

*Sob cavalos de Tróia:
Literatura, crítica e memória, a propósito das
leituras de Fernando Pessoa por Luciana Stegagno
Picchio*

Pedro Lopes de Almeida
CITCEM; INSTITUTO DE FILOSOFIA – UP

ABSTRACT

Fernando Pessoa's life and works, emphasizing the tension between philological interpretation and structuralist critical devices. By doing so, I expect to be able to underline the conflict opposing two different meanings of literature supported by these paradigms: between literature as the memory of a system and literature as an aesthetic item, we find some interesting possibilities of understanding the production of a language to talk *about* literary texts.

Keywords: Fernando Pessoa; Luciana Stegagno Picchio; Roman Jakobson; literary theory; literary criticism; structuralism; memory

Neste ensaio propõe-se uma revisão de alguns dos ensaios críticos de Luciana Stegagno Picchio dedicados à vida e obras de Fernando Pessoa, colocando em evidência a tensão implícita entre modos de interpretação filológica e instrumentos críticos de base estruturalista. Neste trajecto, procurar-se-á evidenciar o conflito entre dois entendimentos de literatura suportados por aqueles paradigmas: entre a literatura como memória de um sistema e a literatura como artigo estético, abrem-se possibilidades de compreensão do processo de produção de uma linguagem para falar *sobre* o texto literário.

Palavras chave: Fernando Pessoa; Luciana Stegagno Picchio; Roman Jakobson; teoria da literatura; crítica literária; estruturalismo; memória

Deus não tem unidade,
Como a terei eu?

Fernando Pessoa

Mas o problema do filólogo é exactamente esse:
como vencer o ruído do tempo?

Luciana Stegagno Picchio

Tempo e literatura

“Had we but world enough and time [...]”. É com este verso de Andrew Marvell que Erich Auerbach abre o seu monumental estudo da condição da representação na literatura ocidental, *Mimesis*. Para um trabalho com o alcance do de Auerbach, a epígrafe pode parecer, à primeira vista, deslocada ou irónica. É, contudo, quando consideramos as circunstâncias que envolveram a escrita de *Mimesis* que o verso, crepuscular, adquire todo um universo de sentidos próprios. Auerbach escreve *Mimesis* entre Maio de 1942 e Abril de 1945, em Istambul, onde se havia exilado após a ascensão do III Reich. Até então, Auerbach, um judeu natural de Berlim, conseguira iniciar uma carreira promissora enquanto filólogo, tendo mesmo sido detentor de uma cátedra na Universidade de Marburgo. Mas em Istambul, isolado da Europa que se convulsionava sob a guerra, o acesso à literatura ocidental era dificultado, e o contacto com estudos críticos praticamente impossível. Talvez por isso, encontramos em *Mimesis* um penetrante olhar sobre a mais vasta amplitude da cultura ocidental, sem, no entanto, uma única nota de rodapé de tipo remissivo. Como assume o autor, o seu *opus magnum* foi escrito de cor, apenas com as referências que Auerbach conservava na memória. E, no entanto, talvez devamos a esse facto singular a existência de *Mimesis*:

The lack of technical literature and periodicals may also serve to explain that my book has no notes. Aside from the texts, I quote comparatively little, and that little it was easy to include in the body of the book. On the other hand it is quite possible that the book owes its existence to just this lack of a rich and specialized library. If it had been possible for me to acquaint myself with all the work that has been done on so many subjects, I might never have reached the point of writing (Auerbach, 2003, p. 557).

O afastamento físico das estruturas clássicas de arquivo e reprodução de conhecimentos trouxe consigo uma possibilidade de *recriação* de uma ideia integral de literatura. A esta nova luz, ao verso do pórtico – “Had we but world enough and time [...]” – descobrem-se ressonâncias mais profundas. O *tempo* e o *mundo* exigidos pela escrita, escrita de uma memória de leitor, não residem tanto no calendário e no espaço que doam a envergadura institucional que, enquanto instituição, toda a obra reivindica, mas antes à pura possibilidade de um mundo e um tempo *da* leitura, *para* a escrita – correndo neste exato sentido, como o fluir da linha que outorga a este mundo-tempo uma existência quase real. Com efeito, é desta mesma tensão entre a *memória* e a existência, algures, de um *arquivo* que pode (ou não) *desmentir* (mas não “desdizer”) o que é escrito nessa linha de

mundo-tempo – tensão que Auerbach suportou com uma tenacidade singular – que se tece o longo debate em torno da crítica literária: de que falamos ao certo, quando nos referimos a “estudar literatura”?

Para procurar algumas modalidades cambiantes desta mesma pergunta, proponho uma reflexão em torno das leituras que Luciana Stegagno Picchio (1920 – 2008) dedica à obra (e à vida) de Fernando Pessoa. Na esteira das profundas relações de intercâmbio e transfusão de ideias que marcam, ao longo do século XX, o diálogo entre a cultura portuguesa e a cultura italiana, Luciana Stegagno Picchio surge como uma das mais atentas leitoras da literatura portuguesa, em todas as suas fases históricas. Os estudos críticos que consagra a Fernando Pessoa ocupam um lugar de importância central para a compreensão das inflexões paradigmáticas que pontuam a transição do paradigma filológico para o modelo crítico-literário contemporâneo. Neste processo, adquire um relevo particular a conjugação de leituras historicamente motivadas e leituras imanentes, ou formalizantes. Na generalidade da sua produção ensaística detectamos o conflito de interesses inerente aos papéis de filóloga e crítica de literatura, conflito materializado na tensão entre o impulso da memória e a liberdade do esquecimento consentido da história. No que se segue, sugiro uma aproximação à sua leitura a partir dessa tensão fundadora, aberta sobre a fractura entre o mundo-tempo de Marvell/Auerbach e a presença do *arquivo* à leitura.

Modos de ler: filologia e estruturalismo

Luciana Stegagno Picchio conta-se entre os mais profundos conhecedores da literatura de língua portuguesa. A atenção que dedica à função da linguagem e aos contextos de produção confirmam-na como figura incontornável da problematização de uma ideia de *história da literatura*. Começando a publicar de forma regular a partir da década de 60, Luciana revê-se no modelo de trabalho que, sem grandes considerações autocontemplativas, a generalidade dos investigadores de línguas e literaturas reclamavam para si desde o século XIX – a *filologia*. O facto de se mover com o maior à-vontade nos quadros de época cronologicamente mais afastados de nós, no entanto, não obscurece a percepção de que Luciana escreve durante a emergência e sedimentação, nos meios académicos europeus, de um paradigma radicalmente diferente do filológico, e, sob muitos aspectos, opondo-se-lhe, até: o estruturalismo. Logo desde o primeiro *aggiornamento* formalista, nos primeiros anos do século XX, o estudo diacrónico da literatura sofrera danos irreparáveis no seu crédito académico. Os trabalhos dos formalistas russos (Opojaz) e do Círculo Linguístico de Praga haviam imputado ao método essencialmente histórico da filologia a responsabilidade pela “desvirtuação” do campo, onde grassava a crítica impressionista, o amadorismo, ou a “escrita de amanuense”.

Entre esta frente de ataque, assume particular nitidez aquele que foi, durante bastante tempo, uma das mais destacadas figuras da cultura ocidental, e que, por uma ironia só explicável com um acaso feliz do destino, irá coassinar décadas mais tarde com Luciana Stegagno Picchio um artigo sobre Fernando Pessoa: Roman Jakobson. Fundador do Círculo Linguístico de Praga, Jakobson encara com uma espécie de *horror vacui* os trabalhos da filologia tradicional, aliada natural da história da literatura, como se a proliferação de métodos, abordagens e sub-disciplinas que compõem o espectro de leitura da filologia recobrisse o vazio essencial sobre o qual ela repousa – para Jakobson, a

indisfarçável ausência de um *objecto específico de estudo*. Para tornar claro o que pretende criticar nos estudos literários entendidos na sua prática mais tradicional e disseminada, Jakobson produz uma imagem algo maliciosa, mas que teve um eco extraordinário. Escreve Jakobson, em “A nova poesia russa” (ensaio que tem uma primeira versão em 1919, e é publicado, com aumentos, em 1921), que a investigação em literatura, até então conotada com a história da literatura, é comparável ao polícia que, chegando ao local do crime, se apressa a deter todos os que se encontram dentro da casa e mesmo os que vão a passar na rua, deixando fugir impune o assassino:

Ainsi les historiens de la littérature se servaient de tout: vie personnelle, psychologie, politique, philosophie. Au lieu d’une science de la littérature, on créait un conglomérat de recherches artisanales, comme si l’on oubliait que ces objets reviennent aux sciences correspondantes: l’histoire de la philosophie, l’histoire de la culture, la psychologie, etc., et que ces dernières peuvent parfaitement utiliser les monuments littéraires comme des documents défectueux, de deuxième ordre. Si les études littéraires veulent devenir science, elles doivent reconnaître le *procédé* comme leur «personnage» unique. Ensuite la question fondamentale est celle de l’application, de la justification du procédé (Jakobson, 1977, pp. 16-17).

A contraproposta avançada por Jakobson encerra em si todo um programa, que viria a ser a palavra de ordem do paradigma estruturalista: “Assim, afirma Jakobson, o objecto da ciência da literatura não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que faz de uma dada obra uma obra literária”¹ (*ivi*, p. 16).

Gostaria de sublinhar este particular “[...] não é a literatura [...]” que Jakobson faz questão de deixar bem explícito. Trata-se, com efeito, de uma rasura cujo significado excede amplamente o âmbito do circunstancial. Ela é fundadora de uma particular visão disciplinar da investigação em literatura: científica, positiva, e de matriz empírica, deve abdicar de todo do valor especulativo ou propriamente *crítico*, e aspirar a uma condição exclusivista, sincrónica, atomizada, numa palavra, à criação de *domínios de especialidade*. Torna-se desnecessário insistir que é, em bom rigor, à filologia a que Jakobson se refere ao falar daquele polícia distraído...

Importa no entanto destacar que a campanha de Jakobson – cujo sucesso pode medir-se pela constatação de que, a partir dos anos 60, a figura do intelectual na Europa é, na prática, sobreponível à do estruturalista – produz efeitos bem mais profundos do que estes. A erosão das bases de legitimação da abordagem diacrónica – nas suas dimensões histórica, biografista, documental, reconstitutiva, cronística, memorialística, enfim, na sua particular relação a uma ideia de *tempo* – implica a perda de um vínculo matricial (e nem sempre óbvio) entre a literatura e o passado. Enquanto inquirição da inscrição do literário no devir-tempo, a filologia perseguia a *compreensão* da literatura enquanto expressão de significados situados, nisto aproximando-se do exercício de descodificação de mensagens em que se funda a exegese hermenêutica. A premissa implícita nos estudos filológicos – e na qual se reflete o trabalho de Luciana Stegagno Picchio – é a da existência de um *hiato* entre os emissores e os receptores de um texto literário, uma falha que se deve tão somente ao diferencial de circunstâncias (o

¹ Tradução livre da minha responsabilidade.

leitor nunca poderá ver o mundo pelos olhos de quem escreve), que o intérprete procura preencher com significado, mesmo sabendo de antemão a imperfectibilidade, em última instância, do seu esforço. Este papel de *mediador evanescente* entre o texto-documento e o leitor – *sic vos, non vobis* – foi resumido com audácia por Leo Spitzer, quando este compara o filólogo ao camareiro da carruagem-hotel a quem, pela manhã, um passageiro se queixa de ter acordado com um sapato preto e outro vermelho, ao que o camareiro responde: “*Que extraordinária coincidência! Outro passageiro acaba de fazer a mesma descoberta...*” (cf. Spitzer, 1968, p. 19). Segundo Spitzer, o filólogo, mais do que aquele polícia desvairado, é este camareiro, a quem compete reunir o que foi, noutra tempo ou lugar, uma unidade histórica.

E contudo, ao longo do século XX (e particularmente, por razões às quais não será alheio o abalo sofrido pelo olhar histórico após 1945) a literatura, como facto-no-tempo, perde uma linguagem que possa falar dela. A pulverização das disciplinas de estudo da literatura em micro-campos disciplinares (semiótica, teoria(s), estética(s), crítica, filosofia da linguagem, etc.) correlata esta dispersão das bases de legitimação, como observa Jean-François Lyotard no relatório sobre a condição dos conhecimentos apresentado ao Conselho das Universidades junto do Governo do Quebec e publicado como *A Condição Pós-moderna*, onde certifica o óbito das “grandes narrativas” destinadas a fornecer um plano unitário de compreensão do facto literário (Lyotard, 1989).

Como será, então, possível, daqui em diante, tomar a palavra por um texto afastado do leitor por vários séculos, vários espaços, ou, o que é o mesmo, por uma mundividência irrecuperável, na sua alteridade radical? Como processar essa passagem de uma *linguagem-outra* ao código de referências do leitor? Como *actualizar* um fragmento da memória, sem uma linguagem capaz de operar a tradução pressuposta pelo olhar histórico?

Convém notar que tratamos aqui de um problema que não se coloca apenas ao texto com origens num tempo-espaço remoto: enquanto *testemunho* de uma configuração da realidade, qualquer texto – escrito num jornal de ontem, numa revista literária de 1915 ou num cancionero do século XIV – repousa sobre premissas de uma experiência do mundo que é, em última análise, irrepetível, e, logo, irreproduzível. Mas o movimento que se lança na procura da sua recuperação – gesto do historiador do literário, que, historiando, reconstrói – é, já e sempre, um movimento que ensaia respostas para esse fracturamento da memória. O que fazer então quando esse movimento se desenha no vazio de uma linguagem, adstrito à sincronia absoluta e eternamente *outra*?

Do próximo e do distante: tempo e exotismo

Numa primeira resposta, podemos avançar com a hipótese de uma busca da história *apesar* desta falta de linguagem para a história. Luciana Stegagno Picchio, num dos seus mais célebres ensaios, “*Filtri d’oggi per testi medievali*”², revisita a cantiga “*Hũ papagay muy fremoso*”, da autoria de D. Dinis. Para o fazer, toma como ponto de partida uma leitura moderna do poema, de Giuseppe

² Ensaio cuja primeira versão serviu de ponto de partida para um seminário sobre a pastorela galego-portuguesa, entre Abril e Maio de 1974, no Departamento de Português do King’s College, London. Publicado em italiano nos “*Arquivos do Centro Cultural Português*”, vol. IX, Misc. Marcel Bataillon, Paris, 1975, pp. 3-61. Cito da edição francesa, indicada na Bibliografia final.

Ungaretti (1988 – 1970), e serve-se dos *filtros* modernos como chaves-de-leitura da cantiga medieval:

De quelle façon et dans quelle mesure une lecture ‘d’aujourd’hui’, nourrie de toute l’histoire et la culture postérieures à l’élaboration du texte par son auteur, contredit-elle ou confirme-t-elle une lecture philologique? [...] La question est d’autant plus stimulante que le texte envisagé est éloigné dans le temps et que son caractère ‘antique’ semble le mettre hors d’atteinte et le rendre impénétrable dans son inter-relation auteur-public: du fait même qu’il met en présence deux subjectivités diverses, celle de l’auteur et celle de ses ‘consommateurs’ (Stegagno Picchio, 1982, pp. 7-8).

Na cantiga do rei-trovador, uma pastora lamenta a ausência do “amigo”, confessando a um papagaio a sua *coita*:

Hunha pastor ben talhada
cuydava en seu amigo
e estava, ben vos digo,
per quant’eu vi, mui coytada
e diss’: «oymays non é nada
de fiar per namorado
nunca molher namorada,
poys que mh o meu á errado».

Ela tragia na mão
hũ papagay mui fremoso
cantando muy saboroso,
ca entrava o verão;
e diss’: «amigo loução,
que faria per amores
poys m’errastes tan en vão?»,
e caeu antr’unhas flores.

Hũa grã peça do dia
jouv’ali que non falava
e a vezes acordava
e a vezes esmorecia:
e diss’: «ay Santa Maria,
que será de min agora?»,
e o papagay dizia:
«ben, per quant’eu sey, senhora».

«Se me queres dar guarida,
diss’a pastor, di verdade,
papagay, per caridade,
ca morte m’ é esta vida»;
diss’el: «senhor comprida
de ben, e non vos queixedes,
ca o que vos á servida,
ergued’olho e vee-lo-edes».

(*ivi*, pp. 14-1).

A pastora começa por revelar que o amigo havia prometido regressar cedo, e chora a promessa frustrada, caindo “antr’unhas flores”. Nisto, o papagaio toma a palavra, e, dirigindo-se a ela, responde às lamentações, anunciando que está para breve o regresso do amigo. Face ao espanto da pastora, o papagaio termina a cantiga dando notícia de que o amigo já se encontra diante dela: “erged’olho e vee-lo-edes”.

Ungaretti surpreende-se com o exotismo da cantiga: para o poeta italiano, o aparecimento daquele papagaio que responde à pastora configurava uma invulgar bizarria, um *barroquismo* deslocado no tempo e no espaço, para o qual não consegue encontrar explicação. Ungaretti escreve a nota acerca da cantiga de D. Dinis em 1935, ano em que se encontrava exilado no Brasil, leccionando na Universidade de São Paulo. Luciana refere-se à mudança brusca de cultura (de clima, ambiente, paisagem, língua, hábitos) a que se vira submetido o poeta habituado à cultura toscano-francesa, e avança esse deslocamento rumo a um exotismo que lhe era estranho – estranheza que não ultrapassou sem um certo número de resistências – como explicação para a atenção que Ungaretti dedica à cantiga do papagaio, e até para o modo como a irá ler. O texto é como que um refúgio para Ungaretti, que, sabe-se, se recolhia nas bibliotecas paulistas rodeado de velhos documentos em busca de esconderijo daquele sol “troppo azzurro”. A irrupção da ave tropical pela folha da cantiga medieval terá sido como a invasão desse universo privado, inviolável, que Ungaretti construía para si: o real irrompe pela página, por meio de uma cantiga com mais de seis séculos, e infiltra-se na ficção meticulosamente recriada. A estranheza, a quase negação, o espanto, e, por fim, a incompreensão – Ungaretti refere-se ao papagaio da cantiga como *monstrum* – dão conta do sobressalto que esse elemento perturbador representou. A partir daqui, Luciana Stegagno Picchio tenta percorrer o caminho inverso ao de Ungaretti: devolver ao papagaio a justa medida da sua estranheza.

Ungaretti admitira não ter encontrado, na literatura provençal, senão falcões – falcões falantes. Luciana elabora uma cuidada *close reading* do poema, segmentando-o em unidades de sentido, de forma a colocar em evidência os aspectos eventualmente mais anómalos à tradição provençal. Graças a esta leitura imanente, formalizante até, irá, a pouco e pouco, avançando hipóteses de interpretação capazes de doar sentido ao estranhamento: o desdobramento funcional das personagens, a recriação dramática da composição e a importância da disposição cénica, o teor narrativo da progressão descritiva (a evolução dinâmica da situação, comparável apenas à do conto popular), conseqüentemente, o carácter *híbrido* do poema, e ainda o valor simbólico de cada elemento, já então altamente codificado nos meios literários galego-portugueses, ou o alcance simbólico das formas de tratamento no poema, entre outros aspectos que vão como que numa espiral centrífuga conduzindo do texto ao seu entorno, iluminando, a círculos cada vez mais largos, o *sentido* do texto. À luz das convenções de fingimento poético da cantiga de amigo, mas também em linha com as práticas de pantomima frequentes na corte (“Justear del día y momear de la noche”), Luciana Stegagno Picchio sugere que talvez o “papagay” não seja senão uma *máscara* para o amante, que esteve todo o tempo diante da jovem pastora, sem que esta levantasse os olhos para ele (cf. *ivi*, p. 32 e ss.).

Este olhar oblíquo sobre a história apresenta-se, desde cedo, como uma estratégia eficaz de contornar o problema que se colocava: alcançar a história a partir da sincronia, isto é, chegar ao antigo através do recente, como que *dobrando*

para dentro o olhar histórico. Tal parece ser uma técnica sofisticada para recuperar o curso da memória: retomar o fio de Ariadne que parecia perdido.

Mas Luciana Stegagno Picchio vai mais longe: demonstra até que ponto a análise formal é tributária de um certo sentido histórico, ao submeter a aparência exótica da cantiga a um exotismo que já não é estritamente temático (da ordem do conteúdo, como intuía Ungaretti), mas *estrutural*, como a leitura contrastiva com a tradição lírica galego-portuguesa permite afirmar:

Indiqué comme *monstrum* poétique par l'intuition esthétique d'un poète apparemment et consciemment fasciné seulement par des éléments de contenu (le perroquet, l'allusion à la saison), le texte de D. Dinis se révèle dans sa structure un *monstrum*, un continuel écart poétique à tous les niveaux (*ivi*, p. 41).

Contudo, quando o desafio se coloca com um autor tão mais próximo, como é Pessoa, a legitimidade da visão histórica não é evidente. Não é dado que chegar a Pessoa através da história seja mais eficaz do que através de outra qualquer técnica de evocação do literário, como de resto já ficara provado nas polémicas que, sobretudo durante a década de 50, opuseram o primeiro biógrafo de Fernando Pessoa, João Gaspar Simões, a toda uma geração de críticos. Mas se a reconstituição histórica não é pelo menos uma estratégia “natural”, o mesmo não se poderá dizer da recuperação da relação entre literatura – entenda-se, *leituras* – e temporalidade. E a certeza deste elo basta para Luciana adoptar, com Pessoa, o mesmo dispositivo de *dobra da temporalidade*, mediante uma duplicação do olhar através do qual o texto é lido – duplicação que encena e recria o distanciamento que a portada histórica sobreimprime à leitura.

Tempo e olhar: a leitura como diálogo

Em *Fernando Pessoa, o Poeta gerúndio de Murilo Mendes*³, Luciana Stegagno Picchio lê Pessoa *através* do olhar estritamente contingente de Murilo Mendes (1901-1975). É a partir de uma visão recriada de Pessoa por Murilo que Luciana coloca em marcha o processo crítico, aderindo, sob essa condição, à ficcionalização poética de Murilo – a linguagem é a sua, de Luciana Stegagno Picchio, e o modo como entra em diálogo com a atmosfera onde se dá essa visão é também muito o seu, *filológico*, no essencial. Mas é através das interrogações e problemas levantados por Murilo Mendes que a sua leitura filológica é mobilizada – como se o *tempo* de Murilo viesse acionar o *tempo* de Pessoa, na distância que vai destes ao tempo do presente (já e sempre mera *imagem*) – o tempo da leitora, Luciana.

Murilo Mendes interpela de forma explícita Fernando Pessoa em dois momentos da sua obra. O primeiro, no “Murilograma”⁴ que lhe dedica:

Regressando sempre do não-chegar,
O gume irônico da palavra

³ Apresentado originalmente como comunicação ao I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos (Porto, Abril de 1978), o texto foi posteriormente publicado em português na revista *Persona* (n.º 4, Porto, Janeiro de 1981, pp. 3-12). Cito aqui a edição em língua francesa, sob o título “Les poètes lus par les poètes: Fernando Pessoa, le poète-gèrondif de Murilo Mendes”.

⁴ Pequenos poemas-retrato de estética minimalista que Murilo produzia a propósito de personalidades históricas ou contemporâneas.

Pronto a estimular-te o sólito ócio
De guarda-livros do Nada.
Não dás o braço a. Dás-te o braço.

Guardas o cansaço de quem palmilhou
Quilômetros de palavras camufladas
Em Ode adversativa: a ti adere
Sob o látego dum céu que não consentes
Donde se debruçam Parcas eruditas:
E ainda a contrapelo atinge o cosmo.

Exerces o fâscino
De quem autocobaia se desmembra
A fim de conhecer o homem no duro
Da matéria escorchada.
Ninguém alisa teu corpo e teu cabelo.

*

Sebastianista duma outra gesta, dramaturgo
Retalhas o não-acontecido que te oprime
E determina o eterno contingente
Na área do sem-povo, já que o povo
Ao Fatum reduzido, desnavega.

Por sono sustentado e aspirina,
Sofista manténs a música que não tens
Entre dez dedos dividida. Morse transmitindo o não do sim,
Já isento em vida do serviço de viver. Anúmero.

*

Quanto a mim adverso ao Nada, teu ímã,
Eis-me andando nas ruas do gerúndio.
Ensaio o movimento, vôo portátil.
Devolvo-te grato o que não me deste,
Admiro-te por não dever te admirar,
Na linha da atracção reversível dos contrários
Contrapassantes.

Roma 1964

(Mendes, 1994, pp. 681-682).

A segunda interpelação de Murilo Mendes a Pessoa encontramos-la em *Janelas Verdes*, livro inédito aquando da morte de Murilo, e que o poeta consagrou a uma leitura de Portugal através das paisagens, do património, da história e das personagens, à imagem dos “Guias de Viagem”. O último quadro deste itinerário intitula-se

FERNANDO PESSOA

Distingo Fernando Pessoa nas arcadas do Terreiro do Paço, aí pelas onze horas da noite. Assemelha-se a qualquer das suas fotografias de homem maduro. Traz

um terno cinzento, gravata da mesma cor (a gravata é a única alusão que um poeta pode se conceder à força); os óculos fora da linha, cabelos sobrando dum chapéu de feltro, prestes também a largar; distante dos próprios passos, o ar chateado; certo, fantasticando (“Pertença a um gênero de portugueses / Que depois de estar a Índia descoberta / Ficaram sem trabalho.”) Tendo relido ontem o poema *Opiário*, auto-radiografia, posso reconhecê-lo e interpretá-lo melhor. Mas recordo também, relampeando, outros textos.

*

Dirige-se a mim, nem delicado nem brusco, gestos neutros; olha-me como se eu fosse uma terceira pessoa; não lhe apeteceria dirigir-se a uma segunda pessoa, mais próxima: detesta as intimidades (“Não me peguem no braço! Não gosto que me peguem no braço! Quero ser sozinho.”) Enfim decide-se a agir, creio que com grande aversão interior; consegue emitir estas palavras: “Preciso de verdade e de aspirina”, recordando-me Lichtenberg, que recomendara uma destética para o cérebro. Respondo, sincero, ao poeta longilíneo, longímanso, disfarçando-se na sua impessoalidade, auto-espião: “Sinto muito, desculpe, mas não disponho de nem um grama de verdade. Contudo, posso ceder-lhe uma cápsula de aspirina: por acaso tenho no bolso três ou quatro destinadas ao João Cabral de Melo Neto, com quem devo me encontrar.” Segura a cápsula, faz-me um aceno de meia cabeça. Vejo Fernando Pessoa, guarda-livros lisbonês, dileguar-se debaixo das janelas verdes que, apesar das manigâncias da noite alquimista, continuam a cumprir seu ofício de verdes. O dorso, a demarcha de “vencido”, de alguém que rejeita a pabulagem e os artifícios do sucesso externo ou interno (“Até os meus exércitos sonhados sofreram derrota”; “Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta”), libertando-se, pela imaginação tornada força produtiva revolucionária, dos absurdos da sociedade tecnológica.

*

Irrompe agora dentre as arcadas o jornalista X. T. travestido de crítico literário; metade magro metade gordo; esquipático. Informo-o do meu encontro com Pessoa, nosso rapidíssimo diálogo; dispara-me então esta pergunta: “Mas qual Fernando Pessoa? O dos heterônimos?” Respondo-lhe: “Não, Fernando Pessoa, o próprio”. “Ahn... o próprio? Este não me interessa, boa-noite.” Esnobando interiormente Chomsky e Roman Jakobson, retira-se em direção ao café próximo, batendo, retórico, no lajedo, os tacos dos sapatos. (*ivi*, pp. 1443-1444)

Os fragmentos de Murilo sobre Pessoa não se revestem de uma importância particularmente pronunciada, é conveniente reconhecê-lo. O primeiro, em verso, comporta algumas virtudes que decorrem, essencialmente, do cruzamento da linguagem de Murilo (um modernista tardio) com as obsessões de Pessoa, com uma nota especial para os choques e tensões de valores que ganham expressão ao longo do poema. O segundo, com a forma de uma entrada diarística ficcionada, para além do valor documental que permite entrever uma certa Lisboa num momento bastante específico da história recente, coloca em cena o diálogo impossível entre Pessoa e Murilo – duplamente impossível, aliás: factual e funcionalmente, dado que entre ambos parece estabelecer-se uma tensão pouco amigável. Mas estes aspectos são, para Luciana Stegagno Picchio, pouco mais do que acessórios. Importa-lhe, isso sim, tomar as indicações de leitura de Murilo para reconfigurar o espaço pensável da poesia de Pessoa: tirar da relação quase

física que entre eles se estabelece o maior partido, puxando o fio do novelo que Murilo apenas começa a desembrulhar:

Devant ces deux textes j'ai pensé qu'il serait intéressant de faire une lecture du poète Fernando Pessoa à travers la lecture-interprétation du poète Murilo Mendes dans le cadre de ce déchiffrement total de l'énigme Fernando Pessoa que nous nous proposons et qui nous réunit ici en une connivence herméneutique. Ce serait un déchiffrement au second degré, ou un méta-déchiffrement, dans un jeu de miroirs se reflétant et s'éclairant mutuellement, dans une réinterprétation continue de chaque image. Dans ce sens, le poète critique fonctionne comme un réactif capable de révéler des qualités insoupçonnées de l'objet étudié. Et, dans ce sens il fonctionne comme un nouvel instrument critique, presque une nouvelle méthode, s'il est vrai que les méthodes critiques peuvent être comparées à l'utilisation de filtres photographiques des couleurs: chaque filtre faisant ressortir certains détails de l'objet photographié tout en en atténuant d'autres (Stegagno Picchio, 1982, pp. 293-294).

Com efeito, a leitura de Stegagno Picchio virá colocar em evidência, de forma nem sempre previsível, algumas propriedades específicas da poética de Pessoa. O facto, porém, de esta ser uma leitura por via subjectiva não impedirá Luciana de se concentrar em aspectos eminentemente objectivos: depois de uma meticolosa resenha biográfica de Murilo Mendes (cf. *ivi*, pp. 294-295), avança (uma vez mais) a hipótese de "afinidades electivas" entre os dois poetas:

Murilo Mendes, poète brésilien d'expression moderniste, transplanté à Rome, numero 6 Via del Consolato, devient poète italien d'une *Ipotesi* qui est certitude de poésie. De la même manière, des années auparavant, Giuseppe Ungaretti, poète italien d'expression française, acquise sur les bords de la mer d'une Alexandrie d'Egypte atemporelle, transplanté dans une Italie «de guerre et de montagne», était devenu dans la douleur poète italien. De la même manière douloureuse, transplanté au café Martinho da Arcada, Fernando Pessoa, poète anglais d'expression shakespearienne, s'était re-nationalisé poète portugais d'expression moderniste (*ivi*, p. 295).

Mas as afinidades cessam aqui. A última coisa que expressa o "Murilograma a Fernando Pessoa" é um sentido de identificação. Numa radiografia ao texto de Murilo, Stegagno Picchio observa que cada uma das estrofes se reporta a uma das personagens heteronímicas: o primeiro bloco de texto a Álvaro de Campos ("Regressando sempre do não chegar", cf. Pessoa-Campos: "Na véspera de não partir nunca"; "[...] guarda-livros do Nada", cf. "Tabacaria": "Não sou nada. Nunca serei nada. Não posso querer ser nada"), o segundo a Ricardo Reis (é significativa a "Ode adversativa" e as "Parcas eruditas"), o terceiro a Pessoa ele mesmo ("Ninguém alisa teu corpo e teu cabelo"), o quarto ao poeta da *Mensagem* ("Sebastianista duma outra gesta [...]"), e o quinto a Caeiro ("Já isento em vida do serviço de viver. Anúmero."), enquanto a estrofe final é reservada, segundo Luciana Stegagno Picchio, à imagem invertida que o espelho devolve a Murilo: a sua própria imagem, enquanto *avesso* de tudo o que fora Pessoa. É nesta última secção que Murilo encaixa a deixa que a filóloga saberá aproveitar:

Et c'est à ce moment-là que les «rues du gérondif» surgissent dans le texte-portrait avec leur fonction de déclic-critique. Murilo Mendes n'est pas un structuraliste qui, après avoir sélectionné et compté (peut-être avec l'aide d'un

calculateur) toutes les formes verbales utilisées par Fernando Pessoa, peut nous affirmer que le gérondif est un mode verbal de haute fréquence dans l'idiolecte du poète. Il signale par intuition le phénomène et nous indique le chemin. Mais il nous l'avait déjà indiqué dans son incipit au gérondif dont il nous révèle (tout en se révélant) le sens et la fonction ("Regressando sempre do não chegar") (*ivi*, p. 298).

Daqui, Luciana Stegagno Picchio passará a uma análise cuidadosa da relação entre o uso do gerúndio prescrito pela gramática da língua portuguesa, na sua codificação normativa mais didáctica, e a apropriação que dele faz Fernando Pessoa: com recurso a numerosos exemplos ilustrativos, traça um quadro classificativo do uso dos gerúndios em Pessoa e da importância funcional dessa forma para o discurso poético. Não faltará sequer uma reflexão acerca da história da morfologia do gerúndio em português, com nota para as evidentes semelhanças que este conserva do homólogo em latim. Luciana propõe-se encarar o gerúndio como a engrenagem do sistema poético pessoano, e distingue na influência da língua inglesa a origem próxima desta fixação em Pessoa: o poeta traduziria o participio presente do inglês pelo gerúndio participante português, inclinando-se para a sonoridade a latinismo que esta modalidade adquire na língua de destino, e deixando-se fascinar pelo efeito arcaizante e suave desta conjugação ("o som de um romano excesso de zelo", "mais neutro do que o adjetivo, assexuado, flexível, de tom nobre e elevado", cf. *ivi*, p. 301), arriscando sugerir que, a Murilo, até o nome próprio "Fernando" soaria ao ouvido como um gerúndio.

Recorrer a esta modalidade verbal serve, para Luciana Stegagno Picchio, como a ancoragem necessária a uma realidade cultural: uma coordenada variável, evolutiva, documentável, historicizável. Também aqui percebemos rapidamente que o gerúndio mais não é do que uma válvula de escape (ou uma saída de emergência?) para o desejo de devolver a um eixo temporal a poesia de Pessoa – aproximá-la a algo que pode ser submetido a uma arqueologia.

Para Luciana Stegagno Picchio – *leia-se*: para a filologia – falar sobre um texto é sempre falar *em torno* de um texto, na acepção que "acerca de" conserva e reproduz (foneticamente, pelo menos). Trata-se, em todo o caso, de uma subtil economia de recursos: a gestão da temporalidade e da sua intervenção no processo de criação de uma leitura.

O que significa então, à luz destas premissas, "falar sobre literatura"? Na maior parte das situações, é válida a regra tácita segundo a qual abordar literatura corresponde a tratar um autor, um livro, ou o plural de cada um destes termos. Num caso como noutro, é sempre perante um processo de *individuação* que nos encontramos: a acumulação seletiva de traços capaz de justificar a atenção que está a ser dedicada a este autor ou a este livro e não a outro, o que corresponde, como aponta Ricoeur, a *dar um corpo a uma ideia*, mais do que a fazê-la *predicar*: falar de literatura é, então, permitir que um autor ou um livro se tornem num "si", isto é, numa identidade opositiva que reclama um espaço de existência (Ricoeur, 1990, p. 46 e ss). Mas é justamente este carácter *opositivo* do exercício interpretativo – falar de um livro é justificar o silêncio de todos os outros, em termos aforísticos e talvez um pouco mais simplistas do que seria desejável – que torna a interpretação uma situação de (re)criação de contextos (como bem compreendeu, em certo momento, a chamada "literatura comparada"). Nunca se trata, assim, de um livro – este-livro-aqui, ou este-

escritor-aqui – mas de uma rede de relações que justificam um maior ou menor “corte epistemológico”, na fórmula (nem sempre feliz) de Althusser. De resto, qualquer aluno de literatura percebe nas primeiras aulas que a sua competência de leitor será avaliada sobretudo pela capacidade que revelar na construção de *margens e periferias* sólidas para o seu discurso, uma vez que falar sobre um livro é, antes de mais, “uma questão de orientação” (Bayard, 2007, p. 26). O que nem sempre parece ser reconhecido é a aplicabilidade – ou a inevitável extensão – deste princípio ao eixo diacrónico: é sempre de *passado* que falamos quando falamos sobre literatura. Em boa verdade, a literatura, na sua acepção mais abrangente, é algo do domínio da *memória*.

Luciana Stegagno Picchio lê Pessoa declarando, logo de princípio, que o hábito – então já corrente – de publicar os inéditos tais quais são encontrados nas “arcas” “é o pior que a crítica pode fazer ao poeta” (Stegagno Picchio, 1982, p. 231 e ss.) e justifica com a obsessão de Pessoa pela *estruturalidade*, isto é, pela infinita atenção à relação entre as partes e o todo, numa reflexão a dois tempos – *a priori* (poética) e *a posteriori* (autocrítica). Dá como exemplo o poema em língua portuguesa que Pessoa quis ver publicado em livro, *Mensagem*, para sublinhar a preocupação quase excessiva com a forma e uma certa ideia de “estrutura” (vale a pena recordar que é justamente um dos fragmentos desse longo poema que Luciana e Roman Jakobson abordam no célebre artigo de 1968 para a revista *Langages*, em “Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa”). À primeira vista, poderíamos considerar insólito este aviso a propósito dos riscos envolvidos na publicação póstuma dos manuscritos e dactilografados de um autor, sobretudo vindo de quem vem: uma das mais conceituadas filólogas da Europa de então. Mas essa suspeita, em si legítima, dissipa-se quando pensamos no entendimento de “filologia” que Stegagno Picchio elabora ao longo do seu trabalho crítico. As opções de leitura da cantiga de amigo de D. Dinis ou a recuperação do olhar de Murilo Mendes sobre Pessoa deverão ser suficientes para ilustrar os valores referenciais desse entendimento: para Luciana, a filologia só pode ser o palco da encenação da memória dos textos, uma memória que não existe fora do espaço do *arquivo* que lhe doa continuamente sentidos-outros – a relação do texto à história, do texto aos contextos, aos textos sociais, culturais e políticos com os quais entra em diálogo, bem como os protocolos aos quais adere ou reage, ou ainda as transfusões de sentido que se estabelecem com os significantes adjacentes. Daqui se segue que o leitor deve estar, tanto quanto possível, na posse de tantos conhecimentos quantos possuía o autor do texto. Em boa verdade, a edição, de *per si*, não só não garante o respeito por estes critérios de leitura, como ameaça continuamente a sua perversão, ao promover de uma forma mais ou menos brusca a extração de um *corpo de sentido* arrancado ao arquivo virtual do *corpo autorial*, ou à memória do sistema literário (noções vagas, que poderíamos simplesmente designar “História da Literatura”). E isto para ser trazido de urgência ao palco do contemporâneo, apresentando-se diante de nós com roupagens apressadas que, em rigor, não são as suas nem as nossas, mas o disfarce do desejo de apreender uma imagem fugitiva do passado, talvez soçobrando perante o impulso de apreender o passado “tal como ele foi”, isto é, “apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo”, arriscando entregar à esfera do conformismo uma tradição, o que é o mesmo que dizer *torná-la instrumento da linguagem dominante* num dado momento (Benjamin, 2008, p. 11): “O perigo ameaça tanto o corpo da tradição como aqueles que a recebem” (*ibidem*).

A crítica literária alimenta-se deste duplo impulso em relação a história – substituí-la ou sublimá-la. A filologia, tal como a pratica Luciana, procura recuperar uma ideia de história colhida naquilo que a passagem do tempo deixa para trás: distorções de perspectiva, lugares-comuns, aporias, paralaxes e derivas. Trata-se, enfim, de recuperar uma ideia testemunhal do processo de leitura:

Le témoignage nous conduit d'un bond des conditions formelles au contenu des «choses du passé» (*praeterita*), des conditions de possibilité au procès effectif de l'opération historiographique. Avec le témoignage s'ouvre un procès épistémologique qui part de la mémoire déclarée, passe par l'archive et les documents, et s'achève sur la preuve documentaire (Ricoeur, 2000, p. 201).

E isto significa, invariavelmente, ficar do lado de fora do jogo: resistir à força centrípeta que puxa o discurso da investigação crítica para um ponto de indefinição temporal, para o vértice onde o tempo se dilui – o vértice do eterno “agora” da crítica, e a sua síndrome de estar a proferir continuamente a última palavra sobre alguma coisa: a consciência pós-histórica de toda a crítica.

Un jeu: mais un jeu si ouvertement métaphorique qu'on ne peut en accepter les propositions sinon comme signes d'une réalité humaine beaucoup plus profonde et unitaire. C'est-à-dire un jeu que la critique doit interpréter comme on interprète les jeux d'enfants, les rites magiques ou les rêves: sans surtout tomber dans le ridicule de jouer le jeu elle aussi (comme trop souvent elle l'a fait jusqu'à l'absurde, en «assignant» soit à Caeiro, soit à Reis ou à Campos les inédits retrouvés «anonymes» parmi les manuscrits de Pessoa), (Stegagno Picchio, 1982, p. 236).

A proposta de Stegagno Picchio consiste em tomar consciência deste processo, a partir de uma marcha retrospectiva através das etapas constitutivas do *jogo*: e se isso significa, em boa medida, *racionalizar o jogo*, também não é menos verdade que implica utilizá-lo para fins específicos: reconstituir as regras, colocando em evidência os pontos articulatórios, as *convenções interpretativas*, questionar os anacronismos críticos e a produção de uma espécie de *Zeitgeist* da investigação sobre o texto.

A este título, vale a pena lembrar que quando Stegagno Picchio se dedica à procura e identificação de “linhas de filiação”, “influências”, “paternidades”, “provas de leituras”, entre um amplo glossário altamente deverdor do positivismo darwiniano, fá-lo não sem uma pitada de ironia: *cum grano salis*, o ofício do arqueólogo da textualidade é reconvocato pela análise estruturalista que o demitira décadas atrás. Talvez por isso seja possível detectar, nos escritos de Luciana Stegagno Picchio, marcas de uma colonização da linguagem estruturalista pela ordem de ideias do positivismo.

Ao paradigma crítico-literário estruturalista sobreimprime-se um fundo sempre presente, filológico, persistente: o tom detectivesco, votado à procura da “prova pericial” e da “produção da prova” enquanto evidência, por vezes no limiar do empirismo, o que aponta para um processo de substituição das bases materiais de trabalho, mais do que uma substituição paradigmática. A crítica estruturalista de Luciana Stegagno Picchio é a de uma filóloga a trabalhar com ideias em vez de manuscritos.

O que representa isto para o modo como é encarada a leitura crítica, no fundo, a investigação em literatura? Que implicações comporta? A que transformações arrasta as ideias de referencialidade, historicidade, literatura – memória?

Toda esta problemática deverá conduzir logicamente a uma pergunta fundamental: qual a função da história (da literatura) na investigação em literatura? Parece haver razões para aceitar que tanto na leitura da cantiga de D. Dinis quanto na de Pessoa Luciana Stegagno Picchio projete sobre coordenadas historicizantes a sua leitura poética, ainda que de modos diferentes, e mesmo assumindo uma preponderância maior no primeiro caso. À primeira vista, e não sem uma saudável dose de bom-senso, poderíamos argumentar que a proximidade relativa de Pessoa e o afastamento de D. Dinis constituem razão suficiente para a gestão dos critérios. Contudo, a ser assim, impõe-se introduzir nesta equação um elemento transcendente cuja admissibilidade não será decerto pacífica: seremos então forçados a reconhecer que, mais cedo ou mais tarde, nos veremos impelidos a adoptar perante Pessoa os mesmos critérios (e no mesmo grau) que usamos hoje para ler D. Dinis. E esta premissa deverá ser suficiente para levantar uma suspeita: com que indicadores se processará a avaliação para aferir se é chegado esse tempo? e não estará ele já entre nós?

Com efeito, esta questão encerra um significado bem mais profundo do que poderíamos conceder-lhe à partida. O problema de legitimação de uma leitura crítica institucionalmente validada coloca-se com especial acutilância quando confrontamos o papel da temporalidade na definição de um código do que designamos “estudos literários”. Em mais do que um sentido, podemos falar, em Luciana Stegagno Picchio, de uma *filologia estruturalizada* – ou, analogamente, de um biografismo hipercodificado, de um contextualismo imanentificado, uma estilística endogeneizada por via da linguística, ou um historicismo literalizado pelo jogo das “influências”.

Esta conjectura parece-me globalmente satisfatória, e creio que permite, sem forçar demasiado o argumento, avançar a hipótese de uma transição paradigmática enquanto (como diríamos hoje) “reciclagem de competências”, ou “reconversão dos instrumentos interpretativos”, mais do que uma revolução científica em sentido próprio (como a terá visto Thomas Kuhn). E estas hipóteses conduzem-nos a encarar a vaga estruturalista como uma *linguagem segunda* da crítica literária, mais do que uma reconfiguração do campo.

Estamos talvez perante uma espécie de cavalo de Tróia, que entra na cidade com o ventre cheio de hábitos bem conhecidos. Ao ponto de não sabermos se tudo não se reduziu, afinal, a uma simples mudança das regras do jogo...

Uma das técnicas mais interessantes desta estratégia é a da reconversão ao “*como se...*”. Em mais de um momento Luciana Stegagno Picchio recorre a uma estrutura explicativa de fundo analógico, com referência a dados de base material (biográficos, psicológicos, históricos, etc.), para a reconduzir a uma posição de correlato objectivo de noções de tipo formalizante. Encontramos um bom exemplo disto na sua interpretação de “Chuva oblíqua”, e no entendimento que dá à teoria da influência de psicotrópicos na escrita do texto:

Questa poesia di Pessoa alla mescalina è «come se» fosse una poesia alla mescalina. Tutto Fernando Pessoa è «come se»: a cominciare dal «Guardador de rebanhos» di Alberto Caieiro: un gruppo di testi che una critica ingenua ha spesso

considerato pausa anti-intellettualistica, esercizio di rinuncia ed esemplificação e che è invece a più intellettualística astração-metafora de um poeta que joga al pastore non in regime de alibi purificante, de bamboleggiante o filosofico «et in Arcadia ego», ma mantendo al di sopra del poema, como in un'epigrafe, la propria coscienza di non essere pastore:

Eu nunca guardei rebanhos, mas é como se os guardasse;
minha alma é como um pastor.

La poesia alla mesalina e nella sua scia, rivolta agli altri, la ricetta dell'Intersezionismo per Fernando Pessoa come esercizio ed invito all'ampliamento della percezione, al potenziamento, con ogni mezzo della sensibilità e del potere discriminante dell'artista (Stegagno Picchio, 1977, pp. 61-62).

Como se torna óbvio, a poética de Pessoa fornece uma base extraordinariamente favorável a este exercício interpretativo, chegando quase a *naturalizar* as opções da intérprete. Não devemos, porém, aceitar como dada a contiguidade entre a lógica do poema e a lógica da interpretação, sob pena de reduzir esta última a simples *paráfrase*. Por outro lado, é possível mesmo afirmar com tranquilidade que este dispositivo retórico serve de modo transversal a penetração da dimensão *memorial* – o arquivo de factos – na discursividade estruturalizada. Esta conjugação de sentidos funciona como a alavancagem conceptual que permite a sobrevivência de um registo de pensamento (filológico) numa região de sentido onde ele não encontra garantias de reconhecimento.

Literatura: memória, arquivo, citação

O discurso ou vale para todas as poesias ou não vale para nenhuma. Ou eu confio em poder adquirir culturalmente a capacidade de entender, mesmo parcialmente, mensagens poéticas que provenham de qualquer área, ou então não tenho tal confiança. No primeiro caso, a esperança que tenho de perceber uma poesia medieval francesa, provençal ou galego-portuguesa não difere da confiança que me leva a interpretar mensagens provenientes de culturas contemporâneas, mas que me são posicionalmente alheias. A minha esperança de perceber provém da minha confiança de reconstruir a competência poético-linguística do emissor e de reviver nele o seu processo criativo. No segundo caso, o problema da interpretação não é diferente, seja meu contemporâneo o mundo poético do qual provém o texto estudado ou seja distante de oito séculos. Às vezes, e justamente por dificuldades de engrenagem, por insuficiência dos nossos meios de decodificação, é-nos mais difícil compreender uma história de quadradinhos do que uma poesia do século XIII (Stegagno Picchio, 1979, p. 225).

Filólogo é aquele que não considera intransponível o espaço entre um e outro epistema, coisa a que geralmente nos induz a mentalidade estruturalista (*ivi*, p. 234).

Nos ensaios de Luciana Stegagno Picchio podemos observar, com a transparência de um ecossistema recriado em laboratório, a tessitura de um pensamento sobre a literatura que procura acomodar-se às exigências de validação científica de uma "investigação em literatura", especializada e tendencialmente técnica, enquanto em simultâneo, mas a um nível subterrâneo, refluí no discurso a orientação narrativa do paradigma filológico, com todas as particularidades que se lhe

associam, convocando assim, sob a aparência do texto analítico, uma complexa rede de saberes articulados entre si, no que configura, em rigor, uma recuperação do modelo do “erudito”. Há nisto algo de semelhante à confissão de Auerbach, a reconstrução de memória – *par coeur* – de todo um sistema. Um movimento quase furtivo de apreensão mínima, “usando a palavra do outro para constituir a própria”, ou “enxertando o tempo outro da fonte pela citação no novo contexto” (Vecchi, 2010, p. 600). De algum modo, a memória infiltra-se através das porosidades da blindagem estruturalizante, reconvertendo nesse discurso cada peça da produção do sentido, polarizando o todo na direção de uma reconstituição da memória, explorando os recursos analíticos em proveito de um enraizamento quase subversivo na ordem do *arquivo*, numa devolução do poético à ordem do devir-tempo.

Bibliografia

- AUERBACH, Erich. *Mimesis, The Representation of reality in western literature*, translated from the german by Willard R. Trask, introduction by Edward Said. Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003.
- BAYARD, Pierre. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?* Paris, Minuit, 2007.
- BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o Conceito da História”, in *O Anjo da História*, edição e tradução de João Barrento. Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.
- JAKOBSON, Roman. *Huit Questions de Poétique*. Paris, Seuil, 1977.
- LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-moderna*, tradução de José Navarro, revisão e apresentação de José Bragança de Miranda. Lisboa, Gradiva, 1989.
- MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa (organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio)*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil, 1990.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil, 2000.
- SPITZER, Leo. *Lingüística e Historia Literaria*. Madrid, Gredos, 1968.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *A Lição do Texto, Filologia e Literatura (I – Idade Média)*, tradução de Alberto Pimenta. Lisboa, Edições 70, 1979.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *La Méthode Philologique, Écrits sur la littérature portugaise (avec un préface de Roman Jakobson), vol. I: La Poésie*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1982.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana. “«Chuva Oblíqua»: dall'Infinito turbolento di F. Pessoa all'Intersezionismo portoghese”. *Quaderni Portoghesi* (direzione: M. J. Lancastre, G. Macchi, L. S. Picchio, A. Tabucchi). Giardini Editori e Stampatori, Pisa, n. 2, Autunno 1977, pp. 27-63.
- VECCHI, Roberto. “História de nomes, memórias sem nome. Citação e estado de excepção nas actualizações da memória pública” in *ACT 20, Filologia, Memória e Esquecimento* (org.: Fernanda Mota Alves, Sofia Tavares, Ricardo Gil Soeiro, Daniela Di Pasquale). Lisboa, Húmus, 2010, pp. 593-609.

Pedro Lopes de Almeida, licenciado em Estudos Portugueses e Lusófonos (2009) e Mestre em Teoria da Literatura (2012) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com a tese “Conhecimento em Literatura. Uma reflexão teórica sobre as consequências da desagregação da Filologia”, é investigador do

Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória – CITCEM e do *Aesthetics, Politics and Art Research Group*, do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto.

Contato: pedrolopesalmeida@gmail.com

Recibido: 23/01/2013

Aceptado: 19/05/2013