

Maria Heloísa Martins Dias

Unesp/São José do Rio Preto/SP

Os Sentidos Ocultos nas Arestas: o Texto Poético e o Gesto Político

Não é exagero afirmar que toda atitude do sujeito em uma sociedade tem implicações políticas, o que não tem que ver necessariamente com engajamento ou partidarismo em sentido estrito. Na verdade, comportamentos e falas estão carregados de sentido, já que constituem *linguagem* e esta, como sabemos, tem um cunho social por sua própria natureza. A grande diferença, sem dúvida, está nos propósitos de funcionamento da linguagem, que podem se dar por via comunicativa/informativa ou por via estética/artística. Ainda assim, a dimensão política estará presente, tanto em uma quanto em outra, apenas diferenciando-se as estratégias de operação. Toda linguagem, portanto, tem efeitos cruciais sobre a sociedade, tanto mais ricos e interessantes quanto mais criativos forem suas estratégias.

A questão central, a nosso ver, não está em colocar literatura e política como duas realidades complementares ou que se relacionariam como universos paralelos, mas, antes, pensar a literatura como uma linguagem engajada num fazer consciente em relação aos seus poderes de construção, o que significa conferir-lhe uma voz capaz de gerar sentidos e imagens sedutoras, porém, críticas em relação à sociedade.

Isso pode parecer um jogo de palavras ou algo genérico demais, mas nosso intuito é mostrar que não é assim. Para tanto, vamos considerar para discussão um poema de Carlos de Oliveira, poeta português, autor de uma vasta obra, entre romances e poesias, associado ao Neo-Realismo, especialmente por sua ficção. Não cabe aqui comentar sobre o enquadramento estético do escritor, até porque a qualidade de sua escrita supera os limites de uma visão que se apegue

exclusivamente ao periodismo literário. Interessa-nos é examinar uma de suas criações poéticas – “Aresta” – poema contido em *Micropaisagem* (1968), livro depois incluído em *Trabalho Poético II* (1976), antologia de poemas escritos entre 1956 e 1971¹. Nosso propósito é que esse texto possa alimentar reflexões críticas sobre a questão apontada acima.

Convém lermos o poema.

Aresta

*les murs, en se resserant, me
pressaient irrésistiblement*
Poe-Baudelaire

I

Imerso
em pedra,
tenta
transmitir ao espaço
que o detém
um pouco
de elasticidade
para caber
no mundo
hermético, de faces
fechadamente
iguais
e proporções
menores

II

que as do
seu corpo
[como teria
entrado?],
para respirar
o que a pedra
segrega
numa lentidão
mineral,
quando tudo
se opõe
à mínima expansão,
o tecto
a aproximar-se

¹ Carlos de Oliveira, *Trabalho Poético* (Lisboa: Sá da Costa, s.d.), pp. 74-78.

III

milimetricamente,
as pressões
laterais,
o piso
a levitar
e o peso intenso
lá de fora
comprimindo
mais
as seis faces
do cubo:

aprende
por fim,
aprende

IV

como
se transforma
o espírito
em pedra preciosa,
endurecendo-o
pouco a pouco
[pedra
contra pedra],
como
e porquê
se talha
a aresta
do diamante, cria

V

a forma
resistente
que pára
a compressão
um instante
e basta
apenas um
instante
para impor
diante
do que pára
o trémulo
fulgor
da vida.

Esse poema, tal como todos os outros do livro *Micropaisagem*, apresenta a mesma configuração – blocos (estrofes?) numerados por algarismos romanos, com cerca de 14 versos formados por mínimas palavras, libertas de esquemas fixos de rima e métrica. E o mais curioso: não há uma separação sintática e rítmica entre os blocos/estrofes, de modo que os versos vão se encadeando na leitura, mesmo que o espaço os distancie. Assim, instaura-se certa contradição entre o aspecto gráfico-visual e a sintaxe ou dicção poética. Continuidade e quebra, aproximação e distância – eis o que está na raiz desse jogo instaurado pelas estrofes. Voltaremos a esse aspecto mais adiante para contextualizá-lo em nossa discussão.

É flagrante, no poema de Carlos de Oliveira, a não-explicitação de um eu lírico, substituído, digamos, pelas imagens e sensações que ocupam a cena poética. Pedra, faces, corpo, teto, cubo, aresta, diamante, forma – estes elementos concretos constituem a paisagem que o sujeito (elíptico) vai configurando de modo milimétrico, lentamente, como uma *micropaisagem* cuidadosa. Trata-se daquele *desaparecimento elocutório do poeta*, pregado por Mallarmé, característico da poesia moderna. Assim, a realidade a que o poeta tenta dar uma forma ou preencher de sentido parece originar-se do próprio espaço textual, de sua materialidade, do trabalho de mineralização engendrado pela escrita, ao buscar romper com os limites que se lhe impõem. Nesse sentido, não é casual a epígrafe com versos que o poeta recupera de Poe-Baudelaire: “os muros, ao se fecharem, me pressionam irresistivelmente”. Portanto: não é exatamente (ou aparentemente) de si mesmo, de sua interioridade subjetiva, que o poeta retira os materiais com que configura a sua “aresta” poética; esta vai se constituindo de movimentos e impulsos originários da relação entre o eu e o espaço exterior.

O poema se inicia focalizando de imediato a tensão entre o fora e o dentro, entre o mundo e o corpo “imerso / em pedra”, o qual busca romper os limites que o comprimem. A elasticidade do corpo se choca com o fechamento hermético em que está contido, e a opressão se manifesta nas faces iguais e herméticas, proporcionalmente menores que a do próprio corpo. Aos poucos, vamos percebendo pela leitura que a aparente ausência do eu de que falamos atrás é uma estratégia disfarçada na alegoria montada: afinal, quem está imerso em pedra? De

quem é esse corpo que luta contra um mundo que o fecha hermeticamente, impedindo-o de dilatar-se e ganhar liberdade? Acontece que o poema não diz isso, ou melhor, não aponta explicitamente para essa resposta ou para o eu que se oculta e é aí que reside sua força maior. Não é preciso dizer, não há uma fala que enuncie o posicionamento desse sujeito, não há uma denúncia, mas, sim, o gesto que a indicia, a figura alegórica por meio da qual vem tecida a recusa ao fechamento. Uma espécie de resistência tramada nos “muros” da linguagem e sugerindo a cumplicidade do leitor que a acompanha.

Aqui, caberia lembrar aquela noção crítica postulada por Adorno acerca da literatura, em sua célebre conferência sobre lírica e sociedade. Sempre oportunas, suas palavras assinalam o poder de resistência da lírica no que toca a seus vínculos com a realidade social, afirmando que seu potencial transformador reside justamente no modo indireto ou mediatizado com que trabalha a negação e, mais ainda, no engajamento em seus próprios materiais para dar forma à denúncia. Para Adorno, “a idiossincrasia do espírito lírico frente à prepotência das coisas constitui uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens”². Essa *idiossincrasia* está no modo ou na resolução estética com que o poeta resiste às injunções exteriores.

Digamos que uma das formas de resistência da poesia de Carlos de Oliveira consiste na opção pela antidiscursividade. Sabemos, graças às vanguardas poéticas modernistas do início do século XX, que a abolição do discurso e o conseqüente investimento na sintaxe espacial operam significativas mudanças na concepção de poesia, então liberta de amarras meramente conceituais. Carlos de Oliveira, apesar de não comprometido com os movimentos experimentais voltados à poesia, aproxima seu texto dessa tendência inovadora, atendendo mais às direções internas de seu próprio projeto poético. Ou seja: fazer a palavra pulsar como corpo vivo, desdobrando-a em possibilidades morfo-semânticas, imergindo-a num movimento autônomo, porém, traçado com atenção. O antidiscursivo vem ao encontro, assim, de um *fazer* que busca se livrar de elos e sentidos previsíveis, forjados

² Theodor Adorno, “Conferência sobre lírica e sociedade”, Zeljko Loparié (sel.), *Os Pensadores*, vol. XLVIII (São Paulo: Abril Cultural, 1975), p. 203.

pela visão cristalizada e pela lógica da língua institucionalizada, para conquistar novas possibilidades de escrita e leitura do mundo, desviando-se do logocentrismo.

A fragmentação da idéia, sugerida pela mobilização da palavra, eis outra herança mallarmeana. Nesse caso, é interessante notarmos, no segmento II do poema, os versos entre colchetes: “[como teria / entrado?]”. Ao fraccionar a locução verbal, é como se o poeta pudesse atribuir movimento ao que está inerte ou interiorizado. Além disso, o corte espacial entre os dois verbos gera outra possível leitura: o verbo “entrado”, isolado no verso, incita-nos a uma dúvida, como se houvesse um questionamento não apenas ao modo de entrar como também à própria ação de entrar. Outra possibilidade ainda a considerar é a intervenção desse olhar inquiridor ou perspectiva suscitada pela interrogação, a qual abre um espaço ou “aresta” nesse corpo fechado aludido pelos versos. Portanto, a sensação de fechamento ou confinamento coexiste com a de abertura.

O poema explora uma sonoridade entre os signos que se diferencia totalmente da função encantatória da palavra, própria da melopéia (*melos*) contida no canto lírico em suas origens. Na poesia moderna de Carlos de Oliveira, os sons têm outro papel, de certo modo também sedutor, porém, não a sedução que busca alienar ou amortecer a consciência, anulando os sentidos em favor da música. Trata-se, ao contrário, de jogos sonoros que aguçam o espírito crítico, estimulam a autoconsciência posta na própria linguagem. Assim, por exemplo, “**a pedra / segrega**”, “**proporções**”, “**aproximar-se**”, “**pressões**”, “**comprimindo**”, “**compressão**”, “**o piso / e o peso**”, “**aprende / aprende**”, “**pedra preciosa**”, “**cria**”, toda essa recorrência de encontros consonantais e paronomásias materializa o árduo trabalho de enfrentamento com o áspero e difícil caminho para a libertação. Trata-se, pois, de um discurso poético que se afasta da retórica enganosa e traiçoeira, conforme comenta Affonso Romano de Sant’Anna a propósito do discurso político, já que essa poesia, a moderna, não busca “encantar com palavras numa melopéia aliciante”³.

³ Affonso Romano de Sant’Anna, *Política & Paixão*, 2.^a edição (Rio de Janeiro: Rocco, 1984), p. 63.

Os versos da estrofe II focalizam a forte oposição entre o que a pedra segrega em seu processo de mineralização e a compressão exercida pelo exterior, luta que se prolonga na estrofe seguinte, a terceira, mas se detém no 11.º verso. Ocorre aqui um corte no processo, demarcado pelos dois pontos após a palavra “cubo”. Chama-nos a atenção o espaço gráfico criado entre os 11 versos e os 3 finais da estrofe III, recurso que só aparece nesse momento do poema. É também curiosa a menção ao *cubo*, figura geométrica que, com suas faces e ângulos, remete-nos ao título do poema e a indagações sobre sua presença nesse contexto poético. Afinal, poderíamos associar o cubo à pedra da estrofe anterior, ambos como objetos que resistem a pressões e deformações vindas de fora de sua natureza própria? A solidez desses objetos não estaria atuando como metáfora, portanto, aludindo a outro referente que nega mas insinua sua presença?

Antes de respondermos a essas questões, convém assinalarmos outra pista sugerida pela referência às seis faces do cubo. Se considerarmos esta figura como indiciadora do próprio texto – corpo que trabalha ou dá forma às suas arestas, como já dissemos – as 5 estrofes não correspondem às 6 faces do cubo, porém, esse pequeno fragmento de 3 versos que se separa do resto da estrofe não poderia corresponder a uma outra face do cubo-poema? Parece que esta hipótese se legitima, pois justamente nessa “face” da estrofe o poema opera um giro ou virada nos seus sentidos. Outro momento se inicia após “apreende / por fim, / aprende”, em que nos deparamos com o resultado ou efeitos do processo desenvolvido anteriormente no poema.

A apreensão e a aprendizagem são dois atos fundamentais que podem nos levar às respostas para as questões lançadas atrás. Constituem núcleos de sentido que explicam o porquê do ocultamento do sujeito, ao longo do poema, cuja atuação se alegorizara em objetos (pedra, cubo, poema) e pode agora se manifestar mais claramente. É o que o poema passa a revelar a partir da estrofe IV. Percebemos, enfim, auxiliados pela voz do eu lírico em “apreende” e “aprende”, que é preciso enfrentar a rigidez e austeridade dos limites impostos para compreendermos a riqueza ou as potencialidades contidas no ato transgressor que criamos. No entanto, não se trata de um ensinamento com o propósito de doutrinar o leitor, pois à poesia não cabe o dogmatismo; longe disso, a mensagem que se desoculta dos versos convida-nos à reflexão.

Transformar “o espírito / em pedra preciosa” é, certamente, um trabalho artístico, mas é também um modo de dar concretude a, materializar o abstrato, transformando-o numa prática ou realidade visível. Essa preciosidade da pedra não significa artificiosismo ou lapidação requintada e sim a capacidade para subverter, revolver um estado em outro, o indesejado em agradável, o desumano em humano, o oprimido em liberto. Por isso, talhar a aresta do diamante, como propõem os últimos versos da estrofe IV, é um gesto que se amplia de sentidos, assim como o poema-cubo-diamante tem suas faces ou arestas ampliadas pelo olhar crítico da leitura. Desse modo, apreendemos e aprendemos como é possível nos confrontarmos “[pedra / contra pedra]” com o adverso. Notemos, nos versos entre colchetes, como o poeta dá corpo, performatizando por meio do recurso gráfico visual, o enfrentamento: os colchetes e a separação entre os elementos funcionam como ícones das próprias arestas sendo aparadas.

Consciente de suas potencialidades armazenadas, pode o espírito exteriorizar a forma para fazer frente ao real opressor, detendo a compressão, ainda que só por um instante. É o que se enuncia na última estrofe/face do poema: o poder de intervenção explode e se afirma “o trêmulo / fulgor / da vida”. Para o leitor brasileiro, estes versos fazem ecoar outros, os de um poeta familiar à nossa cultura literária – Carlos Drummond de Andrade – que também retratou essa espécie de explosão, ao final de seu poema “Áporo” (*A Rosa do Povo*, de 1945). O áporo, metáfora de poeta, é o inseto que cava camadas interiores e “sem fazer alarme”, em busca de material necessário à afirmação de sua existência. Contra um “país bloqueado” e, portanto, em condições contrárias ao exercício da liberdade (ditadura de Getúlio Vargas), o inseto-poeta drummondiano consegue emergir da obscuridade e soterramento, transformado em “verde, antieuclidiana” orquídea. Trata-se, aqui, de uma bela imagem que irrompe, não apenas do processo de mineralização do inseto como também do poder de alquimia poética instaurada na linguagem. Subversiva, a orquídea antieuclidiana, tal como o fulgor vital que tremula no poema de Carlos de Oliveira, é sinal de que a autoconsciência jamais deixa de produzir efeitos positivos em sua luta contra a adversidade.

Como vemos, a construção poética, ainda que aparentemente desligada de referentes marcadamente sociais e históricos, jamais atua como voz inocente ou alheia. Seu poder de intervenção está exatamente nos procedimentos agenciados por sua linguagem para afirmar-se como *fazer produtivo* que se subtrai ao Poder ao criar outra forma de poder. Não a entidade maiúscula e atemorizadora, castradora, mas uma materialidade singular, minúscula e precária, porém, capaz de fazer do instante uma intensidade desafiadora: “e basta / apenas um / instante” – dizem os versos de Carlos de Oliveira. Trata-se, sim, de uma visão lúcida que o poeta busca construir em seu discurso, o que vem ao encontro das palavras de Alfredo Bosi sobre a condição da poesia moderna: “A lucidez nunca matou a arte. Como boa negatividade, é discreta, não obstrui ditatorialmente o espaço das imagens nem dos afetos. Antes, combatendo hábitos mecanizados de pensar e dizer, ela dá à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos.”⁴

O final do poema “Aresta” assinala uma visão positiva (seria utópica?) acerca do papel do sujeito poético diante de um mundo hostil. Digamos que o “fulgor” com que o texto termina parece alertar para uma percepção animista que, segundo Bosi, é o que possibilita à arte resistir. Para o crítico brasileiro, tanto o poeta como a criança, embora em níveis distintos, apegam-se a esse animismo enquanto fonte de conhecimento⁵. Entretanto, não se trata do apego ingênuo ao tempo órfico, apoiado em harmonias e identidades entre o homem e a natureza. A modernidade a que pertence a poesia de Carlos de Oliveira está distante dessa crença e já esvaziou os mitos de sua função originária, fabricando outros, como por exemplo, a palavra em sua existência como signo.

Voltemos à imagem do diamante, presente na última estrofe do poema. Não é mais possível acolhermos essa palavra unicamente como pedra preciosa, mas como um objeto a que o texto deve dar nova configuração, incorporando ao fulgor e à preciosidade aspereza e precariedade, próprios do tempo presente. Não há diamantes puros em poesia, principalmente se ela se fizer em tempos opressores; o que ela logra realizar, isto sim, é a transformação da impureza em um material mais maleável, digerível. Pelo

⁴ Alfredo Bosi, *O ser e o tempo da poesia* (São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977), p. 149.

⁵ Alfredo Bosi, *O ser e o tempo da poesia*, pp. 143 e 157.

menos é essa a possibilidade apontada por Bosi para o poético sobreviver em tempos de resistência – eis “o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista”.

Podemos retornar ao início de nossas reflexões.

Seria equivocado opor a prosa de Carlos de Oliveira, sobretudo seus romances considerados neo-realistas (*Os pequenos burgueses, Uma abelha na chuva, Casa na duna* etc.), à sua poesia, sob a alegação de que a obra ficcional é mais engajada do que os textos poéticos. Tal esquematismo não dá conta do que ocorre de fato, pois se apóia num primarismo, tanto em relação à noção de engajamento quanto à de literatura. A análise do poema “Aresta” nos mostrou que o engajamento só se dá enquanto estratégias mediadoras entre o discurso literário e a práxis social e essa consciência ou lucidez com que a linguagem opera suas formas de recusa é uma arma eficaz contra o *status quo*. E é justamente por meio da observação atenta de seu espaço interno de construção que surgem pistas ou chaves interpretativas que nos permitem estabelecer vínculos entre a obra e o contexto de que ela emerge.

Assim, por exemplo, é graças à tensão dialética entre o dentro e o fora (o corpo que segrega suas formas de resistência e a pressão exterior) presente em “Aresta”, que podemos extrair dessa alegoria poética o embate do sujeito frente a um regime ditatorial, *sem que o poema o diga explicitamente*. E tal implicitação ou dizer oblíquo, lapidado nas dobras e arestas do discurso, é o que singulariza a poesia, ao mesmo tempo que a torna poderosa enquanto denúncia. Aqui está contido o gesto político da poesia, em especial da produção artística moderna, como bem observou Arnaldo Saraiva, já que ela realiza a produção de um jogo com a linguagem que não busca efeitos imediatos e efêmeros, mas “visa primordialmente às possibilidades do ser”⁶. Na avaliação crítica de Saraiva, tal gesto é revolucionário não pelos conteúdos propriamente, mas pelo “ato de produzir (para o produtor) ou de ler, re-produzir (para o leitor)”⁷.

Nesse caso, é interessante pensarmos, por exemplo, na configuração estrófica do poema de Carlos de Oliveira. As cinco estrofes se compõem

⁶ Arnaldo Saraiva, *Literatura marginal / izada* (Porto: Rocha, 1974), p. 129.

⁷ Arnaldo Saraiva, *Literatura marginal / izada*, p. 127.

de 14 versos, o que nos faz lembrar a composição clássica – soneto – porém, há uma quebra total da estrutura original. O arranjo das palavras, a irregularidade métrica e rímica, o antidiscursivo da linguagem desmontam a previsibilidade do molde tradicional, o que ratifica o projeto desestabilizador do poeta em relação ao código conhecido, institucionalizado. Eis uma forma de subversão, tecida no próprio corpo textual.

Para outro poeta e crítico, Affonso Romano de Sant’Anna, é graças ao texto que se pode apoderar-se da história, já que a linguagem literária possibilita que a história se faça como outra, corrigindo-a ou mostrando-lhe a verdadeira face. Daí “a necessidade de escrever e depor, que todos nós temos de exorcizar e entregar à História o texto de nossa resistência”⁸. Talvez esteja nessa “posse” inusitada da História o perigo representado pela literatura, aos olhos de quem teme a força da linguagem. É o que Ítalo Calvino explicitou em seus comentários sobre as relações entre literatura e sociedade: o que os políticos temem é o fato de a literatura se fazer como “utilização da linguagem que questiona a certeza de sua linguagem”⁹. De fato, pode a literatura não apenas colocar em causa a certeza do discurso político como também a sua própria certeza enquanto instrumento que desliza, dissemina e persegue os sentidos... *sensualmente* (como diria Roland Barthes). Associando ao Texto o *despoder*, Barthes caracteriza a literatura como essa instância de linguagem que tem a capacidade de “fugir infinitamente da palavra gregária”, buscando empurrar sempre para mais longe o dizer, como num movimento de *miragem*, para “um lugar inclassificado, atópico, longe dos *topoi* da cultura politizada”¹⁰. É essa transitividade perturbadora do Texto que permite a este, segundo a visão barthesiana, driblar os conceitos e adiar permanentemente o propósito classificatório, afastando-se de espécies, modelos, leis.

Micropaisagem, obra a que pertence o poema “Aresta”, é de 1968, momento crucial para a história política de Portugal, como de resto, para o mundo. Como sabemos, a década de 60 operou uma transformação

⁸ Affonso Romano de Sant’Anna, *O ser e o tempo da poesia*, p. 14.

⁹ Ítalo Calvino, *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade* (São Paulo: Companhia das Letras, 2006), p. 341.

¹⁰ Roland Barthes, *Aula* (São Paulo: Cultrix, s.d.), p. 35.

intelectual profunda graças aos movimentos contra-ideológicos da revolução cultural iniciada em Paris e depois ampliada a outros espaços. Ainda havia, contudo, resistindo à abertura emergente, vital, regimes ditatoriais arraigados e a impor seu domínio sobre colônias em luta contra esse imperialismo, como é o caso do salazarismo, há quase meio século no poder em Portugal.

Ora, como entender uma poesia, aparentemente escrita na contramão dessa corrente revolucionária que fora dos textos afirmava suas formas de libertação? Como decifrar sua face de aparente indiferença senão como a recusa em cumpliciar com os caminhos expostos e diretos da denúncia? Ao não trazer para a cena literária as lutas entre classes, as hierarquias estabelecidas pelo Poder, problemas sociais e a voz de personagens oprimidas, nem por isso a poesia de Carlos de Oliveira deixa de fazer modular *outra voz* – a de sua autoconsciência armada de artificios que ludibriam o previsível. O seu alcance ético-social está na resolução estética encontrada para tecer os conflitos e contradições em seu corpo poético, materializando-os sob o prisma da construção engenhosa de seu processo. Este é o “paradoxo do poder da literatura”, e aqui retornamos a Calvino: é justamente quando é perseguida, obrigada a desafiar a autoridade, que a literatura mostra seus verdadeiros poderes, e não quando o espaço é permissivo¹¹. Porém, acrescentamos, esse desafio é tanto mais intenso (eficaz?) quanto mais a linguagem *simular* o seu distanciamento para que a forma ocupe o espaço textual, assumindo-se como corpo criativo, transgressor. É desse modo que ética e estética podem se reclamar mutuamente, construindo seus sentidos como projetos entrelaçados, porque não são impulsos que se oprimem e sim desejos que dialogam.

Independentemente de ser considerada filiada ao Neo-Realismo, a obra de Carlos de Oliveira interessa-nos, antes, por possibilitar ao leitor indagações que superam os tempos árdus da história política existente em seu pano de fundo, o que acentua sua atualidade. É que na sua poesia, como vimos, não há duas realidades em oposição – literatura e política –, e sim uma só realidade – o complexo tecido poético – engajado em

¹¹ Ítalo Calvino, *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*, p. 343.

um fazer que distende ao máximo as potencialidades de sua construção, desafiando o tempo e o espaço opressores. Esse desafio é possível por causa das virtualidades da linguagem, instrumento de amplo alcance. Apropriando-nos mais uma vez do pensamento de Calvino, podemos com ele concluir:

A literatura é um dos instrumentos de autoconsciência de uma sociedade [...], um instrumento essencial, porque suas origens estão vinculadas às origens de diversos tipos de conhecimento, de vários códigos, de várias formas do pensamento crítico.¹²

¹² Ítalo Calvino, *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*, p. 344.