

O PENSAMENTO CRÍTICO DE EDUARDO PORTELLA

Camillo Cavalcanti (UESB)
camillo.cavalcanti@gmail.com

1. *Introdução*

Nas letras brasileiras, o ano de 2012 foi marcado pelos 80 anos de Eduardo Portella, uma das grandes referências em teoria da literatura e crítica literária. Sua obra capital em Letras está concentrada nos primeiros anos de carreira, entre 1958 e 1970. Com as oportunidades políticas, desde ministro da educação à presidente da UNESCO, Portella foi mudando o perfil de crítico literário para ensaísta culturalista, deixando os assuntos específicos de Letras em segundo plano, conforme indica sua bibliografia. De modo que os títulos até 1970 estão voltados, em maioria, à teoria e à crítica. Este trabalho apresenta três obras importantes, no âmbito teórico-crítico, do vulto em questão: *Dimensões I*, 1958; *Teoria da Comunicação Literária*, 1970; e *Confluências*, 1983. Quanto a *Fundamento da Investigação Literária*, 1974, consultar (CAVALCANTI, 2012).

2. *Dimensões I*

Dividida em cinco seções e uma cronologia do autor, esta obra aborda problemas de crítica, ficção, poesia e teoria.

2.1. *Prenúncio de um método crítico*

Eduardo Portella considera obsoleto o debate entre crítica impressionista e crítica formalista. (p. 25). O caminho é a obra literária. A crítica precisa superar o impressionismo, porém assimilando-o. A apreciação da obra literária é conhecimento objetivo: julga as obras em profundidade.

Trata-se de crítica integrativa, na qual o caráter estético prevalece, mas admite a colaboração de todas as ciências para compreender a obra literária.

Seu método crítico se dá em três dimensões: a impressão (a interpretação), a análise de seu mecanismo poético (hoje se diria “estrutura”) e o julgamento. A crítica precisa passar por dois níveis intuitivo e reflexivo, para depois julgar a obra e lhe definir o caráter (p. 26).

Depois do impressionismo orientado pela psicologia do autor – e acrescento, pelo drama do leitor – surge o formalismo perdido nas minúcias, sem integrá-las no geral. A sondagem subjetivista apenas tangencia a estrutura poética, enquanto o método formalista se preocupa apenas com a obra, desprezando o contexto. “Uma e outra são situações vencidas, que começam a ser retificadas em seus excessos e em suas incoerências” (p. 27).

2.2. Sobre *A Literatura no Brasil*

Segundo Portella, houve um desvio da abordagem exclusivamente estética defendida pelo próprio Afrânio Coutinho na introdução do primeiro volume. A dimensão estética absorve todos os setores do real, de modo que o conhecimento do homem e de seu contexto não é descartado; pelo contrário, é aproveitado numa análise profunda do fenômeno literário.

Eduardo Portella assinala que Afrânio Coutinho foi o primeiro a aplicar a metodologia da periodização estilística. Algumas contribuições de outros autores descumprem os princípios renovadores e inovadores da obra que permanece hoje como principal referência nos estudos literários.

Assim, Mattoso Câmara Jr., ao falar sobre o verso romântico, se apegou a velhas tradições de análise mecânica, sem atingir a dinâmica do fenômeno literário. Ademais, confundindo ritmo e metro, o famoso linguista concluiu que a versificação romântica não cumpria o isossilabismo, com base em Henríquez Ureña. Contudo, esse estilicista espanhol expôs o contrário.

Para Portella, merecem destaque os estudos de José Aderaldo Castello, Cassiano Ricardo, Eugênio Gomes, Fausto Cunha e Heron de Alencar. Ricardo e Gomes são comentados à minúcia. Desses críticos, o que alcançou uma crítica “tridimensional” foi Heron de Alencar, sobre “José de Alencar e a ficção romântica”.

A qualidade de *A Literatura no Brasil* se mostra pela história literária completa e integral, chegando ao coração humano, sem pretensões de fazê-lo. Na referida obra estão presentes as verdades que alcançam valor científico, cujo *fazer*, mero ato mecânico, adquire poder de transcendência.

2.3. Tristão de Athayde e o “Neomodernismo”

Eduardo Portella considera Alceu Amoroso Lima o verdadeiro crítico da literatura contemporânea. O crítico em disponibilidade é a caracterização de quem foi crítico atuante, numa época em que a literatura era comentada nos rodapés dos jornais. Nas últimas décadas do século XX, essa crítica articulada com os periódicos de notícia quase sumiu.

Embora assinale *Introdução à Literatura Brasileira*, os comentários se direcionam ao *Quadro sintético da Literatura Brasileira*, obra didática, sem a densidade crítica habitual nesse autor. Encontra-se o espírito impressionista em sua faceta necessária a uma crítica abrangente.

Entretanto, mesmo sintético e didático, o livro alcança os melhores níveis da crítica literária. Portella destaca a abordagem sobre o Modernismo e associa Alceu Amoroso Lima à crítica neomodernista, que pensa a obra literária e o sistema da literatura de modo dinâmico, integral, sem amarras cronológicas. O neomodernista, segundo Alceu, se preocupa com os valores eternos, e não modernos, ao contrário do modernismo. Os críticos neomodernistas acompanharam a aceleração do tempo e da informação.

Falta ao *Quadro sintético* a compreensão do Regionalismo de Recife, movimento de cunho modernista simultâneo aos do Rio e de São Paulo.

Como pertence a uma geração passada de críticos, Alceu Amoroso Lima, segundo Portella, tem dificuldades de abrir o mecanismo literário, a estrutura poética. Mesmo assim, Alceu já em 1922 considerava que a crítica precisa ganhar contornos filosóficos e objetivos.

Nas correntes cruzadas entre impressionismo e formalismo, surge a crítica neomodernista – da qual pertence Alceu Amoroso Lima – esquivando-se dos excessos que levavam à mera biografia ou à exclusão radical da subjetividade. Influenciado pela Estilística Espanhola, sobretudo de Carlos Bousoño, Portella acompanha o método sempre incluindo a visão de mundo do autor e sua intuição fundamental. Esse diálogo salutar e edificante entre subjetivismo e objetivismo, impressionismo e formalismo, investigação hermenêutica e abordagem estrutural, fez de Eduardo Portella a principal referência de uma crítica renovada, moderna, complexa e integrativa, inspirando no Brasil modelos avançados de análise literária.

2.4. Lúcia Miguel-Pereira e a história literária

Nesse capítulo, o livro *Prosa de ficção* é considerado, acertadamente, assaz historiográfico, embora traga acentos de teoria e crítica.

A maior vicissitude foi a orientação pelas datas. Na dimensão superlativa da literatura, só há núcleos renovadores. A classificação tradicional e rigorosa impediu o mergulho aprofundado nas obras. Portella acredita que o sistema classificatório é prática enganadora, que esconde o vigor poético em favor da esquematização. Principalmente porque as obras de maior literariedade rompem a classificação.

A história literária deve ressoar no âmbito geral, enquanto um moderno método de abordagem literária transita entre análise estrutural e investigação histórica. “Do contrário, permaneceremos nesse heroico empenho de realizar a síntese do nada” (p. 51).

Prosa de ficção fracassa como história literária e triunfa como ensaística reveladora, porque resulta de minuciosa pesquisa com consciência histórica.

2.5. Sobre a Idade Média

Em primeiro lugar, é inaceitável o preconceito que julga a Idade Média como Idade das trevas. Desfeita a armação cientifizante e moderna para esconder o despreparo e o desconhecimento, a Idade Média, como disse Robert Curtius, foi um período essencial para o Ocidente porque transmitiu valores e pensamento da Antiguidade bem como do Cristianismo aos renascentistas e posteriormente a todo o mundo moderno.

Ao analisar o livro de Curtius – *Literatura Europeia e Idade Média Latina* –, Portella concorda com a ressignificação da ideia de *topos*: a imitação dos lugares-comuns propiciaria uma subterrânea e involuntária criatividade, pois é impossível preservar todos os aspectos.

Para Curtius, a fé e a alegria caracterizam o espírito medieval. No entanto, Portella critica a falta de atenção aos trovadores, pelo menos quanto ao elemento latino que Curtius declarou ser o objeto do livro.

Este problema suscita outro mais geral: a gênese do trovadorismo. Existem três teses. A primeira é conhecida como tese folclórica e defende a ideia de que a poesia trovadoresca teria origem popular, só posteriormente cultivada na aristocracia. À outra se dá o nome de tese árabe, jus-

tamente porque atribui à influência moura na Ibéria o berço trovadoresco. Finalmente, a tese litúrgica, que identifica uma origem religiosa. Embora mais sedutor o berço entre os portugueses e espanhóis, a tese árabe foi desmantelada pelos argumentos convincentes da tese litúrgica, que destaca o legado latinista no trovadorismo (principalmente Ovídio), de modo a ser conhecida também como tese médio-latinista.

2.6. Trovadorismo

O Cancioneiro de Marim Codax, de Celso Cunha, estuda sobre a Idade Média o que falta na obra de Curtius: o trovadorismo. Começa assinalando provável predominância do galego sobre o português, pois a maioria dos trovadores provinha da Galícia.

A linguagem literária não correspondia ao coloquial, porque se mantinha como transposição estética e preservava arcaísmos de seu áureo passado occitânico. A prosa, malgrado dependente de cronistas muitas vezes ineptos, assinalava a variante popular. No entanto, mesmo convencional, artificial e arcaica, a poesia trovadoresca abria espaço à imprevisibilidade, enquanto a linguagem popular era linguagem da razão.

Portella assinala algumas características do trovadorismo. Primeira: a cosmovisão a mais harmônica e tranquila dentro do essencialismo em contraposição ao existencialismo que predomina a partir do romantismo até nossos dias. Segunda: as técnicas poéticas se limitavam aos artifícios retóricos tradicionais, porque o mundo medieval era unitário. A terceira característica diz respeito à inventividade que o trovador precisa impor à quantidade conhecida de recursos poéticos como qualidade particular. Finalmente, a temática se ligava aos aspectos populares, principalmente amor e folclore. Discordo apenas quando se afirma a limitação de recursos poéticos. Somente com os estudos de Segismundo Spina a vasta riqueza retórica do trovadorismo foi conhecida definitivamente.

O capítulo aborda a controvérsia dos cancioneiros, por apresentarem lições diversas. Acentua a primazia do Pergaminho Vindel sobre as outras fontes, como Ajuda, Vaticana e Colloci-Brancutti.

Celso Cunha é elogiado pelo tipo de estudo, já que eleva todo problema linguístico-literário ao âmbito da cultura. Por definição, este trabalho é certamente a filologia no sentido mais nobre. Quanto à etimologia, Celso Cunha, com muita propriedade e profundidade, corrige a

origem de alguns vocábulos atribuídos à língua espanhola, resgatando seu pertencimento primitivo ao português.

Conclui que Celso Cunha contribui para desfazer a imagem deturpada sobre a Idade Média, crivada de preconceitos tecnocráticos, de cuja responsabilidade Micheletti participa.

3. Teoria da Comunicação Literária

Nesta obra, Eduardo Portella enfatiza duas ideias principais do seu pensamento: o globalismo e o tempo unidimensional. Oposto à globalização, o globalismo se constitui uma forma ampliada de pensamento, sinônimo de planetário. O homem como centro de reflexão atrai para a investigação todos os setores de manifestação humana. Sua mensagem, direcionada a todos sem distinção, aborda problemas complexos e propõe soluções abrangentes. “O Globalismo Crítico” foi reconhecido por Alceu Amoroso Lima como plena realização de uma crítica superior.

3.1. I

Criticando a postura da Escola de Frankfurt em só apresentar uma leitura apocalíptica, Eduardo Portella lança um programa capaz de refazer o itinerário do capitalismo esquizofrênico. Perdidas no desgaste da palavra, as vozes mais destacadas do pensamento crítico se prendem à normatividade vigente que “já não fala a palavra de nosso tempo” (p. 15).

A obra de arte é pensada em meio ao fenômeno existencial, pois “o fazer literário é fundamentalmente dinâmico e o seu processar é rigorosamente histórico” (p. 16). Para abordar a obra literária, Portella estabelece alguns princípios metodológicos, responsáveis por uma abordagem essencialmente aberta, plural, dinâmica e inclusiva. Em primeiro lugar, “precisamos pensar a partir de uma estrutura unitária do tempo”. Em segundo lugar, “para estudar uma estrutura, é necessário considerar todos os elementos de maneira equânime”. Enfim, “a controvérsia metodológica surge no privilégio de um ponto em detrimento do outro”.

Então, no caso da literatura, devemos começar analisando a estruturação do fenômeno no devir. Particularmente no âmbito literário, o devir é heterogêneo. Sem perder a autonomia, “a literatura emerge das condições ostensivas de uma história”. Por isso, não é possível descartar o

conhecimento do processo histórico nos estudos literários: “perguntar sobre literariedade precisa incluir o pensamento sobre a verdade histórica”.

A investigação literária, portanto, é uma “operação circular”: do texto ao contexto, voltando sucessivamente. A literatura é produção humana, portanto “precisa incluir a interpretação do homem sobre si mesmo”. Assim, interpretar a literatura inclui a reflexão sobre a existência: o âmbito literário pressupõe o humano.

O discurso inflamado característico do Brasil, preferindo o esnobismo, já não comunica. Por trás de suas máscaras, percebe-se “o alarido leviano da cultura” (p. 17). É preciso vencer essa inoperância, através de um esforço intelectual que traga verdadeiramente a reflexão.

A abordagem da literatura “recusa inevitavelmente a ordenação cronológica da história” (p. 22), pois se quer uma reflexão sobre o acontecer do fenômeno literário, para além de gerações, escolas ou gêneros.

O estudo da obra literária deve ter como interesse o interior da obra, “centro energético” irradiador da criação, ou *logos*, que acolhe “elementos constituintes da *literariedade*”. A obra de arte é unidade que assegura a integralidade. Na literatura, a unidade ou unificação é a literariedade.

Semelhante à concepção de T. S. Eliot, o tempo unitário rompe a sucessão ordenada de episódios para pensá-los simultaneamente. Como estrutura gregária entre passado, presente e futuro, a arte é a história. A visão metafísica pela qual a arte é o ato de *pro-ducere* (produção). Enquanto produção do homem, a arte se confunde com a história, sua experiência. “A reflexão sobre literatura não pode ser apenas literária” (p. 22).

“A arte, enquanto produção, totaliza a humanização do homem” (p. 22), por isso a arte humaniza. A totalização no pensamento de Eduardo Portella é uso idiossincrático: antecipa a categoria “inclusão”.

Pensada na *totalização* do sistema, em todas as dimensões do homem (cultura, história, política, etc.), o objeto artístico é focalizado na interatividade com a dinâmica do real. Termo confundido e mal usado, o real engloba além do sensível: inclui possibilidades do que é e não é. Mas na redução sistêmica pelo saber reificante do tecnicismo, o real se reduziu ao dualismo entre sujeito e objeto, sem ontologia dos dois elementos.

3.2. II

A obra de arte é dissolução daquele binarismo tecnocrático (semelhante ao *bit*). Revela ao homem a unidade fundamental do real, do tempo e do próprio homem: “o dualismo entre sujeito e objeto se dissolve na unidade do fazer artístico”. Recusando a solução materialista, acrescenta-se ao pensamento do real a categoria do ideal, visto corriqueiramente como irreal. Contra essa compartimentação, muitas vezes esses dois estão sobrepostos. O homem é “a tensão dialética das dimensões reais e irreais (ideais)” (p. 23), ou seja, “esse comércio contínuo”. E a arte revela a verdadeira natureza do homem. A arte é dimensão fundadora do homem porque o reconduz à essencialidade e à integralidade esquecidas no modo de ser tecnicista.

A obra de arte pode devolver ao homem sua verdadeira identidade dialética, a estrutura unitária do tempo e o trânsito entre real, ideal e irreal porque “a elaboração artística consiste num esforço de desrealização” (p. 23), acessando os estratos ideias e irreais.

O valor estético possui autonomia própria, não dependendo de qualquer outro valor (p. 23) e abrangendo os valores reais e éticos (p. 24, esquema).

A desrealização é *mimesis*. Portella interpreta *mimesis* como recriação. Reciclando o conceito socrático, a *mimesis* não corrompe o homem: humaniza-o. Recusando a tradição escolástica, *mimesis* não reproduz: produz inventivamente. O diálogo com o plano histórico é permanente. A obra é formada pela tensão entre estrutura (forma) e conteúdo (tema).

Para Eduardo Portella, também vale a tensão entre matéria e forma, na qual o tema é o impulso da criação. “A matéria do pintor é a tinta. A matéria do poeta [a língua] se notabiliza porque não é natural; é cultural, produto do espírito objetivado. A desrealização da literatura é de segundo grau” (p. 25). A forma é a matéria informada. Na caso da literatura, a forma distribui e ordena a matéria, criando formas. Daí surge a propriedade da plurissignificação, pois na tensão entre forma e conteúdo constitutiva da obra literária, a criação propicia multiplicidade de formas e consequentemente pluralidade de sentidos entre as formas germinadas.

A correlação entre história e arte se revela eficaz quando comparamos o real e o signo: “a mesma tensão entre real e ideal pode ser vista entre significante e significado” (p. 26). Infelizmente, o formalismo des-

prezou a força semântica, tornando-se método incompleto e incapaz de sondar a tensão e a dinâmica entre os elementos da obra de arte.

O tema, em noção superlativa, é o ponto catalisador do processo literário. Apoiado em Tomachevski, Portella considera fundamental na obra a escolha do tema e sua elaboração. A combinação entre esses pares resultará, de modo flexível, no modelo (romance, poesia ou drama). O casamento entre tema e escritura, entre sintaxe e enunciação indicará o modelo. Como já dissemos no nosso método de crítica global, a obra literária é o casamento entre forma e conteúdo, entre tema e sintaxe, numa realização específica de cada época.

O estilo concerne ao fenômeno peculiar da linguagem: “é a identidade da *escritura* e dado fundador da expressão. É o matiz, modo peculiar de unificar a estrutura, em referência contínua à historicidade” (p. 27).

Prosseguindo na abordagem instrumental, “sem dúvida a linguagem é sistema de relações fonológicas, morfemáticas, sintagmáticas e até grafemáticas – como é da exigência das vanguardas” (p. 28).

Porém essa setorização da *linguagem*, que vê apenas na lente da Linguística um processo comunicativo, deve ultrapassar o nível particular para o geral. Nessa passagem, Heidegger aparece como referência que afirma linguagem como habitação, casa do ser. Assim, investigar a linguagem implica investigar o real. Entre arte e real, há diferenças entre coisa, utensílio e obra de arte (p. 30).

A arte é mais clara na relação entre imaginação e percepção, porque são constitutivos do real. A criação pertence ao imaginário, e sua percepção é pluridimensional, o que engloba o não estético (o real e o ético) (p. 31). Separá-las é um dualismo equivocado, porque fragmenta a estrutura unitária do tempo. Imaginação e percepção se interpenetram. “A percepção é a imaginação autolimitando-se” (p. 32).

Igualar percepção e real traz o problema da exclusão da obra de arte dentre os compromissos capitalistas listados numa agenda reificante. Porque o raciocínio tecnocrático, reduzindo o real à percepção, não dá espaço à obra artística. Mas desfazendo a ilusão materialista, o real se constitui pelas dimensões não só perceptíveis como também imaginárias. Nessa ampliação de horizonte, a arte encontra lugar privilegiado, encaminha o homem ao diálogo entre real e ideal, percepção e imaginação. O

fenômeno artístico é representação desse diálogo à disposição da apreensão humana.

Falar no diálogo entre real e imaginário é recorrer ao pensamento antigo-grego, sobretudo ao termo *mimesis*. “A *mimesis* é o núcleo energético da criação literária” (p. 33). O termo foi traduzido por imitação, e com isso o poema passou a ser espelho da natureza. Esse entendimento de *mimesis* alcançou o marxismo, transformando-a em teoria do reflexo, elaborada por Georg Lukacs.

Na verdade, “a *mimesis* é a relação dialética entre interioridade e exterioridade” (p. 33), extremamente refratária a esse sentido linear de “cópia” e “imitação”. Hölderlin ressignificou o conceito: longe da cópia, *mimesis* trabalha as possibilidades latentes na coisa. Assim, deixa de ser compreendida como imitar não-criativo para referir o criar imitativo.

A *mimesis*, ao imitar o real, promove a criação, justamente por causa da nítida diferença entre história e arte. Por isso, *mimesis* é o processo de desrealização, parte do real como fonte, mas, passando pelo criativo processo artístico, chega a um resultado diferente do real. Nessa “traição”, a obra de arte desrealiza o real. Portanto, a literariedade pode ser definida como desrealização plena (p. 35).

3.3. III

Com as bases teóricas estabelecidas, Eduardo Portella passa a defender uma metodologia: “todo conhecimento que pretenda ultrapassar os limites de uma pura ingenuidade tem por dever organizar-se metodologicamente” (p. 43). Os esforços se concentravam na cientificidade. Porém no Brasil, em meio ao despreparo, operou-se uma *redução* crítica. “A análise científico-literária era obstaculizada por uma paleocrítica de tipo apotético” (p. 44)

A crítica, para além da atividade judicativa, promove o conhecimento integral dos conjuntos significativos. Essa renovação do conceito de crítica passou pela inserção do método como constituinte do fenômeno.

Homem, método e objeto se integram. O que é investigado é “desconhecido na estrutura do objeto, embora dele se tenha uma notícia indeterminada” (p. 45). A estrutura é o meio de acesso à obra, a metodologia apta para compreender a obra literária. Contudo, para se trabalhar a

estrutura, há a necessidade de *modelos*. O modelo deve procurar bases fora da crítica e da história literárias: “o modelo se constrói com dados da época e da situação da obra investigada” (p. 46). Num pensamento sistêmico, os modelos inspiraram a tripartição dos gêneros literários (poesia, teatro, prosa), talvez ostensivamente foram apropriados para a formulação dos “estilos de época”, cuja legitimidade, para Portella, é meramente didática.

A negação dos modelos é simplesmente a constatação de que, “por um defeito técnico qualquer” (p. 47), são incapazes de abranger a dinâmica integrativa do fenômeno. O modelo que investiga a literatura precisa compreender “o movimento global do homem” bem como seu fundamento.

O conteúdo não dará conta do modelo. Este precisa penetrar na dinâmica do fato literário, na globalidade e na relação dos fatos. A eficácia do modelo reside na “explicação da gênese e das possibilidades do fenômeno literário.” (p. 47). Conseguirá decifrar a estrutura o modelo que mostre a dinâmica e a explicação dos fatos, em sua origem e suas inter-relações.

Como exemplo de modelo investigativo, Portella apresenta um esboço de abordagem, que informa as etapas da reflexão crítica: conhecimento do sistema literário (“linha de tradição”), da situação atual do sistema, das perspectivas futuras. O investigador e sua historicidade desencadeiam o modelo: “o ponto de partida é uma obra nuclear do autor estudado” (p. 48).

Dentre os investigadores literários, destacam-se os concretistas, que, além de poetas, se dedicam ao estudo crítico: “os concretos vêm contribuindo para colocar a reflexão literária em termos de nítida elevação do seu padrão técnico” (p. 49). Mas a crítica concretista precisa redimensionar a *linguagem* e a *metalinguagem* para além dos estudos linguísticos e metalinguísticos. Afinal, a linguagem extrapola a abordagem setorizada, porque não se limita ao verbal: “a linguagem-veículo é apenas um modo de presença da *linguagem*” (p. 51).

Como a literatura é a tensão entre real, ideal e irreal, constitui, segundo Portella, a “metacomunicação”, isto é, complexa rede de comunicação que extrapola as convenções comunicativas e o trivial informativo. A literatura dá acesso ao homem em sua totalidade, de modo a facultar que ele se descubra e plenifique. O *ser da literatura* é, pois, metacomu-

nicação. Na comunicação, “o que tem de criador é o conhecido já pelo criado” (p. 52).

Para ascender além da metafísica tradicional, presa a superestruturas convencionais e esquemáticas, é necessário romper o equacionamento linear entre significante e significado, rumo à “desobjetivação”. Significa sair da normatividade reificadora para atingir a totalidade do real, dentro e fora da técnica e do factível. Para tanto, é necessário o sistema de signos. O pensamento de Eduardo Portella permanece na dialética, pois requer tanto o acervo tecnocrático quanto as dimensões não-rationais. Desobjetivação é romper o método científico e o racionalismo; muito diferente da desrealização: romper o próprio real através do fenômeno literário. A ruptura do real gera uma questão que modernamente se nomeia *realismo*.

3.4. IV

Muitas vezes estudado como um dos temas literários, o realismo, pelo contrário, é a “categoria artística por excelência” (p. 59). O real, então, é dado imprescindível para a compreensão da literatura, sendo esta “forma de manifestação totalizadora do real” (p. 60). Tendo o realismo como estrutura fundante, a literatura é *mimesis*, quer dizer, criação cuja matriz é o real.

O real não é apenas o físico. “O real apreendido em todos os seus setores ou regiões é antes as relações globais do homem com as coisas” (p. 60). O que vemos, percebemos e sentimos não é o real: o que temos é “a estrutura propiciada pela *linguagem*” (p. 60), que Portella chama de “imagem”.

“O realismo é a forma *irreal* da realidade” (p. 60). Aqui Portella se refere à aparência. Enquanto imagem produzida, o realismo – esta parte sensível ao homem – é irreal porque o real não é esta estrutura elaborada pela linguagem. Enquanto conjunto de relações homem/coisas, o real até inclui a imagem, mas nela não se esgota.

As obras literárias não se apropriam da linguagem; elas mesmas são fontes de linguagem, já que linguagem é a apreensão do real, elaboração de uma imagem. A produção literária é criação da linguagem cujo tema é a própria linguagem, daí a literatura ser “um fazer dobrado sobre a linguagem no seu fazer-se” (p. 60). Na literatura, o significante é especial, abre horizontes e projeta a linguagem numa forma não instrumental.

“A realidade *faz e é feita* pela consciência” (p. 61). “A consciência é a própria realidade concentrada no seu princípio de unidade”. Na dinâmica integrativa entre consciência e realidade, a consciência é responsável pelo que o homem experiencia, mas o que ele experiencia já faz parte da dinâmica do real em suas múltiplas dimensões tangíveis e intangíveis: trata-se de um *entrelaçamento quântico*.

Para perceber a pluralidade do real, basta considerar a obra de arte: ela se inspira no real, sem repeti-lo. Enquanto *mimesis*, a obra é parte do real que, paralela e particularmente, “imita” o modo de o real se manifestar, porém criando outro resultado. Esta dialética constitui a *representação*. A ação criativa que instaura o real é semelhante à ação criativa que constrói a obra de arte. É nesse sentido que Eduardo Portella usa o termo “realismo”.

À semelhança do real, o fenômeno literário é multidimensional (p. 62). Por isso, não pode se limitar ao seu tema (p. 63), da mesma maneira que o real não se reduz à sua imagem elaborada pela linguagem. Quando a obra se limita à imagem, sem articulações com o imaginário, produz um “realismo horizontal” onde o personagem é mero “*doublé* do seu modelo cotidiano” (p. 64). Ainda seria obra literária? “Toda obra de arte é alegórica ou simbólica” (p. 78), de modo que “o símbolo se apresenta sob a forma de uma correspondência estática, enquanto a alegoria reflete a dinâmica” (p. 79). A obra simbólica pertence aos níveis inferiores da literatura, por ter uma desrealização atenuada, enquanto a obra alegórica constitui a alta literatura, com seu complexo dinamismo entre real e fictício, operado pela desrealização. A ameaça de estagnação simbólica é a questão que põe a Literatura Contemporânea como problema epistêmico.

Em todo caso, na obra literária, o homem se encontra através do personagem, porém “integrando as suas dimensões transreais” (p. 64). Na ficção vale mais a força mobilizante de conjunto do que a meta. Assim, a obra literária é *dynamis*, a totalidade dos signos em rotação. “Toda obra de arte é uma alegoria; é um símbolo. Por isso possui a extraordinária capacidade de tornar presente numa coisa algo que fisicamente nela não se encontra.” (p. 64). Alegoria tem o étimo grego *allos*, em latim *alienus*: alheio, estranho, outro. A arte é alienação porque traz em si um outro: ela é o que não é. A arte é caminho para o homem atingir plenitude, pois ao incorporar o alheio, exterioriza-se de modo mais absoluto (p. 81).

A obra de arte estrutura e reestrutura imagem (aparência do real) e signo. Pois o realismo é a força estruturante que realiza a obra de arte pe-

la imagem e pelo signo, como também é a força desrealizante que, quando apreendida pelo homem, reestrutura real e ficção, história e arte. Esta força é a expressividade capaz de “apresentar dimensões heterogêneas, deixando sempre transparecer a unidade”.

A tradição crítica desafortunada, entretanto, coloca o realismo como espelho da realidade ou o reduz a uma escola literária. Mas o realismo é a “forma manifestativa da própria literariedade” (p. 64), da própria *mimesis*. O termo “realismo”, para além de escola literária, significa antes a própria literariedade, responsável por um texto integrar a literatura.

Mesmo a contragosto da crítica racionalista, o realismo opera na linguagem poética, redefinindo tempo e espaço. O tempo “se converteu num movimento soberano em direção a um núcleo unificador” (p. 77), é “o desenvolvimento autônomo do tema”. O espaço é lugar desse movimento.

“A obra literária não *diz*: *é*. E somente sendo, *diz*.” (p. 83). A obra de arte não cumpre função informativa, não é um discurso informacional. Todavia, uma coisa “*diz*” algo no momento da interpretação. Não precisa ser manifestação verbal para *dizer* alguma coisa. A obra literária termina dizendo algo, mas primordialmente ela é, sem destinar-se a dizer.

Para alargar cada vez mais a compreensão da obra literária, pode-se contrastar literatura e antiliteratura. “A antiliteratura seria a literatura desmitificada, a aliteratura” (p. 87). Pensando essas duas manifestações, “restabeleceremos a unidade dialética de real e ideal”. O realismo aberto promoveria o entendimento da literatura em contraposição a outros discursos paraliterários, chegado a uma “linguagem literária redimida”.

“Por ser fonte de significados, [a literatura] é mais significativa do que qualquer outra manifestação” (p. 88).

3.5. V

Assim como advertimos em nosso método de crítica global, Eduardo Portella antes já sustentava que a expressão literária acompanha o desdobramento da história, segundo modelos de cada época.

A teoria da comunicação se apresenta como método quantitativo para conhecer o fenômeno literário, separando informações redundantes (anteriormente conhecidas pelo receptor) e inéditas (desconhecidas pelo

receptor). Assim, a comunicação utiliza redundância e ineditismo para comunicar, pois a transmissão de novos conteúdos depende do acomodamento garantido pelas redundâncias para o receptor. (p. 95-96). O perigo é acreditar que o fascínio matemático conduz a compreensão global do próprio fenômeno. A quantificação pode ajudar na investigação, desde que não monopolize ou subestime outros meios de analisar. (p. 97)

A linguística pode ajudar a sondar o fenômeno literário, especialmente no que for quantificável. Mas a obra literária tem dimensões não-quantificáveis. A investigação literária deve incluir os mecanismos linguísticos, estatísticos, matemáticos e quantitativos, sem, no entanto, esgotar-se aí. Compreender o objeto literário depende também de elementos não-quantificáveis, como emoção, desrealização, catarse, etc. (p. 100)

A difusão de mensagens redundantes, previsíveis e literais é característico da comunicação. A literatura tem caráter fundador e instaurador de mensagens, é multidimensional e plurissignificativa (p. 101).

A linguagem é “elemento causal, dado motriz, constituinte da experiência” (p. 102). A forma instrumental – a linguagem setorizada pela linguística – é uma estratificação. A literatura articulada de modo especial na linguagem não é comunicação: é “*metacomunicação*”, o que significa que desmonta a dicotomia saussuriana entre significante e significado para além de sua relação mecânica. A Poética, enquanto estudo da poesia, deve entender que a poesia é a linguagem em seu criar-se (p. 103).

Todavia, embora a teoria da informação possa ajudar a conhecer o fenômeno literário, pela abordagem quantitativa, jamais esgotará nesse procedimento a estrutura literária. Porque a essência da literatura, instaurada em dimensões transreais, não pode ser traduzida em quantidade finita. A obra literária é tanto mais acessada quanto mais se descobrem outras informações, outros dados, outros sentidos. A obra literária é fonte de linguagem, pois é capaz de, pelo sistema sígnico, gerar outros sistemas e outros signos. Desse modo, somente casando o método quantitativo com o qualitativo e o inumerável (emoção, força, sentido) é que chegaremos ao procedimento de análise literária o mais completo possível.

A literatura é fonte de linguagem, e “a fonte da linguagem é o *logos*” (p. 104). O *logos* é força propulsora e centro energético do real. Essa dimensão essencial da obra literária não pode ser conhecida pela quantidade.

3.6. VI

O perigo que ronda a literatura contemporânea é a estagnação da estrutura literária no nível apenas simbólico. Essa ideia, implícita no livro, destrincho nos meus trabalhos a respeito da literatura contemporânea. Sobre ela, Eduardo Portella reconhece o problema da massificação como correlato histórico da estagnação simbólica na literatura. Reunir literatura e realidade como estruturas intercambiantes é característica marcante do pensamento de Eduardo Portella. Assinalando o diálogo dessas duas dimensões humanas, ele procura a dinâmica de uma na correspondência inerente com a outra.

“A cultura de massa nada mais é que massificação da cultura” (p. 115). Na alienação de um público dopado com produção de desejos e quimeras, a mensagem não pode ser subtraída pela arrogância do veículo. O fascínio da técnica não pode prevalecer sobre a informação. A natureza coisificante da informação [de massa] entorpece a consciência histórica (p. 116).

O desafio da sociedade contemporânea é romper com a crença na sofisticação dos canais ou na facilidade de transmissão. Portella, então, traduz o impasse numa das grandes questões do Ocidente: “a comunicação pode ser geradora de cultura?” (p. 116). Note-se que a pergunta se faz pertinente em nossos dias, já no século XXI. Porque as grandes questões acompanham o homem em longa jornada, encarnada hoje pela internet.

A civilização planetária tem como dever fundamental promover o encontro do homem moderno com a técnica (p. 116). Esse casamento significaria ao mesmo tempo a reconstrução do homem e a humanização da técnica; isto é, a técnica seria transformada de um meio alienante para um veículo edificante, dentro de um uso inteligente e consciente. Para o eminente crítico, a cultura de massa tem esse papel, que não pode ser escamoteado com simulações ou falsidades. O uso inteligente e consciente da técnica tangencia a agenda ecológica, hoje tão aclamada. Eduardo Portella abordará esse feixe de questões 40 anos depois, no recém-publicado livro *Homem, cidade, natureza* (2012).

O redimensionamento da linguagem poética através da informação pode implicar tecnização, que pode significar a destruição da arte (p. 117). Precisamos elevar o nível de informação, numa sociedade interessada apenas em intensificar o volume do espetáculo e do alarde.

“O interesse pela reflexão sobre a existência não é capricho intelectualista” (p. 119): a ilusão de objetividade é que perigosamente despreza a ontologia. “Como então pensar criticamente [...] sem a rigorosa meditação sobre o homem do nosso tempo?” (p. 119)

“O tempo é uma estrutura unitária onde coexistem solidariamente o futuro, o presente e o passado” (p. 119). Com essa sentença, Eduardo Portella volta ao pensamento inicial do livro: o tempo unitário como verdade do real, cuja dinâmica integrativa pode ser observada de modo especial e particular na obra literária, embora haja resultados (“imagens”) diferentes, ou seja, realismos, elaborados pelo exercício de linguagem.

4. Confluências: Manifestações da Consciência Comunicativa

Neste livro, Eduardo Portella reúne textos de diversas origens. A “consciência comunicativa” é categoria teórica elaborada pelo próprio autor, significando a necessidade de diálogo entre o “eu” e o outro.

Outro destaque é a publicação de partes de sua tese para professor titular *O Paradoxo Romântico* (1976), que trata de austera crítica ao idealismo transcendental sem endossar o materialismo.

4.1. I

Eduardo Portella começa o artigo com perplexidade diante do egocentrismo a que chegou o homem típico da sociedade tecnocrática, o “homo technologicus”. Entre favoráveis e contrários ao sistema alienante, todos se caracterizam pela consciência. Inevitavelmente, “a consciência só enxerga a si mesma. Sofre de claustrofobia” (p. 15).

Com a má formação de consciência, o homem se revelou um narcisista ao manter separadas a objetividade e a subjetividade. A *consciência comunicativa* surge como ferramenta para conciliar esses dois setores do real, provocados por ilusão e engano do homem moderno.

Pretendendo reerguer o homem, a *consciência comunicativa* pode resgatá-lo do anonimato próprio da esfera pública para humanizá-lo, sem perder a comunicabilidade: “rearticular a identidade do homem” (p. 16).

O foco se projeta sobre trabalho e ação. Cumprido esse degrau de plenificação humana, a consciência já não se manifesta isolada, porque “irrompe no diálogo”. O homem se viu obrigado a deixar o “microcosmo

autossuficiente” (p. 17), fonte de seu narcisismo. Desorientado na tecnocracia, não percebeu que jamais seria apenas sujeito, uma vez que é fundamentalmente a confluência entre subjetivo e objetivo, entre público e privado, num “conjunto de emanações diversificadas”, que “determinam e são determinadas pela realidade”.

Por isso, a *consciência comunicativa* pode conciliar o sujeito e seu entorno, “porque o homem não se preexiste”, não se basta a si mesmo: “o mundo da existência é um mundo de coisas e pessoas, constituído sobretudo pela força criadora do trabalho, principalmente trabalho social”.

É recusado o transcendentalismo: “as teorias idealistas e pós-idealistas incompatibilizaram interioridade e publicidade” (p. 17). Talvez caiba esse juízo aos pós-idealistas, já que os idealistas originários e primordiais, os românticos de Jena, para mim, são dialéticos.

Na linha da Escola de Frankfurt, porém avançando na solução de problemas, “a consciência sempre quis dominar” (p. 18). Porém, libertando-se dessa ilusão frenética da alienação das massas, o indivíduo percebe que não é absoluto e que a realidade não é seu monopólio. Compreende que viver também significa conviver, encontrando a saída do isolacionismo para a transitividade e a circularidade: “o sujeito transcendental teve de ceder ao diálogo, ao contato com o outro” (p. 18).

Para atingir a *consciência comunicativa*, o homem precisa distinguir consciência e realidade. Em *Teoria da comunicação literária*, esta consciência se aproxima da noção de “imagem”, isto é, a apreensão do real feita pelo homem. Miragem sedutora, esta apreensão é eleita como totalidade do real, numa ilusão narcisista. A “tradução” do real em imagem é operada pela *linguagem*. Na *consciência comunicativa*, “o ponto de encontro entre consciência e realidade chama-se linguagem” (p. 18)

Como apelo ao diálogo, “a consciência comunicativa aponta para a solidariedade” (p. 19). Mas o sujeito, entrelaçado ao natural, ao social e ao individual não se harmoniza com o outro, trancafiado nas suas masmorras.

“A consciência se abre à medida da destranscendentalização da identidade” (p. 20), isto é, a necessidade de o indivíduo retornar à esfera comunicacional, interativa, dialogante. Para se completar, precisa do outro.

Discordo porque o valor da transcendência é insubstituível: um processo de “destranscendentalização” corresponderia à alienação do su-

jeito em níveis e dimensões radicais, porque do início ao fim, do elevado ao profundo, o homem se perderia na palavra anônima, numa comunicação meramente fática ou conativa, domínio total da matéria.

O que se espera é que o homem se transcendentalize sem esquecer ou desprezar o outro e a realidade.

4.2. II

Centrada a discussão no romantismo, particularmente o alemão, intrincada história das ideias percorre vasto panorama ocidental da época das Luzes, matriarca do transcendentalismo, explicando a origem e a formação do paradoxo romântico entre real e ideal, subjetivo e objetivo, gênio e natureza, que se figurou na ironia.

O sistema transcendental remonta ao Iluminismo e ao Liberalismo. Em profundos contrastes, na vontade de liberdade, havia a aristocracia do saber.

Desde essa época até hoje, a inteligência se afirma força autoritária que exclui e estigmatiza as margens como sem racionalidade, isto é, barbárie sem participação no jogo do poder-inteligência. (p. 64)

Segundo Portella, a principal característica desse momento histórico é o contratualismo, cujas cláusulas ambicionavam, a partir de “trocas justas”, conciliar natureza e cultura, numa síntese perfeita. Embora bem intencionado, o contrato se investia de aspecto prescritivo.

No entanto, diversos setores desse movimento liberal não prosperaram porque pensam a liberdade, mas não questionam limites nem condições para a instalação libertária. Em devaneio, o sonhador conserva-se burguês.

O governo da síntese – por exemplo, da Revolução Francesa – se revela autoritário, enganador e desconfiado de seu reducionismo. O caráter redutor marca toda síntese, que, por definição, resume tese e antítese.

Mesmo assim, o debate eclode como faceta política no elogio da razão. A troca de ideias se deseja ampla, geral e irrestrita, cuja manifestação arquetípica é a *Enciclopédia*, porém se frustra pelo falso universalismo reduzido a esquemas, números e verbetes (p. 66). A sedução por perfectibilidade se traduziu na obra de arte como fascínio pelo objetivo e

técnico, e na teoria crítica como formatação de nível científico. A Estética de Baumgarten era a ciência do conhecimento sensorial (p. 67).

Kant estabeleceu as condições *a priori* do objeto do conhecimento, sempre universal e necessário, produzindo apriorísticas formas irreconciliáveis e contrastivas devido ao binarismo próprio da razão.

Quedam fragmentados o real e o ideal, o conteúdo e a forma, privilegiando-se o sublime (imaterial), no agenciamento da ética sobre a estética. “O sonho de liberdade [...] revela-se frequentemente fantasioso” (p. 67). Esse programa transcendental anima o Romantismo, promovendo o casamento perfeito entre universalismo transcendental e capitalismo liberal (p. 68), cujo intento é dissolver o paradoxo na síntese, anulando sua complexidade. Na tentativa de resolver o problema epistêmico, “a aspiração totalizante termina por degenerar-se numa edificação totalitária” (p. 68).

Os postulados desse sistema – evasão emotiva, recuperação dos valores naturais, fortalecimento do mito, intuição sobre o inconsciente e correspondência com o divino – inviabilizaram, porque extremamente acríticos, a reflexão sobre a produção literária do romantismo. O sistema transcendental-liberal é dominado pelo subjetivismo, renegando qualquer herança por pretender quebrar o paradigma neoclássico. O *Sturm und Drang* é manifestação “protorromântica” que antecipa o quadro geral do obscurecimento da razão, em meio ao quiproquó apriorístico do sistema binário e caótico. O aspecto universalista confere a dose de classicismo no romantismo. Como solução estética, a forma clássico-romântica se afirma pelo acordo estilístico entre o grupo de Weimar e o círculo de Jena.

4.3. III

Reduzindo os antagonismos numa síntese frustrada, o Romantismo escamoteou o paradoxo, que permanecia, porém, latente. Por outro lado, “a promessa de felicidade escondia as fissuras de um mundo já quebrado” (p. 69). A síntese universalista harmonizaria saber e realidade, numa articulação deísta. A arrogância litúrgica dava a conotação messiânica que culminou mais tarde no autoritarismo disseminado no tempo da modernidade.

Dos socráticos até os tecnocráticos, os programas transcendental e dialético são passagem obrigatória. Contrários à tecnocracia, os românti-

cos propunham o culto à natureza. Entretanto, “no lugar da comunhão animista, o que se amplia vertiginosamente é a plataforma mecanicista, desespiritualizada, e totalitária” (p. 70). O humanismo burguês tem origem nessa metafísica ocidental, verdadeiro sistema de controle.

O papel da técnica na sociedade liberal presidia o sistema econômico e social: tudo era transformado em produto, num mercado aberto porém truculento na manutenção de seus interesses, visto desde a Inglaterra mecanizada. O baluarte dessa dinâmica é Hegel, “pensador da técnica” (p. 71), que, movido também pelo desejo de cientificidade, ergue o seu sistema da ciência já prenunciando o conceito de classe social.

Enquanto a síntese se restringe a uma ontologia do ente, o paradoxo disponibiliza a *consciência comunicativa*.

A liberação tornava-se palavra vazia pela coação do próprio sistema formalista e centralista. As transgressões são adiadas *sine die*, numa contradição exacerbada. A síntese, agora, é meramente “uma manobra axiomática do idealismo cientificizante” (p. 72).

O resultado foi a Ideia como conceito norteador de todo o sistema racional, que, míope, se vê emotivo e espiritualista. Para Schelling e Hegel, o histórico decorre do espiritual, o concreto do abstrato. De cariz teológico, “o pensamento absoluto imaginou haver chegado até Deus” (p. 73). A história é síntese capaz de conciliar ideal e real, enquanto o poema é expressão da perfectibilidade, que harmoniza plasticidade e musicalidade.

Para o transcendentalismo, a arte é o Absoluto em níveis estratosféricos, destinada a aniquilar o homem pelo intangível, mas se pretende experimento da liberdade plena.

O Romantismo acaba oscilando entre síntese sedutora e ânsia por liberdade. A força religiosa passava de disciplinadora para libertária, mas permanecia crédula, beata, mistificadora. Assim foram escritos os poemas.

A finalidade romântica era a globalidade, uma “posse cósmica” (p. 74). A síntese é “a dissensão nervosa da metafísica” (p. 75), porque pactua com a dualidade, a mordça binária que, diante do poema, se desmantela.

O Romantismo então, para fugir à redução racionalizante e revitalizar a natureza, apostou na aliança com o mito. Fantasia, credulidade,

mistificação, no entanto, permaneciam, já que o horror frente ao mito foi trocado pelo deslumbramento. O que deveria ser uma filosofia natural consistia, na verdade, uma filosofia sobrenatural, confundindo-se com a “antirrealidade”, mera “ficção empírica” (p. 76). Tanto Schlegel como Schelling recorreram à mitologia. O primeiro queria reestruturar o mito, enquanto o segundo identificava na natureza o próprio organismo mítico. Desvendaram, no entanto, a natureza por meio da razão.

Embora pretendesse reunir emoção e razão, o romantismo se tornava cada vez mais racional, inviabilizando a emoção como “simples excitação irracional” (p. 77), quando deveriam ser complementares num programa integrativo. O mito e o inconsciente, indomáveis para a razão instrumental, foram sorrateira e paulatinamente desterrados da ciência e da técnica. Nesse ínterim, a transgressão sofria um plano de normatização. Pelo menos a rebeldia digladiava com o racional, provocando uma pluralidade nascida das contradições irresolutas.

A dimensão do prazer, que engloba sentimento e inspiração, representa a subjetividade que o programa racional não consegue subordinar. Caracterizada como originária da natureza, foi sistematicamente ameaçada, não obstante, pela razão repressora. Desviando-se dessa lógica, a literatura sobrevive enquanto exercício de prazer, perseguida pelos “instrumentos de interdição” (p. 78). O temor do ideal e incalculável era sintoma ignorado da felicidade impossível; e a apreensão frente à literatura servia de corolário.

Levanta-se a hipótese da “revolução traída”, já que, em nome da liberdade, foi implantado um programa de dominação. A ironia é foco de resistência, contramão do perfil racionalizante e tecnicista da síntese.

4.4. IV

A crítica ao iluminismo prossegue. Na estética, o romantismo patrocinou o subjetivismo excessivo e esquizofrênico, no qual a radicalização do sentimento levava a um mundo bipartido entre imaginário e real, entre interior e exterior, perdido o indivíduo na abstração alienada e sem *praxis*.

Os paraísos artificiais sedavam o público com a apoteose, representação da onipotência do espírito absoluto. Wagner é o artista que exprime a síntese racionalmente concebida. O contraponto é Mahler. “A

força de Wagner consistia em não cair jamais; a de Mahler, em levantar-se sempre” (p. 80).

Mahler tinha o revestimento da transgressão e da desordem, enquanto Wagner manifestava a magia socrática que ilude, maravilha e engana, num delírio de superioridade do artista, que se transforma, ao seguir a súpula racional, num bruxo ou curandeiro. Por esse motivo, Wagner é identificado como síntese, até então irrealizada, entre ideal e real.

O apego ao simbólico implica distanciamento da realidade, por entre quimeras que deformam o real. O projeto romântico se torna a última expressão da *literatura plena*, “registros de um mundo ficticiamente unido e coerente, disposto e homologado pela intimidação do absoluto espiritual” (p. 81). O tema informa aquele mesmo mito da felicidade.

Para completar o programa absoluto, era necessário incluir exilados, marginalizados, excluídos, o que assinalava ao mesmo tempo o fracasso e a impossibilidade do sistema apoiado numa contradição: ser absoluto excluindo. Friedrich Schlegel é um dos nomes mais conservadores do romantismo. Tentou engessar a dissonância aberta da literatura alemã, com vicissitudes formalizantes incompatíveis com o romantismo modernizador. Obviamente porque a metafísica mistifica a formalização, desprezando o paradoxo. A inflexibilidade sistêmica remete o paradoxo à “insubordinação sintática” (p. 83), depauperando-o como heresia a ser banida.

A indústria cultural toma um fôlego primordial, no meio do caminho entre a razão socrática e a economia de mercado. Na contracorrente, finalmente a subjetividade e a objetividade ganham um primeiro encontro, mediante “o fluxo ambíguo da linguagem” (p. 83). Pelas mãos de Hölderlin, mito e dessacralização, gênio e natureza entram em cena na poesia integradora. Por outro lado, a ironia se constitui o lugar do paradoxo. Compreendida como entidade dúplice manifesta numa única forma agregadora, a ironia é a mobilidade circular entre “natureza e espírito, vida e morte, finito e infinito” (p. 84).

A ironia “consiste numa combinação de autoconsciência [...], melhor dito autoparódia, e sentido de transitoriedade” (p. 85), que recusa o rigorismo binário da síntese. O estilhaço é a única representação possível, que aponta para a “reunificação do caos universal”, a verdadeira história. Polissêmica, a ironia frustra os planos retilíneos da razão, multiplicando os discursos poéticos, ressignificando a consciência crítica do tempo.

No entanto, com a ironia, o verbo e a situação alcançam uma convivência tensa, contratual, no limite da tolerância entre o “eu” e o mundo. O professor emérito reclama da opção pela dicotomia, denegando a “configuração multifocal do paradoxo”. A modernidade escravizou-se no seu dualismo. Mesmo a ironia fundada pelos românticos atenua seu modo de atuação ao escolher a dualidade e a síntese, plenificando-se só no decorrer do tempo.

A emancipação da consciência, nos tempos da razão sedutora, fantasiosa, alienante e opressora, foi privilégio dos grandes poetas como Hölderlin e Baudelaire que souberam romper com a linguagem autoritária travestida de liberdade. Na questão do Estado, a ironia constrói o homem, sempre estrangeiro diante dos projetos nacionais. Ser apátrida é ter o máximo de consciência da pátria, porque a ironia totaliza a afirmação e a negação, a abstenção e a revolução. O país remoto passa a ser a nação universal, carregado de um matiz messiânico: salvar todos.

Pela ironia, o romantismo redime seu projeto de exclusão e totémismo para finalmente descobrir a diversidade autopoética dos fragmentos. Assim, Eduardo Portella conclui que “a verdade do paradoxo predomina sobre a ilusão da síntese” (p. 88).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAVALCANTI, Camillo. Carta sobre o fundamento literário. *Tempo Brasileiro*, n. 191, 2012.

PORTELLA, Eduardo. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

_____. *Teoria da comunicação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

_____. *Confluências: manifestações da consciência comunicativa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.