



Revista Fronteiraz  
nº 7 – Dezembro/2011 – ISSN 1983 – 4373



Sumário:

1. **Apresentação** por Maria Aparecida Junqueira

2. **Editores**

3. **Conselho Editorial**

4. **Pareceristas**

5. **Artigos:**

1. Antropofagia e canibalismo no Jornal *O homem do povo*. Aurora Cardoso de Quadros.

2. Quando Oswald devorou o crítico Maupassant. Angela das Neves.

3. Poesia e transcendência nos *Quatro Quartetos*, de T.S.Eliot. Alcides Cardoso dos Santos.

4. A função e as fronteiras da crítica por T. S. Eliot. Letícia de Souza Gonçalves.

5. Dante e a lírica: entre teoria e poesia. Eduardo Sterzi.

6. De crítico a escritor: Machado de Assis, leitor de Shakespeare. Vandemberg Simão Saraiva.

7. A revisão de diferentes posturas críticas no *Prefácio ao Conde Lopo*, de Álvares de Azevedo. Natália Gonçalves de Souza Santos e Eduardo Vieira Martins.

8. O crítico Adolfo Caminha e as batalhas pelo reconhecimento literário. Leonardo Mendes.

9. René Magritte: pintor-escritor-crítico. Maria Eliane Souza da Silva e Ilza Matias de Sousa.

10. José Paulo Paes: entre o crítico literário e o poeta para crianças. Márcia Cristina Silva.

11. A crítica de Murilo Mendes em cartas para Guilhermino Cesar. Luciano Rodolfo e Lúcia Sá Rebello.

12. La pesquisa de Juan José Saer: escrita, crítica e gênero na Literatura Argentina. Eduardo Fava Rubio.

6. **Territórios Contemporâneos**

1. A poesia - em-crise ou a indecisão da forma. Annita Costa Malufe

2. Reconsiderando a crítica literária. Lourival Holanda.

3. Último round: uma luta entre o crítico e o escritor. Julie Fank e Lourdes Kaminski Alves.

4. A crítica literária e a literatura crítica de Maria Esther Maciel. Luciana Andrade Gomes e Jacques Fux.



## 7. Estudos

1. Eu e a obra: hospitalidade e escuro (uma traição a Lévinas e uma demanda para a crítica literária). Geruza Zelnys de Almeida.

## 8. Tradução

1. O conceito de ficção. Juan José Saer.



Apresentação:

Este número da revista *Fronteiraz* discute a Crítica literária, sob o enfoque **Críticos-escritores e escritores-críticos**. Sua temática, entre outras questões, indaga: Até que ponto a produção literária atual demanda uma crítica renovada, cujos riscos e razões de ser implica liberdade? Como, no poema-crítico, a noção de crise é seu estado definidor? Como em Dante *o pensamento da forma* é gérmen da lírica moderna? Em que medida pensamento crítico e poesia se entrelaçam em Eliot? Nos escritores-críticos, como teoria e crítica se inserem no fazer literário, configurando novo estatuto seja à ficção, seja à poesia? O que devora a antropofagia oswaldiana? Como se articulam na literatura contemporânea e na crítica a hibridez de gêneros? Até que ponto a correspondência de escritores são reveladoras de posicionamentos estéticos?

Antes de respostas definitivas, os artigos reunidos se propõem como possibilidades de leituras, reflexões em torno de problemas acerca da crítica literária, os quais têm sido abordados em sua história, mas buscam aqui o protagonismo de seu tempo.

Redefinir o espaço da crítica e seu perfil, refletir sobre a sua forma pluralista em diferentes meios, visar a uma crítica criativa, o artigo de Lourival Holanda, intitulado “Reconsiderando a crítica literária”, reavalia tais aspectos, enfatizando, na tarefa do crítico, o risco e a liberdade. A crise, a lírica e a transcendência surgem como linhas de força nos textos de Annita Costa Malufe, Eduardo Sterzi e Alcides Cardoso dos Santos. Marcos Siscar, Dante Alighieri e T. S. Eliot são os poetas críticos analisados, não só pela recorrência da crise da poesia como um estado do poético, ou da lírica como paradigma da obra de Dante, ou da transcendência na e pela poesia como redentora da humanidade, mas também pelas consequências críticas e teóricas aliadas à prática poética que permitem ao poeta interrelacionar reflexão e poesia, compreender a lírica como raiz do moderno, unir pensamento e poesia, enfim, perceber tais características como herança da modernidade.

A seguir o artigo “A crítica literária e a literatura crítica de Maria Esther Maciel”, de Luciana Andrade Gomes e Jacques Fux, reflete sobre a gênese literária da escritora a partir de aspectos teórico-críticos presentes em sua ficção. Tal intersecção é também objeto de análise de Eduardo Fava Rubio que considera o romance *La Pesquisa*, de Juan José Saer, a partir do gênero policial, da hibridez de gênero à luz da obra do próprio escritor e do diálogo estabelecido com a tradição literária argentina

Antropofagia e devoração marcam a presença de Oswald de Andrade em dois artigos, um de autoria de Aurora Cardoso de Quadros e outro de Ângela das Neves. O primeiro ressalta a parceria entre Oswald de Andrade e Astrojildo Pereira como articulistas do Jornal *O Homem do Povo*. Embora de linha



canibal, distingue-os de acordo com suas formulações. O segundo trata de artigo pouco publicado de Oswald – “Questões de arte”-, assim como de seu diálogo com o ensaio “Le roman”, do escritor francês Guy de Maupassant.

A crítica feita por escritores também é enfatizada em artigos de Vandemberg Simão Saraiva e Márcia Cristina Silva. Enquanto Saraiva trata de Machado de Assis, leitor de Shakespeare, analisando pontos de interseção entre os dois escritores e ressaltando que a crítica machadiana analisa Shakespeare e a sua literatura apropria-se do poeta inglês; Silva trata da relação entre o processo de criação da poesia infantil de José Paulo Paes e o seu pensamento crítico, não deixando de ressaltar, entre os elementos de construção de Paes, a imagem. A imagem é ainda, sob a experiência do olho, abordada nesta *Fronteraz* por Maria Eliane Souza da Silva e Ilza Matias de Sousa. As autoras discutem René Magritte como pintor-escritor-crítico, evidenciando-o como aquele que aponta para a experiência visual não mais enclausurada na ótica.

*Cartas literárias* de Adolfo Caminha e correspondência de Murilo Mendes mereceram estudos. As primeiras, de Leonardo Mendes que busca esclarecer posicionamentos estéticos e políticos do escritor, assim como sua luta pelo reconhecimento literário. A segunda, de Luciano Rodolfo e Lúcia de Sá Rebello que analisam trechos de cartas enviadas a Guilhermino Cesar, nas quais Murilo exercita a crítica ao avaliar a qualidade dos escritos de seus coetâneos modernos.

Fechando esta série de artigos, outros três escritores – Álvares de Azevedo, Júlio Cortázar, T. S. Eliot - tematizam a crítica. A partir do Prefácio “A’ O Conde Lopo”, Natália Gonçalves de Souza Santos e Eduardo Vieira Martins revelam, em Azevedo, o amálgama de duas correntes, uma mais moderna e outra mais neoclássica, a perfilar sua compreensão de obra de arte. A respeito de *Último Round*, Julie Fank e Lourdes Kaminski Alves mostram como tal publicação rompe com a crítica e configura um novo olhar de Cortázar sobre o estatuto contemporâneo da ficção. Sobre dois ensaios de Eliot, que tratam da função e das fronteiras da crítica, Letícia de Souza Gonçalves procura explicitar as diferenças conceituais traçadas entre os textos, assim como enfatizar a interrelação entre literatura e crítica na obra do autor.

Na seção Tradução, um texto de Juan José Saer, intitulado “O conceito de ficção”. Luís Eduardo Wexell Machado enriquece a revista com a tradução desse escritor e ensaísta de visada polêmica e de espírito crítico. A relação entre verdade e ficção passa, aqui, por tratamento de rigor, refletindo sobre a duplicidade de seu caráter que mistura o empírico e o imaginário.

*Fronteraz 8* traz, ainda, na seção Estudos, a significativa contribuição de Geruza Zelnys de Almeida sobre a obra do filósofo Emmanuel Lévinas, principalmente, no que aponta para a crítica ao “falar no lugar do outro” ou



responder à responsabilidade em relação ao Outro. Esboço de um pensamento filosófico rastreado para o pensamento crítico, ambos em busca, porém, “do mais humano no Homem”.

Encerrando esta edição, o destaque à palestra do professor e crítico literário Davi Arrigucci, proferida na abertura das atividades deste semestre do Curso de Especialização em Literatura, em parceria com o Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUCSP. Jorge Luís Borges foi o centro da palestra e do debate. Arrigucci avaliou o escritor argentino sob os ângulos do ensaio, da narrativa e da crítica.

Nossos agradecimentos vão para todos os colaboradores deste número 8 de *Fronteiraz* pela possibilidade da edição, mais uma vez, tornar-se espaço de exposição, debate e troca intelectual. Neste sentido, este diálogo com a literatura e a crítica, com os escritores e os críticos, permite-nos retomar as epígrafes escolhidas por Julie Fank, Lourdes Kaminski Alves, e Ângela das Neves, como uma espécie de potência de sentidos das atividades literária e crítica:

– *Como, quem sou? Não está vendo quem eu sou?*  
– *Vejo uma farda de guarda – explica o cronópio muito aflito . – O senhor está dentro da farda, mas a farda não me diz quem é o senhor.*  
Cortázar

*Aliás, a minha finalidade é a crítica.*  
Andrade (2007, p.47)

**Maria Aparecida Junqueira**  
Editora de *Fronteiraz* 8



O corpo editorial da Revista **FRONTEIRAZ 8** é constituído por:

**Editoras deste número**

Maria Aparecida Junqueira

Maria Rosa Duarte de Oliveira

**Equipe técnico-editorial:**

Ana Paula Rodrigues da Silva

Luciana Uhren Meira Silva

Renata Alves da Silva

Sandro Roberto Maio



## **Conselho Editorial**

Ana Luisa Amaral (Universidade do Porto)

Biagio D'Angelo (PUCRS)

Fernando Segolin (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Jorge Fernandes da Silveira (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Juliana Loyola (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Ludovic Heyraud (Université Paul-Valéry – Montpellier III)

Maria Aparecida Junqueira ( Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Maria José Palo (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Maria Luisa Berwanger da Silva (Universidade Federal do Rio Grande do Sul )

Maria Rosa Duarte de Oliveira (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Noemi Jaffe (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Paula Mendes Coelho (Universidade Aberta – Lisboa)

Silvia Azevedo (Universidade Estadual Paulista – UNESP/ Assis)

Vera Bastazin (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)





**Pareceristas deste número:**

Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)

Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ)

Cristina Torres (PUCSP)

Diana Junkes Martha Toneto (UNAERP)

Eduino José Orione (UNIFESP)

Ewerton de Freitas (UEG)

Fabiane Renata Borsato (UNESP – Araraquara)

Diógenes Buenos Aires de Carvalho (UFMA)

José Baptista de Sales (UFMS)

José Carlos Siqueira (USP/Uninove)

Lia Cupertino Duarte (FATEC)

Maria José Palo (PUCSP)

Maria Rebeca Ramirez (PUC-SP)

Maria Zilda Cunha (USP)

Paulo César Andrade da Silva (UNESP-Assis)

Thiago Alves Valente (UENP)

Wilton José Marques (UFSCAR)

## ANTROPOFAGIA E CANIBALISMO NO JORNAL *O HOMEM DO POVO*

Aurora Cardoso de Quadros  
Doutora - UNIMONTES

**RESUMO:** Este trabalho baseia-se em um ponto da pesquisa que gerou a tese “Oswald de Andrade no jornal *O Homem do Povo*”, selecionando pontos de comparação entre a expressão do crítico Astrojildo Pereira, protegido por pseudônimos, e do modernista Oswald de Andrade, no jornal subversivo *O Homem do Povo* (março-abril de 1931). A descoberta que revela a colaboração substancial do articulista Astrojildo Pereira propicia uma comparação entre o protesto de Oswald de Andrade e o do crítico de literatura, que também é fundador do Partido Comunista no Brasil. Suas elaborações, principalmente sob o pseudônimo “Aurelinio Corvo”, são abordadas em destaque em relação aos outros colaboradores do escritor.

**PALAVRAS- CHAVE:** Antropofagia; Canibalismo; Jornal *O Homem do Povo*; Oswald de Andrade; Astrojildo Pereira.

**ABSTRACT:** This study is a snip of the thesis "Oswald de Andrade no jornal “O Homem do Povo”, selecting points of comparison between the expression of Astrojildo Pereira’s critical work (who was protected by pseudonyms), and the modernist Oswald de Andrade, in the subversive newspaper *Homem do Povo* (March – April 1931). The discovery that reveals the substantial cooperation of the article writer Astrojildo Pereira in the newspaper makes possible a comparison of Andrade’s and Pereira’s protests - being the last also a founder of Brazil’s Communist Party. His elaborations, especially under the pseudonym "Aurelinio Corvo" (Aurelino Raven) are greater if compared to Andrade’s other employees.

**KEY WORDS:** Anthropophagy; Cannibalism; *O Homem do Povo* Newspaper; Oswald de Andrade; Astrojildo Pereira.

## ANTROPOFAGIA E CANIBALISMO NO JORNAL *O HOMEM DO POVO*

Oswald de Andrade (1890-1954), no jornal *O Homem do Povo*, fundado por ele em 1931, articula suas questões de subversão política estabelecendo, por meio da linguagem, relações semânticas com a dita “filosofia antropofágica”, presente na linha reflexiva iniciada a partir de 1928. No periódico, o humor e a subversão unem-se à antropofagia, de forma que os três ingredientes, cada qual a seu modo, tornem-se instrumentos na construção da sátira de Oswald de Andrade. O objetivo do periódico é a revolução do proletário, cujas bases marxistas acabavam de ser assimiladas pelo modernista. O processo paródico revelado pela assimilação antropofágica é incrementado por novos ingredientes, acrescidos cooperativamente por outros articulistas, ao lado do “antropófago” Oswald de Andrade. Ressalta-se a parceria do crítico de literatura Astrojildo Pereira (1890-1965), sobretudo quando o mesmo assina no jornal como “Aurelinio Corvo”, produzindo sua crítica de base comunista. Seguindo uma linha canibal, sua expressão, ao mesmo tempo em que se aproxima, guarda algumas distinções da antropofagia. Distinguindo sentidos em torno desses dois articulistas do jornal, este ensaio busca promover um paralelo entre as respectivas formulações.

A antropofagia oswaldiana, aqui tomada como metáfora do processo de politização proposto no jornal *O Homem do Povo*, representa, conforme lembra Benedito Nunes, o divisor político de águas do Modernismo no Brasil (NUNES, 1995). As ideias do jornal misturam preceitos e atitudes, preconizando um ideal de renovação, enquanto utopia. Adotando o viés paródico, resgata expressões que se associam ao apelo para assimilação culta da vida e do outro, lembrando o ritual de devoração do homem pelo homem.

A assimilação antropofágica, vale dizer, no sentido usado por Oswald de Andrade, de filosofia ou modo de ser no mundo, pode residir num substrato sugestivo de um posicionamento crítico, burlão e progressista diante dos fatos. Nesse sentido evolutivo, o primeiro texto do jornal, o editorial “Ordem e Progresso”, dispõe, dentre outras premissas, a orientação que busca a meta de harmonia planetária. O espelhamento no utópico ideal do planeta harmônico revela o modelo soviético:

Admiramos a Rússia actual, pois desordenados ainda, temos que respeitar as casas com escripta. Combateremos pois ao lado da racionalização economica e contra a cabra-cega da producção capitalista. Ordem economica, progresso technico e social. (ANDRADE, in: ANDRADE; GALVÃO, 1984, p. 1)

O Homem do Povo, desse modo inicial, inclui-se como um ensaio em que se arrebatava a metáfora de harmonia global. E, conforme o trecho, a evolução na criação da sua utopia cria um ponto que inter-relaciona o primitivismo do selvagem à técnica do civilizado e, também como em flashes, remete ao “Manifesto Antropófago”, no qual Oswald de Andrade alia a técnica à ideologia da revolução de inspiração primitivista: “Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos” (ANDRADE, 1928, p. 7). A linguagem sintetiza o texto telegráfico. Observa-se a falta de conexões explícitas na escrita de valorização do estágio primitivo do autóctone, não corrompido pela civilização, acrescido dos aparatos técnicos, indispensáveis ao progresso. A proposta é, considerando sua hipótese surreal e seu teor utópico, atar dois pontos da evolução ideal. Por esse tempo, traços da sociedade sonhada pareciam ter sido concretizados pela Revolução Russa, cuja inspiração socialista, na verdade, já era vivenciada pelos primitivos. Seguindo sugestões na tomada antropofágica, outro sentido da sua proposta é a oposição ao servilismo mantido pelo “patriarcado da sociedade civilizada”, criando o matriarcado, sempre às voltas com a metáfora da devoração, postulando mais tarde, em 1950 (ANDRADE, 1995, p.101-147), que: “A ruptura histórica com o mundo matriarcal produziu-se quando o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo”.

Nesse intermédio está o jornal *O Homem do Povo*. E, ainda que muitos acréscimos à sua *filosofia antropofágica* sejam posteriores ao advento do jornal em questão, várias são as oposições nele construídas a partir da dicotomia antropofagia x messianismo: homem livre x escravo; matriarcado x patriarcado; socialismo x capitalismo; trabalho x ócio; consciência x alienação<sup>1</sup>. Para esta última oposição, o protesto “Contra todos os importadores de consciência enlatada” (ANDRADE, 1974, vol. 1, p. 7), do *Manifesto*, traz uma imposição de atitude e crítica. No grito contra o modo acrítico de importação de elementos estrangeiros, subjaz o inverso, o aproveitamento crítico, a seleção que contempla assimilação e rejeição, princípio da antropofagia literária, que inclui a inter-relação de aspectos históricos. Do mesmo modo, as imprecações contra o sistema de importação e exportação presentes em todo o periódico atam os dois momentos de deglutição crítica: o estético e o político. E, como no preceito modernista, a proposta de rapidez e dinamismo que os tempos de então exigem configura-se no periódico, constituindo um dos modos centrais de direcionamento antropofágico de seus artigos e editoriais. Algumas notícias no jornal, ao invés de

---

<sup>1</sup> Cf. MARX, Karl. **A questão judaica**. São Paulo: Centauro, 2000. Com base nos estudos marxistas, a alienação é vista como a falta de consciência promovida pelo capitalismo, é um estado provocado pelo mascaramento e a naturalização das diferenças sociais.

ampliadas, são construídas por um ou dois períodos. Na seção “Sumário do mundo”, cuja autoria é assumida por Astrojildo Pereira, em carta dirigida ao Partido Comunista (Cf. FEIJÓ, 2001, p. 88), em abril de 1931, existem vários exemplos dessa construção sintética. O estilo lacônico reflete recursos conquistados pelos escritores modernistas, que se apossaram “de todos os meios de expressão que a ciência, a cultura, a psicologia e a técnica modernas propiciavam: a síntese, que aproveitara a velocidade, vencida pelo navio e o telégrafo, o rádio e o avião” (BRITO, 1969, p. 70). Oswald de Andrade, construindo, de modo geral, a referida alegoria do planeta harmônico, traz à luz figuras que giram em torno do comunismo, seus pressupostos e procedimentos, especialmente na imagem que se tinha do sistema implantado na Rússia. A linguagem utilizada dá conta da valoração que distingue comunismo e capitalismo: “É no charco que nasce o lírio; é na derrocada desta sociedade enfermeira que vai caindo aos pedaços pela podridão social, que brotará o comunismo, apesar de tudo, contra tudo!” (ANDRADE, in: ANDRADE; GALVÃO, 1984, p. 6).

Nesse artigo, intitulado “Ideologia criminoso”, na sexta página do sétimo número, sob o pseudônimo “Estalinho”, Oswald de Andrade expõe sua expectativa quanto à conjuntura social, mostrando que, mesmo quando chama a atenção para a ruína, vislumbra a renovação. Para o sistema capitalista, Oswald usa caracterizações depreciativas, referindo-se a uma sociedade “enfermeira”, definindo-a como charco, podridão e ruína. Já para o sistema comunista idealizado, usa imagens como o lírio. Produz então uma macro visão do mundo em ruínas em que microestruturas representam seus aspectos, como é esse caso em que toma o comunismo pela flor do lírio. Representa, assim, a situação política pela metáfora do comunismo brotando da podridão capitalista. Nesse sentido, reforça a metáfora da antropofagia ritual, de devoração da carne valorosa, num posicionamento de valorização das boas imagens, em que pressupõe como leitor o trabalhador, partícipe da sua assimilação.

De forma convergente com tal posicionamento, instalam-se as elaborações de Astrojildo Pereira, reforçando a imagem do trabalhador não mais devorado e, sim, devorador, acrescentando a proposta de sintetizar os temas socioeconômicos e políticos, na orientação de que as notícias do jornal sejam “ruminadas”, incluindo-se a crítica à tradição jornalística da grande imprensa, em que ata também a proposta modernista da síntese ao método do jornal:

Só o burguês ocioso ou indivíduo chumbado pela gota a uma cadeira de balanço, é capaz de ler, pode ler, tem tempo de ler as colunas quilométricas de telegramas que entulham os grandes órgãos de imprensa, como é o caso, por exemplo, do venerando <<O Estado>>. O homem do povo, que trabalha, que sai cedo de casa para a fábrica, a oficina, o escritório, o armazém, só dispõe para tanto dos poucos minutos da viagem de bonde, e o que lhe importa são as notícias rápidas, concisas, concretas. É o que este novo Jornal, que além de novo é

pequeno e não pretende chegar a venerando, vai fazer, nesta página, sumariando em quatro linhas os acontecimentos mundiais da véspera. (PEREIRA, in: ANDRADE; GALVÃO, 1984, n. 7, p. 6)

Essa proposição de Astrojildo Pereira, assinada com o pseudônimo “Aurelinio Corvo”, é o intróito do artigo *A Carne está Gostosa*, considerado em sua natureza nuclear para o jornal, presente na quinta página do seu primeiro número. Mesmo com o estranhamento do título, a leitura do texto, inicialmente, aproxima-se da natureza das elaborações de Oswald de Andrade em *O Homem do Povo*. Aproxima-se também do povo, definindo-se pela simplicidade e descartando a presunção, demonstrando interessar-se pela emancipação do trabalhador, amenizando seu problema da falta de tempo. Para tanto, sua norma inclui a explicitação do modo telegráfico de transmissão, com formato resumido pela necessidade da síntese adequada à vida moderna, explicitando as qualidades de substrato, de essencialidade. Extrair “o suco dos telegramas” sobre fatos gerais torna-se o procedimento para anunciar os acontecimentos do mundo de modo sucinto. Por isso, Astrojildo Pereira, sob o pseudônimo de Aurelinio Corvo, restringe o foco de interesse: “O que a todos nos interessa, ao nosso jornal e aos nossos leitores, são as notícias serias, de natureza economicca, política e social”. (PEREIRA, in: ANDRADE; GALVÃO, 1984, n. 1, p. 5). Dentre essas notícias, ele começa expondo aquelas compostas de “boa matéria”:

Os planos quinquenais sendo realizados em 4 anos.  
Os comunistas de Thaelman surrando os nazi de Hitler.  
Trezentos mil soldados vermelhos na China soviética (30.000.000 de habitantes) batendo palmo a palmo os bandidos imperialistas.  
(PEREIRA, in: ANDRADE; GALVÃO, 1984. 1, p. 5)

Essas proposições, tendo como base o princípio que estabelece o alimento ideal da antropofagia, afiguram-se pela boa iguaria, pela melhor comida, também segundo a ótica de Oswald de Andrade, cuja natureza ensaística converge com essas pontuações de Aurelinio Corvo. Mesclando o ponto de vista da metáfora ritual, a leitura dos procedimentos soviéticos deve ser aproveitada, introjetada, considerando-se saudável a deglutição dos resultados comunistas de então. Nesse ponto, os valores deglutidos seriam aqueles convergentes como o espírito utópico da implantação do socialismo, sendo que seus propagadores adotam a metáfora da devoração cultural como linha teórica, filosófica e metodológica, lembrando a apologia à devoração do Manifesto Antropófago e toda a linha antropofágica. Essa forma de busca de uma orientação assimilativa é seguida por vários pares do modernista, sobretudo na *Revista de Antropofagia* (1929-1929). Como

exemplo, retoma-se dessa um comentário intitulado “Assunto resolvido”. O articulista refuta uma ideia de Luis Bueno Horta Barbosa, o qual, supondo estar defendendo o país, teria negado a existência de índios antropófagos no Brasil. Diante disso, sob o pseudônimo “China”, o ensaísta diz:

Está provado e é geralmente aceita a antropofagia como sendo a comunhão de carne valorosa.

Os índios não comem a carne de seus inimigos ou chefes com intenção gastronômica.

Comem porque pensam mastigar também o valor do comida – comidas voluntários, quase todos –

Por isso o Sr. Horta Barbosa deixe de querer roubar do pobre e já tão espoliado índio o seu maior e melhor patrimônio:

O bom gosto de comer carne humana – carne valorosa. (CHINA, In: *Revista de Antropofagia*, 1928, p. 5.)

Analogamente a “China”, a essência da antropofagia oswaldiana vai buscar nessas bases indígenas sua diretriz imaginária. As referências do valor cultural do antropófago incluem o sentido honroso, inclusive para aquele que é devorado, uma vez que esse é subentendido como indivíduo virtuoso. Esse valor dialoga, por exemplo, com a situação ocorrida no poema “I-Juca-Pirama”, publicado em 1851, em que o chefe timbira, julgando covarde seu prisioneiro tupi, o qual chora antes de ser sacrificado, rejeita-o e, como em Gonçalves Dias, justifica-se: “Ele chorou de covarde;/ Nós outros, fortes Timbiras,/ Só de heróis fazemos pasto” (DIAS, 2001, p. 107). Também na antropofagia preconizada por Oswald de Andrade há o pressuposto das boas virtudes daquilo que é comida. E por enquanto, percebe-se a tangência, do ponto de vista da antropofagia oswaldiana, entre a natureza das elaborações comunistas de Oswald de Andrade e a das de Aurelinio Corvo. O trecho a seguir reforça essa aproximação ao listar os fatos que Aurelinio Corvo rejeita, por considerá-los futilidades do mundo, e indica também aqueles pelos quais o jornal e o leitor devem se interessar:

Os santíssimos espirros do Papa, ou mais uma queda de Cavalo do Príncipe de Gales, ou o sorriso basbaque de M. Doumegue não nos interessam, absolutamente, nem podem interessar a quem tem o que fazer na vida. O que a todos nos interessa, ao nosso Jornal, e aos nossos leitores, são as notícias sérias, de natureza econômica, política e social. (PEREIRA, in: ANDRADE; GALVÃO, 1984. 1, p. 5)

Diante das considerações feitas até este ponto, os elementos se convergem na proposta, de certo modo, antropofágica. Mas a boa matéria, que até então era bem delimitada, modifica-se quando Aurelinio Corvo aponta outra face dos fatos a serem assimilados:

As encencas todas, as tremendas encencas do mundo, na hora presente. As conferências pacifistas para aumento dos armamentos. Mussolini prestes a bancar o Julio Prestes (no mínimo). Nove milhões de operários sem trabalho nos Estados Unidos (com licença do agora chefe Oswald: Hip hip, Hoover!). (PEREIRA, in: ANDRADE; GALVÃO, 1984, n. 1, p. 5)

Nesse fragmento insere novo interesse ideal, as encencas do mundo, cuja natureza diferencia-se do ponto de vista oswaldiano em atitude, linguagem e foco. Mas, embora afirme como boa matéria as encencas do mundo, a atitude seletiva é mantida e incorpora também uma disposição intelectual vigorosa. Como se observa na expressão “*Hip hip, Hoover!*”, o propósito dionisíaco revela a alegria, o entusiasmo e a fruição na leitura das “encencas” do mundo. Nesse momento, a crítica esboça uma revanche na medida em que a dignidade e a rebeldia instalam-se em primazia sobre a miséria e a submissão, fazendo eco com a interpelação oswaldiana “Comecemos, portanto a estrilar”, que incita o trabalhador no artigo “Política das coisas”, na terceira página do número inaugural do jornal. Ambos os articulistas protestam contra a alienação que provoca a subserviência. Acontece que, ao propor que o trabalhador comece a estrilar, Oswald de Andrade produz o sentido de rejeição das encencas do mundo. Daí, ocorre um movimento de vai e vem entre semelhanças e diferenças das referidas expressões. Nos assuntos e temas propostos por Astrojildo como ideais para leitura, estão aglutinadas, de um modo ou de outro, as propriedades observadas na linguagem do jornal. O tom de festejo, na brincadeira que se faz em “(com licença do agora chefe Oswald: Hip hip, Hoover!)”, evidencia valores atribuídos na hierarquia da sua produção. E, no papel do articulista Aurelinio Corvo, pode-se entrever o comunista Astrojildo Pereira em cumplicidade brincalhona com Oswald de Andrade, tomando emprestado o poema que este escreveu em 1928, *Hip! Hip! Hoover!* (ANDRADE, 1991, p. 96). A voz do anti-imperialismo no poema direciona-se à recepção que o então presidente dos Estados Unidos, Herbert Hoover (1874 - 1964), tivera no Brasil.

Aprovando a exposição de fatos políticos importantes e excluindo os acontecimentos considerados banais (espíritos do papa, quedas do príncipe etc.), Astrojildo propicia um ângulo que pode relacionar o jornal com a elaboração sobre a “ruminação” cunhada por Arthur Schopenhauer (1788-1860), que foi a possível inspiração, ao lado de Montaigne, da antropofagia oswaldiana. O alemão diz que “assim como o excesso de alimentação faz mal ao estômago e dessa maneira acaba afetando o corpo todo, também é possível, com excesso de alimento espiritual, sobrecarregar e sufocar o espírito” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 128). E nesse campo de deglutição do artigo do jornal, o humor de Astrojildo instala-se por meio da apreensão do cômico, provocando o clima de festejo, pautado pela ironia e pelo paradoxo na recepção das ideias e relatos das encencas do



mundo. A subversão consiste no ataque ao sistema político oficial dos países capitalistas, ao evidenciar que estes se submetem às nações imperialistas.

Avançando na comparação entre ambos, parece haver no artigo de Astrojildo Pereira mais elementos convergentes com a boa matéria da teoria antropofágica oswaldiana. Mas um ponto de peso que diferencia ambos instala-se no final do artigo *A carniça está gostosa*:

Os comunistas de Thaelmann surrando os nazi de Hitler. (...) O mundo em convulsão. Combustão. Vulcão Revolução.

Tais notícias é que vale a pena a gente ler, refletir sobre elas, ruminar o seu conteúdo. Notícias que estimulam o apetite de estômagos sólidos e saudáveis. Para dentes de homens de povo. Carniça gostosa. (PEREIRA, in: ANDRADE; GALVÃO, 1984)

Aurelinio Corvo define a matéria ideal para o jornal: o podre do mundo. O fragmento evidencia o significado da contradição entre os termos da expressão “carniça gostosa”, mostrando que o gostoso está no prazer da derrota massacrante do inimigo capitalista, de vê-lo transformado em carniça pelas ruínas e fracassos. Gostoso também é senti-lo triturado pelos dentes do homem do povo. Promove-se, como fica claro, uma explicitação progressiva dos significados do título *A carniça está gostosa*, o qual orienta, a partir das encenças, uma “saborosa” ruminação. Diferente da seleção antropofágica, a elaboração traz uma nuance que a aproxima idealmente do canibalismo, tomado na acepção do hábito animal, em contraposição à antropofagia ritual. Nesse sentido, Oswald de Andrade se distingue da elaboração de Aurelinio Corvo, uma vez que as escolhas deste definem outra matéria de abordagem, incluindo entre os interesses ideais do povo, o podre, o lado negro do mundo capitalista. Porém, mostra que mesmo a carniça ideal faz parte de uma consciente seleção, pressupondo que saber da parte “podre” do mundo fortalece o argumento para que o trabalhador se conscientize da necessidade de revolução. Os períodos finais atam-se ao seu início que, antes de apontar para o que vale a pena ler, descarta a leitura quantitativa, porém não substancial, mostrando a falta de tempo do trabalhador para ler os outros jornais, os quais não favorecem ao homem do povo; ao contrário, negligenciam, em suas “colunas quilométricas”, o que a ele interessa. Subentende-se, novamente, um ponto do pensamento de Schopenhauer, com uma formulação interessante para a análise da ruminação preconizada por Aurelinio Corvo. O filósofo alemão expõe aspectos essenciais do processo crítico e seletivo da *ruminação*:

Pois, quanto mais se lê, menor a quantidade de marcas deixadas no espírito pelo que foi lido: ele se torna como um quadro com muitas coisas escritas sobre as outras. Com isso não se chega à ruminação: mas é só por meio dela que nos apropriamos do que foi lido, assim

como as refeições não nos alimentam quando comemos, e sim quando digerimos.  
(SCHOPENHAUER, 2009, p. 128)

O trecho opõe a deglutição (leitura) contínua, gulosa, à assimilação seletiva e consciente. Analogamente, Aurelinio Corvo, ao selecionar o foco de interesse pelo que ocorre no mundo, critica a grande quantidade de informações e aponta o caminho para refletir, politizar-se, rever, no ato de “ruminar”, incluindo a importância do pensamento próprio, da reflexão. Para esse rumo, mais uma vez, já havia apontado Schopenhauer:

A pura empiria está para o pensamento como o ato de comer está para a digestão e assimilação. Quando a experiência se vangloria de que somente ela, por meio de suas descobertas, fez progredir o saber humano, é como se a boca quisesse se gabar por sustentar sozinha a existência do corpo. (SCHOPENHAUER, 2009, p. 49).

O ato de ler quantitativamente é comparado, na elaboração de Schopenhauer, ao ato de “comer” e também à mera experiência empírica. A postura ideal seria a ponderação da leitura qualitativa com a experiência vivenciada (e assimilada) pelo pensamento próprio (“ruminação”). E, para Schopenhauer, a experiência está em primazia sobre a leitura, que deve ocupar o tempo restante da vivência cotidiana. Esse pensamento crítico também faz parte da trajetória oswaldiana, podendo ser associado à sua antropofagia, que ele caminha burilando com acréscimos ao modo de posicionar-se e crescer intelectualmente diante de fatos e ideias. Trazendo para o campo particular, ao mesmo tempo pode-se ampliar e aplicar a crítica à pura empiria, rejeitada por Schopenhauer: inerente ao artigo de Astrojildo, pode-se ligar pela semelhança, por exemplo, a autocrítica que Oswald de Andrade faz quando diz que “tinha passado por Londres, de barba, sem perceber Karl Marx” (ANDRADE, 2005, p. 38), ou seja, indicando que a experiência de nada adianta sem aquele contato que favorece sua leitura crítica. De nada vale experimentar sem se adquirir o conhecimento que “vale a pena” ou sem que se alcance a inferência pessoal. Do mesmo modo, a leitura, pura deglutição do outro, de nada adianta sem a atuação do pensamento próprio, livre. É preciso “ruminar”.

Nessa linha de pensamento, com eixo na “ruminação”, volta-se ao último fragmento do artigo, que propõe para as notícias o enfoque na carniça, parte podre do mundo. Essa face, embora em sua substância carnicosa resida o ponto que a distingue da antropofagia oswaldiana, traz aproximações com essa filosofia. Seu pressuposto principal encontra-se na proposta de “ruminação”, forma de entender um dos argumentos do jornal, isto é, do conhecimento do outro por meio da informação dos eventos chamados de “carniça gostosa” e de “encrencas”. Reforça-se que,

se por um lado, cria-se o paradoxo do apetite pela carniça, por outro o justifica no nome do seu articulista, “Aurelinio Corvo”. Como corvo que é, a carne morta torna-se, então, como que um banquete, a comida preferida. Este orienta a leitura dos fatos, ocorrência que se torna nuclear, indicando os acontecimentos sobre os quais o povo deve interessar-se para refletir. Ocorre, portanto, uma posição diferente do que ocorre no posicionamento “antropófago” observado, por exemplo, no artigo “Carniça”, publicado na *Revista de Antropofagia*, em que Antônio de Alcântara Machado dá o nome de carniça à “epidemia positivista que assolou e ainda hoje assola o país”. Considerando que o positivismo empesta o ambiente, ele o repudia:

Não digo que se coma semelhante carne. É cousa que já a cozinha refugou, o cachorro não quis, os corvos não aceitaram protestando virar vegetarianos caso insistissem. Também deixar na dispensa envenenando as varejeiras não é possível.

Daí o melhor é por a carniça num tanque de creolina e recambia-la para a Europa.  
(MACHADO In: *Revista de Antropofagia*, N. 1, p. 1, 1974).

Ao contrário da crítica ao positivismo, que o rejeita e toma-o por carniça, Aurelinio Corvo *prescreve* a carniça por ela representar os então sinais da decadência capitalista, zombando e revelando o deleite de ver triturados os seus males. Para Alcântara Machado, ler ou conhecer a “carniça do positivismo” não oferece nenhum proveito ao espírito; provoca, isso sim, apenas malefícios, envenenamento, a quem busca conhecimento na fonte comtiana (pessoas que ele chama de “varejeiras”). Para Aurelinio, o corvo, ao contrário, a carniça é gostosa e os fatos adversos relatados por ele têm a propriedade de fortalecer sua crítica a favor da doutrina comunista. Assim, por exemplo, ao comemorar o desemprego nos Estados Unidos, na verdade, comemora-se a mudança exigida pela ineficiência do sistema daquele país. Ao relatar os eventos absurdos como as conferências “pacifistas para aumento das armas”, ele aponta para a falta de coerência no pensamento e nas ações das grandes potências que mobilizam as congregações mundiais. No artigo “A carniça está gostosa”, portanto, ele aponta para a tendência de ruminar não apenas a possibilidade de mudança, mas o estado de “ebulição” em que o mundo se encontra, estado esse que antecede e exige a renovação.

Entre tudo o que expõe, a elaboração de Astrojildo Pereira, de um modo ou de outro, auxilia o projeto oswaldiano, ao qual agrega sentidos globais, acrescentando dados à organicidade do jornal fundado por Oswald de Andrade. Sua importância para o periódico, de apoio ao modernista, consiste não apenas na explicação do processo, dos interesses e do destinatário do jornal; mas, sobretudo, porque aglutina, em seu interior sentidos nucleares à sua macroestrutura. Ainda que a carniça seja o podre, o avesso da boa comida para o homem, constrói uma metáfora paralela, por

consistir em boa comida para o corvo. É como se estivesse a demonstrar o lado “corvo” do jornalismo, que protesta e escarnece enquanto deglute a carniça como revanche ao capitalismo. Nesse ponto, revela os diálogos que transitam entre os significados da boa matéria da antropofagia e o seu avesso, o podre. Quando aponta para a ruminação do conteúdo de tais notícias, liga-as aos estômagos saudáveis e aos dentes fortes do homem do povo, acostumados ao grosso.

Pode-se entender entre a ruminação de Aurelinio Corvo e a antropofagia oswaldiana um movimento de vai-e-vem, em que os pontos se aproximam na crítica que deglute, mas se distanciam no que diz respeito à matéria da deglutição. O jogo começa desde o sobrenome do pseudônimo “Aurelinio Corvo”. Na antropofagia compreende-se o processo de deglutição do outro, a fim de transformar e incorporar qualidades em favor próprio, para fortalecer-se. Aurelinio Corvo, por sua vez, numa dinâmica interseção entre analogias e diferenças dos sentidos antropofágicos, instrui sobre as encenças: “Tais notícias é que vale a pena a gente ler, refletir sobre elas, ruminar o seu conteúdo.” Instala-se o avesso da fina iguaria (a carniça), o que se torna fato distinto da antropofagia. Por outro lado, antropofagia e ruminação convergem em analogia, porque quem processa a carniça é um corvo, para o qual a carniça é o prato ideal. Assim, a imagem do corvo, evocada pelo sobrenome, justifica metaforicamente o agrado do paladar, atenuando a contradição. O lado humano acentua a diferença ao dizer que vale a pena refletir *sobre* as encenças (carniça). E, em vez de comê-las e incorporá-las, ao contrário, deve-se ruminá-las, ou seja, triturá-las, separando seus componentes, decompondo-os, entendendo-os. Nesse percurso mostra bem que a matéria serve para o crescimento, por indicar que, a partir não apenas de sua *observação*, mas da sua *ruminação*, pode-se evoluir. Essa possibilidade é que torna a matéria gostosa. E, em vez de rejeitá-la, como Antônio de Alcântara Machado faz com o positivismo, a questão é aproveitar as notícias dos insucessos. Entendendo melhor o imperialismo, a crítica pode, em sua busca, tripudiar com mais eficácia, aliando-se à finalidade de Oswald de Andrade. Abarca-se a metafórica antropofagia da leitura, lembrando a reflexão antropofágica oswaldiana, considerada por Benedito Nunes como “pedra de toque unificadora de todas as suas tentativas, de todos os seus caminhos percorridos” (NUNES, 1979, p. 55). O “apetite” do povo explicita a sua percepção de mundo do corvo.

Os termos da abordagem do trabalhador, nos quais se insere de modo nuclear o artigo *A carniça está gostosa*, rompem idealmente com a natureza opressora das relações gerais entre dominado e dominador do sistema capitalista, no âmbito do processo histórico e no momento em que se situa Oswald de Andrade. A leitura determinada envolve o gosto pelo conhecimento, a curiosidade (“notícias que estimulam o apetite de estômagos sólidos”), a interação e a reflexão. Enfim, envolve alcançar a politização transformadora, pois a carniça, como algo a ser ruminado

pelo povo, representa a experiência da qual o povo deve se aproveitar, apontando para a revolução. O sobrenome “Corvo” torna-se centro de significação, reforçado pelo fato de ligar-se ao mau agouro na credence popular. Com isso, possivelmente busque pelo menos incomodar, balançar a presunção de estabilidade. Nesse caso, o mau agouro é o prenúncio a toda boca da desgraça do poder capitalista, instalando a distinção entre a ruminação e a antropofagia, mas fortalecendo, alegoricamente, a face utópica pregada pelos discursos dos personagens oswaldianos.

Por sua vez, Oswald de Andrade, ao inserir a matéria ruim em seu discurso, vislumbra sua superação, como quando diz que do charco brotará o comunismo, contextualizando e motivando a expectativa alvissareira que se espera da ruína. Assim, a visão de ambos se aproxima por vislumbrar a derrocada do capitalismo, mas difere no ponto de vista com que expõem os fenômenos sociais. A tangência entre os dois artigos se dá entre a derrocada do capitalismo manifesta pelo festejo do Corvo diante das “encrencas do mundo”, e pela esperança apresentada por Oswald de Andrade. No referido artigo assinado por “Estalinho”, a representação metafórica do apocalipse (“derrocada desta sociedade enfermiça”, “podridão social”) equilibra-se pelo prelúdio de um mundo harmônico (“brotará o comunismo”), que virá heroicamente (“apesar de tudo, contra tudo!”). Nesse último fragmento, portanto, Oswald de Andrade, ao tomar como causa do apocalipse a podridão fatal do capitalismo agonizante e, como consequência, o comunismo vital que brotará, confirma sua cosmovisão metafórica e utópica, na hipérbole da virada. O artigo *Ideologia criminosa*, embora regule-se também de ruínas e derrotas, faz com que essas convertam-se em revanche e horizonte de mudança, pois que se aplica aos imperialistas, a partir de que Oswald de Andrade comemora a virada triunfal.

Nos demais artigos, notícias e editoriais também percebe-se uma linha ideal inscrita no ato da devoração, da busca ávida de conhecer para fortalecer-se, argumentar e protestar. A expressão, que reside entre o riso e a fúria, promove a expectativa do triunfo. Triunfo sobre a ignorância, triunfo sobre o poderio das potências mundiais, triunfo da alegria sobre a opressão, implicando numa grande metáfora em que o ato de comer alegre quem se farta. Assim a parceria com Astrojildo Pereira auxilia na instalação do clima e da atitude do jornal. A alegoria da renovação da essência vital de morte (do poder capitalista) e vida (do povo e do comunismo) implica também que, conforme explica Mikhail Bakhtin (1895-1975), “Tristeza e comida são incompatíveis (enquanto a morte e a comida são perfeitamente compatíveis)” (BAKHTIN, 2008, p. 247). Ao gritar aos quatro cantos as vantagens do socialismo, a Rússia é a mais fina guloseima. No grito contra o imperialismo, os massacrados pelos dentes do povo são principalmente a Inglaterra, a Alemanha e os Estados Unidos. Ao amaldiçoar o mundo imperialista, forja-se a mudança das identidades sociais

(domínio/dominado, elite/operário), por meio da ridicularização desses fatos, sistemas, pessoas e nações.

São várias as expressões que determinam para o mundo a iminência da ruína, nessa imagem hiperbólica que ameaça o capitalismo à derrocada. No editorial do número 4, “a ordem da ferradura”, Oswald de Andrade satiriza a vinda do príncipe, aproveitando para prenunciar a decadência e o desmoronamento da nação inglesa:

Antes, porém, que a Inglaterra se espedace e esfarelle e fique reduzida a um pharol de carvão sobre o mancha e desapareça sua canalha aristotocracica [sic] – cujas ladies já agora, conforme affirma Paul Morand, só se contentam com pretos e cujos lordes ambiguos são doces e burros como o herdeiro que nos visita – o Brasil teve a gloria de ouvir as mais anti-diplomáticas grosserias que um cerebro capitalista da Decadencia podia gerar. (ANDRADE, in: ANDRADE; GALVÃO, 1984, n. 4, p. 1)

Essa representação de virada imperativa justifica a metáfora de morte/vida, motivo que Aurelinio usa para saborear as encrencas. Pelos motivos expostos, no jornal *O Homem do Povo*, essa proposta de “devoração” do mundo pode encontrar sua mola propulsora na doutrina comunista, que Oswald de Andrade pincela com humor. As maldições à burguesia já forjam sua eliminação, e em seu centro ideal ergue o socialismo. Os sentidos que giram em torno dessa proposta de assimilação antropofágica destacada no estudo, não obstante, constituem até hoje matéria inacabada pela sua própria natureza. Mas é indiscutível que no jornal há como que um acordo tácito para compreensão de seus sentidos, seja na metáfora positiva da antropofagia, de assimilação cultural, de posicionamento crítico, de interesse (apetite); seja na sua configuração de oposição ao canibalismo, à gula irracional, que vem à superfície volta e meia. Observam-se, nesse movimento, os pontos críticos que Oswald de Andrade amplia e aos quais fornece novos acréscimos a partir do movimento que originou a *antropofagia*, legitimada pelo “Manifesto Antropófago” de 1928 (ANDRADE, 1975, p. 3, 7). A plurivalência das brenhas antropofágicas configura-se sob vários ângulos, sugestivos de estilo, de visão de mundo e de método, proposto e adotado pelo articulista, na medida em que se faz sentir na seleção lexical, na construção da alegoria da ruminação, na rebeldia contra o sistema, e no modo de conceber ideias e fatos. Como estilo, Benedito Nunes, na sua obra **Oswald Canibal**, dá a seguinte explicação sobre a antropofagia oswaldiana aliada ao seu ativismo político: “A rebeldia do homem natural, mito forjado pelo movimento antropofágico é a linha de pregação revolucionária do escritor convertido em “casaca de ferro” do proletariado” (NUNES, 1979, p. 51-52). Paralelo ao estilo de violência e zombaria no ataque verbal, o modo satírico de ver o mundo relaciona-se cooperativamente com o método antropofágico, e ocorre num

plano proposicional de crítica diante dos fatos. E enveredando por tendências filosóficas, culturais e políticas, associa-se sua intenção militante a essas tendências sintetizadas por ele em 1929: “O movimento que vitaliza o Brasil é o que chamei de Antropofagia”. Em *O Homem do Povo*, portanto, o funcionamento, a relação e os sentidos entre o espírito guiado pela via antropofágica, a subversão de Oswald de Andrade tornam-se atributos do embate político do modernista e do seu principal colaborador, Astrojildo Pereira, que acresce em alguma medida seu traço simbolicamente canibal distintivo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald; GALVÃO, Patrícia. **O Homem do Povo**: Março/Abril 1931. Edição Facsimilar. São Paulo: IMESP, 1984.

ANDRADE, Oswald. *A Crise da Filosofia Messiânica*. In: \_\_\_\_\_. **A Utopia Antropofágica**. São Paulo: Globo, 1995. (Obras completas de Oswald de Andrade), p.101-147.

\_\_\_\_\_. *A Psicologia Antropofágica*. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (org). **Os dentes do dragão: entrevistas**. São Paulo: Globo, 1990.

\_\_\_\_\_. **O Santeiro do Mangue e outros poemas**. São Paulo: Globo, 1991.

\_\_\_\_\_. *Manifesto antropófago*. In: **Revista de Antropofagia**, 1928-1929. Ed. fac-similar, São Paulo, Editora Abril, 1974, vol. 1, p. 7.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UNB, 2008.

BOPP, Raul. **Vida e Morte em Antropofagia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

CAMPOS Augusto de. **Revista de Antropofagia**. In: Reedição da Revista Literária Publicada em São Paulo - 1ª e 2ª “Dentições”-1928-1929. Introdução e organização de Augusto de Campos. São Paulo: Abril/Metal Leve, 1975.

CHINA. *Assunto resolvido*. In: **Revista de Antropofagia**, 1928-1929. Ed. facsimilar, São Paulo, Editora Abril, 1974. Anno 1 – Numero 9, janeiro de 1929, p. 5.

DIAS, Antônio Gonçalves. *I-Juca-Pirama*. In: **Melhores poemas de Gonçalves Dias**. Seleção e introdução de José Carlos Garbuglio. São Paulo: Global, 2001, p. 100- 106.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O revolucionário Cordial**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

NUNES, Benedito. Prefácio. *A Antropofagia ao Alcance de todos. Antropofagia e Utopia*. In: ANDRADE, Oswald. **A Utopia Antropofágica**, 1995, p. 05-39.

\_\_\_\_\_. *Antropofagia e Utopia*. In: ANDRADE, Oswald. **A Utopia Antropofágica**. São Paulo: Globo, 1995. (Obras completas de Oswald de Andrade).

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Tradução, organização, prefácio e notas de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2009.



## QUANDO OSWALD DEVOROU O CRÍTICO MAUPASSANT

Angela das Neves  
Doutoranda (Literatura Francesa, USP)

**RESUMO:** Oswald de Andrade, idealizador da Semana de Arte Moderna de 1922 e um dos principais epígonos do Modernismo brasileiro, é conhecido por ser um detrator do passadismo literário. Sua atividade de jornalista o manteve atrelado à tarefa cotidiana de escrever e opinar sobre o que acontecia a seu redor e nela não se poupava à constante crítica aos empréstimos culturais europeus. A leitura de sua obra, que compreende textos teatrais, romances, poesia, crônicas, ensaios e memórias, permite ver, entretanto, que não só o escritor modernista tinha uma relação amorosa, no plano biográfico e estético, com a França, como não hesitava em apreender e transpor conceitos artísticos vindos de lá. Um de seus artigos, intitulado *Questões de Arte – de que nos ocuparemos aqui –*, se por um lado revela diversas das preocupações estéticas e nacionalistas do intelectual, às vésperas da Semana de Arte Moderna, por outro lado, abre um rico diálogo com um texto crítico do escritor francês Guy de Maupassant, o ensaio *Le roman. Questões de Arte*, que não foi republicado até hoje, desde sua primeira versão para o **Jornal do Commercio** de São Paulo, de 1921, revela interessantes comentários oswaldianos sobre literatura e artes, que antecipam ideias depois desenvolvidas por ele em vários outros textos. Pretendemos não só fazer divulgar esse importante artigo de Oswald de Andrade, esquecido nas republicações das suas obras completas, mas também reabrir seu questionamento sobre o célebre ensaio de Guy de Maupassant, considerado por alguns estudiosos como a sua Arte Poética.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crítica literária, teoria literária, Oswald de Andrade, Guy de Maupassant, literatura comparada.

**ABSTRACT:** Oswald de Andrade, idealizer of the Modern Art Week of 1922 and one of the main epigones of the Brazilian *Modernismo*, is known by being a detractor of the veneration for the literary past. His activity of journalist kept him close to the daily task of writing on and thinking about what was happening around him and he did not save constant criticism of the European cultural loans. The reading of his works, that include dramatic texts, novels, poetry, chronicles, essays and memories, allows us to see, however, that the modern writer not only had a loving relation with the biographical and aesthetic plan with France, but also did not hesitate in

apprehending and transposing artistic concepts that came from there. One of his articles, entitled *Questions of Art* – of which we will occupy here –, if on one hand discloses diverse of the aesthetic and nationalistic concerns of the intellectual to the eves of the Modern Art Week, on the other hand opens a rich dialogue with a critical text of the French writer Guy de Maupassant, the essay *Le roman. Questions of Art*, which has not been republished since its first version for the **Jornal do Commercio** of São Paulo, in 1921, discloses to interesting oswaldians commentaries on literature and arts, that anticipate ideas later developed by Oswald in several other texts. We not only intend to bring to knowledge this important article of Oswald de Andrade, forgotten in the editions of his collected works, but also to reopen his questioning on the important essay of Guy de Maupassant, considered for some scholars as Maupassant's Poetical Art.

**KEY WORDS:** Critical literary, literary theory, Oswald de Andrade, Guy de Maupassant, comparative literature.

## QUANDO OSWALD DEVOROU O CRÍTICO MAUPASSANT

“Aliás, a minha finalidade é a crítica” (ANDRADE, 2007, p. 47)

Quem ousaria, em 1921, num jornal paulista, chamar Émile Zola de “asno” e “retalhista de açougue”? Denunciar a “injustiça prepotente” cometida por Monteiro Lobato contra Anita Malfatti no artigo *A propósito da Exposição Malfatti*? Ou dizer, com todas as letras, que o “sereno” Guy de Maupassant melhorou Gustave Flaubert no ensaio *Le roman*, escrito em 1887?

Nessa época (e talvez ainda hoje), quando a escola realista já não tinha representantes vivos, poucos eram os críticos, mesmo na França, que ousariam elevar Maupassant a uma posição superior à de Zola ou Flaubert. Em 1921, Guy de Maupassant (1850-1893) jazia praticamente esquecido em seu país, e seria redescoberto por lá, via estrangeiro, somente após 1925, o que comprova o inquérito literário realizado pela estudiosa Artine Artinian (1955). No Brasil, no entanto, assim como nos Estados Unidos, na Rússia, entre outros países, Maupassant era ainda lido e admirado como mestre do conto, por escritores de diversas tendências. Monteiro Lobato publicou, em 1918, em **Urupês**, o *Meu conto de Maupassant*, em que faz um elogio à arte do escritor francês (LOBATO, 1950). E quase duas décadas depois, Mário de Andrade ainda diria, no artigo *Contos e contistas*, que Maupassant era “o maior dos contistas existentes” (ANDRADE, 1972, p. 7).

Oswald de Andrade (1890-1954), com seu espírito sempre polêmico, num artigo assinado com seu próprio nome e sob a rubrica *Ao Miramar indo a Santos*, saído no **Jornal do Commercio** (edição de São Paulo), de 25 de julho de 1921, jamais republicado, vai muito além do que chama de “meus irregulares e frouxos apontamentos críticos”. Nesse texto, há diversos comentários relevantes tanto no que concerne a arte literária de Maupassant, quanto no que anunciam da obra por vir de Oswald. Escrita numa fase em que ainda estava em comunhão com Mário de Andrade e os demais modernistas, depois cindidos entre verde-amarelistas e antropófagos, esta crônica é histórica, pelo seu caráter inédito, mas também por conter uma espécie de manifesto em que Oswald antecipa ideias da Semana de Arte Moderna, juntamente com comentários sutis sobre princípios maupassantianos, apreendidos, por sua vez, do contato do autor de *Bola de sebo* com Gustave Flaubert.

Ao que se sabe, a crônica que temos aqui em vista, intitulada *Questões de Arte*, foi escrita logo após a divulgação que Oswald fez do livro de poemas de Mário de Andrade, **Pauliceia desvairada**, com o célebre artigo *Meu poeta futurista*, e foi uma das últimas que publicou antes da Semana de Arte Moderna, ocorrida de 13 a 18 de fevereiro do ano seguinte (BOAVENTURA,

2000, p. 15). Oswald voltaria a escrever no **Jornal do Commercio** às vésperas da Semana, durante e logo depois dela, a fim de divulgá-la. As republicações da obra de Oswald, realizadas primeiro pela editora Civilização Brasileira, na década de 1970, e depois pela Globo, em 1990 e nos anos 2000, não mencionam o texto de que trato neste artigo, encontrado durante minhas pesquisas sobre a recepção de Guy de Maupassant no Brasil.<sup>1</sup>

Oswald usa-se da crônica como uma “arma tática” (CANDIDO, 2008a, p. 130) para desenvolver os ideais da nova estética em germinação. Em 1921, quando ainda era conhecido apenas como articulista e dramaturgo, defendendo um ano antes as mesmas ideias que prevaleceram depois da Semana, ele já propõe aqui uma devoração crítica da herança cultural europeia e uma adequação dela aos nossos princípios nacionais. Não deseja as fatias de vida oferecidas “em postas” por Zola ou Eça de Queirós. Prefere as escolhas operadas pela ilusão do real de Maupassant, autor francês que poderia ser considerado já antiquado para um modernista nascido quarenta anos depois dele e para quem livros brasileiros de mais de dois anos já eram coisas do passado.

Suas observações sobre Maupassant trazem redescobertas que parecem ter marcado a trajetória do escritor brasileiro, de alguma forma, mesmo que muito tênue. Nos textos mais tardios, não é raro encontrar outras menções ao autor de **Pierre et Jean**, como se vê na crônica *Sobre o romance*, republicada em **Ponta de lança**, de 1945 (única coletânea de textos críticos publicada em vida pelo autor). É o que se observa também em suas memórias, **Um homem sem profissão**, de 1954, quando comenta seu olhar sobre a liberdade sexual e amorosa dos europeus, durante sua primeira longa viagem, em 1912: “Enfim, o que havia era uma vida sexual satisfatória, consciente e livre. Os contos de Maupassant já tinham me elucidado a esse respeito” (1990, p. 78). Como se observa, Maupassant foi assimilado tanto na aprendizagem erótica, quanto na formação literária do escritor antropófago.

### **A vez da crítica pelos escritores**

A atividade de jornalista, que exerceu até seus últimos dias, começou cedo na vida de Oswald de Andrade. Aos dezenove anos, iniciou sua carreira no **Diário Popular**. Em 1911, fundou

---

<sup>1</sup> Tivemos notícia desse artigo de Oswald de Andrade por meio do livro de Mário da Silva Brito, **História do Modernismo Brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna (1971, p. 209). Infelizmente, o crítico brasileiro apenas o menciona, sem transcrevê-lo, ao contrário do que faz com diversos outros textos da época. Pudemos obtê-lo na íntegra, no **Jornal do Commercio** (edição de São Paulo), de 25 de julho de 1921, disponível para pesquisadores na hemeroteca da biblioteca pública John Kennedy (em Santo Amaro, São Paulo). Agradecemos à Profa. Dra. Maria Augusta Fonseca, do Depto. de Teoria Literária da FFLCH-USP, estudiosa da obra de Oswald de Andrade, pela generosidade e disposição de ler a primeira versão de meu texto, pelas diversas sugestões de leitura que me permitiram aprimorar a versão inicial e por seus esforços em me colocar em contato com a família do autor, a fim de tornar viável a breve republicação do texto de Oswald de Andrade.

o jornal satírico **O Pirralho**, de periodicidade semanal. A partir de 1916, passou a redator da edição paulistana do **Jornal do Commercio**, em que publicou *Questões de Arte* em 1921. Posteriormente, colaborou ainda com diversos jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Como todo ato discursivo, esse artigo também é datado por diversas particularidades de época: começa prestando homenagem ao poeta Alphonsus de Guimaraens, morto alguns dias antes; faz uma reverência total à crítica literária de Mário de Andrade, citado duas vezes no texto; e reclama que Manuel Bandeira estivesse ofuscado por Murilo Araújo, hoje um ilustre desconhecido.

Entre crônica informativa e crítica de arte, apresenta-se uma defesa que se tornaria constante na obra de Oswald de Andrade. Nas dez pequenas partes desse artigo, todos os seus comentários vão a favor da arte moderna, contra o passadismo e a arte fotográfica – seja na literatura, seja nas artes plásticas. Esses apontamentos percorrem quase todos os tipos de produção estética presentes no Brasil de então: poesia, romance, pintura, escultura, arquitetura, e de que a Semana de Arte Moderna de 1922 procuraria dar conta, divulgando novos artistas dedicados a cada uma dessas áreas, entre outras. Oswald faz a defesa de uma nova linguagem artística – levando em conta as especificidades de cada uma das artes em questão –, que se propõe livre de lugares-comuns e das convenções acadêmicas.

Vai nesse sentido sua defesa da arte de Brecheret<sup>2</sup> e sua renovada crítica ao artigo de Monteiro Lobato, *A propósito da Exposição Malfatti*, de 20 de dezembro de 1917, em que o autor de **Urupês** rechaçava quadros de Anita Malfatti, pela distorção da realidade que propunha – questão que Oswald já havia rebatido na época, no artigo *A exposição Anita Malfatti* (ANDRADE, 1992). Apesar de considerar Lobato com certo respeito, como o “glorioso visionador” da cidade morta de Oblivion, Oswald não se poupa a apontar a “injustiça prepotente” cometida pelo criador do Jeca Tatu. Os argumentos do modernista, em *Questões de Arte*, vão contra o que a crítica convencional reputava como bom gosto, de modo a levantar a bandeira da arte moderna. Repudia o “pão pão, queijo queijo, das chatezas da terra” em poesia (ANDRADE, 1921); assim como Maupassant, no artigo *Les poètes français du XVI<sup>e</sup> siècle* (2008, p. 1132), Oswald se serve dos clássicos (Homero, Dante, Baudelaire) para mostrar que a poesia se faz com alegorias e outras figuras de estilo que extravasam o universo do mundo visível e dos temas clássicos retomados pelos parnasianos.

O princípio-chave nesse artigo de Oswald é, pois, a detração de um referencial artístico, fazendo valer a concepção moderna de que a arte não busca mais a natureza como ideal, mas que “procura criar um belo oposto ao belo da natureza”. Se Oswald, em seu texto, atribui essa afirmação a Mário de Andrade, é por meio do ensaio de Maupassant, *Le roman*, celebrizado como prefácio ao

---

<sup>2</sup> Ideia que retomaria na crônica *O triunfo de uma Revolução*, publicado no **Jornal do Commercio**, de São Paulo, em 8 de fevereiro de 1922, p. 2 (cf. BOAVENTURA, 2000, p. 48-52).

romance **Pierre et Jean**, que o autor de **Memórias sentimentais de João Miramar** ilustrará esse conceito, chamado por Mário da Silva Brito de “teoria da estilização” ou “da arte desprendida do realismo descritivo” (BRITO, 1971, p. 210). Para Maupassant, que denominou seu conceito simplesmente de “teoria da observação”, aliás extraída de sua aprendizagem literária com Flaubert, a função do escritor realista era a de observar profundamente o seu objeto e de proporcionar uma ilusão do real, já que, por mais objetivo que se pretendesse ser, o olhar do artista partiria sempre de um recorte subjetivo da realidade.

Cada um de nós possui simplesmente uma ilusão do mundo, ilusão poética, sentimental, alegre, melancólica, suja ou lúgubre, segundo sua natureza. E o escritor possui a única missão de reproduzir fielmente essa ilusão com todos os procedimentos artísticos que aprendeu e de que pode dispor.  
Ilusão do belo, que é uma convenção humana! Ilusão do feio, que é uma opinião variável! Ilusão da verdade, nunca imutável! Ilusão do ignóbil, que atrai tanta gente! Os grandes artistas são os que impõem à humanidade sua ilusão particular.<sup>3</sup>  
(MAUPASSANT, 1987, p. 709)

Foram “observações assim – definitivos clarões a revelar numa síntese o complicado mecanismo em que torvelinha o drama das criações estéticas” que fizeram Oswald colocar Maupassant “na linha dos grandes diretores da mentalidade do seu tempo” (ANDRADE, 1921). A preferência de Oswald por Maupassant, em detrimento de Zola, segue um conceito da arte independente de referenciais externos e que se coloca expressamente (por meio de *Le roman*) apartada do realismo fotográfico, do bom-tom acadêmico e de características de escolas. A crítica de Oswald ao naturalismo analítico de Zola assemelha-se à que Lobato fazia a Flaubert, na análise excessiva de suas personagens, conforme suas cartas a Godofredo Rangel, reproduzidas em **A Barca de Gleyre** (LOBATO, 2010, p. 85, 95, 139-40). Apesar dessa preferência por Maupassant, isso não impede que Oswald o posicione no seu devido lugar no cânone – como um mestre do “seu tempo” (grifo meu) –, evitando anacronismos e afastando-o, de certo modo, das experiências da arte modernista.

Isso posto, seria o artigo *Questões de Arte* uma antecipação de problemas discutidos nos manifestos modernistas de Oswald, o *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (de 1924) – cuja célebre frase “ver com olhos livres” parece aqui sugerida – e o *Manifesto Antropófago* (de 1928)? Seria ele um manifesto contra a arte fotográfica? De certo modo, sim, pelo mesmo tom polêmico que lhe dá o

---

<sup>3</sup> “Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer.  
Illusion du beau qui est une convention humaine! Illusion du laid qui est une opinion changeante! Illusion du vrai jamais immuable! Illusion de l'ignoble qui attire tant d'êtres! Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière.” Todas as traduções do francês são de responsabilidade da autora deste artigo.

autor, justamente quando reproduz a ideia retirada do ensaio de Maupassant: “A vida não deve ser fotografada. Nada de reportagens absolutas. ‘Le choix s’impose’. E não se procure atingir a realidade, mas uma ilusão de realidade.” Ou em: “Arte não é fotografia, nunca foi fotografia! Arte é expressão, é símbolo comovido.” (ANDRADE, 1921). No “sereno” Maupassant, lemos:

O realista, se for um artista, não procurará nos mostrar a fotografia banal da vida, mas nos dar a visão mais completa, mais inesperada, mais verossímil que a própria realidade.

Contar tudo seria impossível, pois seria preciso então no mínimo um volume por dia, para enumerar os múltiplos incidentes insignificantes que preenchem nossa existência.

Portanto, uma escolha se impõe – o que é um primeiro risco para a teoria de toda a verdade.<sup>4</sup> (MAUPASSANT, 1987, p. 708)

Conforme se pode observar, Oswald radicaliza as ideias tão serenamente expostas por Guy de Maupassant, expressas com “a calma e bela sabedoria dos grandes mestres do naturalismo francês” (de que, conforme vimos, exclui Zola), resumindo-as em algumas poucas frases curtas, como era comum de seu estilo modernista.

Assim como no texto francês de 1887, mais do que oferecer o seu posicionamento artístico, Oswald faz uma crítica direta aos parnasianos (denominados, em determinado momento, “simpáticos megatérios da fauna parnasiana”) e à Academia, ao aparato que ela dá aos que vestem sua “pulseirinha”, e aos críticos de ocasião, os “lâmpioes de esquina” que fazem crítica usando da “psicologia do jogo de prendas” (ANDRADE, 1921) – e de que acusa até Lobato, no texto em que chamou a arte de Anita Malfatti de anormal e paranoica. O escritor-crítico se coloca, portanto, no lugar de crítico da crítica. A mesma postura assumiu Maupassant, por sua vez, quando definiu em *Le roman* o verdadeiro papel do crítico, que ecoa de alguma forma nos apontamentos de Oswald, evidentemente de maneira muito mais direta e sucinta:

Um crítico que mereceria de fato esse nome deveria ser tão somente um analista sem tendências, sem preferências, sem paixões e, como um especialista em quadros, apreciar somente o valor artístico do objeto de arte que lhe submetem. Sua compreensão, aberta a tudo, deve absorver de forma suficientemente completa sua personalidade, para que possa descobrir e elogiar os livros de que não gosta como homem e que deve compreender como juiz.<sup>5</sup> (MAUPASSANT, 1987, p. 704-5)

---

<sup>4</sup> “Le réaliste, s’il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. / Raconter tout serait impossible, car il faudrait alors un volume au moins par journée, pour énumérer les multitudes d’incidents insignifiants qui emplissent notre existence. / Un choix s’impose donc, – ce qui est une première atteinte à la théorie de toute la vérité.”

<sup>5</sup> “Un critique qui mériterait absolument ce nom ne devrait être qu’un analyste sans tendances, sans préférences, sans passions, et, comme un expert en tableaux, n’apprécier que la valeur artistique de l’objet d’art qu’on lui soumet. Sa compréhension, ouverte à tout, doit absorber assez complètement sa personnalité pour qu’il puisse découvrir et vanter les livres qu’il n’aime pas comme homme et qu’il doit comprendre comme juge.”

Dizendo o mesmo, mas de outra forma – muito mais moderna –, Oswald coloca-se contra a crítica do “lâmpião de esquina”, que repete o que o leitor comum quer ouvir, ou que usa sua voz para servir de prenda a alguém que poderá servir-lhe futuramente.

### **Antropofagia: descoberta e transposição**

O artigo *Questões de Arte* antecede em alguns anos os textos da coluna *Feira das quintas*, publicados também por Oswald de Andrade no **Jornal do Commercio** de São Paulo, entre 1926 e 1927, sob o pseudônimo de João Miramar e, em duas décadas, os artigos e conferências reunidos pelo próprio autor em **Ponta de lança**. Por meio de sua atividade de jornalista, Oswald deixou ainda os textos de sua coluna *Telefonema*, publicada no **Correio da Manhã** de 1944 a 1954, e de *Feira das sextas*, saídos no **Diário de S. Paulo**, em **O Estado de S. Paulo** e no **Correio da Manhã**, entre 1943 e 1945, mais tarde reunidos em volumes das obras completas do autor (ANDRADE, 2004a). Em meio a essa longa produção jornalística, podemos localizar *Questões de Arte* entre os antecedentes das ideias oswaldianas que ferveriam sob a forma de manifestos ou de crônicas mais tardias.

Cinco anos depois da redação de *Questões de Arte*, a teoria da observação retomada de *Le roman* se faz ver também em outro importante texto de Oswald, intitulado *Objeto e fim da presente obra*, de 1926, só que agora Oswald não dá a sua fonte: “Transponho a vida. Não copio igualzinho. Nisso residui o mestre equívoco naturalista” (ANDRADE, 2007, p. 48). Esse texto, publicado anos antes da edição definitiva de **Serafim Ponte Grande**, pretendia-se um prefácio ao romance oswaldiano, que em 1933 recebeu outro como texto introdutório (cf. FONSECA, 2008, p. 65). Ao que se vê, Oswald assume como seus os procedimentos ditados pelo escritor francês, já devidamente devorados e assimilados. Afinal, como ele mesmo disse logo na linha seguinte de *Objeto e fim da presente obra*: “Tudo em arte é descoberta e transposição” (ANDRADE, 2007, p. 48). Da mesma forma, poderíamos dizer que o prefácio de Oswald faz, mais uma vez, a redescoberta do prefácio de Maupassant e a devida transposição para o contexto brasileiro, segundo o seu conceito de antropofagia cultural. O mesmo pregaria, dois anos depois, no *Manifesto antropófago*: “Só interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (apud FONSECA, 2008, p. 67). Base de seu “projeto estético-ideológico mais importante”, segundo Maria Augusta Fonseca (2008, p. 66), esse manifesto põe às claras o método crítico e literário oswaldiano, no seu dialético movimento de repúdio e reaproveitamento do legado cultural europeu. A superação do passado viria justamente na medida do reconhecimento do que permanece.



Ao contrário das últimas crônicas que Oswald escreveu, muito ligadas à literatura socialista engajada, em *Questões de Arte*, o escritor se apresenta vinculado às experiências de vanguarda, antecedentes de 1922, e se desculpa pela “irregularidade” dos “apontamentos críticos” (ANDRADE, 1921). Naquela época, o crítico de contestação ainda se formava. Sua luta era contra a arte acadêmica e a poesia parnasiana, e suas reflexões ainda não se opunham ao artista individual burguês, que tinha um precioso exemplo nele mesmo. Nesse sentido, a própria reivindicação de Oswald se perfaz como um ensaio, uma tentativa e uma aproximação cada vez maiores da crítica que deixa o experimentalismo para assumir a universidade. Esse é, de fato, o percurso escritural de Oswald, que segue sua trajetória de questionamentos, das crônicas nos jornais aos romances, às teses de concursos e, finalmente, ao almejado título de livre-docente, pela Universidade de São Paulo, que não lhe foi concedido.

É preciso lembrar que a ideia de Oswald sobre a antropofagia cultural – que na verdade começara a ser amadurecida muito antes do *Manifesto antropófago*, conforme observamos –, sua percepção aguda da necessidade de independência cultural vinculada ao questionamento crítico do legado europeu, levou décadas para ser absorvida e hoje está na base da crítica literária brasileira universitária mais recente, de que são exemplos os trabalhos de Antonio Candido, Haroldo de Campos, Benedito Nunes, Silviano Santiago, Jorge Schwartz, Leyla Perrone-Moisés e Roberto Schwarz. Foi a vez de críticos-escritores assimilarem as teorias do escritor-crítico brasileiro.

A crítica de Oswald vem se fazendo conhecer aos poucos, pelo constante interesse que os atuais estudos literários têm em revisitar seus textos, a fim de conhecer melhor os diferentes direcionamentos que o autor deu às suas reflexões estéticas. É com essa intenção que procuramos fazer aqui a divulgação de *Questões de Arte*, texto que ficou quase um século sem leitores, guardado sob a forma que veio à luz, numa página do **Jornal do Commercio** de 1921.

Incluir entre seus questionamentos artísticos, mesmo que ainda incipientes, sob a forma de uma crônica, a eleição de princípios maupassantianos, guia-nos nas leituras de Oswald e no recorte de seu cânone, assim como em nossas releituras de Maupassant. Fica o convite oswaldiano aos leitores de hoje: “É de reler-se o prefácio de **Pierre et Jean**” para se perceber a abrangência da compreensão estética do escritor francês e, por outro lado, do crítico brasileiro Oswald de Andrade.

## **Dois escritores-críticos**

Uma diferença importante entre a crítica de Maupassant e a de Oswald está na necessidade que sentiam de responder ou não às questões mais polêmicas que se apresentavam no domínio da crítica de artes ou da crítica literária de seu tempo. Espírito indômito, Oswald era impelido a

posicionar-se diante de qualquer comentário que julgasse equívoco. Maupassant, mais ponderado, dava-se o direito de calar-se e de omitir-se, pronunciando-se somente quando se sentia disposto a isso, como é o caso de *Le roman*, único texto-prefácio a um livro seu. Distingão oriunda de temperamentos diversos, de homens de culturas diferentes, mas cujas obras dialogam com facilidade. Ambos colocam-se, nos textos estudados, como críticos da crítica. Na posição de escritores, julgam-se hábeis a palpitar sobre os rumos da literatura.

Oswald, em *Objeto e fim da presente obra*, afirmava que sua finalidade era a crítica e que sua obra de ficção lhe servia como um lugar de exercício de suas teorias (ANDRADE, 2007, p. 47). Maupassant foi transposto em suas reflexões, como ponte para a execução dessa prática. Dessa maneira, concordamos com Leyla Perrone-Moisés, ao definir o papel específico da crítica feita por escritores, e que cabe muito bem à situação de Oswald, como cronista e voz destoante e de vanguarda, em sua releitura da teoria maupassantiana:

A crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica institucional), mas visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura. Neste sentido, é uma crítica que confirma e cria valores. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11)

Por meio dela, Oswald evidenciava o seu constante embate entre o legado europeu – e, no caso em estudo, particularmente francês – e a necessidade de independência cultural. A proposta antropofágica, se não resolveu esse impasse, uma vez que sua riqueza está justamente no seu caráter dialético, trouxe diversas soluções sob a forma de arte. Conforme definiu Antonio Candido, ao tratar de um romance de Oswald, a **Trilogia do exílio**: “percebemos todo o drama da sua criação posta entre ancestralidades poderosas e impulsos de liberdade, que nunca se harmonizaram de modo a permitir uma inspiração unânime. Dissociaram-no, pelo contrário, em experiências sucessivas, semeando a sua obra de contrastes e mesmo contradições” (CANDIDO, 2008b, p. 99). Ricas contradições que nos levam a compreender melhor a amplitude de seu pensamento e as dimensões imensuráveis das relações literárias.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. **O empalhador de passarinho**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense; Martins; INL, 1972. p. 5-8.

ANDRADE, Oswald. Questões de Arte. **Jornal do Commercio**. São Paulo, p. 3, 25 jul. 1921.

\_\_\_\_\_. **Um homem sem profissão**: sob as ordens de mamãe. São Paulo: Globo/Secretaria do Estado de São Paulo, 1990. (A 1ª edição é de 1954.)

\_\_\_\_\_. **Estética e política**. Org. e introd. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992. (Obras completas de Oswald de Andrade).

\_\_\_\_\_. **Feira das sextas**. Org. e introd. Gênese Andrade. 2. ed. São Paulo: Globo, 2004a. (Obras completas de Oswald de Andrade).

\_\_\_\_\_. **Ponta de lança**. 5. ed. São Paulo: Globo, 2004b. (Obras completas de Oswald de Andrade).

\_\_\_\_\_. Objeto e fim da presente obra. **Serafim Ponte Grande**. 9. ed. São Paulo: Globo, 2007. p. 47-9. (Obras completas de Oswald de Andrade).

ARTINIAN, Artine. **Pour et contre Maupassant**: enquête internationale (147 témoignages inédits). Paris: Librairie Nizet, 1955.

BOAVENTURA, Maria Eugenia (Org.). **22 por 22**: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo: Edusp, 2000.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008a. p. 117-45.

\_\_\_\_\_. Oswald viajante. **O observador literário**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008b. p. 97-101.

FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1950. (Obras completas de Monteiro Lobato).

MAUPASSANT, Guy de. Le roman. **Romans**. Paris: Gallimard, 1987. (Bibliothèque de la Pléiade). p. 703-15.

\_\_\_\_\_. Les poètes français du XVI<sup>e</sup> siècle. **Chroniques**: anthologie. Paris: Librairie Générale Française, 2008. (Le Livre de Poche). p. 1126-33.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

## POESIA E TRANSCENDÊNCIA NOS *QUATRO QUARTETOS*, DE T. S. ELIOT

Alcides Cardoso dos Santos

Doutor - UNESP

**RESUMO:** Tidos pela crítica como o ponto mais alto da obra de T. S. Eliot, os *Quatro Quartetos* perfazem uma reflexão poética sobre o tempo, na qual a influência de Henri Bergson é notável. Gostaríamos de mostrar, no curto espaço deste texto, como o uso poético que Eliot faz do conceito bergsoniano de duração permite ao poeta articular poesia e pensamento de forma peculiar e própria à sua poesia. A peculiaridade desta articulação poesia-pensamento nos *Quatro quartetos*, este é o segundo ponto que gostaríamos de mostrar, envolve fundamentalmente um sincretismo filosófico-poético-religioso que já pode ser detectado nos primeiros poemas, mas que toma sua forma plena nos *Quatro Quartetos*.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Quatro Quartetos*; Eliot; poesia; pensamento; sincretismo.

**ABSTRACT:** Considered by critics to be the highest point in T. S. Eliot's poetic production, the *Four Quartets* carry out a poetical reflection on time under the direct influence of Henri Bergson's philosophy. What we would like to show in this article is how Eliot's poetical use of Bergson's concept of *durée* makes it possible for the poet to articulate poetry and thought in a unique combination which is peculiar to Eliot's poetry. The peculiarity of such combination poetry-thought in the *Four Quartets*, this is the second point we would like to show, fundamentally involves a religious-poetical-philosophical syncretism that can be seen already in Eliot's first poems, but which gets full expression in the *Four Quartets*.

**KEYWORDS:** *Four Quartets*; Eliot; poetry; thought; syncretism.

## Poesia e crise nos *Quatro quartetos* de T.S.Eliot

O percurso poético de T. S. Eliot, desde seus poemas iniciais, como *Prufrock* (1917) e *Gerontion* (1920) até a publicação de *Quatro Quartetos*, na década de 40, tem sido bastante estudado pela crítica, pelo fato de que Eliot foi um dos nomes mais importantes do modernismo literário ocidental. Sua importância se deve tanto a sua poesia propriamente dita – o fato de *The Waste Land* estar entre os 10 melhores poemas do século XX apenas confirma a ascendência da poesia de Eliot no século XX – quanto à sua crítica, por textos que já se tornaram clássicos da teoria e crítica da poesia modernista, como “Tradição e talento individual”, “A função social da poesia”, “As fronteiras da crítica”, “A função da crítica”, apenas para citar os mais conhecidos. A crítica de poetas produzida por Eliot – que escreveu praticamente sobre todos os maiores poetas do ocidente – também teve enorme repercussão e ajudou a consolidar não somente escolas críticas como o New Criticism das décadas de 40 e 50 como toda a teoria e crítica da poesia no pós-guerra, além de ter sido responsável pelo resgate de poetas do esquecimento, como no caso de sua recuperação dos poetas metafísicos elizabetanos.

Suas posições críticas, estabelecidas em textos críticos sobre outros poetas ou em textos de crítica e teoria literária ao longo de quatro décadas, estabeleceram posições que se tornaram fundamentos da crítica de poesia ao longo do século XX, tais como o conceito de “correlato objetivo” (*Hamlet and his problems*, 1919); o princípio da fuga ou extinção da personalidade (*Tradição e talento individual*, 1917); a ideia – posteriormente revista – de que um bom crítico de poesia deve ser também um poeta (*A função da crítica*, 1923); a rejeição da interpretação baseada nas intenções ou nas fontes do autor – a “falácia intencional” e a “falácia afetiva” dos Novos Críticos norte-americanos (*As fronteiras da crítica*, 1956), a ênfase no texto como fonte primária de informação e prazer – o “close reading”; a função social da poesia de mudar a sensibilidade de um povo por meio do aperfeiçoamento de sua fala e sua cultura (*A função social da poesia*, 1943) e a proposta de uma poesia aproximadora do intelecto e da emoção, ratificada pela redescoberta da poesia metafísica elizabetana (*Os poetas metafísicos*, 1924).

Partindo, então, da posição consolidada de Eliot como poeta e crítico central ao século XX, gostaríamos de tratar de uma questão que não é exatamente nova, mas que recolocaremos sob um outro ângulo. Estamos nos referindo à influência da concepção bergsoniana de tempo como duração na poesia de Eliot. Em obras como **Matéria e memória** (1898) e **A evolução criativa** (1907), Bergson expõe sua teoria de que o tempo deve ser pensado não como sucessão de estados presentes – o que ele chamaria de tempo espacializado –, mas como duração, como um estado da consciência que é capaz de trazer o passado ao presente na forma de memória, possibilitando ao indivíduo agir

sobre o seu presente, isto é, exercer o seu livre-arbítrio. A duração, sendo um aspecto da consciência que escapa à temporalidade ou que produz uma suspensão desta, traz de volta ao pensante a sua unidade ontológica por meio da aproximação da impessoalidade da consciência (criadora de padrões de organização do mundo) à particularidade das vivências afetivas individuais. O modo desta aproximação é a intuição, instância ao mesmo tempo pessoal e transpessoal que possibilita a ação do sujeito sobre o mundo e sobre o seu presente na forma de liberdade de escolha e, conseqüentemente, de pensamento e evolução. O conceito de intuição distanciou o pensamento do filósofo da visão evolucionista e determinista que vicejava ao longo da segunda metade do século XX, afinando seu pensamento com a crítica modernista ao materialismo e ao racionalismo delineadores da sociedade de consumo e da lógica do capitalismo.

Tal simplificação grosseira da filosofia de Bergson, que tanta influência teve sobre a modernidade, só se justifica pelo fato de que nosso objetivo aqui não é avaliar a influência de Bergson em Eliot, o que já foi feito a contento pelos críticos eliotianos. Nosso objetivo é demonstrar como a transformação de conceitos bergsonianos como duração, consciência e memória em elementos poéticos nos *Quatro Quartetos* permite ao poeta a articulação daquilo que ele mesmo reconhecia como sendo a característica da grande poesia, que é a articulação poética de pensamento e poesia.

Em texto de 1955 (*Goethe, o sábio*), Eliot propõe a ideia de que a poesia é uma forma de pensamento, que ele denomina “sabedoria”, e que esta tem uma vertente “temporal” e uma “espiritual”. A primeira é uma forma mais aguda de penetração nas “engrenagens” do mundo – para usar uma metáfora de Dante, poeta tão caro a Eliot –, aquela que as palavras da ciência, da religião e da filosofia traduzem para os vernáculos. A segunda é, nas palavras de Eliot, uma “visão intensa das culminâncias e das profundezas” (1991, p. 295), aquela que palavra alguma jamais alcançará e que se traduz no silêncio. O equilíbrio entre uma e outra é alcançado pelo homem “cuja sabedoria aflora de fontes espirituais, [e] que aproveitou sua experiência para chegar à compreensão” (1991, p. 295) e este homem não é senão o poeta, pois “a sabedoria é um elemento essencial à poesia, e é preciso apreendê-la enquanto poesia para que dela se possa usufruir enquanto sabedoria.” (1991, 295-6)<sup>1</sup>. Se a sabedoria temporal é grafada com letra minúscula por Eliot, a Sabedoria espiritual é propositalmente grafada pelo poeta com maiúscula para denotar uma Sabedoria “maior do que a realização da sabedoria em qualquer alma humana.” (Idem, p. 294).

---

<sup>1</sup> O ideal de uma poesia pensante está presente na poesia de Eliot desde seus primeiros poemas e perpassa toda sua produção crítica, já podendo ser detectado em 1920, no ensaio sobre a poesia elizabetana (*Os poetas metafísicos*) ou em 1929, em texto crítico sobre Dante (*Dante*). Estes são apenas dois exemplos de como esta questão, sendo central à poética eliotiana, perpassa assim como estrutura a sua produção poética e crítica.

A forma pela qual a articulação entre sabedoria temporal e Sabedoria espiritual acontece é poética e o poeta é aquele que deve unir as duas formas de sabedoria sem, no entanto, que tal união se dê como epifania, vidência ou qualquer forma de transcendência pessoal. Pelo contrário, a seguirmos as posturas críticas de Eliot a que nos referimos anteriormente, sobretudo o princípio da impessoalidade e o do apego ao texto como fonte de seu conhecimento, veremos que o poeta é como que um meio para que a Sabedoria aconteça poeticamente, pois é pelas suas experiências pessoais que a atemporalidade da memória transforma o presente em duração. São as memórias pessoais do poeta que são despersonalizadas para se tornarem material poético por meio do qual o temporal se une ao espiritual, processo que faz do poeta tanto agente quanto *medium*, meio facilitador da Sabedoria.

Em linhas muito gerais é esta a estrutura dos *Quatro Quartetos*, ou melhor, o processo de composição destes poemas, que só foram publicados conjuntamente em 1943, apesar de terem sido escritos e publicados separadamente em anos anteriores (*Burnt Norton* em 1936, *East Coker* em 1940, *The Dry Salvages* em 1941 e *Little Gidding* em 1942). Cada poema é dividido em cinco partes numeradas em algarismos romanos e o tom geral dos poemas – profundamente afetado pela conversão de Eliot à Igreja anglicana em 1927 – é bastante meditativo e espiritual, acentuado pelo vocabulário fortemente ligado ao misticismo e à religiosidade.

Kramer (2007) explica que a forma musical do quarteto é um princípio estrutural do poema, uma vez que, assim como na forma musical, há a exposição do tema, desenvolvimento, variação e retomada final, o que, em termos poéticos, corresponde a movimentos-padrão que acontecem em cada uma das cinco partes de cada poema. Assim, a primeira parte corresponderia à apresentação de uma “meditação a partir de uma paisagem (“landscape meditation”) na qual tensões espirituais/filosóficas entre o tempo e a atemporalidade são evocadas e pensadas”; *Burnt Norton* é um castelo na Inglaterra onde um ilustre antepassado do poeta teria vivido e que teria sido consumido pelo fogo no século XVII, permanecendo desabitado até 1934, quando da visita do poeta; *East Coker* é uma aldeia da Inglaterra de onde os antepassados de Eliot teriam emigrado para a Nova Inglaterra, nos Estados Unidos, no século XVII; *The Dry Salvages* é o nome de um conjunto de ilhas rochosas na costa de Massachussets, onde o poeta passou parte de sua juventude, e *Little Gidding* é uma aldeia a noroeste da Inglaterra famosa por sua vocação cristã, visitada pelo poeta em 1936.

Já o segundo movimento de cada quarteto apresenta, ainda segundo Kramer (2007), “uma geografia interior e coloquial da alma, refletindo e iluminando as imagens dos primeiros movimentos”; o terceiro movimento de cada quarteto traz um movimento centralizador que “oferece uma disciplina interespiritual cujo objetivo é reter a intersecção de momentos atemporais”

por meio de “interações multifacetadas das entre auto-entrega e transformação da própria vontade” (Idem, *Ibidem*). Já o quarto movimento dos quartetos é regido por uma “curta lírica purgativa”, ao passo que o movimento final “consiste de uma reconciliação coloquial e posteriormente lírica dos temas centrais de cada quarteto...” (2007, p. 315). Estruturalmente, afirma Kramer:

A sabedoria apreendida das Rememorações Preparatórias (dois primeiros movimentos) e a ação espiritual desta sabedoria expressa por meio da Quietude Interior (no terceiro e quarto movimentos) estão incluídas e transmutadas na Contemplação Unitiva do movimento final, que une as distrações do tempo e a imediação da atemporalidade. Juntos, os cinco movimentos de cada quarteto – (1) uma paisagem meditativa; (2) uma iluminação temporal; (3) uma prática espiritual ascendente/descendente; (4) uma lírica purgativa e (5) uma reconciliação unitiva – continuamente formam “novas totalidades” de forma que o padrão em cada movimento continue fresco mas contenha ecos dos movimentos prévios (2007, p. 320)

Pensando, então, nos três momentos articuladores dos quartetos, Rememorações Preparatórias/ Quietude Interior/ Contemplação Unitiva, podemos perceber um movimento de aproximação entre o mundo, o indivíduo e a transcendência, pois é por meio da memória extraída de sua conotação pessoal e elevada a um nível transpessoal, coletivo, que o poema transforma a angústia existencial em contemplação que transcende as coisas terrenas para depois voltar a elas na forma de linguagem e silêncio, isto é, de poesia. De forma breve e assumindo o risco da superficialidade no tratamento de um poeta e de um tema tão complexo como este, daremos ênfase ao fato de que estes movimentos permitem ao poeta unir pensamento e poesia de fora singular, isto é, permitem ao poeta realizar aquilo que Benedito Nunes, a partir de Heidegger, chamou de “a poética do pensamento” (1998).

Para Benedito Nunes, a arte, e só a arte, possui a capacidade de, por meio das palavras, abrir clareiras na vida dos homens, nas quais o ser reluz por meio da linguagem, realizando a verdade na forma de acontecimento poético. Em outras palavras a palavra poética, sendo original, instaura os mundos históricos do homem nos quais a palavra original [que Heidegger denomina *Dichtung*] é esquecida em função das verdades parciais da ciência. Porém, é do seu esquecimento que ela constantemente surge no mundo como assombro, sagrado ou poesia, permitindo ao homem continuar a sua tarefa sisífica de entendimento do mundo e do ser. É a poesia, então, que instaurando constantemente a verdade como acontecimento, como algo sempre inaudito, que possibilita o pensamento na sua forma mais elevada, isto é, poética. Não estamos supondo que Eliot tenha tido alguma influência de Heidegger, apenas estamos perseguindo nos *Quatro Quartetos* a mesma trilha que Benedito Nunes e Martin Heidegger seguiram, que é ler poesia como uma forma de pensamento particular e mais rica, profunda e abrangente que o pensamento da filosofia ou da ciência.



Analisemos, então, mesmo que brevemente, cada um dos três movimentos que caracterizam os *Quartetos* no intuito de mostrarmos a importância central do sincretismo filosófico-poético-religioso como forma poética de articulação entre poesia e pensamento.

Cada um dos quartetos se inicia com uma rememoração de algum ponto geográfico ligado à vida do poeta, um castelo e uma aldeia na Inglaterra onde antepassados do poeta teriam vivido, um conjunto de ilhas nos Estados Unidos onde o poeta passou parte da juventude e uma aldeia inglesa visitada pelo poeta nos anos 30. A rememoração geográfica tem a função de permitir a transformação da memória evocada no presente em duração pela suspensão de sua temporalidade histórica e pela “despersonalização” da lembrança e sua consequente transformação em correlato objetivo. Assim, quando lemos, em “Burnt Norton” as referências ao jardim da propriedade – “Outros ecos / No jardim se aninham” – ou à piscina vazia (Ivan Junqueira traduz como “tanque”) – “Seco o tanque, concreto seco, calcinados bordos” -, podemos perceber que a memória já se desliga daquele que a evoca e se transforma em *topoi* ou em atemporalidade subjetiva, pois o jardim começa a tomar contornos míticos quando um pássaro nos pede que o sigamos “Pela primeira porta, / Aberta ao nosso mundo” e o tanque é - “Inundado pela água da luz solar” -, sol e água garantindo a renovação da vida (os mitos da fertilidade que estruturam *A terra desolada* permanecem como força poética viva na poesia de Eliot, porém com a diferença de que nos *Quartetos* esta manutenção e renovação da vida segue um propósito maior).

Em *East Coker* Eliot se refere à transitoriedade do tempo histórico – na evocação da história do vilarejo de East Coker – “Se não vieres muito perto, se muito perto não vieres, / À meia-noite de verão, poderás ouvir a música / Da tibia flauta e do tambor pequenino / E vê-los dançar em derredor do fogo” - em contraposição à duração ativada pela memória, como vemos nos versos “Velhas pedras para novas construções, velhos lenhos para novas chamas, / Velhas chamas em cinzas convertidas, e cinzas sobre a terra semeadas”, ou seja, a memória despersonalizada se torna uma possibilidade de abertura do tempo para a atemporalidade.

Em *The Dry Salvages* Eliot se refere ao mar e suas vozes – O mar tem muitas vozes, Muitos deuses e muitas vozes” – e ao sino que dobra “Medindo um tempo que não é o nosso, impelido pela vagarosa / Pulsação da terra”, que abre a existência humana à atemporalidade, que se deslinda “quando o tempo se detém e o tempo jamais se extingue. / E a pulsação da terra, desde o princípio em tudo viva, / Tange / O sino.”

No último dos *Quartetos*, *Little Gidding* (parte I), a intersecção do tempo terreno com a atemporalidade se dá por meio da aproximação entre os mortos e os vivos na forma de silêncio da linguagem, pois “[...] o que não puderam transmitir os mortos, quando vivos, / Podem eles dizer-te enquanto mortos; a comunicação / Dos mortos se propaga – língua de fogo – para além da

linguagem dos vivos. / Aqui a intersecção do momento atemporal / É Inglaterra e parte alguma.  
Nunca e sempre.”.

A memória, então, tem a função de deslocar a experiência para o que é transpessoal e até mesmo impessoal, como diz o poeta na parte III de *Litte Gidding*: “Esta é a função da memória: / Libertação – não menos amor, mas expansão / Do amor para além do desejo, como também libertação / Do passado e do futuro”. A libertação a que se refere o poeta é um ponto chave para o entendimento do poema, pois perfaz um movimento de libertação não somente da pequenez das coisas terrenas e do tempo linear (passado e futuro), mas sobretudo – afirmação que se tornará mais clara adiante – uma libertação do raciocínio lógico, do saber que rege o mundo e da fé cega, abrindo o caminho para a via do pensamento poético, pois voltando-se para o ser e suas questões, admite e trilha caminhos que, na lógica mundana, científica e até mesmo cristã seriam considerados paradoxais, incoerentes ou mesmo falsos.

Propiciada pela transformação da memória em duração, a libertação a que o poeta almeja não passa pela via da negação do passado ou do presente, mas pela aproximação de visões de mundo (com seus símbolos) aparentemente díspares, mas que se coadunam para permitir o movimento de transcendência realizado nas partes II e III de cada quarteto. Podemos detectar, além da concepção bergsoniana de tempo e memória como duração, a influência (já presente n’*A terra desolada*) do *Bhagavad Gita*, de Heráclito de Éfeso e de São João da Cruz.

Um sinalizador importante deste caminho poético que começa a ser aberto nas partes II e III é a alusão a São João da Cruz, místico espanhol Carmelita que viveu no século XVI, na parte III de *East Coker*:

Para chegares onde estás, para saíres de onde não estás,  
Deves seguir por um caminho em que o êxtase não medra.  
Para chegares ao que não sabes  
Deves seguir por um caminho que é o caminho da ignorância.  
Para possuíres o que não possúis  
Deves seguir pelo caminho do despojamento  
Para chegares ao que não és  
Deves cruzar pelo caminho em que não és.

É, então, pela via mística apontada por São João da Cruz, pela via do mistério e dos símbolos – o caminho místico, que Nunes aponta como uma das chaves da poesia de Fernando Pessoa, sobretudo do **Cancioneiro** (1969) – que Eliot abre o caminho para a sua poesia pensante e, ao mesmo tempo, mística. Além da sabedoria terrena, o caminho da alma em direção à transcendência deve incluir a mortificação de todos os desejos, físicos, espirituais ou carnis, etapa

importante da ascese poético-religiosa de Eliot que o poeta também evocará por meio do *Baghavad Gita*, como vemos na parte II de *Burnt Norton*:

A liberdade interior do desejo prático,  
A fuga da ação e do sofrimento, a fuga da compulsão  
Interior e exterior, ainda que cingidas  
Pela graça dos sentidos, uma luz branca imóvel e movediça,  
*Erhebung* estática, concentração  
Sem exclusão, ao mesmo tempo um novo mundo  
E outro antigo agora decifrado, compreendido  
Na íntegra de seu êxtase parcial,  
Na resolução de seu parcial horror.

A aproximação entre a mística cristã de São João da Cruz e o *Baghavad Gita* parece, à primeira vista, contraditória, pois as concepções de divindade no Cristianismo e no Budismo são bastante diferentes, mas ela se torna possível no poema de Eliot pelo fato de ambos buscarem a transcendência dos valores e sabedoria terrena. A aproximação entre São João da Cruz e o *Baghavad Gita* perpassa todo o poema e como não haverá espaço para tratar destes momentos e dos símbolos pelos quais esta aproximação acontece, apenas registramos alguns símbolos fundamentais que perfazem esta aproximação: o rio, a rosa/Lótus, a água e o fogo, demonstrando que a aproximação entre estas influências na poesia de Eliot se dá por meio de um sincretismo que consideramos ser central nos *Quatro Quartetos*.

Uma outra aproximação que poderíamos chamar de sincrética e que nos interessa diretamente aqui é a que Eliot faz entre São João da Cruz e o *Baghavad Gita* e o filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso. O nó górdio da aproximação entre estas três vertentes do pensamento poético de Eliot se dá pelo fato de que todas elas afirmam a transitoriedade do conhecimento e do mundo e a mudança como elementos fundamentais do caminho da alma em direção à sua purificação (e à conseqüente purificação do mundo). A influência de Heráclito nos *Quartetos* é evidente já pelas duas epígrafes no início do poema (“Embora a razão seja comum a todos, cada um procede como se tivesse um pensamento próprio” e “O caminho que sobe e o caminho que desce são um único e mesmo”), mas ainda assim vale citar a ideia de que sendo eterna mudança, o tempo é um eterno presente, que estabelece um círculo no qual a finalidade, o *telos*, é o próprio caminho, como podemos ver nos versos iniciais do poema, “Em meu princípio está meu fim”, ou no início de *The Dry Salvages*, “O rio flui dentro de nós, o mar nos cerca por todos os lados”, “E toda subida é uma descida, todo retorno uma partida”, na parte IV de *Little Gidding*, “O que chamamos princípio é quase sempre o fim / E alcançar um fim é alcançar um princípio”. Outro ponto fundamental de aproximação do devir de Heráclito a São João da Cruz e o *Baghavad Gita* é feito pelo símbolo do

fogo, presente tanto na simbologia mística cristã quanto no Budismo como elemento da eterna transformação/transmutação dos seres e da vida.

O último ponto que gostaríamos de discutir é o terceiro movimento articulador dos *Quartetos*, exposto nas partes IV e V de cada quarteto. Trata-se do que Kramer chama de Quietude interior ou Contemplação unitiva (op. cit., p. 318), um movimento “[...] que une das distrações do tempo e a imediaticidade da atemporalidade” e cria novos padrões a partir dos movimentos prévios. Se enfatizarmos o aspecto espiritual desta Contemplação, veremos que Eliot buscou uma fé que “[...] fosse ‘menos falsa’ e que equilibrasse seu ‘profundo ceticismo com a mais profunda fé’” (Kramer, 2007, p. 167). Porém, nos interessará mais neste momento perceber que a Contemplação Unitiva é o momento fundamental dos poemas em que o sincretismo filosófico-poético-religioso possibilita a Eliot fazer a união de poesia e pensamento e criar uma poesia pensante, como o próprio poeta esclarece: “O que eu gostaria de ver é a criação de um novo tipo de intelectual que combinasse o intelectual e o devocional – uma nova espécie que não pode ser criada apressadamente.” (Eliot apud Kramer, 2007, p. 203).

Esta união de poesia e pensamento acontece nas partes IV e V de cada quarteto e perfaz um movimento de transcendência no e pelo poema, pois para o poeta é a poesia que terá a capacidade redentora da humanidade. Esta culminância da poesia de Eliot e em especial dos *Quatro Quartetos* na poesia como elemento de transcendência dentro do real e de possibilidade concreta de renovação e aperfeiçoamento das pessoas e dos povos já é bastante conhecida e coloca Eliot e sua poesia no centro da modernidade, como explica Siscar:

Dizendo de outro modo, o discurso da crise é um dos traços fundadores do discurso da modernidade, que atesta um modo particular de relação com o presente, por parte da literatura, no qual a estética (e até mesmo o “esteticismo”) é entendida como elemento, por assim dizer, de “resistência” (2010, p. 21).

As partes IV e V de cada quarteto recolocarão as questões da memória e duração, da transcendência, da abnegação dos desejos, da extinção da personalidade, do caminho desconhecido e escuro, do mistério e do eterno fluxo em termos poéticos, culminando em versos que, a uma leitura apressada, poderiam ser chamados de paradoxais, mas que lidos à luz dos movimentos de rememoração – interiorização/transcendência-quietude/silêncio/poesia, mostram a grande maestria de Eliot em aproximar poesia e pensamento de forma única e de grande beleza. Vejamos, outrossim, alguns trechos das partes IV e V dos *Quartetos* que ilustrarão o que dissemos.

O momento de clímax de toda a aventura intelectual-literária-mística do poema é aquele em que o poema atinge “O ponto de intersecção entre o atemporal / E o tempo [...]” (*The Dry Salvages*,

parte IV), “rumo à outra intensidade / A uma união mais ampla, uma comunhão mais profunda” (*East Coker*, parte V). Este ponto, o “imóvel ponto do mundo que gira” (*Burnt Norton*, parte IV) é também o ponto do silêncio, no qual a sabedoria comum se transmuta em Sabedoria Espiritual, uma sabedoria sincrética, que admite e acolhe diferentes visões de deus e do homem, do céu e do inferno. O silêncio que então perpassa o poema é o momento da transcendência poética em que o temporal se impregna do atemporal e “As palavras, após a fala, alcançam / O silêncio [...]” (*Burnt Norton*, parte V), fazendo de “Cada poema um epitáfio”, pois “Não cessaremos nunca de explorar / E o fim de toda a nossa exploração / Será chegar ao ponto de partida [...]” (*Little Gidding*, parte V).

O poema é, então, o momento/movimento no e pelo qual a verdade aflora como acontecimento, como mistério e silêncio, no qual diferentes vozes, crenças, credos se unem numa forma de existência maior, mais viva e mais integrada, numa forma de libertação maior, numa plenitude mística que não é senão escuridão, na qual ação e inação não se excluem e na qual

[...] se atualiza a impossível  
União de esferas da existência,  
Aqui passado e futuro estão  
Conquistados e reconciliados,  
Onde qualquer ação ainda fosse,  
De outro modo, movimento  
Do que apenas é movido  
Sem possuir matriz de movimento

(*The Dry Salvages*, parte V)

## Referências bibliográficas

BERGSON, H. **Matéria e Memória**. *Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ELIOT T. S. **Poesia**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. (Coleção Poiesis)

\_\_\_\_\_. **De poesia e poetas**. Tradução e Prólogo de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

KRAMER, **Redeeming Time: T. S. Eliot's Four Quartets**. Cowley Publications, 2007 (formato e-book).

NUNES, B. *Poética do pensamento* In **Crivo de papel**. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa In O Dorso do Tigre*. Ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969.

PERKINS, D. **A History of Modern Poetry**. *Modernism and After*. Harvard: Harvard University Press, 1987.

SISCAR M. *O discurso da crise e a democracia por vir In Poesia e crise: ensaios sobre “a crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.

## A FUNÇÃO E AS FRONTEIRAS DA CRÍTICA SEGUNDO T. S. ELIOT

**Letícia de Souza Gonçalves**  
**Doutoranda - UNESP**

**RESUMO:** Formular conceitos de literatura e crítica é uma tarefa árdua a qualquer estudioso no assunto. No entanto, o poeta, dramaturgo e crítico inglês Thomas Stearns Eliot (1888 – 1965) é autor de teorias a respeito da constituição literária de uma sociedade e propagador de ideais críticos tangenciados por uma teoria literária vigente. Para este artigo, selecionamos dois ensaios do autor com o intuito de explicitar seus apontamentos a respeito da literatura e da crítica literária e apresentar possíveis modificações teóricas, uma vez que há o intervalo de trinta e três anos entre a publicação do primeiro e a do segundo ensaio. Algumas de suas ressalvas nos auxiliam a visualizar o processo de transição e adaptação e, dessa forma, compreendê-lo de maneira plena, já que T. S. Eliot transita em ambos os meios – literatura e crítica. *A função da crítica* (1923) e *As fronteiras da crítica* (1956) sintetizam seu pensamento crítico e englobam conceitos primordiais a respeito da estreita ligação entre literatura e crítica.

**PALAVRAS-CHAVE:** T. S. Eliot; nova crítica; função; fronteiras.

**ABSTRACT:** To formulate concepts of literature and criticism is a difficult task to any researcher on the subject. However, the English poet, playwright and critic Thomas Stearns Eliot (1888-1965) is author of theories about the literary constitution of a society and propagator of critical ideals related to a current literary theory. For this article, we selected two author's essays in order to clarify his notes about literature and literary criticism and present some possible theoretical modifications, since there is a range of thirty-three years between the publication of the first and the second essay. Some of his comments help us to visualize the process of transition and adjustment and, thus, understand him fully, for the reason that T. S. Eliot transitions in both means – literature and criticism. *The function of criticism* (1923) and *The frontiers of criticism* (1956) synthesize his critical thinking and encompass primordial concepts regarding the close link between literature and criticism.

**KEYWORDS:** T. S. Eliot; new criticism; function; frontiers.

[...] cabe lembrar que a crítica é tão inevitável quanto o ato de respirar, e que não estaríamos em piores condições pelo fato de articularmos o que se engendra em nossas mentes quando lemos um livro e ele nos emociona, por criticarmos as nossas próprias mentes em sua tarefa de criticar (ELIOT, 1989, p. 38).

As funções, os limites e os objetivos da crítica literária são temas para discussão desde que, à crítica, foi dado o real valor como um texto pertencente a um sistema. A crítica criou a sua independência perante outros textos literários e, portanto, é analisada e comentada no meio intelectual. Tal independência é parcial, uma vez que um texto crítico carrega consigo o espírito literário de uma época e retrata elementos sistemáticos predominantes de obras publicadas no período.

Quando Afrânio Coutinho declara que a maneira de ver a literatura e o método crítico estão interligados, ele postula a união de dois sistemas ou “conjuntos orgânicos” constituídos pelo homem ao longo de várias gerações. A cada geração, o homem se modifica e, com ele, os sistemas adquirem novas fisionomias estéticas. O aspecto que prevalece em cada processo de transformação do sistema é a organização do mesmo, ou seja, a ordem de um sistema mantém-se até que surja uma obra “inédita” com outros valores estéticos para romper com o que anteriormente prevalecia.

Tendo em vista tais apontamentos, este trabalho tem o objetivo de abordar os conceitos a respeito da crítica literária apresentados pelo poeta, dramaturgo e crítico inglês Thomas Stearns Eliot nos ensaios *A função da crítica*, de 1923, e *As fronteiras da crítica*, de 1956. O interstício de trinta e três anos da publicação do primeiro para o segundo ensaio é fator relevante à apreciação da teoria do autor acerca da crítica, uma vez que se expõem as transformações literárias inevitáveis do período e a maneira como T. S. Eliot lida com estas. Enfim, concluímos que a poligrafia de um escritor é fator essencial à compreensão do sistema literário e suas ramificações. A partir de tal compreensão, o escritor reformula algumas questões a respeito da crítica no ensaio publicado em 1956 e aborda o progresso do homem acadêmico e, por conseguinte, da crítica literária.

### **A crítica: dissecação de cadáveres sobre a mesa**

*A função da crítica*, de 1923, está dividido em quatro partes, nas quais o autor tem o propósito de estabelecer um limite à crítica e elucidar suas funções no âmbito da literatura como sistema.



Na primeira parte, o autor direciona sua via de análise, comparando arte e crítica no que se refere ao específico e ao geral, apontando critérios para apreciação de um “bom” e um “mau” crítico. Na parte seguinte, há uma digressão do tema principal – que se refere à função da crítica – porém de relevância à teoria da crítica literária. A partir de questões teóricas do escritor inglês John Middleton Murry, pelo qual T. S. Eliot tinha estima e admiração profissionais, os fatores “autoridade exterior” e “voz interior” são postos em contraposição. A parte III apresenta a posição do autor perante a dicotomia anterior e, por fim, a parte IV do ensaio aborda a função da crítica no sistema literário e sintetiza a tese do crítico.

A relação entre crítico e seu público alvo é a questão primordial discutida por T. S. Eliot. Na medida em que o artista estabelece um vínculo com a tradição, o crítico possui intenções ao produzir uma crítica e está intimamente ligado à teoria literária de seu tempo. Por isso, o autor nivela ambos os sistemas, afirmando que é um “problema de ordem”, isto é, a vertente que rege um determinado período influencia diretamente o artista e o crítico.

De acordo com Afrânio Coutinho (1968, p. 63), o método crítico adotado por determinado escritor é o resultado de suas concepções a respeito da filosofia da literatura, formadas a partir de uma teoria literária. Assim, T. S. Eliot apresenta uma visão da literatura como sendo algo abrangente e indissociável na relação com outros sistemas, ou seja, “conjuntos orgânicos” cujo caráter inerente é a organização consciente ou inconsciente. Ele declara que “há algo exterior ao artista a que ele deve obediência, uma devoção à qual precisa submeter-se e sacrificar-se a fim de que possa conquistar sua posição única” (ELIOT, 1989, p. 50).

Por outro lado, há uma contradição com relação à arte em sua essência, pois, ao mesmo tempo em que esta participa de um conjunto organizado composto de obras de arte individuais, porém de perspectivas dependentes, ela é também uma atividade autotélica. O aspecto autotélico da arte permite sua independência perante outros sistemas e hierarquias, mantendo-a em um patamar isolado. É essa a questão que difere da crítica, já que, embora esteja interligada às teorias vigentes, sua produção deriva de outra produção anterior.

Para T. S. Eliot, é possível categorizar diversos críticos a partir do cumprimento da função e do objetivo básico de sua crítica que, segundo ele, é “a elucidação de obras de arte e a correção do gosto”. A utilidade ou a ociosidade de uma crítica é medida por meio do alcance satisfatório do objetivo do texto. Dessa maneira, o autor dissocia um “bom” crítico de um “mau” crítico, dizendo que o primeiro tem por intuito “disciplinar seus preconceitos e caprichos pessoais” a fim de constituir um julgamento preciso e coerente, e o segundo “deve seu sustento à violência e aos extremos de sua oposição a outros críticos” e não desenvolve um julgamento útil à comunidade acadêmica.

A intolerância com relação aos “maus” críticos leva o autor a afirmar que o leitor é, por vezes, tentado a expulsar essa espécie de produção crítica ociosa de seu rol de obras e textos relevantes, de modo que sobrevivam unicamente “certos livros, certos ensaios, certas frases, certos homens que nos têm sido ‘úteis’” (ELIOT, 1989, p. 52). A crítica passa por um processo de decantação, uma vez que a apreciação das metas e dos métodos utilizados na produção de um texto crítico é o ponto chave para o estabelecimento de princípios do leitor.

Além disso, os termos dicotômicos “voz interior” e “autoridade exterior”, originados por John Middleton Murry, ilustram o centro da discussão do autor que é representado no homem. As duas maneiras de relacionar-se com a literatura são os dois lados da crítica apontados por Eliot, ou seja, a obediência à voz interior manterá o artista ou o crítico distante de um sistema mais amplo, o “conjunto orgânico” mencionado acima, e o foco direcionado à autoridade exterior resultará obras de arte ou críticas moldadas em uma fôrma fixa e padrão.

Contudo, a voz interior não significa independência plena de um sistema, mas traz consigo uma herança externa que ordena e classifica os fatores de criação de um artista e os fatores de julgamento de um crítico. Na verdade, o princípio, supostamente originado de uma autoridade exterior, transita em meio à individualidade do escritor, assim como afirma T. S. Eliot (1989, p. 54): “a voz interior [...] ecoa extraordinariamente como um velho princípio que haja sido enunciado por um crítico mais velho na frase agora familiar ‘faça do jeito que lhe agrada’”.

Logo, o princípio está presente na individualidade de um artista, por mais que o mesmo atenha-se à voz interior e busque inovações ou produções independentes. O que é correto é o alvo de um crítico, a exposição de motivos e justificativas que envolvem determinado fato que compõe a plenitude de uma produção crítica.

De acordo com o autor, a posse de princípios estimula o desejo de se atingir o alvo da crítica, uma vez que fatores exteriores, como a teoria literária vigente, proporcionam uma melhor visualização de fatores interiores à obra de arte. O homem é o seu foco de estudo e não a arte. Sendo assim, ele declara que não está preocupado com a perfeição literária, pois esta enfatiza a arte e confirma a existência da autoridade exterior. O criador artístico, o crítico e o processo de criação de ambos são elementos determinantes na composição da crítica conjunto orgânico.

Confirmando a teoria de que literatura e crítica literária caminham unidas em uma relação de interdependência, T. S. Eliot aborda os termos “crítico” e “criador” na última parte de seu ensaio. Supostamente ligado unicamente à arte, o criador adquire novos horizontes na visão do autor e amplia suas habilidades literárias e/ou artísticas por meio da atividade crítica. Segundo ele, um texto crítico produzido por um escritor engajado em sua própria obra pode ser considerado “a mais alta espécie de crítica”. A consciência crítica de um artista atinge níveis literários mais profundos, já que

o contato direto com as origens e as fases do processo possibilita o desenvolvimento de um senso crítico aguçado.

O termo “crítica criadora” sintetiza a questão e expressa o aspecto original da crítica. Vista como um trabalho de peneiramento, correção e construção, a crítica funde-se à criação artística na medida em que requer o retorno às origens da produção do artista e a explicitação dos objetivos que a literatura deseja alcançar por meio de uma obra específica. Sendo assim, T. S. Eliot aponta essa união de crítica e criação a fim de que seus conceitos acerca da crítica “útil” sejam postos em evidência. Enfim, a utilidade ou a ociosidade de uma crítica dependem também do grau de participação do crítico no processo de criação do artista e da bagagem artística que aquele aplica nas próprias produções criadoras.

No entanto, certa exigência do autor de que somente críticas escritas por artistas são “úteis” é impertinente. Tal intransigência não se aplica ao vasto campo da crítica literária, no qual houve grande expansão em número de textos variados e de leitores. Por isso, T. S. Eliot declara sua tolerância literária em comparação a tempos anteriores a 1923 e afirma que busca uma “fórmula capaz de englobar tudo” o que nela seja possível incluir, por mais que tal fórmula permita, por vezes, demasiada inclusão.

A fórmula é representada pelo “acuradíssimo sentido do fato”. As condições de construção de uma obra, sua composição e sua gênese compõem o que o autor denomina “fato” de uma obra de arte. Aquele que manuseia tais elementos com precisão e coerência artísticas e orienta o leitor, acompanhando-o nas vias desse processo, encaixa-se no rol de críticos essencialmente profissionais. A característica primordial dessa espécie de crítica é a objetividade analítica subjacente nos quesitos de apreciação da obra. Portanto, as principais ferramentas do crítico, segundo T. S. Eliot, são a comparação e a análise. Tais procedimentos devem permanecer no plano objetivo da crítica a fim de que não sejam “contaminados” pela tentadora interpretação proeminente da crítica impressionista.

Ilustrando essa oposição, o autor constrói a seguinte analogia, declarando que “comparação e análise necessitam apenas de cadáveres sobre a mesa; mas a interpretação está sempre produzindo partes do corpo tiradas de seus bolsos e fixando-as no lugar” (ELIOT, 1989, p. 61).

De fato, no método de comparação e análise, o crítico faz uso somente do que a obra oferece em primeiro plano, produzindo, assim, uma crítica técnica e palpável a qualquer estudioso de literatura. No método de interpretação, por sua vez, o crítico ultrapassa os limites da obra e expõe considerações particulares que se transformam em um texto de ficção promovedor de prazer e divulgador de fantasia. Pode-se afirmar que, no primeiro, a autoridade exterior impera e, no segundo, quem se destaca é a voz interior, uma vez que é difícil confirmar a interpretação por evidência externa.

T. S. Eliot declara, ainda, que “é razoavelmente certo que a ‘interpretação’ [...] só é legitimada quando não se trata em absoluto de uma interpretação, mas apenas de proporcionar ao leitor a posse de fatos que ele, de outra forma, deixaria escapar” (1989, p. 60). Em vista disso, o autor reitera sua definição de uma crítica profissional que deve enfatizar a presença oculta de um leitor, por vezes, leigo no tema do qual trata o texto crítico. O crítico é o revelador de aspectos que podem estar obscuros na obra e o indivíduo que conduz o leitor pelos caminhos da interpretação pessoal. Talvez a sua preocupação seja em formar leitores verdadeiros de literatura, com artifícios para análise de obras de arte e com perícia analítica.

Considerando o vasto número de obras críticas publicadas no período em que T. S. Eliot escreve o ensaio, o desejo de entrar em contato com o original torna-se secundário, uma vez que críticas a respeito de uma obra de arte atingem um público leitor maior. O risco é que tal fato “pode às vezes formar opinião em lugar de educar o gosto” (ELIOT, 1989, p. 62), o que degenera a função primordial da literatura como humanização e plenitude.

Para manter-se a função humanizadora da literatura, a primeira reação do leitor no ato da leitura de uma obra literária (considerada o “gosto”) deve ser preservada e, acima de tudo, educada e trabalhada pelo crítico. Assim, os elementos que compõem os “fatos” de uma obra são o *corpus* de um crítico profissional, desde que sejam analisados da maneira mais objetiva possível. Por outro lado, T. S. Eliot denomina “verdadeiros corruptores” aqueles cuja crítica baseia-se em uma leitura peculiar e, por conseguinte, restrigente da obra, destruindo o desenvolvimento da capacidade interpretativa do leitor.

Em meio a críticos profissionais e corruptores, T. S. Eliot escreve esse ensaio com o intuito de encontrar um teste capaz de avaliar as produções críticas de sua época e de impedir a proliferação de textos “ociosos” ao leitor em desenvolvimento. Contudo, ele afirma que fomos obrigados a permitir o ingresso de numerosos “livros estúpidos e enfadonhos” que rompem com a ordem consciente desses “conjuntos orgânicos” denominados literatura. As restrições impostas à crítica, nesse ensaio, já são um breve teste para “expulsar” essa espécie de crítico “vicioso”.

O crítico de T. S. Eliot está destinado a buscar o “fato” e a “verdade” de uma obra de arte; porém, o que seria a “verdade” para o autor?

[...] se alguém se queixar de que não defini a verdade, ou o fato, ou a realidade, só posso dizer, apologeticamente, que não constituía parte de meu propósito fazê-lo desse modo, mas apenas descobrir um esquema no qual, quaisquer que fossem aqueles conceitos, eles se encaixariam, caso existissem (ELIOT, 1989, p. 62).

Nesse ensaio, seu conceito de “fato” ou “verdade” está bem definido, embora defini-lo não tenha sido seu propósito em primeira instância. Em 1923, T. S. Eliot delimita a crítica e incorpora-lhe uma função dentro do sistema literário a fim de que haja uma “comunhão organizada” entre ambos. O que é “função da crítica” nessa época torna-se “fronteira da crítica” trinta e três anos depois, isto é, os sistemas crítico e literário incorporam-se de tal forma que suas fronteiras são o tema de outro ensaio. A serventia da crítica apresenta-se em 1923 e seus limites solicitam um novo ensaio do qual trataremos na segunda parte deste artigo.

### **A crítica: construção de Frankenstein**

Com um vocabulário menos agressivo e uma linha de pensamento mais tolerante, T. S. Eliot escreve o ensaio *As fronteiras da crítica* trinta e três anos após a publicação de *A função da crítica*. Nele, o autor aborda algumas questões presentes em seu texto anterior e as comenta de forma sutil, resultando certa correção teórica pertinente a um crítico que presencia as modificações socioculturais que ocorreram nesse interstício e altera seu ponto de vista com relação ao seu objeto de estudo.

A expressão “crítica literária” e as suas oscilações são o ponto principal, já que há críticas que tendem a captar aspectos da literatura, abandonando, assim, a objetividade técnica, e há críticas que se mantêm fiéis ao campo técnico, restringindo os limites de apreciação de uma obra. Ora são crítica literária, ora são literatura crítica.

Seu ensaio anterior causou reações inesperadas em meio a outros críticos e leitores comuns e lhe construiu uma imagem daquele que “ataca” diretamente algum indivíduo ou obra insatisfatória, isto é, uma obra crítica nos moldes interpretativos e impressionistas. Acerca de tal recepção, T. S. Eliot declara:

Ao reler recentemente esse ensaio, fiquei talvez algo confuso, surpreso com todo o estardalhaço que se criou em torno dele, embora me sentisse contente por nada encontrar aí que na verdade contrariasse minhas presentes opiniões. [...] Não consigo me lembrar de um livro de ensaios, ou do nome de um só crítico, como representante da espécie de crítico impressionista que despertou a minha ira trinta e três anos atrás (ELIOT, 1991, p. 140 – 1).

Seu argumento baseia-se no fato de que a crítica sofreu profundas transformações nesse intervalo, bem como o sistema literário. Todos os críticos pertencentes ao contexto da década de 50 diferem dos críticos existentes na época anterior, devido a essa nova corrente temática denominada “A nova crítica”.

Um dos fatores que justificam as modificações na crítica é a sua instabilidade funcional e objetiva, uma vez que o advento de críticos sem formação específica na área acadêmica e o afunilamento do conhecimento acarretaram produções cada vez mais restritas ao determinado campo de interesse e um público mais limitado, porém numeroso. Sendo assim, a crítica perdeu a sua funcionalidade e transformou-se em uma ampla área de interesses diversos.

Na medida em que há um afunilamento do conhecimento, surgem especialistas em áreas antes não abordadas na crítica, como a psicologia, a filosofia e a estética. É a partir da obra crítica do escritor inglês Samuel Taylor Coleridge (**Biographia literaria**) que esse tipo de crítica centrada e, ao mesmo tempo, expandida, tomou forma e foi o exemplo de críticos posteriores.

Portanto, suas fronteiras são tema de discussão de T. S. Eliot no ensaio de 1956, pois os sistemas literário e crítico adquiriram extensas proporções que o papel do crítico e a finalidade de seu texto tornaram-se questões obscuras e, por conseguinte, frágeis. Esses apontamentos devem-se ao paradoxo da crítica, ou seja, ela tornou-se um conjunto de várias especialidades sem uma finalidade específica. O crítico pode até possuir uma meta delimitada e, todavia, “a crítica em si pode estar em dúvida quanto a seus objetivos” (ELIOT, 1991, p. 144).

Um aspecto pertinente à construção do método crítico de T. S. Eliot é a sua atividade de poeta e dramaturgo. Após mencionar um autor que o considera um dos ancestrais da crítica moderna, Eliot afirma que, embora desconheça as razões para tal atributo, contribuiu para o desenvolvimento da chamada “Nova Crítica” com a publicação de **The Criterion** e que a sua “melhor crítica literária” foi produzida com base em poetas e dramaturgos que o influenciaram. Dessa forma, sua crítica caminha ao lado de sua obra poética e dramática, sendo ambas indissociáveis à compreensão da figura literária de T. S. Eliot.

Está confirmada a pertinência do aspecto criador no crítico e a relevância de seu contato com as origens do processo de criação. T. S. Eliot abarca em si o crítico e o poeta e, por isso, é o artista dotado da essência da literatura, que participa dos dois sistemas e conhece as fronteiras de cada um deles. A equação de Afrânio Coutinho (teoria literária + método crítico = grande crítico) representa-se em Eliot, visto que, para clarificar sua poesia, lemos sua crítica e, para clarificar sua crítica, lemos sua poesia.

Ilustrando o aspecto criador do crítico e abordando as origens dessa espécie de crítica oriunda de Coleridge, T. S. Eliot argumenta a respeito da crítica de poesia por meio da investigação de suas origens. Tal investigação auxilia o crítico na compreensão do poema, contudo não lhe fornece a função fundamental, isto é, “captar aquilo que a poesia pretende ser [...], a sua entelúquia” (ELIOT, 1991, p. 151). A entelúquia de uma obra compreende o conhecimento da finalidade que a

mesma exerce sobre o homem e sobre a sociedade, cumprindo, dessa maneira, o objetivo da literatura, a humanização e a plenitude.

A partir da revelação da entelúquia de uma obra de arte, o crítico está em um nível avançado da produção de uma crítica e é capaz de criar um texto a respeito dessa criação maior que se mostra com luz própria. Tal luz é, de fato, própria, já que nada além da obra em si ilumina o campo de visão do crítico e nenhum fator externo promove melhor compreensão de sua entelúquia.

Um exemplo de fator externo mencionado pelo autor é a biografia crítica. Embora a vida de um escritor auxilie na interpretação de sua produção artística, ela não deve ser utilizada como ponto chave na apreciação de um poema, uma vez que a unidade de uma obra é determinada pelas infinitas possibilidades de interpretá-la. Em virtude disso, a permanência de algo inexplicável é fundamental à sua fruição, mesmo que tal inexplicabilidade varie de acordo com cada processo de fruição. Não só a inexplicabilidade inerente, como também a originalidade e a inovação do criador ao utilizar recursos estilísticos ainda não utilizados são aspectos relevantes. Sendo assim, na “criação”, “algo de novo acontece, algo que não pode ser explicado por nada do que se passou antes” (ELIOT, 1991, p. 153).

Logo, não há uma interpretação de uma obra que seja a correta e a pertinente, mas sim um conjunto de leituras que garantam sua unicidade, porque “o significado é aquilo que o poema quer dizer a leitores de diferentes sensibilidades” (ELIOT, 1991, p. 154 – 5). Quando construímos a leitura de um poema, não devemos julgá-la como ponto chave de sua composição, ou seja, considerá-la como a intenção do criador no momento de sua criação. Tal fato é visto como um “perigo” ao crítico que adota o método da explicação de uma obra.

Em analogia à teoria de T. S. Eliot, selecionamos um trecho de Afrânio Coutinho que ilustra a crítica ideal nos moldes da concepção aristotélica da literatura; crítica esta dotada de uma função específica – abordada no ensaio *A função da crítica* (1926) – e de temas bem demarcados – abordados no ensaio *As fronteiras da crítica* (1953):

[...] todos os esforços se dirigem no sentido de aperfeiçoar as técnicas e os métodos de análise, que é uma análise propriamente literária, bem diversa da crítica normativa e genética de outros tempos. Essa concepção aristotélica da literatura resultará em libertar-se a crítica 1) da biografia; 2) da autobiografia, sob a roupagem do impressionismo; 3) da psicologia, em que se resumem todos os estudos da personalidade do autor; 4) da sociologia, pois não passam de sociologia os estudos sobre meio social e econômico do autor; 5) da filologia e ciência da linguagem (COUTINHO, 1968, p. 24).

Embora T. S. Eliot tenha concepções semelhantes com relação à crítica literária, a veemência dos argumentos de Afrânio Coutinho não se reitera no ensaio de 1956. Decorridos trinta e três anos, o escritor inglês afirma que seu propósito é apenas “alertar para a transformação da

crítica literária”, iniciada por Coleridge e propagada pela comunidade crítica a partir da década de 30.

A função da crítica não é mais representada como “a elucidação de obras de arte e a correção do gosto”. O autor declara que, nesse interstício de trinta e três anos, além da crítica literária ter sofrido transformações, a definição de sua função também se modificou, uma vez que aquela “soa algo pomposa aos nossos ouvidos em 1956”. Compatível aos ouvidos contemporâneos de T. S. Eliot é a função da crítica como promotora da “compreensão da literatura” e do “prazer que dela se obtém” (ELIOT, 1991, p. 156).

Não só a função da crítica foi redefinida nesse ensaio, mas ainda o emprego da palavra “gosto” foi reformulado e explicado. O primeiro passo de um leitor/crítico é conhecer a entelúquia de um poema para, enfim, ser capaz de analisá-lo. Conhecendo a entelúquia, o leitor/crítico recebe prazer oriundo da leitura do poema, o que não coincide com “gostar do” mesmo. Então, podemos sintetizar as etapas de construção da capacidade crítica de um escritor em: percepção da razão que determina a criação; extração de todo o prazer que a criação é capaz de fornecer; e, finalmente, análise da criação com base nas duas etapas anteriores.

Existe a etapa da “explicação”, anterior à percepção da entelúquia e que, por vezes, pode ser subtraída, em virtude do efeito imediato que um poema produz no ato da leitura sem a necessidade de esclarecimentos. É devido a esse processo em etapas que o autor não desagrega “prazer” e “compreensão”, já que o primeiro é consequência do segundo e ambos estão interligados pela entelúquia da obra de arte.

As modificações da crítica contemporânea de T. S. Eliot tiveram suas origens na expansão das áreas do conhecimento constituído pelo homem em fase de evolução intelectual. Por conseguinte, a atividade crítica foi praticada por diversas categorias sociais dotadas de distintas especialidades, o que implicou a formação de uma crítica específica, focada em uma área, e uma crítica abrangedora de várias áreas simultaneamente. Suas fronteiras foram ultrapassadas pelo crítico cuja ênfase não é a literatura em primeiro plano.

O autor, portanto, apresenta a diferença entre um crítico literário e um crítico que ultrapassou a fronteira da crítica literária, afirmando que o primeiro não está necessariamente restrito à literatura, porém merece tal denominação se realmente “seu objetivo primordial, ao escrever crítica, for o de ajudar seus leitores a compreender e a sentir prazer” (ELIOT, 1991, p. 158), enquanto que o segundo perde o sentido da crítica literária propriamente dita e produz um texto válido a outros campos intelectuais. Segundo o autor, o crítico deve ser um homem “de conhecimento e experiência de vida”, apto a transitar por diversos meios linguísticos, sociais e psíquicos, contudo sem romper a barreira da crítica literária.



A publicação de *A função da crítica* provocou a retomada de alguns apontamentos no ensaio posterior. Há uma ressalva com relação aos argumentos negativos acerca da crítica impressionista, denominada como crítica fundamentada no prazer. Em 1956, a preocupação de T. S. Eliot era a incorporação de áreas distintas na literatura por meio da crítica literária, resultando, assim, em uma crítica puramente explicativa. Sendo assim, a dissecação de cadáveres sobre a mesa possibilita a descoberta de engrenagens humanas criadas por um Criador que está acima de todas as coisas, e a construção de um Frankenstein proporciona a produção de partes do corpo tiradas do bolso e o prazer de assumir a categoria de Criador por um instante.

O que, em 1923, era segregação entre críticos “corruptores”, que produziam uma crítica “ociosa”, e críticos “profissionais”, autores de um texto “útil”, torna-se, em 1956, consequência do avanço sócio-intelectual e do incentivo à especialização. *As fronteiras da crítica* seria, portanto, um retorno ao passado e uma solicitação de ressalva, uma vez que a percepção das modificações fez com que a crítica literária fosse analisada diferentemente. Após o desenvolvimento intelectual do homem do século XX, o tema de discussão predominante no ensaio de 1956 é a linha que separa crítica e literatura e o limite atribuído a primeira a fim de que não busque características da segunda ou de outras áreas do conhecimento.

Embora a crítica tenha a sua funcionalidade permanente, os sistemas modificam-se à proporção que o homem adquire novas bases e conceitos estéticos. Se T. S. Eliot afirma que os argumentos reunidos no ensaio *A função da crítica* são “datados”, consideramos os conceitos abordados em *As fronteiras da crítica* também “datados” aos leitores do século XXI.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COLERIDGE, S. T. **Biographia literaria**. 1817. Disponível em: [http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk\\_files=1461994&pageno=1](http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1461994&pageno=1). Acesso em: 11 jun. 2012.

COUTINHO, A. **Crítica e poética**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.

ELIOT, T. S. A função da crítica. In: **Ensaio**. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 49 – 62.

ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: **Ensaio**s. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37 – 48.

ELIOT, T. S. As fronteiras da crítica. In: **De poesia e poetas**. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 140 – 160.

FRYE, N. **T. S. Eliot**: writers and critics. Edinburgh and London: Oliver and Boyd, 1963.

LUCY, S. **T. S. Eliot and the idea of tradition**. London: Cohen & West, 1960.

## DANTE E A LÍRICA: ENTRE TEORIA E POESIA

**Eduardo Sterzi**  
**Doutor - FAAP**

**RESUMO:** Embora Dante Alighieri, sobretudo com o *De vulgari eloquentia* e a **Vita Nova**, tenha desempenhado papel fundamental na consolidação da ideia moderna de lírica, isto é, da ideia de uma lírica vernacular, subjetiva e autorreflexiva, não encontramos a palavra *lírica* em nenhum ponto de sua obra. Examinamos aqui as possíveis razões dessa ausência e refletimos sobre o que ela pode significar para a compreensão de uma história da lírica moderna que ali, em alguma medida, se inicia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dante; lírica; gênero literário.

**ABSTRACT:** Although Dante Alighieri, especially in *De vulgari eloquentia* and the **Vita Nova**, had had a fundamental role in the consolidation of the modern idea of lyric, i.e. of the idea of a vernacular, subjective and self-reflexive lyric, we do not find the word *lyric* in his work. We examine here the possible causes of this absence and speculate about what it can mean to the understanding of a history of modern lyric that has its beginnings there.

**KEYWORDS:** Dante; lyric; literary genre.

Dante Alighieri, que teorizou sobre tantos temas (a língua vulgar e a monarquia, a que dedicou tratados específicos, são apenas os exemplos mais evidentes), não nos oferece nenhuma discussão explícita acerca dos gêneros literários como hoje os compreendemos – o que não deve ser interpretado, porém, como sinal de desinteresse pelo assunto. Pelo contrário: Dante, ao longo de toda sua obra, fez do *pensamento do gênero* – que é ainda o *pensamento da forma*, mas numa escala mais ampla – um dos fatores determinantes de sua incrível inventividade. Acontece, porém, que em Dante o pensamento do gênero é proposto, conforme a praxe de seu tempo, quase sempre em termos de *modus* e *stilus* (palavras que já remetem à percepção de uma *genericidade*, de uma disposição que pertence ao infratexto e que comunica diversos textos para além da singularidade de cada um).<sup>1</sup> Quando Dante se refere, no *De vulgari eloquentia*, aos “inlegítimos et irregulares modos” (*DVE* II iii 3) – abrangendo aí canções, baladas, sonetos –, já ensaia um reconhecimento teórico desta que será a *lírica moderna*, isto é, em termos sucintos, desta lírica vernacular, subjetiva e, sobretudo, autorreflexiva cujo reconhecimento prático (poético, mas também crítico) ele nos dera na *Vita Nova*. No mesmo tratado, Dante determina três temas como dignos de serem tratados no “vulgar illustre”: *salus*, *venus*, *virtus* (*DVE* II ii 6-7). Jauss argumenta que esta articulação “não corresponde a uma divisão em gêneros, mas a uma nova poética dos estilos” (JAUSS, 1970, 94), e ele tem razão. Porque é precisamente no entrelaçamento das dimensões religiosa, amorosa e ética assinaladas para a poesia vernacular que se delineia o novo gênero.<sup>2</sup> O próprio Jauss não deixa de perceber a emergência, aí, de um “sistema lírico”, a partir dos “gêneros novos da poesia lírica criada

---

<sup>1</sup> Zygmunt G. Barański argumentou convincentemente pela cautela no uso da noção de gênero para tratar de literatura medieval. A ênfase no gênero como ferramenta crítica pode – “filologicamente falando” (embora, como admite o próprio Barański, esta ênfase tenha surgido com a filologia tardo-oitocentista e novecentista) – gerar impressões erradas a respeito da textualidade medieval e do pensamento medieval sobre literatura, na medida em que mobiliza uma taxonomia (e, portanto, um vocabulário) anacrônico em relação ao momento da produção dos textos, e porque dá muito mais peso ao gênero do que ele tinha à época. Barański diz mesmo não ter encontrado até hoje nenhuma palavra na tratadística medieval que pudesse ser traduzida por *gênero* no sentido que tem atualmente; e conclui que “como uma regra, a Idade Média examinou e percebeu a literatura relacionada com toda sorte de categorias que não a de gênero” (BARAŃSKI, 1995, p. 16).

<sup>2</sup> Cf. GARCÍA BERRIO, 1999, p. 23: “A nosso juízo, a contribuição principal de Dante à reformulação renascentista da teoria dialético-expressiva dos gêneros não deve buscar-se no acerto de algumas rígidas aplicações da teoria dos três estilos, ainda de cunho medieval, a certas modalidades – *trágica*, *cômica* e *elegíaca* – dos textos literários. Com a possibilidade associada de estender-se até variedades textuais da série que já se perfila globalmente como lírica: *canção*, *balada*, *soneto*, nesta ordem. A contribuição mais influente de Dante neste sentido se exerce antes por via indireta, e consiste em sua vigorosa assunção pragmática de um conglomerado de temas e tons poéticos novos, genuinamente próprios da nova poesia vulgar. Reúne-os em torno a uma alternativa dialética global, complementar à dramática e à épica clássica, que começava a perfilar-se como realmente legítima no alcance e volume de sua dignidade histórica moderna. Esta multiforme entidade temática e formal – que engloba a canção, o madrigal, o soneto, etc. – revela a entidade unitária de sua voz – lírica, embora ainda não alcance em Dante um nome estável – nos poemas da *Vita Nuova*, como nos do *Canzoniere* petrarquesco e nos dos livros dos provençais e dos *dolcestilnovistas*, com pujança não inferior à antiga voz épica de sua própria *Comédia*”.

pelos provençais em língua popular românica” (em vez de *gêneros*, seria preferível que Jauss falasse aqui de *formas*, e teremos de lembrar que a forma lírica mais frequente em Dante, o soneto, não é invenção dos provençais) os quais “certamente não se desenvolveram isoladamente, mas numa dependência e numa repartição recíproca de funções” (JAUSS, 1970, p. 94). O auge da sistematização dos gêneros, na obra de Dante, encontra-se no *De vulgari eloquentia*. À altura da composição da **Vita Nova**, como observa agudamente Sergio Cristaldi, “o confronto entre os gêneros é encenado antes que codificado”, o que de qualquer modo não deixa dúvida quanto à “consciência” que Dante tinha desse “confronto” (CRISTALDI, 1994, p. 68). Daí não se poder subscrever integralmente a ideia de Edoardo Sanguineti de que a **Vita Nova** poderia ser lida como uma “teoria da lírica” (SANGUINETI, 1999, p. XV)<sup>3</sup>: é, sim, antes, encenação, dramatização, representação da origem da lírica moderna. Neste sentido, sua atitude é ainda a de seu tempo: “A poesia medieval”, como observou Eugene Vance, “interpreta problemas de interpretação dramaticamente, e não logicamente, assim como um músico interpreta problemas de compreensão musical numa sonata interpretando-os, e não analisando-os” (VANCE, 1979, p. 383). Para a poesia medieval, como para a poesia (e prosa) de Dante, aquilo que Vance denomina “consciência hermenêutica” foi determinante e, podemos supor, esteve na base mesma da “extraordinária atividade eidogenética” que, nas palavras de Cesare Segre, caracterizou os séculos XII e XIII (SEGRE, 1984, p. 72). Para além da rica proliferação lírica capitaneada pelos grandes modelos formais da canção trovadoresca e, depois, do soneto, basta lembrar que é nesta época (sigo a síntese de Segre) que o *roman* individua-se como gênero autônomo, depois de ter secundado por algum tempo formas narrativas afins como os *lais* (de Marie de France a Jean Renart) e os *fabliaux*, e revela sua tendência hegemônica, aspirando a anexar em si os demais gêneros, “tornando-se, mais que gênero-guia, gênero ‘total’” (SEGRE, 1984, p. 72). A *chanson* de geste converge com o *roman*, “assimilando-lhe o tratamento da fenomenologia amorosa e a abertura ao cômico”, e assim, podemos acrescentar, se tornam modelos narrativos românicos para a **Commedia**, ao lado da epopeia virgiliana, modelo latino.

A própria denominação de **Commedia** (ou, mais precisamente, *Comedia*, como se lê no texto do poema) deixa claro que, para Dante, o sistema dos gêneros e das formas estava longe de ser (relativamente) estável como era na Antiguidade, ou como dá a impressão de ser ainda, contra todas

---

<sup>3</sup> De Robertis também caracteriza a **Vita Nova** como uma “teoria da poesia” (DE ROBERTIS, 1984, p. 4). Comentário de Manuela Colombo a esta definição: “teoria da poesia, pois, e ao mesmo tempo história de palavras e, sobretudo, do modo em que estas palavras se dizem, se trocam” (COLOMBO, 1994, p. 63).

as evidências, para alguns teóricos modernos.<sup>4</sup> Há uma espantosa labilidade no tempo de Dante. Os nomes dos gêneros e formas são maleáveis, abrangem coisas muito diferentes. Não só *tragedia* e *comedia* perdem sua conexão obrigatória com o drama, mas também *canzone*, que designa, a princípio, a canção propriamente dita, é mobilizado por Dante como uma das palavras – a outra é *cantica* – com que se nomeiam cada uma das três grandes divisões da **Commedia**. Mas a “fluidez das relações textuais” (BARAŃSKI, 1995, p. 18) vai mais além no que se refere à **Commedia**: recordemos, com Barański, as diversas denominações que se vão sucedendo no próprio texto de Dante para nomeá-lo em todo ou em partes – *sacrato poema*, *poema sacro*, *poesi*, *canto*, além das já referidas. É uma verdade ainda não totalmente assimilada pelos estudos literários, marcados até hoje por um forte preconceito que leva a ver a Idade Média como uma época de imobilismo, o fato de que “a terminologia crítica medieval era denotativamente volátil, de modo que a mesma palavra poderia frequentemente ter sentidos completamente diferentes ou designar características textuais completamente diferentes” (BARAŃSKI, 1995, p. 55n). (O trabalho do crítico ganharia muito em levar em conta precisamente essa flutuação, à medida que ela não é aleatória, antes, mostra-se historicamente muito significativa. E a vantagem da Idade Média para o estudioso da questão dos gêneros, em comparação com a Antiguidade, é que aqui se pode acompanhar o surgimento dos gêneros a partir de seus inícios: a investigação não afunda no mito.) Barański flagra acertadamente, na concepção medieval da literatura, “a crença na fundamental complexidade e riqueza da escrita” (BARAŃSKI, 1995, p. 30). Esta crença depende de um esvaziamento da retórica e da poética clássicas. Como observa Curtius: “No milênio anterior a Dante, o antigo sistema dos gêneros poéticos decompôs-se até a desfiguração e a incompreensibilidade” (CURTIUS, 1996, p. 442). Assiste-se a um largo período de fértil anomia genérica e formal até que surjam as primeiras artes poéticas dedicadas à nova poesia vernacular. Dante apanha, na verdade, os últimos momentos desta atmosfera muito favorável à invenção de gêneros e formas; e com a vantagem de que, em sua época, o vácuo deixado pela retórica e pela poética desdenhadas foi preenchido, em alguma medida, por outras disciplinas filosóficas e não-filosóficas, o que também teve rendimento para o pensamento do gênero. Para Dante, os problemas poéticos podem ser resolvidos, e frequentemente o são, segundo operações de praxe da filosofia ou da teologia.<sup>5</sup> É neste sentido que, inicialmente, devemos compreender a proposição de Boccaccio sobre a identidade entre poesia e teologia em

---

<sup>4</sup> Flagrar essa produtiva instabilidade do sistema dos gêneros, frise-se, não é, de modo algum, adotar uma posição à Croce, com a recusa frontal a qualquer consideração genérica. Antes, é precisamente porque o sistema não é fechado e estabelecido de uma vez por todas que a questão dos gêneros merece ser sempre posta de novo em pauta.

<sup>5</sup> O exemplo mais nítido dessa resolução de problemas poéticos por meio da filosofia e da teologia encontra-se na digressão teórica de VN 16 [XXV], quando, para esclarecer o emprego da personificação nos poemas, recorre-se seja à doutrina dos anjos, seja a teoria aristotélica dos corpos e do movimento.

Dante.<sup>6</sup> Daí também que as observações de Dante sobre poesia costumem passar ao largo da retórica, que é sempre normativa, obtendo um aspecto sobretudo especulativo. Observe-se, porém, que esse recurso à teologia (ou à filosofia) não pode ser interpretado – já o foi bastante – como uma redução da poesia a termos alheios à sua tessitura própria. Os problemas, assim como os resultados (ou seja: os poemas em projeto, assim como os poemas efetivamente realizados), continuam sendo os da poesia.

Quando Dante compunha a **Vita Nova** e, depois, a **Commedia**, havia espaço mesmo para um aberto combate contra o sistema dos *genera dicendi*, que era não só a categorização mais abrangente mas também a mais influente na Idade Média. O ideal normativo desse sistema era que os três estilos – *gravis* (ou *altus* ou *grandiloquus* ou *sublimis*), *mediocris* e *humilis* (ou *extenuatus*) – se mantivessem o mais possível separados. Conforme observa Barański, foi diretamente contra as constrictões deste sistema que Dante voltou seu ímpeto ao projetar e realizar a *Commedia*. Mas frise-se que, como argumenta o mesmo Barański, a teoria dos *genera dicendi* jamais teve, na Idade Média, a “força definicional absoluta” que filólogos e demais estudiosos modernos costumam lhe atribuir. Seria incorreto supor que, na teoria literária da época, alguma categoria tivesse tal “autoridade totalizante”: “Pelo contrário, o texto medieval desliza entre categorias e, ao fazê-lo, molda diferentes identidades para si, enquanto ao mesmo tempo forja e rompe ligações entre si e outros textos” (BARAŃSKI, 1995, p. 17).<sup>7</sup> A isto se combina a advertência de que devemos ser prudentes quanto a possíveis exageros no uso da noção de diferença na descrição da literatura medieval. É antes, diz Barański, o “jogo [*interplay*] entre diferença e similaridade” que regula a textualidade da época (BARAŃSKI, 1995, p. 17). Não deveria espantar que uma cultura assim consciente da criatividade e da complexidade da literatura, e tão impregnada do simbolismo do livro, e marcada profundamente pelo impulso revolucionário propiciado pelo vernáculo, tenha parido, como seu coroamento, “o livro mais original” – são palavras de Barański – “que a cultura ocidental jamais produziu” (BARAŃSKI, 1995, p. 18): a **Commedia**. Uma noção restritiva de arte literária certamente seria percebida, pelo poeta, como um bloqueio a tal ímpeto de novidade.

Para dar conta dessa fecunda proliferação genérica e formal que está na base do projeto literário dantesco, podemos recorrer à noção romântica, estudada por Benjamin em sua tese de

<sup>6</sup> Cf. BARAŃSKI, 2000, pp. 100-101: “Como sempre com Alighieri, se termina admirando a audácia e a originalidade do poeta antes que do pensador. E isto [...] não o desagradaria, Na crise intelectual introduzida pelo aristotelismo no pensamento medieval, as formas mesmas do saber tornaram-se objeto de discussão; e é neste espaço que Dante de repente põe o próprio trabalho, reivindicando para a poesia o primado gnoseológico, porque, em confronto com as outras disciplinas e com os outros sistemas cognoscitivos, ela consegue fazer se encaixarem do modo mais efetivo a forma e o conteúdo do criado, e consegue portanto oferecer a melhor analogia da divindade. Deste ponto de vista, Dante é verdadeiramente *theologus-poeta* como quiseram os seus primeiros leitores”.

<sup>7</sup> Barański reitera esta expressiva noção de *deslizamento* (“slides between”) logo em seguida, ao descobrir o impulso para a *novitas*, característico da prática literária medieval, implicado na “altamente flexível idéia do texto como algo em constante fluxo entre diferentes possibilidades” (BARAŃSKI, 1995, p. 18).

doutorado, de um “*continuum* das formas”.<sup>8</sup> Tomar essa noção como axioma torna menos paradoxal o fato de que a representação da origem da lírica moderna possa ser melhor apreendida na **Vita Nova**, isto é, numa obra mista de poesia e prosa, num prosím metro, e não numa obra exclusiva e propriamente lírica. Afinal, foi na teoria romântica que melhor se percebeu – iluminando-se, assim, toda a série histórica antecedente – que, entre prosa e poesia, não há nem uma distinção absoluta, tampouco alguma forma de hibridismo, que suporia a indistinção, a anulação das diferenças, mas, sim, uma tensa geração recíproca. Benjamin resumiu muito bem esta atitude, em duas sentenças que devem ser lidas conjuntamente. A primeira diz: “A Idéia da poesia é a prosa” (*Die Idee der Poesie ist die Prosa*) (BENJAMIN, 1993, p. 106). E a segunda: “A poesia romântica é [...] a Idéia mesma da poesia; ela é o *continuum* das formas” (BENJAMIN, 1993, p. 95). (E vale notar que a origem da lírica moderna, tal como se deixa vislumbrar na **Vita Nova**, será também, em alguma medida, a irrupção da “Idéia mesma da poesia”.)

Parece óbvio que qualquer tentativa de compreensão do que seja a lírica moderna tem de começar por um retorno aos textos. Mas certamente surpreenderá, a quem voltar aos poemas de Dante, que a lírica não exista como algo isolado e só possa ser *definida* à medida que *confina* com outros gêneros: se bem que a noção de *fin*, inerente a ambos os verbos, *definir* e *confinar*, seja ela mesma duvidosa, pois o território de um gênero não parece ser finito, sendo antes válida a noção de *fronteira*, em que a passagem, o trânsito, são permitidos. A relação de todo texto singular com um gênero literário (ou com mais de um gênero), como bem disse Derrida, é sempre uma relação de “*participation sans appartenance*”, uma relação marcada pelo “*débordement*” (DERRIDA, 1985, pp. 256 e 262). Num texto como a **Vita Nova**, um *prosimetrum*, os contatos e contaminações entre os gêneros e as formas ficam mais evidentes. No fim das contas, um gênero só pode existir em contato com outros, e só se singulariza, por assim dizer, historicamente, mas sempre integrado a um sistema genérico dinâmico, mais amplo que qualquer gênero isoladamente.

A rigor, portanto, não existe gênero ou forma pura, o que torna irrelevante a pergunta sobre a essência do lírico. O lírico nunca está lá onde deveria estar; na **Vita Nova**, ele começa, afinal, precisamente onde acaba: na prosa. O discernimento do que chamamos lírica é uma operação provisória e falível: a ideia de lírica só se divisa como fulguração momentânea no céu de uma

---

<sup>8</sup> Cf. BENJAMIN, 1993, p. 94: “A teoria romântica da arte atinge seu ápice no conceito de Idéia da arte [...]. Longe de constituir meramente um ponto de ligação esquemático entre os teoremas singulares sobre a crítica, a obra, a ironia etc., este conceito é configurado objetivamente do modo mais significativo. Apenas nele pode-se encontrar aquilo que guiou como inspiração íntima os românticos em seus pensamentos sobre a essência da arte. Do ponto de vista do método, o conjunto da teoria da arte romântica repousa sobre a determinação do medium-de-reflexão enquanto arte, ou, melhor dizendo, enquanto Idéia da arte. Dado que o órgão da reflexão artística é a forma, logo a Idéia da arte é definida como o medium-de-reflexão das formas. Neste relacionam-se constantemente todas as formas-de-exposição, transformando-se umas nas outras e se unindo na forma-da-arte absoluta, que é idêntica à Idéia da arte. A Idéia romântica da unidade da arte assenta-se portanto na Idéia de um *continuum* das formas. Deste modo, então, por exemplo, a tragédia se relacionaria, para o espectador, de maneira contínua com o soneto”.



poeticidade mais indistinta, ou como erupção momentânea que expulsa uma porção do magma móvel e polimórfico da poeticidade. Para dar conta metaforicamente deste processo de conhecimento da lírica, poderíamos recorrer às imagens já algo batidas do *móBILE* ou da *constelação*: configurações cuja figura decisiva – um instante de fixidez na mobilidade constante – depende sempre da posição relativa do observador. Já dissera Benjamin: “As idéias se relacionam com as coisas como as constelações [*Sternbilder*] com as estrelas” (BENJAMIN, 1990, p. 214; trad. bras. 1984, p. 56).<sup>9</sup>

Como conciliar a entrevisão da origem da lírica moderna na **Vita Nova** com a constatação de que, ao longo de toda a obra de Dante, não se usa nenhuma vez, seja como substantivo ou adjetivo, a palavra *lírica*? E sobretudo: como pretender capturar na **Vita Nova** uma *ideia* ou *imagem dialética* da lírica, se nem ali, nem em qualquer outro *locus* dantesco, ela assim é nomeada? Apenas duas ocorrências de *lira*, ambas no *Paradiso* (XV 4 e XXIII 100): não parecem, porém, comportar qualquer alusão à *lírica* como gênero, tal como Boccaccio e Petrarca, na imediata sequência da criação dantesca, já a compreenderão.

Certamente não será por acaso que a palavra *lírica*, que está ausente, seja em italiano, seja em latim, nas obras de Dante, aparecerá em seus dois grandes sucessores. Nas *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, lemos, ainda no *accessus*, quando Boccaccio está explicando o título da *Commedia*: “le poetiche narrazioni sono di più e varie maniere, sì come è tragedia, satira e comedia, bucolica, elegia, *lírica* ed altre” (BOCCACCIO, 1994, v. 1, p. 4, grifo meu). Depois, na exposição literal do canto IV do *Inferno*, ao comentar o verso “l’altro è Orazio satiro che vene” (89), escreve Boccaccio que foi Horácio “il primero poeta che in Italia recò lo stile de’ versi *lirici*” (BOCCACCIO, 1994, v. 1, p. 198, grifo meu).<sup>10</sup> O mesmo Horácio será qualificado como “poeta lírico”, por Petrarca, na dedicatória da *Familiar* XXIV, 10: “Ad Horatium Flaccum *lyricum* poetam” (PETRARCA, 1942, v. 1, p. 247).

---

<sup>9</sup> Em *Sternbild*, leia-se também *dialektische Bild*.

<sup>10</sup> É revelador da complexidade dos nexos genealógico-culturais tais como concebidos pelo Medievo que, neste passo, Boccaccio não assinala um precedente grego para o experimento lírico horaciano, mas, sim, um hebraico, bíblico: “Usò similmente quella di Virgilio e d’alcuni altri eccellenti uomini; e fu il primero poeta che in Italia recò lo stile de’ versi lirici, il quale, come che in Roma conosciuto non fosse, era lungamente davanti da altre nazioni avuto in pregio, e massimamente appo gli Ebrei, per ciò che, secondo che san Geronimo scrive nel proemio *libri Temporum* d’Eusebio cesariense, il quale esso traslatò di greco in latino, in versi lirici fu da’ Salmisti composto il *Saltero*, e questo stilo usò esso Orazio in un suo libro, il quale è nominato *Ode*”. Já Dante referia-se ao “*Salterio*” no *Convivio*, em termos que Boccaccio retoma: “E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza ed armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino, come l’altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che i versi del *Salterio* sono senza dolcezza di musica e d’armonia: ché essi furono transmutati d’ebreo in greco e di greco in latino, e nella prima transmutazione tutta quella dolcezza venne meno” (*Conv.* I vii 14-15). A *liricidade* do “*Salterio*” apresenta-se como tal, para Dante, no ato mesmo de sua *desliricização*: eis aí um excelente exemplo da crítica como “mortificação das obras”, para lembrar uma proposição de Walter Benjamin.

Que a *lírica* não apareça assim denominada em Dante se compreende a partir da própria história complexa – cheia de interrupções e saltos – daquilo que podemos chamar de *consciência genérica* da lírica. Isto que hoje abarcamos sob a designação comum de *lírica* divide-se em pelo menos quatro grandes fases, numa curiosa alternância entre períodos de predomínio da oralidade e períodos de predomínio da escrita. À “lírica” grega inicial, mais propriamente dita *melos* ou *melopoios* (sempre em conexão com a *mousikè*), sucede-se a lírica escrita dos alexandrinos e dos romanos. Na Idade Média, a lírica é novamente vocal-musical, até que, na Itália, com o soneto, anuncia-se aquela que podemos chamar de lírica moderna, distinguida pelo fato de ser escrita. Em alguma medida, estas quatro fases podem ser reduzidas a duas tradições concorrentes, cada uma delas compreendendo um movimento da vocalidade originária em direção à escritura tardia; Ezra Pound viu com clareza o fosso entre uma tradição e outra: “As duas grandes tradições líricas que mais nos concernem são aquela dos poetas Mélicos e aquela de Provença. Da primeira proveio praticamente toda a poesia do “mundo antigo”, da segunda praticamente toda aquela do moderno” (POUND, 1954, p. 91). (Note-se que, para Pound, a tradição iniciada pela mélica grega continua concernente a nós, leitores do presente, tanto quanto a tradição lírica moderna inaugurada pelos provençais; isto se entende a partir da postulação, que está na base de todo o seu trabalho como poeta, tradutor e crítico, de uma fundamental *contemporaneidade de todas as épocas*<sup>11</sup>: contemporaneidade que, porém, só se efetiva por meio daquele trabalho, isto é, pela construção das condições de uma legibilidade contemporânea, e contemporaneizante, dos textos do passado.)

Parece ter sido com os filólogos alexandrinos que o que hoje denominamos, anacronicamente, “lírica grega” recebeu pela primeira vez um nome que a identificasse como gênero: *melikè poièsis*.<sup>12</sup> Ainda em Alexandria, a noção de *melikè poièsis* convergiu com o termo *lyrikos*, que qualificava, de início, somente o poeta, e não a poesia. Na época da formação do cânone alexandrino, entre os séculos III e II a.C., são designados como *lyrikos* apenas os nove poetas canônicos (*ènnèa lyrikoi*): Píndaro, Simônides, Alceu, Estesícoro, Safo, Alcman, Anacreonte, Íbico e Baquílides.<sup>13</sup> O epigrama da *Antologia Palatina* (IX 184 e 571) que constitui o testemunho pioneiro deste cânone é também um dos primeiros registros do adjetivo. Trata-se também da primeira vez que poetas líricos são considerados sem desdouro no confronto com épicos e trágicos; o que vale dizer: trata-se do momento da primeira institucionalização da lírica, deixando

<sup>11</sup> Cf. POUND, 1960, p. 7: “All ages are contemporaneous”.

<sup>12</sup> Não obstante sua provável procedência alexandrina, os mais remotos registros que nos chegaram desta expressão são posteriores: o primeiro deve-se a Plutarco, nas *Moralia* (348b), seguido, no século II d.C., do gramático Proclo, na *Chrestomatia* (319b), e do escoliasta Dionísio Trácio (*Scholia* III 450).

<sup>13</sup> Cf. GUERRERO, 1998, p. 34 (e n, para o que veio imediatamente antes). Sigo Guerrero, ao extenso, em sua reconstrução da história do estabelecimento das noções de *poeta lírico* e de *poesia lírica*.

para trás o silêncio de Aristóteles e o desdém de Platão.<sup>14</sup> Como efeito desta institucionalização, temos, entre os séculos II e I a.C., a difusão do termo *lyrikos* entre os teóricos da poesia e o estabelecimento da noção de *lyrikè poièsis* como gênero (a primeira ocorrência se dá na gramática de Dionísio Trácio). A denominação persistirá em latim, o que é um sinal da força da influência alexandrina sobre a cultura literária romana. Vale notar, em acréscimo, que, quando a noção de *poeta lírico* surge entre os alexandrinos, ela, como diz Gustavo Guerrero, traz a sensação de “algo paradoxal e anacrônico”: a evocação da *lira* que a denominação comporta já se dá numa cultura cuja imagem central está longe de ser o ambiente musical, mas é, sim, a biblioteca (GUERRERO, 1998, p. 41). Não será arriscado supor que, a partir daí, a lírica já começa a definir-se como aquela poesia saudosa de um canto que ela já não quer ou já não pode ser.

Entre os romanos, Horácio foi o primeiro a qualificar a si mesmo “lyricus vates” (*Odes* I 1), reivindicando a designação antes reservada aos poetas do cânone alexandrino (não por acaso, será, como vimos, o *lírico* por excelência para Boccaccio e Petrarca). A partir do período augustano, o termo *lyricus* se propaga no vocabulário crítico latino. *Melicus*, primeira aculturação do conceito grego de *melikè poièsis*, não desaparece, mas se torna raro. Cícero é provavelmente o último escritor romano para quem, como em Alexandria, *melicus* é o gênero e *lyricus*, o poeta. Ovídio, contemporâneo de Horácio, põe na boca de Safo uma alusão aos seus *lyrici modi* (*Heroides* XV 6, 26), assim como designa Anacreonte *lyricus senex* (*Tristia* II 360). Estácio, três gerações depois, fala em *lyricum carmen* (*Silvarum*, IV, praefatio). Quintiliano já conhece só a palavra *lyricus* (*De Institutione Oratoria* I, v, 6; VIII, vi, 71; IX, iv, 53). Diomedes, entre os gramáticos do século IV, é aquele que mais contribui para a permanência da *lírica* como denominação genérica na Idade Média e no Renascimento. É por este caminho que se chega, no século VII, às *Etimologias*, onde Isidoro inverte a etimologia alexandrina, fazendo derivar *lira* de *lírica*: “Lyrici poetae àπò τοῦ ληρεῖν, id est a varietate carminum. Vnde et lyra dicta” (“Os poetas líricos tomam seu nome de *lereîn*, isto é, da variedade de versos. Também por isso a lira é assim chamada”) (*Etymologiarum* VIII, 7, 4: ISIDORO DE SEVILLA, 2000, v. 1, p. 708). A palavra “lyrica” aparece também no *De animae exsilio et patrie*, também conhecido como *De artibus*, de Honório de Autun (século XII): com ela, se circunscrevem as “odas, id est laudes deorum vel regum hymnilega voce resonant” (*PL* CLXXII, 1234D); o exemplo é, aí, Horácio. Com exceção desta passagem, são raras as ocasiões em que o termo *lírica* aparece, com seu significado tradicional, em autores da Baixa Idade Média. De todos os tratados dos séculos XII e XIII, somente na *Poetria* de Jean de Garlande encontramos uma referência à *lírica*; mas, como nota Gustavo Guerrero, “o que Garlande podia entender pelo nome genérico resulta bastante confuso” (GUERRERO, 1998, p. 58). A alusão ao *carmen lyricum* aparece

<sup>14</sup> Cf. GENETTE, 1986. Sobre o “tardio reconhecimento da lírica”, ver também SEGRE, 1989, p. 72.

na seção *De differentia carminum*, que, como observa Guerrero, dá a impressão de que ali foram despejadas todas as denominações genéricas que Garlande não conseguira incluir em outras partes do tratado. “A imagem que a *Poetria* nos propõe da poesia lírica resulta assim, quando menos, mal-traçada” (GUERRERO, 1998, p. 59). Não obstante, trata-se do único testemunho de peso do nome genérico na teoria poética medieval. A maioria dos tratadistas simplesmente ignora o termo – e quando o utilizam, jamais o aplicam a poemas vernaculares.

Encontra-se aí, na dependência em relação à teoria poética de sua época, uma explicação para o fato de que Dante jamais utilize a palavra *lírica*, mesmo que efetivamente reconheça (e mesmo, sobretudo no *De vulgari eloquentia*, institucionalize) o gênero ressurgente, agora em vernáculo. Esta dependência, afinal, é relativa: Dante, desde a **Vita Nova**, estava cômico, contra os preconceitos da tratadística, de que “dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino” (VN 16.4 [XXV 4]). Quiçá a percepção – criticamente precisa – de que, entre esta lírica nova e a lírica de gregos e romanos, havia um hiato em alguma medida intransponível que o tenha levado a evitar, em sua obra, o nome genérico: o qual, no entanto, precisamente porque Dante procedeu à delimitação do gênero, oferecendo uma sua *imagem*, como irrupção, à posteridade, acabou se impondo a Boccaccio e Petrarca, justamente os dois grandes italianos que levaram adiante o projeto escritural dantesco, projeto este que, reduzido ao seu fundamental, consistirá ainda na perseguição de um *vulgar* condizente com a configuração literária<sup>15</sup> e no desenvolvimento de uma literatura em que a *lírica*, mesmo quando submetida ao achatamento do verso narrativo ou da prosa, permanece no centro da oficina, como forma originária de toda a operação poética. O uso mesmo do termo *lírica* pode ser entendido como um efeito da obra dantesca sobre Boccaccio e Petrarca; é previsível que o conceito surja tardiamente para nomear um fenômeno que já se iniciou, especialmente quando se trata de um gênero literário. Cabe lembrar, aqui, palavras de Paul Zumthor, que apanhou muito bem a dupla temporalidade do gênero (que é também aquela da *origem*), a um só tempo prévio e tardio em relação ao texto: “Finalidade pré-existente ao texto, o gênero concerne ao porvir mais do que ao passado do qual provém. Ele projeta este passado sobre o porvir e funciona em prospectiva. Pouco importa a aparente insularidade dos textos que procedem dele e que o constituem: ele os reúne no tempo que ele *detém*” (ZUMTHOR, 1984, p. 13). O gênero, pois, como operador privilegiado da sempre ambígua posição temporal (e histórica) do texto: abismo de palavras a estender-se, em curto-circuito (daí a detenção, a interrupção, a irrupção), entre a “gênese” e a “pervivência”, entre a “pré-” e a “pós-história”, entre a “origem” e o “rastros”. Gustavo Guerrero –

---

<sup>15</sup> A retomada da denominação *lírica* sinaliza, pois, antes de tudo, a valorização da poesia vernacular românica frente às letras clássicas. Não por acaso diversos leitores de Petrarca se esforçarão por apagar os nexos de sua lírica com o trovadorismo medieval, como se este descendesse diretamente dos antigos (cf. GUERRERO, 1998, pp. 109-110).

para quem a lírica pode ser definida justamente como “um gênero plural e movediço” (GUERRERO, 1998, p. 154)<sup>16</sup> – percebe-o muito bem no encerramento de seu estudo sobre as teorias da lírica:

Não é um segredo que a teoria genérica, ainda que se refira ao passado, fala sempre do presente e às vezes, como os críticos pré-românticos, do porvir. [...] a história dos gêneros literários é menos o rígido relato de suas classificações que a móvel crônica de suas metamorfoses: a variável e descontínua trajetória de um conceito que muda com os textos e os tempos e que vive enquanto é capaz de suscitar uma leitura ou uma escritura. Pois, no fundo, a verdadeira história de um gênero está sempre entre o texto e a classe, [...] nesta câmara de ecos que define a genericidade. (GUERRERO, 1998, pp. 206-207)

Propor, pois, uma nova legibilidade dantesca a partir da re colocação da **Vita Nova** – e, pois, da lírica – no centro do sistema-Dante não é mais que restituir-lhe uma posição que, de fato, já ocupava para a consciência crítico-autoral do próprio Dante, e também aos olhos de seus mais próximos e conspícuos sucessores. A lírica – a cronologia mesma o justifica – pode realmente ser vista como o núcleo fundamental ou originário da obra toda de Dante; se não seu paradigma, o centro móvel (e móvel porque das rimas soltas transfere-se à **Vita Nova**, e desta, sucessivamente, às “petrose”, ao *De vulgari eloquentia*, ao *Convivio*, à *Commedia*) para onde tudo converge e de onde tudo se irradia. Mas esta obra, tão variada em seu conjunto, se constrói não exatamente por reiteração, mas por difusão deste núcleo originário, disseminação quase *cósmica*: nesta possível analogia (que não é estranha à imaginação astro-meta-física, cosmológica e cosmográfica, de Dante<sup>17</sup>), a lírica propriamente dita cumpre a função de matéria primeira, extremamente concentrada; a **Vita Nova**, por sua vez, enquanto prosa desdobrada a partir dos poemas antologizados, seria comparável ao Big Bang, ao átimo explosivo em que se enceta a expansão, virtualmente infinita, daquela matéria. Mesmo a prosa do *libello* faz-se, em alguma medida (que ultrapassa, porém, o costumeiro uso frouxo deste adjetivo), *lírica*. Afinal, neste texto, Dante opera por meio de uma radical redução da história biográfica a uma série de circunstâncias muito precisamente pinçadas, aquelas apenas que têm a ver com seu amor por Beatrice e com a poesia resultante deste amor. Ou seja, mesmo a narrativa está marcada por uma tendência à cifra que é característica da lírica. E também a **Commedia** é atravessada de cima a baixo pelas ressonâncias da experiência lírica do próprio Dante, e não menos pelas frequentes alusões a outros líricos.<sup>18</sup> Esta

<sup>16</sup> Cf. JENNY, 2001, p. 99: “la poésie lyrique serait un genre mettant en oeuvre la défaite de tous les genres, ou encore un genre purement problématique, le genre du non-genre”.

<sup>17</sup> A respeito da *cosmografia* dantesca, há valiosas observações em BOYDE, 1981, assim como em DURLING e MARTINEZ, 1990.

<sup>18</sup> Sobre Dante recordando na **Commedia** seu próprio passado stilnovista, cf. CONTINI, 2001, pp. 133-134. São três os passos em que Dante faz citações de seus próprios poemas líricos na *Commedia* (sempre pela voz de outros): *Purg.* II 112; *Purg.* XXIV 51; *Par.* VIII 37. Note-se que ele só cita canções (duas do *Convivio* e uma da **Vita Nova**), nenhum

onipresença da lírica talvez seja ainda reconhecimento do fato de que toda a literatura em vernáculo, isto é, toda a literatura moderna, começa com a lírica – *começa lírica*.

É neste sentido que recobram pertinência, para além de suas vagas formulações originais, tentativas de singularizar o conjunto da obra de Dante a partir de sua “liricidade” ou “lirismo”.<sup>19</sup> Não será errôneo afirmar que Dante foi antes de tudo – e mesmo quantitativamente – um poeta lírico: e um lírico especialmente prolífico, numa época riquíssima em líricos. De Robertis nos lembra que Dante escreveu mais de 2700 versos líricos, contra os pouco mais de mil de Cavalcanti:

Depois de Guittone, era este o acontecimento mais importante na história da poesia italiana, e era a única coleção de rimas em condições de competir com aquela do aretino em variedade e vivacidade de interesses e em riqueza e inventividade de linguagem. Através da juvenil carreira lírica dantesca, que muito cedo deu lugar a empreendimento mais alto, a língua poética italiana, que florescera imprevisivelmente em poucos decênios, se achou submetida a toda uma série de *tours de force* (as várias fases ou momentos técnicos de que fala Contini), de maturações rapidíssimas, nas quais sempre nova matéria (testemunhos sentimentais, humanos, e testemunhos lingüísticos) era conquistada para o vocabulário da poesia. A maneira “cortês”, a metafísica stilnovística, a dialética e didática teorização, o “sermo” dos realistas, as transposições temáticas da paixão experimental de um Daniel, a generosa moralização; e, ainda, o narrar, o discorrer, o raciocinar, o demonstrar, o argumentar, a elegia e a eloquência, linguagem direta e linguagem figurada, *trobar clus* e velocidade analógica, o louvor e a análise interior, a epístola amorosa provençal e os estros do estilo de correspondência: nada que Dante deixasse sem tentar, a que não desse a sua marca, o seu impulso, a que não ligasse o seu nome. (DE ROBERTIS, 1952, pp. 3-4)

Em Dante, de fato, a lírica parece ter sido sempre a mediação fundamental, seu laboratório mais íntimo: basta constatarmos que, no esforço para superar a *crise da lírica* com que se encerra a **Vita Nova** (“Apresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, nella quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedicta infino a tanto che io potessi più degnamente tractare di lei”, VN 31.1 [XLII 1]), Dante precisa passar pela *lírica de crise* das “petrose”<sup>20</sup> antes de empreender a resolutiva *meta-* ou *hiper-lírica* da **Commedia**.

O discernimento desta centralidade da lírica tem consequências críticas e teóricas que certamente transcendem a esfera da obra dantesca. Têm razão os editores de um simpósio sobre “O lírico como paradigma do moderno” quando observam que a lírica pode ser tomada como “paradigmática para a evolução rumo à literatura moderna, porque o colapso das formas literárias ocorreu antes e pode ser melhor documentado neste gênero do que em qualquer outro” (ISER, 1966,

---

soneto (que são bem mais frequentes na sua obra). Sobre o tratamento da tradição da lírica em geral na *Commedia*, cf. BAROLINI, 1984, pp. 85-187.

<sup>19</sup> Para o primeiro termo, cf. CROCE, 1952 (mas primeira edição em 1920), pp. 25-26 (quando, depois, no desenvolvimento de sua *Estética*, Croce propõe a “liricità” como traço definidor de toda a arte merecedora de assim ser denominada, em alguma medida não faz mais do que ressaltar o papel verdadeiramente originário da poesia de Dante no panorama ocidental das artes). Para o segundo termo, cf. MOUNIN, 1964. Quanto à centralidade da lírica na obra de Dante, também são de interesse os textos de SAPEGNO, 1930, pp. 801-817, e BOYDE, 1965, pp. 79-112.

<sup>20</sup> Cf. DURLING e MARTINEZ, 1990, assim como BOLOGNA, 1998.

p. 4 apud DE MAN, 1983, p 169). Mas não podemos parar aí. A lírica moderna é um tópico incontornável para qualquer reflexão sobre o estatuto da arte literária, se não da arte em geral: porque, como nenhum outro gênero – e provavelmente nenhuma outra forma artística –, ela nos confronta com a realidade primariamente linguística do *eu*<sup>21</sup>, desta *pessoa* – antes de tudo, gramatical – que somos, desta *subjetividade* que, imprescindível à sua configuração<sup>22</sup>, está na base de toda a arte que Hegel chamou “romântica”<sup>23</sup>, isto é, desta arte que enlaça Medievo e Modernidade e que, na medida em que a arte pode persistir para além de sua proclamada “dissolução”, ainda é, em alguma medida, a de nosso tempo. E a lírica assim o faz ao mesmo tempo que afirma, com a peremptoriedade de sua sempre cerrada concreção formal, que jamais estaremos de fato *aí na linguagem*: desta ausência-presença, são signos – sintomas – a música e o silêncio, indeslindáveis da formulação lírica. A prosa, na **Vita Nova** (mas não só nela), vem de fora para restituir, fantasticamente (retoricamente), o que se perde na construção lírica (a subjetividade desabrigada, nua de “vesta di figura o di colore rectorico”, VN 16.10 [XXV 10]), mas só opera esta restituição ao preço de um relativo cancelamento do *lirismo*, que não é muito mais que a ativação do *quantum* de música e de silêncio inerente à palavra. Na lírica moderna, o *eu* apresenta-se, pois, desde sempre, em seu *eclipse*. Este é o custo intrínseco a uma poesia em que o *eu* se propõe (se expõe) *como linguagem* pela primeira vez em termos profanos (e não religiosos, como na mística): isto é, em termos rigorosamente humanos.

## Referências bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. Obras citadas segundo as abreviações já tradicionais:

VN **Vita Nova**. A cura di Guglielmo Gorni. Torino: Einaudi, 1996.

Conv. **Convívio**. A cura di Franca Brambilla Ageno. 3 v. Firenze: Le Lettere, 1995.

---

<sup>21</sup> Cf. BENVENISTE, 1995, p. 286.

<sup>22</sup> Foi Hegel quem primeiro buscou definir a lírica em termos de *subjetividade* e *interioridade*; isto porquanto seu sistema dos gêneros se define a partir da antítese entre objetividade e subjetividade: o contraste entre poesia épica e poesia lírica é dado pela maior atenção, na primeira, ao objeto e, na segunda, ao sujeito: “na lírica [...] é o *sujeito* que se expressa”, “o ânimo mesmo, a subjetividade enquanto tal, torna-se o Conteúdo propriamente dito” (HEGEL, v. 4, 2004, p. 159). “O sujeito poético concreto, o *poeta*, tem de se colocar [...] como o ponto central e conteúdo propriamente dito da poesia, sem todavia progredir para o ato e a ação efetivos e se enredar no movimento dos conflitos dramáticos. A sua única interiorização e ato limita-se, ao contrário, pelo fato de que ele empresta palavras ao seu interior, as quais, seja qual for o seu objeto, mostram o sentido espiritual do sujeito que se exprime e estão empenhadas em despertar e conservar despertas no ouvinte o mesmo sentido e espírito, o mesmo estado de ânimo, a direção semelhante da reflexão” (HEGEL, v. 4, 2004, p. 173).

<sup>23</sup> Cf. HEGEL, v. 2, 2000, pp. 249-346.

- DVE*            **De vulgari eloquentia**. A cura di Pier Vincenzo Mengaldo. In: **Opere minori**. t. 2. Milano e Napoli: Ricciardi, 1979. pp. 1-237.
- Inf.*            *Inferno*. In: **La Commedia secondo l'antica vulgata**. A cura di Giorgio Petrocchi. 2ª ed. riveduta. 4 v. Firenze: Le Lettere, 1994.
- Purg.*          *Purgatorio*. In: **La Commedia secondo l'antica vulgata**. A cura di Giorgio Petrocchi. 2ª ed. riveduta. 4 v. Firenze: Le Lettere, 1994.
- Par.*            *Paradiso*. In: **La Commedia secondo l'antica vulgata**. A cura di Giorgio Petrocchi. 2ª ed. riveduta. 4 v. Firenze: Le Lettere, 1994.

BARAŃSKI, Zygmunt G. *La vocazione enciclopedica*. In: **Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri**. Napoli: Liguori, 2000. pp. 77-101.

BARAŃSKI, Zygmunt G. "Tres enim sunt manerie dicendi...": Some observations on Medieval Literature, "Genre" and Dante. In: **"Libri poetarum in quattuor species dividuntur": Essays on Dante and "Genre"**. Supplement to **The Italianist**, XV, Reading: University of Reading Press, 1995, pp. 9-60.

BAROLINI, Teodolinda. *Lyric Quests*. In: **Dante's Poets. Textuality and Truth in the Comedy**. Princeton: Princeton University Press, 1984. pp. 85-187.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras e EDUSP, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Ursprung des deutschen Trauerspiels**. In: \_\_\_\_\_. **Gesammelte Schriften**. I/1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Herman Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. pp. 203-430. [Trad. bras. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.]

BENVENISTE, Émile. *Da subjetividade na linguagem*. In: **Problemas de lingüística geral I**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes e Editora da Unicamp, 1995. pp. 284-293.

BOCCACCIO, Giovanni. **Esposizioni sopra la Comedia di Dante**. A cura di Giorgio Padoan. 2 v. Milano: Mondadori, 1994.



BOLOGNA, Corrado. **Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra *Vita nova*, “petrose” e *Commedia***. Roma: Salerno, 1998.

BOYDE, Patrick. **Dante Philomythes and Philosopher. Man in the Cosmos**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

BOYDE, Patrick. *Dante's Lyric Poetry*. In: LIMENTANI, U. (ed.). **The Mind of Dante**. Cambridge: Cambridge University Press, 1965. pp. 79-112.

COLOMBO, Manuela. Dante, Beatrice e il colloquio mistico. In: SIMONELLI, Maria Picchio (a cura di). **Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990. Atti del Convegno Internazionale (10-14 dicembre 1990)**. Firenze: Cadmo, 1994. pp. 57-64.

CONTINI, Gianfranco. *Filologia ed esegesi dantesca*. In: **Un'idea di Dante. Saggi danteschi**. Torino: Einaudi, 2001. pp. 113-142.

CRISTALDI, Sergio. **La “Vita Nuova” e la restituzione del narrare**. Messina: Rubbettino, 1994.

CROCE, Benedetto. **La poesia di Dante**. Bari: Laterza, 1952.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura européia e Idade Média latina**. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec e EDUSP, 1996.

DE MAN, Paul. Lyric and Modernity. In: **Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. pp. 166-186.

DE ROBERTIS, Domenico. *Cino da Pistoia e la crisi del linguaggio poetico*. **Convivium**, raccolta nuova, 1 (1952), pp. 1-35.

DE ROBERTIS, Domenico. *Introduzione [alla Vita Nuova]*. In: ALIGHIERI, Dante. **Opere minori**. t. 1/1. A cura di Domenico de Robertis (*Vita Nuova*) e Gianfranco Contini (*Rime, Il Fiore, Il Detto d'Amore*). Milano e Napoli: Ricciardi, 1984. pp. 1-19.

DERRIDA, Jacques. *La loi du genre*. In: **Parages**. Paris: Galilée, 1985. pp. 249-287.

DURLING, Robert M.; MARTINEZ, Ronald L. **Time and the Crystal. Studies in Dante's Rime Petrose**. Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California Press, 1990.

GARCÍA BERRIO, Antonio. *Problemática general de la teoría de los géneros*. In: GARCÍA BERRIO, Antonio; HUERTA CALVO, Javier. **Los géneros literarios. Sistema e historia (una introducción)**. Madrid: Catedra, 1999.

GENETTE, Gérard. **Introdução ao arquitexto**. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1986.

GUERRERO, Gustavo. **Teorías de la lírica**. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. 4 v. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 1999-2004.

ISER, Wolfgang (hsrg.). **Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne**. Munich: Fink, 1966. Apud DE MAN, 1983.

ISIDORO DE SEVILLA. **Etimologías**. 2 v. Texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000.

JAUSS, Hans Robert. *Littérature médiévale et théorie des genres*. Trad. Éliane Kaufholz. **Poétique**, I (février 1970), pp. 79-101.

JENNY, Laurent. *Fictions du moi et figurations du moi*. In: RABATÉ, Dominique (ed.). **Figures du sujet lyrique**. Paris: Presses Universitaires de France, 2001. pp. 99-111.

MOUNIN, Georges. **Lyrisme de Dante**. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

PETRARCA, Francesco. **Le Familiari**. A cura di Vittorio Rossi. 4 v. Firenze: Sansoni, 1933-1942.

POUND, Ezra. **The Spirit of Romance**. London: Peter Owen, 1960.

POUND, Ezra. *Tradition*. In: **Literary Essays**. Edited by T. S. Eliot. London: Faber and Faber, 1954.

SANGUINETI, Edoardo. *Per una lettura della Vita nuova*. In: ALIGHIERI, Dante. **Vita nuova**. A cura di Domenico de Robertis. Milano: Garzanti, 1999. pp. XV-XLIII.

SAPEGNO, Natalino. *Le rime di Dante*. **La Cultura**, nuova serie, IX (1930), pp. 801-817.

SEGRE, Cesare. *Géneros*. Trad. Fernando Paulo do Carmo Baptista. In: **Enciclopédia Einaudi**. v. 17: **Literatura – Texto**. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1989. pp. 70-93.

SEGRE, Cesare. Quello che Bachtin non ha detto. In: **Teatro e romanzo**. Torino: Einaudi, 1984. pp. 61-84.

VANCE, Eugene. *A Coda: Modern Medievalism and the Understanding of Understanding*. **New Literary History**, X, 2 [Medieval Literature and Contemporary Theory] (Winter 1979), pp. 377-383.

ZUMTHOR, Paul. *Perspectives generales*. In: DEMERSON, Guy (dir.). **La notion de genre à la Renaissance**. Genève: Slatkine, 1984. pp. 7-13.

## DE CRÍTICO A ESCRITOR: MACHADO DE ASSIS, LEITOR DE SHAKESPEARE<sup>1</sup>

Vandemberg Simão Saraiva  
Mestre (Universidade Federal do Ceará)

**RESUMO:** Machado de Assis foi leitor das peças de Shakespeare, e referências a essa leitura estão presentes em sua crítica dramática e literária. A compreensão de Machado das peças do dramaturgo inglês assumiu nova dinâmica a partir dos espetáculos shakespearianos promovidos por companhias italianas vindas ao Brasil a partir de 1871. Acreditamos que Machado de Assis encontrou na leitura de William Shakespeare muito do que precisava conhecer para produzir sua crítica e sua literatura. De leitor, Machado passa a crítico teatral e literário e escritor de sucesso.

**PALAVRAS-CHAVE:** Leitura, crítica teatral, produção literária, teatro.

**ABSTRACT:** Machado de Assis was a reader of Shakespeare's plays, and references to this reading are present in his dramatic and literary criticism. Machado de Assis's comprehension of the English playwright's plays assumed a new impetus from the Shakespearean performances promoted by Italian companies that arrived in Brazil from 1871 on. We believe that Machado de Assis has found many things that he needed to make his criticism and his writing in Shakespeare's plays. From the reading, Machado has become a dramatic critic and a successful writer.

**PASSWORDS:** Reading, dramatic criticism, literary creation, drama.

---

<sup>1</sup> Este artigo apresenta ideias desenvolvidas em nossa dissertação de mestrado em Letras (UFC), orientada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Odalice de Castro Silva (UFC) e defendida em dezembro de 2011: *Hamlet na biblioteca de Machado de Assis: leitura e desleitura*.

As intervenções de Machado de Assis (1839-1908) na crítica de teatro foram bastante abrangentes. Como crítico e folhetinista, comentou a maior parte dos espetáculos teatrais que se realizaram entre setembro de 1859 e maio de 1865. Além disso, discorreu sobre as organizações das companhias dramáticas e reivindicou proteção do governo imperial para a arte teatral. Durante esse tempo, tornou-se ele mesmo comediógrafo e censor do Conservatório Dramático Brasileiro, atividade em que teve oportunidade de revelar suas ideias sobre o teatro. Segundo João Roberto Faria, Machado de Assis “viveu intensamente o movimento teatral nos seus anos de formação, estudando a dramaturgia estrangeira e a brasileira, discutindo a situação do teatro no Brasil, [...] lutando sempre, enfim, pelo fortalecimento da nossa arte dramática.” (FARIA, 2008, p. 68)

Machado de Assis tinha 17 anos quando seus três primeiros artigos críticos saíram na **Marmota Fluminense**, em 1856. A partir dessa data, ele acompanhou a vida teatral do Rio de Janeiro, cujo contato foi decisivo em sua formação literária. João Roberto Faria afirma que, como crítico teatral, “seus [de Machado] escritos não revelam apenas uma individualidade; mais que isso, iluminam um dos períodos mais ricos da história do teatro brasileiro.” (FARIA, 2008, p. 23) A capacidade analítica de Machado de Assis, quer como crítico de teatro, quer como crítico literário, deve muito às suas experiências com a arte dramática. Sua formação como escritor não prescinde de sua vivência com a dramaturgia. No que tange a William Shakespeare (1564-1616), esse elo é bem mais arraigado. De leitor do poeta inglês, Machado torna-se expectador do teatro shakespeariano e, após, romancista.

A leitura de *O passado, o presente e o futuro da literatura*, publicado em 1858, revela um Machado de Assis consciente do que se passava tanto nos palcos do Teatro São Pedro quanto no Ginásio Dramático, principais teatros do Rio de Janeiro na época. Ele impõe-se como aliado de uma renovação teatral, cujo nicho era o Ginásio Dramático. Para o romancista carioca, o teatro brasileiro deveria nascer do estudo da vida social contemporânea. “A sociedade era uma ‘mina a explorar’, um universo em que as vocações dramáticas podiam ‘descobrir, opinar, analisar, uma aluvião de tipos de caracteres de todas as categorias’.” (FARIA, 2008, p. 32)

Nesse contexto de desejo de renovação do teatro brasileiro, desembarcaram no Brasil companhias italianas trazendo, em seu repertório, o teatro de Shakespeare, baseado não na adaptação neoclássica, mas em algo mais próximo do texto elisabetano. No que tange à dramaturgia de William Shakespeare em nosso país, o ano de 1871 é fundamental, devido à vinda de dois grandes intérpretes italianos do dramaturgo inglês: Ernesto Rossi (1827-1896) e Tommaso Salvini (1829-1915). A partir de abril de 1871, Shakespeare foi encenado no Rio de Janeiro, segundo uma tradução em língua italiana.

Como leitor de Shakespeare e amante do teatro, o autor de **Quincas Borba** não poderia se furtar a esse momento ímpar da dramaturgia shakespeariana no Brasil. As considerações que escreveu a propósito desses espetáculos já revelam como eles alargaram o conhecimento e a interpretação da obra de Shakespeare por ele. Para Machado de Assis, cujo contato com a obra do dramaturgo inglês se deu antes pela leitura, as apresentações desses trágicos, Rossi principalmente, proporcionaram uma nova maneira de ver as criações do poeta inglês.

O teatro shakespeariano, até então, era encenado segundo a versão neoclássica de François Ducis (1733-1816), o que era tido por Machado como “arranjos”. Ou seja, a plateia brasileira – e isso é assombroso, considerando a fama do dramaturgo no Velho Mundo – não conhecia, até 1871, a obra de Shakespeare. Machado de Assis revela-se conhecedor das três adaptações do Bardo feitas por Ducis apresentadas pelo ator João Caetano (1808-1863); este último, a despeito de seu gênio, não deu ao público carioca o verdadeiro Shakespeare. Foi, todavia, Ernesto Rossi quem descobriu o dramaturgo inglês para os espectadores do Rio de Janeiro e propiciou a Machado uma nova maneira de ler o Príncipe da Dinamarca.

O criador de *Capitu* deixa entrever essa nova leitura em sua carta a Salvador de Mendonça de 20 de julho de 1871, quando louva a capacidade de Rossi em dar vida à personagem Luis XI, da obra homônima do dramaturgo Casimir Delavigne (1793-1843). O escritor carioca elogia o talento de Rossi e detalha o procedimento de interpretação do ator italiano: juntar a técnica teatral ao conhecimento histórico, meditá-los, compará-los e combiná-los de forma a causar a melhor interpretação. Subentende-se que há a necessidade de sopesar a obra teatral antes de interpretá-la, procedimento seguido por Rossi. O fato de o ator italiano ter intimidade com a obra de Shakespeare o autoriza a ser ousado em seu trabalho no palco. Ao conferenciar sobre o poeta inglês, Rossi prova o quanto se debruçou sobre a obra do dramaturgo.

Machado considera a carta que enviou a Salvador de Mendonça como um grito de admiração pelo talento de Ernesto Rossi.

Um grito de admiração, isto sim, é só o que posso dar a esse feiticeiro insigne, para quem não há morte nem séculos, que entra pela história dentro, – pela história, ou pelo purgatório, talvez, – e traz nas mãos, real e viva, a figura do terrível Valois; grito de admiração, e de agradecimento também, porque um homem que nos tem feito viver em plena e grande poesia, um homem que nos levanta desta prosa formalista e chata, não é só um gênio criador, é também um gênio benfeitor.

Esse Luís XI, cuida eu, é a obra capital do grande artista. A mais escabrosa era, decerto, já pela extrema dificuldade do caráter, já porque às leis do teatro deviam juntar-se as lições da história, e depois de meditadas, comparadas, convinha dar-lhes esse cunho de idealidade, que é o último grau da interpretação. Não recuou o grande ator diante desta vasta tarefa. A intimidade de Shakespeare deu-lhe abençoados atrevimentos. Ao poeta inglês, se bem me recordo, chama Victor Hugo mau vizinho. Para os inventores será. Para os intérpretes, dizia Garrick, que era uma condição indispensável de perfeição. (ASSIS, 2008a, p. 522)

Machado de Assis, leitor proficiente e crítico capaz de ponderadas análises, observou em Ernesto Rossi a mesma tenacidade em analisar uma obra de arte que ele mesmo, Machado, possuía, segundo confirmam suas apreciações tanto dos espetáculos teatrais de seu tempo quanto das obras literárias de autores brasileiros. Podemos inferir do comentário de Machado sobre a análise de Rossi da obra de Shakespeare os procedimentos de leitura e de interpretação do texto literário do próprio criador de **Brás Cubas**. No que diz respeito à afinidade entre Rossi e Shakespeare, Machado de Assis escreve o seguinte:

Parecia-me ver então entre ambos [Rossi e Shakespeare] uma afinidade intelectual, tão exclusiva e absoluta, que o ator nunca seria maior na intimidade de outro poeta e que era esse a sua musa, por excelência, e as suas obras a atmosfera mais apropriada ao seu gênio. Esta opinião, se em parte subsiste, alterou-me profundamente o Rossi, com a longa série de triunfos até chegar a Luís XI e Rui Blas. Não tem clima seu; pertencem-lhe todos os climas da terra. Estende as mãos a Shakespeare e a Corneille, a Alfieri e a Lord Byron; não esquece Delavigne, nem Garrett, nem Victor Hugo, nem os dois Dumas. Ajustam-se-lhe ao corpo todas as vestiduras. É na mesma noite Hamlet e Kean. Fala todas as línguas: o amor, o ciúme, o remorso, a dúvida, a ambição. Não tem idade: é hoje Romeu, amanhã Luís XI. (ASSIS, 2008a, p. 523)

Ao comparar o ator italiano e o dramaturgo inglês, Machado de Assis levanta uma familiaridade entre ambos, baseada na identificação intelectual, em que o gênio de Rossi se coaduna com o de Shakespeare, por isso os grandes desempenhos do trágico italiano nos palcos. No entanto, essa opinião muda parcialmente, pois Machado percebe a mesma capacidade criadora de Rossi ao dar corpo a tantas personagens diversas, não somente as do panteão shakespeariano.

O intérprete foi a todas as fontes, interrogou e comparou – colaborou enfim na obra do seu poeta, que outra coisa não é, nem pode ser, o dever do intérprete consciencioso. Nem seria o Rossi tamanho artista se não soubesse e pudesse preencher essa regra, mas também uma faculdade de espírito, e ninguém a tem em mais alto grau. Não lhe bastaria as qualidades com que a natureza o dotou – e tantas são – se lhe houvesse negado essa que as domina todas, as dirige, as afeiçoa, as completa. (ASSIS, 2008a, p. 523)

Continuando o comentário sobre o ator, Machado observa que Rossi colaborou para que a obra do poeta inglês se completasse em sua interpretação, dever de todo profissional do teatro. O papel do leitor se assemelha a esse procedimento, qual seja, completar a obra do escritor. “A leitura, de fato, longe de ser uma recepção passiva, apresenta-se como uma interação produtiva entre o texto e o leitor. A obra precisa, em sua constituição, da participação do destinatário.” (JOUVE, 2002, p. 61)

Mais adiante na carta, Machado de Assis menciona o fato de Shakespeare, apesar de escrever para o teatro, parecer prescindir do palco, sendo a leitura suficiente para percebermos a vitalidade dos seus dramas. No entanto, ao assistir às apresentações de Rossi, ele observa como a desenvoltura do ator traz nova vida às personagens. Percebemos que esse reavivamento acontece, entre outros motivos, porque o ator – como também os diretores e outros profissionais do teatro – direciona a interpretação do papel, da maneira como faz o leitor diante do texto escrito.

O desempenho de Rossi ficou gravado na mente de Machado de Assis para sempre. Ele encantou-se com a nova leitura das personagens shakespearianas feita por Rossi, leitura que ele ainda não havia percebido por si mesmo. Eis o trecho:

Olha Shakespeare. Nenhum poeta imprimiu vitalidade própria nas páginas dos seus dramas; nenhum parece dispensar tanto o prestígio do tablado. E contudo poderia o Rossi, poderia ninguém reproduzi-lo com tanta verdade se se limitasse a ler e decorar-lhe os caracteres? *A vida que a esses caracteres imortais deu à nossa imaginação, sentimo-la em cena quando o gênio prestigioso de Rossi os interpreta e traduz, não só com alma, mas com inteligência criadora.*

Não te falo de Hamlet, de Otelo, de Cid, de todos esses tipos que a posteridade consagrou, e que o Rossi tem reproduzido diante do nosso público, fervente de entusiasmo. Um deles, o Hamlet, nunca o tinha visto pelo nosso ilustre João Caetano. A representação dessa obra a meu ver (perdoe-me Vilemain), a mais profunda de Shakespeare, afigurou-se-me sempre um sonho difícil de realizar. Difícil era, mas não impossível. Vem realizar-mo o mesmo ator que sabe traduzir a paixão de Romeu, os furores de Otelo, as angústias do Cid, os remorsos do Macbeth, que conhece enfim toda a escala da alma humana. O que ele foi naquele tipo eterno de irresolução e de dúvida, melhor do que eu poderia dizer, já outros e competentes disseram nos jornais. Para mim era antes quase uma quimera, hoje é uma indelével recordação. (ASSIS, 2008a, p. 525 grifo nosso)

Em sua conferência sobre Shakespeare no Rio de Janeiro, em 1871, Rossi havia identificado cada personagem shakespeariano a uma paixão básica. Tal ideia parece ter sido aceita por críticos de então, inclusive Machado de Assis, ao mencionar em sua carta a paixão de Romeu, os furores de Otelo, etc. Machado de Assis termina a missiva expondo a fantasia de ver, no palco, os “grandes caracteres evocados” (ASSIS, 2008, p. 526) da história do teatro mundial pelos grandes atores italianos: Adelaide Ristori, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini.

O que parece importante assinalar é que Shakespeare no palco foi uma revelação para Machado. Se antes de 1871 já o lia, a partir desse ano torna-o um constante interlocutor, multiplicando em suas crônicas, contos e romances as citações de peças e falas de personagens que admira. (FARIA, 2008, p. 86)

Cícero de Pontes, em missiva a França Júnior, datada de 4 de julho de 1871 e publicada no **Jornal da Tarde**, esmiúça o que o Dr. Semana havia presenciado:



... eu rompo hoje o silêncio, mas para fallar-te da preleção de Rossi, dessa conferencia litteraria sobre as obras de Shakspeare, em que elle, tomando por assumpto principal – o Hamleto – o actor – como se crea um papel –, apresentou uma nova face do seu talento e revelou, perante um publico escolhido e numerosissimo sua importante capacidade intellectual, seus conhecimentos variados em materia litteraria. (PONTES, 1871 apud CLARO, 1981, p. 66)

A temática da palestra, conforme Pontes no-la apresenta, versava sobre aspectos teatrais, pois o título era sobre a criação de um papel pelo ator. No entanto, Rossi enveredou por assuntos literários, de tal maneira que Cícero de Pontes a chama de conferência literária. O texto levanta considerações sobre crítica que são importantes assinalar. Após fazer o panegírico das qualidades retóricas de Rossi, que parecem acompanhadas de certo jogo cênico, o comentarista releva a maneira de o ator italiano compreender e interpretar o caráter de universalidade do poeta inglês. Para isso, conforme o missivista, Ernesto Rossi buscou o caminho da compreensão de Hamlet, buscando em sua própria capacidade analítica e teatral a interpretação adequada. Pontes escreve ainda:

Entretanto, não foi na revelação dessas brilhantes qualidades que Rossi mais sobressahio; porem na maneira de comprehender e interpretar o caracter de universalidade do sublime poeta inglez; no modo porque encarou a critica; - não a critica dos pedagogos, a critica pretenciosa, que por meio de algumas expressões technicas, elogia ou deprime o que é digno de censura ou de louvor; - mas a critica do bom senso, do bom gosto mais delicado que apresenta com exactidão o merito real dos autores, que nos ajuda a sentir as suas bellas, e nos preserva dessa malevolencia ou dessa admiração cega que faz confundir as perfeições e defeitos. (PONTES, 1871 apud CLARO, 1981, p. 66)

Depreendem-se desse discurso as características de um bom crítico. A capacidade analítica de um intérprete de literatura fundamenta-se na razão que pondera sobre o belo do objeto artístico e esmiúça o porquê dessa beleza, sem deixar-se envolver cegamente pela parcialidade. Mais adiante, no entanto, Cícero Pontes diz que “o actor tem necessidade de ser ao mesmo tempo interprete e creador.” (PONTES, 1871 apud CLARO, 1981, p. 67) É preciso haver certa correspondência entre o ator e a personagem para que exista uma receptividade que produza compreensão, para o artista completar o papel solicitado. Acreditamos que não só o ator, mas o crítico também possui essa capacidade de perceber e descobrir a beleza da criação literária. Além disso, o leitor proficiente atinge as fronteiras da invenção, já que interpretar é, de certa forma, criar.

Já no final de sua carta, Pontes afirma que, após a conferência de Rossi, o público assistiria a Hamlet com uma compreensão melhor da peça, devido à crítica dela feita pelo ator italiano. Se o espetáculo foi visto por um prisma diferente, segundo diz o articulista, a leitura da peça por quem assistiu à palestra também sofreu mudanças. Se Machado de Assis não presenciou essa conferência, não ficou alheio aos comentários da imprensa. De qualquer forma, as

considerações de Rossi devem ter levado o escritor carioca a repensar a obra do Bardo, contribuindo para novas interpretações. Enfim, as leituras de Shakespeare feitas por Machado de Assis assumiram nova dinâmica a partir dos espetáculos shakespearianos promovidos pelas companhias italianas e pelos comentários de Rossi e outros articulistas.

A mudança de perspectiva das leituras shakespearianas foi importante para a escrita literária de Machado de Assis, porque, a partir da leitura, o romancista brasileiro fundamenta parte de sua crítica e de sua produção literária. Para ele, uma literatura somente poderia tornar-se sólida no berço de uma tradição que não se restringisse à literatura nacional, ainda adolescente. Em seu caminho artístico, ele foge do descritivismo nacionalista para ocupar-se do homem brasileiro, tornando-se nacional em vez de nacionalista. A fim de prosseguir com a tradição, é necessário não somente o talento como qualidade essencial, mas também a leitura dos escritores pretéritos e a análise dos caracteres dos indivíduos, procurando revelar o mundo interior das personagens.

Feitas as exceções devidas não se lêem muito os clássicos no Brasil. Entre as exceções poderia eu citar até alguns escritores cuja opinião é diversa da minha neste ponto, mas que sabem perfeitamente os clássicos. Em geral, porém, não se lêem, o que é um mal. Escrever como Azurara ou Fernão Mendes seria hoje um anacronismo insuportável. Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, — não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum. (MACHADO, 2008b, p. 1210-1211)

Machado de Assis revela seu modo de produzir literatura a partir da leitura dos clássicos. Pressupondo que “lemos em busca de mentes mais originais do que a nossa” (BLOOM, 2001, p. 21), confirmamos o método de Machado em produzir arte literária, não como um plagiário ou um copista de capacidade duvidosa para a produção de textos, mas alguém hábil em tirar beleza nova da antiga (não menos bela por ser anosa).

Em seguida, no mesmo ensaio, o escritor carioca alerta para a precisão de, ao escrever, ponderar durante a escrita, a fim de se alcançar a excelência, obtida por leitura e meditação do que foi lido e escrito a partir do pecúlio dos antigos.

Outra coisa de que eu quisera persuadir a mocidade é que a precipitação não lhe afiança muita vida aos seus escritos. Há um prurido de escrever muito e depressa; tira-se disso glória, e não posso negar que é caminho de aplausos. Há intenção de igualar as criações do espírito com as da matéria, como se elas não fossem neste caso inconciliáveis. Faça muito embora um homem a volta ao mundo em oitenta dias; para uma obra-prima do espírito são precisos alguns mais. (MACHADO, 2008b, p. 1211)

À medida que recebida, apreciada e compreendida por um leitor, a obra de arte se abre a uma multiplicidade de interpretações e de entendimentos, pois ela “é apenas uma possibilidade que o leitor realiza.” (VIGOTSKI, 1999, p. 19) Ao ser cortado de seu contexto, o discurso escrito cria um universo de referência somente pelo poder das palavras. Dessa maneira, a interpretação do leitor individual adquire maior proporção, à medida que ela revela a identificação do leitor e torna-se expressão de seus pensamentos mais individuais. Aqui, há um nível de leitura em que o leitor reencontra uma expressão de sua individualidade mais recôndita, de seus próprios fantasmas. Dessa maneira, enquanto lê a obra, ele é “lido” por ela. Ou seja, a obra confirma ou desestabiliza as certezas do leitor, contribuindo para que ele conheça o mundo circundante e a si mesmo. Acreditamos que Machado de Assis encontrou na leitura de William Shakespeare algo do que precisava conhecer para produzir sua literatura.

Machado de Assis, como escritor, refaz sua leitura do dramaturgo em sua escrita que intersecciona Shakespeare. A leitura incita o leitor à identificação com o que está escrito. Identificação “equivale à resposta do leitor quando da experiência estética e tem um significado tanto intelectual, quanto afetivo. Por isso, uma obra pode atuar sobre a audiência, oferecendo-lhe padrões de identificação e também emancipando-a (sic).” (ZILBERMAN, 1989, p. 113-114) Por mais estranho que possa parecer, o leitor, embora persista como aquele que lê e guarda sua própria personalidade, concomitantemente sente os ritmos das ideias e das palavras que o texto lhe sugere.

Há mecanismos psíquicos que operam na criação artística, e não é fácil, na maioria das vezes, identificá-los. Porém, os artistas são “antenas” do universo e captam, antes mesmo dos intelectuais, as mudanças do pensamento humano, que são identificáveis e fazem de certa obra um exemplar artístico de grande qualidade. Shakespeare retratou o homem moderno, e Machado, interessado no espírito humano, o compreendeu bem e o reescreveu em sua obra.

Desde seu primeiro romance, **Ressurreição** (1872), Machado de Assis já explicita o que considera o ponto alto da grande literatura: o caráter das personagens. Ele se preocupa em construir personagens singulares envolvidas em dilemas constantes frente a situações sociais instáveis. A obra machadiana reflete sobre a constituição e os desvios da pessoa humana, sendo isso uma das maiores contribuições de Machado para a Literatura. Ao lermos Machado de Assis, somos surpreendidos pelo diálogo entre ele e William Shakespeare, através de uma procissão de personagens instigantes, possuidores de uma vida interior complexa. José Luiz Passos diz que

O contato contínuo com narrativas de ficção certamente nos torna melhores leitores; e se essas obras forem sobre o modo como personagens refletem sobre o valor de sua autonomia, então podemos nos tornar, sim, mais atentos às possibilidades de se representar os dilemas e os impasses da nossa imaginação do humano; o que já não é pouco. (PASSOS, 2007, p. 11)

A leitura de Shakespeare por Machado contribuiu para a criação de personagens individualizadas. Em seu primeiro romance, Machado de Assis procura desenvolver uma personagem interiorizada, dada à introspecção.

O protagonista de *Ressurreição*, talvez o primeiro vazado por moldes inspirados longinquamente em Shakespeare, acaba resumindo em si qualidades que tornavam a ficção de Machado dissonante dentro do contexto nacional, pouco acostumado a narrativas onde um herói bem colocado na sociedade é apresentado como um misantropo, um cético, dissimulado e misógino, incapaz de formar uma família pela sua humilhante inconstância, pela sua fraqueza de vontade. (PASSOS, 2007, p. 38)

Este é um dos grandes pontos de interseção entre Machado de Assis e William Shakespeare: a apresentação de personagens complexas que atualizam a problemática do homem moderno. A representação da natureza e da personalidade humana sempre encerrará o maior dos valores literários. Shakespeare foi exímio nessa arte. O criador de **Brás Cubas** compreendeu que Shakespeare ultrapassava a esfera do gênio romântico e do teatro. Machado de Assis percebeu que as personagens shakespearianas eram grandes personalidades, exemplos do que consideramos humanidade. Em 1896, em crônica de 23 de fevereiro para a **Gazeta de Notícias**, ele escreve que Shakespeare é o varão mais incomparável do engenho humano.

Por ter encontrado nas peças do dramaturgo inglês a melhor construção do humano, Machado de Assis buscou na leitura e na análise da obra de Shakespeare a humanidade de suas próprias personagens. Ele notou a riqueza das *dramatis personae* shakespearianas para o entendimento do homem moderno. Machado obteve êxito nessa empreitada, o que lhe valeu o posto de referência central da moderna Literatura Brasileira.

Grandes escritores apenas se satisfazem com grandes leituras; quando se satisfazem. Eles sabem que o ato de ler é capaz de ajudá-los na busca por justificativas para as suas questões mais importantes. O homem moderno busca explicações para o seu abandono em um mundo cujas antigas respostas não mais servem. As questões propostas por Shakespeare continuam sendo as mesmas do homem neste tempo de exílio, em que a vontade de sentir-se em casa esbarra no ceticismo e na falta de sentido da existência, além da expectativa constante e desagradável da morte. Em Machado de Assis, o mundo das indagações de Hamlet, por exemplo, perpassa os escritos.

Existe certa centralidade literária na obra machadiana, e ela parece apontar para Shakespeare. O escritor inglês fornece a Machado alguns dos mais importantes elementos para a sua educação literária, mediada, obviamente, pela recepção do teatro shakespeariano no Rio de Janeiro. Observamos que, desde meados da década de 1850 ao final da de 1870, referências a

Shakespeare mantiveram-se constantes ao longo das reflexões de Machado de Assis sobre a arte. No princípio da produção crítica de Machado, o dramaturgo inglês mostra-se como companheiro romântico contra as versões neoclássicas de Ducis; depois, como aliado do teatro realista contra o gestual e a motivação romântica de João Caetano. Por fim, surge como exemplo de potencial humanista da arte na censura ao Naturalismo de Émile Zola e Eça de Queiroz.

A crítica machadiana analisa Shakespeare, a literatura de Machado apropria-se do poeta inglês. A apropriação efetuada pelo romancista brasileiro vale-se do aprofundamento dos caracteres das personagens literárias, do adensamento dos grandes temas humanos visados por Shakespeare, do emprego das citações de fontes shakespearianas e do uso da paródia e da paráfrase para a construção de muitos textos machadianos; tudo para compreender o humano e produzir uma escrita literária própria, capaz de se impor como algo diferente diante da tradição da literatura brasileira e mundial.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. **Do teatro**: textos críticos e escritos diversos. João Roberto Faria, organização, estabelecimento de texto, introdução e notas. São Paulo: Perspectiva, 2008a. (Coleção textos, 23)

\_\_\_\_\_. O passado, o presente e o futuro da literatura. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa em quatro volumes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. v. 3

BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CLARO. Silvia Mussi da Silva. **Aspectos da presença de Shakespeare no Rio de Janeiro (1839-1908)**: repercussões na crônica de Machado de Assis. 246 f. Tese (Doutoramento em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

FARIA, João Roberto. Machado de Assis e o teatro de seu tempo (Introdução). In. ASSIS, Machado de. **Do teatro**: textos críticos e escritos diversos. Organização, estabelecimento de texto, introdução e notas de João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção textos, 23)

JOUVE, Vincent. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

PASSOS, José Luiz. **Machado de Assis: o romance com pessoas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Nankin Editorial, 2007.

VIGOTSKI, Lev Semenovich. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins fontes, 1999.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

## **A REVISÃO DE DIFERENTES POSTURAS CRÍTICAS NO PREFÁCIO A'O CONDE LOPO, DE ÁLVARES DE AZEVEDO**

**Natália Gonçalves de Souza Santos**  
**Mestranda (USP/bolsista FAPESP)**  
**Prof. Dr. Eduardo Vieira Martins**  
**Orientador/USP**

**RESUMO:** Pretende-se analisar uma parte do projeto crítico do escritor romântico Álvares de Azevedo (1831 – 1852), a partir do prefácio escrito à obra **O conde Lopo** (1848). Neste texto, ao discutir a autonomia do belo em relação ao fim moral da arte, o autor mantém intenso diálogo com escritores da tradição literária ocidental, especialmente Théophile Gautier e seu prefácio ao romance **Mademoiselle de Maupin** (1835) – na medida em que procura legitimar e oferecer uma proposta crítica e estética distinta daquela que pode ser identificada com a expressa no prefácio aos **Suspiros poéticos e saudades** (1836), de Gonçalves de Magalhães, cuja hegemonia ainda era considerável na literatura brasileira de então. Azevedo promove, assim, um amálgama das diferentes posturas literárias na elaboração de uma nova, que pudesse funcionar como uma opção no cenário do Romantismo brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romantismo brasileiro; Álvares de Azevedo; crítica literária.

**ABSTRACT:** We intend to analyze a piece of the critic project of the romantic writer Álvares de Azevedo (1831 – 1852), taken from the preface written to the work **O conde Lopo** (1848). In this text, specifically in the discussion about the autonomy of the beauty and its relation to the artistic moral purpose, the author keeps an intense dialogue with writers of Western literary tradition, notably Théophile Gautier and his preface to the novel **Mademoiselle de Maupin** (1835) – as Azevedo looks for legitimation of a critic and aesthetic proposition different from those which can be identified with the preface of Gonçalves de Magalhães for **Suspiros poéticos e saudades** (1836), whose hegemony was still considerable in the Brazilian literature of that time. Observing such points, we tend to see Azevedo as an author who promotes an amalgam of distinct literary positions, aiming to elaborate a new one, which could work as an option in the Brazilian Romanticism scenary.

**KEY-WORDS:** Brazilian romanticism; Álvares de Azevedo; literary criticism.

## Introdução

Embora publicado somente em 1886, sob a responsabilidade do amigo do poeta, Luis Antonio da Silva Nunes, a discussão levantada no prefácio a '**O conde Lopo** ainda se mostrava, de certa forma, atual, já que ela se baseia em algumas das proposições do prefácio de Théophile Gautier para o romance **Mademoiselle de Maupin** (1835), que continha as bases da tendência estética conhecida como "arte pela arte", em voga no Brasil no final do século XIX. O uso que Álvares de Azevedo faz do pensamento deste escritor francês já se faz presente desde a epígrafe anteposta ao prefácio, sendo assim de grande importância para o entendimento da argumentação apresentada. Sob essa luz, Azevedo procura afirmar a beleza como única finalidade da poesia e único critério válido para o seu julgamento, o que significa afirmar também a sua autonomia em relação à moralidade, o outro ponto de debate trazido ao texto.

Para tanto, o autor parte de um aforismo, "O fim da poesia é o *belo*" (AZEVEDO, 2000, p. 375), e, na tentativa de asseverar esta posição, num exercício retórico típico do meio acadêmico no qual estava inserido, a Faculdade de Ciências Sociais e Jurídicas do Largo de São Francisco, ele percorre a tradição, clássica e romântica, apontando a existência da imoralidade em ambas as escolas, justificando, perante a crítica e o público, o possível conteúdo imoral do poema prefaciado, e a imoralidade de uma determinada obra, desde que ela seja bela. Valendo-se, portanto, da própria tradição ocidental, o poeta pode contrapor-se à tradição brasileira, se tomarmos como base dela, ao menos no que concerne à romântica, o prefácio aos **Suspiros poéticos e saudades**, de Gonçalves de Magalhães, que pode ser apontado como um escrito programático do movimento romântico no Brasil e no qual são elencados outros fins à poesia que não apenas a beleza como, por exemplo, o justo e o útil.

## A classificação do belo e seus objetivos

Sob o aforismo que abre sua argumentação, Álvares de Azevedo propõe uma intrincada classificação do que seria o belo, que já foi alvo de diversas apreciações críticas as quais não se afastam muito do parecer final quanto à dificuldade em observar os critérios de diferenciação utilizados pelo autor. Para Antonio Candido, "a sua diferença reside apenas no grau de intensidade das emoções associadas às imagens em que se manifestam. A águia no ninho, acariciando os filhotes, é bela, lutando com a tempestade, é sublime" (CANDIDO, 2006, p. 671). De acordo com Azevedo, "o belo manifesta-



se por três diversos modos: por três fontes, o que faz dizer que há três espécies de *belo*” (AZEVEDO, 2000, p. 378): o ideal, o sentimental e o material. Após exemplificar sobre esses três tipos, o autor diz que “talvez se notasse não ter eu nesses três gêneros de belo falado do belo-sublime [...]. Fi-lo de propósito”. Reiterando que “há dois gêneros de belo. – Há o belo doce e meigo, o belo propriamente dito – e esse outro mais alto – o sublime” (AZEVEDO, 2000, p. 378).

Antonio Candido explica que essa classificação denota “uma aspiração à experiência total, superando os limites dos gêneros e mesmo das conveniências” (CANDIDO, 2006, p. 672) e tal experiência, dentro da visão romântica, só pode ser alcançada por meio da “beleza total” (CANDIDO, 2006, p. 673). A pluralidade de imagens e sensações que Azevedo evoca para a composição do seu ideal de belo e de sua gradação mais alta, o sublime, corresponde, assim, às necessidades da definição de poesia romântica fornecida por ele, que anseia a unidade através do fragmentário: “Porém como os perfumes das flores são mais belos quando misturados no ramilhete [...] assim também mais se lhes realça o valor a esses três gêneros de belo, quando se reúnem num objeto. É esse, ou pretende sê-lo ao menos, o fim da poesia romântica” (AZEVEDO, 2000, p. 381).

A partir do momento em que a beleza assume essa função primordial para o poeta romântico, mecanismo pelo qual apreende o mundo, Azevedo pode afirmar, categoricamente, que “o mérito ou demérito de um poema é – *ser ou não belo*” (AZEVEDO, 2000, p. 375), “assim pois – o único juízo de que damos ao leitor competência sobre esses versos soltos e rimados que aí vão, é sobre sua beleza ou não” (AZEVEDO, 2000, p. 377), instaurando o belo como único critério de valor apropriado para a apreciação da obra artística. A missão do poeta torna-se, nesse sentido, o “apostolado da beleza” (AZEVEDO, 2000, p. 375). Tal missão está diretamente ligada aos seus anseios, sendo o poeta, portanto, o grande elemento desencadeador de toda a discussão, tanto sobre o belo e suas gradações, quanto sobre a organização que ele deve assumir no interior da arte romântica. O poeta que emerge do conhecido segundo prefácio à **Lira dos vinte anos** é um ser completo, que “vê, ouve e sente” (AZEVEDO, 2000, p. 190) e aspira, como disse Antonio Candido, a uma “experiência total”, a sua missão o coloca em função desse objetivo. Dessa forma, Álvares de Azevedo, além de elencar, por meio do belo sentimental, por exemplo, elementos que despertassem a emoção, se valerá, ao longo de todo o prefácio, de descrições que estimulem o maior número possível de sentidos:

Como as aves do céu, como as flores da selva, como os clarões das noites, é sua missão [do poeta] dar cantos, perfumes, fulgores – espalhar rescendências, derramá-lo gota a gota esse vaso de bálsamo que se chama a alma – como a Madalena – para perfumar essa passagem na terra que se chama – a vida. (AZEVEDO, 2000, p. 375)

Nessa passagem, três sentidos são estimulados: a audição (cantos), o olfato (perfumes) e a visão (fulgores), por meio da poesia romântica que o autor aponta como a ideal, o objetivo a ser alcançado pelo poeta. A comparação com os elementos da natureza maximiza os estímulos que devem compor a experiência, bem como a sua abrangência, já que as palavras 'céu', 'selva' e 'noites' amplificam o espaço de ação desses estímulos.

### **Uma concepção de crítica literária**

Toda a discussão sobre as gradações do belo gerada pelo desejo da experiência completa e, conseqüentemente, de expressão dela pelo poeta romântico, demonstra a importância desse tema para Álvares de Azevedo. O poeta procura em diversos aspectos da realidade o belo, tentando unir seus três tipos e submetendo-os a um trabalho de depuração artística que, no entanto, não garante a realização plena de seus intentos. A consciência dessa impossibilidade já está colocada na escolha do trecho do romance **Mademoiselle de Maupin**, de Théophile Gautier, que serve de epígrafe ao prefácio:

São assim os poetas. Seus mais belos poemas são aqueles que eles não escreveram; eles colocam na cervaça mais poemas do que eles deixam em suas bibliotecas.

- Eu levarei meu poema comigo.

- E eu o meu. Quem nunca fez um poema na vida? Quem é tão feliz ou tão infeliz por não ter composto o seu em pensamento ou em seu coração?... (Apud PEIXOTO, 1999, p. 117).

A maneira como é colocado o problema da impossibilidade da linguagem dar conta de expressar todos os anseios do poeta baseia-se na ideia de que os melhores poemas são aqueles que não foram escritos, permanecendo na idealidade, pois, a partir do momento em que estes se materializam na palavra, o ideal de beleza, de unidade está comprometido. Por isso, o poeta insiste na inserção dessa pluralidade de imagens ao longo de seu prefácio, insistindo ao final, na contemplação das mulheres chorando ao pé da cruz, quando exemplifica sobre os tipos de sublime, porque essa imagem "dir-vos-á o que palavras não sabem resumir." (AZEVEDO, 2000, p. 382) É interessante notar como essa questão preocupava Álvares de Azevedo a ponto de negar a possibilidade de êxito do seu poema antes mesmo deste ser lido, já que antecipa esse problema inicialmente por meio da epígrafe, mas, logo em seguida, apresenta um prefácio que procura resolvê-lo. Sergio Alves Peixoto afirma que "a beleza de que o autor irá falar existe, sim, mas na alma do poeta e jamais poderá ser concretizada por meio da

linguagem” e, assim sendo, são “fracassados ambos – o poeta e a obra de arte.” (PEIXOTO, 1999, p. 117)

O trecho utilizado como epígrafe do prefácio a '**O conde Lopo** funciona como um tipo de pista para um cotejo entre a posição assumida pelo escritor francês no longo prefácio que abre **Mademoiselle de Maupin** e Álvares de Azevedo, apontando certa adesão deste aos princípios daquele. Nesse sentido, se Álvares de Azevedo demonstra, talvez, alguma angústia proveniente da iminência do referido fracasso, a ponto de negar a eficiência do próprio prefácio que, no entanto, não se exime de escrever, Gautier trabalha com humor e até cinismo a questão da incompletude da linguagem, embora a coloque em uma perspectiva diferente:

L'on a donc inventé la critique d'avenir, la critique prospective. Concevez-vous, du premier coup, comme cela est charmant et provient d'une belle imagination? La recette est simple, et l'on peut vous la dire. — Le livre qui sera beau et qu'on louera est le livre qui n'a pas encore paru. Celui qui paraît est infailliblement détestable. Celui de demain sera superbe; mais c'est toujours aujourd'hui.

Il en est de cette critique comme de ce barbier qui avait pour enseigne ces mots écrits en gros caractères: Ici L'on Rasera Gratis DEMAIN. (GAUTIER, 1955, p. 33)

Ao afirmar que a boa crítica literária só pode ser aquela das obras que ainda não foram escritas, o escritor francês deixa implícito que toda a crítica existente, especialmente a militante moralista dos jornais franceses de sua época, contra a qual o autor se dirige com ferocidade, não possui nenhuma qualidade. Ao mesmo tempo em que vincula, embora lateralmente, a ideia de que as boas obras são aquelas que não foram escritas, tangenciando o referido problema.

Sua indisposição para com a crítica ganha tom áspero ao relacioná-la, em vários momentos do texto, à infertilidade, metáfora da qual Azevedo também se valerá no seu prefácio:

Une chose certaine et facile à démontrer à ceux qui pourraient en douter, c'est l'antipathie naturelle du critique contre le poète, — de celui qui ne fait rien contre celui qui fait, — du frelon contre l'abeille, — du cheval hongre contre l'étalon.

Vous ne vous faites critique qu'après qu'il est bien constaté à vos propres yeux que vous ne pouvez être poète (GAUTIER, 1955, PP. 11 e 12).

Por seu turno, Álvares de Azevedo vale-se da imagem do nascimento e, portanto, da criação, para caracterizar a relação entre críticos e poetas:

E que ladrem critiqueiros – Que importam eles?

Pobres mulheres estéreis que com olhos chamejando de inveja devoram as crias rosadas das outras. [...] Há de a mulher esmagar seu filho entre os joelhos pelas invejas delas, há de a águia desvairar-se do voo só porque a víbora vomitou-lhe a bava do insulto? (AZEVEDO, 2000, p. 377)

A imagem do nascimento pode ser encontrada também na poesia alvaresiana, demonstrando coincidência na maneira de concebê-la como atividade fecundadora, enquanto a crítica é vista como atividade estéril. Em “Boêmios”, o personagem Níni caracteriza seu arrebatamento criativo de acordo com essa polaridade: “Na minha mente/Fermenta um mundo novo que desperta./Escuta, Puff: eu sinto no meu crânio,/Como em seio de mãe, um feto vivo” (AZEVEDO, 2002, p. 163). Cilaine Alves Cunha explica que a referência ao feto contida no poema remete “ao mito de Minerva, a deusa que nasceu do cérebro de Zeus” (CUNHA, 1998, p. 47), inserindo-o, dessa forma, na tradição literária. A ideia de fermentação também é comum na poesia alvaresiana, “expressando, em sua maioria, um intenso dispêndio energético que mobiliza a inspiração poética” (CUNHA, 1998, p. 47).

A formulação dessa polaridade entre as funções da crítica e da poesia sugere que se Azevedo deseja colocar-se na posição de crítico literário, como entrevemos na postura desse prefácio, no qual não apenas apresenta sua obra, mas também reflete e critica outras obras e faz considerações gerais acerca da arte, ele deve preocupar-se, ostensivamente, com a produção de uma crítica que seja também criativa e não fruto dos “escrevedores de regras, Las Harpes assobiados nos teatros” (AZEVEDO, 2000, p. 377), pois o contrário disso significaria filiar-se ao pólo da esterilidade, dos eunucos, como diz Gautier.

## O fim moral da obra de arte

É sabido que no prefácio a **Mademoiselle de Maupin**, Théophile Gautier, partindo de fundamentos kantianos, lança as bases da estética da “arte pela arte”, que ganhará, na França, muitos adeptos ao longo do século XIX, especialmente em sua segunda metade. E, para questionar o elo entre beleza, moralidade e utilidade, vigente desde a antiguidade clássica, e a legitimação da autonomia da primeira em relação às outras duas, o escritor francês volta-se para a tradição, tanto na tentativa de achar precedentes de imoralidade em obras largamente difundidas, quanto para dizer que a sua própria época é que propicia obras imorais. Sempre atento em defender-se e desmerecer os críticos de jornais

que ostentavam uma postura supostamente moral, empreendendo um tipo de cruzada da virtude contra os escritores contemporâneos a Gautier, ele diz

Apparemment que je suis le personnage le plus énormément immoral qui'il se puisse trouver en Europe et ailleurs; car je ne vois rien de plus licencieux dans les romans et les comédies de maintenant que dans les romans et les comédies d'autrefois, et je ne comprends guère pourquoi les oreilles de messieurs des journaux sont devenues tout à coup si janséniquement chatouilleuses (GAUTIER, 1955, p. 6).

Álvares de Azevedo, seguindo, de certa forma, a linha de raciocínio proposta pelo escritor francês, mas, na quase inexistência de jornalistas a quem se dirigir, evoca diretamente os autores da tradição literária ocidental: “A vós – clássicos como Horácio, Anacreonte e Ovídio, e a vós românticos como Byron – perguntarei [...] quais mais imorais, quais menos puros?” (AZEVEDO, 2000, pp. 377 e 378). A pergunta feita às duas escolas literárias torna-se retórica já que suas duas partes equivalem-se, evidenciando, de maneira irônica, que ambas enveredaram pelo caminho da imoralidade. Dessa forma, o autor sente-se resguardado pela tradição, frente ao público e à crítica, para ambientar os seus cantos no “salão do banquete, com seu refulgir de copos cheios de licores e a sua música de loucas alegrias e alegres amores, sobre chão cheiroso de rosas, respirando o ar volúpias e lascívias” (AZEVEDO, 2000, pp. 377 e 378).

No entanto, o grande protesto de Gautier é, de fato, como atestam as várias passagens nas quais ele debate o problema, contra a escravização da arte para fins que não os da beleza e da fruição estética, já que não admite que a obra seja púlpito ou panfleto: “Cette grande affectation de morale qui règne maintenant serait fort risible, si elle n'était fort ennuyeuse. — Chaque feuilleton devient une chaire; chaque journaliste, un prédicateur.” (GAUTIER, 1955, pp. 2 e 3) O autor brasileiro concorda afirmando que “não é esse o lugar [as obras de arte, especialmente as teatrais] para sustentar teorias de *moralidade*” (AZEVEDO, 2000, p. 376). Azevedo adiciona a essa afirmação outros dois argumentos: o desfecho da obra e a explicitação da vontade do artista. Tomando o **Don Juan**, de Byron, e o **Faust**, de Goethe, como exemplos, ele afirma: “acho cá de mim para mim que o fim não torna moral uma obra da qual cada capítulo seja imoral” (AZEVEDO, 2000, p. 376), ponderando, assim, a importância do andamento do enredo para a classificação de uma obra como imoral ou não e questionando a validade de um final redentor, que corrigisse toda a devassidão, no caso do protagonista de Byron, por exemplo, existente na obra e que pudesse, por outro lado, funcionar como um embuste do qual se valeriam os escritores para iludir os “critiqueiros”.

Além disso, é necessário considerar a vontade suprema do artista, como Azevedo faz questão de apontar e destacar, explicitando o poder do gênio criador em escolher se sua obra terá um cunho moral ou não: “Quanto à segunda [razão para a imoralidade] – foi *porque não quis*.” Embora essa liberdade de escolha tenha que ser legitimada através da tradição literária. Ao optar conscientemente pela desvinculação da obra de arte à proposta moral e útil, o artista preconizado por Álvares de Azevedo abandona a perspectiva de excelência moral, já que “a paridade – corrente desde a antiguidade – das faculdades estéticas com as cognoscitivas e éticas é abolida. [Atribuindo-se] uma ordem autônoma ao gênio artístico” (FRIEDRICH, 1978, p. 25). Nesse sentido, o artista passa a ter direito a um tipo de comportamento selvagem, o qual Anatol Rosenfeld aponta como sendo uma “emancipação anárquica do indivíduo” (1993, p. 221). Essa desvinculação, aliada à crescente depreciação da atividade poética ao longo do século XIX, conferirá uma liberdade cada vez maior ao poeta, proveniente mesmo deste isolamento social, que culminará no poeta da “Perda da auréola”, de Baudelaire, por exemplo, a quem “a dignidade [...] entedia” (BAUDELAIRE, 1966, p. 136).

Para Gautier, além da existência de obras clássicas consideradas imorais, outra questão importante a ser considerada é que se existem obras tais quais se criticam nos jornais é porque a própria sociedade do tempo forjou-as e não o contrário, não cabendo, então, a elas, a moralização dessa sociedade, já que, segundo ele, “les livres suivent les mœurs et les mœurs ne suivent pas les livres” (GAUTIER, 1955, p. 19). E, de forma irônica, reitera o absurdo de se considerar a literatura como um instrumento para o que quer que seja:

On ne se fait pas un bonnet de coton d'une métonymie, on ne chausse pas une comparaison en guise de pantoufle; on ne se peut servir d'une antithèse pour parapluie; malheureusement, on ne saurait se plaquer sur le ventre quelques rimes bariolées en manière de gilet. J'ai la conviction intime qu'une ode est un vêtement trop léger pour l'hiver, et qu'on ne serait pas mieux habillé avec la strophe, l'antistrophe et l'épode, que cette femme du cynique qui se contentait de sa seule vertu pour chemise, et allait nue comme la main, à ce que raconte l'histoire (GAUTIER, 1955, p. 21).

O autor chega ao extremo de afirmar que tudo que possui utilidade é feio, sendo a utilidade, assim, impensável aos fins literários, acrescentando que “l'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines” (GAUTIER, 1955, p. 13). Mas, por outro lado, mesmo não tendo uma aplicação prática, a poesia seria, ainda assim, essencial à existência humana, porque “rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. — On supprimerait les fleurs, le monde n'en souffrirait pas matériellement; qui voudrait cependant qu'il n'y eût plus de fleurs?” (GAUTIER, 1955, p. 13). Dessa forma, torna-se

possível asseverar o descompromisso da poesia para com o fim moral e útil e assumi-la como sendo um reduto do belo.

Claramente, Álvares de Azevedo não chega a tais extremos no prefácio a '**O conde Lopo**. No entanto, esse tipo de ideal abre margem para que ele possa afirmar, dentro da tradição brasileira, que “o imoral pode ser belo”, sendo assim original dentro desse contexto. Cunha comenta que, ao discutir essa questão, o autor confunde “a moralidade do pensamento formal com a imposição social de valores” (CUNHA, 1998, p. 139) e, nesse sentido, as proposições de Azevedo, como aquelas de ambientar seu poema numa cena de banquete, parecem um pouco tímidas, dada a grandiosidade da ruptura pretendida. Mas, o que devemos verdadeiramente considerar é a importância dessa espécie de alvará de soltura que ele pretende conferir ao belo na obra de arte, especialmente quando o cotejamos com o prefácio aos **Suspiros poéticos e saudades**, de Gonçalves de Magalhães, um escrito de suma importância para os caminhos do Romantismo brasileiro.

Gonçalves de Magalhães, ao dar a lume seus poemas, parecia ter consciência da referida importância, já que uma das finalidades da publicação é justamente traçar “no Brasil uma nova estrada aos futuros engenhos” (MAGALHÃES, 1836, p. 3). E, embora ele aponte os lugares e a natureza como sua fonte de inspiração, procedimento bastante romântico, e afirme ter repensado a atividade poética no que concerne ao gênero e à forma desde sua primeira publicação, a missão atribuída ao poeta, tanto no prefácio aos **Suspiros poéticos e saudades** quanto nas **Poesias**, de 1832, é a mesma, aliando a criação poética à moral e à virtude, traços do neoclassicismo que perduram pelo século XIX afora. Para ele, a poesia “deve santificar as virtudes e amaldiçoar os vícios. O poeta, empunhando a lira da razão, cumpre vibrar as cordas eternas do Santo, do Justo e do Belo e do Útil”, pois “o poeta sem religião e sem moral, é como o veneno derramado na fonte, onde morrem quantos procuram aí aplacar a sede” (MAGALHÃES, 1836, p. 1836). Algo parecido pode ser encontrado no prefácio às **Poesias**:

Acresce mais que a Poesia, louvando as ações dos Grandes Homens, dos Patriotas, e dos Beneméritos, tem por fim inspirar o amor à virtude, e horror ao vício. Assim a Poesia é uma parte da Filosofia moral, ou para melhor dizer, a Poesia e a Filosofia é uma mesma coisa, considerada, por dois pontos de vista diferentes. Portanto a leitura dos Poetas é sempre útil, e muito concorre para a moral e ilustração dos Povos (MAGALHÃES, 1832, p. III).

Álvares de Azevedo parece estar mais empenhado em, de certa maneira, formar um público leitor que acolha as obras, no caso, o seu próprio poema, que não se perfile ao segmento de Magalhães. É nesse sentido que ele pode colocar-se como uma alternativa a essa tradição, desvinculando-se dela ao

mesmo tempo em que se vale da tradição ocidental como fator legitimador. É flagrante a predileção pela beleza e pela imaginação como critérios de valor, em detrimento da adequação moral da obra, como na passagem em que o autor defende Byron: “Não falarei de Byron. – Repito, não é essa uma obra de Moral, e para mim que quando leio é para apreciar o *belo da imaginação* do poeta, Don Juan é um primor” (AZEVEDO, 2000, 378, grifos nossos).

No entanto, é possível discernir certos momentos em que o autor recua dessa posição de vanguarda, ou ao menos, oferece alguns obstáculos a sua plena adesão ao descompromisso moral. Desses casos, o mais evidente neste prefácio é quando ele estabelece um tipo de categoria, a do torpe, afirmando que “do sublime ao ridículo há um passo, disse um grande pensador e um grande guerreiro – do imoral ao torpe também vai um passo” (AZEVEDO, 2000, p. 378). O autor não define com clareza, ao menos tendo em vista apenas este texto, o que leva a obra de um autor, ou parte da obra, “ao precipício de entulho e lodo onde só habitam os vermes da podridão” (AZEVEDO, 2000, p. 378). Gautier, no prefácio a **Mademoiselle de Maupin**, diz algo sobre a “différence de mérite” que há entre autores mais e menos conhecidos quanto à imoralidade de suas obras (GAUTIER, 1955, p. 7). Álvares de Azevedo parece falar sobre o grau de aprofundamento na imoralidade, já que compara autores de obras igualmente renomadas, como os cantos de Byron e os cantos “corrompidos e corruptores imputados ao grande sonetista de Portugal”, que é, provavelmente, Bocage.

Nesse sentido, o torpe poderia ser um mecanismo limitador, garantindo um tipo de qualidade a um determinado produto artístico, à medida que impõe um limite e restringe o que deve ser dito. Essa atitude, se a princípio parece limitar o poder criativo do gênio, também pode ser compreendida como a concretização de sua mais ampla liberdade, pois ele saberia autolimitar o que deseja expressar. No fragmento 37 da revista **Lyceum**, Friedrich Schlegel reflete sobre a importância da autolimitação no verdadeiro gênio, ponderando que “enquanto o artista estiver entusiasmado, encontrar-se-á num estado no mínimo iliberal para a comunicação. Querera dizer tudo [...]. Assim negligenciará o valor da autolimitação, [...] pois onde não nos limitamos a nós mesmos é o mundo que irá nos limitar” (SCHLEGEL, 1994, p. 85). Nesse sentido, as obras e escritores apontados por Álvares de Azevedo como torpes ultrapassariam o limite do que é adequado dizer por que não tiveram a força necessária para se autolimitar, o que é “um passo somente, mas [...] uma queda da montanha esmeraldina e purpúrea de rosas ao paul do brejo” (AZEVEDO, 2000, p. 378). Se tais escritores não puderam se restringir, o mundo restringe-os, como diz o próprio Schlegel e, no caso de Álvares de Azevedo, cujo espaço intelectual é a sociedade brasileira do século XIX, essa restrição pode funcionar como um



refreamento necessário à aceitação de sua própria obra. Tal restrição pode, então, corresponder a uma proposta estética diferenciada que, conseqüentemente, cria a abertura de outro conjunto de leitores o qual, se não é constituído tão somente pelo público que se identificaria com os ideais de Gonçalves de Magalhães, também ainda não é o que se identificaria com as proposições de Gautier. Mas cujo perfil já poderia ser considerado, do ponto de vista romântico, um avanço.

## **O contexto revolucionário**

As inovações propostas por Álvares de Azevedo, a autonomia da beleza em relação à utilidade moral da obra de arte e sua elevação como critério de valor preponderante no julgamento da obra artística, entrecruzam-se numa outra linha de argumentação, na qual ele comenta a questão das mudanças histórico-sociais que estavam sendo vivenciadas, especialmente na Europa, desde a Revolução Francesa. Elas são motivadoras e, de certa forma, legitimadoras, da alteração nos padrões poéticos vigentes, pois, em decorrência de tais acontecimentos “houve então uma reação total, de Zenith a Nadir, sobre a poesia” (AZEVEDO, 2000, p. 379). Essa “terrível reação” fomentou a substituição da literatura antiga pela moderna (AZEVEDO, 2000, p. 379). Tal substituição, segundo ele, fazia-se muito necessária, pois a própria tradição greco-latina havia tornado-se viciada em momento anterior na França, mais especificamente no reinado de Luis XV, tornando a irrupção da nova poesia uma necessidade (AZEVEDO, 2000, p. 379).

Dessa forma, a substituição da carreta de Téspis pela “fria e sangrenta [...] carreta dos Girondinos” (AZEVEDO, 2000, p. 379) não configura uma perda, até mesmo no que concerne à moralidade da obra de arte, mas uma adequação à nova realidade. O que se torna importante nesse ponto levantado pelo autor é a possibilidade de transição e de manutenção da nova cultura literária vigente na França e que, conseqüentemente, poderia se operar na tradição brasileira. Mesmo argumentando sobre a existência de obras imorais tanto na escola clássica quanto na romântica, é possível que Azevedo considere a abertura revolucionária como um catalisador do processo de aparecimento e aceitação da obra a qual ele se propõe, devido à reorganização de valores que o processo revolucionário opera.

## Conclusão

Podemos dizer que o prefácio a '**O conde Lopo** por apresentar uma obra por si mesma mista ou híbrida, haja vista a sua variedade de classificação como um conto metrificado ou poema narrativo, autoriza o seu autor a transcender as barreiras convencionais da obra literária, tanto em relação à forma, quanto ao fim proposto a ela, instaurando o belo, bem como a imaginação, como critérios de valor preponderantes. A sua argumentação constitui uma tentativa de formação de um ideário crítico multifacetado, cuja finalidade seria a análise crítica de uma obra também multifacetada, mas que anseia à unidade, um dos paradoxos do Romantismo. Dessa forma, Álvares de Azevedo pode oferecer e justificar o seu poema, por meio da tradição ocidental, como alternativa à tradição literária brasileira, antepondo-lhe uma proposta crítica condizente com as suas necessidades de julgamento que não são, evidentemente, as perspectivas de análise literária as quais ele aponta como inférteis. E, antes mesmo de todo esse exercício reflexionante, não deixa de questionar o sucesso de seus intentos por meio da epígrafe que abre o texto, demonstrando uma angústia do indizível tipicamente romântica.

Ao abordar a finalidade da obra de arte como desvinculada de um compromisso moral, o autor se alinha ao pensamento mais moderno, representado pelo diálogo com o prefácio de Théophile Gautier. Por outro lado, ao elaborar a categoria do torpe, Álvares de Azevedo não perde de vista o público ao qual ele poderia atingir, leitores talvez habituados aos pressupostos de Gonçalves de Magalhães. Assim, o amálgama dessas duas correntes, uma mais moderna e outra que se poderia dizer mais vinculada à tradição neoclássica, pode servir-lhe de base para a proposição de uma outra que visa a formação e conquista de novo conjunto de leitores, demonstrando a construção de um projeto literário que estava em pleno desenvolvimento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Álvares de. **Obra Completa**. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

AZEVEDO, Álvares de. **Poesias Completas**. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Campinas: Unicamp, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. "Perda da auréola". In **Pequenos poemas em prosa**. 2ª Ed. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1966.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CUNHA, Cilaine Alves. **O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica**. São Paulo: Edusp, 1998.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)**. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GAUTIER, Théophile. **Mademoiselle de Maupin**. Text complet (1835) avec une introduction et des notes par Adolphe Boschot. Paris, Éditions Garnier Frères, 1955.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Poesias**. Rio de Janeiro: Ogier, 1832.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Suspiros poéticos e saudades**. Paris: Dauvin et Fontaine libraires, 1836.

PEIXOTO, Sergio Alves. **A consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo**. São Paulo: Annablume, 1999.

ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SCHLEGEL, Friedrich. "Fragmento L37". In **Conversa sobre poesia e outros fragmentos**. Tradução, prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

## O CRÍTICO ADOLFO CAMINHA E AS BATALHAS PELO RECONHECIMENTO LITERÁRIO

**Leonardo Mendes**  
**Doutor – UERJ**

**RESUMO:** O objetivo desse estudo é ler o volume de crítica **Cartas literárias** (1895), do escritor cearense Adolfo Caminha (1867-1897), como tentativa de esclarecer posicionamentos estéticos e políticos e de reivindicar legitimidade para sua obra, nas batalhas pelo reconhecimento no campo literário. O trabalho procura compreender a multiplicidade muitas vezes paradoxal de seus posicionamentos como expressão dos paradoxos que regiam a própria atividade literária no Brasil do final do século XIX. Ao mesmo tempo elitista e populista, idealista e materialista, romântico e naturalista, o crítico Adolfo Caminha fazia o que era preciso para legitimar sua posição como romancista naturalista no Brasil de 1890.

**PALAVRAS-CHAVE:** Adolfo Caminha, crítica, naturalismo, campo literário

**ABSTRACT:** The aim of this study is to read Adolfo Caminha's (1867-1897) critical essays collected in the volume **Cartas literárias** (1895) as a means of clarification of political and aesthetic stances, as well as occasions to claim legitimacy to his work, in the battles for literary recognition. The work tries to understand the multiple, often paradoxical points of view as expressions of the paradoxes inherent to literary life in the late nineteenth century. Simultaneously elitist and populist, idealist and materialist, romantic and naturalist, the critic Adolfo Caminha did what had to be done in order to legitimize his position as a naturalist novelist in Brazil in the 1890s.

**KEY WORDS:** Adolfo Caminha, criticismo, naturalismo, literary field

A obra do escritor cearense Adolfo Caminha (1867-1897), apesar de pequena, é de tamanho respeitável para um autor que morreu aos vinte e nove anos. Ele publicou três romances: **A normalista** (1893), **Bom-Crioulo** (1895) e **Tentação** (1896). Em 1894, publicou um livro de viagem, **No país dos ianques**, e em 1895, reuniu em volume vinte e dois artigos de crítica anteriormente publicados na imprensa, que ele chamou de **Cartas literárias**. Entre 1893 e 1896, portanto, Caminha produziu três romances, um livro de viagem e um volume de crítica. Todas as obras foram publicadas no Rio de Janeiro. Havia um investimento mais expressivo no gênero nobre do romance. **No país dos ianques** era uma aposta no gênero popular do relato de viagem. E na crítica literária ele podia esclarecer e explicar posicionamentos, fazer avaliações do estado do campo literário, assim como tecer críticas a determinados agentes. Essa obra era o cartão de visita de um jovem escritor nordestino que queria se estabelecer como agente influente no campo literário na capital do país, nos primeiros anos da República (BEZERRA, 2009).

Devemos pensar a produção de um autor, especialmente a partir do século XIX, como uma associação entre “dois espaços indissociáveis”, que se alimentam um do outro, mas são diferentes: um “espaço canônico”, mais saliente, que reúne grosso modo os textos ficcionais; e um “espaço associado”, com os gêneros paratextuais e metatextuais, inseparáveis dos textos a que se referem, que incluem os prefácios, os posfácios, as entrevistas, além dos textos de crítica literária (MAINGUENEAU, 2006, p. 143-7). Apesar da predominância do espaço canônico, a relação entre os espaços pode variar. Num regime problemático em que é preciso legitimar sem cessar o empreendimento criador, o autor é levado a multiplicar os textos de acompanhamento, numa “teatralização” da concorrência entre posicionamentos, tornando mais saliente o espaço associado (MAINGUENEAU, 2006, p. 145). Grandes incertezas cercam a atividade literária dos autores que se encontram nessa situação.

Essa era a situação de Adolfo Caminha em meados da década de 1890. Viera para o Rio de Janeiro transferido de Fortaleza no final de 1892, com a mulher e uma filha pequena. Não eram casados. Em outubro de 1889, Isabel havia abandonado o marido, um militar, para viver com Caminha, o que era um escândalo do qual poucos seriam capazes de sair ilesos naquela época, especialmente na província. Ela tinha dezenove anos e ele vinte e dois. Sob tremenda pressão, o escritor teve que pedir baixa da Marinha para ficar com Isabel (AZEVEDO, 1999). Passou a dedicar-se integralmente à família e à carreira literária, no início em Fortaleza, com passagens pelos principais jornais da cidade e notadamente pela transgressora Padaria Espiritual, uma agremiação de jovens artistas boêmios (CARDOSO, 2002; MENDES, 2007; TINHORÃO, 1966). Na capital da província conseguiu uma nomeação como funcionário do Tesouro. Tinha, afinal, alguns contatos.

Quando saiu do Ceará, deixou poucas saudades. A ida para o Rio de Janeiro era uma maneira de abandonar um ambiente hostil e, ao mesmo tempo, concretizar o projeto mais ambicioso de se tornar um escritor reconhecido nacionalmente.

Veio para o Rio sem muitas recomendações, com um salário magro de trezentos mil réis mensais, numa época em que o aluguel de um quarto mobiliado no centro da cidade custava em torno de setenta mil réis. Ao chegar à capital, isolou-se, optando por ignorar as rodas literárias da cidade (PESSOA, 1902). Mesmo assim, teve acesso ao jornal mais importante da capital (senão do país), a **Gazeta de Notícias**, onde publicou a maior parte dos textos críticos que aparecem em **Cartas Literárias**. Também logrou publicar sua obra de ficção, beneficiado pela expansão do mercado editorial e do público leitor na década de 1890, o que fez surgir novas editoras fora do circuito da Garnier e da Laemmert, até então dominantes (EL FAR, 2004). Uma das novas editoras foi a Livraria Moderna, de Domingos de Magalhães, que foi o editor de toda a obra de Caminha, com exceção de **Tentação**, que saiu pela Laemmert. Pelo audacioso **Bom-Crioulo**, Magalhães pagou a Caminha dois contos de réis (BEZERRA, 2009), sete vezes o que ele ganhava por mês no serviço público. Mas a tuberculose o espreitava, fulminando-o no dia 1 de janeiro de 1897, antes de completar trinta anos. Adolfo Caminha havia fracassado. Sua obra seria praticamente esquecida nas décadas seguintes.

Havia várias razões para o isolamento de Adolfo Caminha em vida e para seu esquecimento na posteridade. A reputação de que ele goza nos dias de hoje (ao menos entre os estudiosos do naturalismo e da literatura de temática *gay*) teve início na década de 1980, que coincide com a abertura política do Brasil pós-ditadura. Desde então proliferaram estudos sobre o autor e especialmente sobre o surpreendente **Bom-Crioulo**, um romance ambíguo, que legitima e condena ao mesmo tempo o desejo do protagonista Amaro, um marinheiro negro de trinta anos, escravo fugido, que tem uma relação homoafetiva com Aleixo, um grumete de quinze anos, louro e de olhos azuis, num cenário que incluía a zona portuária do Rio (BEZERRA, 2007; FOSTER, 1991; HOWES, 2005; MENDES, 2000, 2003 & 2004). Podemos dizer que, desde então, o consenso crítico reconhece Adolfo Caminha como o outro grande escritor naturalista brasileiro, ao lado de Aluísio Azevedo (1857-1913).

Antes da redescoberta de **Bom-Crioulo**, entretanto, Caminha era um autor de reduzido capital simbólico. Por um lado, ele praticava uma estética – o naturalismo – que nunca foi realmente compreendida pela tradição crítica hegemônica, de Machado de Assis e José Verissimo a Alfredo Bosi (MENDES, 2000 & 2006). Os manuais de literatura da escola básica e da universidade estão cheios de reservas ao romance naturalista, a despeito do prestígio, que deriva de seu valor documental (e não de sua estética), de **O cortiço** (1890), de Aluísio Azevedo. A intromissão do

discurso científico no discurso literário, assim como a ênfase na descrição em detrimento da narração (BAGULEY, 1990), nunca deixaram de ser vistas com desconfiança pelos escritores dominantes. Por outro lado, Caminha era incapaz de estabelecer laços de amizade e forjar alianças com outros agentes do campo, de fazer parte de uma “tribo” (como fez Aluísio) que o apoiasse nas batalhas pelo reconhecimento (MAINGUENEAU, 2006), tornando-se, desde cedo, um “intelectual marginalizado” (HOWES, 2005, p. 186).

Desse ponto de vista, os vinte e dois artigos de **Cartas literárias** eram tentativas de legitimar seu projeto criador frente a seus pares e de se impor pelo talento, e não pelo beija-mão que ele era incapaz de praticar. O eixo desse projeto criador era a ficção naturalista, que incomodava e exigia explicações. Nos artigos, Caminha fala quase sempre como um escritor marginalizado. Os textos, escritos entre 1891 e 1895, podem ser agrupados em três categorias: 1. Avaliação do estado do campo artístico (11 textos); 2. Críticas a agentes do campo (9 textos); e 3. Defesa da obra e da escola (2 textos). Não devemos supor que haja coerência teórica e de posicionamentos entre os textos. Na verdade, eles frequentemente se contradizem, quando não se opõem à própria ficção de Caminha, sugerindo uma pluralidade de posicionamentos que podiam ser assumidos em função da batalha específica de cada momento. O ano mais produtivo foi 1894, quando ele escreveu onze dos vinte e dois textos. Se imaginarmos que nessa mesma época ele estava escrevendo **Bom-Crioulo**, podemos supor que esse foi o ano em que ele deu o máximo de suas forças nas batalhas pelo reconhecimento no campo artístico.

Como autor marginalizado e pobre, Caminha tinha muitas críticas a fazer ao estado do campo literário no Rio de Janeiro no início da década de 1890. Confiante no seu talento, pergunta-se por que tinha dificuldades em firmar seu nome na praça. O problema só podia estar no público, que era mal educado. Essa era uma reclamação comum entre os escritores da nova geração. O censo de 1890 contou meio milhão de habitantes no Rio de Janeiro e 14 milhões no Brasil, sendo que muitos eram analfabetos (RENAULT, 1987). O público leitor era escasso e eles ainda precisavam competir com os franceses, que enviavam todos os anos dezenas de milhares de livros ao Brasil. O entrave de Caminha no projeto de viabilizar sua carreira de autor, ele diz, era a falta de um público grande e ilustrado o bastante para compreender e apreciar seu gênio. Por isso, lamentava o mau gosto do público e criticava os autores que se submetiam a ele. Um dos gêneros populares era o folhetim, que o autor considerava um gênero menor, próprio dos falsos artistas.

Essa noção altiva (ou aristocrática) de arte o levava a criticar o excesso de comercialização do campo literário. Essa era outra reclamação comum da época. Por trás dela estava a angústia do autor que precisava negociar sua autonomia com outros agentes influentes do campo, como os editores, livreiros e donos de jornais, nas sociedades em processo de industrialização, quando as relações

entre os produtores culturais e as classes dominantes passam a ser mediadas pelo mercado (BOURDIEU, 1996). Os escritores brasileiros nascidos nas décadas de 1850 e 1860, como Caminha, Aluísio Azevedo (1857-1913), Coelho Neto (1864-1934), Olavo Bilac (1865-1918), entre outros, foram a primeira geração a tentar viabilizar uma carreira de artistas num incipiente mercado de bens culturais. Caminha considerava que tanto os editores quanto os donos de jornal eram agentes nocivos à literatura, uma opinião compartilhada por outros escritores da época. Como o escritor Pardal Mallet (1864-1894), naqueles anos, Caminha criticou a falta de uma lei de direitos autorais no Brasil, deixando os escritores expostos aos editores “sanguessugas”, que eram capazes de oferecer míseros trezentos mil réis (o que ele ganhava por mês no serviço público) em troca de um romance que um escritor levava um ano para escrever. Caminha chegou a citar nominalmente dois editores brasileiros odiados: Garnier e Serafim Alves, cujas mortes, ele diz, não seriam lamentadas.

Caminha esquadrinha o campo, estabelecendo hierarquias entre artistas falsos e verdadeiros (como ele). Apresenta-se como o “escritor de talento” que expõe a falácia dos “escrevinhadores” – todos aqueles que foram para os jornais e se renderam às demandas da literatura industrializada, na crônica e no folhetim. Aquilo era “literatura de escada abaixo” (CAMINHA, 1999, p. 124), e não obra de arte, o que também era uma opinião corrente na época. Muitos escritores achavam aviltante o trabalho nos jornais. Aluísio Azevedo temia tanto ter seu nome associado ao folhetim, que chegou a publicar sob o pseudônimo de Victor Leal algumas obras do gênero. Caminha trabalha com uma concepção idealizada do artista como sujeito predestinado (o talento era um dom), naturalmente superior ao resto dos mortais, e da arte como um “maravilhoso templo” onde só se podia entrar “com o respeito e a convicção de sacerdotes impolutos” (CAMINHA, 1999, p. 18). Nos artigos, ele faz uma distinção entre o que é “sério e grandioso” e o que é “banal e transitório” (CAMINHA, 1999, p. 67). No primeiro grupo estava o gênero do romance, na tradição nobre da epopeia, mas especialmente o romance naturalista moderno, tendo Zola como mestre. No segundo estavam os gêneros miúdos da crônica e do folhetim, ligados ao jornal, mas também os gêneros populares do palco, como o teatro de revista.

Esse era um posicionamento convencional no fim do século XIX. O romance naturalista era a única novidade que podia incomodar outros agentes do campo literário. Em muitos artigos Caminha pretende falar em nome dos “novos”, da nova geração de escritores em tempos de expansão do espaço político (abolição e república), especialmente na capital, mas havia pouca novidade no seu posicionamento. A ideia do “escritor de talento” como sujeito predestinado vinha da mística romântica da excepcionalidade do artista, do início do século XIX (WILSON, 2000). Mas não bastava ter gênio, pensava Caminha. Era preciso ter foco, disciplina e principalmente capacidade de



trabalho. Caminha reprovava a socialização de escritores nos bares da rua do Ouvidor, que ele associava à vida boêmia e à vadiagem literária. Achava até que essa vadiagem era uma das razões que explicava a escassez de obras memoráveis naqueles anos. O escritor nutria uma concepção romântica do artista como sujeito excepcional, a qual ele juntava as virtudes burguesas da disciplina, da utilidade (a literatura como ferramenta civilizadora) e do trabalho. Ao mesmo tempo, a resistência à literatura industrializada e aos editores era um posicionamento antiburguês, mas também romântico por alimentar a mística do artista como opositor ao *status quo*. O argumento, próprio de uma visão idealizada de arte, mantinha a literatura no lugar do sagrado, acima e além do mundo banal e transitório, incapaz de ser medida em termos comerciais. Essa concepção religiosa de arte era uma maneira de dizer (para o público e para os editores “sanguessugas”) que a literatura valia muito.

Esses paradoxos eram (e são) comuns no campo literário e não faziam de Caminha um escritor marginalizado. No mesmo ano em que demonizou os editores e desejou vê-los mortos, Caminha assinou dois contratos com Domingos de Magalhães para a edição de **No país dos ianques** e **Bom-Crioulo** (BEZERRA, 2009). Aparentemente Magalhães não se importava com a opinião de Caminha sobre os editores e apenas viu no segundo romance do autor uma oportunidade para vender livros no filão popular das histórias escandalosas e dos “romances de sensação”, em franca expansão no mercado editorial do Rio de Janeiro de 1890 (BEZERRA, 2009; EL FAR, 2004).

Mais problemático era o debate filosófico em torno do romance naturalista, que não interessava a Magalhães, mas incomodava outros agentes influentes no campo literário, como Machado de Assis e José Verissimo, sem falar da Igreja. Os dois artigos (III e VII) que Caminha escreveu em defesa do naturalismo são os mais longos e combativos de **Cartas literárias**, sugerindo que essa era uma batalha crítica. Neles o autor assume um posicionamento materialista que costumava reservar para a ficção. Condena o “misticismo literário e religioso” dos tempos, que ele associa ao romantismo e às tribos dos simbolistas e dos decadentistas, chamados por ele de “bando de niilistas de nova espécie” (CAMINHA, 1999, p. 68). Como bom seguidor de Darwin, considerava um retrocesso “o renascimento da metafísica” no fim de século. Revela-se agnóstico, alegando que a existência de Deus era um problema que não lhe dizia respeito. Defende o método científico e a legitimidade do gênero romanesco para falar com objetividade das funções corporais, incluindo ir ao banheiro e ter relações sexuais. Argumenta que o epíteto de “imoral”, que muitos associavam a Zola, ao próprio (e também a Aluísio), feria a honestidade daqueles que, como os naturalistas, trabalhavam pela arte.

Esse posicionamento materialista encontrava forte resistência no campo. Ele retirava a literatura da esfera do sagrado, rebaixando-a, tornando-a apta a descrever até funções corporais. A perda da sacralidade era vista como a perda daquilo que fazia da literatura um bem de valor, num campo ainda impregnado pelo imaginário romântico da “extraterritorialidade” da arte (MAINGUENEAU, 2006, p. 38). Essa perda era intolerável para agentes influentes como Machado de Assis, José Verissimo, e até mesmo Silvio Romero, que se dizia materialista, mas chamou o naturalismo de uma “sistematização do mal” (1960, p. 1634). Todos escreveram contra a escola.

A dificuldade em fazer alianças atrapalhava a viabilização de seu projeto criador. Entre os novos havia agentes influentes que também faziam restrições a Caminha, tais como Valentim Magalhães (1859-1903), editor do jornal **A semana**, cuja crítica ao romance **A normalista** Caminha responde no texto VII de **Cartas literárias**. O escritor ataca outros artistas influentes no campo. Descreve as novelas de Bilac, um escritor em franca ascensão, como páginas românticas “de mau gosto” (p. 151), depois de confessar que não conhecia o poeta pessoalmente, confirmando o isolamento de sua posição. Atacou ferozmente um dos escritores mais queridos e populares da época, ligado aos novos, Artur Azevedo (1855-1908), cujos contos, escreveu, não passavam de “uma série de anedotas vulgares que só pod[ia]m despertar interesse aos leitores de almanaque” (CAMINHA, 1999, p. 155). Como se não bastasse atacar escritores importantes do Rio, Caminha atacou os conterrâneos Rodolfo Teófilo (1853-1932) e Antônio Salles (1868-1940), problematizando sua posição tanto na capital quanto na província. Tudo isso na popular e respeitada **Gazeta de Notícias**, que aparentemente não se furtava a publicar críticas a seus colaboradores, como Olavo Bilac. Ao mesmo tempo, fez elogios a Coelho Neto, Aluísio Azevedo, Machado de Assis, Cruz e Souza e B. Lopes, mas eram elogios mais tímidos do que os ataques, cercados de senões. A hostilidade que ele criou em torno de si e de sua obra levou o crítico Valdemar Cavalcanti a chamá-lo de “o enjeitado Adolfo Caminha” (CAVALCANTI, 1952, p. 179).

O isolamento do escritor, que a crítica de **Cartas literárias** não se esforçava por atenuar, era para Caminha um dos atributos do artista autêntico. Em **No país dos ianques**, o escritor expressa repetidas vezes o desejo de viajar a um lugar romanticamente idealizado, onde ele pudesse manifestar suas “despretensiosas ambições de silêncio e recolhimento” (CAMINHA, 1979, p. 139). Essa era uma regra violada pelos “escrivinhadores” dos jornais, que passavam as noites em conluio inútil nas confeitarias da rua do Ouvidor. Aqui, novamente, ele se alimentava da mística romântica do artista como sujeito “à parte”, cuja solidão era prova de sua excepcionalidade, de grande impacto no imaginário artístico dos séculos XIX e XX (WILSON, 2000), pairando acima e além das escolas e das tribos literárias. Por isso, ele era capaz de assumir um posicionamento romântico, idealizado e moralizante na crítica, e ao mesmo tempo praticar e defender uma ficção materialista, desidealizada

e amoral. Caminha propunha manter o autor no lugar do sagrado, mesmo que sua literatura não mais remetesse a esse lugar. Por isso, ele cultivava a imagem romântica do artista solitário, marginal e independente, tão comum nas **Cartas**. Eram, afinal, os textos de um jovem autor, culto e combativo, em busca de afirmação e reconhecimento, que infelizmente não conseguiu escapar à morte prematura por tuberculose, pela última vez, romântico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AZEVEDO, Sânzio de. **Adolfo Caminha. Vida e obra**. Fortaleza: UFC Edições, 1999.

BAGULEY, David. **Naturalist fiction. The entropic vision**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

BEZERRA, Carlos Eduardo. **Adolfo Caminha: um polígrafo na literatura brasileira do século XIX (1885-1897)**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

\_\_\_\_\_. **Bom-Crioulo: um romance de literatura gay *made in Brazil*. Bagoas: estudos gays, gêneros e sexualidades**, Natal, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, vol. 1, n. 1, p. 193-210, jul/dez 2007.

BOURDIEU, Pierre. **The rules of art. Genesis and structure of the literary field**. Trad. Susan Emanuel. Stanford: Stanford University Press, 1996.

CARDOSO, Gleudson. **Padaria Espiritual: biscoito fino e travoso**. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

CAVALCANTI, Valdemar. O enfeitado Adolfo Caminha. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda (org.). **O romance brasileiro (de 1752 a 1930)**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1952, p. 179-189.

EL FAR, Alessandra. **Páginas de sensação. Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

FOSTER, David William. Adolfo Caminha's **Bom-Crioulo**: a Founding Text of Brazilian Gay Literature. In: \_\_\_\_\_. **Gay and Lesbian Themes in Latin American Fiction**. Austin: University of Texas Press, 1991, p. 9-22.

HOWES, Robert. Raça e sexualidade transgressiva em **Bom-Crioulo** de Adolfo Caminha. **Graphos**, Revista de Pós-Graduação em Letras, João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, vol. 7, n. 2/1, p. 171-190, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

MENDES, Leonardo. Não há nada firme no mundo: Adolfo Caminha, o naturalismo e a crise da civilização moderna. In: HELENA, Lucia (Org.). **Literatura, intelectuais e a crise da cultura**. Rio de Janeiro: Contracapa Editora, 2007. p. 177-194.

\_\_\_\_\_. Naturalismo com aspas: **Bom-Crioulo** de Adolfo Caminha, a homossexualidade e os desafios da criação literária. **Revista Gragoatá**, Niterói (RJ), Universidade Federal Fluminense, v. 14, p. 29-44, 2003.

\_\_\_\_\_. **O retrato do imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil**. Coleção Memória das Letras, 7. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

\_\_\_\_\_. As ruínas da homossexualidade: o gótico em **Bom-Crioulo**, de Adolfo Caminha. **Luso-Brazilian Review**, Madison, University of Wisconsin (EUA), vol. 41, n. 1, p. 56-70, 2004.

\_\_\_\_\_. Sordid literature: naturalism and sexuality in Brazil. **Excavatio** – International Review for Multidisciplinary Approaches and Comparative Studies related to Emile Zola and his Time, University of Alberta, Canadá, Volume XXI, p. 48-62, 2006.

PESSOA, Frota. Adolfo Caminha. In: \_\_\_\_\_. **Crítica e polêmica**. Rio de Janeiro: Arthur Gurgulino Editor, 1902. p. 215-233.

RENAULT, Delso. **A vida brasileira no final do século XIX. Uma visão sociocultural e política de 1890 a 1901**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

ROMERO, Silvio. Retrospecto Literário (1888). In: \_\_\_\_\_. **História da literatura brasileira**. Vol. 5. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, p. 1629-1648.

TINHORÃO, José Ramos. **A província e o naturalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

WILSON, Elizabeth. **Bohemians: the glamorous outcasts**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

## **RENÉ MAGRITTE: PINTOR-ESCRITOR-CRÍTICO**

**Maria Eliane Souza da Silva**  
**Doutoranda - PPGEL/UFRN**

**Ilza Matias de Sousa**  
**Pós-doutoramento - UFRN**

**RESUMO:** Este estudo trata da relação entre a pintura de Magritte e a experiência do olho, da qual extrai o mais singular efeito, incorporado no conceito ali implicado de pintor-escritor-crítico.

**PALAVRAS-CHAVE:** pintura, pintor-escritor-crítico, olho

**ABSTRACT:** This study treats of the relation between the painting of Magritte and the experience of the eye, of the which extracts the singularest effect, incorporated in the concept necessarily implied there of painter-writer-critic.

**KEY WORDS:** painting, painter- writer-critic, eye

A história da civilização ocidental poderia ser designada como a história do olho, entendida como um olhar panóptico, policial, controlador, o olhar da Instituição. Neste, configurar-se-ia o ideal apolíneo, que dá lugar à busca da perfeição do ver, através de tecnologias e das artes, encontrando expressão maior na filosofia como uma espécie de metafísica do olho, dos “olhos” do *logos*, ou da razão sempre desperta, cujo poder de visibilidade teria um análogo na concepção solar, da qual viriam as noções de esclarecimento e iluminismo modernas, colocando o conhecimento como uma aspiração mais elevada e acima das necessidades do homem comum. Nesse sentido, podemos estimar um paralelo entre o ver, o visível com o *logos* disseminador da luz, de tal forma que se supere o limite do vislumbre, do alumiar frouxamente, do mero entrever.

A tradição clássica, assim, ocupou-se em traçar raias no espectro do olhar, do ver, e passou a conceber equivalências nas estruturas cognitivas da mente, nos fatores de inteligibilidade e legibilidade. Instaurado o paradigma ótico platônico, a partir da posição da acrópole grega, este será posto em circulação e incorporado na dimensão da *polis*, cujos aspectos legitimadores incluiriam a sacralização súnica, no sentido de exercer um ritual regulador dos signos da visão no modelo de cultura e de artes, atualizado na *paideia*. Isto promoveria a serenidade e estaticidade da contemplação, provocando embevecimento e comunhão entre o objeto contemplado e o contemplante.

A vista se esforça por absorver a paisagem que se entretetece nos tecidos sociais, o que, para nós, suscitaria, na perspectiva da crítica nietzschiana do século XIX, uma moral de rebanho, revestida na figura da castração e na cena da transgressão da cegueira de Édipo. Dentro desse espaço escópico, concebe-se o ato de ver como ato moral, responsável por significados determinantes do mundo sensível, devendo, assim, se direcionar a visão para a “boa” conduta, para a vergonha e a justa medida. Nietzsche (2001, p.47), ao afirmar que “as morais nada mais são que uma linguagem semiológica dos afetos”, reinterpreta para a modernidade europeia o enfoque platônico de uma educação dos sentidos, que se fundamenta na conformação e conformidade a um fim - a sublimação do mundo sensorial.

Observaremos como a matriz desse paradigma ótico afeta toda a história do ocidente, efetuando-se nela uma arqueologia da imagem que tem na cena platônica do mito da caverna o princípio que aciona o próprio “cinema” da humanidade, implicando afecções, paixões, traições/traduções das imagens que enganariam, criando ilusões, na aparência de seu desencadeamento e existência autônoma, pondo em risco a verdade. Em Platão, evidenciam-se simultaneamente o fascínio e o horror regentes do poder do simulacro.

A finalidade racional e a destinação moral do olhar tornam-se comuns ao mundo de representações do cristianismo, até que o niilismo intempestivo e a morte de Deus dessem lugar ao

estremecimento do olhar, diante da vertigem dos estados dionisiacos do caos. O homem teórico, não mais controlado por sua natureza contemplativa, desse modo, libertaria os olhos do olhar habitual, adequado ao objeto, cerceado por uma visibilidade delimitada, para criar o seu próprio campo do visível, não cessando de interrogar o olhar. Como colocaria Merleau-Ponty (1979), o olho não se mantém ocupado em ver se vê e a visão nunca está imóvel. Tem-se todo o tempo metamorfoses do olhar.

Na modernidade construída no séc. XX, dentro dessa discussão, surge a obra romanesca de George Bataille, **História do olho** (2003), que produzirá um evento de linguagem, do qual emerge a contiguidade com o pictórico, introduzindo, como se refere Schollhammer (1996, p.6), “o ato de tirar o olho da cabeça, cortando a relação privilegiada da visão com o sentido da razão e do espírito” - a desocularização da visão. Uma experiência que atinge o abismo do Mal e imprimirá à figura do olho um tratamento de signo em transe e instrumento perfurante.

Conforme a discussão do estudioso mencionado (Ib.), pela violência e intensidade desse processo batailliano perpassa a “metamorfose – do ‘olho que vê’ para o ‘olho (desocularizado) visto” (Ib.), por um lado, desconstituindo a noção mimética do campo do olhar; por outro, remetendo à elipse ou ao ocultamento que sofreu a cegueira em relação ao domínio da visão, levando a problemáticas trágicas como a da cegueira sacrificial, ou à crise das construções transcendentais do ocular na figura do Olho abscondido de Deus.

Discutindo a questão do olho, proposta por Derrida, em **Memória dos cegos**, os autores Luiz Fernando Ferreira de Sá e Miriam Piedade Mansur<sup>1</sup> mostram que o filósofo procede a uma operação de memória visual, segundo suas palavras, à qual sucede o “cancelamento do olho físico e a inserção de um “eu que olha” (eu/olho) numa “escuridão visível” (p.2), produzindo um oxímoro que põe em confronto luminoso/obscuro e coloca um paradoxo: obscura claridade. Para finalmente, chegarem à conclusão, afirmam os dois, de que, em John Milton (**Paradise Lost**), ocorrem os dois tipos de cegueira elencados por Derrida – a sacrificial e a transcendental, promovendo, entretanto, o autor inglês “o estabelecimento do olho interior” (Ib., p.16) como “uma metonímia do “paraíso” (Ib.), deslocando o transcendental para a imanência da experiência interior.

Em Bataille, confirmaríamos a presença do outro tipo que seria a cegueira sacrificial, aludindo-se à tipologia derridiana, pois seu intenso movimento transgressivo atinge em cheio o olho transcendental, “reintroduzindo-o no corpo duma maneira que provoca uma reação de horror e êxtase orgiástico” (SCHOLLHAMMER, op. cit., p.6).

---

<sup>1</sup> SÁ e MANSUR. A análise dos autores consiste no artigo intitulado “As cegueiras de John Milton e Jacques Derrida”. CASA. Cadernos de Semiótica Aplicada, vol. 7.n.1, julho de 2009.



Na pintura **O libertador** (1947), Magritte<sup>2</sup> (PAQUET, 2000, p.83) apresenta o corpo de um homem sentado, segurando uma bengala com uma mala ao lado, como se à espera de um transporte para viajar, sua parte do tronco até a cabeça coberta por uma espécie de cartaz que contém elementos enigmáticos, uma chave, um cálice, um pássaro e um cachimbo. Ao deslocar os olhos para a figura de um candelabro, o pintor introduz um riso irônico no que seria um espaço cênico da cegueira transcendental, liberando um trabalho de superfícies estranhadas.

Assim, a desconstrução do olho castrado no discurso romanescos de Bataille corresponderá à de Magritte na pintura, ambos, na virada, poderíamos precisar, da chamada revolução surrealista, na Europa. Na década de 20, o surrealismo de Magritte surge da explosão do signo pictórico na perspectiva de uma crise semiótica e semiológica, já que assume conexões imprevisíveis pelas regras da pintura, permutando, comutando com outros signos e linguagens, para celebrar o impensado e estabelecer singularidades com os elementos que não entrariam ainda na experiência assimilável da pintura, até então.

Ele operaria com os elementos pictóricos como um gramático (ou um lingüista) que pusesse em crise a escrita alfabética para fazer emergir outras possibilidades de escrituras inesperadas, insuspeitas, correspondendo este ato igualmente a uma desorganização sígnica que estabelece conflitos e paradoxos entre a palavra e a visão. E esse procedimento em Magritte o faz desencadear não só a discussão sobre os limites do seu campo visual, sobre o *cogito* do olhar, mas também práticas interrogativas de experiências que colocam em tensão a materialidade da pintura, em face à recusa da forma transcendente.

Nessa atividade que reúne as dimensões substantivas do pintor-escritor-crítico, Magritte situa outros limiares, ultrapassando as relações convencionais entre o quadro, o pintor e o espectador, encaminhando sua produção na direção de quase-experiências do fora, que, para Foucault<sup>3</sup>, neste caso, se apresentariam sob o engendramento de singularidades selvagens, entendendo-se por isso as singularidades que resistiriam ao institucional e se dariam como algo que ainda não entrou na experiência.

Dá-se em meio à instauração dessa experiência do fora<sup>4</sup>, que em Magritte traça possibilidades de sua inscrição como corpo-inscrito e escrito, a configuração do pintor-escritor-

---

<sup>2</sup> Utilizamos o livro MAGRITTE (2000), de Marcel Paquet para situar as pinturas e localizar as legendas do próprio pintor/escritor/crítico. Por dificuldades de download das imagens da obra pictórica deste, optamos por citar, relacionar e instaurar um processo de remissão a essas obras, indicando-as dentro do texto.

<sup>3</sup> FOUCAULT, 1999.

<sup>4</sup> A experiência do fora traz uma discussão que Deleuze desenvolve a partir das espacialidades vistas por Foucault, articuladas às singularidades “que permanecem suspensas fora, sem entrar em relações nem deixar-se integrar” (DELEUZE apud BADIOU, 1997, p. 150). Singularidades que são nomeadas foucaultianamente por “selvagens” e invocadoras de uma exterioridade, de um pensamento do fora, afirma Deleuze, atingindo o “mais longínquo do que todo mundo exterior, logo mais próximo que qualquer mundo interior” (Ib.)

crítico, disseminando-se em várias margens e incluindo-se num debate filosófico ontológico capaz de, na cena pictórica, submeter ao questionamento a natureza ontológica de uma homogeneidade pressuposta do objeto pictórico, através das tensões, conjunções e disjunções com a cena linguística, anexando títulos ou frases nominais e enunciados raros, no meio pictórico, para propiciar a sensação do abismo. Magritte acaba por elaborar uma espécie de gramatologia do mal linguístico e do mal pictórico<sup>5</sup>, que trará para a letra e a pintura uma combinação inusitada de montagem e colagem, dentro dos princípios cubistas.

Os elementos pictóricos vão concorrer com enunciados lingüísticos, diante do que se formularia uma problemática do salto de uma superfície à outra, deleuzianamente falando, precipitando os corpos e os signos, destruindo significações normatizadoras. Além de enervar os tecidos da co-presença sígnica, ainda recorrendo a Deleuze<sup>6</sup>, o pintor-escritor-crítico produz deslizamentos “do senso e do não senso” (Ib., 1974, p.143), o que faz proliferar o humor e as singularidades de superfícies nômades, dando lugar à pintura como acontecimento do novo e não como reprodução de códigos estáticos.

Essa experiência imprime uma opacidade conceitual, desarmando os olhares prévios, indicadores de consensos sociais e culturais. Não se pode articular, aí, um olhar do logos, quando, por exemplo, deparamo-nos, entre outros quadros, com **Golconda** (1953) em que homens pairam no ar, quebrando a lei da gravidade, abrindo a possibilidade de “caminhar pelo céu na terra”, qual assinala a proposição do insólito e do anômalo na legenda aposta ao quadro (PAQUET, op. cit., p.84). Corpos que flutuam em **Golconda**, olhos que se erotizam como seios, em **Violação** (1934), compõem um rosto de mulher com uma sintaxe de órgãos do prazer e do desejo, mas, antes, para destruir, pelo humor, qualquer redução à unidade e à identidade, mediante uma estética da violação do corpóreo e do espaço-tempo que desordena as regras pictóricas e a metafísica da pintura (Ib., p.29). O olhar do espectador entra no regime do *mise en abîme*.

O desequilíbrio do olhar “naturalizado” dos espectadores arrasta-os para inquietações diante do que veem na superfície da tela/texto, desestabilizando a representação da imagem dogmática do pensamento, destituindo a imagem das amarras da perspectiva mimética e realista, desvirtuando-a, desnaturalizando-a. Se levarmos em conta as considerações críticas de Gilles Deleuze sobre a

---

<sup>5</sup> Magritte entra nessa cena da escritura de modo a fragmentar a visão linear e nos permitir conjugar essas operações à gramatologia, a qual remete ao pensamento da desconstrução, em Derrida (1973), não mais como projeto de uma gramática, vinculada a hierarquizações discursivas, que encarcera os signos como internos a sistemas lógicos. Mas de uma gramatologia que difere no espaçar o dentro e o fora, provocar o espaçamento, o heterogêneo, retirar-se da oposição entre o sensível e o inteligível.

<sup>6</sup> A questão magrittiana do trabalho das superfícies encontra paralelo ou aproximações com a perspectiva deleuziana da lógica do sentido (1974).

construção da imagem do pensamento e os processos cristalizadores de similitude, em **Diferença e repetição** (1988), diríamos que Magritte concebe um pensamento da diferença e da multiplicidade.

A provocação do olho, da desocularização, a problemática da cegueira sacrificial e da transcendental, da luz e do resto escuro confrontam-nos com a questão da memória do objeto, intensificam a obscenidade da atuação das polaridades legibilidade/ ilegibilidade, da visibilidade/invisibilidade na cena pictórica ou na cena linguística. Em Magritte, nada pode se constituir em ancoragem, seja no âmbito do plano temático, do plano ótico, seja no âmbito do linguístico. O visto e o não visto e o dito e o não dito subvertem a ordem empírica, superando a dicotomia entre o empírico e o não-empírico.

Criam-se corpos que escapam todo tempo. Em **Os amantes** (1928), as cabeças encapuzadas confundem o plano ótico, no limiar entre o visível e o invisível, acentuando os pontos cegos da incognoscibilidade, dando lugar ao processo de perda parcial do figurativo, enquanto roupas se insinuam no sombreamento da paisagem, tornando o Eros, intratável, na iminência de uma decapitação (PAQUET, op. cit., p.64).

Esse procedimento magrittiano transmuta o corpo sígnico tomado como orgânico, passando a relacionar imagem e palavra, letra e traço, pensamento e pintura, num turbilhamento tal, que os extrai de sua organicidade, na busca de construir para si outras corporeidades, corpos sem órgãos, no sentido que é atribuído por Deleuze<sup>7</sup> a essa expressão.

Tanto Deleuze como Magritte desarticulam o regime orgânico do pensamento, do signo, da imagem, da pintura e da linguagem. Desorganização que transforma corpos “plenos” em corpos esvaziados, como o corpo policial do social, num tratamento que densifica e intensifica o prazer e a perversão do pictórico, qual se mostra em **Prazer** (1927), em que Magritte é implacável, mostrando uma menina dando dentadas num pássaro vivo, do qual escorre sangue. Segundo Paquet (Op. cit., p.75), nesse quadro o pintor “intensifica o seu prazer pictórico”, dizendo ainda que “não é tanto o elemento cruel das crianças, mas mais o desejo do que é inacreditável, que o interessa. Nesse aspecto, Magritte traria para a tela a fórmula de Klee, citada por Deleuze (2007): “não apresentar o visível, mas tornar visível”. Acrescenta Deleuze: “A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças não visíveis” (Ib., p. 62).

Magritte insufla energias vitais e um humor incomum na seriedade e estaticidade da – se assim podemos nomear – Grande Pintura, fazendo emergir o poder criador da desordem, da incongruência, poder esse recuperador de uma ludicidade anárquica que associa a sua pintura ao devir, ao reino da criança heraclitiana, jogando ao gamão o reino do tempo e da criação. **A máscara**

---

<sup>7</sup> Para Deleuze (1996, p.27), na constituição dos corpos sem órgãos só passam intensidades, “num spatium ele mesmo intensivo, não extenso”.

**vazia** (1928) traz esse jogo, essa anarquia da superfície, realiza o *fort-da* freudiano do olhar (PAQUET, op. cit., p.70). O jogo de ausência/presença da criança heraclitiana, em que produzir uma imagem é também destruir a imagem. Ou, considerando-se a discussão de Didi-Huberman (1998), nesse quadro podemos surpreender no exercício de olhar magrittiano, a relação entre o que olha e o olhado. E, mesmo que se dê nisso um gozo perverso e cruel, o pintor enuncia a respeito dessa obra: “As palavras que servem para caracterizar dois objetos diferentes não revelam por si o que distingue um objeto do outro”: *ciel, rideau, corps humain (ou forêt), façade de Maison* (Op. cit., p.70). O vazio da máscara depõe qualquer hermenêutica.

Os quadros **Isto não é uma maçã** (1964) e **A traição das imagens** (1928-29), no qual apõe a legenda “Isto não é um cachimbo” (Op. cit., p.9), são atravessados por golpes contra o sempre idêntico, contra o realismo mimético, demovendo palavras, coisas e imagens de uma pretensa clarividência e da verificação da verdade. A legenda para o segundo quadro põe em foco a dimensão da potência do falso: “O famoso capricho? Já fui o suficientemente censurado por causa dele! E afinal... conseguem enchê-lo? Não é apenas um desenho, não é? Se tivesse escrito por baixo do meu quadro ‘isto é um cachimbo’ estaria a mentir”.

Em **Os dois mistérios** (1966), trata-se da mesma “desocularização” do objeto cachimbo e do enunciado linguístico que corta a tela (Op. cit., p.68). Seja na instância da letra, seja na instância da imagem, abre-se o dissenso, o desacordo, a diáfora, onde antes havia o arbitrário das linguagens, a convenção, o consensual. A letra interroga-se e interroga a imagem, mas ambas são capturadas no instante do seu lapso, na queda da verdade que pretendiam instaurar. Precipita-se o abalo do estatuto ontológico. A relação entre a escritura verbal e a escritura pictórica desestabiliza, por sua vez, a relação de representação, desconstrói o valor representativo da linguagem.

O pintor indaga o significante despótico da língua. Seria pertinente atribuir à escritura/pintura magrittiana “a decepção infinita” (BARTHES, 1982, p.33) que deporá o poder do modelo ótico. Tais posicionamentos não se referem a uma metalinguagem, uma metacrítica, sim, a uma confusão ilegível que tornam letra e imagem instáveis, impelidas pela destruição de certezas e expostas a uma dispersão do signo. Ainda citando Barthes (2007), poderíamos pensar nesse processo magrittiano num fazer disparar os signos em múltiplas direções, sem ordenamento, para que, no traçado da escritura, olho e mão, desinstrumentalizados, deixem o sentido à mercê do próprio arrombamento e arranquem o pintor, a pintura e o espectador do conforto da memória visual.

Em **Memória** (1945), conforme Paquet (Op. cit., p.30), obra que foi “diretamente inspirada por Giorgio de Chirico e tem em conta a vida silenciosa que a vida ainda nega”, vê-se o trabalho da memória deixando o rastro de seu próprio vazio. Um rosto de uma jovem mulher esculpido em

pedra, de olhos fechados, com uma mancha de sangue na têmpora, como saísse de uma parede/caverna do tempo, na superfície frontal, um copo com água e uma maçã verde compõem a cena visual desconcentrando a atenção do espectador e desconcertando-o diante da falta de similitude entre os elementos, sem nenhuma ligação “narrativa”. Os olhos cerrados da Memória vivem sua própria escuridão, alheia à visibilidade exterior, que, desse modo faz parte de um fora inacessível.

Magritte cava o lugar da memória visual e escavando-a transforma-a num não-lugar que não retém recordação, lembranças ou reminiscências. Na superfície de suas telas, a desocularização e o caráter inorgânico da pintura apontarão a experiência visual já não mais enclausurada na ótica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

\_\_\_\_\_. **O império dos signos**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins fontes, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974

\_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996,v.3.

\_\_\_\_\_. O pensamento do fora. Apud BADIOU, Alain. **Deleuze: o clamor do ser**. Tradução de Lucy Magalhães. Jorge Zahar Ed., 1997.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, Ed. Universidade de São Paulo, 1973.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **L'oeil et l'esprit**. Paris: Gallimard, 1979.

PAQUET, Marcel. **Magritte: o pensamento tornado visível**. Tradução de Lucília Filipe. Germany: Benedict Taschen Verlag GmbH, 2000.

SÁ, Luiz Fernando Ferreira e MANSUR, Miriam Piedade. As cegueiras de John Milton e Jacques Derrida. **CASA. Cadernos de Semiótica Aplicada**. São Paulo: UNESP, v.07, n.1, julho de 2009. Disponível em <http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=casa>. Acesso em 16/03/2012.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Imagem & Literatura no pensamento de George Bataille. **Seminário Permanente de Literatura Comparada**. Rio de Janeiro: Departamento de Ciência da Literatura/ Faculdade de Letras/UFRJ, 1996, n.3.

## **JOSÉ PAULO PAES: ENTRE O CRÍTICO LITERÁRIO E O POETA PARA CRIANÇAS**

**Marcia Cristina Silva**  
**Doutoranda – UFRJ**

**RESUMO:** O presente trabalho propõe estudar a relação entre o processo de criação da poesia infantil de José Paulo Paes e o seu pensamento crítico. Para o estudo do processo de criação da poesia para crianças de José Paulo Paes, optou-se por analisar os quatro elementos fundamentais para a construção de um poema: a *sonoridade*, a *forma*, a *linguagem* e a *imagem*. Ao analisar como José Paulo Paes trabalha com esses quatro elementos em sua obra infantil, pode-se perceber semelhanças entre o trabalho do poeta e as brincadeiras de criança. Acresceu-se a essa abordagem um breve cotejo entre a poesia infantil de José Paulo Paes e a poesia infantil com enfoque meramente pedagógico. Por fim, pretende-se demonstrar a importância do pensamento crítico no processo criativo do poeta.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia infantil, jogo, sonoridade, forma, linguagem, imagem.

**ABSTRACT:** The present work intends to study the relationship between José Paulo Paes' work for children and his critical thought. In order to study the creation process of José Paulo Paes' children's poetry, we opted to analyze the four main elements required for the making of a poem: sound, form, language and image. Through the analysis of José Paulo Paes' work for children in view of these four elements, we can perceive similarities between the poet's work and the children's act of playing. In addition to this review, a brief comparison between José Paulo Paes' children poetry and the children's poetry with pedagogical focus exclusively. Finally, we intend to show the importance of critical thought in the poet's creation process.

**KEY WORDS:** Children poetry, game, sound, form, language, image.

José Paulo Paes foi um poeta que nunca esqueceu que a brincadeira com as palavras faz parte da criação de qualquer poema, bem como do processo de interação entre o poema e o leitor, que tem de deixar levar-se pelos versos, construindo seu próprio e único mundo imaginário. Além de poemas para crianças e adultos, José Paulo Paes também foi um poeta crítico, escreveu 10 livros de ensaios literários, dando palestras em universidades e instituições culturais do Brasil e do exterior. Como ele mesmo afirmou em **Quem, eu? Um poeta como outro qualquer** (1996) tornou-se ensaísta porque não acreditava em poeta que não pensasse acerca do seu ofício. Por isso, iremos analisar ao longo desse trabalho algumas de suas ideias a respeito da criação poética desenvolvidas em seus poemas, confrontando-as com sua visão crítica.

Um aspecto importante na poesia para crianças é a sonoridade que pode ser percebida nas rimas, aliterações, assonâncias, repetições de palavras, onomatopeias, enfim, em todas as figuras de efeito sonoro que dão musicalidade ao poema. O ritmo, portanto, é resultado de uma sequência de palavras combinadas, de uma ordem que o poeta busca pela combinação experimentando diversas palavras até encontrar aquela que parecia já estar pronta para entrar naquele lugar, do mesmo modo como só determinada peça se encaixa em um quebra-cabeça. Ao contrário, na poesia para adultos o ritmo é apenas mais um elemento, que pode ser usado ou não. Poetas como Sebastião Uchôa Leite e João Cabral de Melo Neto deram uma enorme contribuição para a poesia brasileira, exatamente por buscarem o antimelódico, criando a poesia do estranhamento, negando o ritmo, dando preferência aos versos secos numa poesia que recusa a melodia da música, apesar de ter um potencial lírico implícito. O adulto aceita e reconhece o valor de uma poesia atonal com ruídos dissonantes. Já as crianças não, elas têm uma forte ligação com o ritmo, porque a sonoridade está próxima à linguagem da fala, ao afeto e à brincadeira. Para a criança, um poema sem musicalidade, nada mais é do que um violino quebrado. O som antecede ao próprio pensamento. A criança encanta-se com a repetição simplesmente lúdica de sons verbais parecidos (rimas, aliterações, assonâncias...) É possível observar nos poemas de José Paulo Paes a importância que ele dá para a experiência do ritmo, do som, da melodia em **Poemas para brincar** (1990):

Patacoada

A pata empata a pata  
porque cada pata  
tem um par de patas  
e um par de patas  
um par de pares de patas.  
Agora, se se engata  
pata a pata  
cada pata



de um par de pares de patas,  
a coisa nunca mais desata  
e fica mais chata  
do que pata de pata (PAES, 1990, sem página)

O poema explora vários sentidos de uma mesma palavra: pata. O poeta trabalha com homógrafos (palavras que têm grafia idêntica e sentido diferente) porque a repetição dá ritmo e tom de jogo ao poema. A repetição é um elemento de fundamental importância para a criança. Qual a mãe que nunca ouviu seu filho pedir repetidas vezes para que lhe contasse a mesma história? Assim também na poesia, cada palavra deve funcionar como uma nota musical, podendo-se repetir muitas notas para alcançar a melodia. No poema de Paes a repetição tanto acontece nas rimas externas (pata), como nas internas (empATA/ pATA). A assonância da vogal /a/ faz com que o poema pareça uma brincadeira de trava-língua, tendo como objetivo dificultar o desempenho da leitura, e assim, causar o riso. Muito mais do que se preocupar em criar um sentido para o poema, que já tem como título “Patacoada” (coisa que não se leva a sério, disparate, tolice, brincadeira), a intenção de José Paulo Paes é explorar a sonoridade. A música das palavras ultrapassa as mais diferentes barreiras, tornando-se um mecanismo universal de comunicação. A poesia nasce de um impulso de linguagem, as palavras impulsionam umas às outras, levando o leitor a um encanto intuitivo com o som. Nas linhas sonoras, a linguagem cria-se livre de qualquer compromisso com um conteúdo prévio.

Outro aspecto importante relacionado à sonoridade diz respeito ao que Paul Valéry considerou no ensaio **Primeira Aula do Curso de Poética** (1938) como “estado de poesia”. Para Valéry esse estado é alcançado somente por acaso, já que muitas vezes o poema nasce a partir de um ritmo. Depois dessa concepção é que vem o trabalho. O próprio José Paulo Paes afirmou em **Quem eu? Um poeta como outro qualquer** que assim nasceu seu primeiro livro infantil: por acaso, das brincadeiras verbais com os sobrinhos. Conforme Valéry, a dificuldade do poeta é conseguir colocar na matéria verbal o que o ritmo está dizendo a ele. A preocupação não é de ordem estética, mas sim de ordem musical. Isso para a criança está muito visível, já que ninguém melhor do que ela para desfrutar o *som* pelo *som*, sem se preocupar com o sentido. Quantas vezes as crianças adoram certas músicas feitas para adultos, sabem cantá-las, mas não têm ideia do que estão cantando. Apenas apreciam o ritmo e nele conseguem voar. Esse “estado de poesia” descrito por Valéry, como algo que o poeta consegue involuntariamente, é também analisado nas palavras de José Paulo Paes em uma de suas entrevistas:

A rigor o poeta não escreve o poema: o poema é que se escreve através dele. Não que o poeta escreva às cegas, como um medium em transe. Mas a minha experiência me

indica que o embrião do poeta nasce por si, fruto de uma intuição ou inspiração. À artesanaria do poeta compete levar o embrião até o fruto final. As mais das vezes, tal embrião é feito de uma ou mais proteínas da infância. Todavia, só as descobrimos a posteriori, quando o poema se completa. (PAES, 2003, sem página)

Paul Valéry considera a poesia equivalente a uma dança, pois explora o movimento em si. Não busca um objeto preciso, como faz a prosa. Seu objetivo é criar e manter certo estado. Mas para que o mesmo aconteça, é preciso trabalhar muito. Há de se ter uma interação fundamental entre o “estado de poesia” e o fazer poético. Dois momentos que aparentemente se excluem, mas que na realidade se comunicam. Valéry afirmou em **Variedades** (1999) que “a poesia é a arte da linguagem e a linguagem, contudo, é uma criação da prática”. Isso se aplica perfeitamente à criação de poemas para crianças, pois não basta apenas se deixar levar pelo espírito do jogo com as palavras, pelo ritmo, pela brincadeira. É preciso nunca esquecer a técnica. Esse trabalho com a linguagem está também inteiramente ligado à capacidade crítica do poeta. Só é possível o desenvolvimento da técnica através de constantes leituras de outros poetas e de várias releituras dos próprios poemas.

Assim como é importante chegar até o “estado de poesia”, é igualmente importante fazer e refazer os poemas, não se deixar iludir com a ideia de que o poema já vem todo pronto. Raramente isso pode acontecer, contudo o poeta deve estar sempre aberto, disposto a fazer um trabalho lúcido, tentando colocar-se o mais distante daquele estado inicial que deu origem ao poema. É de fundamental importância conseguir afastar-se da inspiração e trabalhar com um olhar crítico, mais neutro. Muitas vezes o poema que, a princípio parece já estar pronto, está apenas começando a ser gerado, mas o poeta, devido ao seu entusiasmo, não consegue perceber isso, no momento inicial. Se o trabalho *a posteriori* não fosse de fundamental importância, diríamos que toda criança poderia fazer poemas para crianças, pois ninguém mais do que ela está ligada ao ritmo, ao jogo da linguagem.

José Paulo Paes considera no artigo *Infância e Poesia* (1998) a importância de distinguir-se o gosto natural da criança pela poesia da capacidade de criação. O poema faz-se através da forma, pois a ideia reivindica sua voz, ela precisa de uma construção. A poesia é inseparável da forma sensível, ela só vai poder dizer algo através dessa forma. Sendo assim, podemos observar, em **Poemas para brincar** que José Paulo Paes não ensina ao leitor como transformar os poemas em brincadeiras, ao contrário, ele brinca com as palavras, mostrando ao leitor como fazer, fazendo, e não teorizando. Observemos este poema:

Letra mágica

Que pode fazer você  
para o elefante  
tão deselegante  
ficar elegante?  
Ora, troque o **f** por **g**!

Mas se trocar, no rato,  
o **r** por **g**  
transforma-o você  
(veja que perigo!)  
no seu pior inimigo  
o gato. (PAES, 1990, sem página)

Nele, como na maioria de seus poemas, José Paulo Paes brinca com os significantes e significados das palavras. O poema de Paes torna-se bem sucedido porque segue uma ordem, todos os signos estão devidamente ligados entre si: o elefante só torna-se elegante devido à solução que se apresenta com a troca de letras. Ao trocar o *f* pelo *g* da palavra elefante, o significante começa a imitar a transformação do significado, e, como num passe de mágica, torna o elefante em elegante, aproximando os significantes pela coincidência sonora. A mesma brincadeira entre significantes, significados, e a relação entre signos continua na segunda estrofe, em que a comutação da letra inicial de **R**ato e **G**ato aproxima as palavras pela coincidência sonora e ao mesmo tempo as distancia pelo significado biológico, já que um é o predador do outro. O rato e o gato, apesar das semelhanças sonoras, estão distanciados (o rato aparece no primeiro verso da segunda estrofe em contraposição ao gato, que aparece somente no último verso). A significação não é a mesma, ocorre um processo de diferenciação, onde cada signo é constituído de diferenças.

A surpresa do trabalho de José Paulo Paes com a poesia infantil resulta dos recursos utilizados pelo poeta. Por exemplo: o poema *Letra mágica* já começa num tom de conversa infantil, como se fosse uma criança propondo um desafio para outra, ou até mesmo para um adulto: “Que pode fazer você para...” Além do próprio conteúdo implícito nas palavras, devemos observar a forma. Numa brincadeira ligeira, como nas adivinhações que as crianças tanto gostam de fazer umas para as outras, José Paulo Paes cativa o leitor, prendendo a atenção sem muita demora em desvendar o enigma proposto.

Adivinhações, trava-línguas, trocadilhos, parlendas e piadas, recheados de aliterações, onomatopeias e rimas internas, são características da obra poética para crianças de José Paulo Paes que reconheceu Edgar Allan Poe, e principalmente o poema *O Corvo*, como uma de suas influências literárias:

Numa de suas férias, seu Antídio comprou a coleção completa de Machado de Assis e me emprestou vários volumes. No das Poesias encontrei a bela versão que Machado fizera de 'o corvo', de Edgar Allan Poe. Como eu já conhecia os contos de detetive e de terror de Poe, através de uma tradução incluída na série de clássicos para a juventude, apressei-me a ler o poema. E me encantei com a figura fatídica do corvo a repetir seu 'nunca mais!', cada vez com um novo significado, para marcar o desconsolo pela perda da mulher amada, a desolação da viuvez e a irreparabilidade da morte. Sentimentos que o ritmo ora mais rápido ora mais lento dos versos; que a sonoridade lutuosa de certas palavras; que o poder encantatório do fatídico refrão iam progressivamente infundindo na alma do leitor. (PAES, 1996, p.27)

Não há como negar que Paes assimilou os ensinamentos de Poe em relação à importância da linguagem, ela sendo mais do que mero conteúdo. O poeta tem de ter a capacidade de abstrair para poder captar o que está além da linguagem: metáforas, figuras, sons... A força da linguagem não é só a de comunicação através das palavras, por isso ela não desempenha um papel secundário em relação aos outros elementos: sonoridade, forma e imagem. Ela trabalha lado a lado com eles. Na criação o poeta lida com o que é difícil, com o que não tem respostas. Os poetas desenvolvem através da escrita novas maneiras de ver aquilo que não cabe somente em conceitos. O poema se afirma na inconstância, no despreendimento da verdade, de uma certeza última. A poesia vai contra o pensamento objetivante da ciência. Daí talvez todo o encanto da criança com a poesia, em razão de seu impulso antissistemático. A criança tem a palavra móvel, ela brinca com a linguagem tal como a poesia faz. Já o adulto, ao contrário, tem um pensamento mais codificado com palavras fixas. Ao mesmo tempo em que brinca com a maleabilidade das palavras, a poesia de José Paulo Paes apresenta uma precisão característica do estilo conciso. Essa magia de juntar maleabilidade à precisão só pode ser conseguida através de um elaborado trabalho com a escrita.

Muitas vezes o escritor traz suas próprias lembranças para o papel, mas ideias também são despertadas pela observação e pela leitura. Não é preciso ter perdido um passarinho para saber escrever sobre o assunto, basta mergulhar no real da fantasia e buscar toda a sensibilidade para escrever sobre algo não vivido. O mais importante não é viver o acontecimento na realidade, mas ser capaz de vivê-lo na fantasia. O que distingue o bom do mal escritor é a capacidade que aquele tem de ser outros e de ser ele mesmo, de fazer com que suas emoções deixem de ser só suas e passem a ser do leitor também. Nesse momento, o poeta tem de deixar de lado a inspiração e preocupar-se mais com a obra em si, pois um discurso não pode ser "naturalmente" poesia, já que esta é uma manipulação consciente da linguagem. A visão da "desorganização" como origem e força lírica nos levaria a pensar que a fala dos "loucos" também seria "naturalmente" poesia. Ora, isso é uma mistificação da infância e da loucura. A poesia é um fingimento. Ali, a organização finge a desorganização. A criança não sabe que está além (aquém) dos códigos.

José Paulo Paes escreveu sobre a poesia que tem a finalidade apenas educacional em seu livro de ensaios **Gregos e Baianos**:

O pior no meu entender está na poesia brasileira, tanto quanto a nossa literatura não imediatamente comercial, ter sido convertida, no empenho de fazê-la alcançar um público mais amplo do que o cada vez mais arredo público frequentador de livrarias, em remédio chato de tomar. Indicados pelos professores como leitura obrigatória a alunos sem maior curiosidade intelectual, ciosos mais de obter um diploma universitário, qualquer que seja, do que aprimorar a sua sensibilidade ou o seu repertório de conhecimentos, esses livros, essas antologias ministradas sob receita pedagógica e engolidos a contragosto traem a finalidade precípua da literatura, que é a de deleitar. Dou a este verbo uma etimologia poética, pouco me importando saber se é falsa, possível ou verdadeira. Vejo-o nucleado na palavra “leite”, o alimento primeiro e essencial que reconcilia o nascituro com o mundo no qual se vê repentinamente atirado, sem consulta prévia, e que o faz imaginá-lo, como nos poemas de William Blake, antes o paraíso dos prazeres da idade da inocência que o prosaico reino de deveres da idade da experiência. (PAES, 1985, p.294)

É através da palavra que o leitor e o poeta irão encontrar a principal finalidade de todo e qualquer poema: o prazer, tanto para quem escreve, como para aquele que lê. Essa busca está em sentido contrário aos poemas criados com a finalidade apenas de educar a criança. As palavras aliadas ao som, à forma e à imagem conduzem o poeta e não podem ser manipuladas por ele para atender a uma finalidade prévia e exterior à própria poesia. Essa é uma preocupação constante nos depoimentos de José Paulo Paes acerca da poesia infantil: “O importante é fazer do contato com a poesia antes fonte de prazer gratuito que de obrigações escolares.” (1998, p.5). O poeta destaca a importância de chamar a atenção da criança para a fruição lúdica da forma e do sentido do poema, e não deixar a escola usar a poesia como simples auxiliar no ensino de noções de gramática, sem considerar os valores estéticos da escrita.

Segundo ele, a poesia está além de um aspecto meramente educacional:

Não tenho nenhuma definição de bolso. Aliás, sou cético quanto as definições de bolso. Mas poderia dizer que, ao longo de minha experiência pessoal deparei-me com três concepções de poesia. Os professores do curso primário me inculcaram a ideia de que ela era um tipo especial de linguagem rimada, metrificada e enfeitada, para se declamada, mão no peito, durante as festas escolares. Mas os versos metafísicos de Augusto dos Anjos, com que travei contacto aos 15 ou 16 anos, abalaram essa ideia primeira ao convencer-me, pela força do exemplo, de que a poesia é a linguagem de descoberta do mundo e das perplexidades que ele podia suscitar em nós. Um pouco mais tarde, com os poemas desafetados que estilizavam a linguagem coloquial, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade me ensinaram que a poesia é a redescoberta da novidade perene da vida nas pequenas/grandes coisas do dia a dia. Desde então, em maior ou menor grau, venho tentando ser fiel, em quanto escrevo, a essas duas últimas concepções. Meu ideal poético é a desafetação, a concisão e a intensidade postas todas a serviço da minha própria visão de mundo. (PAES, 2003, sem página)

Chamamos atenção para a primeira aproximação que Paes teve com a poesia: a escola, que conforme sua declaração, lhe incutiu uma ideia errada sobre a poesia como uma linguagem ritmada, metrificada e enfeitada. Segundo depoimento do próprio José Paulo Paes ao jornal **Folha de São Paulo** (1998, p.5-8), o pensamento da criança, assim como o do poeta, tem um tipo *sui generis* de lógica a que se poderia chamar de paralógica, um pensamento caracterizado pela intuição. É um pensamento de base analógica, mas que não é oposto ao pensamento lógico. Apesar de diferente, há uma lógica no pensamento infantil, “com uma racionalidade ao pé da letra”. A paralógica é definida por Paes como uma lógica circunstancial, dependendo do contexto ou da situação.

Os poemas para crianças de José Paulo Paes trabalham sempre com um material concreto, a partir de referenciais do mundo infantil. Em seu livro **Um número depois do outro** (1993), o poeta parte da representação gráfica dos números para a criação das *imagens*. José Paulo Paes ensina as crianças a contar, porém de modo totalmente lúdico:

- Você sabe quanto é 6?
- É o mesmo que meia dúzia.
- e meia dúzia, quanto é?
- é o mesmo que 6, ué.
- mas como é que eu conto então?
- com os 5 dedos da mão
- segure 1 dedo do pé. (PAES, 1993, sem página)

O poeta faz com que aquilo que parece ser mais abstrato e distante de nossa percepção sensível, como fazer contas matemáticas, transforme-se em algo concreto, como uma experiência física: “com os 5 **dedos da mão**/ segure 1 **dedo do pé**.” A ideia de quantidade então é transmitida à criança de uma maneira palpável e operacional para o pensamento infantil.

Podemos perceber nos poemas como a linguagem (a escolha por palavras concretas, relacionadas ao mundo infantil) está associada também à criação das imagens, à sonoridade e à forma, como se o poeta estivesse sempre em constante interação com um leitor implícito e o poema fosse uma brincadeira e não um ensinamento. É nesse conjunto de brincadeiras com sons, palavras, formas e imagens, que José Paulo Paes criou sua poesia que tem como base a surpresa, levar o leitor ao espanto com a descoberta do humor, da ironia, da sátira que se esconde por trás da exploração dos signos e das outras características constitutivas da língua. Na poesia há uma construção, uma ordem necessária que o poeta segue para chegar mais perto do olhar infantil. O que a princípio parece apenas resultado de um brincar casual, é também construído, arquitetado, planejado rigorosamente, por um olhar não apenas criativo, mas, sobretudo, crítico. Quanto melhor for esse planejamento, mais natural e espontâneo parecerá o poema. Assim, a poesia de José Paulo Paes

encanta não só as crianças, mas também, jovens e adultos que reencontram em seus poemas, o prazer de brincar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PAES, José Paulo. **Gregos e baianos**. São Paulo: Ática, 3. ed. 1990.

\_\_\_\_\_. **Infância e poesia**. In: Folha de São Paulo: Caderno Mais, 08/08/1998.

\_\_\_\_\_. **Poemas para brincar**. São Paulo: Ática, 5. ed. 1990.

\_\_\_\_\_. **Quem eu? Um poeta como outro qualquer**. São Paulo: Atual, 1996.

\_\_\_\_\_. **Um número depois do outro**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1993.

\_\_\_\_\_. **Entrevista** in: <[www.geocities.com/SoHo/Lofts/1418/paes.htm](http://www.geocities.com/SoHo/Lofts/1418/paes.htm)> às -17:15 em 14/01/2003

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

## A POESIA-EM-CRISE OU A INDECISÃO DA FORMA

**Annita Costa Malufe**  
**Doutora - Unicamp**  
**Pós-doutoranda - PUC-SP**

**RESUMO:** Um dos poetas que se destacam no cenário atual da poesia brasileira, o paulista Marcos Siscar (1964-) possui uma intensa produção teórica e crítica, que sempre tem acompanhado sua criação literária. O presente artigo procura ler as linhas gerais de sua trajetória poética, passando pela análise de alguns poemas, à luz de uma das principais noções exploradas em seus ensaios críticos: a noção de crise como estado definidor da poesia desde a modernidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia contemporânea brasileira; Marcos Siscar; crise; crítica.

**ABSTRACT:** One of the most important authors on the XX century Brazilian poetry, Marcos Siscar (1964-) has an intense theoretical production in literary criticism, which has always been present among his creative writing. This article proposes to read the general lines of his poetical trajectory, passing by some poems analyses, from one of the most explored notions in his critical essays: the notion of crisis as a state that defines poetry since the modernity.

**KEY WORDS:** Contemporary Brazilian poetry; Marcos Siscar; crisis; criticism.



Ninguém mais lê poemas. A poesia morreu. A literatura está em crise. Para o poeta e crítico Marcos Siscar, estas e outras frases corriqueiras não seriam diagnósticos pessimistas acerca do contexto literário atual, mas antes, expressões do próprio modo de ser da experiência poética entre nós. Desde os modernos, a poesia está em crise. E, para Siscar, talvez seja a própria poesia que se alimente desta crise, como se nascesse dela ou nela encontrasse seu possível “lugar”. Tanto que, muitas vezes, são os poetas e escritores os primeiros a insistir neste colapso; ainda que nele esteja em jogo a existência mesma da poesia, seu naufrágio iminente, a ameaça de sua extinção.

Não por acaso, o livro que reúne os principais ensaios críticos do poeta paulista se intitula, exatamente, **Poesia e crise** (2010). Como se a definição de poesia passasse pela sustentação deste “e”, índice de um não apaziguamento, de uma não definição fixa do primeiro termo. A sustentação, afinal, de um estado de crise – algo que não fica distante das formulações de poetas modernos, como Mallarmé, Baudelaire ou Octavio Paz, acerca do poema crítico. Desde a modernidade, a arte não se separa de um teor crítico e, quando não, contestador, assumindo mais e mais seu lugar de questionadora do *status quo*. E será, afinal, sob este signo que a arte no século XX vai se delinear, bastante marcado, por exemplo, pelas experiências das vanguardas. Como diz Siscar, se “o discurso da crise é um dos traços fundadores do discurso da modernidade” (2010, p.21), a poesia não poderia ficar de fora disso.

A poesia seria até mesmo uma espécie de lugar privilegiado da crise. O lugar em que a crise não apenas é nomeada ou representada, mas em que ela efetivamente é vivida, dramatizada como sentido do contemporâneo, segundo Siscar. A crise da poesia ou a poesia-em-crise é, portanto, a nossa vivência do poético, essa que herdamos dos modernos. Ela é constitutiva do nosso conceito do que é o poético hoje:

A meu ver, o sentimento de crise deve ser reconhecido como um traço característico, de natureza ética, da constituição do discurso literário moderno. A poesia está em crise; de certo modo continua em crise. Para que poesia, afinal, ‘em tempos de pobreza’? Creio que a pergunta não é uma questão entre outras, mas um dos fundamentos do discurso poético, desde o século XIX pelo menos, incluindo aí até mesmo as eufóricas vanguardas do século XX, que precisaram antes de mais nada estabelecer um clima de ruína na cultura para poder justificar a necessidade de transformação (IDEM, p.32).

Interessante é voltarmos aos poemas de Marcos Siscar a partir dessas ideias. Para quem já conhece sua poesia, a sensação ao ler seus textos teóricos é a de um forte diálogo entre os poemas e as reflexões críticas. Siscar é sobretudo um poeta no qual não seria possível separarmos pensamento e poesia, prática reflexiva e prática de escrita. Sendo importante salientarmos que não se trata de

uma mera ilustração ou exemplificação, no poema, de uma formulação teórica, contida nos textos críticos, como poderia ser o risco. Mas antes, de um trabalho que se daria numa mão-dupla: do poema para o ensaio crítico, do ensaio crítico para o poema. Como se uma mesma problemática envolvesse estas duas modalidades de escrita em Siscar, expressando-se nesses dois campos, nesses dois modos diversos. E a problemática que sentimos se expressar aí é esta de uma crise: movimento de uma tensão constante e sem resolução, a todo tempo realimentada, funcionando como motor da linguagem.

Assim, ao se ler o conjunto dos ensaios em paralelo com sua obra poética, nota-se o quanto os poemas de fato dramatizam e exploram este estado de crise. Estamos diante de uma obra que logo expõe sua pesquisa incessante, um processo contínuo de transformação que não deixa o poema se estabilizar em uma forma decidida. De modo que, para além da vizinhança com as formulações teóricas, tão característica da poesia de Siscar, vemos os poemas encarnarem o estado de crise em sua estruturação, suas configurações, seus ritmos. Como se eles mesmos fossem a exploração deste não lugar, crítico e de crise, que é o da poesia. É esta pesquisa que talvez faça da obra de Siscar uma das mais comentadas hoje, quando o assunto é poesia contemporânea brasileira e, ainda, quando se trata de investigar uma obra que se dá na mão dupla entre a poesia e a crítica.

Vale lembrar que Siscar se dedica ao ensino<sup>1</sup> e à pesquisa da poesia na universidade desde o mestrado, em que traduziu e analisou poemas de Tristan Corbière, e o doutorado, em que travou diálogo entre a poesia e a filosofia ao estudar a linguagem do poeta Jacques Derrida, orientado pelo poeta e filósofo Michel Deguy.<sup>2</sup> Desde então, Siscar mantém uma relação próxima com a poesia e o pensamento franceses, tendo realizado pesquisas de pós-doutorado e participado de eventos na França como poeta convidado, além de publicado traduções de poesia e ensaios do francês (sendo o último, justamente, o livro de ensaios de Deguy **Reabertura após obras**). E sua poesia, desde o primeiro livro, publicado em fins da década de 1990, já expressava esta proximidade com a teoria e, mais especificamente, a filosofia.

Mas se as duas modalidades de escrita em Siscar, a poética e a ensaística, estão em constante relação e inseridas em uma mesma problemática – a da crise –, podemos dizer que é na poesia que a nomeada crise se faz efetivamente presente. Embora o ensaio a trate tematicamente, ele ainda preserva uma estabilidade formal, não deixando que a mesma crise se infiltre em seus modos de expressão. Ou seja, os artigos de Siscar são estruturalmente “corretos”, “bem comportados”, bem

---

<sup>1</sup> Atualmente Siscar é professor no depto. de teoria literária na Unicamp, tendo sido anteriormente, de 1996 a 2009, professor da Unesp de S. José do Rio Preto.

<sup>2</sup> Trabalho que resultou no livro **Jacques Derrida Rhétorique et philosophie** (1998), ainda não traduzido no Brasil.

construídos dentro do que se espera de um texto científico, muitas vezes preservam o tom acadêmico e, não raro, trazem uma linguagem mais formal. É na sua poesia, portanto, que vemos encarnar-se o movimento de instabilidade, de não apaziguamento das formas e estruturas. É aí que sua experimentação formal ganha terreno. Nos poemas, não se trata apenas de escrever “sobre” a crise, denunciá-la, mas de fazê-la atuar também na estruturação ou na *mise-en-forme* do texto. A escrita do poema é uma procura, uma deambulação, delineando uma espécie de movimento *autopoietico* – o poema que, ao mesmo tempo em que se faz, busca criar o pensamento que, em mão dupla, o torna possível.

Em **Metade da arte** (2003), que reunia toda sua produção poética até então, sente-se um percurso de acirramento desta procura, se lermos cronologicamente o livro, indo de *A terra inculta* (1991, inédito), passando por *Não se diz* (1999), *Tome seu café e saia* (2002), e chegando na série *Metade da arte*, que dá título ao volume. Nos poemas desta última série, procedimentos como o de extrapolação dos *enjambements* e de insistência na repetição se fazem mais e mais presentes.<sup>3</sup> São procedimentos que aos poucos são intensificados, até chegarmos em poemas como por exemplo:

não não devo ser o único a apertar o passo  
na direção de coisas sem minúcia de coisas  
que não me olham de coisas sem rumo não  
não devo omitir que são nulas não devo  
ser o único a passar diante do próprio rosto  
fazer o ator de quem se crê dar alma à coisa  
mim uma pedra para o prumo tão sensível  
não serei mais que isto singular inespecífico  
se digo o insignificante e o dever de dizê-lo  
não serei o único a dizer e só suas mãos  
me calam suas orelhas me auscultam o peito  
você sorri me dizendo que tudo é comum (SISCAR, 2003, p.32)

Em que se tem uma poesia extremamente rítmica, marcada por um tratamento sonoro das palavras que chega a provocar um curto-circuito e até um desfazimento das significações e possíveis “mensagens” contidas no texto. As palavras são repetidas sem obedecerem à função de significar (no sentido de atuarem segundo a camada de significação ou a de designação do enunciado). Atuam quase como refrãos, ritmando e mesmo confundindo nossa leitura mais linear. Muitos dos poemas dessa fase assemelham-se a pequenas canções, com um movimento circular e reiterativo. E junto disto são marcados, como este, pelo *enjambement* generalizado, que faz com que

---

<sup>3</sup> Nos limites deste artigo, limito-me a citar esses procedimentos da poesia de Marcos Siscar, sem me deter em sua demonstração. Analisei-os mais detidamente em meu doutorado, que deu origem ao livro **Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar** (2011), assinalando a presença da repetição e do que denominei “corte-encadeamento” nos movimentos de poemas de **Metade da arte**.

os versos do poema se emendem e criem continuidades que seriam inesperadas em uma sintaxe mais comum. São fragmentos colocados em *loop*, ora escoando de uma linha a outra – quando o *enjambement* se impõe –, ora criando pequenos núcleos sonoros a partir da reiteração.

Este é o caminho que já se mostrava fortemente em *Não se diz*: um certo embaralhamento do “dizer” ou daquilo que é dito, abrindo o poema para a possibilidade de dizer de outros modos, dizer até mesmo sem palavras, deixando o silêncio aparecer por detrás do excesso de palavras. Uma espécie de palavrório vazio, em palavras que giram e giram em torno de si mesmas ou do nada – imagem que o poeta Michel Deguy utiliza em seu prefácio ao livro de Siscar, ao dizer que o poema usa de rodeios, gira em torno de algo (*tourner autour du pot*),<sup>4</sup> daquilo que se esquivava.

Neste ponto, a poesia de Siscar pode nos lembrar a obra de um autor como Samuel Beckett – do qual Siscar já chegou a traduzir alguns poemas (embora não tenha publicado) –, principalmente se nos remetemos às prosas poéticas beckettianas da última fase, em que o silêncio sobe à superfície do texto através de um palavrório desenfreado e extremamente sonoro/sonorizado. Em Siscar, temos uma poesia que se avizinha da prosa, no tom, no escoamento do fluxo da linguagem, na constituição de um fluxo que se faz de fragmentos. De forma semelhante a Beckett, tem-se uma escrita de fragmentos postos em fluxo, criada por cortes em lugares inesperados conjugados com a repetição – mas que nesses poemas de Siscar segue a organização dentro daquilo que entendemos como o verso, inclusive sem o uso da pontuação e das letras maiúsculas. No entanto, a despeito da fragmentação, em ambas as escritas há um predomínio do fluxo, das palavras que escorrem, correm ou fazem correr, apesar dos lapsos ou tropeços na fluência. Celia Pedrosa chamou a atenção à recorrência da imagem do rio na poesia de Siscar, mostrando o quanto o próprio movimento do poema parece encarnar o movimento do rio, em sua dupla força de fluxo/transbordamento e refluxo/contenção. Siscar exercitaria no poema, assim, “a lição do rio como discurso” (PEDROSA, 2004).

Todo este projeto parece tomar outro rumo, então, no livro seguinte de Siscar, **O roubo do silêncio** (2006). Em lugar de poemas em versos, um livro todo em poemas em prosa, ou prosa poética; em lugar de uma poesia que explora o corte, a fragmentação, algo mais discursivo, menos interrompido, com a volta do uso da pontuação, abolida no livro anterior. Aqui, as formulações de cunho filosófico ganham mais terreno, com certo grau de devolução da linearidade e do que “quer

---

<sup>4</sup> Segundo o dicionário *Petit Robert*, a expressão *tourner autour du pot* significa: “falar com circunvoluções, não decidir dizer aquilo que se quer dizer”.

dizer” do texto. Ainda assim, não é a dimensão conceitual que tem o privilégio, como seria em um texto filosófico; trata-se antes de um terreno híbrido, não decidido, entre o ensaio e a poesia.

É curioso encontrarmos neste novo livro, após os pequenos blocos que predominavam nas manchas das páginas de **Metade da arte**, esses blocos maiores, em que as quebras de linha são decididas pela margem da página, como se cada texto fosse um parágrafo, de tamanhos variáveis. Há textos de **O roubo do silêncio** que ocupam duas páginas, outros apenas a metade de uma página, alguns ainda são divididos em dois blocos numerados. E pode-se dizer que o tom também varia entre eles. Enquanto alguns são mais descritivos, outros são mais eloquentes, dirigem-se a alguém; uns são mais lentos, outros mais velozes, feitos de frases curtas; outros torrenciais, como por exemplo o “Poesia a caminho”, composto por apenas uma frase que toma 21 linhas corridas (p.52). Há portanto uma oscilação entre os textos, uma experimentação de tons variados no terreno da prosa.

Quem acompanhava a poesia de Siscar se perguntava então se ele teria abandonado de vez um certo estilo que vinha construindo – que parecia tão marcado pelas quebras, as repetições, os *enjambements*; tão marcado, portanto, pela experimentação em torno do verso (como cortar, onde cortar e por que cortar?). Mas novamente um outro rumo parece se delinear em **Interior via satélite** (2010), livro mais recente de poemas de Siscar. E novamente a “crise” se reafirma, fazendo a forma aparente do texto oscilar. Folheando suas páginas rapidamente, o leitor pode ter uma sensação curiosa: a de um ritmo que atravessa todos os poemas e os liga; um ritmo das manchas dos textos. Já não se trata apenas de poemas em prosa ou prosa poética, tampouco apenas de poemas dentro da concepção corriqueira do verso, mas sim, de uma oscilação rítmica dessas formas, às quais se somam, ainda, outras formas híbridas – em poemas em blocos, de versos muito longos que não cabem na linha ou, então, de uma prosa escrita em parágrafos muito curtos, de duas ou três linhas, separados por espaços em branco.

O fluxo, em que talvez predominasse o movimento do rio, parece retornar em **Interior via satélite** de modo mais áspero, pedregoso, no qual sentiríamos um movimento mais lento, bem esboçado na imagem da carroça que avança sobre as pedras:

uma carroça na curva vem vindo lentamente costeando pedras e árvores. uma carroça vem vindo lentamente mastigando areia pedregulhos. ecoando nas pedras arranhando como pedra já ouvimos a canção do carroceiro escoando oleosa na helicoidal dos secos ipês. vem vindo. é o tempo me digo a carroça a estrada a vertigem dos secos ipês. eis meu tempo o nosso tempo nossa narrativa subvertida você a menina cativa do carroceiro irmã das curvas das pedras das árvores secas. em cima de secos ipês vejo aquilo que passa. vejo que passa que já passa. vejo o que se promete. e depois a distância que falta para que se tenha passado. (SISCAR, 2010, p.29)

Diferentemente dos poemas anteriores de **Metade da arte**, marcados pelas quebras de linhas, o *enjambement* e a ausência de pontuação, aqui se tem o retorno do ponto final. Não se tem a quebra de linha, mas apenas o ponto sinalizando algumas pausas. Ao mesmo tempo, a ausência dele em alguns lugares em que a sintaxe normativa poderia exigir-lo. Tem-se também o retorno do uso das letras minúsculas, diminuindo de certo modo a força do ponto final. E, ainda, a presença de uma certa repetição, no entanto mais sutil do que a dos poemas anteriores e utilizada de outra maneira. É uma repetição mais incorporada ao significado e que ajuda na condução do texto, nas curvas que a leitura faz junto com ele, fazendo-o correr com mais sinuosidade.

O uso do ponto final é uma marca em vários textos de **Interior via satélite** e uma das novidades trazidas no livro. Seria preciso mais tempo para nos atermos a todas as nuances que este uso adquire e de que efeitos ele nutre os poemas. Apenas para sentirmos a grande variação que encontramos no volume, vejamos o poema intitulado *Amarga ainda*:

ela me movia. sentava-se na **cama de hotel**  
**com uma técnica** de parecer sincera.  
eu gostava dessa **volúpia**  
**de tornar-se** aquilo que de fato fosse.  
de tornar-se a mulher que se dizia. **de levar-me**  
**doce** sem saber o que esperava dela.  
que fosse mulher e que fosse ela.  
ser sincera era difícil. mas o prazer era louco.  
ela dava indícios de que queria. só de imaginar a perseguia.  
não voava por cima das caras preferia **o vermelho**  
**das casas** de chão. queria vermelho cortado.  
havia vermelho na boca. ela vinha.  
eu ruminava. deixávamos o mapa.  
nos oximoros da capital **ela amarga**  
**de tão doce**. era ainda. de fato fosse. (SISCAR, 2010, p.78, grifos meus)

O mesmo ponto final seguido de minúscula é utilizado aqui, mas de modo totalmente diverso. Além do ponto, neste caso há as quebras de linha dos versos. E o ponto pode coincidir ou não com essas quebras, marcando mais fortemente o *enjambement* (como se tem nas quebras dos versos 1, 3, 5, 10 e 14 – salientados acima em negrito). Diferentemente do poema anterior citado, neste caso o ponto ajuda a criar um ritmo seco, de segmentos curtos e diretos. Aqui não é mais a carroça que desliza sinuosa e asperamente, mas desliza, e sim, o entrecortado ritmo de uma relação truncada. A mulher era ou não sincera? Até quando tudo iria durar? O ritmo de um vínculo amoroso que parece a todo tempo ter um ponto final e recomeçar, imprevisto.

Apenas nesses dois exemplos já podemos ver a diversidade de formas que compõem este último livro de Siscar. O que chama a atenção é a soltura da forma fixa. A oscilação das formas no correr das páginas, ritmando a leitura. E a sensação de que o verso busca novas configurações e definições, sem nunca se apaziguar. Daí a crise que os poemas dramatizam e que logo nos remete ao emblemático ensaio de Mallarmé *Crise de vers* [*Crise de verso*], no qual se vê o quanto esta crise se relaciona ao questionamento da unidade característica do poema, o verso. Se ali, em 1895 o problema que se colocava a Mallarmé era o fim de um determinado uso do verso alexandrino (simbolizado pela morte de Victor Hugo), após a generalização do verso livre e branco, e toda a experiência modernista e vanguardista, como recolocaríamos a questão? Como cortar e por que cortar, a partir do momento em que já não se está sob o julgo da métrica?

No ensaio “Poetas à beira de uma crise de versos”, incluído em **Poesia e crise**, Siscar adverte o quanto não se pode restringir a problemática levantada por Mallarmé a um desejo de acabar com o verso – colocando como única saída, por exemplo, uma poesia puramente visual ou sonora. Esta foi por exemplo a leitura que predominou entre nós a partir dos poetas concretos, que viram no emblemático poema *Un coup de dés* [*Um lance de dados*] uma resposta de Mallarmé à crise por meio de uma poesia supostamente apenas visual. Segundo Siscar é preciso ver em *Crise de vers* a necessidade apontada pelo poeta francês de uma ampliação das possibilidades de versificar, ampliando com isto as possibilidades do poético. Não havendo, inclusive, nenhuma menção no texto de Mallarmé que nos permita supor a proposta de substituição da versificação pela visualidade. Separar nossa tradição poética contemporânea, por exemplo, em poesia verbal e poesia visual – aquela que seria mais diretamente herdeira da poesia concreta –, seria, neste sentido, colocar mal o problema, diz Siscar. Tal visão tende a simplificar ao extremo a leitura de Mallarmé, tanto em *Crise de vers* quanto em *Un coup de dés*, como simplificar o próprio legado daquilo que chamaríamos de “pedagogia concretista” que tanto marcou o século XX entre nós.<sup>5</sup> E aqui podemos explicitamente situar a poesia de Siscar que não se deixaria explicar a partir de tal divisão.

A crise apontada por Mallarmé, diz Siscar, é antes “um modo de nomear um estado *de poesia*” (2010, p.113), indo para além das contingências de época. E, longe de decretar a morte do verso, em *Crise de verso* tratava-se de destrinchar a sua natureza mais profunda: “o verso está em toda parte da língua onde haja ritmo”, no dizer de Mallarmé. O problema na escrita é, antes de tudo,

---

<sup>5</sup> O termo “pedagogia concretista” é utilizado por Siscar algumas vezes. Na entrevista que realizei com ele – presente em **Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar – Siscar** afirma: “Posso dizer que a pedagogia concretista me marcou bastante e que aprendi a dialogar com certos problemas da poesia a partir dela. Quando falo de ‘pedagogia concretista’, incluo desde as traduções até os ensaios, teóricos ou históricos. (...) Quanto à realização poética estritamente ‘concreta’, sempre fui reticente. Acho que a grande obra dessa época não se parece muito com a escrita prevista pelos manifestos: o livro **Galáxias**, do Haroldo de Campos” (MALUFE, 2011, pp.248-249).

rítmico. E se verso é quase sinônimo de ritmo, quem sabe mesmo na prosa haja verso ou, como queria o poeta francês, talvez nem mesmo exista a “prosa”. E, quem sabe, nisto tudo o que importe de fato seja esta indecisão da forma, esta que vemos ao passar os olhos na trajetória em curso de Marcos Siscar: a potência que a poesia tem de encarnar o instável, o frágil, o corpo em estado – contínuo, ininterrupto – de mudança.

### **Referências bibliográficas**

DEGUY, Michel. **Reabertura após obras**. Trad. Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. “Crise de vers”. In: **Poésies et autres textes**. Paris: Le Livre de Poche, 1998, pp.189-199.

MALUFE, Annita Costa. **Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar**. Rio de Janeiro/ São Paulo: 7Letras/ FAPESP, 2011.

PEDROSA, Celia. “Versos que correm entre a margem e o fluxo, a linha e o corte”. In: **Jornal do Brasil**, Caderno Ideias, Rio de Janeiro, 30/10/04, p.4.

SISCAR, Marcos. **Interior via satélite**. São Paulo: Ateliê, 2010.

\_\_\_\_\_. **Jacques Derrida Rhétorique et philosophie**. Paris: L’Harmattan, 1998.

\_\_\_\_\_. **Metade da arte**. Rio de Janeiro/ São Paulo: 7Letras/ Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **Poesia e crise**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

\_\_\_\_\_. **O roubo do silêncio**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.



## A CRÍTICA DE MURILO MENDES EM CARTAS PARA GUILHERMINO CESAR

**Luciano Rodolfo**  
Doutorando UFRGS

**Lúcia Sá Rebello**  
Prof.a Dra. do PPG Letras UFRGS

**RESUMO:** Neste artigo analisamos alguns trechos da correspondência inédita de Murilo Mendes (1901 – 1975) enviada a Guilhermino Cesar (1908 – 1993) no final dos anos 1920. São postos em relevo alguns temas recorrentes nas missivas, sobretudo aqueles que tratam do cotidiano do poeta mineiro no estado do Rio de Janeiro, bem como as críticas substantivas, incipientes e quase que despreziosas que Murilo propunha em suas cartas seja sobre os textos que Guilhermino Cesar lhe enviava, seja sobre a obra de coetâneos seus como, por exemplo, Mário de Andrade (1893 – 1945).

**PALAVRAS-CHAVE:** Murilo Mendes, cartas, crítica

**ABSTRACT:** In this article we analyze fragments from some Murilo Mendes (1901 – 1975)' unpublished letters, which were sent to Guilhermino Cesar (1908 – 1993) in the late 1920s. Some recurring themes are pointed out in those letters, especially those dealing with the daily routine of that poet from Minas Gerais in the State of Rio de Janeiro. We expose, as well, the substantial, incipient and almost unpretentious criticism proposed by Murilo in his letters, either about the texts sent by Guilhermino Cesar to him, or about the work of his countrymen, for instance, Mario de Andrade's (1893 – 1945) work.

**KEY WORDS:** Murilo Mendes, letters, criticism

## As cartas – motivos e conteúdo

No final dos anos vinte e início dos trinta, mais especificamente entre os anos 1928 e 1931, o poeta Murilo Mendes (1901-1975) manteve correspondência ativa com o também poeta e jornalista Guilhermino Cesar (1908-1993). Trata-se de um conjunto inédito de 13 missivas nas quais o poeta juizdeforano, autor do livro **Poemas** (1930), versa sobre os mais variados temas. Mas, a despeito do ineditismo dos documentos e do imenso valor biográfico, histórico, social e cultural que alcança, há também neste arcabouço documental um número considerável de poemas (65), a grande maioria inédita até hoje, remetidos em folhas à parte juntamente com a correspondência ou mesmo escritos no verso das próprias missivas.

As cartas de Murilo Mendes caracterizam-se por certa brevidade, isto é, algumas não são muito extensas, lembrando meros bilhetes de pouca comunicação; outras, porém, são de maior fôlego, escritas com mais vagar e com maior riqueza de observações. O conteúdo das cartas é diverso e passa pelo cotidiano, pelas relações particulares e amorosas do poeta, bem como por questões de estética, crítica literária, produção poética etc.

À época do início da correspondência, Murilo Mendes contava 27 anos, já não morava mais no estado de Minas Gerais e trabalhava no Banco Mercantil no Rio de Janeiro. Aliás, desde 1920 Murilo residia no Rio levado pelo irmão José Joaquim para trabalhar como arquivista do Ministério da Fazenda. Era uma nova tentativa da família e, sobretudo, do pai de Murilo, Onofre Mendes, de encaminhar o filho nas lides do trabalho formal. Essa primeira viagem marca o início de uma experiência cosmopolita e multicultural que perpassaria toda a trajetória poética e existencial de Murilo Mendes. Era o início de um trânsito intenso, de um fluxo cuja movimentação não cessaria tão cedo no âmago do poeta, do “peregrino europeu de Juiz de Fora” como bem disse Carlos Drummond de Andrade (1902 -1987).

Mas se a viagem do poeta “em regime de noviciado ou aprendizagem” se apresentava para a família como uma boa perspectiva de futuro, para Murilo Mendes, no entanto, sua transferência para o Rio de Janeiro não era motivo de euforia, nem de alegria somente. Na crônica publicada em 18 de dezembro de 1920, por exemplo, no jornal **A Tarde**, de Juiz de Fora, Murilo noticia a sua partida aos seus leitores. Veja-se que o poeta prognostica de forma visionária umas de suas características mais peculiares, aquela que sem dúvida o acompanharia por toda a sua vida, isto é, a sua condição de peregrino nato.

Leitor ilustre... Estás de parabéns vou te deixar. Vou ver outras paisagens; a minha alma, tão nova – e já tão velha – vai viver numa cidade maior, cidade onde os cenários são de lenda e de sonho. Talvez que eu volte em breve: talvez que eu nunca volte, embalado pela nostalgia infinita de outras terras, onde mais intensamente se vive, e se sofre, e se ama... (SILVA, 2004, p. 179)

A tonalidade da crônica está mesclada com certo deboche e com um quê de modesto humor e guarda, sob o relevo da primeira leitura, um discurso que antecipa em muito as vicissitudes que o poeta enfrentaria no Rio de Janeiro. Murilo Mendes sabia de há muito, por exemplo, que seu caminho era a poesia; o trabalho burocrático, longe de ser um prazer, causava em Murilo uma profunda claustrofobia, uma sensação de não-pertencimento além, é claro, de uma grande tristeza. Para o poeta seu trabalho único não poderia ser outro além do trabalho de poetar.

É possível supor que a impossibilidade de um trabalho mais sistemático em relação à sua poesia provocava uma profunda insatisfação existencial no poeta, servindo, muitas vezes, no entanto, de vetor para a sua produção poética. Efetivamente Murilo se valia de suas experiências, bem como de seu dia a dia no Rio de Janeiro para produção de suas poesias. Nesse sentido, veja-se o poema *Modinha do Empregado de Banco* (MENDES, 1994, p. 95):

Eu sou triste como um prático de farmácia  
sou quase tão triste como um homem que usa costeletas.  
Passo o dia inteiro pensando nuns carinhos de mulher  
mas só ouço o tectec das máquinas de escrever.  
.....  
E os fregueses do Banco  
que não fazem nada com estes contos!  
Chocam outros contos pra não fazerem nada com eles.  
Também se o Diretor tivesse a minha imaginação  
O Banco já não existiria mais  
E eu estaria noutro lugar

No poema fica explícito o grande desgosto do poeta em relação ao seu momento profissional e à sua rotina laboral, bem como deixa entrever uma crítica sutil e polida, porém muito mordaz, ao acúmulo de capital obsessivo em detrimento do fazer poético aparentemente impossibilitado pela faina angustiante do poeta. O poema também estabelece uma dicotomia melancólica entre dois índices adverbiais de referencial antagônico, isto é, um “lá” representativo de um mundo ideal e imaginoso no qual supostamente há o prazer possível, e um “cá” elíptico que caracteriza o desgosto profundo do poeta.

O aborrecimento e até a contrariedade demonstrados por Murilo em sua poesia ficam extremamente claros quando pensamos na vida do poeta por meio dos relatos muito pitorescos que nos chegam. Sobre este tema, Laís Corrêa de Araújo apresenta uma anedota muriliana muito

peculiar, de um escárnio que beira a genialidade e que, em grande medida, dá certa dimensão a respeito da personalidade subversiva e não ortodoxa do poeta de Juiz de Fora. Segundo a autora:

Conta-se que, chegando habitualmente para trabalhar e instalando-se em sua mesa sem fazer nenhum cumprimento ao diretor, os colegas acabam insistindo em que deve dirigir-se respeitosamente ao patrão. Murilo Mendes passa então a entrar diariamente fazendo um grande gesto teatral de retirar o chapéu e curvando o corpo magro e comprido diante do cofre-forte do Banco... que considerava o seu verdadeiro patrão. (ARAÚJO, 2000, p. 14)

A atenção aos emblemas presentes no papel das cartas de Murilo também é fundamental para que possamos situar espacialmente o poeta no contexto da sua produção epistolar destinada a Guilhermino Cesar. Em suma, estes mínimos elementos são índices biográficos que podem esclarecer pontos obscuros da vida do autor de **Poemas**, corroborar alguns apontamentos já referenciados em outros trabalhos ou mesmo estabelecer um cotejo entre os elementos e as temáticas inerentes à própria poesia do poeta.

Pode-se perceber, entretanto, que dentre os diversos temas presentes nas cartas há alguns que são preponderantes e recorrentes na produção epistolar muriliana da época. Além de informar a Guilhermino Cesar o noticioso acerca do seu dia a dia, tanto no Rio de Janeiro quanto em Pitangui, Murilo Mendes permeia suas cartas de um discurso peticionário e insistente no sentido de fazer com que sua produção poética viesse a lume no jornal **Estado de Minas**, jornal em que Guilhermino era o responsável pela seção literária. Nesse sentido, é o próprio Murilo quem se autoproclama, na carta de 18 de dezembro de 1930, “o colaborador do Estado de Minas”. Mais; as tintas irônicas e humorísticas do discurso muriliano são postas em relevo quando o poeta chama sua produção poética de “mercadorias”, por exemplo, na carta de 1 de fevereiro de 1931, dando assim um caráter um tanto quanto desimportante, mundano e meramente comercial às suas poesias.

Um assunto muito presente nas missivas de Murilo Mendes é o seu cotidiano no Rio de Janeiro. As cartas do poeta são eivadas de relatos de situações pitorescas e prosaicas no que tange aos dias de estada nessas “outras terras”. Mas antes de ser apenas um punhado de notas aparentemente desimportantes das ações corriqueiras do poeta, esse tipo de narração presente nos textos epistolares, revela muito além do que se poderia imaginar. O poeta sobreleva, por exemplo, o caráter idiossincrático de suas relações amorosas. A figura feminina, tema tão recorrente na poética muriliana, é uma presença marcante nas cartas que o poeta enviou a Guilhermino Cesar. Murilo desde sempre fora um apaixonado pelas mulheres, o poeta era uma espécie de Giacomo Casanova mineiro, e suas cartas dão conta de uma série de relacionamentos seus, sejam aqueles mais efêmeros ou os mais duradouros, tanto no Rio de Janeiro quanto em Pitangui, Minas Gerais. Nesse sentido, a

carta de 18 dezembro de 1930 traz um excelente exemplo do quão intensos e agitados eram relacionamentos amorosos do poeta:

Guilhermino,  
Como vai o Bar do Ponto<sup>1</sup>?  
Tenho 2 namoradas\_\_\_uma é Decroli (no namoro)\_\_\_outra, não. Que pena não poder casar com as duas. As dimensões atrapalham a gente. Só abstraindo o tempo e o espaço<sup>2</sup>.

Além disso, as cartas de Murilo são compostas por uma diversidade discursiva composicional que oscila entre o sarcástico-irônico e o jocoso-interrogativo, mas não só isso também. O autor revela ainda uma intensa produção poética e, embora tenha vivido somente nos bastidores do modernismo brasileiro, fala de sua correspondência com ícones das novas estéticas como Mário de Andrade e Antonio Alcântara Machado (1901 – 1935), por exemplo. Aliás, sobre a sua relação com os modernos, bem como seu conhecimento acerca do próprio movimento modernista, Murilo Mendes rememora e nos fala ao responder à carta com perguntas de Laís Corrêa de Araújo, de 7 de novembro de 1969:

Em 1922 eu já me achava no Rio, para onde me transferira em 1920. Acompanhei com interesse e simpatia o movimento modernista; mas não aderi publicamente, visto me considerar em regime de “noviciado” ou aprendizagem. Era contra o hábito brasileiro de aparecer cedo demais na cena literária, tanto assim que publiquei meu primeiro livro nos arredores dos 30 anos (sic), e isto, por grande insistência do meu pai. Mas, cedendo a convites de amigos, já havia colaborado em revistas literárias: “Boletim de Ariel”, “Movimento Brasileiro”, “Terra Roxa e outras terras” etc. Dava-me muito bem com os principais líderes modernistas. Segui, desde o fim da adolescência, as manifestações da cultura moderna, através de livros, revistas, discos, filmes etc., europeus e brasileiros. (ARAÚJO, 2000, p. 197)

Além de demonstrar como se davam as relações existentes entre os incipientes poetas que despontavam no cenário mineiro, a análise da correspondência de Murilo Mendes enviada, por exemplo, a Drummond revela um momento um tanto quanto crítico da vida do autor de **Poemas**. Após deixar o Banco Mercantil, Murilo Mendes vive momentos de escassez e restrição financeira. Desempregado, Murilo pede por carta a Drummond, então oficial de gabinete da secretaria do Interior e Justiça de Minas Gerais, que interceda em seu favor no sentido de fazer chegar às mãos

---

<sup>1</sup> Local de encontro dos intelectuais da época.

<sup>2</sup> Premissas essencialistas. O Essencialismo, segundo David Arrigucci Jr., “um dos pontos principais da conversa entre os amigos (Murilo Mendes e Ismael Nery) girava em torno da filosofia de Ismael, batizada pelo próprio Murilo como “essencialismo”, pela abstração do tempo e do espaço que propunha como método de investigação filosófica das coisas essenciais. (...) Murilo vê o pensamento do amigo, antes de mais nada, como uma filosofia para ser vivida, voltada para a existência concreta de cada dia, formando corpo com um catolicismo do contra, alimentado de cristianismo primitivo, impelido pela revolta diante do mundo dado, seus desencontros e injustiças”. (MENDES, 1996, p. 14-15)

do secretario Gustavo Capanema outra carta sua com um pedido de emprego. Na carta de 16 de junho de 1932, Murilo pede ao autor de **Alguma poesia**:

Contando com sua benevolência venho mais uma vez te chatear. Peço-te encaminhares a carta junto do Capanema, pois receio que se perca na papelada da Secretaria, e desconheço o endereço particular dele. Muito obrigado por teres encaminhado à Secretaria da Educação o meu pedido. Poderás ver pela carta ao Capanema que não me sinto à vontade para aceitar a cadeira de português; mas preciso do pistolão dele pra outro lugar, pois, como deves saber pelo Aníbal, estou há três anos no desvio. Talvez possas me dar uma indicação. (GUIMARÃES, 1993, p. 51)

As vicissitudes e os reveses que a vida impunha ao poeta mineiro parecem de fato forçar, desde sempre, Murilo pelas veredas da melancolia e do desprendimento à própria vida como bem o demonstra sua poesia. A tonalidade agônica não se estabelece e se efetiva tão somente no nível da lírica, em prol das angústias do eu-poético que busca, no constante jogo tensional de forças que se repelem, se atraem e se complementam uma síntese para suas demandas. O sujeito-empírico não se furta à necessidade candente de reflexão a respeito de sua própria condição. Em carta datada de 2 de maio de 1931 – a última, aliás, enviada a Guilhermino Cesar, que faz parte do *corpus* do qual este ensaio advém – Murilo Mendes dá conta de suas (des)esperanças frente à vida e estabelece uma dicotomia, por assim dizer, fatal que associa amor e morte no mesmo discurso. Chama ainda a atenção o trecho da carta no qual o poeta explicita uma relação direta entre uma possível paz e um inevitável vazio no qual a mesma o lançaria. Levando-se em conta que um dos traços mais significativos da personalidade do poeta era a inquietude e a constante metamorfose, nada pode ser mais revelador e eloquente nesse sentido.

“Deus no volante”: pronto, mas encostado. Me desinteressei por enquanto.[...]. E arranjei uma namorada que é uma cachaça terrível. Explico-me bem, não? Seu Guilhermino, imagine que eu volto mais ou menos noivo! Já devia estar no Rio há mais de 2 meses. Vou ficando, vou ficando\_\_\_e a coisa está aqui ficando preta mesmo. [...] Estou ficando resumido, esquemático. Inda não posso avaliar bem o que pode sair daí\_\_\_um tiro na cabeça (si o amor também falhar)\_\_\_ou então, quem sabe, a paz, ficando vazio de todo.

O excerto retirado da missiva de Murilo, além de sintetizar e explicitar uma espécie de curvatura descendente de forte desinteresse no que tange ao universo metafísico (Deus e a linguagem, por exemplo), prescreve uma grande inclinação e um apego exacerbado ao sensual e ao mundano em detrimento do religioso. A ameaça ao equilíbrio da balança psíquica do missivista se agiganta *a priori* com tamanha força arrebatadora que o peso de um dos lados se torna quase insuportável para a manutenção e a estabilização dos sentimentos e emoções. Se no plano poético muriliano o jogo e a tensão entre os opostos caracterizam um perfil de busca incessante pela

conclusão e pela síntese, “as colunas da ordem e da desordem”, no universo prosaico e de aparente miudeza da missiva a estrutura pendular se desestabiliza, a convergência dos elementos envolvidos se desarticula e há a perda do movimento de ida e volta e, não obstante, leve também a um remate (a morte ou o vazio), a partir do qual a conclusão se dá pela via unilateral da prevalência e não da conjunção.

## Cartas e crítica

À época do nosso chamado modernismo brasileiro, a carta fora um instrumento de suma importância para a articulação, a manutenção e a propagação de certos ideais que compunham as novas estéticas. Escritores consagrados, por exemplo, usavam o espaço reservado ao discurso epistolar para aconselhamentos, ponderações e sugestões críticas a escritores incipientes no âmbito das diretrizes básicas e salutares de um determinado gênero de escrita ou ainda sobre uma visão filosófica a respeito da própria vida. Um exemplo mais que eloquente de correspondência que tinha por objetivo o aconselhamento e a doutrina, bem como apresentava apreensões críticas sobre determinadas obras são as cartas de Mário de Andrade. As missivas do célebre escritor paulista se caracterizam, entre outras coisas, pelo ensinamento e pela lição, embora o altar professoral no qual Mário era colocado pelos jovens escritores o incomodasse substancialmente. Conhecidas pelo espaço de heterogeneidade discursiva em que o elevado e o reles coexistiam harmoniosamente e também pela multiplicidade de interlocutores envolvidos, as cartas de Mário eram uma espécie de aval no qual muitos jovens escritores buscavam a própria autoafirmação por meio das críticas que o escritor paulista lançava em relação aos textos dos aspirantes a escritor. Muitas das cartas de Mário se confundiam com profundos ensaios crítico-filosóficos sobre a estética da arte ou sobre o valor da própria vida.

Na carta a Augusto Meyer (1902 – 1970), por exemplo, datada de 16 de maio de 1932, Mário expõe uma crítica positiva em relação à poesia de Murilo, ao tratar do longo poema **Bumba meu poeta** (1932).

Bom, mas você tem razão em gostar do Murilo. Depois da publicação do livro, eu o sigo dia por dia quase, ele meio que turtuveou na orientação. Andou meio sem eira nem beira, fazendo poemas-piadas, aliás o admirável sobre a batalha de Itararé foi desse tempo. Mas depois pegou força outra vez e está cada vez mais admirável. Temos agora dele prá R. N. um “Bumba meu poeta” simplesmente enorme, em que sátira, pagodeira, sensualidade e carícia se fundem numa harmonia inigualável, acho simplesmente enorme a coisa, digna dum Gil Vicente, no qual faz pensar, não pelas qualidades fundidas, mas pela forma de auto e pela força crítica de costumes. Tenho a impressão que é uma dessas coisas que já nascem clássicas. Está claro que não pro público. Aliás você está reparando que a verdadeira arte poética, os verdadeiros poetas brasileiros, estão cada vez mais divorciados do público

mesmo culto brasileiro? A verdadeira poesia do Brasil contemporâneo é uma manifestação absolutamente de elite e isso é terrível. (ANDRADE, 1968, p. 102)

Mário de Andrade realmente já vinha dando uma cuidadosa atenção ao trabalho de Murilo Mendes desde a publicação do primeiro livro do poeta mineiro. No ensaio **A poesia em 1930**, por exemplo, Mário é taxativo ao afirmar que **Poemas** (1930) “historicamente é o mais importante dos livros do ano”. Além disso, na carta a Augusto Meyer o escritor paulista alude ao segundo livro de Murilo, **História do Brasil** (1932 Ariel), livro que deixou Murilo, segundo Mário, “meio sem eira nem beira, fazendo poemas-piadas”.

Não obstante a crítica de Mário de Andrade ao terceiro livro de Murilo, é com uma desmesurada euforia que o autor de **Macunaíma** sobreleva o valor de **Bumba meu poeta**, obra publicada em 1932 na **Revista Nova**, de Paulo Prado. Aliás, foi com semelhante discurso entusiástico que Mário recebera **Poemas**, o primeiro livro de Murilo.

É inconcebível a leveza, a elasticidade, a naturalidade com que o poeta passa do plano do corriqueiro pro da alucinação e os confunde. Essa naturalidade, essa coragem ignorante de si, no Brasil, só seria mesmo admissível no gavroche<sup>3</sup> carioca. E de fato, Murilo Mendes, embora mineiro de nascença, é dono de todas as carioquices. E aqui lembro a contribuição nacional admirável dele. Impenetrável, visceral, inconfundível, há brasileirismo tão constante no livro dele, como em nenhum outro poeta do Brasil. Realmente este é o único livro brasileiro da poesia contemporânea que sinto impossível a um estrangeiro inventar. (ANDRADE, 1972, p. 43)

O envio e a permuta de textos artísticos ou críticos era, não obstante, uma prática recorrente entre os modernos, uma forma de avaliação da qualidade dos escritos e uma prática contumaz que grassava entre os intelectuais da época. Murilo Mendes fez das missivas um espaço de análise e opinião a respeito de obras de autores que despontavam no cenário artístico brasileiro. Veja-se a título de exemplo uma carta de Murilo enviada a Carlos Drummond de Andrade datada de 18 de maio de 1930 – portanto concomitante à correspondência com Guilhermino Cesar – na qual Murilo faz uma breve análise do primeiro livro de Drummond. Por meio de um discurso entusiasta, Murilo explicita sua euforia em relação à obra do amigo, bem como deixa entrever uma tonalidade visionária e profética sobre a obra e o autor que vinham de fato a lume.

Rio, 18.5.30

Caro poeta Carlos Drummond

Recebi com atraso seu livro de poemas. Já conhecia alguns através de revistas e jornais, e desde muito tempo acho eles ótimos. Você é um dos poetas mais exatos de agora. Não digo do Brasil de agora, porque entendo que um poeta deve ser poeta em qualquer lugar do mundo. Você é dos tais que não pode deixar de ser poeta. Nem a pau. Em você é uma coisa

<sup>3</sup> Gavroche: substantivo que em francês diz respeito a travessuras e molecagem.



congenita. Se lhe oferecessem a usina Ford, ou a presidência da República, com a condição de você largar a poesia, você não aceitava. E fazia muito bem. Porque só a poesia, a poesia total nos livra da contingência do tempo. (GUIMARÃES, 1993, p. 29)

Também nas cartas a Guilhermino Cesar, Murilo Mendes não deixou de praticar uma espécie de modesta e incipiente atitude crítica em relação aos seus coetâneos modernos. Murilo não só discutia e fazia apontamentos reflexivos a respeito das revistas, livros e poesias que o próprio Guilhermino lhe enviava, mas também lançava certas análises acerca da poética de Mário de Andrade, Carlos Drummond, além, é claro, de fazer uma autocrítica a respeito de sua própria poesia. Na carta, por exemplo, de 08 de janeiro de 1931, Murilo Mendes, além de dar notícia de sua correspondência com Mário, fala de forma bastante afeiçoada sobre o **Remate de Males**, livro de poesias que Mário publicara em 1930. Chama ainda a atenção na carta de Murilo a exclusão de algumas preposições fato que dá ao texto um certo tom desarticulado de telegrafia ligeira.

Recebi “Remate Males” livro extraordinário propósito escrevi Mário Andrade dizendo: umas pessoas podiam mais apreciar este livro eu preocupações pesquisas parecidas. Elasticidade temperamento bruta qualidade livre peso tradição fim contas Deus que tem razão!!... Ele dispõe todas as coisas 350 milhões vezes 350. [...] Carta me escreveu propósito “Poemas” Mário Andrade diz não conhecer nem Europa poeta como eu jogue infinidade planos consiga ao mesmo tempo gavrochismo e apocalipse. Ele tem razão. [...]

Na análise da correspondência com a qual trabalhamos, fica evidente que além das cartas houve, por exemplo, a permuta de poemas, o envio de revistas, livros, artigos e a produção de crítica literária. Essa troca de material fica muito clara, aliás, nas duas primeiras missivas do espólio de Murilo Mendes. Na primeira carta enviada a Guilhermino Cesar, datada de 26 de dezembro de 1928, Murilo informa:

Ao Guilhermino Cesar e ao Fco Peixoto  
Chegando de Petrópolis onde fui passar alguns dias encontro na minha mesa o livro de vocês. Lhes agradeço a boa lembrança\_\_\_ [...] Sinto não ter autoridade (aparente) pra lhes dizer alguma coisa\_\_\_talvez mais tarde\_\_\_em todo o caso. Acho que o problema brasileiro, integra-se no universal\_\_\_essa é a grande tendência que anda agora no ar.

Nessa primeira carta de Murilo fica muito claro o desejo de Guilhermino Cesar. O poeta e jornalista de Cataguases buscava a divulgação de seu livro, mas também a opinião e a crítica acerca de seu trabalho, por isso enviara a obra a Murilo. Pode-se perceber também que a carta de Murilo Mendes fora enviada a dois interlocutores, isto é, Guilhermino Cesar e Francisco Inácio Peixoto, e não a um destinatário apenas, coisa que normalmente acontece na correspondência particular entre amigos. Levando-se em conta a data da carta de Murilo, bem como a alusão ao livro recebido e aos

autores do mesmo, fica evidente um momento importante de produção literária no cenário mineiro interiorano. Ademais, o trecho da missiva revela a parceria de Guilhermino e Francisco Inácio Peixoto na produção e na publicação do livro **Meia Pataca** em 1928. O próprio Guilhermino fala sobre a sua amizade e a sociedade com Francisco Inácio Peixoto, na crônica publicada no jornal *Correio do Povo* em 31 de março de 1979:

Conheço-o há muito, quero dizer, desde sempre, pois junto dele cavouquei penosamente os “preparatórios”. Lemos o mesmo Racine, traduzimos o mesmo La Fontaine e o mesmíssimo Chateaubriand, fizemos composições escritas, deslavadamente sentimentais, sobre um passeio no campo, uma fazenda ao luar, uma procissão, um dia de chuva na cidade – coisas do gênero fastidioso, apropriadas no entanto à prática da sintaxe num tempo em que havia tal coisa no aprendizado do Português. E mais tarde, quando o buço nos chegou, tivemos a audácia de publicar em parceria, os poemas de Meia Pataca, dizem que modernistas, numa cidadezinha em que o soneto era uma hortaliça repolhudamente cultivada – com o adubo da rima rica e a consoante de apoio. (CESAR, 2008, p. 171)

A segunda carta de Murilo para Guilhermino, enviada do Rio de Janeiro e datada de 19 de junho de 1929, é mais um dos textos epistolares de feição crítica sub-reptícia e um tanto quanto modesta. Guilhermino Cesar tinha mandado para Murilo um exemplar do **Leite Criôlo**, revista literária criada em parceria com João Dornas Filho e Aquiles Vivacqua. Longe de ser uma inócua fraseologia de pouco alcance, as considerações críticas de Murilo acerca do **Leite Criôlo** vão ao encontro da necessária singularidade do discurso da própria revista. Murilo propunha a Guilhermino a busca pela diferença, o tom individual e próprio que o periódico poderia e deveria ter, sem, é claro, renegar um possível cabedal de influências, nem desdenhar do diálogo com as tendências contemporâneas. Aliás, a constante e inescapável conversação, tanto com a poesia tradicional quanto com seus poetas hodiernos, sempre foram premissas básicas para Murilo Mendes. É por isso mesmo que talvez não seja um exagero afirmar que Murilo Mendes é o poeta brasileiro em cuja obra mais avulta um número significativo de intertextualidades possíveis. Dessa forma, segundo Murilo afirma ao seu amigo Guilhermino, agregar influências seria a garantia de êxito da própria arte no sentido de formação ou reformulação da cultura como um todo.

Estou terrivelmente em falta com você. Pode crer que não tenho tempo pra nada. É um inferno. Recebi o leite Criôlo<sup>4</sup>. Acho que é uma tentativa digna de todas as palmas, mas me parece que vocês deviam dar uma feição mais pessoal à revista. Sem querer sente-se a Antropofagia ali. Não acho que se deva rejeitar influências (nem se pode)\_\_\_mas que se deve juntar várias experiências pra formar uma cultura ou ensaiar qualquer reforma. [...] Quando sai o segundo número?

---

<sup>4</sup> Revista literária criada em 1929 por João Dornas Filho, Guilhermino Cesar e Aquiles Vivacqua.

Um dos traços mais característicos e sutis da personalidade de Murilo Mendes é, sem dúvida, a ironia. Desde a escrita das **Chronicas Mundanas**, o jovem Murilo já dispunha de enormes engenho e arte no sentido de um traquejo singular no âmbito do sarcasmo e da troça de feições primorosas e delicadas, mas de essência perspicaz e ofensiva. Veja-se, no que diz respeito à ironia, a carta de 25 de fevereiro de 1931 na qual Murilo pede a Guilhermino a publicação de duas poesias suas: **Lampião às avessas** (poesia até hoje inédita) e **Homenagem ao gênio francês**, poesia publicada posteriormente no livro **História do Brasil**. Murilo aproveita o ensejo da conversa e faz uma crítica contundente à Academia Brasileira de Letras ao colocar dentro do templo do vernáculo e da literatura brasileira nada menos que um bandido-assassino e um mero futebolista brasileiro da época.

Aí vão duas mercadorias de regular qualidade\$, grátis. Entretanto, previno-o que não são a 90 dias de prazo; mesmo porque, como já foi dito, são grátis. Rogo-lhe, pois, publicá-las logo que for possível. Me parece que têm oportunidade. Lampião<sup>5</sup> e Santos Dumont<sup>6</sup> estão em foco. Por sinal que o Lampião devia entrar também para a Academia\_\_\_ele é um expoente. E o Friendenreich<sup>7</sup>, por exemplo, também.

Como se pode perceber, não só as crônicas do início dos anos vinte traziam sob a estampa do texto as formas jocosas e humorísticas de tonalidade zombeteira típicas da ironia. Nas cartas enviadas a Guilhermino Cesar, conforme exemplificado acima, Murilo também faz uso desse tipo de estilística discursiva no sentido não só da crítica, mas também da provocação no que se refere a pessoas e instituições. Era a excelência do gavrochismo muriliano num jogo de aparente feição pueril no qual a palavra era a munição para um franco-atirador de mira mais do que certa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. **Aspectos da literatura brasileira**. 4<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Martins, 1972.

\_\_\_\_\_. **Mário de Andrade escreve: cartas a Alceu, Meyer e outros**. Col. e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1968.

---

<sup>5</sup> Lampião às avessas

<sup>6</sup> Homenagem ao gênio francês (HB – 172).

<sup>7</sup> Futebolista brasileiro – Arthur Friendenreich (São Paulo, 18 de julho de 1892 – São Paulo, 06 de setembro de 1969).

ARAÚJO, Laís Corrêa de. **Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CESAR, Guilhermino. **Caderno de sábado: páginas escolhidas** (org. Maria do Carmo Campos). Caxias do Sul: Educs, 2008.

GUIMARÃES, Júlio Castanõn. **Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. **Recordações de Ismael Nery**. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Giordano, 1996.

SILVA, Teresinha Vânia Zimbrão (Org). **Chronicas mundanas e outras crônicas: as crônicas de Murilo Mendes**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2004.

## **EU E A OBRA: HOSPITALIDADE E ESCURO** **(uma traição a Lévinas<sup>1</sup> e uma demanda para a crítica literária)**

**Geruza Zelnys de Almeida**  
**Doutoranda - USP**

Por breve que seja este estudo, ele guarda desde já uma traição ao pensamento que se propõe a trazer à luz, quando da tentativa de compreender ou apreender sua singularidade. Mas, quem sabe no horizonte dessa proposta, haja uma possibilidade de perdão ante a importância da crítica literária de resgatar aquilo que, creio, deve ser seu fundamento: a ética do infinito.

Emmanuel Lévinas (1906, Lituânia – 1995, França) é, antes de tudo, um pensamento da origem e do escuro, impossível de se apropriar. Talvez por isso, ressoando – às vezes como eco, outras, como sussurro – em toda uma geração de filósofos como Derrida, Blanchot, Agamben, enfim, pensadores cuja preocupação é a humanidade do homem, ainda assim mantém para com eles uma radical diferença.

Ocorre que a leitura de Lévinas leva a uma reconsideração do mundo a partir da Ética. No entanto, trata-se de uma filosofia que desobriga da racionalidade ocidental e da ontologia porque coloca a ética antes de qualquer coisa, antes mesmo do pensamento.<sup>2</sup> Essa posição, que alguns chamam antiintelectualista, apesar de fundar-se sobre conceitos como Rosto, Alteridade, Justiça, Responsabilidade, Desejo, entre outros, busca liberar-se das certezas conceituais para ter seu fundamento na dor, ou seja, no sofrimento que antecede a razão e que não pode ser assimilado porque, como estrangeiro, vem de um lugar desconhecido.

Nesse sentido, a filosofia de Lévinas irmana-se à religião – religião ou teologia aqui também são sinônimos de ética – e passa a ter uma orientação litúrgica, independente da crença ou não em Deus, já que o que realmente importa é o agir a serviço do Outro. A ordem não é dada por palavras,

---

<sup>1</sup> Essa nota prepara o leitor para as muitas citações do filósofo que aparecerão ao longo do texto. Recorro a sua fala por dois motivos: primeiro, para diminuir o risco de arredondar ou planificar um pensamento tão distinto e, segundo, já que se trata de uma apresentação, como tentativa de estabelecer uma proximidade maior entre o leitor e o filósofo.

<sup>2</sup> “Diremos, que antes da cultura e da estética, a significação situa-se na Ética, pressuposto de toda cultura e de toda significação. A moral não pertence à cultura: é ela que permite julgá-la, que descobre a dimensão da altura. A altura ordena o ser” (LÉVINAS, 1993, p. 67).

mas pela manifestação do Outro como alteridade que escapa à teoria, à tematização e à assimilação, uma vez que assimilar é trazer o Outro a si destituindo-o de sua outridade. Esse Outro, que é irrevogavelmente diferente do Mesmo, surge ao eu como Rosto<sup>3</sup> – que não pode ser significado porque é a própria significação – numa súplica que também é ordenação à ética: “não matarás”. Neste frente a frente, o rosto, então, é o mandamento encarnado: “não matarás” porque podes fazê-lo já que, na nudez do rosto, o Outro é todo vulnerabilidade.

A partir dessa linguagem filosófico-ético-religiosa, Lévinas convida ao agir no mundo a partir do Outro e não mais do Eu, de acordo com a responsabilidade para com ele. Esse deslocamento tem o poder estrondoso de inverter as balizas que regem a socialidade, pois colocar a primazia do Outro sobre a do Eu requer uma disposição radical para sair em sua direção sem esperar, ou melhor, recusando até, qualquer recompensa ou ato semelhante, pois qualquer perspectiva de igualdade nesta relação pode reconduzir o Outro ao Mesmo.<sup>4</sup> Requer, ainda, um responsabilizar-se integralmente por ele, assumindo, inclusive, toda a culpa por seu sofrimento, sem, contudo, esperar uma economia de troca: somente o eu – e não o Eu – carrega sob seus ombros o peso do Eu e do Outro.<sup>5</sup> Portanto, trata-se de uma relação assimétrica na qual é a demanda do Outro que reclama minha subjetividade e clama o “exercício de um ofício não só totalmente gratuito, mas que requer da parte de quem o exerce, uma oferta a fundo perdido” (LÉVINAS, 1993, p. 53).

Assim, desde sua experiência do horror nazista e dos campos de concentração<sup>6</sup>, Lévinas desenha a gratuidade de uma relação que em nada se aproxima de um jogo, mas de um lançar-se às

---

<sup>3</sup> “No rosto, Outrem exprime a sua eminência, a dimensão da altura e de divindade donde descende. Na sua doçura, desponta a sua força e o seu direito” (LÉVINAS, 2000, p. 241).

<sup>4</sup> “A reversibilidade de uma relação em que os termos se leem indiferentemente da esquerda para a direita e da direita para a esquerda ligá-los-ia um ao outro. Completar-se-iam num sistema, visível de fora. A transcendência pretendida fundir-se-ia assim na unidade do sistema que destruiria a alteridade radical do Outro” (LÉVINAS, 2000, p. 23).

<sup>5</sup> Lévinas parte de uma passagem de Dostoievski: “Somos todos culpáveis de tudo e todos diante de todos e eu mais do que os outros” e conclui: “Ser eu (Moi) significa, a partir daí, não se poder furtar à responsabilidade, como se todo o edifício da criação repousasse sobre meus ombros. Mas a responsabilidade esvazia o Eu (Moi) de seu imperialismo e de seu egoísmo – seja ele egoísmo da salvação – não o transforma em momento da ordem universal, porém confirma a unicidade do Eu (Moi). A unicidade do Eu (Moi) é o fato de que ninguém pode responder em meu lugar” (LÉVINAS, 1993, 61).

<sup>6</sup> Para Lévinas há um mecanismo de guerra presente em toda busca pela verdade, ou seja, todo interesse gera um jogo de conceitos que convencem o interlocutor de uma verdade que sustenta o poder sobre o outro. Nesse sentido, haveria algo de nocivo no esclarecimento que eliminaria a nossa potencialidade para o saber sensível. Diz ele: “A Lucidez – abertura de espírito ao verdadeiro – não consiste em entrever a possibilidade permanente da guerra? O estado de guerra suspende a moral; despoja as instituições e as obrigações eternas da sua eternidade e, por conseguinte, anula, no provisório, os imperativos incondicionais. Projecta antecipadamente a sua sombra sobre os actos dos homens. A guerra não se classifica apenas – como a maior entre as provas de que vive a moral. Torna-a irrisória. A arte de prever e de ganhar por todos os meios a guerra – a política – impõe-se, então, como próprio exercício da razão. A política opõe-se à moral, como a filosofia à ingenuidade. (LÉVINAS, 2000, p. 9)

cegas e sem garantias em direção ao Infinito, que está para além de qualquer ideia de Totalidade e, mais ainda, para além de qualquer ideia:

A idéia do infinito é, pois, a única que ensina aquilo que se ignora. Esta idéia foi posta em nós. Não é uma reminiscência. Eis a experiência no único sentido radical desse termo: uma relação com o Outro, sem que essa exterioridade possa integrar-se no Mesmo. O pensador que tem a idéia do infinito é mais do que ele próprio, e essa valia não vem de dentro, como no famoso projeto dos filósofos modernos, em que o sujeito se ultrapassa, ao criar” (LÉVINAS, 1997, p. 209).

Há que se apontar a extrema fragilidade do pensamento de Lévinas – um pensar tão vulnerável quanto à própria ideia de vulnerabilidade do Outro que defende – e o risco sempre presente de reduzi-lo à totalidade que é, justamente, aquilo que se denuncia. Creio, porém, que ele, mais ainda do que seus leitores, seja consciente dessa fragilidade, pois, objetivando o sensível (a humanidade, a dignidade) no lugar do intelecto como fundamento filosófico, critica a filosofia filosofando sobre o ser. A meu ver, não se furtar à necessária contradição é o que torna ainda mais assimétrica e, por isso, justa a relação de Lévinas com seu referente. Portanto, contra a possibilidade de totalização ou fechamento, estaria a abertura para sentir (mais do que saber)<sup>7</sup> que há sobras que o conceito não abarca, que há transcendência (trans-ascendência), que há irredutibilidade: em Lévinas e em tudo quanto exprime o seu dizer.

Mas, apesar da necessidade imediata desse movimento ao revés, em que medida essa reflexão pode ser um agir no seio da crítica literária? A crítica, cujos pés estão bem fincados na racionalidade e intelectualidade, que se quer convencer de que é científica, que busca se apropriar de todo o conhecimento humano, teria ombros para carregar essa tarefa de desconstrução do ensimesmamento em favor do Outro como Outro? Mais: estaria pronta para assumir a culpa e a responsabilidade diante daquele que – sempre regida pelo ideal de incompletude do ser – reduz, mutila, asfixia, deforma, exhibe, serializa, neutraliza, enfim, se apropria e completa?<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> A concepção de “saber” em Lévinas é extremamente importante para entender sua filosofia: “Enquanto saber, o pensamento é o modo pelo qual uma exterioridade se encontra no interior de uma consciência que não cessa de se identificar, sem ter de recorrer para tal a nenhum signo distintivo e é Eu: o Próprio. O saber é uma relação do Próprio com o Outro onde o Outro se reduz ao próprio e se despoja da sua alienidade, onde o pensamento se refere ao outro, mas onde o outro já não é outro enquanto tal, onde ele é já o próprio, já *meu*”. Oposto a esse saber concorre toda a sua ideia de Infinito, que é muito ampla e complexa, mas que se funda sobre “um pensamento que pensa mais do que pensa – ou que faz *melhor* do que pensar” porque se dirige para o Bem, sem interesse, sem finalidade, unicamente como socialidade e que busca “a intriga humana ou inter-humana como o tecido da inteligibilidade última.” (LÉVINAS, 1991, pp. 13-26).

<sup>8</sup> “Pero estar en relación directa con el otro no es tematizar al otro y considerarlo de la misma manera que consideramos un objeto conocido, ni comunicarle un conocimiento. En realidad, el hecho de ser es lo más privado que hay; la existencia es lo único que no puedo comunicar; yo puedo contarla, pero no puedo dar parte de mi existencia. La soledad, pues, aparece aquí como el aislamiento que marca el acontecimiento mismo de ser. Lo social está más Allá de la ontología” (LÉVINAS, 1991, p. 55).

Esse questionamento duro é o primeiro movimento de dois que, acredito, precisam ser feitos caso queira verdadeiramente sentir a vibração da proposta levinasiana em mim, em meu fazer, afinal participo de duas instâncias distintas. Na situação de crítica literária, estou imersa nisso que é a Crítica e que funda um eu que deve ser radicalmente responsável pela relação com seu Outro (a obra), desde já assumindo uma postura ética que considera a vulnerabilidade com que ela (a obra) se expõe ao meu dizer, à iminência da violência e, até, de sua morte (da obra?).<sup>9</sup> Por outro lado, justamente como crítica literária, coloco-me diante da (obra) Crítica, de modo que esta também se delinea como o Outro que, no frente a frente comigo, vejo brilhar o seu rosto, exigindo de mim o que eu mesma me ordeno quando em seu lugar.

Note-se que o deslocamento pelos dois lugares de discurso – o de dentro e o de fora da Crítica – de maneira alguma abala a assimetria da relação: é sempre o eu que convoca a si toda a responsabilidade, ou seja, o Mesmo não deve ver-se como Outro para não destruir sua diferença.<sup>10</sup> A proximidade se faz sempre à distância. Então, pergunto: como, dentro dessa estranha relação na qual tudo cabe ao eu, fazer justiça?

Creio que essa pergunta a si mesma se responde quando aponta para o fato de que, além do Outro, há o Outro do Outro, e que, diferente do Mesmo, eles precisam ser tratados com igualdade.<sup>11</sup> Assim, ao colocar em questão a paridade da relação entre o Outro e o Mesmo, o eu, aqui, está atendendo ao chamado do terceiro, o único que através da ética pode fazer justiça. Mas, essas relações livremente concebidas ainda necessitam voltar ao pensamento de origem para serem “sentido” ou “significação”.

---

<sup>9</sup> Observe-se que o fechamento, a tematização do Outro é ato de violência para Lévinas (2000, p. 9): “Mais a violência não consiste tanto em ferir e em aniquilar como em interromper a continuidade das pessoas, em fazê-las desempenhar papéis em que já não se encontram, em fazê-las trair, não apenas compromissos, mas a sua própria substância, em levá-las a cometer atos que vão destruir toda a possibilidade de ato”.

<sup>10</sup> É linda a passagem na qual o filósofo utiliza imagens bíblicas para apontar a radical diferença e a imprescindível relação de hospitalidade para com o Outro: “Temível face de uma relação sem intermediário, sem mediação. Desta forma, o interpessoal não é a relação, em si indiferente e recíproca, de dois sujeitos intercambiáveis. Outrem, como outrem, não é um alter ego. Ele é o que eu não sou: ele é o fraco enquanto eu sou forte; ele é o pobre; ele é a viúva e o órfão [...] é o estrangeiro, o inimigo, o poderoso” (LÉVINAS, 1986, 113).

<sup>11</sup> “Na relação com o outro sempre estou em relação com o terceiro. Mas ele é também meu próximo. A partir deste momento, a proximidade torna-se problemática: é preciso comparar, pesar, pensar, é preciso fazer justiça, fonte da teoria. (...) O termo justiça aplica-se muito mais à relação com o terceiro do que à relação com o outro. Mas, na realidade, a relação com o outro nunca é só relação com o outro: desde já o terceiro está representado no outro; na própria aparição do outro, o terceiro já está a me olhar. Isto faz com que a relação entre responsabilidade para com o outro e a justiça seja extremamente estreita (LÉVINAS, 2002, p. 119).



## Da Obra na obra

Se a princípio a (minha) traição a Lévinas tinha como alvo a fidelidade ao seu pensamento, agora se potencializa por falar em nome dele, ou seja, por buscar associações outorgando-se um direito constituído na interpretação. Creio, porém, que seja uma traição responsável, porque assumida no intuito de desdizer o dito, que é um dos pressupostos da filosofia da ética e que, de certa forma, mantém relação com o conceito de obra, como será visto. Além do mais, trair é sempre a prerrogativa. Falar no lugar do outro é impossível, mas é um risco que precisa ser tomado na medida em que se tem de responder à responsabilidade em relação ao Outro. Assim, se falar em seu lugar nunca substituirá sua voz ou nunca poderá ser um testemunho, ao mesmo tempo, é um falar que, antes de tudo, atende a um chamado, atende à demanda do já dito.

Por tudo isso, antes de começar a falar sobre obra é importante lembrar que, embora Lévinas tenha refletido sobre a obra de arte em alguns momentos, sua concepção de Obra é bem mais abrangente, pois se refere à metafísica, à criação transcendente. Portanto, o que procuro aqui é tentar trazer esse infinito para um campo, não com a finalidade de englobá-lo, mas de, através dele, rasgar mesmo os limites da crítica literária lançando-a num mais além.

Esclareço então que, em *La realidad y su sombra*, Lévinas posiciona-se contrário à obra de arte pelo que ela tem de imitação e substituição do real, suspensão temporal e acabamento, além de, também, prestar-se à idolatria porque é, antes de tudo, *imagem* (algo que se mostra e não se deixa ver). Para ele, é como se a obra de arte aprisionasse, em sua plasticidade, um mundo que deve estar no aberto.<sup>12</sup> No entanto, a obra de arte estilhaçada pelo infinito da ideia de Obra ganharia um novo viés em *Humanismo do outro homem*, adquirindo estatuto ético: “a Obra pensada radicalmente é um movimento do Mesmo que vai em direção ao Outro e que jamais retorna ao Mesmo” (LÉVINAS, 1993, p. 51).

Creio que é possível ler nesta colocação uma concepção de obra de arte que atravessa sua plasticidade enquanto “fazer artístico”, enquanto gesto que responde a um chamado da alteridade, que se lança ao futuro sem garantia, mais ainda, a um futuro ao qual o eu (do autor) já não estará presente, por isso todo reservado ao Outro. Esse agir, portanto, carrega o máximo da abdicação em favor do Outro:

---

<sup>12</sup> “El arte cumple precisamente esta duración en el intervalo, en esa esfera que el ser puede atravesar, pero donde su sombra se inmoviliza. La duración eterna del intervalo en que se inmoviliza la estatua defiere radicalmente de la eternidad del concepto – es el entretiempos, jamás acabado, que dura todavía – algo inhumano y monstruoso. (LÉVINAS, 2001, p. 62)

O futuro, em favor do qual tal ação age, deve, de imediato, ser posto como indiferente à minha morte. A Obra, distinta tanto do jogo como de suas suputações, é o ser-para-além-da-minha-morte. A paciência não consiste, para o Agente, em enganar sua generosidade, dando a si o tempo de uma imortalidade pessoal. Renunciar a ser o contemporâneo do triunfo de sua obra é entrever este triunfo num tempo sem mim (moi), é visar este mundo sem mim (moi), é visar um tempo para além do horizonte do meu tempo: escatologia sem esperança para si ou libertação em relação ao meu tempo. (LÉVINAS, 1993, p. 52)

A obra como gesto que o autor não presenciará é “ação por um mundo que vem, superação de sua época – superação de si que requer a epifania do Outro” (Idem, p. 53). Talvez, então, que o gesto perfuraria a imagem e a transformaria em linguagem.<sup>13</sup> Ou ainda, transformaria o Dito em Dizer.

Essa hipótese se sustenta na concepção de linguagem, em Lévinas, que se divide entre o Dito e o Dizer, na qual o primeiro aproxima-se da designação ou nomação, que dá acabamento às coisas. O último, porém, diz respeito à modalidade verbal que antecede o Dito viciado e está mais próximo da intuição e do sensível do que da consciência interessada.<sup>14</sup> Então que o Dizer possa ser posto em paralelo ao aparecimento do rosto que não se pode apreender porque não visa convencer ou transmitir conteúdos, mas apenas expressar-se.<sup>15</sup> Dizer é, portanto, presença, contato, gesto sem finalidade: “O Dizer não reside na consciência ou no compromisso e não desenha uma conjunção com aquele a quem se dirige. É uma maneira de se expor até o fim, de se expor sem limite” (LÉVINAS, 2003, p. 177).

Mas, se a obra de arte é passível de ser rosto (ou sentido, ou significação) quando de seu Dizer que ressoa no Dito, a crítica também conseguiria se manter enquanto abertura neste infinito, ou, no seu desejo interessado, tenderia a capturar a obra numa totalidade e, ao tentar apontar sua singularidade com o dedo, estaria apenas diluindo-a na singularidade prevista ao objeto artístico? Poderia que o Dito da crítica seja a todo instante desdito pelo seu dizer, num gesto que se dirige ao infinito sem ser reenviado a uma finalidade, mantendo o desejo sem necessidade ou interesse?

---

<sup>13</sup> Estou pensando em gesto junto com Agamben (2008, p. 13): “O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. Este faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética. [...] O gesto é, neste sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Este não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade”.

<sup>14</sup> Evidentemente trata-se de uma questão muito mais complexa que defende o primado do verbo sobre sua substantivação. Isso está bem colocado no artigo de André Brayner de Farias, onde se cita: “É a verbalidade do verbo que ressoa na proposição predicativa e é, secundariamente, em razão de sua ostentação privilegiada no tempo, que o dinamismo dos entes se designa e se exprime pelos verbos. O esforço em vista de levar os verbos a exercer a função de signos supõe, ingenuamente, como original a divisão dos entes em substância, de uma parte, e em acontecimentos de outra, em estático e em dinâmico. Ou a ligação entre o Dito e o ser não se conduz sem resíduo à designação” (LÉVINAS apud FARIAS, 2002, p. 12).

<sup>15</sup> “A manifestação do rosto é o primeiro discurso. Falar é, antes de tudo, chegar por detrás de sua aparência, por detrás de sua forma, uma abertura na abertura” (LÉVINAS, 1993, p. 59).

## Adeus à Ítaca

Segundo Lévinas (1993, p. 50) “o itinerário da filosofia permanece sendo aquele de Ulisses cuja aventura pelo mundo nada mais foi que um retorno a sua ilha natal - uma complacência no Mesmo, um desconhecimento do Outro”. Essa imagem sustenta a relação em que o Eu desloca-se em direção ao Outro, mas para torná-lo complemento: Ulisses volta e é reconhecido porque toda diferença foi transformada no Mesmo. Em situação oposta a essa, na qual prevalece o exílio e o retorno, encontra-se a do êxodo de Abraão que, ao ouvir o chamado de Deus, parte rumo à promessa, ao futuro, ao diferente, ao imprevisível, ao Outro.<sup>16</sup>

Certo que, em ambos, o movimento nasce do Desejo do Outro, porém esse conceito também é ressignificado à medida que, relacionado à ética, não denota uma falta, mas sim

Desejo do Outro como necessidade daquele que não tem mais necessidades, que se reconhece na necessidade de um Outro que é outrem, que não é nem meu inimigo (como em Hobbes e Hegel), nem meu complemento, como ainda o é na República de Platão, que é constituída porque faltaria alguma coisa à subsistência de cada indivíduo. O desejo do Outro - a sociabilidade - nasce num ser que não carece de nada ou, mais exatamente, nasce para além de tudo o que lhe pode faltar ou satisfazê-lo. (LÉVINAS, 1993, p. 56)

O desejo, portanto, é desinteressado, pois aquele que deseja não quer o Outro para si, não quer possuí-lo, comandá-lo ou exercer qualquer poder sobre ele. “O Desejo é uma aspiração animada pelo Desejável; nasce a partir do seu ‘objeto’, é revelação” (LÉVINAS, 1980, p. 56), de modo que não se completa numa finalidade. Ao contrário, o desejo esvazia o desejante, uma vez que é ele que se doa ao desejo:

A relação com o outro questiona-me, esvazia-me de mim mesmo e não cessa de esvaziar-me, descobrindo-me possibilidades sempre novas (...) O desejável não preenche o meu desejo, mas aprofunda-o, alimentando-me, de alguma forma, de novas fomes. O desejo revela-se bondade. (Ibidem)

Partindo, então, de uma ideia de crítica literária nascida do desejo e tomando as duas imagens como referência, acredito que, se não é difícil reconhecer na obra de arte – pensada como gesto – um movimento sem garantia em direção ao futuro, na crítica a imagem homérica é bem mais latente. Nesta, o movimento que leva ao diferente, ao estranho, ao Outro é aquele cuja

---

<sup>16</sup> “Ao Mito de Ulisses que regressa a Ítaca, gostaríamos de opor a história de Abraão que abandona para sempre a sua pátria por uma terra ainda desconhecida e que proíbe ao seu servidor reconduzir até o seu filho a esse ponto de partida” (LÉVINAS, 1997, p. 232).

finalidade é a apropriação, a compreensão, a explicação do mundo, do ser e da própria obra, ou seja, a busca pela totalidade, ou, na melhor das hipóteses, de um infinito que caiba numa ideia de infinito.<sup>17</sup> Nesse sentido, enquanto a obra figuraria como êxodo, a crítica faria par com exílio e retorno.

Isso porque se o que move a crítica é uma ideia de viagem, não se pode desconsiderar que o passaporte do crítico, na maioria das vezes, já está carimbado com a data do retorno ou seu visto tem data de expiração. É sempre o movimento que parte em busca de algo que possa ser comprovado pelas suas referências, que seja absorvido e tornado verdade, graças ao jogo de conceitos que ilumina o Dito e o torna representação da representação.

Desse modo, há sempre dois riscos iminentes nesse percurso da crítica no frente a frente com seu objeto: o primeiro é sempre o de voltar para encaixar as peças que faltavam para explicar o Mesmo; o segundo é de cair na tentação do próprio objeto e transformar o desejo em idolatria, estancando qualquer possibilidade de um para-além. Mas poderia ser diferente? Haveria a iminência de um terceiro?

E mais, será que há na crítica espaço para o obscuro? Para aquilo que não pode ser explicado? Para a eleidade, portanto? Será que a crítica é capaz de conservar a dimensão daquilo que não pode ser entendido? Se a obra de arte é diferente da argumentação, se há algo nela de inapreensível, se seu sentido é sempre instável, será que a crítica literária está disposta a conservar esse ininteligível à custa de si mesma?

Ter certeza sobre essas respostas destituiria a singularidade das perguntas. Então, talvez que a busca desse terceiro tenha mesmo de ser feita no escuro, ou ainda, priorizando o não-saber, ou, pelo menos, procurando se desprender de tantos saberes.<sup>18</sup> Eu diria arriscar-se ao Outro; Lévinas, “morror por...”.<sup>19</sup>

Olhando para a crítica como próximo-distante, percebe-se que, se esse agir para o Outro por vezes se perde no caminho, seu ponto de origem é, no sentido levinasiano, o mais ético possível porque ela é, *a priori*, Desejo sem falta ou interesse, não é necessidade, é movimento gratuito em

---

<sup>17</sup> “Ao pensar o infinito – o eu imediatamente pensa mais do que pensa. O infinito não entra na ideia do infinito, não é apreendido; essa idéia não é um conceito. O infinito é o radicalmente, o absolutamente outro. A transcendência do infinito relativamente ao eu que está separado dele e que o pensa constitui a primeira marca da sua infinitude” (LÉVINAS, 1997, p. 209).

<sup>18</sup> “Renunciar à psicogogia, à demagogia, à pedagogia que a retórica comporta, é abordar outrem de frente, num verdadeiro discurso. O ser não é então objecto em nenhum grau, está de fora de toda a dominação. Esse desprendimento em relação a toda objectividade significa positivamente, para o ser, a sua apresentação no rosto, a sua expressão, a sua linguagem” (LÉVINAS, 2000, p.58-9).

<sup>19</sup> Lévinas fala lindamente sobre o sacrifício no qual morrer pelo Outro “têm prioridade em relação à morte autêntica”: “Não uma vida *post-mortem*, mas o desmedido do sacrifício, a santidade na caridade e na misericórdia. Este futuro da morte no presente do amor é, provavelmente, um dos segredos originais da própria temporalidade e além de toda metáfora” (LÉVINAS, 2009, p. 262).

direção a algo que já está posto, que é completo, pois pergunta-e-resposta de si mesmo. Sendo assim, penso que uma crítica que se mantenha na sua inteireza seria aquela que fizesse reverberar o Dizer do Dito e, junto com isso, o seu Dizer que não se confunde com aquele porque, não objetivando-o, ultrapassa-o rumo a um além que se projeta para aquele que vem: o rosto que o convoca antes mesmo de seu aparecer.

Não se trata de propor uma crítica às cegas, mas de olhos fechados para o que não é rosto: livremente fechados como renuncia à claridade, à iluminação. Uma crítica que não objetivasse o conhecimento, mas que colocasse todo conhecimento que produz em questão, surpreendendo nele quais ideologias e poderes o produziram. Ainda mais: uma crítica que não fala da experiência, mas se faz experiência, por isso frágil, vulnerável e ética.

Contudo, para isso, o crítico seria aquele que não intenciona o segredo, o desvelar, a iluminação, mas sim aquele que se sabe diante do Enigma, que é convite ao acesso, mas retirada a cada investida (LÉVINAS, 2011). Obviamente, esse tipo de crítica só poderia ser levada a cabo com paciência porque:

A paciência engole a sua própria intenção; o tempo refere-se deferindo-se. O tempo defere-se, transcende-se a infinito. E a espera sem esperado (o próprio tempo) transmuta-se em responsabilidade por outrem. Podemos encontrar aqui uma pura transcendência sem *visada* e sem *visão*, um “ver” que não sabe o que vê. Uma pura paciência, um puro sofrer, um despertar que é despertar em relação ao próximo, uma subitaneidade que se torna a proximidade do próximo. (LÉVINAS, 2003, p. 153)

Para mim, uma crítica nestes termos seria sinônimo de hospitalidade ao Outro, seja ele quem for. À medida que uma crítica assume a sua fragilidade, hospeda o obscuro, preserva o não-saber, aponta seus próprios limites, suas impossibilidades, está também pronta para responder a uma demanda da obra de arte como infinito, porque ela mesma se coloca como Dizer.<sup>20</sup>

Somente uma crítica assim – que não funciona apenas como arremedo do que está posto, do Dito, do *é-assim-mesmo*, ou que, melancolicamente, deixa seus olhos no passado enquanto espera uma revolução com data prevista num futuro que é quando todos pensarem igual ou forem os Mesmos – pode responder ao momento presente: ao chamado do presente que implora pelo futuro. Desde aí a paridade entre a demanda que Lévinas percebeu na filosofia e esta outra da crítica literária: uma resposta ao chamado do Outro, uma posição frente a nossa responsabilidade para com

---

<sup>20</sup> O Dizer, anterior a toda a linguagem na qual se veiculam informações, conteúdos, anterior a toda a linguagem como Dito, é exposição a esta obrigação da qual ninguém me pode substituir e que desnuda o sujeito até a sua passividade de refém. No Dizer, o modo pelo qual apareço é um comparecer: coloco-me no acusativo, em jeito de acusado, quer dizer que perco todo o lugar. Neste sentido, o eu [*je*] não se posiciona, mas destitui-se a ponto de substituir, de sofrer, de expiar por outrem – até mesmo pelas faltas de outrem e mesmo até a sua própria expiação. (LÉVINAS, 2003, p. 176-177)

uma voz da qual não podemos nos apropriar, uma resposta, enfim, impossível e, ao mesmo tempo, inevitável.

E, de modo algum, sugiro que essa crítica não exista: pelo contrário, acho que os novos rumos da crítica literária têm se aproximado dessa proposta. Percebo essa motivação ética, por exemplo, na leitura desconstrucionista de Derrida, que se esforça para manter a força do Dizer desdizendo o Dito, questionando os lugares onde se produz conhecimento, as hierarquias. Ou ainda, no chamado de Agamben à crítica que se situa além do objeto, num discurso que mantém sua diferença diante daquele que o dispara, que se lança à comunidade que vem. Ou ainda de Spivak, que atende ao chamado do subalterno não no sentido de falar por ele, mas apontando a visibilidade do silêncio imposto. São alguns exemplos de onde vejo sementes desse pensamento levinasiano e que têm influenciado críticos brasileiros.

Enfim, tentei desenhar um esboço do que, para mim, está na cena do aberto: suposições frente à preocupação com a crítica literária a que pertencço e que me parecem similares às demandas de Lévinas para com a filosofia ao longo do tempo, que ele, com a força de toda sua humildade, questiona:

Será preciso renunciar ao saber e às significações para reencontrar o sentido? Será preciso uma orientação cega para que as significações culturais tomem um sentido único e para que o ser reencontre uma unidade de sentido? Mas, uma orientação cega não representará a ordem instintiva mais que a humana, ordem aquela em que a pessoa trai sua vocação de pessoa, absorvendo-se na lei que a situa e a orienta? Não será, então, possível conceber no ser uma orientação – um sentido – que reúna univocidade e liberdade? (LÉVINAS, 1993, p. 50).

A essas perguntas inaugurais, Lévinas irá responder, entre muitas outras, com essas ideias que, malmente talvez, tentei reunir nesta apresentação. E se as antecedeo ao questionamento é na tentativa de manter o frescor desse rosto, que responde por Lévinas, mas que é a encarnação do mais humano no Homem.

### **Referências Bibliográficas:**

AGAMBEN, Giorgio. “Notas sobre o gesto”. In: **ARTEFILOSOFIA**, Ouro Preto, N.4, pp.9-14, Jan., 2008.

FARIAS, André Brayner de. “O infinito pode ser estético? Entre o silêncio e o dizer – itinerários da arte em Lévinas”. In: **VERITAS**, Porto Alegre, v. 52, n. 2 Jun 2007, p. 5-21. Disponível em

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/view/2072/1566>> Acesso em 28/05/2012.

HADDOCK-LOBO, Rafael. “A justeza e a justiça de Emmanuel Lévinas ou para uma nova tarefa do pensamento” In: **Gama – Revista Eletrônica de Ética e Filosofia**. UGF, v. 4, 2006, p. 1-7. Disponível em:  
<<http://www.gamaon.com.br/pdf/vol4/rafael-artigo.pdf>> Acesso em 04/06/2012.

LÉVINAS, Emmanuel. **Descobrimo a existência com Husserl e Heidegger**. Trad. Fernanda Oliveira. Lisboa - Portugal: Instituto Piaget, 1997.

\_\_\_\_\_. **Da Existência ao Existente**. Trad. de Paul Albert Simo e Ligia Maria de Castro Simon. Campinas, SP: Papyrus, 1986

\_\_\_\_\_. **Ética e infinito**. Madrid: Visor, 1991.

\_\_\_\_\_. **Transcendência e Inteligibilidade Emmanuel Levinas** Trad. José Freire Colaço. Lisboa: **Edições 70**. Colecção: Bib. de Filosofia Contemporânea Tema: Filosofia Ano: 1991.

\_\_\_\_\_. **Humanismo do outro homem**. Trad. Pergentino S. Pivatto et al. Petrópolis: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. **Totalidade e infinito**. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2000.

\_\_\_\_\_. **La realidad y su sombra**, Madrid, Mínima Trotta, 2001.

\_\_\_\_\_. “*Enigma y fenómeno*”. Trad. Manuela Valdivia G. Santiago. Disponível em:  
<[http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/valdivia\\_m/html/index-frames.html/](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/valdivia_m/html/index-frames.html/)> Acesso em: 13/02/2012.

\_\_\_\_\_. **De Deus que vem à ideia**. Trad. Pergentino S. Pivatto et al. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. **Deus, a Morte e o Tempo**. Trad. Fernanda Bernardo. Portugal: Almedina, 2003.

\_\_\_\_\_. **Entre nós: ensaios sobre a alteridade**. Trad. Pergentino S. Pivatto et al. Petrópolis: Vozes, 2009.

## RECONSIDERANDO A CRÍTICA LITERÁRIA

**Lourival Holanda**  
**Doutor - Universidade Federal de Pernambuco**

**RESUMO:** A produção literária específica de nossos dias demanda um modo especial de crítica literária – que, a despeito de sua generalização, mantém o empenho crítico alargando os seus protocolos; aliás, tomando formas diversas de ler e responder à leitura de textos. O esgotamento dos procedimentos anteriores é uma oportunidade para mostrar uma crítica que se renova enfrentando riscos e razões.

**PALAVRAS-CHAVE:** crítica literária; literatura; teoria contemporânea; novas abordagens.

**ABSTRACT:** The particular production of literature in our days demands a special project in literary criticism; and in spite of its generality, the critical aim remains, however taking different forms of reading and responding the reading of these texts. The exhaustion of old procedures is an opportunity of showing a critique daring risks and reasons.

**KEY WORDS:** Literary criticism; Literature; Contemporary theory; New theoretical approaches.



Recentemente se viu uma quantidade considerável, nem sempre significativa, de estudos sobre memória; reação ao esfacelamento provocado pelo ritmo frenético do acontecer atual, a volta à memória pode sinalizar um gesto de querer reatar, recompor a ordem suposta do mundo cultural; sobretudo na memória dos grupos – talvez um aviso, uma advertência, senão um sintoma do que a velocidade das novas tecnologias arrisca sacrificar, levando de roldão. E o universo cibernético foi, de fato, um abalo implodindo valores referendados e criando o imprevisível, a novidade radical. Insistência da memória, síndrome de um pressentimento de perda possível. Uma reação, talvez, para salvaguardar a cultura da apatia que pode resultar do excesso de comunicação.

No campo da crítica literária, acontece algo análogo. Parece haver uma preocupação em redefinir o espaço da crítica literária; síndrome aqui de suposta perda de sua credibilidade. Mas sua pouca presença no mercado seguramente não a invalida. Desde que houve textos, houve uma possibilidade de comentário, de reapresentação, em sua transmissão; a crítica tem sido consubstancial ao processo da memória escrita. Se não é ainda a instituição da crítica, já é uma espécie de protocritica instalada em nossos hábitos culturais desde a tradição heleno-judaica; a que vem se juntar também a narração de matriz afro ou indígena, na recriação de sentidos agregadores. Às narrações, que perfazem uma comunidade, acrescentam-se comentários, interpretações, adequações. Portanto, o exercício crítico acompanha o ato de criação. Parece de política miúda fechar o foco no imediato de sua profissionalização, na querela de seu espaço no jornal ou na universidade, entre a coluna e o corredor, crítica acadêmica *versus* rodapé, quando sua alçada é antropológicamente maior. A crítica é uma forma de resposta à recepção do texto.

Ainda que prática remota, pode-se pontuar, entre nós, uma definição moderna de crítica desde meados do século passado. Em torno dos anos 50 já há, no Brasil, um esforço para instituir a formação de uma crítica mais marcadamente profissional. Sem esquecer o impulso crítico libertário de 1870, em Recife, e já com o cuidado em sair da circunscrição meramente acadêmica; um movimento pioneiro na reivindicação de certa independência de pensamento. (E, no entanto, o pensamento ou é independente ou é repetição, ou seja: não-pensamento). E, ainda que com gesto grandiloquente de um Tobias Barreto publicando uma Folha – em alemão – em Escada, cidadezinha próxima à capital, a visada é mais generosa que efetiva; mas, diz da busca de certa visada social da crítica; que o universo acadêmico iria negligenciar, depois.

No entanto, há sinais de uma virada ética lenta, entre nós, com as comunidades solicitando a presença da literatura como um direito de todos, fazendo eco ao voto antigo de Antonio Candido; e pontuada de modo esparso, como nos projetos de Heloísa Buarque de Hollanda ou Cristiane Costa nas comunidades do entorno do Rio de Janeiro. Alguns críticos mais jovens estão voltados para a

presença mais criativa da crítica literária nos espaços alternativos<sup>1</sup>. Deste modo Túlio D’El-Rey vendo a Copa de Literatura, onde posturas profissionais e amadoras convergem para o mesmo objeto. Também este é o empenho de Alexandre Oliveira em mapear a poética das áreas a que a Marginal de São Paulo serve de referência e Victor da Rosa acompanhando o percurso da crítica mais recente nas revistas eletrônicas. Novos objetos pedindo a coragem de novas posturas críticas. Marcada permanência da crítica – ainda, e contra todas as previsões apocalípticas de seu desaparecimento. Um *make-up* fez bem à crítica, na redefinição de seu perfil. Quando entrou em campo o jornalismo cultural, esse profissional se viu ante duas posições: fazer vender uma novidade a todo custo; ou apontar o novo enquanto valor de revelação. Nos blogs, nos sites, o lugar muda a percepção do objeto; e a instância crítica – que aqui pode conjugar firmeza de apreciação e risco subjetivo assumido.

Desde os anos 80, com a marcada força do consumo, o mercado da cultura delimitou seu espaço. A crítica literária foi ficando subsumida, reduzida, enquanto epifenômeno do consumismo geral. Houve mudança no centro de gravitação: da Universidade à mídia. Certamente porque por engeguecimento a Universidade fez uma perversa reserva de mercado trabalhando em cima do consagrado, por uma preguiçosa convenção das ementas. Daí o jargão, o tom – e a má fama: *acadêmico* passa a ser depreciativo, por repetitivo e sem graça; no que difere do criativo, do que satisfaz por surpreender e acrescentar. E, se bem poucos reivindicam com orgulho a tarefa que lhes cabe – de partilha e transmissão de uma memória cultural – como crer que a cultura literária entusiasme os mais novos? E como a criação consistente pode acontecer aqui, se toda invenção pede um inventário? Levados pelo desencanto com a apresentação desse inventário, reduzido a peruca e poeira, acuosos os críticos mais maduros ao desencanto e os novos escritores à presunção de criar o círculo...

E, no entanto, permanece um aparente paradoxo: se a mídia decanta tanto o produto livro, se há presentemente tantas festas e feiras literárias, por que, de modo desproporcional, há menos espaço para a crítica literária? Porque o mercado dirige a crítica – reduzindo-a a resenha; e releases, que se reconfiguram com a internet – a um serviço prestado ao consumo. Há pouco se esperava que o espetáculo do texto fosse a novidade em seu arranjo de linguagem; o texto tratava uma matéria de um ponto de vista no mínimo singular; saía ganhando o leitor; quando a mídia se antepõe o espetáculo é exterior; o ganho, do *promoter*. O livro apenas como produto, equilibra o mercado: demandado, ofertado; o livro como impacto de linguagem, desequilibra, desestabiliza; acrescenta culturalmente. Quando a universidade desertou de sua função, – sem mais fôlego para estender as guerrilhas intestinas – deixou o campo livre; ele teria que ser ocupado. E a indústria cultural veio. A

---

<sup>1</sup>Cf. **Deslocamentos críticos**. São Paulo: Babel, 2011.

crítica literária ia ficando um vago campo cinza. Agora, ainda que em escala menor, há questionamentos sobre crítica literária; no entanto, *hélas*, já nem tanto sobre sua qualidade, mas sobre a legitimidade de sua função.

Parece que o excesso de produção neutralizou a função da crítica; negligenciou, quando não cegou a capacidade de análise. (É curioso como o étimo de *negligenciar* é eloquente: o primeiro sentido de *legere* era escolher; portanto, negligenciar é não mais saber escolher, é aceitar um valeduto indistinto). Ou a crítica cedeu (o cuidado com) a instância estética à presteza da informação. Talvez porque a dispersão do enfoque no interesse literário, pela multiplicação de seus meios – a narração nas outras mídias – escape às normatizações anteriores; e daí se tenha deduzido, cedo demais, que a crítica não tenha mais função alguma. O que há é um desafio maior: surgiram muitas formas de narração híbridas que o conceitual antigo mede mal; é meio desnorteante para o crítico olhar a produção fora de qualquer conformidade com os critérios anteriores. Exemplo disso é a experiência provocada por Claudiney Ferreira, no Itaú Cultural, com 14 novos críticos – que resultou nos *deslocamentos críticos* apontando a plasticidade do discurso crítico mais recente e a mobilidade de seus pontos de vista; uma revitalização da crítica literária; sobretudo porque feita pelos críticos mais recentes. Sinal de um novo norteio na crítica que agora ousa outras interrogações para compreender o panorama literário emergente. Já distanciados daquilo que pautou a crítica durante décadas. (Qual critério de nacionalidade é ainda possível, ou desejável? Qual realismo, quando a astrofísica nos deixa a quilômetros das concepções de realismo anteriores?).

A questão agora é redefinir o que se busca enquanto crítica literária, quando os tentáculos do sistema dissiparam a arrogância, comum ainda há pouco, dos expositores de métodos e modelos de leituras que emulavam o sistema vigente numa competição de *status* e de um lugar (não tanto ao sol mas à sombra da academia). Desgaste operado de dentro da instituição universitária e, especialmente reforçado, em muito, pela mídia, sobre o ofício da crítica literária; provocando turbulências em seu conceituário e flutuações em sua definição mas, por aí mesmo, dando conta de sua nova dinâmica. Aqui e ali começava uma sucessão de mudanças de abordagens críticas, de jargão, como a de camisas – enquanto a sociedade, a de escala maior, passava ao largo. A ambição de uma instância capaz de criar o sentido unificador já não era mais localizável. A veleidade de alargar os níveis de percepção, de aprofundar sentidos? Uma aposta perdida de antemão. Um ar de derrotismo mal disfarçado fez aceitar a trajetória da crítica em termos da termodinâmica: como as mudanças de fases – surgimento, apogeu e decadência da crítica literária. Ora, já não há tanto sentido esse regime entrópico; as coisas se refazem, a crítica absorve as novas técnicas. A crítica literária no ciberespaço apenas continua um movimento: o crítico sempre esteve instalado no espaço de seu instrumento – do papiro ao papel. Hoje ele se vê confrontado às redes de possibilidades. Ao

domínio conceitual pretendido ontem, ao registro do texto dentro de uma ordem, sucederam, e num ritmo vertiginoso e sem volta, as possibilidades de criação. Mesmo que isso inquiete pelo volume de besteiras que permite, ainda assim vale o preço pela surpresa boa de um belo poema de Jussara Salazar ou pelo *Heine, hein?* de André Vallias (2011). Ali a criação se dá na junção de diversos registros, aqui a crítica reintroduz Heine na contemporaneidade.

Assim, o exercício crítico teima em voltar à baila, continua vigente – mesmo como ausência; entre a necessidade e a esperança há ainda uma continuidade de estudos críticos sólidos e constantes; no entanto, isso pede uma temporalidade outra: o tempo de decantação que melhor faz valer um vinho. Nem por isso é incompatível com o espaço do rodapé, o do auditório, ou o do vídeo, como fizeram, entre tantos, José Castello ou Manuel da Costa Pinto. A crítica literária não é nenhuma liturgia que careça de um espaço consagrado para legitimar-se. Há crítica lá onde há uma paixão rigorosa pelo texto e que toma a forma interrogante de quem busca ver seus fundamentos para fazê-lo dizer mais.

Como com a lógica matemática, aqui há uma petição de princípio: parte-se de uma premissa básica, de certa convicção consensual; tal petição precisa supor algum sentido na prática literária; e, por sequência, na tarefa do crítico; e precisa buscar uma definição, mesmo que apenas operatória, do que seja o literário; não se está indiferentemente num departamento de letras, filosofia ou de hidráulica; há que crer e investir numa especificidade do imaginário literário; em que a criação, a surpresa, o imprevisto se dão no caráter modal, num certo emprego da linguagem. Jacques Rancière percebe a dificuldade mas, não a evita; vê em *literatura* um desses nomes flutuantes que tem a propriedade de desmanchar as relações estáveis entre nomes, ideias, coisas<sup>2</sup>. O texto literário – esse grafo complexo – nem sempre é fácil de definir, como da vida dizem os biólogos. Aqui a dificuldade não nos dispensa do esforço. A sugestão é antiga, vem de Valéry: urge fazer uma assepsia de termos e definições; mesmo que sem pretender exatidão, mas buscando a eficácia de certo rigor operatório; alguma coisa para além do impressionismo desenfreado, que beirava o delírio interpretativo; ou da complacência, que Machado, já em 1865 dizia abominar, em crítica literária; ou o anarquismo (em sua acepção negativa, mal-entendida) – e a pretensão tola de poder emular o discurso científico tardio (ou ao menos anterior ao impacto recente, quando ao discurso da ciência não interessa evitar o caos, as indeterminações advindas das probabilidades quânticas). A complexidade do real cultural pede uma maior plasticidade conceitual. A qual realidade alude o texto? No encontro emblemático entre Einstein e Bergson, a que alude Merleau-Ponty<sup>3</sup> sobre a

---

<sup>2</sup>Cf. **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

<sup>3</sup>Cf. **Sinais**. Lisboa: Minotauro, 1962.

possibilidade de outras dimensões da realidade, aquele pontifica; no entanto, a dúvida de Bergson foi mais fecunda e chegou até com certo frescor de interrogação – e ajuda a melhor entender o universo de Cortázar.

A melhor forma de negar a complexidade de uma questão é apelar ou apontar para um dos extremos: a análise estruturalista ou o subjetivismo desenfreado. Eleito um ou outro enfoque, o mais, variações desses extremos. Isso dá azo às exclusões e aos insultos acadêmicos mais comuns nos corredores: alguém é um *estruturalista* ainda; outro é *formalista*; pior: alguém é *impressionista*. O estudante recém-chegado a essa arena vê voarem os tijolos de sua suposta formação. As escolas críticas – possibilidades de enriquecer a leitura por diferentes ângulos de visão – viram viseira... As variadas vias de acesso ao texto – o ângulo pretendido por tal escola, tal visada crítica – poderiam acrescentar, fazer somar. Mas pecam por exclusivismo, por exclusão. Raros os trabalhos de moderação inteligente, de marcada lucidez e independência, como desde cedo fez Fausto Cunha<sup>4</sup>. E as teorias tomam, oportunamente, (ou pior: por oportunismo) o ar dos tempos; e, claro, uma escola crítica tem maior possibilidade de propagação se lida desde uma grande universidade; de preferência, com alguém de influência nos centros de fomento, como o CNPQ. À gangorra teórica que resultou do desfile de escolas críticas, os mais novos reagem com certo enfado; de antemão eles esperam alguma chatice dos discursos teóricos. Os comentários críticos são vistos, seja como idiossincrasia de iluminados, seja como imposição de pernósticos. A multiplicação das escolas revela sua impotência. Um grande crítico não cabe numa escola: Antonio Candido ou Ernst Robert Curtius ultrapassam as escolas. Porque creem na continuidade da transmissão crítica de saberes que instituíram o modo como somos. Sem abdicar da análise dos textos têm um olhar alargado sobre a comunidade de valores que os constitui. Não foi em detrimento do texto, mas a partir dele que fizeram indagações consideráveis, pertinentes, no terreno da história, da sociologia, da política.

A crítica, que poderia ser um convite à abertura do texto, (como é com um Jean Starobinski, como exemplo) vem a ser uma exibição narcísica que se crê e se quer inquestionável; e sacrifica o jogo da inteligência, e de qualquer moderação, numa defesa que permite o insulto, as invectivas, a paixão miúda. Os sistemas críticos se impõem mais como arsenal de defesa das próprias premissas que de serviço ao alargamento de percepções de leitura. Arame farpado demarca o território de nossas *humanidades*. Difícil dizer o que é pior: se a atitude anterior de defesa parcial e apaixonada de uma facção crítica, ou se a atitude atual que quase deságua em indiferença. Em tal contexto, a crítica literária, pode-se pensar, é como o mundo: se se acaba, é bem feito: fez bem por onde.

Tanto as teorias atraem os acadêmicos como deixam prudentemente distantes os escritores. Entre nós elas já chegam tarde; e quando se difundem tomam a forma de vaga vulgata. Servem bem

---

<sup>4</sup>Cf. **A luta literária**. Rio de Janeiro: Lidador, 1964.

a nossa preguiça mental – que, sob pretexto de tecnicismo e sistematização teórica, mascara mal a inaptidão de ousar pensar. E seus escritores e os críticos-escritores resistem é porque criam enquanto escrevem; a conformação a uma teoria os teria tolhido. Qual teoria norteia Milton Hatoum ou Antônio Carlos Secchin? Qual condicionaria o pensamento de Leyla Perrone-Moisés ou Paulo Franchetti? Uma sensibilidade inteligente os deixa atentos a tudo o que pode ser, mais que o meramente *novidade*, a possibilidade do *novo*.

Permanece a necessidade da crítica em tempos de diluição aparente de sua importância. Com a aceleração do ritmo das crises atuais, com as transformações recentes e rápidas, tornou-se mais premente a necessidade de, uma vez mais, se voltar a ver a função da literatura no novo quadro social. Oportunidade de uma salutar redefinição e de busca de adequação às respostas que o presente pede. Necessidade de atualizar a tradição crítica não enquanto simbolização da ordem, mas de utilizá-la como incremento à criação, em meio às vicissitudes e turbulências do momento.

A necessidade da crítica permanece quase como uma *invariável*, na cultura; desde que haja um texto, sobretudo, volto a lembrar, desde a tradição helênica e judaica, a ele apõe-se um comentário – os primórdios da crítica já podem ser entrevistados aqui. Na tradição afro, tão importante por ser matricial de nosso imaginário, a memória dos/nos comentários se segue; um repentista nordestino rediz Virgílio: *virum volitare per ora*<sup>5</sup>. Se aqui a concepção de crítica beira flagrante anacronismo, quase anárquica pelo excesso de largueza vocabular de sua concepção, é que já desponta uma atividade formal que estabelece linhas do que se propõe resguardar; já institui vertentes de fecundidade discursiva – a criação pode estar no que persegue, no mexer das águas da memória em movimento, no intuito analítico de acordar sentidos possíveis que dormitam sob a estrutura do texto. Esse processo pode ser visto pelo avesso: até Champollion, as águas do Nilo seguramente circularam mais que os comentários sobre os textos egípcios. A tradição helênica e judaica é de outra política, com os textos: deixá-los circular. Mesmo com o risco de apropriações e escleroses quanto ao sentido consensual e circunstancial. Os textos são trazidos à arena – tanto pior se para arenga de críticos à cata de demarcação de poder; operação que parece escapar a esse monopólio de autoridade quando os textos são dispersos pela internet num movimento de uma inquieta inteligência em vias de coletivização.

O processo de criação, para um autor novo, tampouco dispensa o cuidado crítico – criar é fazer uma síntese do disperso e fazer compor com o possível; mas, desde já, é sobremaneira um ato de escolha. Por isso a crítica pode ser um processo fundante; entre o peso da memória e a amnésia salutar. Talvez com esse cuidado já Hannah Arendt enfatizava, no discurso sobre Lessing, em 1959, como era vital trazer sempre esses textos à memória, fazê-los circular – como uma defesa contra a

---

<sup>5</sup>Tradução da tradição poética popular: o que voa de boca em boca. *Geórgicas*. III, 8ª estrofe.

barbárie. E a barbárie hoje nem vem de um ódio dirigido a essa ou àquela escola: a barbárie pode tomar a configuração da total indiferença à valoração crítica; basta ver seu lugar no mercado, a quem ela mais incomoda do que serve; e nos corredores das escolas, onde a ignorância não custa em se aliar à indiferença, resultando na morte real: a da insignificância.

O estatuto da crítica vai mudando consideravelmente a partir dos anos 80; o crítico, antes encerrado na academia, vai colhendo, mais na tela que na rua, a produção literária mais imediata. E essa produção já foge às etiquetas críticas convencionais. Os Físicos se colocaram em dúvida desde cedo; quando os críticos buscavam ansiosamente certezas; havia uma mal disfarçada petição de poder, de espaço acadêmico. Os métodos eram impostos como doutrinas; batalhas surdas, criando, não pontes de acesso ao texto, mas muros; como se a inteligibilidade analítica fina, leve, pudesse se fundir ao peso do poder.

Agora, mesmo com o risco do que Henri Meschonnic vai chamar de *crítica generalizada*, é possível à crítica se repropor e se recompor, seguindo a mudança do tempo, com a do tom. Isso deixa reticentes alguns; a outros deixa o sentimento de liberdade. Nem tanto o discurso crítico descritivo, nem o normativo, autoritário – que quase sempre findam em exclusão; no que teóricos repetem teólogos. Cada um investe e investiga pelo viés de sua formação; com o risco de resultar mais em confirmação/conformação que em descoberta real. A crítica sem invenção copia e repete. O crítico-escritor aceita, sem escamotear, a aposta na linguagem. Não se defende aqui que Alfonso Reyes ou Antonio Candido tenham sempre razão; mas *El deslinde* ou *A Educação pela Noite e Outros Ensaio*s continuam a ser textos que ainda nutrem um aficionado de literatura. A crítica de Antonio Carlos Secchin ou a de Octavio Paz respondem ao apelo de Novalis: pois que de poesia só se fale poeticamente. Seria má fé pensar que a fala poética apenas desposasse o delírio; que o prazer não pudesse fazer eco à gravidade da análise. Mais fácil ver a crítica que, ao repetir um método, cria a medida do leito de Procusto: não leva longe; pode haver pensamento na segurança de quem aplica um método? Pensamento crítico sem esse risco? Os riscos e derrapagens críticas acompanham a aventura do empreendimento. A segurança intelectual é uma reivindicação de neurótico; a crítica que mais cria, mais se aventura.

Algumas vezes o crítico recua ante o risco da tarefa e se resolve pela deserção da função. Como o juiz de futebol, o risco não invalida a tarefa. A crítica literária é também um jogo social. Se não, não haveria sequer como ler sem eleger, em sala de aula. A coragem do arbítrio é parte do jogo. Ainda que *também*, mas não *sobretudo*: basta lembrar Proust lendo alguns críticos de seu tempo, percebendo a pretensão judicativa imperiosa em todo crítico; ou entre nós, Otto Maria Carpeaux vendo o lado *tribuno*, em Álvaro Lins. A crítica enquanto sistema é vulnerável porquanto paga um dízimo à circunstância, a sua historicidade. As fraquezas de seu funcionamento não a

definem; como tão pouco os ensaios e erros diminuem a ciência. O tom circunstancial de *tribuno* não nega a sensibilidade literária e intuição de Álvaro Lins pioneiro na leitura de Clarice Lispector; a recusa dos manuscritos de Marcel Proust por André Gide diz da convenção se vendo violentada pela estrutural frasal daquele; a reserva de Graciliano Ramos aos primeiros textos de Guimarães Rosa melhor situa o impacto das veredas roseanas e evidencia seu faro em presentir no outro uma reserva de criatividade vindoura. Incertezas e perplexidades da crítica atual são as de um turista inaugurando a Austrália: avançando por sobre um mundo a descobrir. Mas, é preciso um primeiro gesto de acolhida – que, como nas relações humanas, deve preceder a compreensão. Embora acolher sem esboçar análise seja uma forma de demissão, descartar as novas experimentações sem acolhê-las é, seguramente, uma violência.

No Brasil a crítica começa com um ranço marcadamente positivista: vinha da busca de um sistema, de uma chave científica que acolhesse pacificamente mesmo nossas contradições culturais de mestiços mentais. Mas, não haveria como: só uma razão mestiça daria conta da profusão de que somos feitos. Em vão invocamos Taine ou Brunetière: subor(din)ar a razão literária a leis e regras. Isso vai – quase – até Afrânio Coutinho: a crítica se pretendia um *analogon* da ciência. Foi o anelo e a ilusão de nossos intelectuais, ontem; e segue sendo, ainda: queremos que Bakhtin ou Derrida deem conta das análises de todos os textos, numa chave-geral. Os sistemas teóricos teimam em buscar segurança. Porque o conceito conforma, conforta. Mas, como contraponto, o dogma adornece o pensar. *Pontificar* em crítica é ignorar seu étimo: suprir a *ponte* pela parede; nem sempre foi um espetáculo raro, menos ainda encorajador, ver a escola crítica comutada em realidade interpretativa triunfante. Aliás, isso já é perceptível no primeiro Roberto Schwarz quando comentando os achados críticos de Augusto Meyer ele reconhece “(...) a independência relativa entre conceituações adotadas, e outro lado, a percepção literária e a capacidade de expressá-la”. (SCHWARZ, 1998, p. 31).

Notável a percepção de Schwarz porque aponta para duas coisas que interessam sobretudo hoje: a independência da inteligência crítica e, não menos, a habilidade em formular um discurso crítico à altura de seu objeto. O especialista goza de fama suspeita, fazendo às vezes o respeito advir de sua inacessibilidade. Nos corredores, melhor evitar um especialista: um chato, por ser monotemático. No fundo o que se cobra é a cortesia da clareza; em nada incompatível com o rigor analítico; em matemática chama-se solução elegante a mais breve. A crítica literária pode oferecer um espaço paralelo ao da criação – um exercício de liberdade. Ela é reassociação imaginante dos recursos de linguagem; de e sobre um dado autor. Desde que aberta, dialética, criativa e inquiridora; nunca autocomplacente. E desde que tão pouco se converta em credo. Desde que não se estenda em



disciplina intelectualista, artificial e exterior à sabedoria sem pretensão do literário. Adorno advertia já da lógica da arte: sem conceito nem juiz.

A aplicação mecânica de modelos classificatórios (positivistas ou estruturalistas) das escolas não fez muito pela divulgação da crítica literária; antes, a reduziu a gueto; e como todo isolacionismo é paranoico, esse o foi, sobretudo, porque não criativo, mas repetitivo. Só agora a crítica percebe a armadilha letal da transposição de modelos e fórmulas para tentar, inutilmente, captar a complexidade do real literário. Porque a crítica é uma forma singular de conhecimento, como lembrava Benedito Nunes, que pretende o conhecimento do singular. O rigor em crítica literária é como o que reconhecemos na leitura duma partitura: ao intérprete se pede dupla fidelidade, ao texto e a si mesmo, pelo que de pessoal ele acrescenta à leitura.

A crítica permanece um instrumento de análise – entre conhecimento e arte. Passado o tempo da ilusão da exatidão – a que sequer a astrofísica reivindica – a crítica reconhece não poder fazer uma lipoaspiração de toda marca do sujeito. E a intuição volta como uma forma de escuta atenta; depois, vem o método. Somente o conhecimento técnico seria como o peso do telescópio esmagando o inseto: visão que atordoa mais que instrui. Nietzsche reconhecia: pode-se ser erudito, e sem espírito. Burro supõe ainda transportar uma carga, que se supõe preciosa; pior, o crítico arrimado a um método: papagaio repete, pontifica – e tudo o que nos poupa a dúvida nos envenena. Só a insegurança faz pensar. Segurança suposta cedo degenera em dogma. A lei literária é o imprevisto; a atitude inteligente: a dúvida – que leva à análise. (Em que dista a 1ª leitura da 2ª). A impressão é ponto de partida; a assunção de um juízo, de chegada. Só impressão, e a empreitada deixaria de ser crítica; só análise, deixaria de ser (sobre) literatura. Há a necessidade de estabelecer critérios; inclusive para alargá-los, quando a necessidade assim o exigir. O risco: a passagem da exigência à intransigência. O crítico é *juiz*... enquanto *intérprete*. Como o árbitro no futebol; como o intérprete musical.

A malograda empresa de uma cientificidade ciclópica, a querer enquadrar o fato literário só sob esse ou aquele prisma, uma dada escola crítica, soçobra em tantas tentativas de totalizações efêmeras. As teorias se depauperam porque fechadas. Daí o regime entrópico em que desaguou a crítica recentemente. Nenhuma, felizmente, esgota o real da crítica. Ela toma outras formas, flui, se refaz; é por ser frágil que ela permanece; os credos caducam cedo. No entanto, e a despeito do cansaço corrente, alguns textos vão na contramão do desencantamento: a aula inaugural de Antoine Compagnon, no Collège de France<sup>6</sup>; a reavaliação da crítica, de João Cezar de Castro Rocha<sup>7</sup>; o

---

<sup>6</sup>Cf. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

<sup>7</sup>Cf. **Crítica literária – em busca do tempo perdido?** Chapecó: Argos, 2011.

texto recente de Starobinski<sup>8</sup>; o artigo *Literatura para todos*, de Leyla Perrone-Moisés em jornal de grande circulação, em São Paulo. Nenhum milita por uma escola, mas, todos, estão deslocando os clichês, mexendo com as certezas supostas, desentocando as arrogâncias – e acreditando ainda e sempre na necessidade da instância crítica. As escolas mais fecundas são as que ficam abertas, são as que correm mais riscos ao absorver os antagonismos internos. Na crítica literária, como na física, os sistemas uniformes são sem energia.

O registro da crítica literária é um amálgama de saberes – sem, no entanto, qualquer pretensão de poder. É um pensar metafórico, que se constrói entrecruzando e adensando imagens, buscando fazer, repensar o que é dado por evidente. Como uma *solução* – na acepção química: algo que ferve, palpita e, enquanto fruto de escolhas, vê desaparecer alguns componentes e assiste o precipitar de outros elementos. Sobra ainda, e sempre, o fato literário como desafio às visadas teóricas. Um vasto conhecimento teórico não faz necessariamente um bom crítico. Se a literatura alargou-se além dos limites de um papel ritualístico historicamente determinado; se hoje ela profana (e aprofunda) esse papel, como Orfeu que salva o que ama perdendo-o em parte, vale ver aquilo que de fato fica e que a constitui. A crítica: uma versão condensada do antigo comentário; da frequência dos textos. Em maior ou menor grau a crítica é uma resposta indagativa à leitura do texto.

Nos últimos tempos tem sido posição delicada, muitas vezes evitada, a de colocar a questão ética associada à literatura. Isto porque a real questão da ética confina com os limites da linguagem. No entanto, feita a prudente ressalva moderna de não confundir indiscriminadamente *ética* e *moral*, podemos ver o projeto do crítico literário moderno como uma exigência de, através do texto, repensar a vida, de evitar que ela ceda à esclerose dos discursos, das repetições redibitórias da *ordem* que o poder de plantão instaura. A função da crítica, sob esse ângulo, é a de evitar que nos alojemos em sentidos mortos, sentidos que perderam sua significação inicial e cujo real é feito pelo andamento cego do rotineiro – como quando um trem sai dos trilhos: pelo peso da inércia, segue em frente. Já não é sua *destinação*, no entanto.

A crítica literária vem na contramão desse discurso aglutinador de valores e certezas – e aqui já toma a configuração de função crítica tal como a concebe a modernidade: seu objeto central é, através da perscrutação da linguagem, do jogo do imaginário, do alargamento das possibilidades do real, buscar uma outra inteligência do fenômeno literário. Remunerar o sentido que subjaz às palavras é carregá-las de uma possibilidade de liberdade – tarefa do crítico.

---

<sup>8</sup>Cf. *Le poème d'invitation*. Genebra: La Dogana, 2001.

E a crítica literária, quero crer, é portanto fundamental ao texto literário enquanto a literatura for importante como transfiguração das experiências, reais ou sonhadas, da vida. Sua função guarda a esperança de poder retificar, alargar a leitura. Talvez já sem a pretensão, inda que bem-intencionada de Sainte-Beuve: o crítico enquanto alguém que supõe saber e daí ensinar a ler. A crítica contemporânea compõe com certa humildade, como a dos homens de ciência nesse momento que se definem pela firmeza da busca; ou, para dizer com Ilya Prigogine, a ciência hoje é a escuta poética da realidade; longe, portanto, de pretender a segurança de sua descrição. Há algum tempo já Stanley Hyman reafirmava essa ideia do crítico como um profissional amador da leitura, e já armado com um instrumental vindo da experiência e de certa conceituação técnica adquirida: *the armed vision*. E que pode assim estabelecer uma crítica fecunda: que discute, reflete. Pondo cabresto nos laços de camaradagem, de antipatia. A crítica caberia mal nos meios midiáticos? Ou ela é tanto mais necessária ali, justamente: como o sal, questão de medida. Grave seria essa forma demasiado inferior de renúncia, a omissão; deixando à mídia o corte das cartas – onde tudo se embaralha e tende a se tornar apenas mercadoria; o valor já estaria na mesma circulação; um texto que corre na net corre o risco dessa sagração fácil – e circunstancial. As escolas críticas mais consensuais resistem mal às provas impostas pelos meios digitais. Aqui há a prevalência do movimento, da recuperação de certa oralidade – mesmo se nem sempre isso seja sinônimo de criação.

A linguagem crítica pode desposar o ritmo de seu objeto de análise. Novalis pedia isso, quanto à poesia. A crítica literária feliz ousa juntar uma linguagem não refratária ao poético, e um cuidado analítico. Jean-Michel Maulpoix sonha uma crítica literária que seja ponto de interrogação e de participação. Um crítico como Miguel Sanches Neto não está distante disso: uma aposta na linguagem que se ponha em ponte e permita maior acesso do leitor à inteligência do texto. Ontem, era a tônica dos textos críticos de um Casais Monteiro. A ciência, na concepção mais remota, resultava em conceito; literatura permanece a busca de percepções e um modo específico de dizer. *Esprit de géométrie* do analista que concorre para o *esprit de finesse* do leitor atento, numa complementação homológica.

Há como crer que a crítica ainda seja o gesto de dividir e partilhar um texto, tentando levar alguma luz; prestando serviço à literatura. Em poucas palavras Jean Starobinski resume: tentar compreender e ajudar a compreender. “Creio que a qualidade poética não é incompatível com a reflexão crítica; nem mesmo com a erudição”. (STAROBINSKI, 2001). Pode haver sempre a permanência de certo mistério nesse grafo complexo que é o texto literário; sem deserção do empreendimento analítico – apenas deixando espaço a seus limites. Daí a crítica: umas dentre as tantas tentativas de apreendê-lo; inda que apenas em parte. A virada crítica parece aspirar outra

visão das coisas literárias; sem rejeição radical da tradição e sem tão pouco reduzi-la a tradição repetitiva, sem acréscimo. Os novos críticos – e os que se renovam – reivindicam o movimento, a intensidade; a voz própria; de quem vem ouvir, mas já alforriado da ventriloquia intelectual de redizer os ídolos. Certo, há risco no que fica extremamente sensível à opinião, para defender-se do discurso radical normativo; no entanto, é preciso o risco para responder as solicitações de um mundo em movimento; e resguardar o que é teimosamente irredutível nos saberes locais. Com as Luzes veio também a ilusão de que a função do crítico seria aclarar tudo, no texto. Mas a crítica convive com a complexidade, com a indeterminação. *Fascinação* traz uma letra adocicada na versão brasileira; na italiana: *ho bisogno sempre di questo misterio*. Talvez porque a posse, mesmo que de um sentido, nos pesa; o avançar no mistério nos suspende; dá certa leveza. Talvez findo sendo, essa, outra forma de a crítica literária emular o científico – mas agora já em sua concepção contemporânea; e, à segurança, preferir a liberdade; novo emblema da crítica literária?

### Referências bibliográficas

ESTEBAN, Claude. **Crítica da razão poética**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

HOLANDA, Lourival; FRANÇA, Humberto. **Álvaro Lins: crítico literário e cultural**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007.

MOTTA, Leda Tenório da. **Sobre a crítica literária brasileira no último meio século**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

NINA, Claudia. **Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas**. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

PAULHAN, Jean. **Petite préface à toute critique**. Paris: Editions de Minuit, 1951.

REYES, Alfonso. **El deslinde/Apuntes para la teoría literária**. Ciudad del México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

ROCHA, João César de Castro. **Exercícios críticos: leituras do contemporâneo**. Chapecó: Argos, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

STAROBINSKI, Jean. **Le poème d'invitation**. Genebra: La Dogana, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Critique de la critique. Un roman d'apprentissage**. Paris: Seuil, 1984.

## ÚLTIMO ROUND: UMA LUTA ENTRE O CRÍTICO E O ESCRITOR

**Julie Fank**  
Mestranda – UNIOESTE

**Lourdes Kaminski Alves**  
Doutora – UNIOESTE

**RESUMO:** A perspectiva líquida por meio da qual se constroem os gêneros contemporâneos já era estetizada por Cortázar em **Último Round** (1969). O escritor argentino, numa época em que o gênero romance ainda era bastante rígido, deu corpo textual aos mais variados gêneros, desde a poesia ao recorte de jornal, todos publicados em conjunto, num livro guilhotinado em sua terceira parte. A publicação rompeu com a crítica e configurou um novo olhar desse escritor sobre o estatuto contemporâneo da ficção. O imbricamento de gêneros recorria a aparatos estéticos não difundidos e desestabilizava a ótica sobre o gênero romance, tantas vezes problematizado por Cortázar em sua **Obra Crítica**, reunida postumamente em três volumes. Ante os pressupostos de Silviano Santiago (2004) e Leyla Perrone-Moisés (2005), enfatiza-se, portanto, a fragmentação do gênero romance e os ecos da condição de crítico na produção de ficção cortazariana.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance. Júlio Cortázar. Gênero Híbrido; Crítico; Escritor.

**ABSTRACT:** The liquid perspective by means of how contemporary genres are built had already been aestheticized by Cortázar in **Último Round** (1969). When the novel genre was very strict, the Argentinean writer corporatized a lot of different genres, from poems to pieces of newspapers, all published together in a book guillotined on its third part. The publication ruptured the literary critic and configured a new look from this writer about the contemporary fiction statute. The connection of genres requested not-defunded aesthetic displays and destabilized the look through the novel genre, which had been problematized so many times by Cortázar in his critical fortune, congregated posthumously in three volumes. Taking as a reference Silviano Santiago (2004) e Leyla Perrone-Moisés (2005), this article aims to emphasize the fragmentation of the novel genre and the resonances of the critical role at fictional production of Cortázar.

**KEY WORDS:** Romance. Júlio Cortázar. Hybrid Genre; Critic; Writer.

- Como, quem sou? Não está vendo quem eu sou?  
- Vejo uma farda de guarda – explica o cronópio muito aflito. – O senhor está dentro da farda, mas a farda não me diz quem é o senhor.”

No conto *Trânsito*, inédito no livro **Histórias de Cronópios e Famas** e publicado recentemente na obra póstuma **Papéis Inesperados**, Júlio Cortázar ironiza as capas que encobrem a personalidade para desvendá-la por trás de suas ocupações e atividades cotidianas. Como crítico-fama que era, parece ter se desvinculado da teoria para, na prática, corporificar um modo particular de fazer literário e dar voz ao cronópio-escritor que ansiava por ser ouvido/ lido. O resultado dessa libertação é um livro guilhotinado em sua terceira parte e, se podemos dizer, com um título análogo à luta crítico-escritor que travava: **Último Round**.

### **A unidade-livro**

Em torno de 1947, Cortázar produziu diversos textos, que foram reunidos no primeiro volume de sua *Obra Crítica* por Saúl Yurkievich; em comum, o trato da palavra como manifesto total do homem. Os textos foram produzidos na época em que Cortázar trabalhava como secretário da Câmara Argentina do Livro. Ironicamente, e com base para tal, questionou a estética existente, subordinando-a a uma nova perspectiva que propunha a rebelião da linguagem poética e um repensar da unidade-livro. Cortázar assumiu uma postura existencialista e questionadora contra a literatura corrente, que traduzia o existencialismo europeu, propondo que ela assumisse um papel renovador e que buscasse a expressão total do homem. Júlio Cortázar combateu o fetichismo do livro, propondo – desde o início de sua carreira literária, mas agora com um pouco mais de rebeldia – o combate à tendência centrípeta do livro, assim como as suas representações convencionais e ao caráter pedagógico que o permeava.

No capítulo intitulado *La crisis del culto al libro*, Júlio Cortázar discutiu a fisionomia contemporânea do feito literário:

merece un respecto fetichista del que la bibliofilia es signo exterior y la literatura sostén esencial, conduce al desconocimiento y malentendido Del entero clima <<literário>> de nuestros días, malogra el esfuerzo inteligente pero no intuitivo de buena parte de la crítica literária que se mantiene en las vías seculares por las mismas razones que lo hace la mayoría de los autores de libros. (CORTÁZAR, 2004, p. 33-34)

Michel Foucault, em 1969, propôs uma análise muito similar à de Cortázar, buscando desconstruir e desconstituir o que está instituído, questionando a unidade-livro calcada nas noções de tradição, influência, evolução e mentalidade, uma estrutura já calcificada no pensamento ocidental. O filósofo francês manifestou a necessidade de pensar a tradição na contracorrente das minorias que lutam pela sua manutenção, buscando extrair da tradição a novidade e não o contrário. Em uma perspectiva mais libertária, Foucault propunha construir a tradição a partir do presente. Nesse sentido, Cortázar e Foucault complementavam-se no questionamento da unidade-livro:

[...] Individualização material do livro que ocupa um espaço determinado, que tem um valor econômico e que marca por si mesmo, por um certo número de signos, os limites de seu começo e de seu fim; estabelecimento de uma obra que se reconhece e se delimita, atribuindo um certo número de textos a um autor. [...] Em outros termos, a unidade material do volume não será uma unidade fraca, acessória, em relação à unidade discursiva a que ela dá apoio? (FOUCAULT, 2008, p. 25)

Além das questões constitutivas da forma, o livro seria caracterizado por Cortázar como um aprisionador da linguagem, um reducionista, incapaz de explicar e materializar-se como a ponte que conecta o homem e seu mundo.

[...] estos grandes continuadores de la literatura tradicional em todas sus gamas posibles *no caben ya dentro de ella*, los acosa la oscura intuición de que algo excede sus obras, de que al cerrar la maleta de cada libro hay mangas y cintas que cuelgan por fuera y es imposible encerrar; sienten inexplicablemente que toda su obra está requerida, urgida por razones que ansían manifestarse y no alcanzan a hacerlo em el libro poque no son razones literariamente reductibles; miden com el alcance de su talento y su sensibilidad la presencia de elementos que trascienden toda empresa estilística, todo uso hedónico y estético del instrumento literario; y sospechan angustiados que esse algo es em el fondo lo que verdaderamente importa. (CORTÁZAR, 2004, p. 41)

De maneira sarcástica, Cortázar ainda discutiu o conformismo que tomava conta do escritor tradicional, contrapondo-o ao inconformismo apresentado pelo jovem escritor, personificado nele mesmo. Sobre o primeiro, dizia que não tentava interromper a forma estilística, limitando-se a distorcê-la, às vezes sutilmente, mas sempre mantendo as aventuras mais ousadas restritas ao intervalo entre as capas do livro (CORTÁZAR, 2004). Ainda, considerava que esse tipo de autor, mesmo crendo resolver as dificuldades da literatura, limitava-se e conformava-se à situação. De maneira análoga a um decorador, apenas explorava o “apartamento-livro”, aproveitando todo o espaço e expansão possíveis e disponíveis, sem conseguir enxergar além das paredes. “Hacen lo que el boxeador que aprovecha la elasticidad de las sogas para duplicar su violencia de avance. Se *conforman*. Pero todo conformarse – dirá tristemente el joven escritor -, ¿no es ya una *deformación?*” (CORTÁZAR, 2004, p. 48)



A analogia ao mundo da luta e do boxe é rica e permeia toda a obra cortazariana, refletindo a paixão que sentia pela modalidade e, talvez, uma maneira de solapar o mundo feminino em que vivia desde o abandono do pai: entre a mãe e duas irmãs. Essa referência está presente também no título de seu livro e na perspectiva da luta de Cortázar, protagonista de uma desconstituição da unidade-livro, atitude questionadora da situação do escritor contemporâneo e *livrificada* em **Último Round** (1969).

### **Último Round – unidade-livro x desconstrução da linearidade**

Sobre a unidade do livro, já havia discutido em sua obra crítica, repensando a função do escritor e do livro, especialmente desde o romantismo, quando, de acordo com Cortázar, observa-se uma atitude messiânica de grandes autores na tentativa de uma mudança da formulação estética da realidade que culmina na produção estética contemporânea. A discussão enfatiza a ideia de que:

[...] el escritor clásico, imbuído de un alto espíritu de universalidad, de arquetipificación, ve en el libro un *medio* para expresar e transmitir las modulaciones individuales que asumen sin quebrarse las grandes líneas de fuerza espiritual de su siglo. Incluso su estilo tiende a uniformarse retóricamente – y entonces la decadencia se precipita irremisible –, como si el escritor fuese menos individuo que instrumento agente dentro de un orden que lo subordina y lo supera. (CORTÁZAR, 2004, p. 36)

Como crítico, Júlio Cortázar questiona e problematiza a unidade livro, “fazedor de máscaras”, com fim estético e de função panfletária ou docente, que no século XIX serviria apenas como objeto de arte e não fruto de uma consciência. A mudança ocorre, de acordo com o autor, a partir da segunda metade do século XX, quando o escritor, distanciado da estética, vê-se motivado e necessitado a desfazer-se do livro como objeto e fim de sua tarefa, para considerá-lo “como producto de una actividad que escapa a la vez a todo lujo y a toda a docencia deliberada, instrumento de automanifestación integral del hombre, de autoconstrucción, *vehículo y sede de valores que, em última instancia, no son ya literarios.*” (CORTÁZAR, 2004, p. 39). Articuladas na problematização, Cortázar traz as questões de *tradição* e *evolução* e dialoga com questões parecidas problematizadas por Michel Foucault quando este ressignifica as unidades do discurso: o filósofo francês rechaça a noção de tradição e diz ser preciso que se desalojem “essas formas e essas forças obscuras pelas quais se tem o hábito de interligar os discursos dos homens: é preciso expulsá-las da sombra onde reinam.” (FOUCAULT, 2008, p. 24). Ainda abalizado pelo conceito de enfraquecimento do livro e da obra, Foucault também coloca em xeque as regras de delimitação,

individualização e unificação da obra para questioná-la: “[...] a unidade material do volume não será uma unidade fraca, acessória, em relação à unidade discursiva a que ela dá apoio?” (FOUCAULT, 2008, p. 25). O escritor argentino, partidário dessa questão, finaliza sua crítica ao culto ao livro, explicando que os sucessores do que chama de literatura tradicional *não cabem dentro dela* e aí reside a diferença do escritor contemporâneo, leia-se a partir da segunda metade do século passado, para o escritor da *tradição*.

Concernem aqui reflexões acerca da literatura contemporânea, quando se perpassa, então, inevitavelmente, pela situação do romance contemporâneo, sobre a qual também se manifestou Júlio Cortázar como teórico literário. Ao adentrar na *Situação do Romance*, chegou a propor que “[...] não existe linguagem romanesca pura, porque não existe romance puro. O romance é um monstro, um desses monstros que o homem aceita, alenta e mantém ao seu lado; mistura de heterogeneidades, grifo transformado em animal doméstico.” (CORTÁZAR, 1999, p. 133) Percebe-se aí uma necessidade de um outro gênero que comporte um misto de linguagens ou então dê espaço à modificação, a transformação (e não a *evolução*) do gênero *romance*. Que gênero é esse? Como esse crítico, tradutor e pensador da literatura, também escritor, corporifica essas questões na sua obra de ficção? Eis aí o porquê da escolha de tais entrevistas para a presente reflexão: as entrevistas inéditas do escritor configuram-se como um gênero inclassificável, que, em seu conteúdo, propõem uma reflexão, entre outras, acerca do gênero romance e da unidade livro. Vale explicar que o mérito dessas escrituras (se se pode pluralizar o termo emprestado de Barthes) é corporificar os conceitos de autobiografia e autoficção numa publicação póstuma e, de quebra, problematizar o romance, constituindo quase uma obra extraliterária e, por isso, parte da obra ensaística do escritor, inscrita, por seus editores no mesmo tomo que sua ficção. Desenham-se aí os conceitos de hipertextualidade e dialogismo indissociáveis de qualquer estudo sobre sua obra.

Em 2010, viúva e tradutor oficial catalogam e publicam às suas próprias cores um tomo de quase quinhentas páginas de *Papéis inesperados*. Entre eles, um distinto e quase inclassificável gênero toma forma e oferece à crítica literária alimento para o deleite: *Entrevistas diante do espelho* – ali, o crítico pede licença ao escritor para como escritor justificar-se. Organizadas em quatro – *Arnaldo: aqui está o texto de que você precisava para divulgar o livro...*, *Estamos como queremos ou os monstros em ação*, *Como já fez uma outra vez*, *Júlio Cortázar dá uma entrevista para dois compatriotas seus...*, *Entrevista diante de um espelho* –, as **autoentrevistas** delineiam o perfil do tradutor da UNESCO Cortázar, também crítico literário, também leitor, também escritor, antecipando críticas e sustentando seus argumentos para a justificativa, contra a crítica, mas a ela direcionada, de parte de sua produção. Um gênero híbrido, misto de metaficção e autobiografia,

lança luz sobre as impressões do autor a respeito do modo de fazer literário e o seu processo criativo; todas sob o título comum de “Entrevistas diante do espelho”.

Merece destaque aqui a primeira, endereçada a *um tal Arnaldo*, que apesar de não configurada pelo autor no molde explícito de uma entrevista diante do espelho, como feito na última delas, contém um diálogo, quase monólogo, de Júlio Cortázar e um interlocutor, possível editor de seu livro **Último Round** (1969). Na introdução, instruções para que o editor seja fidedigno ao que disse o autor, de maneira a parecer o mais espontâneo quanto possível. Nas respostas, esboços de contestação às perguntas feitas pelo fictício entrevistador. Nota-se o peculiar estilo cortazariano na primeira instrução de pergunta: “Resposta a uma pergunta sobre a minha ideia genial do livro” (CORTÁZAR, 2010, p. 239).

A “genialidade” à qual se refere o autor é apontada por uns, enquanto é posta em xeque por outros. Não cabe aqui um juízo de valor ou uma avaliação pautada em critérios estabelecidos pela crítica contemporânea; cabem sim algumas considerações sobre esse espécime singular de livro, cuja originalidade, indubitavelmente, tem o seu valor estético e reflete, dentro do contexto da obra cortazariana (que, por sua vez, se insere no contexto latino-americano literário), um questionamento, fruto do exercício intensivo da atividade crítica. Por usualmente questionar a unidade do romance e a situação do romance contemporâneo, bem como a própria unidade do livro, fazendo eco às ideias de Michel Foucault, Cortázar *livrifica* sua crítica à produção contemporânea e *livra* a crítica de maiores dúvidas a respeito na entrevista forjada, explicando desde o conteúdo à relação desta obra frente a outras.

Seguindo na reflexão sobre a primeira das entrevistas, é interessante elucidar as características que a inscrevem como gênero autobiográfico, mas também autoficcional. A estrutura do livro não é a de uma autobiografia, muito menos a de um romance. É a reunião de textos de gêneros distintos, muitos inclassificáveis e desprivilegiados frente à crítica, dada a sua hibridez e dificuldade de nomeação – ou *aprisionamento* como diria Cortázar: uma representação das ruínas de textos contemporâneos que desconstroem o olhar canônico e fragmentam a perspectiva positivista que orienta a ótica do leitor para corporificar, no lugar, uma perspectiva líquida que toma conta da subjetividade criadora e do estatuto do novo escritor. Sobre o livro, que nasceu da criação de textos substitutivos para a tradução em outras línguas do livro anterior **A volta ao dia em oitenta mundos**, Cortázar foi taxativo em resposta à sua própria pergunta:

[...] Não pense que eu tenho problemas de consciência por publicar este livrinho. Ele nasceu meio por acaso, como já expliquei, mas sabemos que por trás dessas casualidades estão as grandes Operárias, as sigilosas Ordenadoras. Vai surgir como de costume todo tipo de mal-entendidos, o primeiro dos quais nascerá do simples fato de que as páginas do livro (ideia de Julio Silva) são guilhotinadas horizontalmente no terço inferior, o que proporciona

dois jogos de textos e de leitura. Temo que essa combinatória bastante elementar, útil para mim na medida em que resolvia a apresentação de textos de longitude e intenção díspares, faça correr tanta tinta como o segundo método de leitura de *O jogo da amarelinha*. Aliás, se *A volta ao dia* fez muitíssimos críticos dizerem que se tratava de uma “obra menor” [...]. Evidentemente, por trás dessa noção de obras “maiores” e “menores” e esconde a persistência de um subdesenvolvimento intelectual. (CORTÁZAR, 2010, p. 441)

Percebe-se uma insistência do escritor Cortázar em se impor na condição de teórico da própria obra, justificando a estrutura e o conteúdo e fornecendo ao leitor os aparatos necessários para realmente compreender seu projeto estético. A proposta da pesquisadora canadense Linda Hutcheon teoriza justamente sobre esses conceitos de tradição, adentrando na questão do pós-modernismo. Nessa perspectiva, preconiza que questionar os conceitos de “[...] totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem” (HUTCHEON, 1991, p. 84) não necessariamente significa negá-los. E aqui concerne uma afirmação em muito adequada à crítica que Cortázar realiza: “A crítica não implica necessariamente destruição, e a crítica pós-moderna, especificamente, é um animal paradoxal e questionador.” (HUTCHEON, 1991, p. 84). É um questionamento das convicções inquestionáveis e certezas permanentes, afinal a “contradição é típica da teoria pós-modernista. A descentralização de nossas categorias de pensamento sempre depende dos centros que contesta, por sua própria definição (e, muitas vezes, por sua forma verbal). Os adjetivos podem variar: híbrido, heterogêneo, descontínuo, antitotalizante, incerto.” (HUTCHEON, 1991, p. 87)

O valor da obra guilhotinada de Cortázar é subsequente à primeira publicação, é certo, esta mais tímida, mas não mesmo questionadora. Com um título que por si só já entoa uma crítica ao romancista Júlio Verne, sem desmerecê-lo, o escritor argentino publica a obra-livro-almanaque **A volta ao dia em oitenta mundos**, uma ruptura no modelo clássico de fazer narrativa, uma alternativa que corporifica o híbrido e o dialogismo com um toque de humor que é próprio de Cortázar, como por exemplo, a colocação de um personagem-gato chamado Theodor W. Adorno, em clara referência e crítica ao teórico. Nessa primeira obra do estilo, se assim podemos dizer, de **Último Round**, o sarcasmo de Cortázar está presente em textos que vão desde o jazz ao boxe, sem deixar de passar pela crítica literária e agregar a ela fotografias e poesia. Nesse destrinchamento do livro, Júlio Cortázar produziu o que muitos chamariam de livro-almanaque. Mas o livro que de fato, além de almanaque, se assim pode ser classificado, se tornou uma crítica à unidade-livro corporificada, é **Último Round**. A destruição de um modelo para a recriação de outro fora dos padrões formalmente aceitos pela literatura geral e recheado de textos de também difícil classificação carregam o livro de aparatos estéticos de difícil acesso ou compreensão do público leigo. Em contrapartida, o livro parece prever o que seria um dos aspectos moduladores da

comunicação contemporânea: o constante diálogo imagem-texto e a colcha de retalhos que se formula em cada produção. Sobre esse aspecto, é interessante refletir:

A natureza contraditória do pós-modernismo envolve sua apresentação de alternativas múltiplas e provisórias para conceitos unitários tradicionais e fixos com o tal conhecimento (e até com a exploração) da contínua atração desses mesmos conceitos. A arquitetura pós-moderna, por exemplo, não rejeita os avanços tecnológicos e materiais do antigo modernismo do Estilo Internacional: não pode fazê-lo. Mas pode subverter sua uniformidade, sua anistoricidade. (HUTCHEON, 1991, p. 87)

É nessa ânsia contraditória que surge o escritor latino-americano e um processo criativo diferenciado, desconstrutor e reconstrutor de uma ótica pós-moderna. É o cronópio do conto *Trânsito* ansiando em personificar o escritor escondido por detrás do crítico, quase na ânsia escrita por Silviano Santiago:

O desejo de personificar um corpo num rosto único, de dar ao rosto um nome próprio e singular, não está em contradição com o estatuto do viver-em-linguagem, do ler o do escrever na pós-modernidade? Não foi para perder a identidade e ser plural que me distanciei do torrão natal para estudar e me aperfeiçoar, não foi para perder o rosto e ser multidão que leio e escrevo? [...] Qual é a raiz desse mal-de-docente que ronda, infecta e prostra o artista pós-moderno? (SANTIAGO, 2004, p. 244, 245)

É a tentativa de, ao mesmo tempo, matar o autor e dar voz às margens e lutas institucionalizadas contra a tradição e uma tentativa, despretensiosa, de criar um estilo próprio de um cronópio. Análoga à luta de Silviano Santiago entre 1ª ou 3ª pessoa, vê-se muito de Cortázar na crítica do romance na teoria de Silviano. Uma angústia similar à desse crítico que também tenta em **O Falso Mentiroso** questionar verdades inquestionáveis e teorizar sobre a escrita – escrevendo. É um olhar pós-moderno, como bem coloca Silviano: “O olhar humano pós-moderno é desejo e palavra que caminham pela imobilidade, vontade que admira e se retrai inútil, atração por um corpo que, no entanto, se sente alheio à atração, energia própria que se alimenta vicariamente de fonte alheia. Ele é o resultado crítico da maioria das nossas horas de via cotidiana.” (SANTIAGO, 2002, p. 59)

Sem adentrar nas questões discutidas por Cortázar sobre a situação do romance, a posição do intelectual latino-americano ou anotações sobre o romance contemporâneo, o que se percebe é um crítico dando voz a um escritor ansioso por livrificar tudo aquilo com o que não concorda, tudo aquilo de que discorda, tudo aquilo sobre o que escreve. Rompe com o gênero romanesco e cria um novo gênero no qual se inscrevem a poesia e a fotografia, sem desprivilégio de uma ou outra – numa tentativa de dar voz ao escritor-cronópio, múltiplo do crítico-fama. Se a “intenção” era que a luta travada fosse o último round do crítico-escriptor, observa-se justamente uma inversão – a

publicação de 1969 parece ter sido só o começo de uma voz do escritor-cronópio que ecoou por suas produções pós-modernas.

### Referências bibliográficas

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica I**; organização de Saúl Yurkievich. 1. ed. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004.

\_\_\_\_\_. **Obra crítica II**; organização de Jaime Alazraki. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. **Obra crítica III**; organização de Saúl Sosnowski. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

\_\_\_\_\_. **Papéis Inesperados**; organizado por Aurora Bernárdez & Carles Álvarez Garriga. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FOUCAULT, Michel. As unidades do discurso. In: FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

HUTCHEON, L. **A poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silviano. Epílogo em 1ª pessoa – Eu & as Galinhas d'Angola. In: SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

## A CRÍTICA LITERÁRIA E A LITERATURA CRÍTICA DE MARIA ESTHER MACIEL

**Luciana Andrade Gomes**  
Mestre – UFMG

**Jacques Fux**  
Pós-Doutorando – UNICAMP

**RESUMO:** Este ensaio tem como objetivo analisar os aspectos teóricos presentes nos livros de ficção de Maria Esther Maciel. Em *A ironia da ordem* e *A memória das coisas* a autora discute as possibilidades literárias que serão trabalhadas em seus livros de ficção *O livro dos nomes* e *O livro de Zenóbia*. Pretendemos, portanto, discutir acerca dessa gênese literária e dessa via de mão dupla que é a teoria e a crítica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Maria Esther Maciel Borges; Literatura crítica; Crítica literária.

**ABSTRACT:** This essay aims to analyze the theoretical aspects present in the fiction of Mary Esther Maciel. In *A ironia da ordem* and *A memória das coisas*, the author discusses the literary possibilities that will be worked with in her books of fiction *O livro dos nomes* e *O livro de Zenóbia*. We intend, therefore, to discuss this literary genesis and this two-way street that is the theory and criticism.

**KEY-WORDS:** Maria Esther Maciel Borges; Literature critic; Critic literary.

## Introdução

Maria Esther Maciel, professora de Teoria da Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais e escritora, escreveu os seguintes livros: **Dos Haveres do Corpo** (poesia, 1985), **As vertigens da lucidez: poesia e crítica em Octavio Paz** (ensaio, 1995); **Borges em dez textos** (organização, 1998); **A dupla chama: amor e erotismo em Octavio Paz** (ensaio, 1998); **Triz** (poesia, 1999); **Vôo Transverso: poesia, modernidade e fim do século XX** (coletânea de ensaios, 1999); **A palavra inquieta: homenagem a Octavio Paz** (organizadora, 1999); **Laís Corrêa de Araújo** (ensaio, 2002); **O livro de Zenóbia** (ficção, 2004); **A memória das coisas** (ensaios, 2004), **O livro dos nomes** (ficção, 2008), **As ironias da ordem** (ensaios, 2010), **Pensar/escrever o animal** (organização, 2010).

Além disso, nos últimos anos, vem se destacando também pela presença constante em júris e coordenações de grandes prêmios literários. Nos anos de 2010 e 2011 foi uma das curadoras do Prêmio Portugal Telecom e membro do júri final do Prêmio Literário do Estado de Minas Gerais e do Prêmio Literatura para todos. Como escritora, recebeu diversos prêmios: uma menção honrosa do *Prêmio Casa de las Américas* de 2009 e foi finalista do *Prêmio São Paulo, Portugal Telecom, Jabuti, Zaffari & Bourbon* em 2009 pelo seu **O livro dos nomes**. Em 2005, ainda foi finalista do *Prêmio Jabuti* em Teoria/Crítica Literária com seu livro **A memória das coisas** e do *Portugal Telecom* com **O livro de Zenóbia**. Escritora reconhecida e crítica renomada, Maria Esther Maciel vincula suas pioneiras pesquisas em sua ficção, descobrindo-se uma *precursora de Kafka* para novas possibilidades e teorias literárias. Neste ensaio, pretendemos mostrar esse jogo literário e crítico exercido pela escritora e pesquisadora.

A escrita ficcional de Maciel é uma escrita poética que busca ferramentas para trabalhar com as limitações da linguagem. Inicialmente, sua pesquisa e sua escrita giram em torno dos cânones, dos grandes escritores e obras literárias, o que pode muito bem ser encontrado no início de seu **O livro de Zenóbia**. Partindo desse molde, Maciel incursiona e insere as vozes da literatura universal em seus personagens, construindo assim um hipertexto canônico. Em seguida, persegue a dificuldade e a inviabilidade de construir uma base e começa a enxergar uma literatura rizomática na qual se torna impossível classificar e ordenar.

Os limites da linguagem se expandem com o uso contínuo de paradoxos para tentar buscar o que não se pode dizer; é o que encontramos em **O livro de Zenóbia** e em **O livro dos Nomes**, ao tentar classificar e ordenar diversas listas. Porém, apesar de não ter publicado ainda outro livro de ficção, com suas novas pesquisas no campo da *Zooliteratura*, que nada mais é que a busca da



linguagem e possibilidade poética, podemos sugerir uma nova ficção do *l'animal que donc je suis* (o animal que logo sou), como veremos a seguir. Dessa forma, de um novo campo teórico literário, Maciel almeja aproximar-se ainda do que *falta* e do que *resta* na prosa poética.

### **Teoria e ficção: um diálogo profuso**

Maciel compõe uma obra aberta que dialoga com muitos autores, teorias e livros, tornando-se uma mistura hipertextual de citações, referências e nomes. Nesse sentido, sua erudição borgiana percorre diversos saberes. Porém, com o intuito de talvez revelar-se, ou de quem sabe ludibriar ainda mais o leitor, ela revela algumas de suas referências, como na célebre passagem de Perec: “Uma vez mais, as armadilhas da escrita se instalaram. Uma vez mais, fui como uma criança que brinca de esconde-esconde e não sabe o que mais teme ou deseja: permanecer escondida, ser descoberta” (PEREC, 1995a, p.14). Em **Livros de cabeceira**, uma das listas de Zenóbia, Maciel, assim como Perec em **A vida modo de usar**, apresenta sua gênese literária:

Ave, palavra. Pequeno oratório de Santa Clara. Rubaiyat. A paixão segundo G.H. Arte de amar. Temor e tremor. Estudos sobre o amor. Moradas do castelo interior. Os cantos de Maldoror. As mil e uma noites. Dom Quixote. Os hinos à noite. I-Ching. Claro enigma. Antígona. Laços de família. Zadíg. Crime e castigo. Água-viva. Contos do vampiro. Triz. As elegias do Duíno. Eu. Invenção de Orfeu. O apocalipse de São João. Poemas de amor e discrição. Cem anos de solidão. Grande sertão: veredas. Lendas brasileiras. Vidas secas. O banquete. O livro de areia. O vermelho e o negro. Fedro. Educação pela pedra. Do céu e do inferno. Eclesiastes. A história das minhas calamidades. A metamorfose. Mensagem. Libertinagem. Legenda dos animais. Da tranquilidade da alma. Apicius culinarius. O livro dos seres imaginários. Os demônios. Da natureza das coisas. A arte da sabedoria. Iracema. Humano, demasiadamente humano. Ramayana. Cântico dos cânticos. O guardador de rebanhos. Vaga música. Dom Casmurro. Contos da chuva e da lua. O livro da honesta volúpia. Elogia da loucura (MACIEL, 2006, p.147).

Este livro contém citações, às vezes ligeiramente modificadas, de René Belleto, Hans Bellmer, Jorge Luis Borges, Michel Butor, Italo Calvino, Agatha Christie, Gustave Flaubert, Sigmund Freud, Alfred Jarry, James Joyce, Franz Kafka, Michel Leiris, Malcolm Lowry, Thomans Mann, Gabriel García Márquez, Harry Mathews, Herman Melville, Vladímir Nabókov, Georges Perec, Roger Price, Marcel Proust, Raymond Queneau, François Rabelais, Jacques Roubaud, Raymond Roussel, Stendhal, Laurence Sterne, Théodore Sturgeon, Júlio Verne, Única Zürn (PEREC, 1989, p.569).

É interessante notar que Maciel não cita, neste livro, nenhuma obra de Perec, uma referência, talvez, ao **Kafka e seus precursores**, de Jorge Luis Borges. Teria Maciel descoberto, escondido (ou inventado) Perec (ou Pierre Menard, personagem borgiano) em virtude de suas

semelhanças ou diferenças? Pensando nessas questões, Rodrigo Guimarães escreve sobre Maria Esther Maciel e seu diálogo com outros escritores:

As quase três décadas de intensa frequência nos campos da poesia e de um longo trajeto reflexivo e crítico como professora de Teoria da Literatura na Universidade Federal de Minas Gerais, possibilitou a autora de **O livro do nomes** construir uma escrita consistente e concentrada que por certo recebeu os influxos de seu amplo e sólido percurso de leituras. Seus textos ensaísticos, por exemplo, perfazem autores extremamente diversificados tais como Augusto dos Anjos, Octavio Paz, Sor Juana Inés dela Cruz, Stéphane Mallarmé, Fernando Pessoa, Haroldo de Campos, Carlos Drummond de Andrade, Maria Gabriela Lhansol e tantos outros. Filósofos, cineastas, tradutores e “loucos” (como Arthur Bispo do Rosário), também compõem o “repertório de interesses” da autora. Poderia incluir também o fascínio de Esther Maciel pelos “autores paradoxais”, tais como Clarice Lispector, Kierkegaard, Baudelaire, Cioran e Jorge Luis Borges (GUIMARÃES, 2008, p.2).

Alguns dos muitos nomes utilizados na ficção de Maciel referenciam outras literaturas dando assim uma possibilidade e uma bifurcação de caminhos, inter-relações, hipertextos e leituras. Segundo Guimarães:

A exemplo de Lídia que, quando criança, gostava de observar o movimento dos peixes, subitamente ela percebe que “as coisas, por mais repetíveis, contêm cada uma um rio – subterrâneo ou de superfície [...] é isso que garante a elas uma dose de imprevisto”(MACIEL, 2008, p. 76). Assim, os nomes, segundo Maciel citando Curtius e Léo Spitzer, “não são mais que formulários em branco a serem preenchidos por sensações e sentimentos”. Daí a possibilidade, ficcionalizada por Esther Maciel, de uma pessoa ter vários nomes “simultâneos ou sucessivos, de acordo com suas horas e fases da vida” e de pôr-se à deriva num “presente de múltiplas durações”. Essa multidimensionalidade do humano capaz de ampliar os modos de uso da vida e o descarrilamento das manifestações da existência são evidenciadas nas falas de vários personagens. Para Antônio, por exemplo, “é no desvio que as coisas acontecem [...] e viver é especializar-se no erro.” Eugênia, por sua vez, em seu diário intitulado “Manual de perplexidades” anota menos os acontecimentos do dia-a-dia do que “as coisas que imaginava”. Já as “Catarinas, às vezes, têm uma nudez perplexa, ou não”. Essas pseudodefinições acompanhadas por um índice de subtração das certezas, o “ou não”, acrescidas de paradoxos tais como quando te vi amei-te já muito antes (Jerônimo “plagiando” Pessoa), conferem a essa escritura uma dicção que desapropria os lugares comuns, ou o comum do lugar e do nome ao propor novos folheados de significância (GUIMARÃES, 2008, p.3).

## Classificações

Maciel segue os caminhos teóricos traçados em seus livros de ficção. A partir da impossibilidade e do absurdo de se ordenar e classificar definitivamente o mundo, ela mesma se empenha na tarefa inglória e bastarda de compor e organizar listas. Assim argumenta Guimarães:

Como salientou Esther Maciel, a “coleção” de personagens e rostos enredam perfis e espessuras em uma espécie de genealogia transversa de tramas domésticas, fragmentos de memória, de coisas e de pessoas que se imbricam em uma complexidade crescente que se dão a ver, sobretudo quando o leitor se depara com constantes dissonâncias entre a etimologia do nome, os verbetes explicativos sobre o seu significado e as experiências da vida “real” de uma pessoa que aloja esse nome. O eixo onomástico (de A a Z) é organizado à maneira de catálogos e manuais de auto-ajuda. Mas não se trata de um dicionário de nomes e de etimologias encadeadas por estereótipos ou qualquer “princípio legitimador de organização”, ao contrário. Tanto na obra ficcional quanto em sua ensaística, verifica-se a presença constante de um objeto díspare que assalta o princípio de ordenação ou fantasmagoriza-o. Muitos dos textos que compõem seu livro de ensaios *A memória das coisas* (2004) lidam diretamente com o princípio de ordenação e seus sistemas de classificação do mundo utilizados por diferentes escritores, cineastas e artistas, tais como Jorge Luis Borges, Peter Greenaway, Georges Perec, Carlos Drummond de Andrade e Arthur Bispo do Rosário. A “ordem” e os procedimentos taxonômicos presentes nos textos analisados por Maria Esther em *A memória das coisas* funcionam mais como eficientes dispositivos que denunciam a falência de suas modalidades classificatórias e de ordenação do mundo. Dito de outra maneira, o mundo é caotizado pelo exacerbamento de suas próprias regras de organização, de classificação exaustiva ou pelo afã das apreensões totalizadoras. Para tanto, Esther Maciel recorre a textos de autores que focalizam as diferentes maneiras de uso de catálogos, cartas, diários, listas, índices, glossários, aforismos, verbetes, mapas e levantamentos estatísticos. A autora também pontua o mesmo gesto irônico de Borges em um de seus contos mais conhecidos “A Biblioteca de Babel”, ao evidenciar a insensatez e a insuficiência das tentativas de arquivamento e “categorização exaustiva do conhecimento e das coisas do mundo, visto que todo recenseamento tende, em seus limites, a revelar o caráter do que é naturalmente incontrollável e ilimitado” (MACIEL, 2004b, p. 14). Esses elementos de “desvio” que denunciam o objetivo ilusório de completude e de previsibilidade, bem como a insuficiência da repartição da realidade em classes, nomes e subjetividades são abundantes em **O livro dos nomes** (GUIMARÃES, 2008, p.5).

**O livro de Zenóbia** apresenta diversas dessas listas. Em *Ervas daninhas, Peixes perplexos, Cidades raras, Temperos e ervas de cheiro, Aves em perigo, Orquídeas e bromélias, Palavras preferidas* e em *Livros de cabeceira*, Maciel, na voz de Zenóbia, brinca com diversas classificações e suas devidas ironias. Apesar de compor listas extensas, existe um limite, um espaço, que é o espaço da própria página, talvez uma referência ao espaço discutido e tratado por Perec em *Espèces d'espaces*, já que também discute e questiona os estratos que sustentam a oposição binária entre discursos ficcionais e referenciais, e entre narração e descrição. Ao empreender o que parece ser a simples descrição e nomeação dos espaços e listas, Perec e Maciel questionam as noções mais básicas e óbvias relativas ao assunto. O objeto da descrição, por vezes, é o próprio espaço do texto, o que força o leitor a uma revisão da própria noção de descrição, uma vez que, nesses momentos, não há objeto referencial ou extraliterário a ser descrito: o que se descreve é o espaço mesmo onde a descrição está acontecendo. Ao preencher o espaço *Página* com listas, muitas vezes de modo lúdico, torna-se possível ler a ironia e a sátira dos jogos de classificação.

*O livro dos nomes*, construído meticulosamente, já que todos seus personagens se relacionam, estão vinculados e ligados de alguma forma. Além de utilizar a ordem alfabética para

apresentar os nomes, também questiona o estatuto das classificações e da ordem. Novamente, talvez referenciando o projeto de Bartlebooth, personagem de Perec, homem de tamanha riqueza e de indiferença face ao mundo, que se propõe um projeto de perfeição circular, de muito viajar, muito registrar e destruir todos os traços dessa grande, inútil irrealizada jornada. *O livro dos nomes* pode ser lido como um projeto labiríntico, com várias possíveis entradas e saídas, mas que são circulares e que seguem o fio tênue de Ariadne alcançando o Minotauro.

### **Pelo viés da crítica**

Nos livros *A memória das coisas* e *As ironias da ordem*, Maciel explora justamente o ofício de criar listas e inventariar o mundo a partir das obras de outros autores. Ela reabre a noção de enciclopédia para investigar novas possibilidades no campo literário, principalmente por meio do contato entre a literatura e outras manifestações artísticas. Seu trabalho na crítica é marcado pela noção de inclassificável, apontando para aquilo que não pode ser ordenado ou especificado de forma definitiva. Segundo a autora, “podemos argumentar que, se existe o inclassificável, é porque os sistemas de classificação disponíveis e legitimados são insuficientes e não dão conta de acomodar a complexa diversidade e multiplicidade do mundo” (MACIEL, 2007, p. 156).

Na definição do dicionário, a palavra “inclassificável” significa o que não pode ser inserido dentro de uma classe ou categoria, que está em desordem, em confusão; digno de censura, de reprovação. No entanto, Maciel afirma que a palavra pode estar associada à ideia de ubiquidade, pois também chamamos de inclassificável “àquilo que é passível de ser inserido – mesmo que provisoriamente – em vários lugares ao mesmo tempo, dada a diversidade muitas vezes contraditória de seus traços” (MACIEL, 2007, p. 156). É o caso do ornitorrinco, descoberto em 1979, na Austrália, que possuía características comuns a vários animais, sendo todas as categorias insuficientes para acomodá-lo.

Maciel recorre a Barthes (1981), que se vale da palavra grega *atopos* para designar esse tipo de situação, apontando não só para o fato de não se confinar em um só lugar, mas também pela resistência à descrição e definição, caracterizando o que é estranho, extraordinário, insólito e original. Dessa forma, o ornitorrinco seria essencialmente um animal atópico, compreendendo todos os sentidos da palavra *atopos*: inclassificável, estranho, inconveniente (MACIEL, 2007, p. 157). Isso porque, segundo a autora, na ausência de critérios existentes, o homem sempre busca novas formas de classificação para que o elemento em questão possa ser definido e especificado. Porém, o

que Maciel ressalta é que, muitas vezes, o cientificismo não é suficiente, sendo necessário percorrer outros caminhos e cruzar a fronteira entre ciência e ficção. Assim, para a autora, “onde falha a classificação advém a imaginação” (MACIEL, 2007, p. 158).

Para trabalhar esses questionamentos, Maciel lança seu olhar sobre as obras do escritor Jorge Luis Borges e do cineasta Peter Greenaway. Com o uso das taxonomias e das representações do saber, esses artistas criam obras híbridas e repletas de ramificações, ironizando a possibilidade de racionalização e sistematização definitiva do mundo. Eles não possuem a intenção de ordenar o caos do mundo; pelo contrário, eles inserem vários elementos vindos de realidades e temporalidades distintas no mesmo espaço, mostrando “que os modelos legitimados de representação e classificação do mundo são tão subjetivos, arbitrários e conjecturais quanto os que a ficção é capaz de inventar” (MACIEL, 2004, p. 35).

Para trabalhar essas questões, Maciel recorre à apócrifa *Enciclopédia chinesa*, descrita no ensaio *O idioma analítico de John Wilkins* de Jorge Luis Borges, em que classifica os animais do mundo em doze categorias descomunais, ordenadas de acordo com o sistema do abecedário. Seu objetivo é parodiar o caráter monstruoso das enciclopédias chinesas, pois, como afirma Michel Foucault, “para nosso imaginário, a cultura chinesa é a mais meticulosa, a mais hierarquizada” (FOUCAULT, 2007, p. 14):

Os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães soltos, h) incluídos nesta classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo, l) etcétera, m) que acabam de quebrar o vaso, n) que de longe parecem moscas” (BORGES, 2005, p.94 ).

Da mesma forma Peter Greenaway, à semelhança de Borges, retoma esse caráter enciclopédico para explicitar a fragilidade dos sistemas voltados para a totalidade do conhecimento a partir da subversão e criação de listas, inventários, coleções, equações, operações cartográficas, etc. Por meio de uma ordenação seriada, o cineasta produz filmes híbridos e fragmentados, repletos de elementos descomunais, criando seus próprios modelos de classificação:

Os sistemas de nomeação e de identificação de cores, escalas, distâncias, tipos, tamanhos são todos subjetivos. (...) Eu também gosto de criar meus próprios sistemas em forma de listas – e creio que as categorias da enciclopédia chinesa borgiana são salutares. Mas meu objetivo principal é usar os códigos numéricos, equações e contagens como alternativas para o modelo narrativo dominante. Faço filmes-catálogos (GREENAWAY citado por MACIEL, 2004, p. 29).

A palavra enciclopédia é um termo latinizado a partir do grego *eu-kuklios paideia* e significa, etimologicamente, o círculo (kuklios) perfeito - fechado (eu) do conhecimento ou da educação (paideia). Pensando na sua capacidade de revelar aproximações, a enciclopédia sempre foi, espacialmente, o local das relações e das articulações entre os saberes. No entanto, essa enciclopédia aberta, que Borges e Greenaway propõem, abandona a estruturação disciplinar e passa a reconhecer que, hoje, a integração do conhecimento não aceita uma ordem estável e sim uma multiplicidade potencial de entradas.

Dessa forma, na visão de Maciel, as obras de Borges e Greenaway são marcadas pela multiplicidade, uma das principais características da arte que Italo Calvino destacou na contemporaneidade, afirmando que a produção artística seria definida por um conjunto de redes ou conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo (CALVINO, 1990, p. 128). A enciclopédia, então, passa a ser concebida como uma multiplicidade aberta e conjectural, incorporando novas facetas, tornando-se descentrada e acentuando o potencial combinatório de suas entradas, sendo o local “apropriado para incluir um animal inclassificável como o ornitorrinco” (MACIEL, 2007, p. 159).

Portanto, para a autora, a obra enciclopédica, hoje, não tem mais a pretensão de exaurir o conhecimento do mundo, encerrando-se num círculo, mas visa incorporar a noção de inclassificável, ampliando as vias de leitura por meio de múltiplas conexões. Ela estabelece uma relação de interatividade com o leitor/espectador, disseminando o saber de forma subjetiva e hipertextual, abarcando os elementos híbridos e atópicos da contemporaneidade. Assim Maciel descreve esse sistema enciclopédico:

(...) o mais adequado para uma era inclassificável como a do presente, no qual as fronteiras entre culturas, línguas, gêneros, artes e campos disciplinares se entrecruzam, abrindo-se cada vez mais ao híbrido, ao heterogêneo. Uma era em que a rapidez e a multiplicidade de informações desautorizam e desestabilizam explicitamente a própria ideia de classificação, demandando uma reconfiguração do conhecimento a partir de uma perspectiva mais aberta, dialógica e, até mesmo, paradoxal. Como se tudo, hoje, estivesse sob o signo inquietante do ornitorrinco, do inclassificável (MACIEL, 2007, p. 159).

### **Projetos ficcionais futuros? A *zooliteratura* e a busca da poesia**

Essa será a base de todo seu trabalho crítico e poético, voltando-se para a investigação da metamorfose da linguagem, explorando os limites da palavra e exercendo um papel fundamental na literatura contemporânea.

Assim, ao se dedicar ao seu projeto teórico-literário, que resultou na publicação dos livros **O animal escrito** e **Pensar/escrever o animal**, Maciel retoma e reinventa a busca pela linguagem e possibilidade poética. Ao se referir à Zenóbia, Donald Schüler escreve: “frequenta palavras invulgares, tiradas de receituários, tratados, mapas, almanaques, álbuns, alfarrábios. Veste-se de imagens, de sonoridades insuspeitas. De tanto viajar por dicionários e livros, busca um país sem palavras, sem ritmos, sem sons” (SCHULER *apud* MACIEL, 2006, p.152). Assim como na poesia de Drummond *A procura da poesia*, Maciel se preocupa “não para as leis que fundam a representação – com o convencional destaque para construções verossímeis -, mas para as leis da poesia que, afinal, se condensam nas fulgorizações dos nomes e das coisas” (BRANCO *apud* MACIEL, 2006, p. 153). Dessa forma, no intento de não fazer versos sobre acontecimentos, já que não há criação nem morte perante a poesia e penetrando surdamente no reino das palavras em que estão os poemas que esperam ser escritos, Maciel, por meio dessa nova possibilidade poética e de linguagem, procura sua poesia.

Nesse sentido, escreve Maciel sobre uma possível busca poética na zooliteratura:

No que se refere especialmente à esfera poética como espaço privilegiado para a apreensão da chamada animalidade, vale lembrar as considerações de Georges Bataille sobre a questão, no livro *Teoria da religião*. Nele, o autor sugere que, se a poesia nos leva ao não sabido, ela pode nos levar também, pela via da mentira (ou falácia) poética, ao mundo incógnito da animalidade. Mas a mentira, nesse caso, concebida não como uma mera afirmação contrária ao que se chama de verdade para induzir ao erro, mas como uma espécie de conhecimento, um saber alternativo (e plausível) sobre o que escapa à representação, à apropriação figurativa. Isso porque, se a poesia propicia uma inscrição possível da animalidade no corpo da escrita, ela também viabiliza um encontro, ainda que fictício, entre o humano e sua outridade animal (MACIEL, 2011, p.87).

Maciel também segue a linha de Derrida quando este formula a seguinte proposição: “pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar. É a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético” (DERRIDA, 2002, p.22).

Em sua obra de prosa poética, a autora busca o sentido derridiano “como a linguagem afeta o nosso acesso à complexidade do mundo não humano” (MACIEL, 2011, p.89). A fronteira literária é a fronteira entre o humano e o não humano, esse limiar produz a literatura que é “o outro mais outro que qualquer outro”. Assim, Maciel vivencia a poesia como bem colocou John Coetzee: “os poetas nos ensinam mais do que sabem, graças ao processo chamado de invenção poética, que mistura sensação e alento de uma forma que ninguém jamais explicou, nem explicará” (COETZEE, 2002, p.63).

Maciel conclui que “pensar, imaginar e escrever o animal só pode ser compreendido como uma experiência que se aloja nos limites da linguagem” (MACIEL, 2011, p.94). Assim como os homens precisam aceitar-se como animais para tornarem-se humanos, a literatura de Maciel aceita suas limitações e suas impossibilidades para assim aumentar sua possibilidade de prosa poética.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Francisco Alves, 1981.
- BORGES, Jorge Luis. *O idioma analítico de John Wilkins*. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas II: 1952-1972**. São Paulo: Globo, 2005, p. 92-95.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COETZEE, John. **A vida dos animais**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002.
- DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- MACIEL, Maria Esther. **As ironias da ordem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- MACIEL, Maria Esther. **Pensar/escrever o animal**. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- MACIEL, Maria Esther. *Poéticas do inclassificável*. In: **Aletria**, Belo Horizonte, v.15, 2007, p. 155 – 162.
- MACIEL, Maria Esther. **O livro de Zenóbia**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2006.
- MACIEL, Maria Esther. **O livro dos nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PEREC, Georges. **A vida modo de usar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- PEREC, Georges. **W ou a memória da infância**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.



### **Artigo em periódico**

GUIMARÃES, Rodrigo. Tapeçarias literárias em *O Livro dos nomes*, de Maria Esther Maciel.  
Disponível: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/RODRIGO%20GUIMARAES.pdf>

GUIMARÃES, Rodrigo. Encontro textual com Maria Esther Maciel: a poesia “por um Triz”.  
Disponível: <http://www.cch.unimontes.br/literatura/images/documentos/agulhaestherpubli.pdf>

## LA PESQUISA DE JUAN JOSÉ SAER: ESCRITA, CRÍTICA E GÊNERO NA LITERATURA ARGENTINA

**Eduardo Fava Rubio**  
**Doutorando (USP)**

**RESUMO:** A hibridez de gêneros tornou-se uma marca da literatura contemporânea e a crítica literária não escapa deste fenômeno. Não só a crítica se vê envolta mais uma vez com as questões sobre como definir o conceito de gênero nas obras literárias, como ela própria se torna elemento da mescla e da hibridez genérica em textos que fundem ensaio e romance ou que propõem discussões críticas no seio de obras ficcionais. A partir de um breve histórico da configuração da Literatura Argentina desde o século XIX e de uma tentativa de definição mínima para a categoria de gênero literário, este artigo propõe discutir e analisar o romance **La pesquisa**, de Juan José Saer sob três prismas. Em primeiro lugar, discute-se que papel desempenha o gênero policial no texto, em seguida analisa-se a hibridez de gênero como práxis narrativa na obra deste escritor argentino e, por fim, busca-se demonstrar como sua obra se insere em uma tradição literária nacional – a argentina – que se conforma desde seus primórdios a partir da autorreflexão literária, das mesclas de gênero e da criação de fortes figuras de autor em um campo intelectual marcado pelas incessantes polêmicas e tomadas de posições intelectuais e ideológicas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Juan José Saer; Literatura Argentina; Gêneros Literários; Gênero Policial.

**ABSTRACT:** The gender hybridism has become an important character of contemporary literature and literary criticism doesn't elude this phenomenon. Not only criticism has to deal with de definition of the concept of gender in literary works, as it becomes itself an element of mixing and generic hybridism in texts that merge essay and novel or present critical discussions within fictional texts. From a brief history of the configuration of the Argentine Literature since the nineteenth century and an attempt to define – as brief as possible – the category of literary genre, this article aims to discuss and analyze the novel **La pesquisa (The Investigation)**, by Juan José Saer, from three angles. First, we discuss the role of crime fiction in the text, then we analyze the gender hybridism as a narrative praxis in the work of Saer, and finally we aim to demonstrate how his work fits in the Argentinean literary tradition that builds itself from a literary self-reflection, from generic mixing and form the creation of strong author figures in an intellectual field marked by incessant controversies as by intellectual and ideological strong positions.

**KEY WORDS:** Juan José Saer; Argentinean Literature; Literary Genres; Crime fiction.

A literatura contemporânea, tanto em sua prática como no pensamento crítico que gera, ocorre com frequência à ideia do hibridismo. A obra híbrida é tanto a que claramente mescla os gêneros literários como a que se presta à análise crítica a partir do conceito de gêneros diversos em um mesmo texto. Neste processo, parece haver uma gradação qualitativa dos gêneros: valoriza-se o romance (ainda que fragmentado, desconstruído e exótico, ainda que fora dos padrões do romance clássico decimonônico), valoriza-se a autobiografia (ainda que falsa, ambígua, contraditória, ainda que como revalidação do embate “morte/ressurreição do autor”). Em outro patamar, aceita-se a narrativa histórica, excluindo-se os romances históricos canônicos, oficialescos ou populares e prestigiando-se a História como pano de fundo para a farsa. Desprezam-se, com frequência, os gêneros populares, “massivos”, de entretenimento: o policial, a ficção científica, os romances de aventura, eróticos, amorosos e sentimentais.

As discussões aqui propostas são analisar que papel desempenha o gênero policial no romance **La pesquisa**, de Juan José Saer, a hibridez de gênero como práxis narrativa na obra deste escritor argentino e como sua obra se insere em uma tradição literária.

### **Tradição argentina, tradição crítica, tradição híbrida**

O grande romance fundador da literatura argentina é, sem nenhuma dúvida, **Facundo o Civilización y Barbarie**, de Domingo Faustino Sarmiento, intelectual, político e presidente da Argentina em meados do século XIX. A dúvida que persiste, entretanto, é se devemos classificar a obra, sem pestanejar, como “romance”. Misto de tratado geográfico, antropológico e sociológico, de biografia do caudilho Juan Facundo Quiroga e de manifesto político-ideológico de seu autor, **Facundo** nasce como obra híbrida, como espaço de confluência de gêneros, mas com um objetivo definido: servir às ideias políticas do grupo de argentinos exilados durante o governo autoritário de Juan Manuel de Rosas na província de Buenos Aires. A outra grande obra da literatura argentina no século, **Martín Fierro**, de José Hernández, de certa maneira espelha e caminha em paralelo com a obra de Sarmiento: em lugar de mesclar gêneros, consagra o seu próprio – a poesia gauchesca –; em lugar de criticar o “gaucho” do campo argentino – visto em **Facundo** como símbolo do atraso nacional, para simplificar grosseiramente a questão –, exalta sua cultura, seu modo de vida e denuncia as perseguições e vicissitudes que sofre. O objetivo da obra é, ainda assim, muito semelhante à da de Sarmiento: promover um ideal, se não político-partidário, ao menos de concepção de nação, a da Argentina “gaucha” ou da Argentina que contempla o “gaucho” e as

tradições “criollas” em sua constituição, contraposta à Argentina “europeizada” e progressista até o limite do positivismo mais extremo da concepção sarmentina.

Estas duas obras evidenciam alguns aspectos da literatura argentina do século XIX: o papel do escritor – e, mais amplamente, do intelectual – na sociedade de um país em formação se associa fortemente à atuação política; a literatura não busca fechar-se em si mesma, usando como suporte a realidade social empírica e tendo, ao mesmo tempo, efeitos nesta mesma realidade; a questão do gênero é um ponto importante a se considerar nesta literatura – a *forma* do **Martín Fierro** é tão significativa quanto as ideias expressas no texto, o caráter de “tratado” e as citações de autores franceses no **Facundo** suscitam até hoje análises e discussões na crítica literária. Este quadro da literatura nacional, de resto análogo ao de outras literaturas nacionais latino-americanas, encontra seu ponto de rompimento com o advento do Modernismo – tomado aqui em sua acepção hispânica –, encarnado na figura do poeta nicaraguense Rubén Darío.

Darío rechaça a militância política como moto primordial da literatura e das artes em geral, propondo o que se convencionou denominar, de maneira bastante simplificada, “a arte pela arte”. A figura do intelectual e do escritor, mais especificamente, desgarrar-se da do político; a discussão da sociedade é substituída pela discussão da arte; a reflexão muda de um eixo horizontal que relaciona arte, literatura, política, prática social e militância ideológica em prol de um “efeito prático” da literatura na sociedade, para um eixo vertical que cruza referência à história da arte, tradição literária, os cânones e seus rompimentos, visando prioritariamente a uma reflexão sobre a “construção” da obra literária e artística. No entanto, a preocupação com a forma e a questão dos gêneros não é uma novidade trazida pelo Modernismo. Se antes se valorizava uma determinada forma na construção de um texto que buscava mais evidentemente um fim prático, agora, na virada do século XX, o gênero se presta também a questionamentos e a misturas. Rubén Darío, do poema *Yo persigo una forma* aos contos em prosa poética de **Azul...**, joga com os conceitos tradicionais de gênero, abandona pouco a pouco os modelos canônicos – sejam eles da tradição clássica ou da popular hispânica –, revoluciona as Letras hispano-americanas e espanholas e, depois de ter vivido e trabalhado na Argentina, deixa no país influências profundas em uma figura chave da literatura nacional: Leopoldo Lugones.

Lugones, mesclando a influência modernista de Darío e uma atuação política também importante, provocará inúmeras controvérsias e paixões contraditórias nos meios políticos e intelectuais argentinos. Fundador da Sociedad Argentina de Escritores, dará início ao movimento de formação de grupos intelectuais na Argentina no século XX – muitas vezes agrupados ao redor de revistas como **Martín Fierro**, **Sur**, **Punto de vista**, **Literal**, **Contorno**, etc. – e abrirá passo para o surgimento dos movimentos de vanguarda literária no país. Não tão radical nas experimentações

poéticas típicas da vanguarda quanto Oliverio Girondo, por exemplo, é da mesma geração dele que surge Jorge Luis Borges. A partir de Borges parece gravitar toda a literatura argentina desde então: alinham-se ou contrapõem-se a ele seus contemporâneos e as gerações sucedâneas. O autor de **Ficciones** configura-se, para usar a terminologia de Bourdieu, em uma espécie de campo literário personalizado no qual todos os outros escritores precisam se posicionar.

Em relação aos gêneros, Borges tem uma atitude peculiar. Ao recusar-se a escrever romances, concentra toda sua produção ficcional em contos e poemas. Na prosa, este “purismo” formal entrincheirado na narrativa breve encontra, no entanto, considerável diversidade em relação aos temas. Passa-se pelo gênero policial (em *La muerte y la brújula* ou *Emma Sunz*), pela narrativa com fundo político (*La fiesta del monstruo*, escrito com Bioy Casares sob o pseudônimo de Bustos Domecq) pela fantasia com tintas orientais (*Albejacán el Bojarí, muerto en su laberinto*), pela falsa biografia histórica (os contos de **Historia universal de la infamia**, espécie de predecessor de **La literatura nazi em América**, do chileno Roberto Bolaño), pela reflexão sobre a literatura (*Pierre Menard, autor del Quijote*) e a filosofia (*El Aleph, El inmortal*). A restrição formal do conto – exigente de concisão, brevidade, restrição a um núcleo de ação e ao número de personagens, etc. – não deixa, assim, de abrir um leque formidável de temas em que a mescla de tradições de gênero não só é explorada, como também discutida – a par dos textos críticos do autor sobre a literatura, que, em resumo, é o grande “tema” de sua obra.

Ao longo do século XX, esse procedimento de fazer uma literatura que se questiona e coloca a si mesma e a seus procedimentos como tema perpassa a obra de vários escritores. O **Adán Buenosayres** de Leopoldo Marechal é, nas palavras do crítico Martín Prieto, “un singular – por lo desviado en términos genéricos – testimonio generacional y es, también, la espectacular puesta en práctica de casi todas las invenciones martinfierristas<sup>1</sup>.” (2006, p. 242). Macedonio Fernández desafia e subverte os limites canônicos do romance em **Museo de la novela de la Eterna**. Julio Cortázar arma seu romance quebra-cabeças **Rayuela** ao mesmo tempo em que escreve alguns de seus contos de **Historia de Cronopios y de Famas** brincando com um gênero inusitado, o manual de instruções, e não descuida de uma extensa produção crítica. Mesmo Roberto Arlt, considerado em geral um antípoda de Borges, parece seguir a mesma lógica: transita pela crônica, o conto e o romance rompendo paradigmas do “bem escrever” com seu estilo aparentemente cru e sem requintes, que acabaria por se converter em um novo paradigma para escritores posteriores a ele – inclusive alguns muito diferentes entre si, como Ricardo Piglia e César Aira. O modelo da literatura autorreflexiva, do trabalho com mesclas e subversões genéricas e da construção de figuras de autor

---

<sup>1</sup> Relativo ao grupo de intelectuais da revista *Martín Fierro*.

– na definição de Julio Premat – e de um lugar no campo literário estabelece-se definitivamente na Argentina.

O projeto literário de Juan José Saer (1937-2005), por sua vez, é definido, em artigo de Fabry e Logie (2003), como “pós-borgiano” e tal caracterização não se dá sem alguns motivos. Da mesma geração de Manuel Puig (1932-1990), Copi (1939-1987), Oswaldo Lamborghini (1940-1985) e Ricardo Piglia (1941), compartilha com eles (à exceção de Piglia) e vários outros escritores argentinos, como Cortázar, a condição de exilado e pouco mais. À diferença de Piglia (na revista **Punto de vista**) e Lamborghini (na revista **Literar**), não adere a nenhum grupo intelectual específico no meio argentino (diz em *Narrathon*, ensaio de 1973: “No ha de tener, el narrador, ningún compromiso previo con nadie ni con nada, y sobre todo, con ninguna teoría”) (1997, p. 152-3). Contrariamente a Copi, anula sua personalidade biográfica enquanto figura de autor e, a despeito de sua residência na França, segue escrevendo toda sua obra em espanhol e situando-a ficcionalmente na Argentina – especificamente em sua província natal, Santa Fé. Não compartilha com Puig o entusiasmo pela mescla de gêneros populares – o folhetim, o melodrama, a rádio-novela, o cinema popular –, mantendo em relação aos produtos da cultura de massa uma postura crítica de matriz adorniana.

A obra de Saer, deste modo, parece situar-se então em um lugar à parte da tradição argentina, um lugar – ou um não-lugar – criado e criador do universo ficcional particular do autor. A sua narrativa povoada de personagens recorrentes e, invariavelmente, construída na sua “zona” santafesina caracteriza-se pelo rechaço ao realismo, ao regionalismo, ao conceito de “boom” da literatura latino-americana, à rendição ao romance de gênero, à onipresença do realismo mágico na literatura do subcontinente e sua venda como epítome do “latino-americanismo” – crítica especialmente presente em ensaios dos anos 70, como *La selva espesa de lo real* (1997, p. 267-71). Por outro lado, é uma narrativa que questiona a si própria como representação do real, que busca a realidade e a verdade inerente à própria ficção, que cria um espaço ficcional próprio à medida que se desenvolve como uma espécie de contínuo nos romances e contos do escritor.

É a partir do romance **La pesquisa**, uma obra vista por muitos leitores familiarizados com o autor como excêntrica dentro do conjunto de sua produção ficcional, que buscaremos inserir Juan José Saer no escopo da Literatura Argentina enquanto tradição, ao mesmo tempo em que buscamos identificar como suas particularidades ajudam a refigurar esta tradição. Para isso, é necessário que se considere as características particulares do romance e se busque uma breve definição de gênero literário.

## Saer e a tradição argentina: crítica, gênero e escritura própria

A narrativa do romance **La pesquisa**, traz em seu primeiro capítulo ou, por dizer de outro modo, na primeira quarta parte do livro, uma história que poderíamos classificar como pertencente ao gênero policial: um policial parisiense investiga uma série de assassinatos de anciãos ocorridos na capital francesa. Depois de um segundo capítulo – o segundo quarto do livro – quase que totalmente desconectado do primeiro, a não ser por referências sutis e vagas, e que narra episódios bastante triviais de uma viagem de Pichón Garay, que vive agora em Paris, à sua cidade natal em Santa Fé e o encontro com o velho amigo Tomatis e o novo Soldi, o terceiro e último capítulo dá conta de “entrelaçar” as duas histórias. Põe-se neste capítulo em evidência a narração em abismo: a narrativa policial é urdida por Pichón, personagem da narrativa “trivial”, por dizê-lo de alguma maneira.

O estranhamento inicial, por parte dos leitores mais ou menos acostumados a sua obra, de ler um texto de Saer consagrado a um gênero tradicionalmente associado à “literatura de massa” cede lugar, então, a velhas questões da práxis narrativa saeriana: o problema – ou a impossibilidade – da representação do real, o próprio *status* do real e do verdadeiro na narrativa, a criação de um espaço coerente para a prática narrativa, não só de um espaço “geográfico” – o “mundo” do autor –, mas de um espaço que comporte um tom, uma cadência – na definição de Premat (2009). Como conciliar as tradicionais questões saerianas e uma narrativa de “gênero” – com tudo o que o termo suscita de discussão e polêmica – parece ser o ponto de apoio de todo o romance.

As discussões sobre o gênero literário – suas definições, suas leis, suas classificações, sua pertinência, sua existência mesma – surgem praticamente ao mesmo tempo em que surge a própria literatura. Tentar resumi-las aqui seria improdutivo, além de impossível. Atenhamo-nos a alguns pontos básicos: se até o século XVIII, a noção de gênero tem forte caráter prescritivo, coercitivo – as leis do gênero delimitam os limites da escritura, erigem modelos a serem seguidos e “punem” as transgressões –, a modernidade – primeiramente encarnada na figura dos pré-românticos alemães no século XVIII – pretende dar morte ao gênero em prol da liberdade artística do escritor. No entanto, dois séculos depois, a noção de gênero parece bem viva, a despeito das inúmeras tentativas, mais ou menos radicais, de liquidá-la. Isto ocorre por dois motivos fundamentais.

Em primeiro lugar, há, especialmente a partir do século XX, um deslocamento de sentido da palavra “gênero” no campo literário. Já não se concebe, salvo em casos de experimentalismos literários, o gênero, ou, melhor dizendo, um gênero como padrão a ser seguido pelo escritor, como uma “camisa-de-força” da qual não se pode e não se deve livrar-se. O conceito desloca-se, contemporaneamente, do escritor – ou seja, da produção do texto – para o leitor – a recepção dele. Em seu **O demônio da teoria** (2010, p. 155), Compagnon afirma sobre a pertinência teórica do

conceito de gênero: “(...) é a de funcionar como um esquema de recepção, uma competência do leitor, confirmada e/ou contestada por todo texto novo num processo dinâmico.” Não por acaso, tal afirmação se encontra no apartado *O gênero como modelo de leitura*, dentro do capítulo *O leitor*. Também para Daniel Link, grande parte da cultura do século XX “se reconece como producida en relación con modelos genéricos más o menos estables y más o menos hegemónicos. En ese sentido los géneros funcionan como un sistema de orientaciones, expectativas y convenciones que circulan entre la industria, el texto, y el sujeto.” (*apud* Minelli, 2008, p. 151). A definição aqui transcende a circulação literária de idéias – entre autor, texto e leitor – chegando à reflexão sobre a indústria cultural que dá suporte à literatura nos dias de hoje: os gêneros ajudam a regular as relações entre produtor, produto e consumidor. Assim, por esses deslocamentos, por essas redefinições, o conceito de gênero encontra uma primeira justificativa para subsistir e, mais, para revigorar-se.

A segunda justificativa para a sobrevivência do gênero, que de nenhum modo se choca com a primeira, é a divisão, também moderna, entre uma “literatura artística” e uma “literatura de massa”. Se na “literatura artística” não se pode ou, ao menos, parece pouco produtiva a tentativa de se enquadrar obras de arte em gêneros pré-definidos – ainda que as “grandes obras artísticas” também possam se relacionar com os gêneros pela sua transgressão –, na “literatura de massa” o gênero impera. Neste caso, a indústria editorial demanda dos produtores – escritores – sempre produtos – livros – facilmente identificáveis e prontos para serem devorados pelos consumidores – leitores – mais bem interessados, na maioria das vezes, no entretenimento fugaz do que na catarse, na transcendência ou na reflexão profunda que provocaria a obra literária com pretensões artísticas. Nas palavras de Todorov (2003, p. 65):

Geralmente, a obra-prima literária não se encaixa em nenhum gênero, a não ser em seu próprio; mas a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve em seu gênero. O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas exigem é ao mesmo tempo fazer pior: quem quiser “embelezar” o romance policial, faz “literatura” e não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas aquele que a elas se conforma. (...) Caso os gêneros da literatura popular fossem bem descritos, não se poderia mais falar de suas obras-primas: daria na mesma; o melhor romance será aquele sobre o qual nada se tem a dizer.

Surge então uma problemática básica: subsistindo o gênero – e de agora em diante trataremos especificamente do gênero policial – nas condições estabelecidas acima, ou seja, como “modelo de leitura” por um lado e como “modelo de produção e consumo” da indústria cultural de literatura de massa, como pode um escritor como Saer, sempre preocupado com a resistência de sua obra às “facilidades” e aos modelos preestabelecidos e ditados pela indústria cultural, transitar pelo gênero policial mantendo a coerência que é marca de toda sua produção? Indo além, e já trilhando



um dos caminhos para a resposta do problema: como se pode fazer literatura – como arte, não como entretenimento – sem tratar da questão do gênero, quando, por exemplo, na Argentina de Saer abundam exemplos de escritores de “grande literatura” – Borges, Cortázar, Piglia – que tratam, de um modo ou de outro, o gênero policial em obras de grande alcance artístico?

Se a obra de arte autêntica, a obra literária com pretensões artísticas, como vimos, não se enquadra na noção de gênero, tal como o definimos modernamente, a obra literária de entretenimento adere-se firmemente a uma série de rígidas regras e procedimentos que, no fim das contas, garantem seu valor como literatura de massa. Nas palavras de Todorov, “a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve em seu gênero”. Daí decorre o esforço por parte de muitos escritores e críticos – Chesterton, Narcejac, Poe, Van Dine e mesmo Borges – em definir, da maneira mais estrita possível as “regras” do gênero policial. Tais regras, que, de acordo com cada autor, variam consideravelmente, são ao mesmo tempo tantas e tão taxativas, que acabam por criar um paradoxo: muitos romances, por exemplo, poderiam ser classificados como pertencentes ao gênero policial se levássemos em conta que cumprem em sua estrutura com apenas alguns dos “critérios” do gênero – a presença de um crime e de sua investigação, por exemplo. E aí podemos encontrar autores que arrolam **Crime e castigo**, de Dostoievski, no gênero policial, a despeito da indignação dos que consideram o gênero estritamente atrelado à literatura de massa. Por outro lado, cumprir com todas as regras formuladas por todos os críticos seria impossível – muitas vezes elas se contradizem – e mesmo seguir estritamente um deles resultaria inócuo, já que, por mais que literatura de massa tenda à convenção, a impossibilidade de qualquer alteração no esquema inviabilizaria novas obras. Ainda que, citando novamente Todorov, o melhor romance policial seja “aquele sobre o qual nada se tem a dizer” (2003, p. 65), não se pode chegar ao paradoxo de que o melhor romance policial seja aquele que já não possa mais ser escrito nem lido.

Para tomarmos **La pesquisa** como romance policial, então, o que primeiro se deve fazer é descartar quaisquer das classificações do gênero baseadas no esquema “as dez – ou vinte, ou quinze – regras do romance policial”. Se considerássemos, por exemplo, as arqui-conhecidas regras elaboradas por S. S. Van Dine, já encontraríamos problemas: segundo duas dessas regras, o culpado jamais deve ser o detetive e não há lugar para descrições nem para análises psicológicas, duas regras claramente quebradas em **La Pesquisa**.

O que autoriza a análise do romance de Saer sob o prisma do gênero policial, por outro lado, tampouco são fatores sutis. O leitor se depara, desde o princípio do livro com os crimes, o detetive, a investigação, os eventuais suspeitos, as reviravoltas e a “surpresa final”. Não bastassem esses elementos, é o próprio Saer quem considera **La Pesquisa** um relato policial, como afirma em um

artigo para o jornal *El Clarín*, de Buenos Aires, publicado posteriormente em **La narración-objeto**: “(...) el hecho de escribir un relato policial me otorgó, por el tiempo que duró la redacción, una especie de equilibrio entre la tensión de un trabajo adulto y el placer del abandono a una imaginación infantil.” (1999, p. 160).

Se o gênero policial é assumido sem maiores problemas e até com certa satisfação por Saer, o que parece tê-lo preocupado, ainda segundo o mesmo artigo de **La narración-objeto**, foi como manter-se fiel ao “gênero Saer” dentro da narrativa policial (1999, p. 159-60):

Aunque en varias de mis narraciones introduje deliberadamente ciertos elementos de novela negra, abordar de un modo directo el género policial implicaba muchos problemas (...) Consciente de todos esos problemas, el placer de escribir una novela policial debía adaptarse en primer lugar a mi propia ‘manera’ narrativa, y en segundo término, a partir de la crisis evidente del género, buscar alguna otra forma de relato policial para la materia que tenía entre manos.

O primeiro artifício usado por Saer no romance para introduzir o gênero policial em sua “maneira” narrativa chega a ser banal: um personagem recorrente – tradicional, poderíamos dizer – da obra saeriana, Pichón, narra a amigos a história de uma série de crimes, sua investigação e elucidação. O relato policial se insere pela transmissão oral – ou, melhor dizendo, pelo artifício narrativo de simular a oralidade – que ocorre na região de Santa Fé criada por Saer como a zona – ou a cadência, ou a maneira, ou o território – de criação e desenvolvimento de toda sua obra. Os desdobramentos do relato de Pichón, as reações que provoca, a função que assume dentro da narrativa maior do romance, vão, entretanto, muito além do banal.

Segundo Silviano Santiago, (2000, p. 26) “A literatura latino-americana de hoje nos propõe um texto e, ao mesmo tempo, abre o campo teórico onde é preciso se inspirar durante a elaboração do discurso crítico de que ela será objeto”. Curiosamente, parece ser este o caso não só da obra de Saer como um todo, mas como o do relato de Pichón em **La pesquisa**. Sua história dos assassinatos de velhinhas em Paris, cheia de convencionalismos do gênero policial, não deixa, de um modo ou de outro, de provocar reações em seus amigos que a escutam: Soldi e, principalmente, Tomatis, que em determinado momento interrompe o relato de Pichón (p. 133-4):

– Suspense barato – dice Tomatis, dirigiéndose no a Pichón, sino a Soldi, pero señalando a Pichón con un movimiento de cabeza significativo que, traducido a palabras podría decir: *Te hago notar los métodos poco recomendables que emplea este individuo para embaucarnos con su historia.*

A discussão literária, comum entre os personagens de Saer também em outras obras, se apresenta em **La pesquisa** em torno de um eixo: os problemas sobre a questão do gênero – que o

próprio autor levantava em seu artigo em **La narración-objeto**. Em **La pesquisa**, logo após a passagem citada acima, Tomatis afirma, ironicamente, com a boca cheia da pizza quente que comiam: “Toda cocha debe cher perfechta en chu hénero” (“Toda cosa debe ser perfecta en su género.”) (p. 135). Depois de condenar os supostos convencionalismo e trivialidade da história contada por Pichón, praticamente repete a consigna presente em regras ditadas como as de Van Dine. A ironia de Tomatis, aplicada ao relato do amigo, na verdade pode ser extrapolada ao romance de Saer em si mesmo, tão imperfeito dentro do gênero policial. Na verdade, mais do que irônica, a imperfeição genérica do(s) texto(s) leva a uma consideração um pouco mais profunda: a de como o gênero se estabelece também pela sua transgressão. Afirma Foucault, em seu *Prefacio a la transgresión* (1999, p. 167):

La transgresión es un gesto que concierne al límite (...) El límite y la transgresión se deben mutuamente la densidad de su ser: inexistencia de un límite que no podría absolutamente ser franqueado y vanidad a cambio de una transgresión que no franquearía más que un límite de ilusión o de sombra. Pero, ¿tiene el límite una verdadera existencia fuera del gesto que gloriosamente lo atraviesa y lo niega?

Se, por um lado, a transgressão do gênero policial, delimita o próprio gênero no relato de Pichón e no romance em si, a transgressão de Saer, ao abandonar – em parte, ao menos – o espaço diegético tradicional da maioria de suas obras e ao, ainda que condenando em diversos ensaios a pobreza artística da literatura de massa, lançar-se ao gênero policial em um romance, reforça também a coerência da obra de Saer. O que a primeira vista parece paradoxal – um “arauto” da alta literatura, reflexiva, problematizada em sua escritura e na representação da realidade, abraçar um gênero popular, como o policial – converte-se em mais uma oportunidade para a reflexão sobre a literatura, o conceito de gênero, a obra do autor, o eterno problema para Saer – mas não só para ele, obviamente – do estatuto do real e da ficção.

A maneira que encontra Saer, então, para a escritura de **La pesquisa** o situa dentro de uma tradição literária nacional, a que pensa a si própria, questiona as noções de gênero e estabelece um diálogo intelectual com seus pares dentro desta mesma tradição. A acolhida do gênero policial, em lugar de “baratear”, simplificar e expor a obra do autor a uma contradição interna e com sua produção crítica, acaba servindo para aprimorá-la. As subversões realizadas por Saer dentro do gênero o aproximam, por fim, da analogia proposta por Carlo Ginzburg em *Sinais: raíces de um paradigma indiciário*, que aproxima a conduta do detetive do gênero policial a um modelo epistemológico usado nas ciências humanas a partir do século XIX. Assim, o Saer crítico da literatura, pensador das questões da representação literária, revela-se na narrativa ficcional do

romance em que se investiga quem está matando velhinhas indefesas em uma Paris cinzenta e invernal.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. 2 ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

FOUCAULT, Michel. Prefacio a la transgresión. In: **Entre filosofía y literatura – Obras esenciales: volumen 1**. Barcelona: Paidós, 1999. p. 163-80.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. Em: **Mitos, emblemas, sinais: morfología e história**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 143-79

HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro**. 2. ed. Buenos Aires: Losada, 2002.

MATOS, Olgária C. F. **A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo**. São Paulo: Moderna, 1993.

MINELLI, María Alejandra. Ficciones literarias y subjetividad. Em: Idem (comp.) **Cultura y subjetividad en la Argentina finisecular**. Córdoba: Alción, 2008. p. 139-53.

PREMAT, Julio. **Héroes sin atributos**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

PRIETO, Martín. **Breve historia de la literatura argentina**. Buenos Aires: Taurus, 2006.

SAER, Juan José. **La pesquisa**. 3. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2008.

\_\_\_\_\_. **La narración-objeto**. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.

\_\_\_\_\_. **El concepto de ficción**. Buenos Aires: Ariel, 1997.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. Em: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.9-26.

SARMIENTO, Domingo F. **Facundo – Civilización y barbarie**. 12. ed. Buenos Aires: Losada, 2002.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. Em: **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

## O CONCEITO DE FICÇÃO

Juan José Saer<sup>1</sup>

Jamais saberemos como realmente foi James Joyce. De Gorman a Ellmann, biógrafos oficiais do escritor, a diferença principal é meramente estilística: o que o primeiro transmite com veemência, o segundo o faz com um tom objetivo e circunspecto, o que dá ao relato uma maior ilusão de verdade. Porém, tanto as fontes do primeiro biógrafo quanto as do segundo, entrevistas e cartas, são, no mínimo, pouco seguras e lembram o relato-testemunho do “homem que viu o homem que viu o homem que viu o urso”, com o agravante de que na biografia mais fantasiosa, a de Gorman, o informante principal foi o próprio urso. Com exceção desta última condição, é óbvio que nem o escrúpulo nem a honestidade dos informantes podem ser postos em dúvida e nosso interesse deve orientar-se para as questões teóricas e metodológicas.

Neste sentido, a objetividade ellmaniana, tão celebrada, vai dando espaço, na medida em que avançamos na leitura, à impressão um pouco desagradável de que o biógrafo, sem intenção, vai entrando na aura do biografado, assumindo seus pontos de vista e confundindo-se pouco a pouco com sua subjetividade. Essa impressão desagradável se transforma em um verdadeiro mal-estar na seção 1932-1935, que, em sua maior parte, trata do episódio mais doloroso da vida de Joyce: a doença mental de Lucia. Abandonando completamente sua objetividade, Ellmann, com argumentos enfáticos e confusos que misturam de forma imprudente os aspectos psiquiátricos e literários do problema, parece aceitar a presunção demencial de Joyce de que somente ele é capaz de curar sua filha. Quando se trata de meros acontecimentos externos e corriqueiros, muitas vezes secundários, a biografia mantém sua objetividade, mas, mal passa ao campo interpretativo, o rigor vacila e a problemática do objeto contamina a metodologia. A primeira exigência da biografia, a veracidade, atributo pretensamente científico, é nada mais do que o constructo retórico de um gênero literário,

---

<sup>1</sup> O conceito de ficção, escrito em 1989, foi publicado em livro pela primeira vez em 1997, pela editora espanhola Ariel e, em 2004, pela Seix Barral argentina. Nas duas publicações, o título do livro é o mesmo do texto que abre as publicações: **O conceito de ficção**. Na parte introdutória, há um pequeno texto de Saer intitulado “Explicação”, no qual detalha o plano de organização dos textos que abarca um período de trinta e um anos, de 1965 a 1996, em ordem cronológica do presente ao passado.

não menos convencional do que as três unidades da tragédia clássica ou o desmascaramento do assassino nas últimas páginas do romance policial.

A negação escrupulosa do elemento fictício não é um critério de verdade, visto que o próprio conceito de verdade é incerto e sua definição integra elementos díspares e até contraditórios. Ao tratar-se do gênero biográfico ou autobiográfico, é o próprio conceito de verdade, como objetivo unívoco do texto, que merece uma discussão minuciosa, e não somente a presença de elementos ficcionais. O mesmo podemos dizer do gênero, tão em moda na atualidade, chamado com excessiva segurança de *non-fiction*. A especificidade do gênero baseia-se na exclusão de todo rastro fictício, mas essa exclusão não é em si mesma garantia de veracidade. Mesmo quando a intenção de veracidade é sincera e os feitos narrados são rigorosamente exatos – o que nem sempre ocorre –, continua vigente o obstáculo da autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido características de toda construção verbal. Estas dificuldades, familiares no campo da lógica e amplamente debatidas no campo das ciências humanas, não parecem preocupar os felizes praticantes da *non-fiction*. As vantagens inegáveis de uma vida mundana, como a de Truman Capote, não devem nos fazer esquecer que uma proposição, por não ser fictícia, não é automaticamente verdadeira.

Portanto, podemos afirmar que a verdade não é necessariamente o contrário da ficção e que, quando optamos pela prática da ficção, não o fazemos com o propósito turvo de tergiversar a verdade. Quanto à dependência hierárquica entre verdade e ficção, segundo a qual a primeira possuiria uma positividade maior que a segunda, desde já, no plano que nos interessa, é uma mera fantasia moral. Mesmo com a maior boa-vontade, aceitando essa hierarquia e atribuindo à verdade o campo da realidade objetiva e à ficção a duvidosa expressão do subjetivo, persistirá sempre o problema principal, ou seja, a indeterminação existente não na ficção subjetiva, relegada ao terreno do inútil e caprichoso, mas sim na suposta verdade objetiva e nos gêneros que pretendem representá-la, já que a autobiografia, a biografia e tudo o que pode entrar na categoria de *non-fiction* – essa imensidão de gêneros que deram as costas à ficção e decidiram representar a suposta verdade objetiva – são os que devem apresentar as provas de sua eficácia. Esta é uma obrigação difícil de cumprir. Tudo o que pode ser verificado nesse tipo de relato é, em geral, corriqueiro e secundário, e a credibilidade do relato e sua razão de ser correm perigo quando o autor abandona o plano do verificável.

A ficção, desde suas origens, soube emancipar-se dessas correntes. Mas que ninguém se confunda: não se escrevem ficções para eludir, por imaturidade ou irresponsabilidade, os rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas sim para evidenciar o caráter complexo da situação,

complexidade esta em que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao ir em direção ao não verificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não nega uma suposta realidade objetiva, ao contrário, submerge-se em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como essa realidade se conforma. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas sim a busca de uma ética um pouco menos rudimentar.

A ficção não é, portanto, uma reivindicação do falso. Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de um modo deliberado – fontes falsas, atribuições falsas, confusão de dados históricos com dados imaginários etc. –, o fazem não para confundir o leitor, mas para assinalar o caráter duplo da ficção que mistura, de uma forma inevitável, o empírico e o imaginário. Essa mistura, evidenciada somente em certo tipo de ficção até o ponto de converter-se em um aspecto determinante de sua organização – como poderia ser o caso de alguns contos de Borges ou de alguns romances de Thomas Bernhard –, está, no entanto, presente, em maior ou menor grau, em todo tipo de ficção, de Homero a Beckett. O paradoxo típico da ficção reside em que, se recorre ao falso, o faz para aumentar sua credibilidade. A massa disforme do empírico e do imaginário, que outros têm a ilusão de separar *a piacere* em partes de verdade e falsidade, não deixa ao autor de ficção mais do que uma possibilidade: a de submergir-se nela. Daí talvez a frase de Wolfgang Kayser: “Não basta sentir-se atraído por esse ato; também é preciso ter a coragem de levá-lo adiante”.

No entanto, a ficção não pede para ser crível enquanto verdade, e sim enquanto ficção. Esse desejo não é um capricho de artista, mas a condição primeira de sua existência, porque somente sendo aceita como tal é que se compreenderá que a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, e sim um tratamento específico do mundo, inseparável da matéria de que trata. Este é o ponto essencial de todo o problema e há que tê-lo sempre presente caso se queira evitar a confusão de gêneros. A ficção se mantém à distância tanto dos profetas do verdadeiro quanto dos eufóricos do falso. Sua identidade total com o que trata poderia talvez resumir-se na frase de Goethe que aparece no artigo já citado de Kayser (“Quem conta um romance?”): “O romance é uma epopeia subjetiva em que o autor pede licença para tratar o universo à sua maneira; o único problema consiste em saber se ele tem ou não uma maneira; o resto vem por acréscimo”.

Essa descrição, que não parte da pena de um formalista militante nem de um vanguardista anacrônico, equidista do verdadeiro e do falso com idêntica independência.

Com a finalidade de esclarecer melhor essas questões, poderíamos tomar como exemplo alguns escritores contemporâneos. Não sejamos modestos: tomemos Solienitsin como paradigma do verdadeiro. A verdade – por fim– proferida que transpassa seus relatos, se não há dúvida de que

deveria ser dita, que necessidade tem de valer-se da ficção? Para que romancear algo do qual já se sabe tudo antes de tomar a caneta? Nada nos obriga se já se conhece a verdade e se já se tomou seu partido, a passar pela ficção. Empregadas dessa forma, verdade e ficção se relativizam mutuamente: a ficção se torna um esqueleto ressecado, mil vezes descarnado e recoberto com a carnadura relativa das diferentes verdades que vão substituindo umas às outras. Os mesmos princípios são o fundamento de outra estética: o realismo socialista, que a concepção narrativa de Solienitsin contribui para perpetuar. Solienitsin difere da literatura oficial do estalinismo em sua concepção da verdade, mas coincide com ela na ficção como serve da ideologia. Para seu trabalho, que sem dúvida é necessário, relatórios e documentos já bastariam. O que devemos exigir de iniciativas como as dele é a tenacidade decidida e vigilante no campo do verificável. Suas incursões estéticas e seu gosto pelas profecias se revelam, a uma simples passada de olhos, como o que há de mais supérfluo. Não basta deixar a barba crescer para conquistar uma restauração dostoyevskiana.

Com Umberto Eco, as donas de casa de todo o mundo compreenderam que não correm nenhum perigo. O homem é medievalista, semiólogo, professor, versado em lógica, em informática e em filologia. Esse armamento pesado, a serviço do “verdadeiro”, poderia assustá-las, coisa que Eco, como um mercenário que muda de lado no meio da batalha, soube evitar graças a seu instinto de conservação, colocando-o a serviço do “falso”. Assim o diz este professor eminente e assim pensam os executivos que leem seus romances entre dois aeroportos. Não é necessário acreditar nos romances, já que eles pertencem, por sua própria natureza, ao campo do falso: sua leitura é um passatempo fugidio que não deixará nenhuma pegada, uma coceira superficial na qual o saber do autor se pôs ao serviço de um objeto fútil, construído com engenhosidade graças a uma *ars combinatoria*. Neste sentido, e somente neste, Eco é o oposto simétrico de Solienitsin: à grande revelação que propõe Solienitsin, Eco contesta que não há nada novo sob o sol. O antigo e o moderno se confundem, o romance policial se translada à Idade Média, que, por sua vez, é uma metáfora do presente, e a história ganha sentido graças a um complô organizado. Diante de Eco, recordo espontaneamente o espírito de uma frase de Barrés: “*Rien ne déforme plus l'histoire que d'y chercher un plan concerté*”. Sua interpretação da história é feita de maneira ostentosa para não ser crível. O artifício, que suplanta a arte, é exibido continuamente de modo que não subsista nenhuma ambiguidade.

A falsidade essencial do gênero romanesco autoriza Eco não somente à apologia do falso ao qual tem todo o direito, já que vivemos em um sistema democrático, mas também à falsificação. Por exemplo, apresentar Borges como bibliotecário em *O nome da rosa* (título marcadamente borgiano) não é apenas uma homenagem ou um recurso intertextual, mas também uma tentativa de filiação.



Mas Borges, como numerosos textos seus comprovam, diferentemente de Eco e de Solienitsin, não reivindica nem o falso nem o verdadeiro como opostos que se excluam, e sim como conceitos problemáticos que encarnam a principal razão de ser da ficção. Um dos livros fundamentais de Borges, chamado *Ficciones*, não tem como finalidade exaltar o falso à custa do verdadeiro, mas sim a finalidade de sugerir que a ficção é o meio mais apropriado para tratar as relações complexas entre o verdadeiro e o falso.

Outra falsificação notória de Eco é atribuir a Proust um interesse desmedido pelos folhetins. Nisso há algo que salta aos olhos: enfatizar o gosto de Proust pelos folhetins é um recurso teatral de Eco para justificar seus próprios romances, como esses candidatos duvidosos que, para ganhar uma eleição local, simulam ter o apoio do presidente da república. É uma observação sem nenhum valor teórico ou literário, tão intrascendente, desse ponto de vista, quanto o fato universalmente conhecido de que Proust gostava de *madeleines*. É significativo, por outro lado, que Eco não tenha escrito que Agatha Christie ou Somerset Maugham apreciavam os folhetins, e com razão, porque se ele coloca Proust como testemunha para exaltar os folhetins, é justamente porque Proust escreveu *A la recherche du temps perdu*. É detrás de *la recherche* que Eco pretende amparar-se, e não no suposto gosto de Proust pelos folhetins. Basta ler um romance de Eco ou de Somerset Maugham para saber que seus autores gostam de folhetins. Para convencer-se de que Proust não gostava tanto assim dos folhetins, a leitura de *la Recherche* é mais do que suficiente.

Meu objetivo não é fazer um julgamento moral e muito menos condenar, mas, ainda na mais selvagem economia de mercado, o cliente tem o direito de saber o que está comprando. Inclusive a lei, tão distraída em muitas ocasiões, é intratável no que se refere à composição do produto. Por isso, não podemos ignorar que nas grandes ficções do nosso tempo, e talvez de todos os tempos, está presente esse entrecruzamento crítico entre verdade e falsidade, essa tensão íntima e decisiva, não isenta nem de comicidade nem de dramaticidade, e que é a ordem central de todas elas, às vezes explicitada tematicamente e às vezes como fundamento implícito de sua estrutura. A finalidade da ficção não é a de incursionar nesse conflito, e sim fazer dele sua matéria, moldando-o “à sua maneira”. A afirmação e a negação lhe são igualmente estranhas e sua espécie tem mais afinidades com o objeto do que com o discurso. Nem o *Quixote*, nem *Tristram Shandy*, nem *Madame Bovary*, nem *El Castillo* promulgam uma suposta realidade anterior à sua concretude textual, mas também não se resignam à função de mero entretenimento ou de artifício: mesmo se afirmando como ficções, querem ser tomados ao pé da letra. A pretensão pode parecer ilegítima, até mesmo escandalosa, tanto para os profetas da verdade como para os niilistas do falso, identificados, diga-se de passagem, ainda que pareça paradoxal, pelo mesmo pragmatismo, já que, por não possuir o

convencimento dos primeiros, os segundos, privados de toda verdade afirmativa, abandonam-se, eufóricos, ao falso. Desde esse ponto de vista, a exigência da ficção pode ser julgada exorbitante, embora saibamos que é justamente por haver-se colocado à margem do verificável que Cervantes, Sterne, Flaubert e Kafka nos pareçam inteiramente dignos de crédito.

Por causa deste aspecto particularíssimo do relato ficcional, e por causa também de suas intenções, de sua resolução prática, da posição singular de seu autor entre os imperativos de um saber objetivo e das turbulências da subjetividade, podemos definir a ficção, de um modo global, como uma *antropologia especulativa*. Talvez – não me atrevo a afirmá-lo – esta maneira de concebê-la pudesse neutralizar tantos reducionismos que, a partir do século passado, assediam-na obstinadamente. Entendida assim, a ficção seria capaz não de ignorá-los, mas de assimilá-los, incorporando-os à sua própria essência e despojando-os de suas pretensões de absoluto. Mas o tema é árduo e convém deixá-lo para uma próxima vez.

(1989)

Tradução: Luís Eduardo Wexell Machado