



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS CHAPECÓ, SC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS
CURSO DE MESTRADO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS**

LUCIANO LUIZ AIRES

LEITURA COMO FRACTAL

**CHAPECÓ
2019**

LUCIANO LUIZ AIRES

LEITURA COMO FRACTAL

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos sob a orientação do Profº Dr. Valdir Prigol.

CHAPECÓ
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL

Av. Fernando Machado, 108 E

Centro, Chapecó, SC - Brasil

Caixa Postal 181

CEP 89802-112

Aires, Luciano Luiz

LEITURA COMO FRACTAL / Luciano Luiz Aires. -- 2019.
74 f.:il.

Orientador: Doutor Valdir Prigol.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da
Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação em Estudos
Linguísticos-PPGEL, Chapecó, SC , 2019.

1. Fractal. 2. Metáfora. 3. Crítica. 4. Discurso. 5.
Leitura. I. Prigol, Valdir, orient. II. Universidade
Federal da Fronteira Sul. III. Título.

LUCIANO LUIZ AIRES

LEITURA COMO FRACTAL

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS. Para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos, defendido em banca examinadora em 18 / 9 / 2019.

Aprovado em: 18 / 9 / 2019.

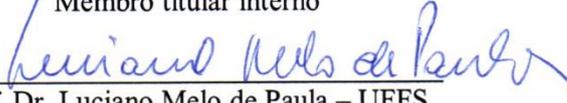
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Valdir Prigol – UFFS
Presidente da banca/orientador



Prof. Dr. Eric Duarte Ferreira – UFFS
Membro titular interno



Prof. Dr. Luciano Melo de Paula – UFFS
Membro titular externo

Prof^ª. Dr^ª. Mary Neiva Surdi da Luz – UFFS
Membro suplente

Chapecó/SC, setembro de 2019.

Dedico a todos que contribuíram e torceram
pelo êxito desse trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que direta ou indiretamente colaboraram para a realização desse trabalho, em especial a minha família. Agradeço ao orientador Professor Dr. Valdir Prigol pela orientação, pelo diálogo e compreensão.

Agradeço, especialmente, a quem me *cativou*: minha rainha Sally Danuta (dada por Deus)... em quem *palpita a vida prodigiosa infinitamente*, pelo apoio de todas as horas, mesmo na *cinza das horas ...*

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

Este trabalho propõe entender o funcionamento da metáfora *fractal* enunciada por Susana Scramim no ensaio de crítica literária “Os fractais do modernismo”, publicado no livro *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos* (2007). A metáfora aparece como forma de apresentar a obra poética de Carlito Azevedo. Ao longo do ensaio, ganha força e nos permite dialogar com Michel Pêcheux (2009), quando afirma que a metáfora é a apresentação de objetos (obras) para sujeitos (leitores) e se constitui através de um processo sócio-histórico. Este modo de ler textos literários aponta para uma teoria e revela uma história da leitura, uma rede de memória (que possibilita enunciar a metáfora *fractal*) e uma discursividade da metáfora, posicionando a autora em relação às outras teorias de leitura. A fim de perceber como esta teoria se diferencia de outros modos de compreender a leitura, retomamos alguns teóricos, tais como: Wolfgang Iser (*O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, 1996); Umberto Eco (*Obra aberta*, 2015); Roland Barthes (“Escrever a leitura”, “A morte do autor”, 2012); Ricardo Piglia (*O último leitor*, 2006); e Daniel Link (“Como se lê”, 2002). Interpelados pela metáfora *fractal*, cujo surgimento indica uma memória e uma discursividade, esta articulação teórica nos permite afirmar que a leitura de literatura surge como *fractal*. À medida que se lê, ocorre a ampliação e o desdobramento do texto literário.

Palavras-chave: fractal, metáfora, crítica, discurso, leitura.

ABSTRACT

This work proposes to understand the operation of the *fractal* metaphor enunciated by Susana Scramim in the essay of literary criticism “Os fractais do modernismo”, published in the book *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos* (2007). The metaphor appears as a way of presenting the poetic work of Carlito Azevedo. Throughout the essay, it gains strength and allows us to relate it with Michel Pêcheux (2009), when he states that the metaphor is the presentation of objects (works) to subjects (readers). This way of reading literary texts points to a theory and reveals a history of reading, a network of memory (which makes it possible to enunciate the fractal metaphor) and a metaphor discursiveness, positioning the author in relation to other reading theories. In order to understand to what extent this theory differs from other ways of understanding reading, we take up some theorists, such as: Wolfgang Iser (*O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, 1996); Umberto Eco (*Obra aberta*, 2015); Roland Barthes (“Escrever a leitura”, “A morte do autor”, 2012); Ricardo Piglia (*O último leitor*, 2006); and Daniel Link (“Como se lê”, 2002). Questioned by the *fractal* metaphor, whose emergence indicates a memory and a discursivity, this theoretical articulation allows us to affirm that the reading of literature appears as a *fractal*. As one reads, the enlargement and unfolding of the literary text occurs.

Keywords: fractal, metaphor, criticism, discourse, reading.

SUMÁRIO

1. INÍCIO.....	11
2. CAPÍTULO 1: APRESENTAÇÃO DO ENSAIO DE CRÍTICA “OS FRACTAIS DO MODERNISMO”.....	14
2.1 A metáfora <i>fractal</i>.....	16
2.2 Os sentidos de <i>fractal</i> e suas relações	22
3. CAPÍTULO 2: A HISTORICIDADE DE <i>FRACTAL</i>.....	32
4. CAPÍTULO 3: A DISCURSIVIDADE DA METÁFORA <i>FRACTAL</i>	51
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
6. REFERÊNCIAS.....	72

1. INÍCIO

Esta dissertação, intitulada *Leitura como fractal*, faz parte do projeto “As metáforas de leitura da crítica”, filiada à linha de pesquisa “Práticas discursivas e subjetividades”, do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, da Universidade Federal Fronteira Sul (UFFS), campus Chapecó, SC, sob a orientação do professor Doutor Valdir Prigol. Nossa pesquisa aborda o ensaio de crítica literária “Os fractais do modernismo”, do livro de Susana Scramim, *Literatura do Presente: história e anacronismo dos textos* (2007). Ao longo do ensaio, a metáfora *fractal* é enunciada como forma de apresentar uma leitura da poesia escrita por Carlito Azevedo e, também, da literatura do presente.

O objetivo geral do nosso trabalho é compreender como funciona a metáfora de leitura *fractal*. A fim de atingir esse objetivo geral, cada capítulo compreende um objetivo específico, estabelecidos da seguinte forma: perceber como surge a noção de *fractal*¹ na crítica da autora, que é uma questão norteadora para a constituição de sentidos; contextualizar a metáfora, retomando as condições de aparecimento e sua memória; e, em seguida, analisar a discursividade da metáfora *fractal* em relação à literatura do presente e, também, ao modo de ler. Diante disso, vamos analisar esta rede de memória e aprofundar a análise acerca da história da metáfora enunciada, através da seguinte pergunta: como funciona a metáfora *fractal*, no ensaio de crítica literária “Os fractais do modernismo”?

Além da introdução, a dissertação está organizada em 3 capítulos. Capítulo 1: “Apresentação do ensaio de crítica ‘Os fractais do modernismo’”; capítulo 2: “A historicidade de *fractal*”; capítulo 3: “A discursividade da metáfora *fractal*”. O primeiro capítulo apresenta o ensaio de crítica e sua organização, mostra *fractal* funcionando em “Os fractais do modernismo”. Scramim está pensando o futuro da literatura e entende que, para não repetir os mesmos procedimentos literários utilizados pelo modernismo, uma saída possível é o *fractal*. Ao abordar a literatura como *fractal*, a autora nos leva a pensar que o modo de ler também é *fractal*. Dessa forma, percebemos a importação da metáfora que veio de outro lugar e vai deslizando no texto de Scramim, onde ganha novos sentidos. Além de ser utilizada como forma de apresentar o texto literário, *fractal* traz à tona novas ideias dentro do ensaio, sobretudo pelas relações e confrontos que estabelece com conceitos pertinentes à crítica literária, que é uma disciplina de interpretação. Scramim apresenta o modo de composição do poeta como *fractal*, mas também percebemos aí um modo de ler, tendo em vista que ao ler

¹ O vocábulo grafado em letra minúscula, em itálico ou não, é entendido como metáfora.

acontece a ampliação/o desdobramento do texto literário. A própria composição do poeta deriva do modo de ler.

No segundo capítulo, apresentamos a memória de *fractal*, que dá sustentação a essa metáfora e suas possíveis significações. Evidenciamos o que possibilita Scramim enunciar a metáfora. A autora aproxima *fractal* à ideia de *pervivência* e *abandono*, que são conceitos desenvolvidos por Walter Benjamin (1923) e Giorgio Agamben (1979), respectivamente. A *pervivência* aparece como maneira de reforçar que o texto literário sobrevive através de formas novas, ou seja, é uma continuação da vida das obras. O *abandono* aparece no sentido de que Carlito Azevedo opta por outro caminho para compor e ler literatura. A leitura aparece como *fractal* e está em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1944), de Jorge Luis Borges, que também possibilita que a metáfora seja enunciada. Vale ressaltar que a historicidade da metáfora passa por textos e autores colocados em cena pela própria autora. Por outro lado, além desses pontos de ancoragem para a metáfora, trazemos para a discussão outros textos como *Dom Quixote de la Mancha* (2002), de Miguel de Cervantes; “Pierre Menard, autor do Quixote” (1944), também de Borges; “O entre-lugar do discurso latino-americano”, de Silviano Santiago (1978); e *Teatro* (1998), livro de Bernardo Carvalho. Nesse sentido, temos aí uma história da *leitura como fractal*.

No terceiro capítulo, buscamos entender como a metáfora posiciona a autora, onde propomos uma discussão acerca da leitura e do anacronismo. Essa metáfora aponta para uma teoria da leitura. Há aí um pensamento referente à literatura do presente e, também, ao modo de ler a literatura. Para entender a teoria da leitura que aparece no ensaio de crítica de Scramim, retomamos alguns teóricos, a fim de perceber em que medida se diferencia de outros modos de compreender a leitura, tais como²: Wolfgang Iser (*O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*); Umberto Eco (*Obra aberta*); Roland Barthes (“A morte do autor”, “Escrever a leitura”); Ricardo Piglia (*O último leitor*); e Daniel Link (“Como se lê”).

Interpelados pela metáfora *fractal*, cujo surgimento indica uma memória e uma discursividade, essa articulação teórica nos permite afirmar que a leitura de literatura do presente surge como *fractal*. À medida que se lê, ocorre a ampliação e o desdobramento do texto literário. Tendo em vista que a crítica é uma disciplina que pensa e propõe interpretações, ela produz conhecimento e mantém viva a obra literária, fazendo com que

² Os textos surgiram respectivamente nos seguintes anos: 1967, 1962, 1968/1970, 2005, 2002. No entanto, para seguir uma lógica em nosso percurso de leitura, não abordamos exatamente na ordem como apareceram ao público.

circulem saberes diversos. Desse modo, Susana Scramim, através da metáfora, coloca em circulação esses saberes ao apresentar a poesia produzida por Carlito Azevedo.

2. CAPÍTULO 1: APRESENTAÇÃO DO ENSAIO DE CRÍTICA “OS FRACTAIS DO MODERNISMO”

O corpus dessa pesquisa é o ensaio de crítica literária “Os fractais do modernismo”. No ensaio, Susana Scramim propõe uma leitura da poética de Carlito Azevedo e da literatura do presente. Esse texto foi escrito por Scramim e publicado no livro *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos* no ano de 2007.

Em 1991, o poeta Carlito Azevedo publicou o poema "Fractal"³, que tem como referência o poema "No meio do caminho", de Carlos Drummond de Andrade. Originalmente, “Fractal” foi publicado na obra *Collapsus Linguae* (1991), livro em que Azevedo estabelece um diálogo com o poema de Drummond, que foi colocado em cena no fim da década de 1920 e publicado em 1930 no livro *Alguma Poesia*. Em 2001, Azevedo reedita “Fractal” no livro (antologia) *Sublunar*, retomando esse diálogo.

Em 2007, por sua vez, Susana Scramim lê o poema "Fractal" e apresenta a obra poética de Carlito Azevedo através de uma metáfora de leitura, que desliza de outro lugar para surgir com outros sentidos construídos ao longo do ensaio. Scramim inicia o texto retomando as leituras feitas acerca da poética de Azevedo, e propõe analisar o tempo e a memória na obra, a fim de fomentar o debate sobre o futuro da literatura naquele momento (2007) e uma reflexão sobre a temporalidade do presente. No entanto, o que chama a atenção é o que a autora enuncia sobre tal poética, que reúne 10 anos de composição literária do poeta, de 1991 a 2001. Especificamente, interessa-nos o aparecimento da metáfora *fractal* enunciada em diferentes trechos no ensaio; mas também as relações que essa metáfora estabelece com outras ideias, conforme destacamos a seguir:

1. “No poema ‘Fractal’ [...] ‘pervivem’ os vincos das pregas do trabalho poético de Carlos Drummond de Andrade desdobradas ali”. (SCRAMIM, 2007, p. 93);
2. “... apenas gostaria de sublinhar que como nos fractais que compõem a teoria do caos, a irregularidade no poema ‘Fractal’ tanto em relação a si mesmo como em relação ao poema ‘No meio do caminho’ de Drummond é, paradoxalmente, regular”. (SCRAMIM, 2007, p. 94);

³ Grafado assim, com letra inicial maiúscula, em negrito ou não, refere-se ao poema de Carlito Azevedo.

3. “Esta é uma das principais características dos fractais: a auto-semelhança; da mesma forma que um pedaço desse todo é semelhante ao conjunto inteiro.” (SCRAMIM, 2007, p. 94);
4. “Interessante para essa discussão sobre os atributos do fractal⁴ é lembrar [...] o processo de duplicação de objetos [...]. Dessa forma, o ⁵*Fractal*, o *Ur* [...] seriam formas superiores de derivação histórica porque estão baseadas em anacronismos”. (SCRAMIM, 2007, p. 95);
5. “... ‘Fractal’ [...] caracteriza uma opção por uma concepção de tempo imemorial, tanto em relação ao passado como ao futuro. Diferente da aventura moderna, na busca de ‘Fractal’ *pervive* uma noção de abandono do ‘projeto’.” (SCRAMIM, 2007, p. 100).

Como podemos perceber, existem diferentes caminhos possíveis para pensar *fractal*. Poderíamos, nesse caso, concentrar-nos no que diz o dicionário acerca de *fractal*. No entanto, o deslizamento da metáfora, que vem de outra área (ou outras áreas) do conhecimento, obriga-nos a observar o ensaio “Os fractais do modernismo”, a fim de entender seu funcionamento no texto. Sabemos, a priori, que *fractal* vem à tona num livro de crítica literária, composto por 8 ensaios que analisam publicações e composições em verso e prosa. Mas, é no ensaio acerca de Carlito Azevedo que Scramim enuncia a metáfora para nos dar uma dimensão da poética do poeta, que entendemos como uma das leituras possíveis.

Desse modo, pelo fato de ser uma importação, a metáfora aponta para novos sentidos, diferentes daqueles estabilizados em outras áreas do conhecimento como, por exemplo, na matemática⁶. Isso nos leva a pensar que sentidos acerca da metáfora já existem. Mas aqui, queremos analisá-la a partir da enunciação nos trechos destacados e retirados do ensaio, a fim de entender quais sentidos produzem na leitura da literatura. Isso serve para mostrar como uma metáfora pode se transformar no decorrer da história, por conta desse deslizamento e das repercussões/representações dos efeitos de sentido dentro de uma determinada área de conhecimento.

Para isso, é preciso levar em consideração que a metáfora no discurso de Scramim não está evidente. Diante disso, surgem várias questões que exigem um olhar para o ensaio. Por onde começar? O que é um *fractal*? Qual relação *fractal* tem com a poesia de Carlito Azevedo

4 Grafado dessa forma é entendido como metáfora.

5 Grafado assim refere-se ao poema.

6 A própria autora indica isso quando afirma que os fractais compõem a teoria do caos, que é um campo de estudo da matemática.

e a literatura? Que temporalidade apresenta? O que é um *fractal* na literatura? E no discurso de Scramim, o que *fractal* significa? Quais sentidos *fractal* converge? A autora não a enuncia como metáfora. No entanto, com base em nosso percurso de leituras, entendemos que se trata de uma metáfora, de acordo com o que apresenta Michel Pêcheux em seus estudos.

2.1 A metáfora *fractal*

Ao longo do texto, *fractal* ganha força e nos permite dialogar com Pêcheux, quando afirma que a metáfora é a apresentação de objetos (obras) para sujeitos (leitores). O que nos permite olhar para *fractal* como metáfora é o que propõe Michel Pêcheux em seus estudos. Essa metáfora não possui uma significação, a priori, uma vez que se constrói por meio de um *processo sócio-histórico*.

Pois, “... a concepção do processo de *metáfora* como processo sócio-histórico [...] serve como fundamento para a apresentação de objetos para sujeitos”. (PÊCHEUX, 2009, p. 123). Esse entendimento é fundamental para nossa pesquisa. Se a metáfora se constitui num processo sócio-histórico e serve como apresentação de objetos, então a metáfora de leitura proposta é uma forma de apresentar a obra poética de Carlito Azevedo para leitores (sujeitos).

Aqui a metáfora é entendida como “transferência” que possibilita a significação. Ela desliza de outra área e significa transferência, à medida que estabelece relações com outras palavras, outros conceitos, outras proposições, paráfrases, passa a ter novos sentidos. Isso nos leva a pensar que *fractal* não significa sempre a mesma coisa nem mesmo aqui na pesquisa, pois é preciso observar a área de conhecimento onde ela foi produzida e de que modo passa a fazer sentido ao longo do texto.

O sentido, de fato, depende da metáfora, pois aparece no lugar de outra ideia ou proposição, seja por paráfrase, sinonímia ou analogia. No entanto, associado a isso, existem complementos (condições de produção e a memória, por exemplo) que precisam ser considerados na interpretação.

Chegamos então à noção de metáfora que é imprescindível na análise de discurso. [...] A metáfora [...] é aqui definida como a tomada de uma palavra por outra. [...] estabelecendo o modo como as palavras significam [...] e é por esse relacionamento, essa superposição, essa transferência (metaphora), que elementos significantes passam a se confrontar, de modo que se revestem de um sentido. (ORLANDI, 2009, p. 44).

Significa dizer que a metáfora vai além da estrutura da língua (um falante ideal, que desconsidera o sujeito falante em detrimento da língua), pois os significantes não possuem um sentido (universal) colado ao pensamento, predeterminado. Nessa direção, a metáfora aparece como um lugar provisório. Não significam sempre a mesma coisa. Conforme o autor, *o sentido é uma palavra por outra*. Esse é o entendimento de Michel Pêcheux.

... o sentido [...] é o efeito de uma relação no elemento do Significante, relação que J. Lacan designou como metáfora, dizendo: “uma palavra por outra, essa é a fórmula da metáfora” [...] “A metáfora se localiza no ponto preciso em que o sentido se produz no non-sens”. É sobre essa concepção da metáfora que se baseia [...] ao dizer que uma palavra, uma expressão ou proposição não *tem* um *sentido* que lhes seria próprio, preso a sua literalidade; *nem*, acrescentaremos, *sentidos* deriváveis a partir dessa literalidade por meio de uma combinatória lógico-linguística que domaria sua ambiguidade, construindo os diferentes casos possíveis [...]: o sentido é sempre uma palavra, uma expressão ou proposição *por* uma outra palavra, uma outra expressão ou proposição [...] essa transferência (meta-phora), pela qual elementos significantes passam a se confrontar, de modo que “se revestem de um sentido”, não poderia ser predeterminada por propriedades da língua (por exemplo, ligações “lingüísticas” entre sintaxe e léxico). (PÊCHEUX, 2009, 239-240).

Desse modo, a fim de perceber a relação que a metáfora estabelece, contribui para nosso estudo o que propõe acerca do sentido, que não está determinado, a priori. Paradoxalmente, surge nesse espaço onde não há um sentido. Não é apenas uma troca por outra, uma palavra por outra. Há um confronto, cujo efeito é o sentido dessa relação com outras ideias de outros contextos.

Poderíamos resumir essa tese dizendo: as palavras, expressões, proposições etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às formações ideológicas [...] nas quais essas posições se inscrevem. (PÊCHEUX, 2009, p. 146-147).

Diante disso, entendemos que a metáfora *fractal* passa por uma transferência que leva a determinados sentidos (e não outros) no campo da literatura, possibilitados pelo que já existe acerca da exegese colocada em cena no ensaio “Os fractais do modernismo”. Há aí um novo olhar para a composição literária de Carlito Azevedo, a partir da metáfora.

De um modo geral, para Pêcheux, as metáforas aparecem como “... perturbação que pode tomar a forma do lapso, do ato falho, do efeito poético...”. (PÊCHEUX, 2011, p. 160). De alguma forma, é o lapso, o ato falho que determina o sujeito no momento em que é interpelado, pois “... os traços inconscientes do significante não são jamais “apagados” [...] trabalham [...] na pulsação *sentido/non sens*”. (PÊCHEUX, 2009, p. 277). É nessa brecha, nesse não-sentido que o sujeito se constitui, é onde há a possibilidade de significação/sentido.

Um efeito de sentido não preexiste à formação discursiva na qual ele se constitui. A produção de sentido é parte integrante da interpelação do indivíduo em sujeito, na medida em que, entre outras determinações, o sujeito é “produzido como causa de si” na forma-sujeito do discurso, sob o efeito do interdiscurso. [...] a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se realiza pela identificação do sujeito com a formação discursiva que o domina, identificação na qual o sentido é produzido como evidência pelo sujeito e, simultaneamente, o sujeito é “produzido como causa de si”. [...] “o não-dito precede e domina a asserção”. [...] é no *non-sens* das representações, que “não se mostram para ninguém”, que se configura o lugar do sujeito que toma posição em relação a elas, aceitando-as ou rejeitando-as, colocando-as em dúvida etc. Em suma, “o sujeito” se produz *nesse* “não-sujeito” constituído por um amontoado de representações “desprovidas de sentido”, e essa produção é acompanhada precisamente por uma *imposição de sentidos às representações*. (PÊCHEUX, 2009, p. 238).

Em outros termos, “... o significante ‘representa o sujeito por um outro significante’”. (PÊCHEUX, 2009, p. 239). Inconscientemente, há uma identificação do sujeito com dada formação discursiva, na qual o sujeito se constitui, por um processo de interpelação que resulta em representações, e ocorrem as *imposições* de sentidos. O sujeito, apesar de selecionar termos, expressões, proposições de forma inconsciente, torna-se responsável pelo seu discurso à medida que é interpelado. O sujeito, afetado pelo interdiscurso no seu intradiscurso, “redenomina” o *já-dito*, que foi esquecido para retornar como metáfora. Dessa forma, para Michel Pêcheux, o funcionamento do discurso se dá em relação a si mesmo.

A fim de compreender essa red denominação, podemos imaginar dois eixos: um eixo X, na horizontal; e outro Y, na vertical. O eixo X representa o intradiscurso, o eixo Y representa o interdiscurso. No eixo X o sujeito organiza seu discurso com elementos que derivam do interdiscurso num processo de sintagmatização. Assim, acontece “o funcionamento do discurso com relação a si mesmo (o que eu digo agora, com relação ao que eu disse *antes* e ao que eu direi *depois*; portanto, o conjunto dos fenômenos de ‘co-referência’ que garantem aquilo que se pode chamar o ‘fio do discurso’, enquanto discurso de um sujeito)”. (PÊCHEUX, 2009, p. 153). Dito de outro modo, caracteriza a representação do pensamento no processo discursivo, remetendo a uma relação do sujeito com o que lhe representa.

Nessa direção, o que constitui o sujeito é a ideologia, que denota uma evidência do sujeito e, conseqüentemente, uma evidência de sentido, tendo em vista que:

... a ideologia dominante, enquanto resultado de conjunto, forma histórica concreta resultante das relações de desigualdade-contradição-subordinação [...] caracterizam, numa formação social historicamente dada, o “todo complexo com dominante” das formações ideológicas que nela funcionam. (PÊCHEUX, 2009, p. 137).

Segundo Pêcheux, as ideologias têm história, porque dizem respeito aos sujeitos. Ao contrário, a ideologia em geral não tem, porque “é imutável em toda história”. (PÊCHEUX, 2009, p. 137).

... o funcionamento da Ideologia em geral como interpelação dos indivíduos em sujeitos (e, especificamente, em sujeitos de seu discurso) se realiza através do complexo das formações ideológicas (e, especificamente, através do interdiscurso intrincado nesse complexo) e fornece ‘a cada sujeito’ sua ‘realidade’, enquanto sistema de evidências e de significações percebidas – aceitas – experimentadas. (PÊCHEUX, 2009, p. 149).

Nessa direção, decorrem da ideologia: a interpelação do indivíduo em sujeito e a determinação de lugares entre pontos A e B. Por analogia ao que nos ensina Pêcheux, é a ideologia que evidencia o que é a crítica, o poeta e o leitor. Também constitui o sujeito do discurso, à medida que, inconscientemente, faz um recorte, uma seleção de significantes, proposições e sequências que denotam um posicionamento, como é o caso de Susana Scramim, ao colocar em cena a metáfora de leitura. Além de constituir o sujeito, constitui a crítica literária e a literatura do presente.

A ideologia nos atravessa o tempo todo, levando-nos à alteridade: “... evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado ‘queiram dizer o que realmente dizem’ e que mascaram, assim, sob a “transparência da linguagem”, aquilo a que chamaremos *o caráter material do sentido* das palavras e dos enunciados.” (PÊCHEUX, 2009, p. 146).

Isso corresponde *ao todo complexo das formações ideológicas*. O sentido de uma palavra, expressão ou proposição não existe em si mesma, “é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico”. (PÊCHEUX, 2009, p. 146). Podemos dizer que as palavras “recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas [...] os indivíduos são “interpelados” em sujeitos-falantes (em sujeitos de seu discurso) pelas formações discursivas que representam “na linguagem” as formações ideológicas que lhes são correspondentes.” (PÊCHEUX, 2009, p. 147). Cada palavra, *expressão ou proposição* tem seu sentido constituído numa dada formação discursiva, de acordo com a relação estabelecida com outros significantes dentro da mesma formação discursiva. Esses elementos constituem o que entendemos como dimensões da metáfora: intradiscurso, interdiscurso, discursividade.

Nessa direção, é o interdiscurso que determina o sentido das expressões utilizadas em um discurso, à medida que conhecemos os elementos que compõem esse universo e que nos levam a entender determinados sentidos e não outros numa dada formação discursiva. Vale lembrar que “uma palavra, uma expressão ou uma proposição não tem um sentido que lhe

seria ‘próprio’, vinculado a sua literalidade”. (PÊCHEUX, 2009, p. 147). O sentido é constituído na formação discursiva onde está empregado, “nas relações que [...] mantêm com outras palavras, expressões ou proposições da mesma formação discursiva”. (PÊCHEUX, 2009, p. 148).

Entendemos com Pêcheux que são as condições de produção que possibilitam as relações e construções de sentidos das metáforas utilizadas para ler os textos. Sendo assim, nosso corpus é entendido como um discurso onde as relações imaginárias se constituem e constituem o sujeito. É desse modo que olhamos para a metáfora de leitura *fractal* e seus efeitos de sentidos, a partir da formação imaginária que constitui o sujeito do discurso na crítica, indicando um determinado lugar.

Em *Por uma análise automática do discurso* (2014), Pêcheux destaca os lugares determinados na estrutura social:

... A e B designam lugares determinados na estrutura de uma formação social [...] esses lugares estão *representados* nos processos discursivos em [...] jogo. [...] em outros termos, o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a *si* e ao *outro*... (PÊCHEUX, 2014, p. 81-82).

Assim, ao imaginar um público, imagina-se um leitor, visualiza e coloca-se no lugar do outro. Pêcheux, para exemplificar essas representações no processo discursivo, designou as formações imaginárias da seguinte forma, conforme o quadro abaixo:

Expressão que designa as formações imaginárias	Significação da expressão	Questão implícita cuja “resposta” subentende a formação imaginária correspondente
IA(A)	Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em A	Quem sou eu para lhe falar assim?
IA(B)	Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em A	Quem é ele para que eu lhe fale assim?
IB(B)	Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em B	Quem sou eu para que ele me fale assim?
IB(A)	Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em B	Quem é ele para que me fale assim?

Fonte: (2014, p. 82).

Como se pode notar, nesse processo discursivo, há sempre um referente, um objeto imaginário que implica o ponto de vista do sujeito, tanto de A quanto de B. Desse modo,

entende-se que o emissor do discurso antecipa-se às representações que podem mobilizar o receptor no ponto B. Segundo Pêcheux, há uma percepção do “já-ouvido” e do “já-dito”. É a partir desses elementos que se constitui a substância das formações imaginárias. Isso equivale a dizer que se imagina, de maneira recíproca, uma imagem dos que dialogam. Segundo o autor, esses elementos que constituem o estado de condições de produção mantêm relações, onde um elemento pode se tornar dominante em relação ao outro.

É nessa direção que o ensaio de crítica literária “Os fractais do modernismo” funciona. À medida que nos reconhecemos nesse discurso, somos dominados pelas representações que fazemos da leitura proposta por Scramim em relação à apresentação da literatura produzida por Carlito Azevedo. A autora direciona-se a um público e, dessa forma, antecipa-se às possíveis relações de sentidos estabelecidas por seus interlocutores(as)/leitores(as).

Nesse jogo de antecipação e imaginação do lugar do outro, tem-se a impressão de que o sujeito é a origem do sentido e de que domina os dizeres, conforme os esquecimentos 1 e 2 esclarecidos por Pêcheux. Se as formações imaginárias nos levam a uma imagem do próprio lugar e do outro, as formações discursivas (demarcadas pelo interdiscurso) determinam o que pode e deve ser dito, conforme a ideologia dominante a qual o sujeito se inscreve, resultando numa prática discursiva. Pêcheux recorre a Foucault para pensar a noção de formação discursiva. As formações discursivas podem aparecer em um ponto integrador como, por exemplo, a literatura. É o que se pode chamar de interdiscurso. Por outro lado, “Chamaremos, então, *formação discursiva* aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada [...] determina o que pode e deve ser dito...”. (PÊCHEUX, 2009, 147).

Tendo em vista que a metáfora é transferência, um efeito de sentido, que surge ou se produz no deslize de expressões, palavras, sequências ou proposições de uma formação discursiva para outra, ela resulta num efeito de sentido. Nessa direção, é o interdiscurso que possibilita a organização, articulação do *já-dito, pré-construído* em um discurso que passa a impressão de ser a origem.

[...] o intradiscurso, enquanto ‘fio do discurso’ do sujeito, é, a rigor, um efeito do interdiscurso sobre si mesmo, uma “interioridade” inteiramente determinada como tal “do exterior”. [...] diremos que a forma-sujeito (pela qual o “sujeito do discurso” se identifica com a formação discursiva que o constitui) tende a absorver-esquecer o interdiscurso no intradiscurso, isto é, *ela simula o interdiscurso no intradiscurso*, de modo que o interdiscurso *aparece* como o puro “já dito” do intra-discurso, no qual ele se articula por “co-referência”. (PÊCHEUX, 2009, p. 154).

De modo algum o sujeito é a fonte de sentidos. Mas, o sujeito se torna responsável pelo que diz em seu discurso. Dessa forma, delimitar uma posição só é possível porque existe, como nos diz Pêcheux, um *pré-construído*. Nesta direção, são as condições de aparecimento que determinam o sentido da metáfora *fractal* no ensaio de crítica “Os fractais do modernismo”, tendo em vista que a consideramos um discurso articulado no campo literário. O sujeito, inclusive, tem essa ilusão de que é a origem do seu discurso, pois seleciona formas e sequências na medida em que se reconhece nelas. Esse processo de escolhas se dá de forma inconsciente, uma vez que o sujeito é interpelado e constituído por uma formação discursiva. O sujeito “... ‘esquece’ das determinações que o colocaram no lugar que ele ocupa”. (PÊCHEUX, 2009, p. 158). Isso nos remete a pensar que o sujeito não é, de fato, a origem do discurso.

Com base nisso, percebemos como funciona a metáfora de leitura, seus efeitos metafóricos e seus deslizamentos (desliza de um lugar para outro). O sentido advém das relações estabelecidas pela metáfora, o significante se sobrepõe ao signo e ao sentido. A produção de sentido é *contemporânea* à interpelação do indivíduo em sujeito, de acordo com o que o domina e com o que se identifica. É desse modo que olhamos para a metáfora *fractal*, que resulta num efeito metafórico, num processo de paráfrase, sinonímia ou substituições. Nessa direção, entendemos que há no texto de Scramim um funcionamento dessa metáfora que surge como um modo de ler textos literários.

2.2 Os sentidos de *fractal* e suas relações

A fim de compreender os sentidos de *fractal* como parte constituinte do discurso, vamos retomar aqui os 5 trechos (apresentados no item 2.1) que nos indicam as relações e confrontos estabelecidos pela metáfora. Para situar, *fractal* surge de um ensaio de crítica literária direcionado a um público acadêmico, a partir do título do poema de Carlito Azevedo. Por um lado, vamos observar o significado de *fractal* no seu sentido denotativo (como aparece no dicionário). Por outro lado, vamos olhar a metáfora e suas conotações no contexto do ensaio.

Como nos ensina o dicionário “Larousse Cultural”, *fractal* “é a figura ou sólido que pode ser subdividido, infinitamente e de maneira simétrica, tal que suas subdivisões têm exatamente a mesma forma que a original”.



Figura 1: <https://thereisnocavalry.files.wordpress.com/2012/08/dscn7165.jpg>. Representação de um fractal.

No dicionário online “Priberam” duas acepções aparecem: “1. Diz-se de objeto matemático cuja forma é irregular e fragmentada. [...] 2. Conjunto geométrico ou objeto natural cujas partes têm a mesma estrutura (irregular e fragmentada) que o todo, mas a escalas diferentes”.



Figura 2: https://thereisnocavalry.files.wordpress.com/2012/08/fractal_broccoli.jpg. Representação de fractal.

Conforme o dicionário “Houaiss”, fractal indica “*1 MAT uma estrutura geométrica complexa cujas propriedades, em geral, repetem-se em qualquer escala | 2 objeto ou desenho representativo de um fractal*”. Ainda conforme o “Priberam”, do latim, *fractus*, significa partir, quebrar, fracionar.

Entendemos que Scramim importa essa metáfora quando afirma que os *fractais* compõem a teoria do caos, que é um campo de estudo da matemática, aplicável em várias disciplinas como, por exemplo, a física, a biologia e, também, a crítica literária. Por analogia, Scramim se apropria dessa ideia do fractal e a aplica em sua leitura sobre a obra de Carlito Azevedo. É o que podemos perceber no trecho 2: “... apenas gostaria de sublinhar que como nos fractais que compõem a teoria do caos, a irregularidade no poema ‘Fractal’ tanto em relação a si mesmo como em relação ao poema ‘No meio do caminho’ de Drummond é, paradoxalmente, regular”. (SCRAMIM, 2007, p. 94). É importante sublinhar que no ensaio o conceito de *fractal* aparece ampliado, em função do deslizamento e do efeito metafórico.

Como o próprio significado da palavra irregular indica, o poema não segue *regras gerais*, reforçado por uma das acepções do dicionário “Priberam”: “3. *Feito contra as regras da arte*”. Desse modo, cada parte pode conter valores diferentes, que levam a uma regularidade na composição do poema, indicando um caminho (diferente daquele seguido pelo modernismo). A irregularidade se torna regular no poema. A metáfora utilizada por Scramim para apresentar o objeto nos faz olhar para o modo de composição do poeta, principalmente para o desdobramento do objeto, conforme observamos no trecho 1: “No poema ‘Fractal’ [...] ‘pervivem’ os vincos das pregas do trabalho poético de Carlos Drummond de Andrade desdobradas ali”. (SCRAMIM, 2007, p. 93).

Nessa direção, pode-se inferir que *fractal* sobrevive “sob formas novas [...] compreendida por um princípio de diferenciação do idêntico”. (SCRAMIM, 2007, p. 95). *Fractal* tem como fundamento a ampliação da leitura ou, como quer Scramim, o desdobramento, a duplicação. As referências do trabalho de Drummond aparecem desdobradas no poema “Fractal”. Para ficar claro, é bom lembrar que *vinco* é uma marca deixada pela dobra. Diante disso, entendemos que o vinco mostra o que, de um lado, lembra Drummond e o que, de outro, é de Carlito Azevedo. Desse modo, a fim de analisar como permanecem os *vincos* desses *fractais do modernismo* e perceber o desdobramento, vamos aos poemas:

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 tinha uma pedra
 no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
 na vida de minhas retinas tão fatigadas.
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 no meio do caminho tinha uma pedra.

(DRUMMOND, 1930)

Fractal

No meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um
 [mineral da natureza das rochas duro e sólido
 tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido no
 [meio da faixa de terreno destinada a trânsito
 tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido
 no meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um
 [mineral da natureza das rochas duro e sólido.

Nunca me esquecerei deste acontecimento
 Na vida de minhas membranas oculares internas em que
 [estão as células nervosas que recebem
 [estímulos luminosos e onde se projetam
 [as imagens produzidas pelo sistema
 [ótico ocular, tão fatigadas.

Nunca me esquecerei que no meio da faixa de terreno
 [destinada a trânsito
 tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido
 tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido
 [no meio da faixa de terreno destinada a
 [trânsito
 no meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um
 [mineral da natureza das rochas duro e
 [sólido.

(SCRAMIM, 2007, p. 93-94)

Se um dos atributos⁷ de *fractal* é a duplicação de objetos, o poema “Fractal” (objeto) é a duplicação do poema de Drummond. “No meio do caminho” é composto por duas estrofes; o de Carlito Azevedo, por três estrofes, com número de versos que se desdobram. Na primeira estrofe do poema “Fractal” os versos iniciam de forma igual, diferenciando-se ao longo do texto, com desdobramentos que continuam na linha seguinte. No poema de Carlito Azevedo há uma apropriação dos *vincos* de Drummond, que já não são a mesma coisa, tendo em vista que estamos em outro tempo, com outra linguagem, outra forma de composição.

Em Drummond: “*No meio do... / tinha uma... / tinha uma / no meio do...*”; em Carlito: “*No meio da... / tinha um... / tinha um... / no meio da...*”. A diferença na sequência do verso é visível. O que vem depois indica o desdobramento do verso em comparação ao de Drummond:

⁷ De acordo com o que apresenta o trecho 4: “Interessante para essa discussão sobre os atributos do fractal é lembrar [...] o processo de duplicação de objetos [...]. Dessa forma, o *Fractal*, o *Ur* [...] seriam formas superiores de derivação histórica porque estão baseadas em anacronismos”. (SCRAMIM, 2007, p. 95).

*No meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um
[mineral da natureza das rochas duro e sólido*

Na segunda estrofe, esse modo de composição se repete (caracterizando a regularidade, conforme afirma no trecho 2⁸). O primeiro verso é semelhante. Mas, ao alterar o pronome demonstrativo *desse* para *deste* muda todo o sentido em relação ao tempo e à pessoa do discurso. O pronome *deste* denota uma proximidade de quem fala em relação ao tempo, que é presente. Além disso, há todo um desdobramento entre “*Na vida de minhas...*” até “*tão fatigadas*”. É como se a segunda estrofe do poema “No meio do caminho” fosse desdobrada em duas no poema “Fractal”, cujo marco é o “*Nunca*”. Para percebermos esse desdobramento no poema “Fractal”, podemos considerar aqui os dois primeiros versos da segunda estrofe e os quatro versos da terceira, sem os ⁹colchetes. A primeira estrofe se repete na terceira.

Outro ponto que diferencia os dois poemas é a linguagem. Em “Fractal” os obstáculos surgem de maneira mais áspera e dura: “*No meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um / [mineral da natureza das rochas duro e sólido...*”, ao passo que em Drummond: “*No meio do caminho tinha uma pedra*”. O obstáculo em “Fractal” surge às “[...] *membranas oculares internas em que / [estão as células nervosas que recebem / [estímulos luminosos e onde se projetam / [as imagens produzidas pelo sistema / [ótico ocular...*” de maneira totalmente racional e científica.

O poema “Fractal” dialoga com o objeto de onde se originou e pode, inclusive, ser infinitamente desdobrado. Com base no trecho 1¹⁰, podemos inferir que as referências (os vincos) se localizam entre uma dobra e outra, entre um verso e outro. Localizam-se entre um movimento literário e outro, se levarmos em consideração que a autora destaca aspectos diferentes na produção do presente em comparação aos procedimentos utilizados no modernismo. O vinco pode ser entendido como uma marca (marca deixada pela dobra) deixada pelo trabalho de Drummond, um efeito que levou o poeta Carlito Azevedo a uma nova escrita. Levou a um desdobramento separado por um vinco ou por *vincos*.

8 “... apenas gostaria de sublinhar que como nos fractais que compõem a teoria do caos, a irregularidade no poema ‘Fractal’ tanto em relação a si mesmo como em relação ao poema ‘No meio do caminho’ de Drummond é, paradoxalmente, regular”. (SCRAMIM, 2007, p. 94).

9 Os colchetes são recursos do editor. No entanto, aqui servem como referências que nos ajudam a delimitar pontos para entender as diferenças entre um e outro poema.

10 “No poema ‘Fractal’ [...] ‘pervivem’ os vincos das pregas do trabalho poético de Carlos Drummond de Andrade desdobradas ali”. (SCRAMIM, 2007, p. 93).

Em Azevedo há uma diferenciação, uma dessemelhança, sobretudo se observarmos a linguagem, que não é *paródia*, nem *pastiche*, nem *citação*. Encena outra linguagem, em outro lugar, em outro tempo (no tempo presente). Segundo Scramim, é uma *diferenciação do idêntico*. Isso implica olhar para o trecho 3. O que já aparece no trecho 2, referente à irregularidade regular no poema, é reforçada pelo trecho 3: “Esta é uma das principais características dos fractais: a auto-semelhança; da mesma forma que um pedaço desse todo é semelhante ao conjunto inteiro.” (SCRAMIM, 2007, p. 94). Por analogia, tende a repetir configurações, conjuntos, de forma similar, cujas partes nos remetem ao todo. No entanto, a metáfora utilizada para apresentar o objeto (o poema e a poética de Azevedo) nos faz olhar para a diferenciação, para o modo de composição do poeta: o desdobramento do objeto.

Esse entendimento é reforçado pela seguinte citação: “O problema do presente não pode ser definido pelo cansaço, pois assim teremos que reutilizar os mesmos procedimentos já usados pelos modernistas [...] que foram a paródia, o pastiche e a citação”. (SCRAMIM, 2007, p. 100). Como podemos perceber, de certa forma, no *fractal* estão contidas, também, as formas do modernismo. Isso é o que permite à autora propor uma literatura do presente: é a que produz *fractais*. Se por um lado é um modo de composição, conforme sustenta Scramim; por outro, percebemos que é também um modo de ler. É esse modo que constitui a arte do poeta como literatura do presente.

Esse olhar para o trabalho do poeta nos ajuda a ler outros poemas como, por exemplo, “As Banhistas”, “A Uma Passante”, ele constrói *fractal* ou *fractais* de outros poemas. É interessante observar o diálogo que estabelece com Leminski, Drummond e Baudelaire, especificamente nos seguintes poemas: “Abertura”, “Fractal” e “Nova Passante”, assim como nos mostra Scramim em seu ensaio, onde retoma tais leituras. Esse diálogo nos leva à *arte fragmentária*, que remete ao *fractal* como modo de leitura da literatura do presente, onde estão todos os tempos, porque, conforme Scramim, *são formas de derivação e desdobramentos* “baseadas em anacronismos”. (SCRAMIM, 2007, p. 95).

Esse entendimento sobre desdobramento se confirma no seguinte raciocínio, onde afirma que na poética de Azevedo “... encena-se [...] um desdobrar cujo efeito é o de fazer-nos refletir justamente sobre essa temporalidade do presente”. (SCRAMIM, 2007, p. 93). Quando trata da duplicação de objetos¹¹, formas superiores de derivação, anacronismo, que são atributos da metáfora *fractal*, a autora estabelece uma relação com a temporalidade. Ao

11 Trecho 4: “Interessante para essa discussão sobre os atributos do fractal é lembrar [...] o processo de duplicação de objetos [...]. Dessa forma, o *Fractal*, o *Ur* [...] seriam formas superiores de derivação histórica porque estão baseadas em anacronismos”. (SCRAMIM, 2007, p. 95).

reeditar (o editor, poeta, crítico) seus poemas “se valoriza a atenção que se oferece à experiência poética e o seu jogo de presença-ausência no tempo [...] Os tempos participam com esse gesto do antologista de uma nova temporalidade...”. (SCRAMIM, 2007, p. 85).

Conforme a autora, os estratos de tempo se manifestam pelas paixões e afetos de determinadas épocas, evidenciando novos sentidos. Para Scramim, além do tempo do nascimento do poema ou dos poemas, acrescenta-se um segundo momento ao produzir a antologia. Isso significa dizer que o poema “Fractal” e a metáfora *fractal* contêm uma confluência de tempos na literatura do presente, tendo em vista o conceito de anacronismo: “... olhos anacrônicos que confinam com todos os tempos presentes de que se compõe a história das obras e das formas”. (SCRAMIM, 2007, p. 84).

Nesse ponto, queremos chamar a atenção aqui para os trechos 4 e 5, respectivamente: 4. “Interessante para essa discussão sobre os atributos do fractal¹² é relembrar [...] o processo de duplicação de objetos [...]. Dessa forma, o ¹³*Fractal*, o *Ur* [...] seriam formas superiores de derivação histórica porque estão baseadas em anacronismos”. (SCRAMIM, 2007, p. 95); 5. “... ‘Fractal’ [...] caracteriza uma opção por uma concepção de tempo imemorial, tanto em relação ao passado como ao futuro. Diferente da aventura moderna, na busca de ‘Fractal’ *pervive* uma noção de abandono do ‘projeto’.” (SCRAMIM, 2007, p. 100). Embora o trecho 4 ainda trate dos atributos de *fractal* (duplicação, desdobramento e derivação), outros pontos se destacam nos dois trechos, que estão ligados intrinsecamente: o anacronismo, a concepção de tempo e o abandono.

Essa prática, que também aparece em outros poemas do poeta, permite-nos afirmar que “Fractal” é um *fractal* do poema “No meio do caminho”, porque a composição do poema de Azevedo coloca em cena as diversas camadas de tempo (do poema de Drummond, o tempo do poema de Azevedo, o tempo da reedição do poema). A metáfora de leitura representa o desdobramento do poema de Drummond, tanto da história quanto da forma, mas em escalas diferentes. O desdobramento indica a construção de um *fractal* tanto da estrutura quanto dos versos.

Em seu texto, Scramim mostra o diálogo existente entre os tempos que compõem o poema. Essas camadas de tempo, que remetem ao anacronismo do texto e à prática imemorial, caracterizam um *fractal*. A concepção de tempo imemorial é o que não se tem memória, ao contrário do modernismo que é marcado por um excesso de memória. De modo diferente: “A poesia do presente é a poesia ordinária, isto é, de todas as ordens, que é imemorial uma vez

12 Grafado dessa forma é entendido como metáfora.

13 Grafado assim refere-se ao poema.

que é impossível guardá-la na memória para preservá-la, pois envolve todos os tempos...”. (SCRAMIM, 2007, p. 100).

Segundo a autora, a poesia do presente, como ela define também a poética de Carlito Azevedo: “Não provoca fadiga como [...] a memória do modernismo...”. (SCRAMIM, 2007, p. 100). Ao contrário, coloca em cena a prática *imemorial* que se aproxima do que está proposto pela metáfora *fractal*. Pautada por essa ideia, *fractal* (esse modo de ler) “envolve todos os tempos”. (SCRAMIM, 2007, p. 100). Ao envolver passado, presente e um devir, o poema e a poética de Azevedo se expressam de forma anacrônica, que resulta numa confluência de tempos. No poema “Fractal” estaria “a totalidade da história e do modernismo”. (SCRAMIM, 2007, p. 98). Trata-se de todos os tempos, confinados em *fractal*.

Essa temporalidade que se sobressai no intradiscursos é a do presente, fundamentada pelo *abandono* do caminho, do projeto. Esse conceito vai ao encontro do que Scramim afirma sobre o poema de Carlito Azevedo em parte do trecho 5: em “... ‘Fractal’ pervive uma noção de abandono do ‘projeto’”. (SCRAMIM, 2007, p. 100). De acordo com a autora, equivale a dizer que o poeta abandona os procedimentos utilizados pelos modernistas.

Nessa direção, a metáfora *fractal* funciona como uma ambivalência de caminho, tendo em vista que há uma “falta de caminho seguro...”. (SCRAMIM, 2007, p. 97). Denota daí uma oposição (tendo em vista o abandono) em relação a um caminho seguro estabelecido como método para composição. Nas palavras de Scramim, tendo em vista essa *nova temporalidade*, o intuito é pensar o futuro da literatura. Para a autora, há essa ausência de caminho (de um caminho seguro) na poética de Azevedo, uma vez que “Fractal” denota um movimento para fora do poema e caracteriza o tempo *imemorial*. Sendo assim, a metáfora de leitura *fractal* abrange partes que correspondem a um todo: poesia, literatura, literatura do presente.

O *fractal* ou os *fractais* retornam com tanta originalidade quanto à composição original, porque nos levam a uma “... posição que caracteriza uma opção por uma concepção de tempo imemorial, tanto em relação ao passado como ao futuro”. (SCRAMIM, 2007, p. 100). O que desapareceu da memória permanece através dos *vincos desdobrados ali* no poema “Fractal” e também em outros poemas.

Desse modo, leva-nos a acreditar que toda composição que surge dessa prática caracteriza um *fractal*, que é um modo de ler a literatura do presente, onde acontece a ampliação do texto literário e também da crítica literária. Essa ampliação ocorre toda vez que o diálogo entre os tempos aparece. Exemplo disso é que a literatura do presente está lendo o modernismo a partir dos *fractais*. Nessa perspectiva, o que ficou de lado no modernismo, é retomado agora no presente como *fractal*. A autora do ensaio parte da poética de Carlito

Azevedo para pensar a literatura do presente e nos mostra como o poeta está lendo Carlos Drummond de Andrade, a partir do poema "Fractal".

Neste sentido, a organização do ensaio passa pela metáfora *fractal* e seu funcionamento, que dialoga com: o poema "Fractal", a *pervivência*, o *abandono* e a literatura do presente. Vimos nos trechos 2, 3 e 4 as características e os atributos da metáfora fractal; e nos trechos 1, 4 e 5, a concepção de tempo, o anacronismo, a *pervivência* e o *abandono*. Percebemos que na apresentação da obra para sujeitos leitores o texto produz sentidos em função do deslizamento metafórico. Assim, temos os seguintes sentidos a partir do que se apresenta no ensaio: *fractal* representa o desdobramento/a ampliação de leitura, a derivação e a duplicação; associada, ainda, à *pervivência* das obras, a uma concepção de tempo (anacrônico, imemorial) e a um caminho diferente daquele trilhado pelo modernismo. Da mesma forma que o pastiche, a paródia e a citação são procedimentos, *fractal* também é, mas voltado à literatura do presente, a um modo de ler essa literatura. Nessa direção, tendo em vista os sentidos da metáfora produzidos no ensaio, "leitura como fractal" representa essa ideia colocada em circulação para ler os textos literários.

3. CAPÍTULO 2: A HISTORICIDADE DE *FRACTAL*

No ensaio “Os fractais do modernismo” o *pré-construído* ou *já-dito* surge em outras condições de aparecimento e com outras significações. Equivale a dizer que a metáfora tem uma história, uma memória que possibilita sua enunciação. Essas condições de aparecimento da metáfora estão ligadas a uma rede de memória que está no próprio ensaio e que passa por Carlito Azevedo, Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Jorge Luis Borges, Miguel de Cervantes, Silviano Santiago e Bernardo Carvalho. É importante ressaltar que esse texto de Susana Scramim está no livro “Literatura do presente: história e anacronismo dos textos”, onde essa noção de *fractal* como desdobramento e ampliação de leitura aparece. O que dá sustentação à metáfora é esse *pré-construído, que fala antes*, entendido por Pêcheux como interdiscurso.

Dessa forma, a memória vem à tona na articulação discursiva de Scramim, à medida que escolhe determinados textos, frases, palavras, proposições em detrimento de outras. Nessa direção, interessa trazer à tona o que possibilita a metáfora *fractal*, tal como está determinado pelo que *fala antes*, no interdiscurso, através das referências que denotam sentidos dentro dessa formação discursiva, onde circulam saberes específicos e que são pertinentes ao modo de ler e apresentar obras literárias.

Decorre disso que a metáfora *fractal* estabelece relações com o que lhe é exterior. Nesse caso, estabelece relações com o poema “Fractal”, os conceitos de *pervivência* e *abandono*, *Dom Quixote*, “Pierre Menard, autor do Quixote”, “O entre-lugar do discurso latino-americano”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” e *Teatro*.

Com base nisso, a memória da metáfora *fractal* possui pontos de ancoragem que funcionam como *já-dito* dentro dessa formação discursiva, haja visto que o ensaio está situado na crítica literária, que é uma disciplina de interpretação. Ela (a metáfora) aparece evocando diferentes significados que nos remetem à literatura do presente e à poesia. Sendo assim, faremos o movimento de retomar as condições de aparecimento da metáfora *fractal*.

Num primeiro momento, o que possibilita a enunciação da metáfora é o poema “Fractal” de Carlito Azevedo, que já traz no título, de certa forma, a metáfora. Essa metáfora, a partir do poema, provoca uma reflexão acerca do modernismo e da literatura do presente, de tal modo que sua sustentação está ancorada à *pervivência* e ao *abandono*. A fim de entender, vamos retomar o trecho 1, que se refere ao poema e ao conceito de *pervivência*; o trecho 4, que faz uma referência a Borges, onde aparece a ideia de duplicação/desdobramento e

anacronismo; e o trecho 5, que reforça a concepção de tempo e a referência aos conceitos de *pervivência* e *abandono*:

1. “No poema ‘Fractal’ [...] ‘pervivem’ os vincos das pregas do trabalho poético de Carlos Drummond de Andrade desdobradas ali”. (SCRAMIM, 2007, p. 93);
4. “Interessante para essa discussão sobre os atributos do fractal é relembrar [...] o processo de duplicação de objetos [...]. Dessa forma, o *Fractal*, o *Ur* [...] seriam formas superiores de derivação histórica porque estão baseadas em anacronismos”. (SCRAMIM, 2007, p. 95).
5. “... ‘Fractal’ [...] caracteriza uma opção por uma concepção de tempo imemorial, tanto em relação ao passado como ao futuro. Diferente da aventura moderna, na busca de ‘Fractal’ *pervive* uma noção de abandono do ‘projeto’”. (SCRAMIM, 2007, p. 100).

Essa articulação no trecho 1 aproxima a metáfora *fractal* ao conceito de *pervivência*. O sentido, um revestimento de sentido deriva dessa relação estabelecida pela metáfora. O conceito de *pervivência* foi abordado e desenvolvido por Walter Benjamin no texto “A tarefa do tradutor” (1923) para pensar o que permanece de cada obra. Por analogia, Scramim se apropria dessa ideia para abordar a *pervivência* do trabalho de Drummond mas, ao mesmo tempo, mostra que há “um dizer” de outra forma em Azevedo, haja visto que nenhuma obra se reduz ao que é interpretado. Nesse sentido, podemos afirmar que o poema de Carlito Azevedo difere do poema de Drummond, de onde se desdobra.

Benjamin nos dá uma dimensão de que existe vida em uma obra ao longo da história. Decorre disso que no poema “Fractal” e na poética de Azevedo surge algo novo e com diferentes aspectos na estrutura, nos versos, na linguagem e no conteúdo, situados no tempo presente. Desse modo, o que há ainda por dizer, tanto da obra de Drummond quanto da de Azevedo, é difícil mensurar. Ambas continuam em constante transformação e renovação, uma vez que a interpretação não se resume ao resultado que o leitor/leitora chegou.

Apesar das relações íntimas e que, a priori, não aparecem totalmente para o leitor/leitora, as obras aqui analisadas possuem vida própria, que continuam para além delas. É através desse modo de “dizer” (de ler) que as obras se expressam esteticamente.

As idéias de vida e de *pervivência* das obras de arte não de ser compreendidas de maneira bastante objetiva e não metafórica. Mesmo nos tempos do pensamento mais preconceituoso não se tem o direito de atribuir vida apenas à corporalidade orgânica. Mas não se trata [...] de estender o domínio da vida sob o cetro débil da alma, tampouco de querer definir a vida a partir de momentos da animalidade, momentos como a sensação ainda menos suscetíveis de fornecer parâmetros capazes de caracterizá-la senão de modo ocasional. Faz-se plena justiça a esse conceito de vida quando se lhe reconhece onde há história e não apenas seu cenário (Schauplatz).

Pois é a partir da história, não da natureza, muito menos de uma natureza tão instável quanto a sensação e a alma, que é preciso circunscrever o domínio da vida. Surge, assim, para o filósofo, a tarefa de compreender toda vida natural a partir desta vida mais extensa: a da história. E, de qualquer modo, a pervivência das obras não é muito mais fácil de ser conhecida do que a das criaturas? A história das grandes obras de arte conhece sua descendência a partir de suas fontes, sua estruturação na época do artista e o período, em princípio eterno, de sua pervivência nas gerações seguintes. Esta última, quando ocorre, chama-se glória. (BENJAMIN, 2008, p. 53-54).

Existe aí, segundo Benjamin, uma renovação e uma transformação. O que é tendência poética em uma época, na outra pode se tornar ultrapassada. O contrário também é verdadeiro. A essência dessas transformações deve ser buscada “[...] na vida mais íntima da língua e de suas obras...” (BENJAMIN, 2008, p. 55). Assim como as obras, a língua também sofre transformações ao longo do tempo.

A transformação toca apenas um ponto desse conjunto todo da obra original, que é resultado da forma, língua e conteúdo, cuja significação não pode ser captada em sua totalidade. “[...] toca o original de passagem e no ponto infinitamente pequeno do sentido, para prosseguir, de acordo com a lei da fidelidade, a sua própria rota na liberdade do movimento da linguagem”. (BENJAMIN, 2008, p. 63-64).

Nessa direção, a *pervivência* da estética da obra de Drummond se expressa no ensaio de crítica e em Carlito Azevedo, onde permanecem os *vincos das pregas*¹⁴, a partir do *movimento da linguagem*, de uma época à outra, de uma estrutura à outra, de uma poética à outra. Ao observar o significado de “*desdobradas ali*” (do trecho 1), percebemos que há em Azevedo um desenvolvimento dessas dobras, um expandir-se e ampliar-se. Essa afirmação pode ser confirmada com o próprio poema, ao analisarmos seus versos:

No meio do caminho tinha uma pedra
(Drummond)

No meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um
[mineral da natureza das rochas duro e sólido
(Azevedo)

A título de exemplo, vamos nos limitar apenas ao primeiro verso de cada poema. Comparado ao poema de Drummond, há o desdobramento. Por um lado, no poema “Fractal” há a *pervivência* estética. Por outro lado, tanto a poética de Drummond quanto a poética de Azevedo seguem o curso de suas histórias e possuem vida própria.

14 Marcas (dobras) deixadas pelo trabalho de Drummond ao longo da história.

Segundo Benjamin, a crítica, também, dá continuidade à vida das obras: [...] antes de outros os românticos penetraram na vida das obras, [...] dedicaram [...] atenção à crítica, que representa também um momento [...] na sobrevivência das obras. (BENJAMIN, 2008, p. 58). Essa característica de *pervivência* se expressa no ensaio de Scramim¹⁵ e em todo o poema, nos versos e nas estrofes, mas com diferenças: “No meio do caminho” tem duas estrofes e “Fractal” tem três, reforçando o desdobramento.

Nessa direção, as obras sobrevivem para além de sua época de nascimento. Essa ideia vem à tona quando a autora afirma (no ensaio) que: “Os tempos participam [...] de uma nova temporalidade, além do tempo da escrita que viu nascer os poemas¹⁶...”. (SCRAMIM, 2007, p. 85). Esse pensamento da *pervivência* nos leva a outro texto da autora que reforça esse entendimento:

... a tarefa da crítica é encontrar aquilo que Walter Benjamin reivindicava para toda a motivação crítica, isto é, descobrir e trazer novamente à vida o que pervive da faísca do vivo nas cinzas que restaram da combustão da história em seu sentido de transformação e amadurecimento. [...] Se há a retomada, ou ainda, como proponho, se há a “pervivência” de elementos do passado na arte, e, portanto, na poesia contemporânea, esses elementos estão vivos. Esta sim é uma relação viva, porém residual, uma vez que eles subsistem enquanto faísca, enquanto possibilidade, entretanto têm outra razão de ser que não aquelas que tiveram em seus outros modos de vida. Se há uma opção pelo conceito de “pervivência” para ler os movimentos da cultura, claramente é em outro modo de entender a relação com a tradição que se posiciona. Walter Benjamin, para quem a relação com o passado era fundamental para ler o presente, compreendeu a “pervivência” – “*das Fortleben*”: o viver em, o viver através... (SCRAMIM, 2012, p. 115-116).

É assim que a poética de Drummond, também, sobrevive através da poética de Azevedo. No entanto, essas pregas¹⁷ das quais trata a autora estão desdobradas. Já não são as mesmas pelo fato de que em “Fractal” há um *abandono*¹⁸ do projeto modernista: “A experiência produzida no poema entende o lugar do poema como lugar originário...” (SCRAMIM, 2007, p. 100-101). Essa busca é a experiência com o poema e caracteriza-se como *abandono* do caminho, conforme podemos conferir no trecho 5: “... ‘Fractal’ [...] caracteriza uma opção por uma concepção de tempo imemorial, tanto em relação ao passado como ao futuro. Diferente da

15 Essa afirmação é com base no que fala Benjamin sobre o papel da crítica: as obras também pervivem através da crítica. À medida que retoma o poema e a poética de Azevedo, Scramim permite e propicia essa continuidade das obras.

16 Aqui é preciso levar em consideração, também, que o poeta reedita seus poemas para publicar na antologia “Sublunar”, inclusive o poema “Fractal”.

17 Marcas das dobras.

18 Aqui “*abandono*” é entendido da seguinte forma: a literatura não segue um método pronto, um caminho seguro ou uma receita para compor/escrever.

aventura moderna, na busca de ‘Fractal’ *pervive* uma noção de abandono do ‘projeto’”. (SCRAMIM, 2007, p. 100).

O *abandono* vai nessa direção, uma vez que Azevedo deixa de lado procedimentos que causariam “cansaço [...] hipertrofia da memória...”. (SCRAMIM, 2007, p. 100). Tais procedimentos são o pastiche, a paródia e a citação, entendidos como um caminho seguro para a composição de literatura. Como podemos perceber, a concepção de tempo tem relação estreita com o *abandono* do projeto modernista. Por outro lado, subentende-se que outro projeto surge, conforme podemos conferir já na abertura do livro da autora:

Isso se constitui em outro tipo de projeto. [...] A literatura do presente é um meio que abandona o seu fim, e isso deve ser entendido na sua ambiguidade, ou seja, ela é um meio sem finalidade. [...] trata-se de um abandono da concepção de poesia como produtora de experiência e de conhecimento baseados num caminho seguro, na tradição. Os jogos intertextuais são abandonados em suas funções anteriores e usados nessa concepção anacrônica do tempo como procedimentos que permitem tomar posse do tempo histórico. (SCRAMIM, 2007, p. 19-20-21).

Esse *abandono* tem uma relação estabelecida com *fractal* que é, também, o meio utilizado para ler e escrever literatura, a fim de buscar (encontrar) a experiência única. “Giorgio Agamben quem sublinha, em *Infância e História*, a função da aporia como saída para o impasse da experiência nos tempos da ‘pós-história’, isto é, como possibilidade ainda de pensarmos a experiência...” (SCRAMIM, 2007, p. 98).

Segundo Agamben, o conceito de experiência mudou da idade antiga para o tempo presente. Na ciência moderna, a experiência é previsível, segue um método para chegar ao conhecimento. Tornou-se experimentação. É uma passagem do que é empírico para buscar uma certeza, a exatidão, através de previsões. Tal atitude acarreta na transferência de “experiência o mais completamente possível para fora do homem: aos instrumentos e aos números”. (AGAMBEN, 2005, p. 26). Desse modo, a experiência não tem valor, porque envolve uma certeza: “... a experiência é incompatível com a certeza, e uma certeza que se torna calculável e certa perde imediatamente a sua autoridade”. (AGAMBEN, 2005, p. 26). Por não garantir uma certeza, a experiência perde a autoridade.

Na antiguidade a experiência era validada pelo cotidiano, que passava de geração para geração. Hoje, isso acontece pelo conhecimento que, na verdade, não garante uma experiência, propriamente dita. O que não pode ser experimentado é que confere uma autoridade à experiência. Na ciência moderna, a experiência foi expropriada. No lugar dela veio a experimentação. A partir de uma lógica, hipóteses e cálculos, chega-se a uma conclusão. Até esse período da ciência moderna, o sujeito da experiência correspondia ao

sentido comum (cotidiano); o sujeito da ciência, ao intelecto. A ciência moderna trocou esses dois sujeitos, em detrimento de certezas, pelo “eu penso”. A experiência tornou-se o caminho, o método para o conhecimento.

No entanto, conforme Agamben, para ser uma experiência autêntica não pode seguir um método. Nessa direção, no livro, Agamben pensa qual seria a voz humana, assim como “[...] o fretenir é a voz da cigarra ou o zurro é a voz do jumento”. (AGAMBEN, 2005, p. 10). E conclui que essa voz, realmente, é a linguagem (ou o homem antes da linguagem, o que ele chama de infância). Segundo o autor, essa voz caracteriza uma experiência autêntica.

Conforme Scramim, ao reconstruir a história da experiência e propor caminhos, Agamben possibilita uma reflexão para pensar a literatura do presente. A fim de compreender o que esse pensamento significa, precisamos verificar de que modo a metáfora *fractal* “chama¹⁹”, além de *aporia* (que, em outras palavras, é o abandono do caminho), outro conceito: a *quête*. “A experiência humana precisamente é concebida nas ‘quêtes’ como ‘aporia’, isto é, como ausência de caminho.” (SCRAMIM, 2007, p. 17).

O conceito da *quête* é abordado tanto por Agamben quanto por Scramim para explicar a *experiência possível*, que ocorre pelo *abandono* do caminho (seguro para compor literatura).

É interessante nesse sentido pensar a literatura do presente com os procedimentos da ‘busca’, ou seja, da ‘quête’ no lugar de aventura. [...] pressupõe a aceitação não da memória carregada de imagens [...] mas a consciência da “aporia” constitutiva de toda experiência, de todo projeto. (SCRAMIM, 2007, p. 19).

Ambos os autores, Agamben e Scramim, utilizam como exemplos para essa questão (que leva à outra prática de escrita e leitura) os personagens da cavalaria (novela de aventura), Dom Quixote e Sancho Pança. Conforme a autora, respectivamente, um caracteriza a posição inovadora; o outro, uma posição já conhecida porque permanece no caminho seguro, seguindo uma tendência:

Enquanto um faz experiência com a tradição [...] para encontrar valores e critérios, o outro apenas possui a experiência e a reproduz com base no caminho já percorrido [...] Ao invés disso, a aventura de Dom Quixote se baseia em um caminho paralelo, que é o caminho da “quête” medieval, o caminho dos heróis que ele recorda em sua relação pouco ortodoxa com a tradição. (SCRAMIM, 2007, p. 99-100).

É por esse caminho (*paralelo*) que Carlito Azevedo transita, pois a experiência possível aqui, marcada por um tempo imemorial, é a utilização de *fractal*, que caracteriza a *quête*, tal qual

19 É um termo utilizado por Michel Pêcheux para se referir às relações estabelecidas pelas metáforas.

um Dom Quixote que faz experiência com a tradição. “[...] propõe a prática imemorial da ‘quête’, isto é, a busca pela experiência como ‘a-poria’ (o abandono do caminho)”. (SCRAMIM, 2007, p. 100). Essa prática vai ao encontro do que aparece no trecho 5: “... ‘Fractal’ [...] caracteriza uma opção por uma concepção de tempo imemorial, tanto em relação ao passado como ao futuro. Diferente da aventura moderna, na busca de ‘Fractal’ *pervive* uma noção de abandono do ‘projeto’”. (SCRAMIM, 2007, p. 100).

Para entendermos essa analogia a *Dom Quixote*, vamos lembrar, brevemente, a história do cavaleiro andante. É um personagem que leu todas as novelas de cavalaria e, portanto, tem o conhecimento. Desse modo, convida seu vizinho para viver aventuras em defesa das damas, oprimidos e necessitados. Sancho Pança, convencido, aceita prontamente a proposta de ser fiel escudeiro de Dom Quixote, caracterizando-se como o sujeito que possui a experiência. Tanto que é Sancho, por conhecer um caminho seguro, quem alerta Dom Quixote que não são gigantes e nem exércitos, mas tão somente moinhos e rebanhos de ovelhas. Por outro lado, Dom Quixote faz experiência a partir do conhecimento que possui das aventuras medievais. A experiência se torna infinita: “[...] algo que se pode somente *fazer* e jamais *ter*: nada mais, precisamente, do que o processo infinito do conhecimento”. (AGAMBEN, 2005, p. 33).

De certa forma, Carlito Azevedo se utiliza da tradição, caracterizada pela referência ao trabalho de Drummond (do modernismo), propondo um desdobramento. É nesse ponto que ocorre o *abandono* do projeto, onde o poema e sua poética adquirem, por meio de um processo natural²⁰, vida própria, apesar da *pervivência* estética do trabalho de Drummond ali desdobrada. É justamente por conta do desdobramento que o trabalho de Azevedo possui “vida própria”.

Tanto em *Infância e História: destruição da experiência e origem da história* (2005) quanto em *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, Giorgio Agamben trata do conceito da *quête* e como ele a compreende, através de exemplos como o de Dom Quixote. No primeiro livro citado, aborda a questão da experiência. Segundo Agamben, propor recuperar a experiência tradicional seria o mesmo que acabar com o *fazer* experiência, o que nos privaria da possibilidade de adquirir ou produzir conhecimento.

Essa assertiva culmina em: “Dom Quixote, o velho sujeito do conhecimento, foi enfeitado e pode apenas fazer experiência, sem jamais tê-la. Junto a ele, Sancho Pança, o velho sujeito da experiência, pode apenas ter experiência, sem jamais fazê-la.” (AGAMBEN,

²⁰ É uma referência ao que nos ensina Walter Benjamin acerca da *pervivência* estética das obras.

2005, p. 33). Isso reforça a analogia que fizemos acima, a partir da história de Dom Quixote. Ele faz experiência com a tradição, através da prática imemorial, na busca por uma experiência única.

Nessa direção, a construção de *fractais* caracteriza-se em *Dom Quixote de la Mancha*, obra que vem para nossa pesquisa através de Agamben, mas mediada por Susana Scramim²¹. Temos em seu autor e em seus personagens o exemplo máximo de um *fractal*. Essa ideia de leitura como *fractal* já está em *Dom Quixote* que, através do protagonista, critica as novelas de cavalaria da época. Por um lado temos o autor leitor, por outro um personagem que lê todos os livros do gênero e sai mundo afora, a fim de viver experiências.

Se a primeira parte já é um anacronismo das novelas de cavalaria, a segunda é ainda mais, pois foi narrada 10 anos depois. Publicado em 1605, o livro se completa em 1615, quando Cervantes publica o segundo volume. Na primeira, o narrador nos conta que sua história é uma tradução e que o verdadeiro autor é um historiador árabe. Cid Hamete Benengeli é um autor fictício criado por Cervantes, a quem o narrador atribui a autoria da história de *Dom Quixote*.

Quando eu ouvi falar de Dulcinéia del Toboso, fiquei atônito e suspenso, porque logo se me representou que no alfarrábio se conteria a história de D. Quixote. Neste pressuposto, roguei-lhe que me lesse o princípio do livro em linguagem cristã, o que ele fez traduzindo de repente o título arábigo em castelhano deste modo: História de D. Quixote de la Mancha, escrita por Cid Hamete Benengeli, historiador arábigo. (CERVANTES, 2005, p. 59).

Inclusive, revela que paga alguém para traduzir, ressaltando, na própria ficção, a *pervivência* das obras, conforme o que propõe Benjamin em seu texto “A tarefa do tradutor”.

Retirei-me logo com o mourisco para o claustro da igreja maior, e lhe pedi me trocasse em vulgar todos aqueles alfarrábios, que tratavam de D. Quixote, sem omitir nem acrescentar nada, oferecendo-lhe a paga que ele quisesse. [...] prometeu traduzi-los bem e fielmente com muita brevidade. [...] o trouxe para minha casa, onde em pouco mais de mês e meio traduziu tudo exatamente como aqui se refere. (CERVANTES, 2005, p. 59).

Na segunda parte, os personagens descobrem a existência do livro que narra as aventuras vividas por eles. Sancho vai até seu amo e diz:

... o filho de Bartolomeu Carrasco [...] disse-me que andava já em livros a história de vossa mercê com o nome *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*; e diz

21 A autora cita a obra já no início do livro, retoma a referência no ensaio “Os fractais do modernismo” e também aparece na memória que vem com Giorgio Agamben.

que mencionam nela com o meu próprio nome de Sancho Pança, e também a senhora Dulcineia do Toboso, com outras coisas que passamos os dois sós, que me benzi de tão assombrado por ter podido sabê-las o historiador que as escreveu. [...] o autor da história se chama Cide Hamete Berenjena! (CERVANTES, 2007, p. 584).

Para o engenhoso fidalgo, se de fato existia a história de um cavaleiro andante, obviamente era grandiosa e verdadeira. No entanto, preocupa-lhe o fato de o autor ser mouro, estabelecendo-se uma dúvida nesse jogo de verdade e mentira: “[...] dos mouros não se podia esperar verdade alguma, porque todos são enganadores, aldrabões e inventores de falsidades”. (CERVANTES, 2007, p. 585). Sansão Carrasco, bacharel, bem estudado e entendido, é quem confirma a veracidade diante do questionamento do cavaleiro andante Dom Quixote: “É tão verdade, senhor – disse Sansão –, que considero que no dia de hoje estão impressos mais de doze mil exemplares de tal história [...] e conjeturo que não há-de haver nação nem língua onde não se traduza”. (CERVANTES, 2007, p. 585).

Há aí uma relação com a *quêete*, conforme podemos ver no item III. “Experiência, *quêete*, Aventura” do livro “Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência”, de Agamben. Segundo o autor, há uma “impossibilidade de unir ciência e experiência em um único sujeito”. (AGAMBEN, 2005, p. 38). Dois pontos importantes decorrem daí em relação à *quêete*, uma vez que a ciência denota um caminho seguro para o conhecimento, um método:

... a *quêete* é, em vez disso, o reconhecimento de que a ausência de via (a *aporia*) é a [...] experiência possível para o homem. [...] a *quêete* é também o contrário da aventura, que, na idade moderna, apresenta-se como o último refúgio da experiência. [...] no universo da *quêete*, o exótico e o extraordinário são somente a marca da *aporia* essencial de toda experiência. (AGAMBEN, 2005, p. 39).

A poética de Carlito Azevedo possui essa marca (*da aporia*), uma vez que resulta da *quêete*. Nessa direção, em “Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental”, Agamben trata do papel da crítica e os limites do conhecimento. Segundo ele, na crítica se esperam hipóteses.

No grupo dos escritores nascidos em *Jena*²², a obra crítica que incluísse negação e o conteúdo principal fosse aquele ausente, então seria qualificada. Se por um lado alguns reivindicam a criatividade da crítica, por outro a arte renunciou essa pretensão. “... se a crítica se identifica hoje de fato com a obra de arte, isso não acontece por ela também ser ‘criativa’, mas sim por ela também ser negatividade”. (AGAMBEN, 2007, p. 10).

Segundo o autor, essa é uma definição do artista moderno: ser, por exemplo, poeta e crítico, ao mesmo tempo (Carlito Azevedo é poeta e crítico, o que nos permite essa relação).

22 Cidade localizada na Alemanha.

O fato de conter essa negatividade em determinada obra não significa uma “renúncia ao conhecimento”. “Assim como toda autêntica *quête* [busca], a *quête* da crítica não consiste em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições da sua inacessibilidade.” (AGAMBEN, 2007, p. 11). Dito de outro modo, o papel da crítica é garantir a inacessibilidade da obra de tal forma que não é possível interpretá-la no todo, apenas seus fragmentos e referências na composição e em cada leitura.

Assim sendo, o autor do poema “Fractal” constrói uma maneira para lidar com esses *fractais do modernismo*. Nessa direção, há um conto de Jorge Luis Borges que nos faz refletir sobre as possibilidades de leitura e escrita das obras. A possibilidade de uma obra ter outra autoria coloca em cena novas perspectivas. Trata-se de “Pierre Menard, autor do Quixote”. Ao reescrever, Menard se distancia da obra de Miguel de Cervantes, porque traz consigo outras significações que não dizem respeito àquele momento histórico. A ideia de ser autor de um texto literário²³ já existente apenas pelo fato de citar suas linhas, lembra-nos “Pierre Menard”.

É uma duplicação, um desdobramento. Nessa direção, por sua vez, Menard quer escrever *Dom Quixote*, atribuindo, desse modo, outros sentidos em comparação ao texto de onde derivou. Assim como “Fractal” não é o poema de Drummond, a obra de Menard não é o mesmo *Quixote*:

Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescer que nunca visionou qualquer transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidisse – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes. (BORGES, 1972, p. 51-52).

Menard quer chegar ao *Quixote* sendo Pierre Menard, com suas experiências. Por esse motivo, tira até a parte inicial, porque “Incluir esse Prólogo teria sido criar outro personagem – Cervantes –, mas também teria significado apresentar o Quixote em função desse personagem e não de Menard”. (BORGES, 1972, p. 52-53).

O conto narra a história que a personagem Madame Henri Bachelier omite a grande obra de Menard em um catálogo de determinado jornal. “Essa obra, talvez a mais significativa de nosso tempo, compõe-se dos capítulos nono e trigésimo oitavo da primeira parte de *Dom Quixote* e de um fragmento do capítulo vinte e dois.” (BORGES, 1972, p. 50-51). Segundo Borges, o Quixote de Menard é muito mais rico, “revela um sentido novo no romance”.

²³ Semelhante ao que acontece com o poema de Drummond e Azevedo: “No meio do caminho” e “Fractal”.

Se por um lado Cervantes faz um “mero elogio retórico da história”, por outro Menard apresenta outro conceito de história, de interpretação e leitura. Miguel de Cervantes escreve no século XVII: “... a verdade, cuja mãe é a história, êmulo do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro”. (BORGES, 1972, p. 56). Pierre Menard é escritor do século XX e escreve da seguinte forma: “... a verdade, cuja mãe é a história, êmulo do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro”. (BORGES, 1972, p. 56). De acordo com esse leitor (Borges), o que deixa a obra de Menard mais rica é a nova técnica. “Em sua obra não há ciganarias, nem conspiradores, nem místicos, nem Filipe II, nem autos-de-fé.” (BORGES, 1972, p. 55).

Para ele, é “a arte retardada e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado...”. (BORGES, 1972, p. 58). Tendo em vista que essa é uma das características da literatura do presente, Scramim afirma que: “Poderíamos [...] sublinhar que Jorge Luis Borges, ao reciclar o valor de *Don Quijote de la Mancha* em *Pierre Menard, el autor del Quijote*, se mostra também um produtor da literatura do presente...”. (SCRAMIM, 2007, p. 18).

Há um texto da década de 1970 que pode contribuir para o entendimento dessa técnica que apresenta o conto de Borges. Silviano Santiago, em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, retoma “Pierre Menard, autor do Quixote” para fazer uma breve leitura sobre a técnica utilizada pelo autor. Em vez de exaltar a fonte e a influência, Santiago assinala a diferença como juízo de valor. Esse, segundo ele, é o papel da crítica. Dessa forma, com base no que propõe Roland Barthes em *S/Z*, classifica as leituras (dos textos literários) em legíveis e escrevíveis. Entre o *Quixote* de Cervantes e o de Menard,

O segundo texto se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. (SANTIAGO, 1978, p. 20).

Escreve o crítico literário: “Paremos um instante e analisemos de perto um conto de Jorge Luis Borges...”. (SANTIAGO, 1978, p. 23). O autor se refere ao “Pierre Menard, autor do Quixote”. Segundo Santiago, Madame Bachelier não consegue ver a obra invisível de Pierre Menard.

Os poucos capítulos que Menard escreve são invisíveis porque [...] são idênticos; não há diferença [...] entre as duas versões, a de Cervantes e a [...] de Menard. A obra invisível é o paradoxo do segundo texto que desaparece completamente, dando lugar à sua significação mais exterior, a situação cultural, social e política em que se situa o segundo autor. (SANTIAGO, 1978, p. 24).

Para Santiago, a leitura já implica a escritura. Desse modo, a diferença de Menard está na transgressão ao modelo. “Daí, sem dúvida, o absurdo, o tormento, a beleza e o vigor de seu projeto visível. O invisível torna-se *silêncio* em seu texto, a presença do modelo, enquanto o visível é a mensagem, é a ausência no modelo”. (SANTIAGO, 1978, p. 25). Para o autor, a obra de Menard pode ser visível na medida em que agride o modelo.

A diferença que sublinha Santiago está nessa transgressão. “A originalidade do projeto de Pierre Menard, sua parte visível e escrita, é consequência do fato de ele recusar aceitar a concepção tradicional da invenção artística...”. (SANTIAGO, 1978, p. 25). A técnica de leitura (e de escrita) que destaca Santiago passa pela visão que tem do escritor latino-americano: um devorador de livros. Segundo ele, quando lemos, estamos diante de um leitor que lê em voz alta e, assim, vai construindo sua visão crítica.

Desse modo, Santiago afirma que o texto *escrevível*²⁴ (como é o caso de “Pierre Menard, autor do Quixote”) faz um convite ao leitor a se aventurar como um produtor de texto, recriar a partir de um texto já escrito. Quanto ao *legível*, faz com que o leitor permaneça no interior do texto, no seu significado, ou seja, no que é imanente ao texto. O texto visível, quanto ao significado, é semelhante ao *escrevível*: um pequeno suplemento que dá ao texto a originalidade, o valor, atribuindo-lhe outros sentidos, ou seja, causa uma ruptura entre o modelo e a leitura.

O *significante* permanece o mesmo, que é sua estrutura formal, mas quanto ao significado, à expressão há uma transgressão de sentido, que fica visível e é o que acontece no texto de Menard. Quando não há diferença entre modelo e leitura, podemos classificá-lo (texto) de *invisível*, sua estrutura permanece a mesma, fica preso à fonte, que dá o significado e o valor.

Nessa perspectiva, o texto de Menard pode ser considerado *escrevível*, porque convida à escrita; *legível*, porque a estrutura permanece a mesma e depois de recriado apresenta um significado que foi “transgredido”. Conforme Santiago, essa transgressão é o que podemos chamar de suplemento que valoriza a obra, o texto, etc. Embora pareça contraditório, os textos

²⁴ Silviano Santiago parte do que propõe Roland Barthes em *S/Z* para a divisão dos textos literários: *legíveis* e *escrevíveis*.

sejam eles copiados ou não, idênticos ou não, parasitas ou originais, apresentam um modo de ler: *fractal*.

Outro texto que corrobora e que podemos citar como parte dessa memória discursiva de *fractal* é “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”²⁵. Essa referência (memória discursiva) vem ao texto quando a autora afirma, no trecho 4, que: “Interessante para essa discussão sobre os atributos do fractal é relembrar [...] o processo de duplicação de objetos [...]. Dessa forma, o *Fractal*, o *Ur* [...] seriam formas superiores de derivação histórica porque estão baseadas em anacronismos”. (SCRAMIM, 2007, p. 95). Conforme a autora, isso não ocorre só no poema de Azevedo, mas também em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Borges.

É daí que surge a referência ao *Ur* (do conto de Borges), indicada no trecho acima. No conto, o processo de duplicação se dá a partir de objetos perdidos e esquecidos nesse planeta chamado Tlön, inventado por uma sociedade secreta: “... sendo que o mais estranho e puro [...] é o grande *Ur*, isto é, a duplicação produzida por sugestão”. (SCRAMIM, 2007, p. 95).

Assim como no poema “Fractal”, os pontos destacados são a derivação e o desdobramento/duplicação. Em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, a narrativa gira em torno do descobrimento desse país chamado *Uqbar* e sobre a sociedade secreta encarregada de pensar e construir um planeta à parte. De acordo com Scramim, essa forma de derivação é superior, porque contém camadas de tempo, duplicações e desdobramentos do enredo na busca por sentidos. Em “Tlön” o processo de duplicação ocorre a partir de objetos perdidos. Quando duas pessoas diferentes encontram o mesmo lápis, por exemplo, denomina-se *hrönir*. Porém, esse mesmo objeto não tem a mesma significação para ambos.

Não é infrequente, nas regiões mais antigas de Tlön, a duplicação de objetos perdidos. Duas pessoas buscam um lápis; a primeira o encontra e não diz nada; a segunda encontra um segundo lápis não menos real, contudo, mais ajustado a sua expectativa. Esses objetos secundários se chamam *hrönir* [...] A metódica elaboração de *hrönir* [...] prestou serviços prodigiosos [...]. Permitiu examinar e até modificar o passado, que agora não é menos plástico e menos dócil que o futuro. (BORGES, 1972, p. 30-31-32).

O trecho 4 da nossa pesquisa²⁶ corrobora para o entendimento acerca da citação acima: “Interessante para essa discussão sobre os atributos do fractal é relembrar [...] o processo de duplicação de objetos [...]. Dessa forma, o *Fractal*, o *Ur* [...] seriam formas superiores de derivação histórica porque estão baseadas em anacronismos”. (SCRAMIM, 2007, p. 95). O *Ur*²⁷, produzido por sugestão, é o objeto mais puro, porque é anacrônico. Com base em

²⁵ Conto de Jorge Luis Borges.

²⁶ “Leitura como fractal”.

²⁷ Um dos objetos do planeta imaginário apresentado no conto.

Scramim, isso nos permite a seguinte analogia: não é uma cópia do que já existe, não retoma a história tal e qual, pois apresenta outras possibilidades de leituras, assim como o poema de Carlito Azevedo que nos mostra outro modo de ler, baseado em anacronismos.

Certamente, muda o modo de ler e olhar tanto para o passado quanto para o futuro, pois não traz, no presente, o mesmo conceito de tempo e história do período em que foram publicados os textos que lembram. O poema “Fractal” lembra o poema de Drummond, mas não é igual na sua interpretação, mesmo que tivesse sido reproduzido exatamente como é ou como foi publicado na década de 1920.

As coisas duplicam-se em Tlön; propendem simultaneamente a apagar-se e a perder as particularidades, quando são esquecidas. É clássico o exemplo do umbral que perdurou enquanto o visitava um mendigo e que se perdeu de vista com sua morte. Às vezes alguns pássaros, um cavalo, salvaram as ruínas de um anfiteatro. (BORGES, 1972, p. 32).

Em outras palavras, as coisas continuavam existindo pelo fato de que alguém as visitava ou revisitava. Isso justifica a *pervivência* das obras, quando a autora destaca no ensaio que, por conta dessa duplicação, há a “possibilidade de sobreviver sob formas novas”. (SCRAMIM, 2007, p. 95). A duplicação não ocorre estritamente a partir da derivação, mas também a partir da estrutura das obras.

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” apresenta duas partes e seus desdobramentos, na busca por sentidos. O conto começa com o narrador nos falando sobre o descobrimento de Uqbar. Afirma que deve esse descobrimento a um espelho e a uma enciclopédia, em função de uma frase dita por Bioy Casares, escritor argentino. Bioy recorda que um heresiarca de Uqbar disse que ambos, espelhos e a cópula, são abomináveis porque *multiplicam o número de homens*.

Ao falar a frase em questão (sobre a multiplicação de homens), o narrador quer saber onde se encontra. Procuram em uma enciclopédia onde Bioy diz estar o artigo sobre Uqbar. Segundo Bioy, Uqbar localizava-se na região do Iraque ou da Ásia menor. Mas, não conseguem encontrar. Diante disso, o narrador desconfia que foi apenas uma ficção de Bioy para justificar sua afirmação. No outro dia, Bioy telefona falando em que página estava o artigo, que só existia em sua enciclopédia (com 4 páginas a mais, onde constava o artigo sobre Uqbar). A enciclopédia trazia a informação de que para um desses gnósticos o universo visível era uma ilusão.

As fronteiras eram pontos de Uqbar, não havia lugares conhecidos como referência, ao não ser uma ou outra alusão à geografia conhecida. Sobre o idioma e a literatura, segundo o narrador, o destaque é que apresenta um caráter fantástico, nunca se referia à realidade.

Depois de muita pesquisa sobre Uqbar, o narrador encontrou algo significativo, um volume, obra de um alemão que falava sobre o lugar no século XVII: “[...] descreveu a imaginária comunidade da Rosa-Cruz – que outros fundaram, à imitação do prefigurado por ele”. (BORGES, 1972, p. 18). No conto, a palavra, a ficção cria a realidade.

Essa primeira parte apresenta um jogo entre ficção e realidade, uma vez que o personagem-narrador (leitor) parece ser o próprio Jorge Luis Borges, pois seu interlocutor é um escritor argentino (“real”). Na segunda parte, o narrador conta como, dois anos depois, encontra uma enciclopédia que traz detalhes preciosos sobre Tlön. E acredita, em função das contradições, que não seja o único volume sobre esse planeta.

Agora tinha nas mãos um vasto fragmento metódico da história total de um planeta desconhecido, com suas arquiteturas e seus debates, com o pavor de suas mitologias e o rumor de suas línguas, com seus imperadores e seus mares, com seus minerais e seus pássaros e seus peixes, com sua álgebra e seu fogo, com sua controvérsia teológica e metafísica. Tudo isso articulado, coerente, sem visível propósito doutrinal ou tom paródico. No ‘décimo volume’ de que falo, há alusões a volumes ulteriores e precedentes. [...] Conjetura-se que este brave new world é obra de uma sociedade secreta de astrônomos, de biólogos, de engenheiros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geômetras... dirigidos por um obscuro homem de gênio. (BORGES, 1972, p. 21-22).

Em seguida, apresenta-nos um conceito sobre universo, tendo em vista que Tlön se apresenta de maneira idealista. “As nações desse planeta são – congenitamente – idealistas. Sua linguagem e as derivações de sua linguagem – a religião, as letras, a metafísica – pressupõem o idealismo. O mundo para eles não é um concurso de objetos no espaço; é uma série heterogênea de atos independentes”. (BORGES, 1972, p. 23). Discorre sobre a língua original, os dialetos desse lugar, sobre a literatura, cultura e o modo como veem o planeta:

...os homens desse planeta concebem o universo como uma série de processos mentais, que não se desenvolvem no espaço, mas de modo sucessivo no tempo. [...] Uma das escolas de Tlön chega a negar o tempo: argumenta que o presente é indefinido, que o futuro não tem realidade senão como esperança presente, que o passado não tem realidade senão como lembrança presente”. (BORGES, 1972, p. 25).

É assim que, ainda na segunda parte do conto, se dá o desdobramento a partir do jogo entre ficção e realidade apresentado. Isso nos leva a perseguir o sentido, assim como o narrador que atravessa as camadas de tempo, quando retoma a história sete anos depois, evidenciando o anacronismo: “1940. *Salto Oriental. Pós-escrita de 1947*. Reproduzo o artigo anterior tal como apareceu na *Antologia da Literatura Fantástica*, 1940, [...] Tantas coisas se passaram desde aquela data... Limitar-me-ei a recordá-las”. (BORGES, 1972, p. 32). Tantas

coisas se passaram que já não permitem a mesma interpretação, os mesmos sentidos, se é que podemos chegar a eles. A obra passa a ter uma característica intemporal.

Por fim, percebemos que Borges revisa uma tradução no hotel onde diz ter encontrado a enciclopédia sobre Tlön. Conforme Ricardo Piglia: “Sem dúvida, o mundo de Tlön é um *hrönir* de Borges: a ilusão de um universo criado pela leitura e que dela depende.” (PIGLIA, 2006, p. 28).

Essa característica, como vimos, não se restringe ao poeta Carlito Azevedo. A partir da memória discursiva colocada em cena, é possível ler outros textos que também apresentam essa noção de *fractal*. Basta observarmos os ensaios de críticas que compõem o livro, Scramim destaca o procedimento de cada autor. Ao analisar o título do ensaio acerca da composição de Bernardo Carvalho, por exemplo, percebemos que se *fractal* remete-nos à duplicação e ao desdobramento, então no romancista (Carvalho) também é *fractal*. Esse modo de ler fica evidente já no título do ensaio: “Dobrar e desdobrar: procedimentos da literatura do presente no relato de Bernardo Carvalho”. A autora sublinha que o desdobramento é um procedimento. Logo, *fractal* é um procedimento, tendo em vista que *encena um desdobrar*. É aí que se estabelece uma repetição tal qual um *fractal*. Essa leitura reforça e complementa o que se apresenta sobre a arte do artista (Carlito Azevedo); também apresenta o modo como Scramim entende os narradores e a literatura do presente. São pontos que vêm para complementar e reforçar nosso entendimento sobre a metáfora.

O procedimento utilizado por Bernardo Carvalho em *Teatro* coloca em xeque, segundo Scramim, o trabalho do romance moderno, que tinha como objetivo encontrar o sentido da vida. Na narrativa clássica, o sentido, a experiência estava garantida, o que não acontece na narrativa moderna, onde a experiência é sem garantia: “[...] seria mesmo um risco ao próprio sujeito da experiência que poderia inclusive sucumbir durante o processo de experiência”. (SCRAMIM, 2007, p. 143-44).

Com base em Walter Benjamin, a autora afirma que o romance moderno propõe uma reflexão sobre o sentido da vida. É assim que entende o procedimento narrativo trabalhado nos relatos de Bernardo Carvalho. Pois, “... essa interdição do sentido é um procedimento formal do relato [...] isto é, a divisão do enredo em duas partes sem que a segunda seja uma explicação do sentido da primeira”. (SCRAMIM, 2007, p. 144). Há, nesse caso, uma duplicação do sentido do relato ou da falta de sentido por parte da personagem Ana C. “Daqui se desdobram outros procedimentos que produzem consequências no modo de construir a narrativa.” (SCRAMIM, 2007, p. 145).

A autora entende que *Teatro* vai ao encontro do que propõe a narrativa curta: uma história que conta outra, que está oculta. Essa variação de escala nos remete ao conceito de *fractal*, que pode ser subdividido (fragmentado) de maneira simétrica, infinitamente, e com valores diferentes. Nesse ponto, Scramim afirma que “[...] o ato de duplicação está mais próximo de um dobrar e desdobrar o enredo na sua busca por sentido do que propriamente uma revelação de algo que se encontrava oculto na primeira história”. (SCRAMIM, 2007, p. 148). Em Bernardo Carvalho o sentido é sempre adiado pela descontinuidade, “[...] com vistas a interromper o fluxo linear da linguagem”. (SCRAMIM, 2007, p. 149).

A fim de mostrar essa duplicação e desdobramento, convém aqui observar o enredo e a estrutura do romance *Teatro*. Composto por duas partes, “Os são” e “O meu nome”, a obra apresenta ficção dentro de ficção, onde cada personagem desempenha seu papel num grande teatro. Em linhas gerais, a narrativa traz vários pontos, é um jogo entre mentira e verdade, realidade e ficção, escritor e escritura, razão e loucura (paranoia), numa busca constante pelo sentido. No decorrer do foco narrativo, os possíveis sentidos, atribuídos a priori, vão sendo desconstruídos ou construídos lentamente e de forma fragmentada. Pois, é o leitor que vai organizando os fragmentos, a fim de interpretar o todo, semelhante à representação de um *fractal*.

É importante para nossa pesquisa elencar alguns pontos que vão ao encontro do modo de ler (*fractal*) e que explicam, também, a questão da experiência, tal como a entende Susana Scramim em seu ensaio. O primeiro deles é que a narrativa possui várias camadas de tempo e mais de uma versão. Daniel narra sua versão no tempo presente, no exílio, relembra sua trajetória toda e a fuga dos seus pais, os atentados, as cartas, a história de Ana C. e a história do suspeito. A partir das digressões do narrador e seu antigo amor, temos aí a versão de Ana C., a de Daniel e a da imprensa.

A obra apresenta um dobrar e desdobrar infinitamente. Aparentemente, o que parece ser, inicialmente, não é quando juntamos os fragmentos. Sempre há uma história, uma analogia, uma teoria, uma fábula, que se mistura à realidade do narrador, na tentativa de encontrar um sentido. O próprio narrador vive uma fantasia, uma vez que forja a própria morte, a fim de exilar-se na cidade-fantasma. Relata sua provável verdade numa língua que é desconhecida e que nem mesmo ele entende muito bem. Para contar essa verdade, escolhe uma língua pobre que ninguém escuta.

Em seu relato, a ficção invade a realidade e se antecipa aos fatos, a partir das cartas, tanto que o terrorista seguia exatamente o que Daniel escrevia, como se fosse um roteiro. A mentira é quase uma personagem. Daniel mente, Ana C. mente, V. mente, a fim de criar um

mundo próprio, paranoico, opondo-se aos “sãos”, que viviam no país das maravilhas. A tentativa de criar um mundo paralelo, uma outra dimensão, atravessa toda a primeira parte.

Todos os personagens passam a viver um mundo próprio, inventado. Essas camadas caracterizam o modo de ler: *fractal*. O relato não segue uma ordem cronológica, linear, e o desdobramento leva tanto o leitor quanto o narrador a juntar os fragmentos, na tentativa de encontrar um significado que não pode ser relatado na língua dos “sãos”. O sentido ou a falta de sentido ocorre a partir dos fragmentos ao longo do relato. Nesta perspectiva, este ponto poderia explicar a questão da experiência: a busca pelo sentido.

Ao contrário do narrador clássico da tradição oral que detinha uma experiência para transmitir de geração para geração e que conferia uma autoridade, a narrativa moderna não apresenta um método que denote essa garantia. Na narrativa moderna, a experiência não garante uma sabedoria. Se assim fosse, o sentido da vida já estaria determinado.

Se, segundo a reflexão de Walter Benjamin, o romance moderno propõe uma experiência que vá ao encontro do que seja o sentido da vida, mesmo que essa busca esteja restrita a uma reflexão, o procedimento narrativo empregado nos relatos [...] propõe uma experiência radicalmente sem garantias na sua busca pelo sentido. (SCRAMIM, 2007, p. 144).

No romance clássico, o narrador transferiria esse sentido da vida em sua narrativa. No romance moderno, não existe essa garantia. Esse procedimento influencia no modo como a narrativa está construída: pode ocorrer uma duplicação ou multiplicação de sentidos ou até mesmo a impossibilidade de sentido.

Se na primeira parte (“Os são”) o relato causa dúvida no leitor diante da paranoia que se apresenta, na segunda, “O meu nome”, amplia essa dúvida, porque desconstrói a possibilidade de explicar ou atribuir um sentido à primeira. O primeiro narrador relata do exílio a partir de uma língua que é considerada pobre; o segundo está no sanatório e é considerado um louco. Ambos criam um mundo, onde a paranoia é definida como “[...] aquele que procura um sentido e, não o achando, cria o seu próprio, torna-se o autor do mundo”. (CARVALHO, 1998, p. 31).

Há aí, conforme Scramim, a duplicação dos relatos. Na segunda, o narrador também chama-se Daniel (cujo nome ficamos sabendo só no final), mas sua profissão é outra. Ele é um fotógrafo que, novamente, teima em dizer que possui a verdade. A fim de descobrir a verdade sobre o desaparecimento e o envolvimento de Ana C. num assassinato de um político, aceita um emprego numa produtora de vídeos pornôs, porque precisa de dinheiro. Aqui Ana

C. é um ator pornô e autor de textos de ficção para “[...] além de duvidosos méritos literários”. (CARVALHO, 1998, p. 96).

Segundo o narrador, o texto “Os são” é uma exceção, pois é um relato mais elaborado. Como podemos perceber, a primeira parte é uma ficção escrita por Ana C. O que dificulta a certeza sobre essa autoria é o fato de que Ana C. possui vários fãs que escrevem e atribuem os textos a ele (Ana C.). Além disso, é um louco que relata. Tanto na primeira quanto na segunda parte, os narradores interpretam os textos e chegam a conclusões e verdades que só dizem respeito a eles. Os outros personagens não fazem a mínima ideia do que se passa pela cabeça dos narradores. São verdades que só eles acreditam, pois só eles têm acesso.

São pontos e características que perpassam a obra do escritor: duplicação, dobramentos e desdobramentos. A duplicação da narrativa não pressupõe a explicação da primeira parte na segunda parte. Há aí uma interrupção da linearidade e, conseqüentemente, da busca pelo sentido. “Sendo assim, os dípticos no relato de Bernardo Carvalho funcionam como propulsores de força que move os acontecimentos e não como peças que deverão terminar encaixadas no final da narrativa para o desvendamento daquele sentido que estava oculto.” (SCRAMIM, 2007, p. 156).

A leitura proposta pela autora vai ao encontro do que acontece no poema e na poética de Azevedo. Com base nessa memória, a leitura, tanto na poesia quanto na prosa, surge como *fractal*, haja vista o desdobramento no modo de construir o poema e a narrativa. O que era original retorna (também original), através de uma derivação, transformado.

São composições que evidenciam o modo de ler (caracterizam o *fractal*), assim como o do poeta Azevedo, tanto quanto da autora do ensaio, que constrói seu discurso com base no que existe, no pré-construído, como nos ensina Michel Pêcheux. Decorre disso que, no ensaio, *fractal* adquire seu significado à medida que estabelece relação com outras palavras, frases, textos, a começar pelo poema “Fractal”. Dessa maneira, essa memória (o poema “Fractal”, pervivência, abandono e desdobramento, que faz referência ao conto de Borges) confirma o modo de ler que percebemos no ensaio, de onde deriva uma história da leitura como *fractal*. Essa metáfora nos impele a pensar questões acerca do modo de composição de literatura do presente, entendida por Susana Scramim como *fractal*. Para a autora, a literatura do presente é a que produz *fractais*, que entendemos como um modo de ler.

4. CAPÍTULO 3: A DISCURSIVIDADE DA METÁFORA *FRACTAL*

Em consonância com os capítulos anteriores, onde foi abordado o aparecimento da metáfora e sua memória, aqui interessa-nos a discursividade de *fractal*. A metáfora posiciona Scramim como alguém que pensa a leitura como *fractal* e fomenta um debate acerca da leitura e do anacronismo. Se, por um lado, é um modo de compor a literatura do presente, segundo a autora; por outro, entendemos *fractal* como um modo de ler, que aponta para uma teoria.

Se a morte do autor está decretada, a leitura e seus diferentes modos de ler possibilitam a pervivência das obras. Nesse sentido, a metáfora posiciona Susana Scramim em uma determinada formação discursiva, a partir das escolhas conscientes ou inconscientes que a autora faz para construir o ensaio “Os fractais do modernismo”. Sendo assim, o sentido da metáfora é constituído na formação discursiva onde está empregada, a partir das relações que mantêm, através de uma rede de memória. Se a metáfora se constitui num processo sócio-histórico, isso nos leva a questionar o que significa pensar a literatura como *fractal*? A essa questão podemos responder que é uma posição teórica que indica a discursividade da metáfora. Com *fractal*, a autora está olhando para essa literatura do presente, que tem um gesto anacrônico e um modo de ler. Estes textos revelam tempos marcados e diferentes que se manifestam a cada presente de leitura, mesmo que estejam fora do tempo em que surgiram.

Os textos literários sobrevivem para além do seu tempo de enunciação e em cada leitura. Fazem sentido no momento em que são lidos. Eles têm essa capacidade de ter uma ligação com o presente onde foi escrito, mas também de se descolar desse tempo e fazer sentido em outros presentes. Isso reforça a teoria²⁸ de leitura que percebemos em nosso estudo. A cada leitura ocorre a ampliação, com novos sentidos, novos tempos, nova linguagem. É o que acontece em “Fractal”, apresenta outro conceito de história e de literatura (do presente). Segundo Scramim, uma das características da literatura do presente é a de ser intemporal, anacrônica.

Nessa direção, o ensaio “Os fractais do modernismo” está pautado pelo que a autora apresenta já na abertura do livro *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*, onde afirma:

Diante desse novo desafio produzido por uma concepção anacrônica que compreende a literatura como um problema do pensamento [...] novamente com

²⁸ Leitura como *fractal*.

Agamben dizemos, não há experiência cujos caminhos, isto é, cujos métodos possam ser definidos *a priori*, e, por conseqüência, não há processo algum de aquisição de conhecimento antes do ato de colocar-se numa posição de não-saber, posição de risco total. Portanto, a experiência e a aquisição do conhecimento ocorrem após o fato... (SCRAMIM, 2007, p. 31).

Com base nessa concepção, na construção de fractais a referência não é a realidade, é a ficção, um outro texto. No poema “Fractal”, por exemplo, a referência é o poema “No meio do caminho”; no livro *Teatro* (1998), a referência da segunda parte (“O meu nome”) é a primeira (“Os são”); em *Dom Quixote* (2002), as referências são as novelas de cavalaria. Nesse sentido, é importante ressaltar que todo escritor/escritora é, também, leitor/leitora. E produz *fractais*.

Independente da época, as manifestações (a pervivência) nas obras são carregadas de novos sentidos. Elas derivam do processo de leitura em diferentes momentos e da capacidade de intervir a partir da vida natural das obras, do que sobrevive nelas, conforme nos ensina Walter Benjamin. Nesse sentido, destaca-se um pensamento dos autores e autoras de literatura do presente:

Os ‘escritores do presente’ não são necessariamente contemporâneos, mas produzem um pensamento comum acerca do literário cujo efeito não é o de reuni-los em um grupo, mas o de criar uma comunidade sem laços, uma comunidade de singularidades movidas por um desejo de arte e não propriamente por um fazer artístico. (SCRAMIM, 2007, p. 15).

É com base nessa ideia que a autora propõe pensar a composição antes mesmo de serem considerados textos literários. Daí que Scramim entende que uma saída possível é o procedimento de busca, caracterizado pela ausência de caminho seguro. Esse pensamento e o posicionamento (em relação à leitura) é reforçado pelo trecho 5 do ensaio “Os fractais do modernismo”:

5. “... ‘Fractal’ [...] caracteriza uma opção por uma concepção de tempo imemorial, tanto em relação ao passado como ao futuro. Diferente da aventura moderna, na busca de ‘Fractal’ *pervive* uma noção de abandono do ‘projeto’.” (SCRAMIM, 2007, p. 100).

Como podemos perceber, a metáfora que surge do poema “Fractal” permite entender que se trata de um procedimento de busca, pautado pela prática imemorial e pelo abandono, conforme vimos no capítulo 2. Diante disso, a experiência do leitor e, também, do escritor de literatura só se completa no fim do seu trajeto de leitura, que atravessa estratos de tempo, duplicações e desdobramentos, na busca por sentidos através do eu-lírico ou do narrador da obra.

As teorias de leitura da década de 1970 para cá apontam nesta direção e dão um lugar para o leitor. Preveem o trabalho do leitor/leitora. Desta forma, a fim de entender a discursividade da metáfora *fractal*, vamos retomar o que se diz sobre a leitura. Este tema já foi abordado por vários autores que discutem o modo de ler, a figura do leitor/leitora, o ato da leitura, a morte do autor e sua consequente substituição por um leitor/leitora. Entre eles estão teóricos como: Wolfgang Iser (*O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, 1967); Umberto Eco (*Obra aberta*, 1962); Roland Barthes ("Escrever a leitura", 1970; "A morte do autor", 1968); Ricardo Piglia (*O último leitor*, 2005); e Daniel Link ("Como se lê", 2002).

Essas obras citadas acima apresentam modos de compreender a leitura e suas implicações a partir dos textos literários. É preciso sublinhar que estas teorias se diferenciam da que aparece em Scramim. Têm suas peculiaridades, sobretudo porque aparecem ao público acadêmico em momentos diferentes. O debate proposto no fim da década de 1960, início da década de 1970 ganhou força e fundamentação a ponto de mudar o modo como se interpretavam as obras, que eram pautadas pela ótica dos autores dos textos. Nesta nova perspectiva, o leitor/leitora passa a ser o foco. Apesar das diferenças, todas apresentam o leitor/leitora como uma figura fundamental neste processo de interpretação e construção de sentidos. E, nesta direção, de acordo com nossa pesquisa, evidenciamos que esta figura é essencial, pois a obra só se realiza na leitura. Neste ponto, a crítica literária exerce um papel vital ao propor diferentes leituras sobre os textos literários, estabelecendo uma mediação entre obra e público.

Wolfgang Iser, em seu livro *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1996)²⁹, propõe uma teoria que, de alguma forma, vai ao encontro do que percebemos através da metáfora *fractal*. Embora o autor acredite que o texto guie o leitor, porque ele preenche os vazios, já apresenta uma noção que lembra o leitor que produz *fractais*. Em Iser, a perspectiva é outra, mas também aponta para a recepção do leitor, da leitora.

Para Iser, o modo de interpretar que pergunta pela “intenção do autor” ou “a mensagem do texto literário” está ultrapassado. Na visão do autor, os pressupostos e a fundamentação que surgiram para pensar a interpretação da literatura moderna nos direcionam para os efeitos do texto. De um modo direto, o texto literário não funciona como alegoria, reflexo ou autorretrato da sociedade, a ficção excede o mundo real. O foco dessa nova forma de interpretar e ler é “a interação entre texto e contexto, tanto quanto entre texto e leitor...”. (ISER, 1996, p. 11).

²⁹ A teoria de Iser começa a aparecer no final da década de 1960.

Deriva daí o seguinte entendimento: tal efeito resulta da relação entre texto e leitor/leitora. A leitura é o ponto central, também, aqui nas reflexões de Iser. “Uma tarefa da teoria do efeito seria, portanto, ajudar a fundamentar a discussão intersubjetiva de processos individuais de sentido da leitura, bem como a da interpretação.” (ISER, 1996, p. 17). Na primeira parte do livro, o autor aborda os métodos tradicionais de interpretação e “as concepções de leitor e leitor implícito” no texto. Na segunda parte, Iser assinala a superação do debate acerca de ficção e realidade e nos mostra qual é o repertório do texto literário.

Iser parte de uma situação para exemplificar sua teoria: a novela de Henry James é uma analogia em relação à procura por um sentido único e oculto nas obras. “O desenho no tapete” coloca em cena um narrador sem nome (que é crítico) e Corvick, que também é crítico, mas detém mais êxito em suas análises. Além deles, há um romancista consagrado chamado Hugh Vereker e uma romancista iniciante chamada Gwendolen, sua noiva. É a obra desse romancista que o narrador e seu amigo Corvick passam a analisar.

Conforme Iser, James responde, de forma antecipada (tendo em vista que o texto é do século XIX), a uma questão de sua época que não poderia ser compreendida pelas práticas vigentes. “Estamos falando da interpretação teórica da literatura que busca as significações aparentemente ocultas nos textos literários”. (ISER, 1996, p. 23). Trata-se dos futuros modos de interpretação e de suas possibilidades.

Na novela “O desenho no tapete”, o narrador se vangloria por ter, aparentemente, descoberto em sua resenha o segredo do último livro de Vereker e está curioso para saber a reação do escritor. Para Iser, se assim fosse a obra se esvaziaria, pois o crítico descobriria, teoricamente, o sentido oculto. Abandonaria a obra como uma casca vazia, nas palavras do autor. A essa resenha, o escritor Vereker julga como mais um “papo furado” de sempre. Não há um tesouro a ser desvendado pela interpretação.

Nesse sentido, a arte moderna se opõe à interpretação tradicional das obras. A perspectiva tradicional de explicar o texto literário é representada pela figura do narrador, que aparece como crítico na história. Iser nos apresenta duas formas de olhar o problema (podemos considerar modos de leitura). A primeira delas é a discursividade: “... a crítica literária, com frequência, ainda reduz os textos ficcionais a uma significação referencial, embora isso já houvesse sido questionado no final do século passado”. (ISER, 1996, p. 27). Cabia ao crítico fazer a mediação entre a obra e o público leitor, como forma de orientar. Segundo Iser, para James, o crítico que capta as “aparições”, capta o vazio. Significa que ele não consegue ver, à medida que procura um sentido oculto, guiado pela referencialidade (baseado na realidade).

Por outro lado, a segunda forma é a imagética. “Se a princípio é a imagem que estimula o sentido que não se encontra formulado nas páginas impressas do texto, então ela se mostra como o produto que resulta do complexo de signos do texto e dos atos de apreensão do leitor.” (ISER, 1996, p. 33). Nesse ponto, o sentido é algo que aparece como experiência. Por isso, Corvick não consegue explicar em suas cartas qual é o segredo que permanece escondido. Só leitor/leitora pode viver essa experiência que é muda, essa sensação que fala a si mesmo. Pois, para Iser, o sentido está no texto.

“Essa negação de formas históricas encontra sua perspectiva na figura de Corvick.” (ISER, 1996, p. 29). Corvick se opõe à figura do crítico (narrador) que tenta explicar a obra por meio do seu quadro de referências, nivelando a obra à realidade. O crítico Corvick diz ter encontrado o segredo e entendido a obra de Vereker. Na história de James, “O desenho no tapete”, o crítico (Corvick) viaja por um período e passa a se corresponder com a que seria sua esposa.

Em determinada carta (que o narrador acompanha atentamente) afirma ter desvendado o segredo, mas não pode contar. Só contaria a Gwendolen depois de casados. No entanto, em lua de mel, ele sofre um acidente e morre com o segredo. O narrador vai até Gwendolen a fim de saber o segredo, que ela não conta. Ela, então, casa-se com Dryton Deane. E ele também é questionado pelo narrador, após a morte de Gwendolen. Novamente, esse personagem não sabe. “O desenho no tapete” se opõe a uma interpretação referencial, tradicional, por meio de uma explicação. Tanto que o crítico não consegue explicar, apenas relatar essa transformação, essa experiência. O narrador não entenderia, porque está fixado na discursividade, na explicação da obra que busca na realidade o seu referente. Desse modo, a obra de Vereker tem seus efeitos produzidos na leitura, na interação entre obra e leitor.

O sentido como efeito causa impacto, e tal impacto não é superado pela explicação, mas, ao contrário, a leva ao fracasso. O efeito depende da participação do leitor e sua leitura; contrariamente, a explicação relaciona o texto à realidade e, em consequência, nivela com o mundo o que surgiu através do texto ficcional. (ISER, 1996, p. 34).

Nessa direção, parece haver uma reação à interpretação tradicional através da Pop Art e da arte abstrata, conforme nos mostra Iser. A primeira coloca em cena um efeito de cópia, cujos sentidos não precisam explicação, não há necessidade de traduzir significações. E com a abstrata Iser reforça que “é só na leitura que os textos se tornam efetivos...”. (ISER, 1996, p. 48).

Ainda nessa direção, Iser discorre sobre o leitor ideal e o leitor contemporâneo: “... o primeiro é suspeito de ser mera construção, e o segundo, embora existente, dificilmente é

concebível como construção suficiente para enunciados abrangentes”. (ISER, 1996, p. 63). Isso indica que o leitor ideal é uma ficção imaginada pelo autor, que seria capaz de retirar da obra todas as significações. O segundo está baseado em pontos de referência que denotam normas e atitudes desse público, orientados por juízos de valor determinados.

Segundo Iser, para superar determinadas metodologias e esses leitores em questão, há um esforço para pensar outras concepções. Entre eles estão: arquiteitor, informado, intencionado. O primeiro indica a apreensão empírica do potencial dos efeitos do texto; o segundo, tem a ver com a descrição de processos em que os textos são atualizados pelo leitor; e o leitor intencionado pode ser encarado como a cópia do leitor ideal, imaginado pelo autor.

A fim de pensar as diferentes *camadas de significados*, considera outros modos de ler que apontam para um leitor implícito, cuja “concepção [...] designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor. [...] enfatiza as estruturas de efeitos do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele”. (ISER, 1996, p. 73). É nesse ponto que entendemos que Iser enfatiza que o leitor assume seu papel e preenche os vazios da obra, guiado pelo texto.

Nessa direção, superadas as metodologias de que a realidade é o oposto da ficção e da leitura associada ao autor pessoa, vejamos como, a partir da fenomenologia (relação do eu com o objeto, cuja ciência foca nos fenômenos puros), Iser compreende a relação entre a ficção e o leitor/leitora. Para além dessa questão, o autor entende a ficção como uma estrutura comunicativa que evidencia efeitos.

Partindo do pressuposto de que o texto literário tem seu conteúdo baseado em convenções sociais e as organiza utilizando-se de elementos da narrativa (entendidos por Iser como estratégias: narrador, personagens, enredo...), a teoria do efeito estético se concentra na relação entre texto e realidade, texto e leitor. Para o autor, a conexão com a realidade se dá no ato da leitura, é “[...] imanente ao texto, absolutamente imune a qualquer coisa fora dele”. (EAGLETON, 2001, p. 81). A pergunta que cabe em tal teoria é “o que acontece com o leitor”?

É preciso assinalar que o leitor dialoga com a obra através de um feedback intermitente no processo de leitura. A partir disso, Iser pensa as condições e aspectos pragmáticos dos textos literários. A obra absorve diferentes contextos. Essas referências extratextuais assumem significações diferentes nos textos de ficção. Diferentemente dos atos de fala que obedecem a convenções e regras estabelecidas socialmente, que possibilitam o entendimento entre interlocutores devido a estas normas conhecidas e estabilizadas, o texto ficcional não tem essa mesma pragmática. Para Iser, pode-se falar em uma despragmatização

na ficção que se torna a pragmática do texto literário. A ficção rompe com os sentidos estabilizados pelo fato de que organiza uma seleção de diferentes convenções em uma estrutura, que tende a retirá-las do contexto.

O discurso ficcional se refere a convenções que traz consigo; ele tem os procedimentos que esboçam como estratégias as condições constitutivas do texto para os receptores; e, por fim, tem a qualidade performática, pois o leitor deve produzir a referência de convenções diferentes como o sentido do texto. (ISER, 1996, p. 115).

Nessa perspectiva, o texto literário exige do leitor uma reação para que preencha esses vazios que não estão ancorados nem na realidade, nem no contexto, mas oferece elementos e condições que permitem uma representação imaginária e uma, conseqüente, produção de significações. Durante o ato da leitura há uma atualização da significação que se opera no leitor, porque ele se depara com imprevisibilidades e informações no texto ficcional, que possibilitam corrigir tais sentidos com base nos efeitos nele (leitor) suscitados.

Tendo em vista que os elementos estabilizados no cotidiano não funcionam da mesma forma na ficção, constituem o repertório do texto literário. “Dessa maneira, ao acolher no repertório elementos de convenções, mesmo que não esteja com eles familiarizado, o leitor participa do texto estabelecendo uma relação dialógica.” (ISER, 1996, p. 145). O que se exige do leitor, nessa nova ordem, é que ele precisa acompanhar essa performance realizada pela organização do repertório da obra.

Nesta mesma direção de ruptura com a ordem tradicional, Umberto Eco, em *Obra aberta*, aborda exatamente o modo como as obras deram forma a outra poética que depende da intervenção do leitor. O leitor é quem guia o texto e não o contrário, como aparece em Iser, para quem o texto é que guia. Para pensar essa poética moderna, o autor define alguns pontos para nos situarmos: *valor da noção de obra aberta; estrutura da obra aberta; um fim em si mesma*. Para tal, a poética é entendida como estrutura ou o fazer artístico. O entendimento de obra aberta é esclarecido por Umberto Eco da seguinte forma: a ambiguidade das obras.

A obra aberta indica uma direção, representa um modelo, cuja característica se encontra em diferentes estruturas. Nas palavras do autor, a abstração é o modelo da obra aberta. É desse modo que nos mostra a tendência de diferentes poéticas que, novamente, dependem da relação com o leitor/leitora. Nesse intuito de pensar a produção artística e a relação entre a obra e o leitor, esclarece-nos em que sentido entende a obra aberta: forma, estrutura, um todo orgânico, que nasce de diversas experiências.

No entanto, quando se trata do objeto de análise, Eco utiliza a expressão “estrutura”, no intuito de entender a relação desse modelo com seu público leitor e retirar daí o que é comum em outras obras. “Assim, a ‘estrutura de uma obra aberta’ não será a estrutura isolada das várias obras, mas o modelo geral [...] que descreve não apenas um grupo de obras, mas *um grupo de obras enquanto postas numa determinada relação frutiva com seus receptores*”. (ECO, 2015, p. 31).

Também aqui o modo de ler aparece como metáfora, pois o próprio autor define dessa forma no seguinte trecho: “[...] falamos da obra aberta como metáfora epistemológica (usando naturalmente outra metáfora): as poéticas da obra aberta apresentam caracteres estruturais semelhantes aos de outras operações culturais que visam a definir fenômenos naturais ou processos lógicos”. (ECO, 2015, p. 32).

Para Eco, o objetivo não é o de unificar essas relações, mas tão somente perceber a multiplicidade da obra do artista contemporâneo. A partir dessa noção, propõe observar se ela tem um fim em si mesma (da arte contemporânea) ou se é só o começo das inquietações sobre a natureza e a função da arte em geral. Para o autor, a estruturação do material (ou repertório) sempre passou pela relação entre obra e leitor. Por outro lado, não se pode reduzir a obra de arte a estruturas comunicativas. É apenas o começo.

Fixar portanto a atenção, como temos feito, sobre a relação frutiva obra-consumidor, como se configura nas poéticas da obra aberta, não significa reduzir nossa relação com a arte aos termos de um puro jogo tecnicista [...] É, pelo contrário, um modo entre muitos, aquele que nos é permitido por nossa específica vocação para a pesquisa, de reunir e coordenar os elementos necessários a um discurso sobre o momento histórico em que vivemos”. (ECO, 2015, p. 38).

Apesar de abordar diversos temas relevantes para o período em questão, o que nos interessa aqui é a relação entre obra e leitor e as diferentes possibilidades de interpretação de uma obra. Aí está dileneado o conceito de obra aberta no sentido de que ela é múltipla, permitindo ao leitor diferentes inferências e interpretações durante a leitura dos textos literários. Eco afirma que não existe obra fechada, o que existem são obras menos ou mais abertas. Interessa-nos, a partir dessa ideia, os capítulos que abordam a relação *frutiva que experimentamos* na leitura. No capítulo “A poética da obra aberta”, Eco afirma que:

... no ato da reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela

própria [...] passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 2015, p. 68).

Esse pensamento reforça o que abordamos até aqui sobre a liberdade que cada leitura nos oferece na interpretação, baseada em nossas experiências. Toda obra literária exige, contraditoriamente, uma resposta livre, por assim dizer. Conforme o autor, tal obra só é entendida se o intérprete reiventá-la. À medida que o autor amplia as possibilidades de leitura, como Bernardo Carvalho em *Teatro*, por exemplo, promove maior abertura. É o leitor que escolhe uma “chave de leitura”.

Nessa linha, grande parte da literatura contemporânea baseia-se no uso do símbolo como comunicação do indefinido, aberta a reações e compreensões sempre novas. Facilmente podemos pensar na obra de Kafka como uma obra ‘aberta’ por excelência: processo, castelo, espera, condenação, doença, tortura, não são situações a serem entendidas em seu significado literal imediato. (ECO, 2015, p. 75).

Outro exemplo de obra aberta, com múltiplas leituras possíveis, é o caso de *Dom Casmurro*, onde o narrador dá a entender que Capitu o traiu. Mas, não há provas. Por outro lado, a leitura pode ser feita pelo viés do ciúme, o que faz dela uma obra ainda mais ambígua. É uma obra em movimento, o autor oferece ao leitor *a obra a acabar*. Havia uma corrente que acreditava no que o personagem Bentinho conta (a traição). Com o trabalho de Helen Caldwell³⁰ sobre *Dom Casmurro*, outras perspectivas apareceram, mostrando o caráter aberto do texto.

Segundo Eco, a obra aberta apresenta um mundo permeado pela ambiguidade, pois sempre pede uma nova intervenção a cada leitura, visto que não concretiza um terreno firme. É, antes, um terreno movediço por onde transitam, constantemente, comportamentos humanos. Esse movimento é entendido aqui como um convite a fazer a obra em parceria com o escritor. O leitor, então, pode escolher entre as infinitas possibilidades de leitura, fazendo com que a vida da obra seja renovada.

No capítulo “Análise da linguagem poética”, Eco deixa ainda mais clara a ideia de obra aberta quando exemplifica seu oposto com uma fórmula matemática em que não há outra interpretação a não ser o que realmente quer significar. Igualmente, o sinal verde no trânsito tem uma única interpretação universal. Por outro lado, o verso de um poema, por exemplo, não apresenta imediatamente uma significação denotativa.

³⁰ Em 1960, Caldwell publicou um estudo de *Dom Casmurro* (*O Otelo brasileiro de Machado de Assis*), destacando o ciúme doentio de Bentinho.

Nesse sentido, espera-se, de quem o lê, uma experiência passada. Aproxima-se, dessa forma, do que entendemos por anacronismo³¹, tendo em vista que Eco afirma que a leitura depende do ânimo de quem a recebe (a obra) e nunca reaparece com as mesmas significações. Embora a poética (estrutura, ficção, literatura) esteja mais voltada para uma linguagem emotiva, conotativa, não justifica a experiência estética.

Chegamos ao limiar da realização estética, tomamos assim consciência de que a esteticidade não está mais do lado do discurso emotivo do que do lado do discurso referencial; a teoria da metáfora, por exemplo, provê um rico uso de referências. O emprego estético da linguagem (a linguagem poética) implica, portanto, um uso emotivo das referências e um uso referencial das emoções, pois a reação sentimental manifesta-se como realização de um campo de significados conotados. (ECO, 2015, p. 115).

Pode-se dizer que, no processo de leitura da literatura, as referências são complementares. Nessa direção, Eco conclui que a ideia de obra aberta configura-se pelas relações “[...] suscitadas e dirigidas pelos estímulos organizados segundo a intenção estética”. (ECO, 2015, p. 115). Tais estímulos derivam da interação de um conjunto de convenções, referências e sensibilidade, que nos permitem ter uma compreensão estética, onde existe uma ambiguidade. Este modo ambíguo de ler e comunicar influencia na estruturação (organização) do discurso. A fim de explicar o valor estético que deriva daí e o consumo (modo de ler) das obras, Umberto Eco se utiliza da teoria da informação.

Segundo Eco, as comunidades possuem um patrimônio de informações. Para que algo seja novo, é necessária uma desordem que incrementa a informação e que seja diferente daquilo que já se sabe. Neste ponto, considera que a linguagem informal, cotidiana, é rica em comunicar algo novo, pois se opõe a um uso culto da língua.

Na arte, esse fato ocorre por excelência, e a palavra poética é comumente considerada aquela que, pondo som e conceito em uma relação absolutamente nova, os sons e as palavras entre eles, unindo frases de modo não comum, comunica, junto com um dado significado, uma emoção inusitada; a tal ponto que a emoção surge também quando o significado não se faz imediatamente claro. (ECO, 2015, p. 140-141).

Podemos exemplificar essa ideia da seguinte forma: a raposa diz ao pequeno príncipe que vai recordar dele sempre que olhar para o trigo dourado em função dos cabelos que são amarelos. O fato de lembrar é tido como normal. Por outro lado, a informação nova está na associação que faz do pequeno príncipe ao trigo, que desperta o sentimento de um laço

³¹ Conforme destacamos no início deste capítulo.

estabelecido. Dessa forma, há um aumento de informação (na comunicação) ao que se estabelece por laço, revelando certa intensidade (que é subjetiva, ambígua), a julgar pelas características: amizade, cativar, vida cheia de sol, cabelos cor de ouro, amar o barulho do vento no trigo, felicidade...

A arte cria sua própria organização no interior de um novo discurso, diferente dos parâmetros existentes no sistema anterior (nas convenções sociais). Desse modo, Eco considera que o valor efetivo está na interpretação, à medida que o leitor/leitora escolhe conjuntos que significam por conta da familiaridade e da experiência passada. “Por isso, somos obrigados, em cada situação, a invocar, como fator formativo da percepção, a experiência adquirida...”. (ECO, 2015, p. 166). Tendo em vista que temos a tendência de complementar, a leitura (nos dois sentidos: tanto para o ato de ler quanto para escrever, que também é uma leitura) aparece por meio de metáforas. Nesse sentido:

A poética da obra aberta apresenta-nos justamente uma possibilidade histórica desse tipo: o afirmar-se de uma cultura que admite, diante do universo das formas perceptíveis e das operações interpretativas, a complementaridade de inspeções e soluções diferentes; a justificação de uma descontinuidade da experiência, assumida como valor em lugar de uma continuidade convencionalizada, a organização de diferentes decisões explorativas reduzidas à unidade por uma lei que não lhes prescreva resultados absolutamente idênticos, mas que, pelo contrário, as encare como válidas justamente enquanto se contradizem e se completam, entram em oposição dialética gerando assim novas perspectivas e informações mais amplas. (ECO, 2015, p. 181).

Vemos aí na teoria de Eco um modo de ler, para quem o leitor/leitora assume um papel ao “completar a obra” e selecionar os sentidos/significações com base na experiência. Essa complementaridade por parte do leitor/leitora aparece como metáfora. Nessa direção, como toda leitura é sempre um novo olhar para o texto literário, Roland Barthes tenta sistematizar o que ele chama de “levantar a cabeça”. É interessante pensar, nesse sentido, o modo como aborda uma teoria da leitura em seus estudos publicados no livro “O rumor da língua”. O autor propõe uma forma que nos faz olhar para uma questão que Ricardo Piglia também nos apresenta em “O último leitor”: a interrupção. O “interromper” a leitura indica uma série de conexões, relações e ideias.

No capítulo “Escrever a leitura”, Roland Barthes exemplifica sua teoria partindo de um texto de Balzac, *Sarrasine*. Diz o autor que parou muitas vezes para pensar o que é esse texto que escreveu ao ler a novela. Segundo ele, tentou filmar essa leitura em câmera lenta. [...] o resultado, creio, não é nem totalmente uma análise [...] nem totalmente uma imagem

[...] Simplesmente um texto, esse texto que escrevemos em nossa cabeça quando a levantamos”. (BARTHES, 2012, p. 26).

Sua inquietação está no fato de que há uma preocupação exacerbada com o autor e nada com o leitor. “[...] o autor é considerado o proprietário eterno de sua obra [...] o autor tem, assim se pensa, direitos sobre o leitor [...] procura-se estabelecer *o que o autor quis dizer*, e de modo algum *o que o leitor entende*”. (BARTHES, 2012, p. 28). A esse exagero, a esse olhar equivocado, o autor propõe pensar a lógica da leitura em detrimento das regras da escrita (composição). Pois, “... a composição canaliza; a leitura, pelo contrário (esse texto que escrevemos em nós quando lemos), dispersa, dissemina...”. (BARTHES, 2012, p. 28).

À leitura, outras associações se somam: ideias, imagens, sentidos, experiências. Desse modo, está além do que o dicionário ou a gramática nos apresentam. Na sua tentativa de reconstituir a leitura, Barthes afirma que, embora pareça contraditório, também tem suas regras, pois a letra segue um código, uma língua, uma lógica narrativa, formas simbólicas etc. E, dessa forma:

... propor o sistema de sua leitura [...] é principalmente [...] levar a conhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas verdade lúdica [...] ler é fazer o nosso corpo trabalhar [...] ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam [...] ao ler, nós também imprimimos certa postura ao texto, e é por isso que ele é vivo... (BARTHES, 2012, p. 29).

Lemos levantando a cabeça com essas linguagens que nos atravessam e que afetam nossos sentidos. Segundo ele, é preciso olhar para o que é pertinente: o sentido. É preciso dar um passo adiante. Nessa lógica, a *anagnose* é o passo além, que significa leitura e interpretação. No entanto, “[...] as antigas pertinências ainda não convêm à leitura, ou esta as ultrapassa”. (BARTHES, 2012, p. 32).

Para Barthes, a leitura escapa da pertinência, não há como unificar em uma forma. Nem há como definir níveis de leitura. Ao contrário, pode-se falar em *im-pertinência*, pois é movida por um desejo: “[...] toda leitura ocorre no interior de uma estrutura (mesmo que múltipla, aberta) [...] mas perverte-a”. (BARTHES, 2012, p. 33). A liberdade é o que nos permite ler do modo como imaginamos, como fantasiemos, de acordo com, paradoxalmente, leis de leitura, entendidas por Barthes como recalques, que passam pela cultura, o meio, os grupos sociais, a organização da biblioteca: “Nesse caso, é a profusão mesma dos livros que é a lei...”. (BARTHES, 2012, p. 35).

Nesse sentido, ainda que de modo contraditório, o desejo de ler prevalece e para isso o leitor se retira do mundo exterior. O desejo de ler nos leva a alguns prazeres que indicam uma

imagem de leitura. Segundo Barthes, são três modos: relação onde o leitor é capturado pelas palavras; o leitor é mobilizado pelo suspense; a leitura conduz a um desejo de escrever. O autor compara esse processo (essa sistematização) ao gozo que leva à escritura: “... a leitura é condutora do Desejo de escrever (estamos certos agora de que há um gozo da escritura...) [...] desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o ame-me que está em toda escritura”. (BARTHES, 2012, p. 39).

Essa teoria da leitura passa pela pertinência, recalques, desejo e pelo sujeito. Um modo de associar o leitor/leitora à narrativa é imaginá-lo como uma personagem; é preciso considerá-lo/considerá-la como parte de uma estrutura narrativa. Mais do que codificar, o sujeito-leitor, nas palavras de Barthes, *sobrecodifica*, pois permite que seja atravessado pelas linguagens. Por isso, a leitura não é uma ciência. Há, nessa direção, o texto “A morte do autor” que complementa e reforça essa teoria proposta sobre a leitura.

Nesse texto, Barthes toma como ponto de partida a novela “Sarrasine” para explicar a neutralidade da escrita. Essa voz do texto, na leitura, não pode ser associada ao autor, pois na escrita não há origem: “[...] a escrita é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito...”. (BARTHES, 2012, p. 57). E nesse ponto ocorre a morte do autor, pois o texto literário não pode ser lido pelo ponto de vista do autor.

Aliás, nem se sabe qual é o ponto de vista do autor. O que se tem ao ler é puramente o texto (e tudo o que caracteriza a textualidade, a narrativa, a semântica) e as associações com base na experiência de cada leitor/leitora. Associar a pessoa ao texto literário é um equívoco. A essa discussão sobre o império do autor, que impera ainda em manuais de literatura, onde a obra tem seu juízo de valor a partir do autor-pessoa, Barthes contrapõe com Mallarmé, que coloca a linguagem em primeiro plano em detrimento do autor. “[...] toda poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura (o que vem a ser [...] devolver ao leitor o seu lugar)”. (BARTHES, 2012, p. 59). No final da década de 1960, claramente, o teórico francês já previa um lugar para o leitor/leitora.

Nesse sentido: “[...] a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem...”. (BARTHES, 2012, p. 60). Desse modo, a leitura é esse espaço de camadas, estratos de tempo (para lembrar o anacronismo dos textos) e dimensões diversas que escapa de uma voz única, como se a obra literária tivesse uma propriedade. Pois, as palavras só são explicadas pela relação com outras e, nesse caso, a interpretação e o modo de ler são totalmente subjetivos. Impor um único sentido à determinada obra é fechar a possibilidade das múltiplas leituras.

Segundo Barthes, as obras estão aí para serem deslindadas e não explicadas, como muitas vezes tenta fazer o crítico de arte.

... um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo [...] em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, [...] é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: [...] sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor. (BARTHES, 2012, p. 64).

Pois, o que se manifesta na obra não é a voz do escritor. Aí está a diferença entre um e outro: esses valores reorganizados (pelo criador) são recortados da sociedade pelo autor-pessoa. Este último não interessa para a composição da obra, nem os processos psicológicos, porque o autor-pessoa não os vive (processos), só os materializa na obra.

Mais recentemente, o que propõe Ricardo Piglia se aproxima dessa ideia e do que percebemos no ensaio de Scramim: o modo de ler. No livro “O último leitor”, capítulo 4, “Ernesto Guevara, rastros de leitura”, Piglia escreve que:

Muitas vezes o que se leu é o filtro que permite dar sentimento à experiência; a leitura é um espelho da experiência, define-a, dá-lhe forma. [...] Guevara encontra no personagem de London o modelo de como se deve morrer. Trata-se de um momento de grande condensação. Não estamos longe de Dom Quixote, que procura nas ficções que já leu o modelo da vida que deseja viver. (PIGLIA, 2006, p. 98-99).

Ao abordar o comportamento de leitor de Guevara, Piglia parte de uma experiência real e narra esta passagem. A situação é a de que Guevara se encontra ferido e lembra da cena em que o personagem de Jack London pensa como morrer com dignidade. Essa relação e uso de sentido remete aos vestígios de uma prática social. Para o autor de *O último leitor*, é: “[...] um modo de unir a leitura e a vida. A vida se completa com um sentido que se retira do que se leu numa ficção”. (PIGLIA, 2006, p. 99). É assim, através da experiência, que Guevara escreve esse fato³² em *Passagens da guerra revolucionária*, lembra do conto e coloca em cena uma imagem.

Nessa imagem que Guevara convoca no momento em que imagina que vai morrer, condensa-se aquilo que procura um leitor de ficção; é alguém que encontra numa

³² “Na mesma hora comecei a pensar na melhor maneira de morrer, naquele minuto em que tudo parecia perdido. Lembrei-me de um velho conto de Jack London, em que o protagonista, apoiado no tronco de uma árvore, toma a decisão de acabar a vida com dignidade, ao saber-se condenado à morte, por congelamento, nas regiões geladas do Alasca. É a única imagem de que me lembro.” (apud PIGLIA, 2006, p. 99).

cena lida um modelo ético, um modelo de conduta, a forma pura da experiência. [...] Não foi um sujeito real que viveu uma experiência e que a conta a outra pessoa; a leitura é que modela e transmite a experiência, na solidão. (PIGLIA, 2006, p. 99-100).

Aproxima-se do que nos ensina Roland Barthes sobre a leitura, há em Piglia a ideia de movimento e pausa; há um “levantar a cabeça” durante a leitura, que o leva para a ação, pois a conduta do leitor é que mantém o texto vivo. “Guevara lê no interior da experiência, faz uma pausa. [...] Inclusive é interrompido pela ação, como quem desperta...”. (PIGLIA, 2006, p. 102).

Nesse capítulo sobre Che Guevara temos o exemplo da tentativa de viver a leitura, assim como Dom Quixote que parte para viver o que leu nas novelas de cavalaria. Para Piglia, “Guevara é o último leitor porque já estamos diante do homem prático em estado puro, diante do homem de ação. [...] Ao mesmo tempo, [...] a relação que ele mantém com a leitura irá acompanhá-lo ao longo de toda a vida.” (2006, p. 101).

Eis aí um modo de ler e também de escrever literatura. Nessa direção, a viagem é um elemento que contribui para tal intento, além de servir como uma analogia para a leitura. O leitor chega transformado ao final de um livro, da mesma forma que Guevara foi transformado pelas experiências que viveu, a partir de suas viagens e leituras. “Escrever e viajar, e encontrar uma nova maneira de fazer literatura, um novo jeito de narrar a experiência.” (PIGLIA, 2006, p. 109). Conforme o autor, Guevara escreve porque lê. A única coisa que interrompe sua marcha é a leitura. E vice-versa, essa pausa para ler é interrompida no momento da ação, onde marcha levantando a cabeça. Na ação, é como se Guevara colocasse em prática o que encontra nas leituras.

Na leitura, Guevara busca um modelo de como viver; busca um novo sujeito que está em construção nessa marcha por liberdade. Segundo Piglia, as anotações em seus diários é uma forma de registrar a experiência vivida nos combates e, por outro lado, há o momento da elaboração do texto, onde o próprio Guevara percebe que há uma diferença. É o que permite ler sobre si mesmo, mas também é como se lesse a história de outro. ““O personagem que escreveu estas notas morreu [...] não sou eu”, escreve no início de *Minha primeira grande viagem*”. (PIGLIA, 2006, p. 107). Nesse ponto, novamente, com Roland Barthes, podemos lembrar que morre o autor e surge o leitor.

De acordo com Piglia, existe aí uma identidade, que resulta da linguagem, escreve como fala; é “um novo dandismo”, que culmina na figura do leitor que sai do conteúdo livresco. “Paralelamente, permanece em Guevara o que denominei figura do leitor. [...]

Aquele que constrói o sentido no isolamento e na solidão. [...] Uma figura extrema do intelectual como representante puro da construção do sentido...”. (PIGLIA, 2006, p. 130).

O autor pensa em Guevara como um Dom Quixote às avessas, guiado pela razão, transformado pelas viagens e pelas experiências, que resulta na representação da figura de um leitor. Nas leituras é que encontra um sentido para tais experiências, um modo de viver, que é também um modo de ler. “Ir até a vida [...] e voltar para escrever [...]. Guevara está em busca da experiência pura e vai atrás da literatura...”. (PIGLIA, 2006, p. 109).

Conforme nos mostra o autor, o ponto em comum que podemos destacar é que: “Vai-se da leitura à realidade, ou percebe-se a realidade sob a forma do romance, com essa espécie de filtro que a leitura oferece.” (PIGLIA, 2006, p. 136). É nessa direção que Quixote e Guevara, por exemplo, encenam o que leram nos romances. Embora se trate da mesma questão, a leitura e a composição, aqui a perspectiva é diferente.

Em Scramim, o que está em primeiro plano é o modo de compor³³ de cada autor/autora e através de qual procedimento (que em Carlito Azevedo é o *fractal*). Em Piglia, a questão é como essa figura está representada na literatura. E, desse modo, um ponto que ressalta bastante é o isolamento de quem lê. Ao transitar entre a realidade e a ficção, Piglia seleciona textos e cenas literárias para pensar essa figura, que culmina em Che Guevara. Ele lê levantando a cabeça, permitindo que o corpo trabalhe (de acordo com Barthes) e, ao mesmo tempo, imprime uma atitude em relação ao texto. E, nessa direção, segundo Ricardo Piglia, sempre lemos mal porque isso acontece a partir de nossas experiências de vida.

De acordo com o que evidenciamos até aqui, tanto na ficção quanto na realidade, a questão da experiência e da leitura (a figura do leitor/leitora) é recorrente. Nessa direção, a questão já retomada por alguns escritores antes e no século XXI aparece no texto de Daniel Link, no capítulo “Como se lê”: *Como ler a literatura do ano 2000?*

Para usar as palavras de João Cesar de Castro Rocha:

Neste contexto, vale recordar o que Kafka ponderou em seu diário: no ano 2000, estaremos lendo a literatura do ano 2000. O olhar é sempre anacrônico, surpreendendo as preocupações contemporâneas nos objetos de qualquer época, mesmo que essa época seja o tempo da posteridade. (ROCHA, 2006, p. 303).

Equivale a dizer que a narração (da leitura da literatura do ano 2000) carrega posições axiológicas de sua época: o presente (tendo em vista o anacronismo). Esse desafio proposto por Jorge Luis Borges é discutido por Daniel Link (2002): “Uma literatura difere da outra,

³³ E que entendemos que é, também, um modo de ler.

ulterior ou anterior, menos pelo texto que pelo modo que é lida: se me fosse dado ler qualquer página atual [...] como será lida no ano 2000, eu saberia como será a literatura do ano 2000”’. (BORGES apud LINK, 2002, p. 17).

Neste texto, “Como se lê” (2002), Link pensa o que *entender por “leitura”*. Para isso, cita esse trecho de Borges, retirado do texto “Nota sobre (para) Bernard Shaw”. Deriva daí um modo de ler, que Daniel Link propõe da seguinte forma:

O sujeito lê um objeto: Chamemos 1 ao objeto; 2 ao sujeito; 3 à relação entre sujeito e objeto: o que chamamos leitura é apenas a correlação de duas séries de sentido, uma inerente ao objeto e outra inerente ao sujeito (...). Se o que aparece é apenas a série de sentidos “que vem” do objeto e apenas do objeto, estamos diante de uma descrição. Se o que se impõe é a série de sentidos do sujeito (...), estamos diante de uma interpretação. Não se trata de “desqualificar” a descrição (o 1) e a interpretação (o 2), mas simplesmente de declará-las limites da leitura (o 3). (LINK, 2002, p. 19).

A partir da relação entre sujeito e objeto surgirá a leitura, que deriva da correlação de sentidos, red denominada pelo sujeito, através de uma metáfora, por exemplo. Dessa forma, Link entende “A leitura como correlação de séries de sentido (a ordem dos signos está no objeto, a red denominação é uma operação do sujeito)...”. (LINK, 2002, p. 28).

Baseado nessa noção de leitura, com a red denominação vem a metáfora, que nos remete a pensar em *fractal*. Assim como as outras teorias, apresenta-se aí, também, uma discursividade, que determina uma posição (um lugar) para a autora de “Os fractais do modernismo”. Esse lugar é de quem entende a leitura como *fractal*, que também enxerga no leitor/leitora a construção de sentidos das obras literárias, ampliando-se a cada leitura. No entanto, aqui essa noção se apresenta como desdobramento, que revela anacronismos; ao passo que em Iser é um leitor implícito que se adapta aos efeitos do texto; em Eco, é a ambiguidade das obras, o receptor transita por estruturas poéticas e se depara com a multiplicidade das obras numa relação *fruitiva*; em Barthes, é a morte do autor, que culmina no nascimento de um leitor que levanta a cabeça para escrever um texto, associando ideias, conexões, relações, desejo, onde o leitor tem a liberdade de ler como imagina, atravessado pelas linguagens e que escapa de uma voz única (a do autor); em Piglia, é a busca de um modelo ético de comportamento que se encontra nas leituras e, assim, tem em Guevara o exemplo prático, o homem de ação, a figura do último leitor que parte para viver essas experiências a la Dom Quixote; em Link, o entendimento é de que há uma correlação de sentidos e cabe ao sujeito a red denominação.

O que há em comum é que as leituras dos teóricos aqui abordados aparecem como metáforas e dialogam, de alguma forma, com a teoria de leitura que aparece no ensaio “Os

fractais do modernismo”. Podemos ver em cada um desses teóricos, respectivamente³⁴, metáforas de leitura que se apresentam da seguinte forma: *preenchendo os vazios, obra aberta, levantando a cabeça, a figura do leitor, relação, fractal*. Além disso, apresentam o leitor/leitora como figura central nesse processo de leitura e interpretação. Dessa forma, entendemos que *fractal* é, principalmente, um modo de ler a literatura do presente. E, nessa direção, a “leitura como fractal” parece atravessar toda a literatura do presente que *dobra e se desdobra*, através de um gesto anacrônico, que se renova e constrói sentidos a cada presente de leitura.

³⁴ Iser, Eco, Barthes, Piglia, Link, Scramim.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, “Leitura como *fractal*”, a proposta foi compreender o funcionamento da metáfora *fractal*, que aparece como um modo de ler textos literários no presente. Essa metáfora foi mobilizada por Susana Scramim no ensaio de crítica literária “Os fractais do modernismo”. Para tal, um roteiro foi definido, a fim de pensar a historicidade, a memória e a discursividade da metáfora *fractal*.

Percebemos, ao ler o ensaio, que Scramim propôs um modo de ler a literatura do presente, a começar pela poética e o poema de Carlito Azevedo. Em 1991 o poeta lança o poema “Fractal”, que dialoga com “No meio do caminho”. Em 2001, o mesmo poema aparece em uma antologia intitulada *Sublunar*. Susana Scramim, em 2007, lê a poética de Carlito Azevedo e destaca um modo de ler, através do que se caracteriza como metáfora: *fractal*. O que nos permite entender *fractal* como uma metáfora é o diálogo que estabelecemos com os estudos de Michel Pêcheux. Ela é entendida por meio de três dimensões que abordamos em três capítulos.

Cada capítulo corresponde a uma dimensão, respectivamente: no capítulo 1 (intradiscurso), apresentamos o ensaio de Scramim, a metáfora ali mobilizada com seus deslizamentos de sentidos e a articulação interna do processo discursivo, que estabelece um diálogo com outros autores; no capítulo 2 (interdiscurso: a memória), percebemos as influências externas que dão sustentação à metáfora *fractal*, que apresenta objetos com as seguintes características: anacronismo, duplicação, desdobramento, prática imemorial; no capítulo 3 (formação discursiva), o que fica evidente é que esse *já dito, o que fala antes* determina o que pode e deve ser dito, evidenciando um posicionamento do sujeito dentro de uma dada formação discursiva que o constitui.

É assim, por meio da metáfora, que Scramim apresenta o objeto (a poética de Azevedo) para leitores e passa a refletir sobre a literatura do presente. Essa metáfora, por sua vez, tem uma historicidade e dialoga com os autores Carlito Azevedo, Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Miguel de Cervantes, Jorge Luis Borges, Silviano Santiago e Bernardo Carvalho. Essas leituras que possibilitaram o debate e o entendimento acerca de *fractal*, pervivência, abandono, desdobramento, duplicação e anacronismo.

Vimos que há nas obras, assim como no poema “Fractal” de Azevedo, algo que sobrevive nelas. E nesse ponto é que as obras do presente se revelam anacrônicas. Os estratos de tempo passados continuam emergindo com outros sentidos, independente do contexto. Por

outro lado, segundo Scramim, um futuro promissor é possível por conta do abandono de um caminho seguro para a composição de literatura.

Segundo a autora, Carlito Azevedo e Bernardo Carvalho decidem por um caminho alternativo que opta por procedimentos de busca de uma experiência única (a quête). Esse caminho caracteriza-se pela prática imemorial, que não enaltece a memória literária do modernismo, por exemplo. Em outros termos, não repete os procedimentos já utilizados pela vanguarda.

Esse modo de ler denota uma discursividade que posiciona a autora num determinado lugar, a partir das formações imaginárias e ideológicas que circulam dentro de uma formação discursiva, resultando no todo complexo com dominante. Para que *fractal* tenha sentido, foi preciso levar em consideração o que se *fala antes* acerca da leitura e os diferentes modos de ler que aparecem nos estudos de Wolfgang Iser, Umberto Eco, Roland Barthes, Ricardo Piglia e Daniel Link.

Certamente, existem outros, mas definimos nosso percurso dessa forma, a fim de verificar semelhanças e diferenças entre esses teóricos. E, assim, percebemos que as leituras propostas se assemelham no sentido de que apresentam novas formas de ler, alinhadas com as questões pertinentes ao tempo presente, em detrimento de velhas práticas e metodologias utilizadas para a interpretação de ficção.

Essas novas formas de interpretar assinalam uma ruptura em relação aos velhos métodos que partiam de questões como, por exemplo: “o que o autor quis dizer?”. Esse novo modo de ler, que surge como metáfora, coloca o leitor/leitora no centro da questão e dá a ele/ela seu devido lugar, tendo em vista que a leitura ocorre com base na experiência de cada um/uma e no que é imanente ao texto literário. Dessa forma, esses teóricos que abordam a leitura ajudam a pensar, construir e significar o modo de ler proposto por Scramim, que a insere num conjunto de saberes pertinentes à crítica literária, uma disciplina de interpretação.

Por fim, a metáfora enunciada no ensaio serve para ler e apresentar a poética de Carlito Azevedo, mas também para pensar os diferentes modos de ler. Sendo assim, ajuda-nos a ler outras obras que apresentam traços semelhantes aos encontrados na memória de *fractal*. Consideramos, dessa forma, que existem múltiplas possibilidades de leitura, de acordo com o que propõe, por exemplo, Umberto Eco em *Obra aberta*. Vimos que, em todas as leituras teóricas aqui abordadas, a interpretação, o ato de ler deriva do embate entre obra e leitor, entre leitor e realidade. É importante ressaltar, nessa direção, que a discursividade da metáfora *fractal* define, por meio de um conjunto de elementos que percebemos na leitura de Susana Scramim, o que é a literatura do presente, cuja característica é a de ser anacrônica.

Constatamos, assim, a noção de *fractal*, que aparece em textos literários, tanto na poesia quanto na prosa. A metáfora indica um modo de ler, que é também um procedimento de cada autor. Nesse sentido, entendemos que a metáfora proposta para apresentar a obra de Carlito Azevedo caracteriza-se por meio de fragmentos e referências que estabelecem diálogos intermitentes.

6. REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Image et memoire**. Paris: Hoebeke, 1998.

_____, _____. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____, _____. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____, _____. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

AIRA, César. **Pequeno manual de procedimentos**. Tradução de Eduardo Marquardt; organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANTELO, Raul – **Potências da Imagem** – Chapecó: Argos, 2004.

ARRIGUCCI, Júnior Davi, **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira** – São Paulo: Companhia das letras, 1990.

AZEVEDO, Carlito. **Collapsus Linguae**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1991.

_____, _____. **Sublunar**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BAUDELAIRE, Charles, **As Flores do Mal**; tradução e notas de Ivan Junqueira. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. *Rev. Bras. Educ.* [online]. 2002.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Abril, 1972.

BUCK-MORSS, Susan, **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens** / Susan Buck-Morss; tradução de Ana Luiza de Andrada; revisão técnica de David Lopes da Silva.- Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002, p. 346.

CARVALHO, Bernardo. **Teatro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CERVANTES Saavedra, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

_____, _____. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. Porto Alegre: L&PM, 2006.

CHKLOVISKI, V. **A arte como procedimento**. In: TODOROV, T. Teoria da Literatura I. Textos dos formalistas russos. Lisboa: Edição 70, 1987, p. 75-95.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. **Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas**; tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**, Companhia das letras, 2 ed. São Paulo, 2004.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura, vol. 1**. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

LAROUSSE CULTURAL – Editora Nova Cultural Ltda. 1992.

LEMINSKI, Paulo, **La vie em close**. – São Paulo: Brasiliense, 2004.

LINK, Daniel, **Como se lê e outras intervenções críticas**. Chapecó: Argos, 2002.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: princípios & procedimentos**. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____, _____. **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux / organizadores Françoise Gadet; Tony Hak; tradução Bethania S. Mariani... [et al.]** – 5ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

_____, _____. **O discurso: estrutura ou acontecimento/ Michel Pêcheux; tradução: Eni P. Orlando** – 5ª Edição, Campinas, SP Pontes Editores, 2008.

_____, _____. **Análise de discurso: Michel Pêcheux. Textos selecionados: Eni Puccinelli Orlandi**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2011.

PÉCORA, A. **Literature, history and contemporary critique**. Itinerários, Araraquara, n. 21, p. 13-25, 2003.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PRIGOL, Valdir. **Como encontrar-se e outras experiências através da leitura de textos literários**. Chapecó, SC: Argos, 2010.

ROCHA, João Cezar de Castro. **À roda de Machado de Assis: ficção, crônica e crítica.** Chapecó: Argos, 2006.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCRAMIM, Susana. **Literatura do presente: história e anacronismo dos textos.** Chapecó: Argos, 2007.

_____, _____. **A crítica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras.** ALEA | Rio de Janeiro | vol. 14/1 | p. 106-124 | jan-jun 2012.

_____. **Infância e imagem ou o pensamento em estado de graça.** In: Raúl Antelo. (Org). **Crítica e ficção.** 1 ed. Florianópolis: Núcleo de Estudos Literários e Culturais, 2005, v. 1, p 161-184.

SÜSSEKIND, Flora. **A voz e a série /** Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.