê na cesura poemática é a continuidade vocovisual, a continuidade do puro significante, ao passo que a interrupção está marcada no nível sintático, que é um nível linguístico que opera na junção entre significante e significado.¹⁰ Pode-se dizer que, do ponto de vista da materialidade textual, a interrupção, que não está visível nem audível no nível do significante (ortográfico e fonético), se inscreve no texto como um traço, cuja presença se elabora disjuntivamente ao seu aparecimento material; cuja presença, portanto, depende do ato da leitura, que atualiza a virtualidade do texto. Assim, a saúde da cesura entre texto e leitor configura-se pelo *tracejamento* do texto, tanto no plano material (em todos os níveis linguísticos, incluindo o semântico e o pragmático) quanto no plano interacional (o interpretativo).

A obra de Roberto Corrêa dos Santos gosta muito de jogar. Um de seus jogos é o da inserção letra a letra de sucessivas pontuações na grafia das palavras, procedimento que se inicia no livro *Tais superfícies*, de 1998, no qual encontramos: **á.r.v.o.r.e**, N-i-c-h-o-l-s-o-n, M.O.R.T.E., C.U. e A.M.O.R.¹¹ Os procedimentos diferem, ora em ponto e negrito, ora em hífen, ora em ponto e maiúsculas, mas a repetição neste e em outros livros do autor – um traço de sua obra – parece um modo de explicitar, na prosa ensaística, a estruturação significante/significado destas palavras destacadas, já que a separação letra a letra evidencia a forma visual e, conseqüentemente, sonora destas palavras. Parece que este modo de *tracejar* a palavra traz à tona um intervalo letra a letra que só existe linguisticamente, mas que, ao se colocar em texto, acaba por se inscrever na ideia da coisa representada.

Tracejar a coisa representada: a deste ensaio, a obra de Roberto Corrêa dos Santos. Chamá-la de C.R.Í.T.I.C.A. ou t-e-o-r-i-a ou **e.n.s.a.i.o**. Se desejamos operar a relação entre literatura e crítica, o recorte proposto do percurso conceitual da obra em questão permite inscrever a literatura nos intervalos da crítica, da teoria, do ensaio, nos pontos mais maiúscula, nos hífen, nos pontos mais negrito. O adjetivo “literário” (*crítica literária, teoria literária*), valorizado em sua ambigüidade entre ser o objeto do

¹⁰ A respeito desse tema, lembre-se a famosa passagem da *Aula*, de Roland Barthes, em que afirma o fascismo da língua pela obrigação semântica que a sintaxe francesa coloca para o falante. (Barthes, 2004, p. 12-14). A sintaxe, deste modo, pode ser compreendida como um estado de congelamento da semântica.

¹¹ Respectivamente nas páginas 21, 35, 50, 50 e 52. (Santos, 1998)

substantivo – teoria sobre literatura – ou seu qualificador – a teoria como literatura –, é incorporado à palavra e se torna ausente da expressão: T.E.O.R.I.A. = teoria ~~literária~~ ou **c.r.í.t.i.c.a** = crítica ~~literária~~.

Uma inflexão forte da obra de Roberto Corrêa dos Santos é o momento em que passa a dedicar seus livros às obras de outros escritores e artistas. Desde o livro dedicado a Oswald de Andrade, de 2000 (*Oswald de Andrade – atos literários*), até o dedicado a Machado de Assis e Eric Rohmer, de 2006 (*Gabinete – Memorial de Aires qual obras de Eric Rohmer*), foram sete livros em torno de oito artistas, como Clarice Lispector, Luiza Neto Jorge, Roland Barthes, Caio Fernando Abreu e René Duchamp. (Nietzsche e Freud, para Roberto Corrêa, são dois importantíssimos *artistas* da modernidade. Daí a inclusão de Roland Barthes como artista.)¹² O posicionamento deste escritor como um leitor da obra do outro produz uma tal *cesura de segunda ordem* que, texto/leitor/texto/leitor, faz emergirem novos procedimentos do tracejamento apontado.

O livro *Para uma teoria da interpretação* constrói-se a partir de um jogo discursivo: a última expressão de cada capítulo se torna o título do capítulo seguinte. Assim, o primeiro capítulo, “Convite ao olhar”, que termina com a seguinte frase: “Por mais que se acalante o sonho de abrangê-la [a escritura do mundo] inteira, deparamo-nos com a história partida”, anuncia o capítulo 2, “A história partida”. O último capítulo, “O convite ao método”, se desejarmos jogar com o jogo do texto, seria lido como o lançamento do que devém, o livro seguinte, ou os livros seguintes. Vamos a ele: “Participando-se da crítica e do entusiasmo, far-se-ia um glossário imaginário e transdisciplinar, onde os signos, desprendidos, revelariam seu jogo”. Se é como jogo que se lança esta escrita, então o jogo de ler o outro e flagrar limites de si é o jogo por excelência da c-r-í-t-i-c-a. Não à toa, há um trecho do aqui repetidamente citado *Aula*, de Roland Barthes, que associa de maneira aguda o jogo e o outro na crítica.

Para designar o impossível da língua, citei dois autores: Kierkegaard e Nietzsche. Entretanto, um e outro escreveram; mas foi, para um e outro, ao revés da própria identidade, no jogo, no risco desvairado do nome

¹² Conferir os ensaios dedicados a Sigmund Freud em *Modos de saber, modos de adoeecer*, e a seguinte passagem acerca de, entre outros, Friedrich Nietzsche: “Alto-modernismo, talvez o termo, se sublinhada especialmente a topologia em que se situam artes díspares como as de Joyce, Proust, Woolf, Musil, Nietzsche e Rilke. Artes escriturais feitas com a recolha – a redistribuição – da grande massa moral e subjetiva que compôs o século XIX, exercidas entre o acúmulo dos saberes e dos valores desse tempo e a extrema necessidade (em seu mais clássico sentido) de espotejá-los. Artistas, pois, recobertos do sangue da melhor tradição romântica, procurando – cada um dentro de suas possibilidades afetivas – domar o excessivo e psicologizante mundo de que partem, com a revisita permanente aos equilíbrios, sabedorias e planezas ativas da suposta existência grega: esse universo de superfícies profundas”. (Santos, 1998, p. 28-29)

próprio: um, pelo recurso incessante a pseudonímia; o outro chegando, no fim de sua vida de escritura, como o mostrou Klossovski, aos limites do histrionismo. Pode-se dizer que a terceira força da literatura, sua força propriamente semiótica, consiste em *jogar* com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas. (Barthes, 2004, p. 28-29)

É no “risco desvairado do nome próprio” que o “jogo com os signos” é forte, é no arriscar que ele representa a terceira força da literatura, sua *Semiosis*, uma força que a crítica, entrando no jogo dos signos e dos nomes, mantém, na obra de Roberto Corrêa dos Santos.

Se nesta parte do trabalho caminhamos por seu viés mais teórico no sentido clássico, agora é hora de ocuparmos o terreno dos procedimentos de tracejamento dos livros; em dobramento semiológico, especialmente no livro oferecido a Roland Barthes, em 2005: *Talvez Roland Barthes em teclas*.

4. RECURSO – Roland Barthes

A consciência da não-identidade entre o modo de exposição e a coisa impõe à exposição um esforço sem limites. Apenas nisso o ensaio é semelhante à arte.
Theodor W. Adorno

São três os livros a comporem esta obra chamada *Talvez Roland Barthes em teclas*, num primeiro momento. Há o livro em versão exclusivamente impressa, na qual todas as palavras apresentam-se na mesma cor vermelho-escuro; há a segunda versão, idêntica à primeira a não ser pela caligrafia dourada de Lucenne Cruz que, página a página, reescreve os fragmentos que compõem o livro; há, por fim, uma terceira, a princípio idêntica à primeira, a não ser pelo pedido do autor para que o leitor, de posse da mesma caneta usada por Lucenne Cruz, reescreva em sua caligrafia o livro e o devolva à biblioteca daquele que o idealizou.

Assim como o procedimento de representação gráfica do conceito de traço em *O livro fúcsia de Clarice Lispector*, a incorporação da caligrafia do leitor é um modo de representação gráfica deste – o leitor – que, até então como conceito, era um elemento de composição da obra teórica de Roberto Corrêa dos Santos. O significante caligráfico, sendo manual, é uma representação do corpo do leitor em seu encontro com o código convencional da escrita linguística, de modo a estabelecer um jogo tensivo de diferença e repetição. Neste sentido, trata-se de um significante a ocupar um espaço limítrofe da materialidade textual – em seu sentido estrito – que só pode ser compreendido como um traço, na medida em que sua elaboração constitui um processo – o da alfabetização – que se desenvolve necessariamente pela expressão de uma singularidade corpórea que se apresenta sem um significado estável.

Trata-se, portanto, de uma obra que se compõe em camadas de tracejamento. Em relação à caligrafia, temos o leitor, que é convidado a se transformar em traço gráfico da obra; Lucenne Cruz, leitora anterior, seu traço caligráfico já transformado em obra; e Roberto Corrêa, que não traceja caligraficamente, mas cuja escrita empreende um tracejamento da obra de Roland Barthes, para a qual o livro é oferecido.

O livro é um de seus temas, assim como de muitos poetas e escritores brasileiros que surgem depois do Concretismo – lembro dos poemas dedicados ao tema do livro que atravessam toda a obra de Armando Freitas Filho, por exemplo. Em Roberto, no entanto, o livro, que, em muitos de seus casos, elabora conceitos representados por criações gráficas impressionantes, não se define por sua materialidade. A primeira vez que o tema aparece é no capítulo dedicado à obra de Saussure em *Para uma teoria da interpretação*. Em análise sobre a situação epistêmica da ciência linguística como consequência das circunstâncias pelas quais a obra de Saussure, em livro – o *Cours de linguistique générale* –, é publicada, Roberto Corrêa escreve que “a unidade material [do livro] é uma unidade fraca em relação à unidade discursiva” (Santos, 1989, p. 53), na medida em que estamos diante de um livro não escrito por seu autor (o *Curso* é uma recolha das anotações de aula de alguns de seus alunos) – não sendo, portanto, pertinente chamar-lhe livro nem obra. Em passagem anterior, Roberto observa, a partir de uma anotação de caderno de Saussure a afirmar que a novidade pode depender tanto de uma semântica nova quanto de uma sintaxe nova de coisas já existentes, que o trabalho semiológico – que, como ressaltamos anteriormente, entendemos como o trabalho crítico – lida com “nadas materiais”, ou “(in)significantes” (Santos, 1989, p. 44).

Deste modo, o aspecto material dos livros de Roberto trabalha com o que podemos chamar de *significantes heteromórficos*, nomeação contrastante com a noção de isomorfismo que, a partir com Concretismo, ingressa na literatura brasileira como paradigma do trabalho plástico com a palavra.¹³ Penso que, em termos de história das formas literárias, os poetas vinculados ao Tropicalismo – Torquato Neto e Waly Salomão, tendo como exemplo deste argumento a *Navilouca* – já reviram em suas obras este parâmetro da isomorfia no trabalho plástico da literatura.

Interpretar – o vermelho-escuro do papel, da fonte impressa, a caligrafia dourada de Lucenne Cruz não constituem elementos a formarem um ícone, no caso, da obra de Roland Barthes, como para si reivindicava o poema concreto. Tampouco constituem símbolos – antes, na supressão do discurso interpretativo que convocam, parecem

¹³ Há todo um parágrafo dedicado à noção de isomorfismo no “plano-piloto para poesia concreta”: “ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo. paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisionomia, a um movimento imitativo do real (*motion*); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*mouvement*); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível).” (Campos *et alii*, 2006, p. 217)

índices, índices de algo que não se conhece, indícios do silêncio – a gritar.¹⁴ Como índices, atestam a presença de algo que por aqui passou, a presença do gesto do crítico que, artista, deriva a forma de sua obra para o território do (in)significante, ou seja, da forma sígnica que suprime uma de suas faces constitutivas, a do significado, enquanto significado estável e convencionalmente reconhecido.

Roland Barthes é um recurso desta obra: lemos o primeiro fragmento.

criar – em roland barthes – circunscreve | mecânicas formais de interesse direto
para o entendimento possível dos | condutos que se ligam às ordens daquilo a
chamar-se existir (Santos, 2005b)¹⁵

Encontramos aqui, portanto, uma reversibilidade daquilo que dissemos anteriormente acerca da representação gráfica de um conceito na obra de Roberto Corrêa: as mecânicas formais – pelas quais podemos compreender também, dentre outras coisas, os processos gráficos de composição da obra – não se dirigem ao entendimento conceitual de uma obra, mas a “aquilo a chamar-se existir”. O campo de referência do significante artístico, enquanto indício do silêncio, é nomeadamente indecidível, pois, no limite, é referido como “aquilo”. Seu chamamento é provisório, indireto, verbal: “a chamar-se existir”. A dêixis linguística funciona como uma espécie de limite da nomeação, a categoria “pronominal” a preservar um caráter de nome ao mesmo tempo em que é atravessada por uma recusa de a palavra guardar em si o significado nomeado.¹⁶ A obra de Roland Barthes, neste contexto, é aquilo *em* que – *em* Roland Barthes – se cria, não o sobre o que se discorre: o crítico literário é aquele escritor para quem a obra do outro é um espaço da escritura. Este espaço, ainda que possa se configurar também como um espaço de saber relativo à obra alheia, parece se definir antes por um dilatamento da temporalidade textual, uma duração do escrever que – como asa, novamente, não como chão – procura dizer o prazer em diferença:

criar – em roland barthes – tecla o
agora livre das dívidas com o ontem (Santos, 2005b)

A formulação “criar tecla o agora” pode funcionar como uma definição da prática do escrever – a escritura é uma prática –, na medida em que ela, ao incluir, por

¹⁴ Em ensaio ainda inédito, Alberto Pucheu desenvolve esta imagem do grito na obra de Roberto: “Difícil falar de Roberto Corrêa dos Santos sem escutar seus gritos”. (Pucheu, 2010, p. 39)

¹⁵ Não há marcações de página no original. Reduzimos a fonte para preservar o corte das linhas. Marco com uma barra vertical o momento em que a frase atravessa a dobra da lombada entre uma página e a seguinte do livro aberto à leitura.

¹⁶ Em *A linguagem e a morte: Um seminário sobre o lugar da negatividade*, o filósofo italiano Giorgio Agamben considera a função dêitica como reveladora daquilo que há de mais fundamental acerca da reflexão linguística, constituindo-se um procedimento central na elaboração da “ideia da linguagem”.

metonímia, o instrumento contemporaneamente mais usado de escrita, o computador, inclui simultaneamente a atividade de compor por caractere, tecla a tecla, como uma frase a apontar um desejo de significante. Este desejo, escrito, é um retorno à escrita: um enunciado como este, que representa a enunciação, cria imediatamente uma forte cesura entre o leitor e o texto, na medida em que, enquanto leitor, a única coisa que o diferencia daquele que escreveu a obra que se lê é não tê-la escrito, materialmente falando. Incorporar a caligrafia do leitor e, além disso, encenar o prazer da enunciação configuram procedimentos de sedução tais que a todo momento são “cesurados”, pois, no par texto/leitor, a barra persiste, e convida a, ainda uma vez, escrever.

Repetir o ato de escrever – como compor um ensaio destes – é um modo de lidar com a negatividade da crítica literária. A escolha da obra muito ou pouco estudada em nada diz do trabalho a se fazer: para um crítico, como para qualquer escritor, as palavras não estão dadas. Ensaiar a obra alheia é bancar uma escrita de dupla negativa, que analisa e interpreta aquilo que resiste à análise e à interpretação, e que escolhe não produzir a própria obra, com seu nome só, desacompanhado. A do crítico, é uma não-obra. Isto é – aqui – a obra de Roberto Corrêa dos Santos.

5. DECURSO – Uma conclusão

Com a elaboração dos conceitos de tracejamento e não-obra a partir e para a obra de Roberto Corrêa dos Santos, procuramos localizá-la em diferença ao panorama crítico brasileiro, valendo-se sobretudo da tradição crítica do concretismo como contraponto. O delineamento da semiologia barthesiana como uma crítica literária, por sua vez, foi fundamental para localizar Roberto Corrêa no panorama mais amplo da crítica literária moderna, tal como explicitamos na introdução. A conjunção entre estas duas localizações aponta incessantemente para a originalidade desta obra, que encontra sua força em dois motivos: (1) pela inserção na problemática central da literatura contemporânea, que desloca o lugar da crítica em relação à obra analisada, exigindo dela uma transformação epistemológica (ou seja, em relação ao modo de conceber o objeto do saber) e (2) pela afirmação literária de um campo do saber que tem a literatura como objeto, provocando uma contaminação em curto-circuito que apenas enxerga como horizonte uma saúde.

É este valor – o da saúde – o que orienta esta escrita: projetado sobre corpos mais ou menos doentes, um conceito ou a obra dos outros, esta escrita não guarda um remédio em seu laboratório; do remédio, já se sabe, muitos já o disseram assim: “amar, eis o remédio” (Santos, 2008). A afirmação trágica, colocada sempre em perspectiva (*para mim*), muito poucas vezes foi colocada para a crítica literária que se faz no Brasil; se a nação e a cultura exigiram um socorro mais premente do ponto de vista da crítica de caráter mais histórico ou sociológico, talvez tenha sido pelo desencontro flagrado entre o sujeito e o conjunto de dados (históricos, ditos nacionais) que o cercava de maneira muito ou pouco exótica.

Mais ainda isso não é afirmar o que mais dói: dói, dói saber-se em desencontro com qualquer linguagem, qualquer chão, e *a-firmar*: “prestar esclarecimentos sobre o fato de/ seguirmos : era assim :// tratava-se de medidas justas quanto ao/ morrer :” (Santos, 2008). Esta é a crítica de Roberto Corrêa dos Santos, em suas “medidas justas”. Em espelho cego, devolve a necessidade da medida justa de quem lê – cesurado. Que a

rasura se escreva no vazio: este é o escrever de uma crítica que se lança, em abismo, ao leitor. O leitor, um abismo.

6. BIBLIOGRAFIA

6.1. LIVROS DE ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS

- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Naco - arte, literatura, fetiche (a parte e o resto: ficcionismo)*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2009.
- _____. *Tecnociências do poema: arte e transmitância*. Rio de Janeiro: Elo Editora, 2008a.
- _____. *Zeugma: Livro dos rastros. O que você sabe sobre a dor - sentenças-impulso para construção de obras artísticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2008b.
- _____. *Obra*. Rio de Janeiro: Elo, 2006.
- _____. *Gabinete: Memorial de Aires, qual obras de Eric Rohmer*. Vitória: Aquarius, 2006.
- _____. *Nove miniaturas de escritores*. Vitória: Aquarius, 2006.
- _____. *Novela chinesa*. Vitória: Aquarius, 2006.
- _____. *Primeiras convulsões: últimas notas sobre O Grande Vidro*. Vitória: Aquarius, 2006.
- _____. *Perdão, Caio (assinado e datado) carta-a-quem-escreva*. Rio de Janeiro: Ang Editoria, 2005a.
- _____. *Talvez Roland Barthes em teclas*. Vitória: Aquarius, 2005b.
- _____. *Luiza Neto Jorge, códigos do movimento*. Rio de Janeiro: Ang Editoria, 2004.
- _____. *Zarvos (poesia). Série Comprimidos/1*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2004.
- _____. *Oleare (poesia). Série Comprimidos/2*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2004.
- _____. *Bosco (poesia). Série Comprimidos/3*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2004.
- _____. *Cairus (poesia). Série Comprimidos/4*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2004.
- _____. *Oiticica (poesia). Série Comprimidos/5*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2004.
- _____. *Fiorese (poesia). Série Comprimidos/6*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2004.
- _____. *Matéria e crítica*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Sette Letras, 2002.
- _____. *O Livro fúcsia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2001.
- _____. *Imaginação e traço*. Belo Horizonte: Editora 2 Luas, 2000.
- _____. *Oswald: atos literários*. Belo Horizonte: Editora 2 Luas, 2000.
- _____. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

- _____. *Dúzia (poesia)*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 1998.
- _____. *Tais superfícies*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 1998. 88 p.
- _____. *Arte de ceder (poesia)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1993.
- _____. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura, interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- _____. *Clarice Lispector*. São Paulo: Atual, 1986.

6.2. OBRAS GERAIS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 17 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- CAMPOS, Augusto de. *o anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. “plano-piloto para poesia concreta”. In: *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem & outras metas*. 4 ed. revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1992. pp. 31-48. (Debates; 247)
- _____. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- CICERO, Antonio. “Poesia e paisagens urbanas.” In: *Finalidades sem fim: Ensaio de poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. pp. 14-30.
- PUCHEU, Alberto. *Roberto Corrêa dos Santos: o poema contemporâneo enquanto “ensaio teórico-crítico-experimental”*. [Ensaio inédito, consultado em versão impressa], 2010.