

O Marinheiro,
DE FERNANDO PESSOA,
SEGUNDO ALFREDO
GUISADO: LEITURAS
À DERIVA E ALGUNS
PASSEIOS CIRCULARES*

Maria de Lurdes Sampaio
Universidade do Porto

RESUMO:

A leitura de *O Marinheiro* (1915), de Fernando Pessoa, como obra policial, feita nos anos 1950, por parte do poeta modernista Alfredo Guisado, é o ponto de partida para uma reflexão sobre diferentes práticas e posições teóricas contemporâneas face à interpretação literária. Percorridos que são alguns dos conceitos axiais nos debates sobre este assunto, defende-se, neste ensaio, a importância de uma "hermenêutica da diferença" contra a "hermenêutica da identidade" que as comunidades interpretativas produzem. No horizonte desta reflexão situa-se a vastíssima "obra" inédita de Fernando Pessoa que tem vindo a ser editada na última década.

ABSTRACT:

The reading of Fernando Pessoa's *O Marinheiro* (1915) as a detective novel by the modernist poet Alfredo Guisado in the 1950's is the starting point for this reflection on different contemporary practices and theoretical viewpoints with regard to literary interpretation. Having looked at some of the core concepts in the debates on this subject, this work defends the importance of a "hermeneutics of difference", rather than a "hermeneutics of identity" generated by interpretative communities. This reflection extends itself to the vast number of Fernando Pessoa's hitherto unpublished works which have been published in the last decade.

PALAVRAS-CHAVE:

modos de ler,
leituras paranóides,
"hermenêutica
da identidade",
"hermenêutica
da diferença"

>>

KEYWORDS:

ways of reading,
paranoid readings,
"hermeneutics
of identity",
"hermeneutics
of difference"

1. Em 1953 vieram a lume, na revista *Investigação. Revista Mensal de Ciência e de Literatura Policial*, os primeiros fragmentos das novelas policiárias de Fernando Pessoa, "Roubo na Quinta das Vinhas", "A Carta Mágica" e "O Caso Vargas", "Prefácio a Quaresma", e um texto intitulado "The Detective Story", esboço de uma poética do policial a que Pessoa também se dedicou.¹ Fernando Luso Soares, escritor, crítico, inspector da Polícia Judiciária, e director da revista *Investigação*, publicava esses fragmentos em três números consecutivos, sob o título genérico "Notas para a criação da novela policial em Fernando Pessoa", título que na sua ligeira ambiguidade apontava quer para o carácter programático do empreendimento pessoano quer para o trabalho bem visível de *metteur-en-scène* levado a cabo pelo editor dos fragmentos. De facto, os fragmentos publicados surgiam inseridos em textos da autoria de Luso Soares (por estes *emoldurados*) e não se limitavam a apresentar a produção ficcional pessoana nem funcionavam como simples metatextos; eles assumiam a forma de um estudo de fôlego, onde se avançava já para uma classificação genológica dos excertos à luz de um estudo mais vasto sobre a ficção policial em geral. E, mais relevante ainda no contexto de um ensaio ocupado com questões de interpretação, esse estudo, que partia de uma selecção e ordenação prévias dos fragmentos a publicar (logo, de juízos de valor), determinava um modo de ler que o subtítulo escolhido para o primeiro momento de divulgação deixava entrever: "I – O Decifrador Quaresma e o Roubo na Quinta das Vinhas". Nesse primeiro momento, Luso Soares privilegiou fragmentos dedicados ao *topos* da inteligência e fê-lo em função de dois motivos nucleares: a sua concepção restrita de literatura policial e a visão consensual de Pessoa como um ser intelectual. "A verdadeira novela policial", escrevia Luso Soares no n.º 1 de *Investigação*, "deve ser uma antítese entre a inteligência do investigador e a alma inteligentemente simulada do investigado. Por esta razão é que, a meu ver, acontece a novela policial seduzir todos os espíritos que vivem da inteligência e para a inteligência." (*idem*, p. 62). O esboço do detective Quaresma publi-

cado por Luso Soares enquadrava-se com perfeição no quadro de uma poética normativa do policial filiada no paradigma dedutivo. Antes mesmo da transcrição do fragmento de “O Roubo na Quinta das Vinhas”, já Luso Soares, relembrando o espírito “dramaticamente lógico” pessoano e a inteligência que a sua obra poética evidenciava, adiantava a explicação: “Está nisto a meu ver a razão porque o inolvidável poeta se preocupou com a verdadeira novela policial, que é a verdadeira novela da inteligência” (*Inv.*, n.º 1: 62). Esta apresentação de Pessoa como autor de novelas policiais na tradição inglesa do *whodunnit* reforçava-se aquando da edição do último fragmento, “O Caso Vargas”, com a reprodução *fac-similada* do ensaio intitulado “The Detective Story”, onde Pessoa esboça a sua poética do policial ideal e faz o retrato do *armchair detective*: “The ideal detective story is that when the facts are put before the reader and the detective solves the problem without anything but those facts, that is without shifting from his chair” (*apud Inv.*, n.º 3: 64).

>>

Desta forma se instaurava uma estratégia interpretativa — novelas policiais como *histórias de raciocínio* — que se perpetuaria durante décadas, e que nem mesmo a polémica que se seguiu à reedição dos fragmentos, em 1964, viria alterar, pois ela se centraria na questão do *valor* desses textos. Se é certo que Óscar Lopes defendeu a tese de que tais textos policiais não diferiam no essencial da obra poética de Pessoa, Gaspar Simões, nesse tempo o crítico pessoano *por excelência*, deixava um implacável veredicto: “Lemos o Banqueiro Anarquista e os romances policiais (...) com o sentimento de estarmos lendo qualquer coisa de verdadeiramente inútil, de realmente ‘insano’” (Simões, 1964: 16). É só a partir de finais dos anos 80, após uma revalorização das novelas policiais, que outros ângulos e abordagens (que não o “dedutivo”) começarão a ser explorados.

2. Em 1954, volvido apenas um ano após a divulgação dos textos “policiais”, surgia na revista *Investigação* (n.º 11-12) um ensaio intitulado “Um Drama Policial de Fernando Pessoa”,

antecedido da indicação genérica "Dramaturgia Policial". Alfredo Guisado era o seu autor e um passo desse texto é por si só ilustrativo quanto à tese aí exposta:

Passando os olhos, atentamente, pela obra de Fernando Pessoa, pode-se afirmar sem receio de sermos acusados de exagero, que, afinal, ele deixou um excelente trabalho literário, completo, que pode ser apontado como fazendo parte do verdadeiro aspecto policial. Refiro-me ao drama estático "O Marinheiro". (Guisado, 1954: 182)

330>331

Quase a finalizar o seu estudo, Guisado não hesita em afirmar que com *O Marinheiro* Pessoa assegurara um lugar de destaque na história da literatura policial em Portugal. Vale a pena a transcrição de tão inusitada conclusão:

Fernando Pessoa, se outra prova não prestasse, como conseguiu prestar com os interessantíssimos excertos que o Dr. Luso Soares estudou, escrevendo o drama "O Marinheiro", evidenciou-se também no campo da Literatura policial, não abandonando o *seu estilo*, antes mantendo nela a sua intensidade emotiva, marcando assim a sua presença, duma forma brilhante e inteligente, entre os autores daquela modalidade, na História das Letras portuguesas. (Guisado, 1954: 184; itálico no original)²

Colaborador da revista *Orpheu* desde o primeiro número (1915), amigo próximo de Pessoa, Alfredo Guisado conhecia bem o prazer que o poeta tinha na leitura de romances policiais, embora (diz-nos o autor neste ensaio de 1954) ignorasse as suas experiências de escrita de novelas policiais. Não constituiria qualquer surpresa se Guisado avançasse para um estudo dos fragmentos das novelas policiárias editados em 1953 por Luso Soares (cujo trabalho lhe merece, aliás, rasgados elogios) e os lesse à luz de outros aspectos da obra pessoana. A surpresa decorre da obra escolhida, *O Marinheiro*, uma obra que permanecera até então na obscuridade. Escrita em 1913, rejeitada

pelo editor de *A Águia*, Pessoa publica-a no primeiro número da revista *Orpheu*. Todavia, nas esparsas referências (que se conhecem) do poeta a esse seu drama nenhum nexó é estabelecido com o género policial. Numa carta dirigida a Cortes-Rodrigues (4 Março 1915), Pessoa mencionava as alterações a que submetera *O Marinheiro*, dizendo que ele estava “aperfeiçoado”, e concluía com palavras de aparente minimização: “Não ficou, talvez, uma cousa *grande* como eu entendo as cousas grandes; mas não é cousa de que eu me envergonhe, nem — creio — me venha a envergonhar” (Pessoa, s/d: 68). Gesto este ainda de desvalorização, mas que não se sustém como sincero quando atentamos na publicação da peça no *Orpheu* logo após a sua rejeição, no acto de reescrita a que a submeteu, na intenção declarada de a traduzir para francês, ou na escrita do epigrama de Álvaro de Campos “A Fernando Pessoa / Depois de ler o seu drama estático / ‘O Marinheiro’ em ‘Orpheu I’”.³

>>

Votado durante décadas ao esquecimento, *O Marinheiro* mereceria a partir de finais dos anos 70 a atenção de reputados especialistas pessoanos para se tornar nas décadas subsequentes uma obra de culto, mas restrito, no campo da investigação pessoana. Dotada de um extraordinário acabamento formal (quando confrontada com textos como *Fausto*, entre outros), a profusão de mundos possíveis inscritos no seu universo diegético e a indeterminação espaço-temporal, corroborada por um notável *fading* de vozes e imagens, não podiam deixar de desencadear abordagens multifacetadas.⁴

Recorde-se, em traços gerais, que neste drama nada parece acontecer, embora o tempo passe nessa “aventura interior”, como justamente lhe chama uma das *personagens* da história. No cenário estranho de um quarto circular, “que é sem dúvida num castelo antigo” (Pessoa, 1979: 35), iluminado com tochas, com uma só janela de onde se avista o mar, três donzelas velam uma outra donzela morta, vestida de branco, deitada num caixão colocado no centro do quarto. É noite e as mulheres falam sem parar, interrogando-se em termos misteriosos ou enigmáticos. As veladoras

contam histórias, falam compulsivamente, como se parar de falar significasse parar de viver. E o contar não é de modo algum gratuito, como nos diz Maria de Fátima Marinho, que, em “O Marinheiro e o ‘Teatro do Absurdo’”, sublinha a dimensão de exorcismo da morte pela palavra, presente no drama pessoano. Manuel Gusmão, em *O Poema Impossível*. o “*Fausto*” de Pessoa, partindo igualmente da ideia de exorcismo (falhado), explorará na peça os temas do horror (no não-conhecimento), da *desagregação da subjectividade* e da *dissolução da realidade*.⁵

Ouçamos, por momentos, algumas palavras da “Segunda Veladora”:

Contemos contos umas às outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal... Não roçemos pela vida nem a orla das nossas vestes... Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho... Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado? porque não falamos nós dele? (Pessoa, 1979: 39)

As relações entre *o real* e *o sonho*, *o real* e *o ideal*, *a vida* e *a morte*, *a palavra* e *a vida* são desde há muito tópicos recorrentes nos ensaios dedicados por muitos estudiosos de Pessoa a *O Marinheiro*. Eduardo Lourenço, por exemplo, privilegia na sua leitura do drama o tema do Tempo – “o tempo em evanescência” (cf. *R-Expresso*, 1985: 6). Ao evocarem o passado, o presente e o futuro, as veladoras falam do Tempo, ou da “temporalidade do Sonho”. Tempo e Sonho (sonho do real, sonho do sonho), eis as coordenadas mais importantes deste drama estático de Pessoa ao olhar de Eduardo Lourenço. António Pina Coelho sublinha o carácter interseccionista do texto, enquanto Teresa Rita Lopes, António José Saraiva e Óscar Lopes o situam no grupo das melhores peças simbolistas europeias. Teresa Rita Lopes, autora de uma tese sobre a obra dramática pessoana, refuta a inclusão da peça na literatura do absurdo e acentua a dimensão criadora ou fundadora da palavra, a anterioridade do

Verbo: "Il lui importe bien plus de dire qu'il n'existe pas de vérité antérieure à la parole la commandant: c'est la parole qui crée son propre objet – sa seule vérité." (Lopes, 1977: 196). Stephen Reckert, por sua vez, fala em "alegoria da criação artística" a propósito do sonho da Segunda Veladora (Reckert, 1978: 78), e Robert Bréchon expande essa leitura a todo o drama: "E isso autorizar-nos-ia, talvez, a ver em *O Marinheiro* uma alegoria da criação literária. A segunda veladora é o próprio poeta, o *poietés*, que cria aquilo que pede à existência que apareça" (Bréchon, 1997: 192). Mais recentemente, o ensaísta Luigi Orloff desenvolve a tese de que *O Marinheiro* é a encenação do próprio drama da heteronímia: "Então os heterónimos poderiam ser estas três donzelas que velam a amiga morta e que sonham um marinheiro, o ortónimo, que sonha, por sua vez, com quem o sonha, onde a pátria não seria mais do que os heterónimos." (Orloff, 2007: 195)

>>

O tema da Morte está subjacente à conversa das veladoras – simbolicamente, o caixão está no centro da sala – e este tema é incontornável na reflexão crítica em torno do drama, mas apenas Alfredo Guisado associa a ideia de *morte* à ideia de *crime* e a figura do Marinheiro à ideia de *criminoso*. Para Alfredo Guisado, as interrogações, as reticências, o carácter enigmático e obscuro das palavras das veladoras – estas ainda mais enigmáticas quando *entra em cena* o Marinheiro, na história contada pela Segunda Veladora – constituem sinais evidentes da ocultação de factos, da dissimulação de acontecimentos fatídicos. Alfredo Guisado transforma-se então num detective em busca de um segredo ou mistério que se propõe decifrar e desvelar:

Quem é, e porque morreu a que está no caixão? (...) E estas, donde vieram e o que eram naquele país onde, como diz a segunda das veladoras, tinha vivido outrora e era menos triste? (...) O que há acerca da morte da aludida donzela? Que se passa, portanto, entre a sua morte, o essa mulher ter existido, e o estarem a vê-la as outras que a rodeiam? (Guisado, 1954: 182-183; itálicos meus)

Alfredo Guisado lê o texto como se as palavras remetessem para uma realidade preexistente ou futura, para acontecimentos passados ou vindouros, que são evocados, a medo, no presente, em forma de narrativa elíptica e misteriosa. Não estamos, como se depreenderá da argumentação do ensaísta, perante qualquer teoria mimética ou representativa da literatura. No ensaio em estudo, em jeito de enquadramento da abordagem do drama pessoano, Guisado esboça uma distinção entre *romance vulgar* (tradicional) e *romance policial*, afirmando que o romance vulgar parte da realidade e da verdade para a ficção, apoiando-se na imaginação, enquanto o policial parte da imaginação (controlada pela lógica) para a realidade e para a verdade. Por este motivo, este último exigirá sempre ao escritor uma grande capacidade inventiva na construção de um universo de enigmas e na captação do interesse do leitor, embora o ensaísta deixe sem resposta a questão que coloca: “Qual destas modalidades é a mais difícil? Hesita-se em responder.” (Guisado, 1954: 182). De resto, o poeta modernista que foi Alfredo Guisado repudia uma eventual acusação de recurso à falácia referencial, ao invocar, à imagem dos surrealistas, a possível reversibilidade sonho/realidade e, sobretudo, ao trazer para primeiro plano a questão do verosímil (*eikos*), que Todorov considera ser o próprio tema do romance policial⁶:

Tudo se passou num sonho, podem argumentar. E o ter-se passado num sonho — cabe-me a vez de também perguntar? *significa que não pudesse ter sucedido?* Sabe-se lá se o que acontece na realidade não será a imagem fiel do que se passou num sonho, como se aquele fosse um espelho reflectindo o que neste teve lugar em determinada altura. (Guisado, 1954: 183; *itálico meu*)⁷

Nas palavras ambíguas, nos vazios da conversa, nos subentendidos, encontrar-se-á para este leitor de *O Marinheiro* a história de um crime real ou imaginado (*i.e.*, que pode vir a tornar-se real). As palavras esfingicas das veladoras transformam-se em indícios textuais que é preciso decifrar. A suspeita

e a interrogação retornam, numa demanda obsessiva das causas, na tentativa de encontrar uma explicação racional e lógica para os factos, para a morte da donzela: "O que há acerca da morte da aludida donzela? Que cumplicidade se procura encontrar entre a causa da morte a que ela foi submetida e o Marinheiro (...)" (*ibidem*) – interroga-se Guisado. Ou ainda: "Qual o personagem, por isso, que se pretende descobrir como o causador do que aconteceu?" (*ibidem*).

Para Alfredo Guisado este é, sem dúvida alguma, o universo do policial, ainda que nele não exista qualquer detective. O detective é, aliás, figura esquecida nas suas breves reflexões introdutórias sobre a novela policial em geral, porque o que a singulariza, diz-nos o ensaísta, é que nela "está o mistério no primeiro plano" (*idem*: 182). O detective, no fundo, não será mais do que um leitor e decifrador inscrito no espaço intratextual da narrativa. Entendido o crime como o *não-dito*, ou *inter-dito*, tudo o que é dito de forma velada ou poética se transforma em enigma: "Surgem, por consequência, os enigmas que, como em qualquer vulgar romance policial, são postos em frente de quem o lê para dar mais densidade ao mistério" (*idem*: 183). Num universo em que o lugar, o tempo, bem como a identidade destas mulheres permanecem por identificar, Guisado procura estabelecer relações lógicas de causalidade e de necessidade, reduzir o desconhecido ao conhecido e encontrar uma chave de leitura do texto. As interrogações transformam-se num mero problema para ser solucionado pelo leitor arguto, inteligente: "O local não tem interesse, o importante é ter acontecido e é sobre as causas do que aconteceu que se devem estabelecer as directrizes que levam às deduções, que, por sua vez, hão-de conduzir à solução do problema" (*ibidem*).

Em boa verdade, as deduções de Alfredo Guisado não são aqui mais do que especulações, de conjecturas fantasistas, sem qualquer fundamentação no universo ficcional criado. Eis um exemplo de uma dessas "deduções": "Porque não haver ligação entre a quinta pessoa e o Marinheiro se, como através do livro

se vê, esta quinta pessoa se torna notada logo que o citado Marinheiro desaparece da ilha em que tinha sido localizado?” (*ibidem*). A ideia de imediaticidade e de contiguidade implícita nesse “logo que” não descreve com rigor o que *acontece*; de facto, só mesmo no final da peça se fala numa quinta pessoa, havendo um hiato significativo entre as duas ocorrências.

Evidenciados que são os enigmas mais relevantes, Alfredo Guisado, à imagem dos grandes detectives da época de ouro do género policial, procede de seguida ao estabelecimento e sistematização dos factos, extraíndo já algumas conclusões, ou confundindo factos com conclusões, como diria Quaresma. O sumário relectivo elaborado é bem exemplificativo do acto hermenêutico levado a cabo:

Por consequência e resumindo temos:

Assunto: causa da morte da donzela que está no caixão, vestida de branco (...)

Personagens: 1.^o – As três veladoras, figuras que mesmo sendo como são em presença, diáfanas, transparentes (...) existem, contudo, pois das suas falas se depreende que ocupam cada uma delas um lugar diferente e inconfundível, falas que dão os contornos exactos dos corpos que deveriam estar ali; 2.^o – O Marinheiro que, apesar de uma das veladoras o ter visto na tal ilha, quem sabe se, por cumplicidade, para lhe conseguir um alibi, não pode ser outro que não seja a quinta pessoa que se adivinha e que deve ser o causador da morte da mencionada donzela; e 3.^o – O Dia que vem finalmente como sempre em todos os romances deste género, para dissipar o mistério, dar nitidez aos acontecimentos e proceder ao castigo do culpado ou culpados. É, por assim dizer, o costumado detective... Lá está, desta vez a terceira veladora a dizê-lo, que ‘quando entrar alguém tudo isto acabará’. (...) *Cenário*: – O quarto onde as figuras se encontram, e que se ergue, precisamente no local onde o sonho, mesmo continuando, pode tornar-se realidade. (Guisado, 1954: 184)

A *sugestão* final de estarmos perante uma alegoria – no confronto do Dia com a Noite e no triunfo da Claridade sobre as

Trevas – não anula o extremo exercício de racionalidade manifesto no acto de leitura efectuado. À imagem de qualquer dete-
ctive real ou ficcional, Guisado impõe a um universo densamen-
te simbólico e onírico uma leitura lógico-racional, centrípeta,
fechando os múltiplos sentidos de *O Marinheiro*, anulando a sua
ambiguidade e polissemia, pela descodificação literal dos enig-
mas que são as palavras das veladoras. Os enunciados, encara-
dos assim como indícios de um crime misterioso, são sistema-
ticamente decifrados, interpretados de forma redutora e unila-
teral. O movimento de indecibilidade para que o texto tende ou
o efeito de inquietação gerado nos leitores são, em suma, neu-
tralizados pela *tradução* daquele numa narrativa lógica, fechada,
análoga à de uma narrativa policial clássica.⁸ A leitura deste
“drama estático” (e acentue-se que Pessoa assim o designou)
consiste basicamente na fixação e determinação de funções ou
papéis desempenhados por *personagens* sem nomes, sem iden-
tidade (cujo “agir” é hipostasiado), na detecção e explicitação
do que se supõe ser a estrutura profunda ou a gramática narra-
tiva deste texto em particular, entendido como manifestação e
realização de uma estrutura abstracta.

Não obstante as críticas que possamos fazer a esta inter-
pretação de Guisado, há, no entanto, que valorizar o modo
como ela escapa à falácia intencional (bem como referencial)
que dominava a crítica literária dos anos 50, desviando-se da
abordagem psicologista e psicanalítica de Gaspar Simões, em
Vida e Obra de Fernando Pessoa. História de uma Geração (1950).
Guisado furta-se igualmente a ler este texto à luz das intenções
do autor, entendendo por “intenções” as declarações e todas as
reflexões teóricas de Pessoa conhecidas antes de 1954 (ou ouvi-
das ao poeta), permanecendo desta forma fiel ao princípio
modernista da despersonalização e da sua poética anti-expres-
siva. Por este motivo, e tendo em conta a própria actividade
criadora de Alfredo Guisado, cuja admiração por Sá-Carneiro
inspirou poemas assinados com o nome de Pedro de Meneses,
torna-se ainda mais intrigante a sua abordagem de *O Marinheiro*.

>>

Mas a estranha imagem de um crítico proto-estruturalista, entregue a uma leitura interna e textualista, dá facilmente lugar à imagem preponderante de um crítico que lê em função de certas estratégias interpretativas e de um específico horizonte de expectativas. A leitura de Alfredo Guisado de *O Marinheiro* faz, de facto, algum sentido, quando a perspectivamos à luz da estética da recepção e das teorias contemporâneas da interpretação, iluminando mais um dado contexto sociocultural do que o texto em si mesmo. Na tentativa de adiantar uma explicação para esta e outras leituras afins, começo por recorrer à noção de "leitor de policiais", tal como Jorge Luis Borges a esboçou, e a algumas reflexões genéricas de Umberto Eco sobre a interpretação, para me concentrar no conceito de "comunidade interpretativa", central na teorização de Stanley Fish, um dos nomes paradigmáticos do *reader-response criticism*.

3. No ensaio "Le Conte Policier", datado de 1979, Borges faz-nos a apresentação de um *leitor moderno*, universal (transnacional), que é o leitor de policiais, leitor "engendré par Edgar Allan Poe" (*apud* Eisenzeig, 1983: 291)⁹. Bem distante de uma teoria essencialista dos géneros literários, Borges afirma: "les genres littéraires dépendent sans doute moins des textes eux-mêmes que de la manière dont on les lit. Le fait esthétique requiert la conjonction du lecteur et du texte, et n'existe qu'au moment où elle s'accomplit" (*ibidem*). Não contestando o valor heurístico e pragmático de certas categorias genológicas, Borges não reconhece, todavia, a existência de elementos estruturais intrínsecos e invariáveis que permitam aglutinar obras diversas e uma definição de género à margem do *uso* e do *leitor*, a quem é atribuído um papel activo, de colaboração construtiva. Dissipa-se no seu texto a comum imagem do leitor de policiais como consumidor passivo para dar lugar à imagem de um leitor atento, inquiridor, que interroga o texto, que especula e elabora conjecturas na demanda de respostas.

Nesse ensaio, Borges convida-nos a imaginar a insólita

leitura de *Don Quijote de la Mancha* por alguém que, familiarizado com o policial, mas não com a obra de Cervantes, fosse induzido a ler o livro como um romance policial: “*En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no hace mucho tiempo vivia un hidalgo...*”, et aussitôt notre lecteur se gonfle de suspicion, parece que le lecteur de romans policiers est un lecteur incrédule, soupçonneux d’un soupçon très spécial” (*idem*: 291; itálico no original). Ao lermos *Don Quijote* como uma novela policial, a avidez que faz acelerar o ritmo de leitura coexiste com uma espécie de suspensão do movimento metonímico accionado na leitura de qualquer narrativa, porque perante as frases mais inofensivas o leitor de policiais elabora constantemente conjecturas (hipótese de um crime, de uma culpa, de um qualquer mistério que se pretende ocultar). Assim procede o leitor imaginado por Borges: “pourquoi Cervantes refusait-il de se souvenir? Parce que sans doute ce Cervantes était l’assassin, le coupable” (*ibidem*). Em “Le Conte Policier”, “policial” deixa, pois, de ser entendido numa acepção puramente genológica para passar a designar *um modo de ler, um contrato de leitura*, cujas estratégias (textuais, editoriais ou outras) não chegam a ser discutidas. Mas em nenhum momento deste ensaio Borges insinua que este modo de ler *D. Quixote* transforma a obra num romance policial.

>>

Num diálogo explícito com outras inusitadas propostas de leitura de Borges – ler “a *Odisseia* como se esta fosse posterior à *Eneida*, ou *A Imitação de Cristo* como se tivesse sido escrita por Céline” (cf. Eco, 1979: 62), Eco classificava, em *Lector in Fabula*, estas propostas como “criativas” e “excitantes”, mas concluía pela esterilidade hermenêutica deste tipo de leituras. Admitia a validade de uma leitura kafkiana das relações entre Nero Wolfe e Archie Goodwin (personagens dos romances policiais de Rex Stout), mas é com sarcasmo que perspectiva a leitura de *O Processo* como policial: “[T]omemos agora *O Processo* de Kafka e leiamos-lo como se fosse uma história policial. *Legalmente* podemos fazê-lo, mas produz um resultado infelicíssimo. Mais valeria utilizar as páginas do livro para enrolar cigarrinhos de marijuana: o pra-

zer seria maior” (*idem*: 63; *itálico meu*). Em *Os Limites da Interpretação* (1990) e em textos publicados em *Interpretação e Sobreinterpretação* (1992)¹⁰, sem negar a cooperação do leitor no acto interpretativo, Eco insistirá de forma mais sistemática e fundamentada na tese de que há limites para a interpretação e de que algumas interpretações são casos de “sobreinterpretação” ou de “leituras paranóides”. Parte da argumentação assenta na distinção entre *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*, na noção de *Leitor-Modelo* e na diferenciação entre *uso* e *interpretação* de um texto. Em *Os Limites da Interpretação*, Eco declarava logo na “Introdução”: “Até o desconstrucionista mais radical aceita a ideia de que há interpretações que são clamorosamente inaceitáveis. Isto significa que o texto interpretado impõe restrições aos seus intérpretes. *Os limites da interpretação coincidem com os direitos do texto.*” (Eco, 1992: 17-18; *itálico meu*). Quer nos textos de 1990 quer nos de 1992, Eco apontava a leitura rosacruciana, anacrónica, da *Divina Comédia* feita por Gabriel Rossetti como um exemplo paradigmático de um caso de sobreinterpretação, praticada por uma seita de leitores, os “Seguidores do Véu” (“Adepti del Velame”), de que Dante teria sido o fundador¹¹. Neste e noutros lugares, Eco defenderá que não existem critérios objectivos para determinar quais as leituras aceitáveis, mas que caberá a uma comunidade de intérpretes procurar um consenso e decidir, na linha do princípio popperiano da negatividade, “se não sobre as interpretações melhores, pelo menos sobre a rejeição de algumas insustentáveis” (Eco, 1990: 15). Mas o crítico não deixa de adiantar noções como “economia”, “isotopia”, “coerência textual” como critérios relevantes para decidir sobre o grau de *validade* ou *aceitabilidade* das interpretações.

Perspectivando a leitura de *O Marinheiro* à luz da noção de sobreinterpretação, a “descodificação aberrante” (Eco, 1983) que nela possamos divisar não pode ser, no entanto, explicada como um caso de sobreinterpretação. Guisado não corresponde de todo à definição que Eco propõe do “leitor paranóide” como o caçador de sentidos que em virtude de uma obsessiva descon-

fiança e do princípio que o norteia de que *tout se tient*, estabele-
ce analogias e conexões infinitas entre tudo (porque tudo é
cifrado, símbolo, metáfora ou alegoria). No árduo empreendi-
mento de chegar ao segredo último dos textos e da revelação da
intenção oculta (ou mesmo desconhecida) do autor, a interpre-
tação paranóica tradicional, delirante, apoiada na fantasia e
imaginação (à revelia mesmo do rigor histórico, como fez Ros-
setti), explora uma infinidade de associações, *abrindo* os textos
a todos os sentidos antes de avançar para *uma* chave interpreta-
tiva. Numa versão mais actual, o leitor paranóico dispensa a
intenção do autor e defenderá a *semiose ilimitada*, no seu senti-
do literal: que todas as interpretações são possíveis e que elas
são em número infinito. Embora Guisado se interrogue, como
o “leitor paranóide”, sobre os segredos ocultos nas palavras das
veladoras, não evidencia propriamente o “excesso de espanto”
desse tipo de leitor, enveredando, como se disse, por uma via
racional de explicação do texto. É por isso que se me afigura
mais adequado falar, neste caso, em *subinterpretação*, no senti-
do usado por Jonathan Culler no ensaio “Em Defesa da Sobre-
interpretação”, onde este crítico considera a leitura de Dante
feita por Rossetti reveladora de uma “incapacidade de interpre-
tar suficientemente os elementos do poema” (Culler, 1992:
99). Culler discorda do critério de Eco da “justa medida”, ali-
cerçado no conceito latino de *modus* (i.e., numa acepção terri-
torial e jurídica), e faz a apologia da interpretação não prevista
pelo Leitor-Modelo, de Eco:

>>

*a interpretação só se torna interessante quando extrema. A inter-
pretação moderada, que articula um consenso, embora possa
ter o seu valor em determinadas circunstâncias, é de interes-
se reduzido (...). [S]e os críticos decidirem aplicar o seu
tempo a elaborar e a propor interpretações, então devem
recorrer à máxima intensidade interpretativa de que forem
capazes, devem levar o seu pensamento o mais longe possível.
(idem: 98; itálicos meus)*

Criticando as interpretações moderadas ou “sensatas”, Culler contrapõe, como mais produtiva, à distinção de Eco entre “interpretação” e “sobreinterpretação”, a distinção elaborada por Wayne Booth, em *Critical Understanding* (1979), entre “compreensão” e “aprofundamento” (*understanding* e *overstanding*). Pelo “aprofundamento”, o leitor coloca questões ao texto que este não estimula, o que poderá fecundar a reflexão crítica e o diálogo entre os críticos e assim permitir um melhor conhecimento dos textos¹². Mas *levar o pensamento o mais longe possível* ou elaborar interpretações paranóides implica, entre outros gestos, uma transgressão metodológica e disciplinar não legitimada pelas comunidades interpretativas, tal como elas nos surgem teorizadas por Stanley Fish, não obstante o poder de que os leitores são aparentemente investidos por Fish e por outros críticos pragmatistas como, por exemplo, Richard Rorty.

Após a escrita de “How Ordinary is Ordinary Language” (1972), a viragem formalista de Fish e as suas teses radicalmente anti-essencialistas e antifundacionalistas tornaram este crítico incontornável quando estudamos a *versão* americana da estética da recepção. Como se sabe, a partir de 1972 Fish repudia de vez a distinção formalista entre língua literária e língua comum, abandona a diferenciação entre *descrição* e *interpretação*, em que alicerçara os seus primeiros trabalhos académicos, e coloca no centro dos estudos literários as questões da interpretação, a partir de noções que foi apurando, como a de “informed reader” e de *comunidades interpretativas*. Um dos princípios-chave da sua teorização, recorde-se, é o seguinte: “Interpretation is not the art of construing but of constructing. Interpreters do not decode poems; they make them.” (1980: 327). Para Fish, criamos textos através de estratégias interpretativas que preexistem ao acto de interpretação, sendo estas de carácter transindividual. As acusações de subjectivismo, de relativismo ou mesmo de solipsismo do acto interpretativo são refutadas pela reiteração de teses análogas à que se transcreve:

[A]ll objects are made and not found, and (...) they are made by the interpretative strategies we set in motion. This does not, however, commit me to subjectivity because the means by which they are made are social and conventional. That is, the 'you' who does the interpretative work that puts poems and assignments and lists into the world is a communal you and not an isolated individual. (...). [T]he mental operations we can perform are limited by the institutions in which we are *already* embedded. These institutions precede us, and it is only by inhabiting them, that we have access to the public and conventional senses they make. (1980: 131-132)

Para fundamentar as suas posições teóricas, nomeadamente a tese de que não existem propriedades intrínsecas e universais dos textos literários ou traços distintivos entre um texto literário ou não literário, Fish recorre com frequência a exemplos da sua própria prática pedagógica. Assim, as noções de comunidades e estratégias interpretativas são explicadas no texto "How to Recognize a Poem When One Sees One" (1980) a partir do modo como um grupo de estudantes de poesia religiosa inglesa do século XVII leu uma simples listagem de nomes ("Jacobs-Rosenbaum / Levin / Thorne / Hayes / Ohman (?)"): como se de um poema se tratasse¹³. Para Fish, desde que os estudantes partissem da assunção ("belief") de que estavam perante um poema, "[they] began to look with poetry-seeing-eyes, that is eyes that saw anything" (327). Por outro lado, este tipo de leitura é explicado em função de um quadro de referências: os estudantes eram "skilled readers", dotados de determinadas competências, de uma metalinguagem, de uma prática de leitura de poemas religiosos. Constituíam, em suma, uma *subcomunidade interpretativa* dentro de uma comunidade mais vasta que é a Universidade, lugar privilegiado de produção de saberes especializados e de profissionais da interpretação, mas sobretudo lugar de aprendizagem das regras do "jogo literário" (e a influência de Wittgenstein é bem visível noutros escritos):

>>

My student's understanding [evoca outro caso] of what she could and could not get away with, *of the unwritten rules of the literary game, is shared by everyone who plays the game*, by those who write and judge articles for publication in learned journals, by those who read and listen to papers at professional meetings, by those who seek an award tenure in innumerable departments of English and comparative literature, by the armies of graduate students for whom knowledge of the rules is the real mark of professional initiation. This does not mean that these rules and the practices they authorize are either monolithic or stable. (Fish, 1980: 343; *italico meu*)

344>345

Para Fish, nunca poderemos falar apenas em (pura) *leitura* de um texto (*just reading*); lemos sempre em função de pressupostos ou convenções (*reading as*) e lemos em diálogo com intérpretes anteriores (*reading with*) – questão que adiante será retomada.

4. Se nem sempre a tese de que certas assunções e comunidades determinam, de forma linear, um modo unívoco de ler, a leitura de *O Marinheiro* como policial por Alfredo Guisado pode ser explicada – *mas não validada* – à luz destas noções fisheanas.

A década de 50 foi em Portugal, por razões que não cabe aqui analisar, um período de importação e tradução massiva de romances policiais, sobretudo a partir de horizontes anglo-saxónicos. À criação da colecção “Vampiro de Bolso”, em 1947, segue-se o aparecimento de outras colecções de policiais, de antologias diversas, de revistas e almanaques. A incorporação do romance policial nos hábitos de leitura dos portugueses desse tempo pode ser comprovada por vários dados. Será, aliás, esse fenómeno de leitura generalizado que desencadeará um discurso crítico, ainda que assistemático, por parte de autores como Gaspar Simões, Victor Palla e António Pedro, só para mencionar nomes com capital simbólico reconhecido. Neste sentido, poderemos considerar a existência, nesse tempo, de uma comunidade de leitores de policiais e de uma comunidade interpretativa, na qual se inte-

grava a maior parte dos colaboradores e leitores da revista *Investigação*, subcomunidade no quadro mais vasto referido. A leitura de *O Marinheiro* como policial pode ser, em parte, explicada em função dessa subcomunidade e de factores interdependentes como sejam: o *lugar* de publicação do ensaio; a existência, na revista, de uma secção intitulada “Ginásio mental”, a reforçar a ideia de policial como enigma a ser decifrado; o facto de o editor ser ele próprio leitor e praticante do género policial; os leitores empíricos da *Investigação*, ou seja, um público específico, interessado em questões policiais e/ou na literatura policial.

Poder-se-ia até mesmo dizer que nos anos 50 assistimos ao aparecimento do “leitor de policiais”, tal como Borges o define, já que o leitor empírico de policiais remonta a duas décadas atrás. Há, por um lado, a leitura frequente de narrativas policiais que vai incentivar e difundir os protocolos de leitura acima comentados. Por outro lado, há que considerar que um contexto político como o dessa época é propício ao desenvolvimento de uma hermenêutica da suspeita. Não só os escritores empenhados na luta contra o regime recorrem mais sistematicamente à metáfora, à alegoria, ao símbolo, entre outras estratégias de ocultação para evadirem a censura, como os leitores activam modos de ler baseados em assunções e contratos de leitura de carácter mais homogéneo do que os existentes em regimes não ditatoriais. Como Umberto Eco nos relembra, há contratos de leitura, formas de ler, que podem em certas circunstâncias e momentos históricos ser de carácter mais consensual ou colectivo, como foi o caso da Idade Média, onde a leitura alegórica (bíblica, sobretudo) dos textos era uma prática generalizada.

A existência de protocolos de leitura que no Portugal dos anos 50 já tinham incorporado as regras do género policial faz-se sentir na apreciação crítica das obras mais díspares. Dos vários exemplos passíveis de aqui serem enumerados mencione-se a referência do género policial por parte de Óscar Lopes na leitura da obra de Tomás da Fonseca, *Pés de Defuntos*, ou a convocação do género por parte de Maria Aliete Galhoz na apresentação das

>>

novelas de Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*, aquando da sua segunda edição em 1956¹⁴, ou ainda a caracterização de Carlos de Oliveira do conto popular “Os Três Irmãos”, incluída na *Antologia de Contos Tradicionais Portugueses* (1954), que organizou em colaboração com José Gomes Ferreira: “um curioso esboço de história policial *avant-la-lettre*, que termina com uma perfeita sentença salomónica” (loc. cit.: 1014). Num outro contexto (possivelmente o dos anos 40), esse conto de carácter realista, esvaziado do elemento maravilhoso e do fantástico de grande parte dos contos populares incluídos na referida antologia, teria sido provavelmente apresentado ou comentado apenas à luz das noções de “sabedoria popular”, de “astúcia” ou de “picaresco” (que Carlos de Oliveira invoca para uma secção intitulada “Manhas, Artimanhas e Patranhas”), sem qualquer associação à categoria genérica do policial. Mas, em meados da década de 50, há uma visível familiaridade com o género policial, a par da ideia generalizada de que Allan Poe é o seu inventor. Assim se compreende que no texto “O tesoiro ao sol” (1957-1959), incluído em *O Aprendiz de Feiticeiro*, Carlos de Oliveira, ao retomar a apresentação e resumo dessa antologia, volte a insistir no que considera ser o “aspecto curioso” de “Os Três Irmãos”, que é, e passo a citar: “o seu ar de história policial – *avant-la-lettre*: antes da «Carta» de Poe (forçando a letra de expressão), fonte moderna do género” (Oliveira, 1979: 107-108). Mas, se no caso do conto “Os Três Irmãos” a leitura deste texto em particular em função de um género se revela estrutural e hermeneuticamente pertinente, já o resultado no caso de *O Marinheiro* é, como se viu, estéril e sintomático dos problemas decorrentes do poder excessivo de que as comunidades interpretativas são investidas.

5. No ensaio “Is There a Text in This Class?” Fish não se limita a descrever a experiência pedagógica por si *conduzida* como prevê que os estudantes de poesia em causa sejam capazes de transformar qualquer lista num poema ou de *projectar* um texto a partir do nada, *i.e.*, um texto produzido *pelo* e *no* discurso crítico. Vale a pena citar Fish:

This would be even true if there were no names on the list, if the paper or blackboard were blank; *the blankness would present no problem to the interpreter*, who would immediately see in the void out of which God created the earth, or the abyss into which unregenerate sinners fall, or, in the best of all possible poems, both. (Fish, 1980: 328; *itálico meu*)

No esforço de refutar a imagem da interpretação individual e subjectivista, Fish apela à noção de “communal you” e caracteriza as comunidades interpretativas como dinâmicas, constituídas, por sua vez, por subcomunidades cujas fronteiras estão, a seu ver, em constante redefinição face à deslocação dos membros e às novas estratégias interpretativas que vão destronando as anteriores. E insiste na ideia de um diálogo entre as subcomunidades interpretativas, numa apropriação significativa de vocabulário e conceitos bloomianos: “it is only because something has already been said that he [o crítico] can now say something different. This dependency, the reverse of the anxiety of influence, is reflected in the unwritten requirement that an interpretation present itself remedying a deficiency in the interpretations that have come before it” (*idem*: 350). O diálogo de que se fala é, afinal, perspectivado como uma *conversa em família*, uma conversa num círculo fechado entre *iniciados* possuidores de saberes específicos, tendo as novas interpretações de responder a dois requisitos (“constraints”): dialogar com as que as precedem e provar que as superam. Ou, dando a palavra a Fish: “In short, *the new interpretation* must not only claim to tell the truth about the work (in a dependent opposition to the falsehood or partial truths told by its predecessors), but it *must claim to make the work better*” (*idem*: 351; *itálico meu*).

É possível já compreender a partir destes escassos exemplos que as posições fisheanas não podiam deixar de ser alvo de grandes contestações. Há nestes e noutros escritos de Fish posições implícitas e explícitas bastante controversas: desde a pragmática concepção retórica da verdade (bem rortiana) à redução dos estudos literários a *actos interpretativos*, só passí-

>>

veis de serem levados a cabo por especialistas (os que dominam as regras do “jogo”), ou ainda à ínvia prefiguração de um *Super-crítico* (ou crítico soberano) que não só dispensa o Autor (cuja “morte” reitera) como parece dispensar, numa situação-limite, o próprio texto literário que aparentemente estuda. Fish subcreve e extrema, no fundo, a refutação desconstrucionista de J. Hillis Miller da imagem do crítico como *hóspede* ou *parasita* (cf. “The Critic as Host”, 1971) na sua polémica com M. H. Abrams. Como vários estudiosos têm salientado, no cerne das preocupações de Fish está a legitimação da instituição universitária e a preservação do *status quo* face ao que foi e é sentido como dissolução da área disciplinar dos estudos literários, tal como a expansão dos estudos culturais e outros campos disciplinares.

6. Das várias críticas de que as propostas de Fish têm sido alvo, destaque, pela sua produtividade teórico-crítica, as elaboradas por Reed Way Dasenbrock, sumariadas no ensaio “Do We Write the Texts We Read?” (1991). Detendo-se na demonstração do paralelismo entre a noção de comunidade de Fish e de paradigma de Thomas Kuhn (ou nas afinidades com as teorias linguísticas de Sapir-Whorf e com o último trabalho de Wittgenstein, *On Certainty*), Dasenbrock critica a Fish o que designa por “hermenêutica da identidade”, a que contrapõe uma “hermenêutica da diferença”. A teorização (e prática) de Fish é vista como extremamente negativa e perniciosa quer de um ponto de vista literário quer sociocultural: por um lado, a interpretação não passará, a seu ver, de um procedimento de reificação das teorias *a priori* (“*self-confirming*”), de conformação de um texto a uma *forma* ou *molde* preexistente; por outro (reduzida a crítica à interpretação), toda a aprendizagem num contexto académico poderá ser entendida como um percurso de preparação do intérprete para ser admitido nessa comunidade – “to learn to do it the way it is done” (Dasenbrock, 1991: 15). Em suma, o aprendiz transformar-se-á em membro da comunidade quando provar ser um “skilled reader”, capaz de *reproduzir* as práticas interpretativas

aprendidas. Nesta linha de pensamento, o que basicamente diferencia um candidato a membro de uma comunidade interpretativa e um seu membro de direito é que este último sabe *como* produzir uma leitura que será sancionada pela comunidade. "This seems to me", conclui Dasenbrock, "to be a particularly arid and impoverished notion of what constitutes literary study, *the entire world of reading reduced to interpretation as a virtuoso performance.*" (*ibidem*). Dasenbrock não contesta a tese de que, em qualquer situação, interpretamos de acordo com crenças, convicções ou teorias *a priori*, que são de natureza intersubjectiva ou transindividual. Apoiando a sua argumentação nas teses do filósofo americano Donald Davidson (crítico do relativismo cultural de filósofos modernos), Dasenbrock diz-nos que no decurso do processo interpretativo as teorias *a priori* sofrem uma modificação no confronto com realidades que não correspondem às nossas expectativas. Se, num primeiro momento, interpretamos sempre nos nossos próprios termos, em função de um princípio de consenso – o "principle of charity", invocado por Davidson –, num segundo momento superamos as assunções iniciais e elaboramos teorias provisórias ou de transição ("passing theories"), que nos permitem lidar com o diferente ou anómalo. Ou, nas palavras de Dasenbrock: "We do adjust, we do change, in order to interpret anomalous utterances, in ways that the theory of interpretative community writing the text it reads doesn't quiet make sense of" (1991: 14).

>>

Nesta aptidão do ser humano para aprender com a experiência, como advoga Dasenbrock (na esteira de Davidson), residirá uma das mais fortes razões para o estudo da literatura – com importantes consequências éticas e políticas. O aspecto mais estimulante no estudo da literatura advirá dos momentos em que ela faz ruir as nossas convicções mais profundas e nos coloca face a face com outros pontos de vista e visões do mundo – tese não original, mas aqui enfatizada. Às comunidades interpretativas caberá o papel de interrogar essa *outridade* dos textos e das vozes que neles se cruzam e fomentar outros modos de ver, num processo

que redundará também numa alteridade do próprio intérprete. Vale a pena citar as últimas palavras do ensaio em análise:

What we need, in contrast, is a genuine hermeneutics of difference, particularly cultural difference, an interpretative method that can understand them to be different from us. If we are members of an interpretative community, the point of reading is to learn, at least for a moment, not to be. (idem: 17; itálicos meus).

350>351

7. Em “A Defesa da Interpretação”, Culler critica a Umberto Eco que tenha dedicado tanto espaço, na conferência “Sobreinterpretação dos Textos”, a ressuscitar uma interpretação rosacruciana (Rossetti sobre Dante), que, como o próprio Eco reconhece, não teve qualquer impacto na crítica literária. Censura idêntica pode ser feita a este reanimar de uma leitura de *O Marinheiro* como literatura policial, que remonta aos anos 50 do século XX e se encontra confinada às páginas de uma revista retirada de circulação, porventura, só passível de ser lida numa qualquer biblioteca pública. À objecção de Culler e à sua implícita minimização de uma actividade vista como arqueológica, ou outras atitudes idênticas, poderemos contrapor argumentos de carácter teórico, pedagógico e ético-político. Se Culler, defensor contra Stanley Fish da viabilidade da teoria literária, sustenta que produzir interpretações não pode ser o objectivo fulcral dos estudos literários, também Eco defende que o prazer do conhecimento da literatura não dispensa o estudo do *modo de funcionamento* do texto literário: “é simplesmente belo descobrir o *porquê* e o *como* de um dado texto produzir tão múltiplas interpretações boas.” (Eco, 1992: 129; itálico meu). Ou, como escreve noutro passo: “Compreender como a linguagem funciona não reduz o prazer de falar ou de escutar o murmúrio eterno dos textos” (*idem*: 130). O que nem Eco nem nenhum professor de literatura podem escamotear é o facto de as interpretações ocuparem um espaço de eleição, por vezes desmesurado, na prática pedagógica, e, por isso mesmo, merecedor de

reflexões teóricas e meta-teóricas aprofundadas. Aliás, no estudo da literatura, e na linha de pensamento de Culler, diria que tão ou mais interessantes do que as leituras canónicas e consensuais para tal exercício reflexivo serão as leituras que ficaram na obscuridade, à margem da História Literária, fora de uma cadeia de interpretações. Trata-se, obviamente, de defender aqui não o resgate de toda e qualquer ignota leitura insólita ou aberrante de um texto literário, mas tão-só as leituras produzidas por leitores cultos ou familiarizados com textos literários, como foi o caso de Rossetti ou Alfredo Guisado. As perguntas multiplicam-se a partir de questões elementares: estamos perante leituras idiossincrásicas, delirantes, de mentes criadoras que fazem crítica literária como se escrevessem textos literários? Trata-se de leituras sintomáticas de quadros culturais específicos, como é, claramente, o caso da de Guisado? Que outras razões existem?

>>

Há que reconhecer também que a abordagem da literatura por comunidades interpretativas paralelas às das instituições de ensino, desde as de um certo jornalismo cultural às das actuais comunidades de muitos bons críticos que escrevem em blogues literários, privilegia questões hermenêuticas. Desvalorizar esta prática significa, como Fish o faz, desvalorizar essas mesmas comunidades e o seu importante papel mediador entre os autores e diferentes tipos de leitores, para não falar das interpretações fecundas e ousadas por vezes aí produzidas, fruto de leituras libertas de algumas lentes teóricas e aparatos conceptuais mais homogeneizantes no universo académico.

Até ao momento apresentou-se a leitura de Alfredo Guisado como *sintoma e produto* de um dado horizonte de expectativas, que incorporara a presença do género policial e certos protocolos de leitura a ele associados. O facto de essa leitura não ter sido fecunda no sentido de não ter engendrado críticas que chegassem até aos dias de hoje não significa que essa interpretação não tivesse tido *consequências* no seu tempo. Refiro-me à tendência, nos anos 50 e 60, para invocar o nome de Fernando Pessoa no

incipiente processo de legitimação do género policial que então se verificava, nomeadamente para incentivar a produção de uma literatura policial autóctone, de que foi principal arauto José da Natividade Gaspar, autor de um texto contíguo ao de Guisado, intitulado “O Meio Nacional e o seu Ambiente para o Romance Policial Português” (*Inv.*, 1954: 185-189)¹⁵. Por determinar ficará sempre o papel que o *nome* Pessoa possa ter tido na emergência, nos anos 50, de um discurso teórico-crítico sobre um género de inquestionável popularidade, mas sobre o qual pesava o estigma da “menoridade”.

Num momento em que assistimos a um fenómeno extraordinário de divulgação massiva de inéditos pessoanos, em que a evidência do carácter póstumo, plural e fragmentário da obra de Pessoa reforça, parafraseando Barthes, a quase *desrealização* da assinatura do autor e o “enigma” de uma obra em expansão, importa ter presente leituras como as de Guisado, que, subjugadas a estratégias interpretativas monolíticas, conduzem a uma “hermenêutica da identidade”. Mesmo os novos factos de ordem puramente extratextual podem ser, por si só, catalisadores de renovadas abordagens. Tome-se, como exemplo, o intercâmbio a título pessoal entre Pessoa e alguns agentes culturais ingleses, que torna inegável a obsessiva omnipresença de um horizonte anglo-saxónico ao longo da vida do poeta. A teoria das transferências (“transfers”) poderá dar um contributo valioso no estudo das “trocas” realmente efectuadas, como, por exemplo, o significado quantitativo e qualitativo da divulgação de revistas fundamentais na história do Modernismo e de outros “ismos”. Como entender o facto de Pessoa ter em sua posse dois números da revista vorticista *Blast* e de não haver, nos seus escritos teórico-críticos, reflexões explícitas sobre as propostas de *Blast*? Deverá esse silêncio ser entendido como uma atitude de indiferença ou de um implícito repúdio de posições vanguardistas? Sabemos, por outro lado, que Pessoa enviou os dois números da revista *Orpheu* para Inglaterra logo após a sua publicação em Portugal, em 1915¹⁶. Sem podermos detectar mais do que paralelismos pontuais entre *O Marinheiro*

(publicado no *Orpheu*) e certas imagens e monólogos dramáticos de *The Waste Land* (por exemplo, em “A Game of Chess” ou “What the Thunder Said”), não beneficiariam as duas obras e a compreensão do Modernismo, em geral, de um estudo comparativo aprofundado?¹⁷ No estudo *Poetas do Atlântico. Fernando Pessoa e o Modernismo Anglo-Americano*, Maria Irene Ramalho levou a cabo a hercúlea tarefa de perspectivar Pessoa “à luz da tradição anglo-americana” (2007: 312), ao mesmo tempo que propôs uma “uma leitura da poesia americana – de Whitman a Dickinson; de Stevens a Pound, Eliot, e Crane; e de Rich a Duncan e Saiz – à luz da heteronímia pessoana” (*ibidem*). Para lá desta e de outras propostas afins, este é sem dúvida um estudo que prova o imperativo de uma investigação da obra pessoana a uma escala transnacional. As novas áreas de estudo que se perfilam sobre esta obra são, igualmente, um desafio a uma renovação ou mesmo a uma transgressão metodológica, capaz de ir além de estratégias interpretativas já exaustivamente exploradas, como a da leitura da obra do poeta em função da carta de 1935 sobre a heteronímia. Uma produção textual como a de Pessoa não só legitima como exige um pluralismo metodológico, uma abordagem interdisciplinar e transdisciplinar ou uma multiplicidade de olhares. De acordo com Manuel Frias Martins, considero que o pluralismo metodológico não é sinónimo de ecletismo caótico (ou de “anything goes”) e que será extremamente produtivo perante uma obra como esta o que esse crítico refere como “apropriação sincrética dos dados parcelares” (Martins, 1995: 20) de abordagens diferenciadas, filiada na crença, que partilho, na “heterogeneidade litigante do conhecimento” (*idem*: 19)¹⁸. Não dispensando a tradição exegética existente e o diálogo com o saber produzido, e com a cadeia de interpretações produzidas sobre os textos de Pessoa, delineiam-se horizontes vários e difusos, pelo que se impõe um repensar (ou mesmo deslocamento) de assunções sedimentadas – como, aliás, já há muito se procedeu em relação à leitura psicanalítica de João Gaspar Simões. Quando pensamos na vastidão da obra de Pessoa faz ainda mais sentido o aforismo de Friedrich Schlegel, citado por Manuel Frias

>>

Martins para refutar a defesa de qualquer monolitismo metodológico no campo literário actual: “Um crítico é um leitor que rumina. Faz-lhe falta por isso vários estômagos” (*apud* Martins, 1995: 23). Novos e importantes passos heurísticos podem ser dados no estudo de Pessoa pela adopção de um *paradigma subjectivo*, que pela sua própria natureza poderá estimular um olhar crítico sobre os textos (conhecidos ou a conhecer) que seja a um mesmo tempo carnal e espiritual, erótico e amoroso, sem lugar para a diferenciação. O uso excessivo e indiscriminado de determinados dispositivos interpretativos e de aparelhos terminológicos e conceptuais de ampla divulgação, produzidos pelos chamados “fazedores de conceitos”, não é garantia, por si só, de boas interpretações ou melhores do que as realizadas por aqueles que os não dominam. Abstraindo da apologia de um paradoxal método imetódico, vale a pena atentar nas palavras de Rorty no seu diálogo com Eco:

As leituras metódicas são caracteristicamente produzidas por aqueles que têm falta daquilo a que Kermode, na esteira de Valéry, chama ‘apetite de poesia’. São o estilo de coisas que encontramos, por exemplo, numa antologia de leituras sobre *Heart of Darkness*, de Conrad, como a que recentemente compulsei – uma leitura psicanalítica, uma leitura orientada para a recepção por parte do leitor, uma leitura feminista, uma leitura desconstrucionista e uma leitura neo-historicista. Nenhum dos leitores, tanto quanto pude ver, foi arrebatado ou desestabilizado por *Heart of Darkness*. (...) Estas figuras, e este livro, não mudaram mais os propósitos dos leitores em causa do que o exemplar observado ao microscópio muda os propósitos do histologista. (Rorty, 1992: 95)

De uma forma oblíqua, Rorty põe em causa as comunidades interpretativas auto-suficientes, detentoras de metalinguagens e saberes esotéricos, ou demasiado especializados, mas não disponíveis para a “diferença” ou para aceitarem a noção barthesiana, sempre actual, de que existem *textos de fruição*, no sentido em que eles são definidos em *O Prazer do Texto*:

aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem. (Barthes, s/d: 49)

Perante a obra édita ou inédita de Pessoa impõe-se, mais do que nunca, uma radical *experiência de desaprendizagem*, como diria o Caeiro sonhado por Alberto Caeiro, e a exploração de caminhos que passam pela recuperação da prática do *close reading* (despojada dos seus excessos, como o da concepção autotélica dos textos e o da sua sacralização), articulada com uma imprescindível abordagem intertextual e intersemiótica. <<

>>

NOTAS

* Este ensaio foi elaborado no âmbito do Projecto "Interidentidades" do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

[1] Cf. textos publicados nos três números iniciais de *Investigação*, I Série (Maio, Junho e Julho).

[2] Alfredo Guisado não estabelece neste estudo qualquer diferenciação entre o modo dramático e o modo narrativo. Mas o próprio Pessoa considerava que "[a] literatura dramática é uma subespécie de literatura narrativa" (Pessoa, 1979: 27). Embora pouco frequente nos anos 50, a designação "drama policial" era corrente nas três décadas iniciais do século XX não só porque eram habituais textos dramáticos com enredos policiais (ou com ingredientes de mistério) mas também devido à prática generalizada de adaptação teatral de novelas policiais – como aconteceu com as novelas de Conan Doyle.

[3] Existe um fragmento traduzido para francês, de 20 de Novembro de 1924, bem como a reiteração, numa lista de 1928, da intenção de tradução da peça na íntegra para essa língua (Cf. "Apontamentos para publicações [post 1928]", in *O Guardador de Papéis*, 2009, p. 369). Um apócrifo "Panfleto contra Orpheu" esboçado por Pessoa (e que ele nunca publicaria) traduz a consciência que o poeta tinha de ter produzido uma obra *extra-ordinária*, não passível de ser compreendida pelos seus contemporâneos. Veja-se o excerto: "O Marinheiro do sr. F[ernando] P[essoa] é de partir a cabeça mais solida. Ninguém percebe nada, salvo aqui e alli, umas frases que era melhor não perceber. Em todo o caso, o sr. tem a vantagem de não cometer immoralidades nem espalhafatos. É deplorável como indicação de um estado mental, mas não é irritante ou nojento." (*apud Sensacionismo e outros Ismos*, ed. por Jerónimo Pizarro, 2009: 62).

[4] Utilizo o conceito de *fading* como Barthes o utiliza em *Fragmentos de Um Discurso Amoroso* (Lisboa, Edições 70, 1977).

[5] Cf. Cap. 3 (dedicado a *O Marinheiro*) de *O Poema Impossível*, o "*Fausto*" de Pessoa (Lisboa, Caminho, 1986). Gusmão conclui esse extenso capítulo, apresentando o drama estático de Pessoa como obra da "ruptura com uma linguagem, uma consciência, um mundo: revolução nos modos de um discurso poético e não simples reforma estética" (189).

[6] Escreve Todorov no ensaio "Introdução ao Verosímil" (1976): "[O] romance policial utiliza o verosímil como tema; já não é apenas a sua lei, mas também o seu objecto. Um objecto invertido, por assim dizer: porque a lei do romance policial consiste em instaurar o anti-verosímil. (...) A revelação, quer dizer, a verdade é incompatível com a verosimilhança" (99-100).

[7] Há nestas palavras de Guisado ecos da conhecida distinção de Aristóteles entre História e Poesia. E há, igualmente, ecos de uma poética surrealista: "Sensasonho? História duma Noite", de António Pedro: "Sonho? Realidade? Sabe-se lá onde começa e onde acaba cada coisa!" (in *Apenas Uma Narrativa*).

[8] Sublinhe-se, no entanto, que, isolando um outro traço inerente à narrativa policial (o mistério, o suspense, etc.), alguns estudiosos estabelecem um paralelismo entre o género policial e o drama simbolista (por vezes reforçado na referência à simultaneidade da sua génese e evolução).

[9] Remeto para a tradução francesa incluída na antologia *Autopsies du Roman Policier*, org. por Uri Eisenzweig, 1983: 289-304.

[10] Este volume reúne as "Tanner Lectures", conferências proferidas em 1990, na Universidade de Cambridge, que assumiram a dimensão de um debate à escala internacional, tendo em conta os protagonistas: Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose.

[11] É particularmente interessante o modo como Eco estabelece uma relação entre o que designa por "leituras paranóides" e as leituras na tradição do hermetismo e gnosticismo ocidentais, avançando com a tese de que muitas teorias e práticas contemporâneas de leitura e interpretação textual (e a alusão ao desconstrucionismo é clara) são "devedoras da tradição hermética" (Eco, 1990: 57).

[12] A defesa da sobreinterpretação é reforçada por uma instigação bem inteligível no contexto universitário americano de inícios dos anos 90: "num mundo universitário, sendo as coisas como são, pressinto que um pouco de paranóia será essencial para uma justa apreciação das coisas." (Culler, 1992: 100).

[13] Recorde-se o alinhamento vertical dos nomes. Fish faz uma descrição pormenorizada das operações de leitura realizadas pelos estudantes e expõe algumas hipóteses e conclusões por estes elaboradas, das quais relevo: a exploração semântico-simbólica de analogias fonéticas e aparentes conotações bíblicas dos nomes (à exceção de Hayes); a sugestão de um hieróglifo (altar ou cruz) no alinhamento dos nomes em relação à dupla inicial, a captação de um anagrama "S, O, N" no texto; a descoberta de um padrão estrutural no (aparente) binómio "Hebrews vs Christian" e a hipótese de um desdobramento ou cisão do nome "Ohman" em "Oh Man" ou "Amen".

[14] Veja-se o seguinte trecho: "O livro oscila entre o dinamismo e a suspense [sic] das novelas policiais e uma espécie de tratamento negro de intrigas amorosas próprias do romance cor-de-rosa e do melodrama teatral." (Galhoz, 1993: 9-10).

>>

[15] A "descoberta" dos fragmentos de novelas policiais de Pessoa desencadeou de imediato a pulsão para escrever novelas policiais seguindo o exemplo de Pessoa (ou Pessoa visto por Luso Soares): Luso Soares escreveu, à maneira pessoana, *Crime a Três Incógnitas* (1953) e *O Crime de um Fantasma* (1954) e o mesmo fez Amílcar Goulart, nos romances *O Esqueleto dos Dentes de Ouro* (1958) e *O Enigma do Grego Fugitivo* (1962) – com um detective moldado à imagem de Quaresma.

[16] O n.º 1 foi enviado a Frank Palmer, sendo acompanhado de uma carta onde Pessoa trata, sobretudo, de questões de ordem editorial. (Cf. *Correspondência*, org. por Manuela Parreira da Silva, 1999: 191). O n.º 2 é enviado a destinatário desconhecido, com uma missiva onde Pessoa começa por agradecer o prospecto "Poet's Translation's Series" (Cf. *Sensacionismo e outros ismos*, 2009: 385).

[17] Tal como Culler defende (ou Wayne Booth), julgo que valerá a pena aprofundar o significado de analogias eventualmente acidentais (neste caso, as três veladoras e as três "Thames-Daughters") e a sua relação com imagens arquetípicas da obra *The Golden Bough*, de James G. Frazer, e cotejar alguns monólogos de *O Marinheiro* (1915) com outros de *The Waste Land* (1922): "Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?" (Pessoa, 1979: 59); "Who is the third who walks always beside you? (...) – But who is that on the other side of you?" (Eliot, 1980: 65).

[18] Cf. Martins, 1995: 30-31. E atente-se na proposta de Rorty, defensor do valor dos encontros contingentes "com os diferentes livros que calhou virem ter-nos às mãos": "A leitura de textos é uma questão de os lermos à luz de outros textos, pessoas, obsessões, fragmentos de informação, ou seja o que for de que dispusermos, para vermos o que acontece a seguir." (1992: 94). Basta pensarmos nalgumas experiências das chamadas "ciências duras" para que as últimas palavras de Rorty deixem de ser sentidas como heréticas.

BIBLIOGRAFIA ∨

Barthes, Roland (s/d), *O Prazer do Texto* [1973], trad. de Maria Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70.

Booth, Wayne (1979), *Critical Understanding: The Power and Limits of Pluralism*, Chicago, University of Chicago.

Borges, J. L., "Le Conte Policier" [1979], in *Autopsies du Roman Policier*, org. por Uri Eisenberg, Paris, Union Générale d'Éditions, 1983, pp. 289-305.

Bréchon, Robert (1997), *Estranho Estrangeiro*, Lisboa, Círculo de Leitores.

Culler, Jonathan (1993), "Em Defesa da Sobreinterpretação", in *Interpretação e Sobreinterpretação*, por Eco, Umberto et alii, pp. 97-111.

Dasenbrock, Reed Way (1991), "Do We Write the Text We Read?", *College English*, vol. 53, n.º 1 (Jan. 1991), pp. 7-18.

Eco, Umberto (1983), *Leitura do Texto Literário. Lector in Fabula. A Cooperação Interpretativa nos Textos Literários* [*Lector in Fabula*, 1979], trad. de Mário Brito, Lisboa, Editorial Presença.

— (1992), *Os Limites da Interpretação* [*I Limiti Dell' Interpretazione*, 1990], trad. de José Colaço Barreiros, Lisboa, Difel.

Eco, Umberto et alii (1993), *Interpretação e Sobreinterpretação* [*Interpretation and Overinterpretation*, 1992], trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Editorial Presença.

Eisenzweig, Uri (org.) (1983), *Autopsies du Roman Policier*, Paris, Union Générale d'Éditions.

Eliot, T. S. (1980), "The Waste Land" [1922], in *Selected Poems*, London/Boston, Faber and Faber, pp. 49-74.

Fernando Pessoa. *Correspondência 1905-1922* (1999), ed. por Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.

Fernando Pessoa. *Sensacionismo e outros Ismos* (2009), ed. por Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Fernando Pessoa. *O Guardador de Papéis* (2009), org. por Jerónimo Pizarro, Lisboa, Texto Editores.

Ferreira, José Gomes; Oliveira, Carlos de (1958) (orgs.), *Contos Tradicionais Portugueses*, 4 vols., Lisboa, Iniciativas Editoriais.

Fish, Stanley (1980), *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press. [Inclui, entre outros, os ensaios "Is There a Text in this Class?", pp. 303-321; "How to Recognize a Poem when You See One", pp. 322-337; "What Makes an Interpretation Acceptable?", pp. 338-355].

Galhoz, Maria Aliete (1980), "Prefácio" [1956] a *Céu em Fogo*, de Mário de Sá-Carneiro, Lisboa, Edições Ática, pp. 7-33.

Guisado, Alfredo (1954), "Um Drama Policial de Fernando Pessoa", in *Investigação. Revista Mensal de Literatura e Ciência Policial*, n.º 11/12, Março-Abril, pp. 181-184. >>

Lopes, Teresa Rita (1977), *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Héritage et Création*, Paris, Centre Culturel Gulbenkian.

Marinho, Maria de Fátima (1979), "O Marinheiro e o Teatro do Absurdo", in *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Brasília Ed., pp. 493-506.

Martins, Manuel Frias (1995), *Matéria Negra. Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*, 2.ª ed., Lisboa, Cosmos.

Oliveira, Carlos de (1979), *O Aprendiz de Feiticeiro* [1971], 3ª ed. Lisboa, Sá da Costa.

Orlotti, Luigi (2006), "Poesia e Esoterismo – Os Dois Caminhos de Fernando Pessoa (ortónimo) in *A Arca de Pessoa*, org. por Steffen Dix e Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 187-200.

Pessoa, Fernando (1979), *Drama Estático em Um Acto. O Marinheiro* (1913/1915), in *Poemas Dramáticos*, Lisboa, Edições Ática, pp. 35-60.

— (s/d), *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Cortes-Rodrigues*, Lisboa, Confluência.

— "Prefácio a Quaresma", "Janela Estreita", "O Roubo na Quinta das Vinhas", "The Detective Story" in *Investigação. Revista Mensal de Ciência e Literatura Policial*. Fragmentos editados por Fernando Luso Soares, I Série, 1953: n.º 1 (Maio), pp. 59-76, n.º 2 (Junho), pp. 63-77 e n.º 3 (Julho), pp. 61-75.

Pessoa, Fernando/Campos, Álvaro de (1980), "A Fernando Pessoa. Depois de ler o seu drama estático 'O Marinheiro' em 'Orpheu I', in *Poesias Completas de Álvaro de Campos* (1980), Lisboa, Ática, p. 215.

Ramalho, Maria Irene (2007), *Poetas do Atlântico. Fernando Pessoa e o Modernismo Anglo-americano*, Porto, Edições Afrontamento.

Reckert, Stephen (1978), *Fernando Pessoa: tempo, solidão, hermetismo*, Lisboa, Moraes.

Rorty, Richard (1993), "O Progresso do Pragmatista", in *Interpretação e Sobreinterpretação*, por Eco, Umberto et alii, pp. 81-97.

Simões, João Gaspar (1987), *Vida e Obra de Fernando Pessoa. História de uma Geração* [1950], 5ª ed., Lisboa, Dom Quixote.

— (1964), Recensão crítica a *O Banqueiro Anarquista e Outros Contos de Raciocínio* (ed. por Fernando Luso Soares), in *O Diário de Notícias* (17 Dez.), pp. 15-16.

Todorov, T. (1979), "Introdução ao Verosímil" [1976], in *Poética da Prosa*, Lisboa, Edições 70, pp. 95-102.