

CANTATA, SOBRE O LADO ESQUERDO e MICROPAISAGEM: as regras do jogo

Márcia Helena Saldanha Barbosa

Resumo

A poética de Carlos de Oliveira produzida nos anos sessenta - *Cantata, Sobre o lado esquerdo e Micropaisagem* - apresenta algumas estratégias como orientação para o leitor, indicativas de seu papel no processo de leitura.

Abstract

The poetry by Carlos de Oliveira produced in the sixties - *Cantata, Sobre o lado esquerdo e Micropaisagem* - presents some strategies as orientation for the reader, pointing out his role in the reading process.

Os livros produzidos por Carlos de Oliveira na década de sessenta, de início, dão a impressão de que o "céu parou. É o fim do mundo" (p. 91). O canto eufórico ou magoado se transformou em uma "canção astral", e a linguagem se tornou excessivamente árida, uma "micropaisagem" construída na cal. A turbulência de imagens foi substituída pelo silêncio, e o texto passou a versar

sobre si mesmo, fazendo-se extremamente concentrado. Estes são alguns dos procedimentos que podem levar o leitor ao espanto ou à hesitação.

Lotman alerta para o fato de que o destinatário só se mantém interessado no texto quando lhe é imposto um sistema artístico mais intrigante do que aqueles que já conhece. Para o teórico, quanto maior for a tensão instaurada no conflito entre o autor e o leitor mais ganha este último "durante o seu espanto" (1975, 186-191).

Cantata, Sobre o lado esquerdo e Micropaisagem apresentam um novo sistema artístico, que pode surpreender o receptor; não se trata, porém, de uma estrutura isenta de regras. Como lembra Lotman, a obra literária não institui um jogo sem normas. O que ocorre aí é que estas são dadas no seu decorrer (1978, 55-61).

As coletâneas que, segundo a crítica, marcam o início da segunda fase da trajetória de Carlos de Oliveira desenvolvem mecanismos no sentido de conscientizar o leitor da biplanaridade do texto artístico e do lugar que este ocupa - entre o jogo e a ciência. Desta forma, orientam o destinatário, apontando o papel que lhe cabe na recepção da obra literária e nas relações que mantém com o autor. Além disso, propiciam a adesão do leitor ao mundo criado pelo poema.

A atividade prática e o trabalho com o modelo, na esfera do comportamento, estão nitidamente separados, ainda que correlacionados, conforme destaca Iuri Lotman. Um turista, por exemplo, ao percorrer um itinerário, pode interromper o seu movimento no meio de uma região e simular um deslocamento no mapa, prosseguindo, depois, a sua caminhada. Nessa ocasião, apresenta duas atitudes diversas e inconfundíveis. Uma delas tem por finalidade o alcance de resultados práticos; a outra, a recepção de determinados conhecimentos indispensáveis para a obtenção daqueles. No primeiro caso, o indivíduo se encontra em um contexto real; no segundo, em uma circunstância convencional. Na utilização do modelo científico-cognitivo (o mapa), não há qualquer hipótese de que ele pense que realiza assim uma viagem de verdade (idem, 118-119).

Existe, entretanto, uma atividade modelizante para a qual tal distinção não é apropriada: o jogo. Este supõe a adoção simultânea de dois tipos de conduta - a prática e a convencional. O jogador deve lembrar-se de que participa de um fato irreal e, ao mesmo tempo, esquecer-se disso. A arte possui uma série de traços que a assemelham ao jogo. Em primeiro lugar, o princípio lúdico se torna o fundamento da organização semântica na obra literária. Além disso, porém, esta, no momento da sua criação e da sua recepção, exige um determinado comportamento - o artístico - que se parece ao de um jogador. O autor e o leitor de um livro provam todas as emoções que uma situação análoga

àquela modelizada pelo texto suscitaria, se fosse efetivamente experimentada; e, paralelo a isso, têm consciência de que as ações que o caso implicaria não devem ser realizadas (idem, 119-127).

Os modelos lúdico e artístico, que se aproximam por serem biplaneares, isto é, por sintetizarem duas espécies de conduta, são, contudo, marcados por uma profunda diferença. Segundo Lotman, o jogo é "como uma atividade", pois representa a assimilação de uma habilidade e de hábitos já presentes num contexto convencional. A sua finalidade é a observação de regras. A arte, por sua vez, é "como a vida", pois consiste na aquisição de um mundo através de um processo de faz-de-conta. Ela se constitui em um meio de conservar a informação e de elaborar novos conhecimentos, e tem como propósito exprimir a verdade em uma linguagem de regras estabelecidas por convenção. Assim sendo, a arte é, portanto, uma combinação específica dos modelos científico e lúdico (idem, 132-133).

Se a ciência é uma forma de conhecimento que estrutura o intelecto, e o jogo é uma "escola de atividade" que ordena o comportamento e através da qual a idéia abstrata ganha concretude, a arte, por seu turno, organiza o intelecto e o comportamento simultaneamente. Comparados a ela, os modelos científico e lúdico aparecem, respectivamente, como "inativo" e como "sem conteúdo" (idem, 133).

Nos livros dos anos sessenta, a figura do "inventor de jogos" atua no sentido de expor as leis que regulam a composição dos textos e que devem guiar a leitura a ser feita destes. É ele quem informa que, na verdade, o céu não parou e que para decifrar os sinais que nele estão inscritos basta deixá-lo falar. Agora, o próprio poema é uma "noite inquieta", pronta a dizer-se.

O texto denominado *Puzzle* (p. 131-132) contém uma importante revelação: o "inventor de jogos", que assume a palavra em *Estrelas* e *Dunas* (SE), em determinados momentos, cola-se à imagem do poeta. Ao criar o conjunto, este parece armar um *puzzle*. As peças "deslembadas/ de entrar/ umas/ nas outras", por um lado, são os homens e as mulheres cujas vidas constituem "rios paralelos" que não se encontram. Por outro, são os dois poemas que não se conectam, como se as faces ou os versos que poderiam se encaixar houvessem esquecido de fazê-lo e estivessem virados em direções opostas.

Se em alguns textos o poema é associado a um quebra-cabeça, em outros se assemelha a um mapa. Assim ocorre em *Líquenes*, onde a imagem do mundo é representada segundo uma escala de correspondências, e no texto intitulado *Mapa*. Aí, o poeta "observa/ as suas/ ilhas caligráficas" (p. 137), o que faz com que se pareça a um "cartógrafo".

O que impede que o escritor se identifique por inteiro com o "inventor de jogos" ou com o "cartógrafo" talvez seja o fato de que ele fica a meio caminho entre um e outro. Não se deve esquecer que, sendo a arte um jogo sério, é também uma forma de conhecimento. Assim, o poeta é um inventor de jogos e mais do que isso, pois é capaz de "enviar à Terra dados científicos seguros" (p. 99). Verifica-se, além disso, que se trata de um jogo em que há espaço para a criação, o que está implícito na figura do "inventor", e para a exploração de mundos até então desconhecidos. Não se trata, portanto, de repetir gestos ou habilidades já adquiridas. Por outro lado, a arte apresenta um conteúdo ativo. Nessa perspectiva, o poeta é um cartógrafo diferente, pois desenha mapas sobre os quais é possível voar.

O poeta, que aparece simultaneamente como um inventor de jogos e também como um cartógrafo, aguarda por um parceiro que seja um jogador e também um leitor de mapas. O ofício exercido pelo escritor ganha sentido a partir da função desempenhada pelo receptor.

"Deixar o céu falar", esta é a recomendação feita ao poeta pelo "inventor de jogos", cuja fala é reproduzida por meio do discurso direto, permitindo assim que o "conselho" seja repassado ao destinatário. Deixar que algo aconteça constitui, aparentemente, uma posição passiva. Para que as estrelas rebentem "num grande fulgor", é preciso, contudo, tomar uma atitude, dirigindo ao firmamento um outro olhar. O mesmo ocorre em *Puzzle*, onde se espera que o leitor encaixe as peças ou poemas que o escritor dispôs na página. No texto intitulado *Mapa*, o receptor é a "ave errante" pela qual o poeta aguarda e que talvez possa trazer "à solidão/ do mapa/ [...] um frémito,/ um voo" (p. 137-138). Desta forma, o destinatário assume uma condição semelhante a de um jogador e de alguém que realiza, de fato, a experiência de voar.

Constata-se, todavia, que, em todos esses casos, a conduta prática não está separada da convencional, representada pela leitura do poema (do mapa), pela sua decodificação. O leitor deve impor vida ao texto criado pelo poeta e interpretá-lo. Percebe-se, além disso, que, se o modelo em questão fosse o cognitivo, o receptor não se esforçaria para ver atrás de cada um desses "dados" um "fenômeno da vida", como explica Lotman (idem, 119). Assim, a exemplo do que acontece com o poeta, o destinatário não se identifica totalmente com nenhuma das duas personagens - nem com o jogador, nem com o leitor de mapas.

Em *Cantata, Sobre o lado esquerdo e Micropaisagem*, o leitor não é apenas esclarecido a respeito do papel que lhe cabe na recepção da obra literária, mas também estimulado a assumir os dois tipos de conduta - a convencional e a prática. Nessas coletâneas, o Autor explora ao máximo uma característica que é

inerente ao modelo artístico: a sua capacidade de induzir o destinatário a adotar um comportamento biplanar.

A atitude convencional consiste na tentativa de apreender a significação do texto, percebendo as regras que regulam o seu funcionamento. É isto que todo indivíduo costuma fazer logo que toma nas mãos uma obra. No entanto, no caso da poesia de Carlos de Oliveira, o livro de que fala o texto é "este" que ele segura, a página mencionada é "esta" que observa, o poema referido é "este" que lê e que acontece diante dele. O uso constante de pronomes demonstrativos, tais como "este", "esta", aproxima o leitor, e a presentificação dos fenômenos leva-o a vivenciar instantaneamente o conteúdo veiculado pelo texto e as emoções que este desperta.

Árvore e *Estalactite* são os poemas em que tais procedimentos adquirem maior vigor. Neste último, a antecipação de um processo que se desenvolverá no futuro permite que se ouça "ao fim/ da página/ um murmúrio/ orvalhado" (p. 107). Aí se constrói, a partir dos signos, uma realidade pseudofísica de segunda categoria que, segundo Lotman, transforma o texto num tecido quase material, capaz de proporcionar ao receptor, uma fruição sensorial (idem, 114-116). Também concorrem para que esta situação seja instaurada a predominância dos substantivos, palavras carregadas de substância, sobre os vocábulos que pertencem às demais classes gramaticais, e a presença de verbos de natureza dinâmica ("rebentar", "explodir").

Por outro lado, o som e a forma gráfica do poema são convertidos em signos que podem gerar prazer intelectual. O caráter onomatopaico das unidades, as palavras com um número reduzido de sílabas e os versos curtos fazem com que o poema apareça para o leitor como uma estalactite (do grego *stalaktós*, "que cai gota a gota"). Trata-se de mais uma propriedade comum à obra literária, apontada por Lotman (idem, 116), da qual o Poeta tira proveito.

Em *Sobre o lado esquerdo*, destaca-se um outro procedimento que propicia a adesão do destinatário ao texto. Trata-se da reprodução dos diálogos entre o poeta e o "inventor de jogos". Assim, é como se os fatos fossem encenados diante do receptor e como se as instruções transmitidas pela segunda personagem também fossem dirigidas a ele.

Os comportamentos prático e convencional, de acordo com Lotman, além de coexistirem na recepção da obra literária, aprofundam um ao outro (idem, 127). Desta forma, o leitor, ao avançar na compreensão dos poemas, sente-se ainda mais envolvido por eles. Ao mesmo tempo, quando vive as emoções suscitadas pelos textos, assume uma postura mais ativa na sua interpretação. Passa, então, a construir o sentido que estes veiculam. É exatamente isto que Carlos de Oliveira espera que aconteça, pois concebe os leitores como "co-autores

desconhecidos", que "exercem sobre as obras" uma "misteriosa acção transformadora". Na sua opinião, eles realizam uma "tarefa anónima que [...] modela continuamente e [...] dá vida ao romance ou ao poema" (1979,73-74).

É a depuração excessiva e a contenção do poema que o levam a se abrir, a explodir. Entretanto, é o destinatário que deve acionar a bomba, fazendo vir à tona a multiplicidade de sentidos que se oculta no silêncio do livro. Para Carlos de Oliveira, "qualquer livro é uma proposta à sensibilidade, à inteligência do leitor: são elas que em última análise o escrevem. Quanto mais depurada for a proposta [...], maior a sua margem de silêncio, maior a sua inesperada carga explosiva. A proposta, a pequena bomba de relógio, é entregue ao leitor. Se a explosão se der ouve-se melhor no silêncio" (idem, 205).

Ainda que a explosão dure apenas um instante, o silêncio que se faz depois não é igual ao que se existia antes que ela acontecesse. O poema é como uma estrela, e se esta "explodir agora", como afirma o Escritor, "só daqui a oito anos" deixará de ser vista. "Outras, daqui a cem, mil, um milhão, bilhões..." (idem, 63). A explosão "ouvida" pelo leitor é, de certo modo, o eco da "pequenina explosão já entrevista, pelo menos sonhada", que o Poeta escuta no momento em que a obra surge, pronta, após um vagaroso processo de elaboração (idem, 203).

Ler a poesia produzida por Carlos de Oliveira nos anos sessenta é como aprender "a respirar de novo" ou como realizar "lentas infiltrações de oxigênio num granito poroso" (p. 90). Os textos, que parecem compactos e impenetráveis são "ocos" como as "breves colinas gandaresas" de onde os camponeses "extraem a sua cal" (idem, 204). As lacunas que apresentam, traço inerente ao texto artístico, segundo Wolfgang Iser, requerem a intervenção ativa do destinatário no sentido de preenchê-las (1979, 83-132), o que indica que a poesia, por maior grau de autonomia que alcance, jamais dispensa o gesto comunicativo, o qual é pressuposto na própria estruturação textual.

Referências bibliográficas

- GUSMÃO, Manuel. *A poesia de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Seara Nova; Comunicação, 1981.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.
- LOTMAN, Juri M. *Dye Analyse des poetischen Textes*. Regensburg: Kronberg, 1975.
- _____. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- OLIVEIRA, Carlos de. *O aprendiz de feiticeiro*. Lisboa: Sá da Costa, 1979.
- _____. *Trabalho poético*. Lisboa: Sá da Costa, 1982.