

# Os estados da teoria

✉ SUSANA SCRAMIM / Universidade Federal de Santa Catarina – CNPq  
sscramim@uol.com.br

## Resumo

Partindo do estado da questão do problema aqui proposto, este estudo não quer dar uma resposta definitiva à questão «o que é a literatura?» ou, ainda, «o que é a poesia?» por não compreendê-lo dentro de uma lógica disjuntiva. Uma resposta positiva a essa questão anula a possibilidade de compreender a poesia na sua singularidade e insere a literatura na lógica da revolução, ou seja, no câmbio de uma autoridade por outra. Este estudo pretende desenvolver uma correlação entre os usos da teoria pela crítica brasileira de poesia e a produção crítica propriamente dita. Para tal, serão analisados alguns textos críticos de autores brasileiros. Parte-se da hipótese de que há consequências no uso de uma definição do que seja poesia —questão de fundamental interesse para teoria— por parte da crítica, pois essa definição prévia determina a escolha dos métodos utilizados na sua análise, bem como já aponta para um resultado determinado pela própria definição de poesia ou, ainda, de literatura. A questão mais importante que se desdobra dessa análise é, portanto, que o problema teórico é sempre definidor de escolhas dos modos de ler e, conseqüentemente, de sua inscrição no âmbito cultural e estético, assim como na própria definição do saber crítico.

**Palavras-chave:** Crítica literária • poesia • modernidade • protocolos de leitura

## Abstract

Based on the state of the question of the problem presented here, this study is not to give a definitive answer to the question «What is literature?» Or even «what is poetry?» Not to understand it within a disjunctive logic. A positive answer to this question negates the possibility of understanding poetry in its uniqueness and inserts literature on the logic of revolution, an authority in exchange for another. This study aims to develop a correlation between the uses of theory by Brazilian critics of poetry and critical production itself. This will be analyzed some critical texts by Brazilian authors. It starts with the assumption that there are consequences to using a definition of what poetry is —a matter of fundamental interest for theory— by the critics, because this previous definition determines the choice of methods used in their analysis, as well as points to an outcome predetermined by the very definition of poetry, or even literature. The most important issue that unfolds from this analysis is therefore that the theoretical problem is always the defining choi-

ces of modes of reading and, consequently, its application in the cultural and aesthetic, as well as the very definition of critical knowledge. **Key words:** Literary criticism • poetry • modernity • reading protocols

Apresenta-se como uma questão a ser discutida a pertinência da aproximação que aqui opero entre problemas teóricos do literário e os problemas teóricos referentes à descrição da matéria na natureza. Seria possível novamente, depois de Goethe e dos teóricos mais perspicazes do Expressionismo, fazermos tal aproximação? Devemos estar cientes de que essa posição teórica é marca de uma posição frente ao mundo, e, do mesmo modo que em Goethe ela implicou uma moral frente aos feitos humanos como uma concepção explícita de indivíduo social, hoje, essa aproximação implica uma ética forte frente à cultura e o sujeito.

Para melhor equacionar a força desse deslocamento penso ser importante registrar que tomo a consideração do estado líquido da matéria para tentar aproximar-me de uma noção, ainda que problemática, de literatura como mito, porque inclui no seu enfrentamento com o caos anterior de forças instintivas e com o racionalismo autonomista certo psicologismo individual; da mesma maneira, ou seja, de modo questionador, reporto-me à consideração do estado sólido da matéria para compreensão literatura como superação sólida, definitiva e vitoriosa do estágio pré-histórico ou da inconsciência mítica. Contudo, entre os estados líquido e sólido a matéria pode assumir estados intermediários. Em 2002, T. J. Clark publicou na revista *October* o ensaio «Modernism, Postmodernism, and Steam», no qual descreve e considera sobre o «vapor» como sintoma da «nostalgia do infinito». Para Clark, sendo a nuvem umas das materializações possíveis de se ver e sentir, ela poderia ser tomada como um sintoma da desconstrução da matéria operado pela arte moderna. Raúl Antelo, em 2010, ao discutir o alcance do conceito benjaminiano de *limiar*, empreende uma genealogia, na crítica cultural, dessa noção que o conduziu a vários conceitos correlatos, entre eles o de *poeira*, que o crítico compreende como a «disseminação da matéria acumulada, precisamente, na soleira de um âmbito doméstico, e o de *vapor*, estado transitivo entre o material e o imaterial, o mensurável e o imponderável, o global e o local, de extrema pungência nos primórdios da modernidade» (128). Acompanhando esses modos de operar da crítica, busco na consideração sobre o plasma, isto é, um dos estados da matéria no qual ela atinge sempre a sua máxima potência de doação de energia, para destacar sua natureza de coisa nunca formada, ou seja, que nunca toma a forma para potencializar-se como energia, e, com isso, correlacioná-la aos problemas do literário inseridos numa discussão de literatura entendida como força.

### **Do estado líquido ao sólido: a matéria**

Recentemente, motivada pela publicação em revista científica de artigo<sup>1</sup> sobre a poesia brasileira contemporânea, escrevi uma reflexão sobre os pressupostos da

crítica de poesia. Constatei que, pela leitura do artigo, as escolhas teóricas dos autores não alcançam seu objetivo de julgar se a poesia do poeta estudado por eles pertencem ou não ao que eles chamam de verdadeira poesia brasileira. Na leitura mais atenta às questões teóricas empenhadas no artigo, o que se observa é que há consequências no uso de uma definição do que seja poesia brasileira, pois ela determina a escolha dos métodos utilizados na sua análise, bem como já aponta para um resultado predeterminado pela própria definição de poesia, quer seja, de literatura. A questão mais importante que se desdobra dessa análise é, portanto, que o problema teórico é sempre definidor de escolhas dos modos de ler e, conseqüentemente, sua inscrição no âmbito cultural e estético, assim como na própria definição de saber crítico. No entanto, situa-se fora do âmbito de uma discussão aqui compreendida como produtiva responder à questão «o que é a literatura? ou ainda o que é a poesia?» como tentativas de definição. A resposta positiva a essa questão anula a possibilidade de compreendê-la na sua singularidade e insere a literatura numa lógica do movimento. Giorgio Agamben é autor de vários textos escritos a partir da demanda a uma resposta à positividade das especulações teóricas do «o que é?». Em todos eles o empenho do texto é o de problematizar a pergunta com a demonstração do quão fora dos limites classificatórios o objeto da pergunta deveria se situar; os objetos escolhidos por Giorgio Agamben, os quais são sempre vistos como problemas a serem estudados, não são pouco numerosos e, menos ainda, simples de serem abordados. Desde os primeiros, como por exemplo: «Movimento» até os mais recentes: «O que é o contemporâneo?» o tom dos textos conforma uma negatividade singular. Em «Movimento» a pergunta pela definição vem da preocupação do filósofo com aquilo que propriamente acontece para que um movimento deixe de ser e agir como um movimento. A pergunta pelo onde e quando são interrompidas a política do movimento, arremessa-o, para fora de sua política, confrontando-a com seu exterior:

Se, porventura, quisermos pensar de forma diferente o conceito de biopolítica, como o faz Toni [Negri], mesmo que em perspectiva diferente, e da qual eu me sinto muito próximo, se quisermos, pois, pensar a intrínseca politicidade do biopolítico —se o elemento biopolítico é visto como político desde sempre, e por isso não precisa ser politizado através do movimento— então precisaremos repensar, desde a raiz, o conceito de movimento. Não poderemos usar a-criticamente o conceito de movimento se, por exemplo, quisermos pensar a potência do político do elemento biopolítico. (1)

Nesse sentido, pensar essa potência, faculdade ou ainda capacidade, é incluir a possibilidade de derrocada dos limites do político e, nesse mesmo momento, instituindo-se enquanto política. Decorre dessa reflexão que a posição política na modernidade seja a de uma «metapolítica», ou ainda, como assinala Giorgio Agamben, a de uma «impolítica», ou seja, a de voltar-se para si e questionar seus próprios movimentos. É forçoso lembrar que, a decisão sobre assumir ou não a posição teórica de uma metapolítica não poderá implicar em mais exclusão, daí

que sua decisão não é a decisão positiva. Tomar uma decisão positiva sobre o «impolítico», ou seja, excluí-lo ou incluí-lo, é tarefa que leva à lógica do «campo» que é restritiva e punitiva desde sua concepção moderna como zona circunscrita na qual a lei foi suspensa. Se a crítica assume para si que a literatura é um corpo político, portanto, autônomo, ela irá exercer uma decisão política sobre o «impolítico». Essa decisão pode adquirir a forma de uma cesura formal, étnica ou racial, textual ou lingüística e, nesse sentido, provocando o exercício do ato de excluir ou incluir e até mesmo o de diluir para fazer desaparecer. O resultado dessa operação é a exclusão do critério excludente seja ele o da forma, isto é, dos gêneros textuais, da tipologia de textos fundada nos tipos de discursividade, seja ele o das matérias, isto é, o da língua nacional ou materna, o dos campos de conhecimento. Contudo, nessa mesma lógica, aquilo que num primeiro momento pareceu inclusivo logo a seguir poderá ser substituído por outra fronteira, outro critério de seleção e combinação, por outra exclusão.

O literário na modernidade e, mais fortemente, a teoria literária, nesse sentido, poderiam ser pensados como processos de decapitação de sua própria autonomia, no entanto, nessa decapitação reside um princípio de «reversibilidade», caracterizado pelo ato de abdicar de sua decisão, no qual a impotência e a potência encontram-se auto-implicadas. Sendo assim, a literatura é conformada por tempo que instaura a sua própria «anacronia», isto é, como aquele pensamento e aquela política que provocam a sua própria derrocada no mesmo momento em que se instituem, e disso decorre que sua posição política seja a de uma «metapolítica». Quando Giorgio Agamben emite um sinal de alerta acerca do problema da vida na modernidade, destaca que, ao situar-se na esfera da «biopolítica» moderna, o que se instaura é sempre a busca pela identificação de um inimigo e a elaboração de estratégias, com efeitos colaterais reduzidos ao mínimo, de seu controle e neutralização. No caso da literatura, o inimigo interno identificado —e é identificado pela análise da crítica— é o que não é literatura, aquilo que lhe usurpa a autonomia, o inimigo é aquilo que lhe faz permanecer na zona de contato entre as demais esferas do saber humano e, com isso, a possibilidade de vida na esfera do literário acaba por restringir-se à formulação de uma vida administrada. Eis aqui formulado um problema teórico e um problema literário.

A teoria enuncia a pergunta «o que é?» e a crítica formula os protocolos de leitura e empreende a tarefa de identificar os limites, os cortes, as cesuras que circunscrevem o campo do outro, que no século XX era geralmente anterior ao recém proposto, porém, nos tempos atuais, é suficiente, para a definição do inimigo, sua alteridade mesma. Desse modo, foi tarefa dos, assim chamados no século XIX, movimentos literários ou escolas literárias e seus protocolos de leitura a identificação do elemento estranho a esse corpo biológico, isto é, o que não era literatura, ou seja, a publicidade, as artes visuais, a moda, a cultura popular etc. Dessa forma, o político transfere-se para fora do corpo literário, identificado que está ao que é estranho a esse discurso. O político na literatura passa a ser tarefa

de algo que lhe é exterior no mesmo momento em que procura criar o efeito de interioridade, isto é, criar o efeito de fazer-nos sentir como se estivéssemos no seio de uma calorosa família quando na verdade nos encontramos num campo de refugiados, do qual somos os controladores.

Não foi privilégio do século XIX elaborar originalmente uma ideia de literatura ou de arte como um organismo. Walter Benjamin, em 1919, já observara no seu estudo sobre a crítica de arte do romantismo alemão que os românticos Schlegel, Novalis e Fichte operaram uma desconstrução do pensamento tradicional sobre a razão e a verdade colocando no eixo central da discussão a arte. No entanto, essa compreensão impôs um ônus, ou seja, a ideia de que uma obra de arte pode ser compreendida em si mesma bem como seja destinada a si mesma. É que essa obra ainda gozaria de relativa autonomia inclusive em relação à sua própria teoria. Esse foi um impasse do qual os românticos não conseguiram se desvencilhar e, por isso, não tocaram nos principais problemas decorrentes desse impasse. Para Benjamin o problema do conteúdo das obras não foi alcançado pela reflexão de Goethe porque este privilegiou a reflexão sobre a forma da obra de arte, ou seja, sobre sua *Ideia*, no âmbito de uma discussão sobre o estilo. Dois séculos mais tarde, na cultura alemã do começo do século XX na qual Walter Benjamin produziu sua reflexão sobre essa questão não resolvida, a polarização insistia insolúvel, isto é, a afirmação de certa autonomia da compreensão de uma obra oferecida pela circunscrição de um domínio originário:

Nem os românticos nem tampouco Goethe solucionaram esta questão nem ao menos a colocaram. Eles atuaram em conjunto no sentido de representá-la ao pensamento que trata da história dos problemas. Apenas o pensamento sistemático pode resolvê-la. Os românticos não conseguiram, como já ressaltamos, abarcar o Ideal da arte. Resta ainda notar que a solução de Goethe do problema da forma não atinge, em seu aspecto filosófico, sua determinação do conteúdo da arte. Goethe interpreta a forma da arte como estilo. Todavia, ele viu no estilo o princípio formal da obra de arte, tendo abarcado apenas um estilo mais ou menos determinado historicamente: a exposição tipificadora. Para as artes plásticas os gregos a representavam, para a poesia ele mesmo ambicionou erigir o modelo. Mas, apesar de o conteúdo das obras construir o arquétipo, o tipo não precisa de modo algum determinar a sua forma. (2002:119)

No entanto, mesmo reconhecendo a força mítica da exposição tipificadora do estilo individual, dada pelo desenvolvimento da personalidade individual, com seus humores, paixões, pecados ou tipos de caráter, Walter Benjamin, dialeticamente, resolve enfrentar a consideração goetheana, operando com o próprio conceito de mito ao mesmo tempo em que construía historicamente a crítica ao obscurantismo que se incitou a partir dos usos dos mitos. O fim do século XIX já acusa a manutenção desse impasse, para tal recapitulem-se as teorias e protocolos da crítica de Wilhelm Dilthey fincados no «Eu» os quais se desdobraram na compreensão da vida singular enquanto definição da vida do outro, ou seja, uma vida

estranha a mim, compreendida como vida histórica mediada pela empatia, die *Einfühlung*, sentindo—a como os sentidos daquilo que nos é estranho. Os inícios do século xx não desdenham da insistência no embate, não se pode negligenciar que, mesmo sendo um texto de 1936, o ensaio «O narrador», de Benjamin, empenha protocolos críticos de leitura da literatura moderna em franca oposição às teorias da experiência como vivência, das *Erlebnisse*, de Dilthey, e que estavam implícitas na compreensão da poesia por Stefan George —apesar de não estarem nominalmente citados no texto de Benjamin— portanto, como a experiência imediata e vivida na qualidade de realidade unitária e de sua irredutível recusa à poesia não vivida. No extremo oposto, situam—se as objeções e rejeições «adialéticas» à tudo o que está relacionado ao mito justamente pelo motivo de que todo caos anterior das forças instintivas, primordiais, naturais, pré-individuais, são tomadas como aquilo que impossibilita a autêntica individualidade bem como impede o alcance de qualquer autonomia. Nos dias de hoje, essas posições já tão historicamente monumentais. Elas podem estar materializadas sob a forma de teorias objetivistas, ou ainda, naquelas com forte cunho realista e funcionalista, derivadas de uma posição monolítica frente a esses impasses. Faço menção a eles, Karl Kraus e Adolf Loos, com suas posições críticas polemizadoras, não somente a título de exemplo, mas especialmente porque o que se cita tem a função de demonstrar o quanto essas questões permanecem acesas na produção de protocolos críticos brasileiros contemporâneos. Esses protocolos não foram destruídos no sentido da história benjaminiana, e, portanto, não podem ser reascendidos pelo sopro de novas leituras críticas, ao contrário, esses protocolos estão mais vivos do que nunca e, assim sendo, não permitirão releituras, apenas glosas, já que sua força reside apenas em reivindicar metacríticas. Desse modo, retorno a meu exemplo que não é fóssil, mas antes espécime em atividade. Refiro—me às polêmicas incitadas por Adolf Loos e Karl Kraus. Loos, autor do ensaio *Ornament und Verbrechen*, *Ornamento e crime*, empreende uma cruzada moralizante para definir os parâmetros de uma crítica social da arte, cujo ponto principal é o de oferecer as bases para uma crítica à corrupção de sua sociedade materializada na presença do ornamento, ou seja, à consideração da obra de arte fora do equilíbrio entre forma e conteúdo, especialmente direcionada ao uso excessivo da «tipificação» formalista pouco objetiva nesse desequilíbrio. Kraus entendia a cultura do ornamento como um dos sintomas da doença crônica que era propagada especialmente pela imprensa: a inautenticidade. Não devemos esquecer—nos que Kraus também escreveu em 1908, *Sittlichkeit und Kriminalität*, *Moralidade e criminalidade*, dando—nos uma pequena dimensão do efeito que seus escritos polêmicos tinham em sua sociedade. No entanto, da mesma maneira que Walter Benjamin compreende e dialoga com o pensamento de uma psicologia individual em oposição às forças míticas em Goethe, operando nele um trazer à discussão para, no e com o debate, conhecer, assumir e saber lidar com as forças míticas, igualmente fala da «interação estranha entre a teoria reacionária e a prática revolucionária que é cumprida em todo Kraus» (1977:336). Com isso, Benjamin opera uma tortuosa tentativa de

promover um equilíbrio mesmo que precário, ou ainda, produzir um momento de passagem entre o histórico e o evento psicológico que em Kraus não se situa na mitologia do indivíduo, mas na dimensão moral das coisas. Nesse sentido, Goethe e Kraus não estariam situados em lugares tão diametralmente opostos aos quais os protocolos de leituras críticas poderiam conduzir. Em ambas as obras residiria uma dimensão moral precária que é constantemente colocada no limiar da dimensão histórica e política. É nesse limiar, segundo Benjamin, que se instaura o pensamento estético moderno. De acordo com Benjamin, o movimento operado pela escrita de Kraus era retroativo e aparentemente conservador, porém, tratava-se de uma prática progressista que se materializa em uma aparência cínica frente ao novo, e essa era para Benjamin a característica mais forte do trabalho de Kraus. Benjamin alude a uma prática de ataque da parte do escritor que teria por motivação trazer o objeto de volta à sua condição de origem, isto é, a um estado em que o objeto irradia indagações a um sujeito que as recebe e elabora um sentido para elas, desdobrando essas indagações em novos problemas. Walter Benjamin, nas duas obras, na de Goethe e na de Kraus, trata de destacar o papel crucial dos objetos na obra de arte. Benjamin escreveria sobre o romance *Afinidades Eletivas* que «Quando as pessoas descem a este nível, até mesmo a vida de coisas aparentemente sem vida ganha força. Gundolf corretamente sublinhou o papel crucial dos objetos nesta estória. Contudo, a intrusão da coisidade na vida humana é justamente um critério do universo mítico. (...) Embora em nenhum lugar o mítico é o mais alto conteúdo objetivo, mas, em toda parte, uma forte referência a este» (1974:139–140).

Benjamin começou a escrever o texto crítico sobre o romance *As afinidades eletivas* entre 1919 e 1922, logo depois de concluir sua tese de doutoramento, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, ou seja, em 1919. O que o filósofo propõe na análise à qual submete o romance de Goethe é uma reflexão sobre a tarefa do trabalho crítico diante da tradição, trata-se de uma crítica das forças reacionárias na sociedade alemã que tinha se apropriado de certo historicismo psicológico onde o sentido geral era imanente ao momento particular da história, bem como na crítica à goetheana ideia de que a manifestação da arte e do indivíduo como um todo esteve sempre contida em cada obra de arte particular, em cada estágio particular de seu desenvolvimento. Se a investida objetiva é o romance de Goethe, porém, a questão pulsante no texto é o enfrentamento que Benjamin instaura com o conceito de crítica e, por consequência, dos modos de compreensão do estético operados pelo próprio Goethe. Se a forma da arte está em Goethe condicionada a ação do estilo e este produzia o mito, isso coloca, segundo Benjamin o problema do estilo na encruzilhada entre a produção de um indivíduo autônomo e a de um tipo na pré-história de um organismo.

No conceito de estilo, portanto, Goethe não forneceu esclarecimento filosófico do problema da forma, mas, antes, apenas uma indicação acerca da normalidade de certos modelos. Desse modo a intenção, que lhe abriu a profundidade do problema do conteúdo da arte, diante do

problema da forma torna-se a fonte de um naturalismo sublime. (...) Em última análise o conceito de estilo goetheano conta um mito. (2002:120)

Longe da solução universal apresentada pelas formas estruturantes do mito, a coisificação ou «objetivização» ou ainda «substantivação» que esse conceito potencializa paradoxalmente produz um questionamento da forma artística autonomizada e fruto da consciência individual. E com isso tornando possível uma análise racional do irracional e não uma consagração do mesmo pela linguagem. Desse modo, a vida vivida exposta e refletida na obra de arte pode ser compreendida também como um mito da origem e não como *Lebensweisheit*, o conhecimento vivido humano. Essa é uma defesa da tarefa da crítica que prevê nela mesma a negação do reconhecimento da identidade entre ser e falar, os *realia*, que são as marcas de uma vida biológica que somente podem ser claramente avaliados na medida em que entram em extinção para o mundo, funcionam como rastros uma vez que só se materializam na obra quando não existem mais como experiência vivida. Nesse sentido, para Walter Benjamin a crítica afirma o quanto o conceito de «Ideia» da obra, o seu conteúdo de verdade, seu conceito, é e necessita ser considerado como efêmero e proclama a necessidade ética de destruí-lo, de fazê-lo entrar em extinção. Contudo, o conceito de «Ideia» está intimamente relacionado ao de «Ideal», eles se encontram em relação. Essa apregoada necessidade de destruição não abre mão do trabalho com o conceito, assim como a transformação da linguagem requer linguagem, e, portanto, as categorias críticas se pautam por uma obsessão por algo que não podem tomar posse. Para Walter Benjamin a crítica constituiu sistema e esse sistema reduziu o mundo a uma «Ideia», a uma forma. A tarefa da crítica, nesse sentido, é a de desconstruir essa «Ideia», mesmo que essa operação de desconstrução acabe por inscrever a crítica no conceito que ela buscar superar. A identidade entre a língua, a literatura e a cultura formula uma identidade entre categorias da língua e categorias do pensamento e pode alcançar a ilusão de considerar a forma como visão de mundo, ou ainda o *Lebensweisheit*, ou seja, reconduz o estudo da literatura ao estudo ou à formulação do conceito.

### **Do estado gasoso ao plasma: o neutro**

Quando Marcos Siscar apresenta os problemas de certas «idealidades» metodológicas da crítica literária no contexto das questões apresentadas pelo operar da desconstrução de Jacques Derrida, sublinha que a manifestação da singularidade para o filósofo francês está marcada por uma teoria da assinatura, e que esta, a assinatura, coloca em xeque natureza e a função do estilo na literatura, retomando, com isso, mas sem propriamente cogitar essas mesmas questões, a discussão goetheana da proximidade produtiva entre as coisas, isto é, a objetivização a que se refere todo mito, a uma vida: a imanência. É curiosa a aproximação da reflexão sobre o estilo operada pelo pensamento da desconstrução derrideana impressa no que Siscar nomeia como «lição de coisas». O caso estudado por Derrida sobre a relação entre assinatura e estilo é o da poesia de Francis Ponge. O interesse de

Ponge pelo estilo é marcadamente reconhecido por sua posição em afirmar a necessidade de depurar a língua francesa do «excesso» ornamental. E se, como propõe Derrida, o estilo é compreendido nas e pelas disjunções da assinatura, ou seja, o seu confrontar-se com a coisalidade e contra a essencialização do «si mesmo», isso nos levaria à discussão sobre o estilo e ao pensamento do mito compreendido como o máximo grau de conteúdo objetivo. É bom lembrar o que Benjamin afirmou sobre a teoria da forma da obra de arte como estilo em Goethe: «a intrusão da coisidade na vida humana é justamente um critério do universo mítico» (1974:139–140). Nesse sentido, ao pensar os problemas metodológicos da crítica literária, ou seja, suas idealidades, mesmo com a desconstrução, estamos devolvendo potência irracional no âmago mesmo das formalizações racionalistas.

Em *Éperons, les styles de Nietzsche*, Derrida refere-se ao estilo, associando-o ao termo estilete, como resultado de um processo de incisão que produz uma escrita em baixo relevo, algo que se deixa inscrever por outro, além disso, o estilo para Derrida está mais para multiplicidades, do que propriamente, para algo da categoria do monogâmico, do monolíngue etc. E dessa posição frente ao estilo deriva a indagação se é possível ao estilo ou à língua depurada, portanto, purificada da função de ornamento, apresentar o conteúdo objetivo em seu mais alto grau? Mário de Andrade rechaçou e criou protocolos de leitura que excluíram entre os autores de uma autêntica literatura brasileira aqueles que imprimiram em seus textos o uso do ornamento. Segundo Mário de Andrade, ou bem esses textos estavam somente em busca da beleza, como nos versos de Olavo Bilac e Francisca Júlia (Andrade 1964:264), ou quando num movimento em busca da beleza serviam para caracterizar o desvio do processo de autonomização da literatura brasileira mediante o uso de uma linguagem altamente figurada a exemplo da construção do romance *Ateneu*, de Raul Pompéia, cuja linguagem produz a distorção que oferece destaque à parte maldita do indivíduo e revela certa rebeldia do texto frente ao projeto de uma modernidade autonomista. Mário de Andrade chega a caracterizá-lo como a última e derradeira, porém inconsciente, «legítima expressão do Barroco entre nós» (1972:87). Entretanto, tais questões nos fazem perguntar: Por que o uso do ornamento mascararia ou turvaria a verdade? Há de fato uma objetividade verdadeira a ser expressa pela linguagem?

Numa análise mais detalhada dos procedimentos de alguns críticos brasileiros constata-se uma atualização de pressupostos e protocolos de leitura de uma crítica literária que se nega a colocar-se a si mesma, seus próprios modos de ler, em xeque, e, portanto, não conseguem testar seus limites. Preferem permanecer colados a uma compreensão do literário que se configurou como dicotomia entre inconsciência e consciência, entre moralidade e historicidade, enfim, entre a Ideia e o Ideal de arte dos primeiros modernos como se isso fosse capaz de lhes oferecer um antídoto ao sem sentido da vida contemporânea. Essa polarização se atualiza na crítica brasileira do século xx sempre compreendida por seus promotores dentro de uma lógica dicotômica, ou até mesmo de uma dialética, que separa em instâncias distintas forma e conteúdo ou, ainda, significante e contexto. No texto

em que Iumna Simon e Vinícius Dantas se propõem a analisar a poesia de Carlito Azevedo é fácil perceber a busca pela relação moral —modernamente compreendida como oposição entre mundo do sujeito e a história— que esse modo de ler quer encontrar no texto poético. Os críticos se referem à poesia moderna, e nisso numa clara tentativa pela definição do que ela seria, como aquela que se caracteriza pelo uso de uma técnica que os críticos denominam de «transfiguração do fato pela imagem» (Simon e Dantas). É curioso como os referidos críticos não se interrogam pelos limites e bordas nos quais o verbo «transfigurar» se desdobra. Sabe-se que o termo «transfigurar» está fortemente relacionado à mitologia judaico-cristã; Jesus, depois de morto sofre transfiguração, e por ação dela sua forma moribunda se transmuta em forma gloriosa. Se o alcance do vocábulo é estendido, a transfiguração é uma das maneiras de sofrer ou operar metamorfoses, portanto, volta-se, com isso, ao mundo pré-individual, inconsciente do mundo não moderno do mito. Mais ainda: deveríamos nos perguntar, se a poesia moderna opera metamorfoses no fato, seria propriamente uma técnica que produziria essa inserção do mundo factual no mundo histórico? Uma profunda experiência com passado, diga-se, uma experiência direta, de contato, e não mediada pela linguagem seja ela visual ou verbal, é uma experiência na linguagem com todas as implicações disso e não uma experiência através da linguagem. Nesse sentido, ao afirmarem os críticos aqui referidos que a poesia moderna transfigura o fato pela imagem com uma técnica que, segundo seu julgamento, ainda consegue «expressar a experiência existencial e subjetiva do próprio poeta» (Simon 2011:III), estão longe de compreenderem a literatura senão como lógica da oposição entre forma e conteúdo e, por extensão, entre moralidade e história. Sendo o conteúdo dessa experiência existencial algo separado da forma artística, há a necessidade de ela ser expressa em imagens. Nada mais sólido, no âmbito dos estados da matéria, esses lugares são tomados como blocos que tomam forma de outros blocos, de conhecimento racional de parte para chegar a outra forma de conhecimento racional. Portanto, é disso que deriva tal protocolo de leitura e, por isso, insiste em registrar a concretude referencial e reprova a posição do poema ao assumir que é impossível o dizer que esteja completamente inserido em um contexto.

O que passa a ocupar o primeiro plano e uma arquitetura de efeitos que, camada por camada, vai sobrepondo imagens, alusões ou intercâmbios mas para criar uma sobrerrealidade inteiramente estetizada, uma espécie de dissolução referencial, registrada de um angulo hedonista em espasmos de tensão e distensão. Aí o impulso de expressão se apaga, o eu pode se alienar terapêuticamente, encasulado na beleza, e na beleza apenas, desse espetáculo de superfícies que são só aparências e, em sua irrealidade palimpséstica, atendem ainda assim o desejo de um sujeito residual (o que quer que seja) se perder na vertigem noite adentro. (Simon e Dantas:112)

O poema de Carlito Azevedo a que o trecho acima citado se refere é o «Na noite física (desentranhado de um poema de Charles Peixoto)», publicado no livro *Sob a noite física*, de 1996.

A luz do quarto apagada,  
na escuridão se destaca  
a insônia que nos atraca,  
dois gêmeos na bolsa d'água.

Ao despertar levo as marcas  
que de noite rabiscavas  
em minha pele com a sarna  
ávida de tua raiva?

E em você a cega trama  
algum mal pôde? ou maltrata  
ainda, que penetrava  
concha, espádua, gargalhada?

E em nosso rosto essa raia  
aberta? que estranha lava  
é essa que, rubra (baba  
de algum diabo?), se espalha?

A luz do quarto apagada,  
na escuridão se destaca  
a fúria que nos atraca,  
dois gêmeos na bolsa d'água.  
(46)

O poema assume que dizer é sempre um dizer fora do contexto, mas nem por isso não ousa dizer o impossível. E que o enunciado resulte mal e a expressão do sujeito se apague, é um julgamento que somente pode cogitar uma crítica que não encontre os pontos de tensão e de distensão, de estancamento e de passagem, entre o dizer e o repetir do mundo antigo e do moderno que se singularizam nas suas posições oscilantes entre moralidade e consciência crítica.

Em outro sentido, mas não menos longe desse ambiente sólido, a análise que Luiz Costa Lima faz da poesia de João Cabral de Melo Neto, parte de uma resposta já concluída por parte do crítico sobre o que é a poesia ou o literário nas sociedades modernas. Longe de afirmar, como faz Iumna Simon, que na poesia de Cabral, diferentemente da poesia de Mallarmé, reside um aspecto comunicativo, Luiz Costa Lima tenta dissociar a mimesis de qualquer ingenuidade comunicacional, apostando na definição do literário como prática de uma concretude da linguagem na qual coincidiriam o dizer e o fazer. Esse estado de coisas, isto é, a sua definição de poesia, retoma o diagnóstico de Antonio Candido sobre o «sistema literário». Para Costa Lima o sistema literário brasileiro deveria ter

superado a «insuficiência numérica e qualitativa dos que se dedicam ao estudo da literatura» (1966:238), deveria ter superado a instabilidade política» (238), superado o amadorismo, que produz um ambiente em que o artista ganha «fama» e «não convivência», por tudo isso, ele, o crítico, irá lançar com sua prática de leitura as bases desse ambiente sólido de convivência autêntica com os artistas. Não estamos muito distantes dos «famosos» artigos de Iumna Maria Simon que versaram sobre os mesmos problemas (1999 e 1985), ou seja, justamente sobre a relação entre o estado das coisas na cultura e ensino brasileiros e a atitude por parte desses protocolos de leitura de reprovar o literário mediante uma definição de literatura incluída em um sistema. É curioso que o estudo sobre a poesia de Cabral receba do crítico Costa Lima uma introdução que preconize de modo tão categórico as não condições para que a obra poética alcance esse estatuto literário. A introdução do crítico acaba tendo a função de afirmar que a poesia de Cabral não é poesia. Mas o crítico insiste no contrário, irá falar da poesia de Cabral com um todo, falará de toda a sua poesia, começando pelo começo, por *Pedra do Sono*, e já no primeiro livro antevê os primeiros problemas que o seu conceito de literatura prevê. É clara a operação do texto em querer negar a presença da Mallarmé na poesia de Cabral, o argumento utilizado pelo crítico é de que essa influência não é tão palpável quanto a de Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, apesar disso, coisa que o crítico não pode ignorar, ele sublinha que Cabral «travará luta» com Mallarmé «na aquisição do seu perfil próprio» (241), e dessa luta dariam testemunho os versos de Mallarmé que abrem a obra de Cabral, funcionam como sua epígrafe: «Solitude, récif, étoile». Segundo a leitura de Costa Lima, em Mallarmé esses versos exercem uma função metafórica que indicaria os riscos da vida do marinheiro-poeta, mas que no uso que Cabral faz desses versos, isolando-os de seu contexto, «faz as palavras soarem na sua dureza concreta» (249). Cito o crítico:

Tôda a sugerência simbólica se descarta, para que as palavras concentrem sua força nomeante. Mediante essa «traição», Cabral torna o verso mallarmeano da mesma família da frase de Francisco Manuel de Melo: «Êste é Pernambuco, Olinda, Mauricéia e o Arrecife». O efeito não seria, contudo, o mesmo se o citado fosse o escritor português. Não só porque o trajeto de João Cabral deriva do eixo Baudelaire-Mallarmé, como, ademais, porque uma coisa é retirar Mallarmé das alusões que procurava e outra seria citar uma frase em si denotativa. (249)

É curioso pensar que alguém, especialmente um escritor, possa fazer um uso em si denotativo da linguagem. A coincidência e identificação entre o fazer e o dizer é um valor que a leitura de Costa Lima encontra na poesia de Cabral e na de Francisco Manuel de Melo e, por consequência, é essa a sua resposta à demanda por uma definição de literatura. Com isso, a tarefa da crítica literária não passa de uma demonstração dessa relação de identidade. Retomo, para confrontá-lo, o exemplo oferecido pelo próprio crítico. É impossível determinar o uso denotativo da expressão: «Este he Pernambuco, Olanda, Mauricea, e o Arracife» (Melo:310).

Se, atentarmos para a natureza dos textos de D. Francisco Manuel de Melo isso se torna mais complexo ainda. Seus textos prestavam conta a dois reinos, Espanha e Portugal, a arte moral da escrita persuasiva de Dom Francisco produz «buracos» na escrita por onde escorre um sentido sempre difícil de precisar. O texto *Restauração de Pernambuco*, escrito por Dom Francisco em 1654, é a quinta das *Epanáforas Triunfantes*, cuja função era a de relatar as glórias da retomada da cidade do Recife pelos portugueses. No entanto, os holandeses aparecem no texto como os grandes construtores e edificadores da cidade. Como afirmar a denotação dessa frase «Este he Pernambuco, Olanda, Mauricea, e o Arracife» (310), que associa imediatamente Olinda a Holanda e a cidade capital à Maurício de Nassau bem como os nativos ao acidente natural geográfico? Esse enunciado estaria realmente liberto do uso da metáfora?

Derrida em «Mitologia branca» demonstra o quanto resulta alusivo um texto que se propõe a explicar metáforas e nesse sentido tornando, no mínimo problemático, apontar um uso literal da linguagem. O sentido literal somente poderia ser um reencontro operado por uma arqueografia da metáfora que faria aparecer o que está soterrado, morto, isto é, uma espécie de sentido primitivo que foi erodido num processo de perda semântica regular e de esgotamento ininterrupto. A metáfora, ou ainda, os processos de figuração analógica, incluindo-se neles, segundo Derrida o próprio mito, passam a operar sua função quando o discurso filosófico a coloca em circulação. «A metáfora traz, portanto, sempre a sua morte em si mesma» (1976:312). Esse processo produz as pequenas mortes a que a linguagem poética se submete ao travar a experiência com a língua, em outros termos, é a imagem, forças analógicas da destruição, que promovem a experiência com a obra. Nesse sentido, se tomarmos a concretude buscada por Costa Lima na análise da poesia de João Cabral pela busca por uma enunciação performativa, veremos o quanto essa questão se tornará complexa. Marcos Siscar, em sua releitura do *performativo* como função da linguagem teorizada por J. L. Austin via Jacques Derrida, destaca que para ser reconhecível o performativo necessita do «conhecimento e [d]o domínio do contexto (sentido, intencionalidade)» (27). O enunciado performativo bem-sucedido é sempre impuro, porque ele está submetido a uma estrutura de citações. Estando o enunciado performativo contaminado pela citação, como Derrida também o demonstra no processo de erosão provocada pelo uso da linguagem analógica, Luiz Costa Lima não haveria que se questionar se há o alcance por parte da escrita de Cabral frente à citação dos versos de Mallarmé, «Solitude, récif, étoile», dessa concretude da linguagem à moda de outra citação a da frase de Dom Francisco, «Este he Pernambuco, Olanda, Mauricea, e o Arracife», portanto, pergunto, seria pelo menos plausível questionar se existe qualquer efeito de presença e de acontecimento discursivo (*speech act*) que o depurasse do efeito alusivo e, portanto, segundo Costa Lima, metafísico da metáfora?

No artigo de Iumna Simon sobre a poesia de Carlito Azevedo há igualmente, apesar de os dois textos —o de Costa Lima e o Simon responderem de modo diverso à pergunta O que é a poesia?— um forte investimento teórico em cons-

truir o caráter figurativo da poesia. Curioso observar que o ponto a partir do qual partem os dois críticos para refletir sobre esse caráter é a poesia de Mallarmé. Ao eleger a poesia de João Cabral de Melo Neto como aquilo que não é a poesia de Carlito Azevedo, será pelo modo de usar as palavras no texto poético que a oposição entre eles se compõe. A poesia de Carlito apostaria no «fracasso comunicativo» da poesia, filiando-se com isso à «argumentação mallarmeana de que o poeta serve às palavras sem instrumentalizá-las» (Simon e Dantas:118). O que na poesia de Cabral não acontece, segundo a crítica, já que a poesia nunca foi tomada pelo poeta pernambucano como uma linguagem autônoma ou intransitiva. Já a poesia de Carlito Azevedo, ao apostar na imprecisão do sentido, perverteria a linguagem poética à maneira de Mallarmé, uma vez que faz uso da metáfora como forma «desrealizante»:

suas designações sobrecarregam a imagem, pela via da metaforização desrealizante, enquanto o objeto desaparece em favor daquilo de que ele se ornamenta, como aqui neste exemplo em que não se sabe o que é noite, mulher, labareda, porque a multiplicação de alternativas de sentido explode intencionalmente a representação. (118)

Veja-se que o problema propriamente não é o uso da metáfora e sua condução para fora da realidade. Se um dos efeitos da teoria e especialmente da teoria literária é o de nos fazer ver de forma diferente nossos próprios objetos de estudo e as nossas próprias práticas de análise, não seria produtivo aos críticos interrogarem-se sobre essa noção de realidade fundada no que está presente em um dado momento, ou sobre a ideia de que a escritura expressa uma verdade que reside fora do texto, na experiência vivida ou na situação que expressa. Fiz referência anteriormente ao conceito sobre o qual Simon alavanca o seu conceito de poesia moderna com sendo a «transfiguração do fato pela imagem» tendo essa técnica a função de expressar a experiência existencial e subjetiva do próprio poeta. (Simon e Dantas:111). Simon acusa a poesia de Carlito Azevedo de perverter o princípio pelo qual Adorno compreende a instituição da autonomia da arte, ou seja, sua negatividade, que acontece no «ideal do negro» ou na «dissonância». Essa perversão na poesia de Carlito Azevedo ocorreria no «falso modo» de despojamento, de austeridade de meios e de pobreza de recursos, pois, ao invés de produzirem a dissonância, ou seja, a fealdade, reverterem «perversamente em luxo e volúpia» (118). Nessa compreensão da poesia o problema da natureza da linguagem não está em questão, o que se problematiza é o desvio de sua função maior: o do conhecimento da verdade, que está situado na realidade extra-artística. Esse conhecimento da verdade situado na realidade extra-artística nos protocolos de leitura de Simon se assenta no ideal do contexto sócio-histórico e no de Costa Lima no ideal da concretude linguística da palavra enquanto signo. Costa Lima afirmará que a partir do livro *O Engenheiro* uma única raiz unificará a poesia de João Cabral: o repúdio à palavra demasiado poética e a luta contra o ilusionismo da poesia. Isto justificará sua hipótese de que a poesia de Cabral desvia «do curso

semântico do verso de Mallarmé» (1966:250). Em artigos mais recentes sobre a poesia de Carlito Azevedo, Costa Lima não aponta a filiação mallarmaica do poeta; porém, se Cabral descende da linhagem de Baudelaire e Mallarmé, como afirma o próprio crítico, como a poesia de Carlito Azevedo pode estar depurada desses usos alusivos da linguagem? Costa Lima concentra-se em sublinhar na poesia de Carlito Azevedo o traço cabralino, porém mediante a máscara do «eu» construída pela abstração na poesia do pernambucano (2002:178; 1966:196). Não mais a concretude da linguagem, mas a produção de uma visualidade. Essa visualidade assinalaria a mudança de posição de um ponto de vista enunciativo centralizado para um estado perceptivo de um ponto de vista sempre alternado que produz transformações no que vê e sente. Pergunto-me se não se está novamente respondendo à demanda por uma definição de poesia, fundada agora não na transfiguração do objeto, mas na do sujeito, transfigurado em ponto de vista enunciativo que dá a ver o que ele mesmo transformou. Ele é um ponto de vista entre as coisas que ele mesmo criou.

A complexidade das questões aqui levantadas deixa entrever uma rejeição comum na demanda pela definição do que é a poesia. Todas elas são atravessadas por uma necessidade de depuração —insisto no termo pois ele reaparece inúmeras vezes em cada crítico— do discurso ornamental. Se a literatura pode ser pensada e considerada na potência de estabelecer relações de sentido entre textos, como uma prática proliferativa poderá ser purificada de suas próprias dobras?

### **O plasma: estado nunca formado e a doação de energia**

Cabe retomar agora a associação do literário aos estados da matéria, tanto física quanto disciplinar, que propus inicialmente como maneira de ler a teoria. Como equacionar uma reflexão sobre a literário como algo informe frente a uma produção de textos cada vez mais atravessada pelo questionamento da impureza material da linguagem? São muitos os artistas modernos que buscaram no mundo palpável das coisas uma alternativa ao mundo sagrado e mítico do qual queriam se desvencilhar ou pelo menos questionar. Entretanto, a presença desses objetos que aqui estão compreendidos na função de ornamento na obra adquiriria na batuta de muitos críticos a ingênua função de figurar uma experiência. Digamos também que isso se torna uma constante na literatura moderna que tem a obsessão por co-habitar certa visualidade, isto é, atravessar os limites do registro verbal. Poemas em que objetos ou coisas apresentam-se entre a paisagem ou cena que fora armada, como a mosca no poema «Lucilia Ceaser», de Alberto de Oliveira, ou «Limiar», de Carlito Azevedo, o barco em Rimbaud e o sextante em Mallarmé, bem como as borboletas em «O monograma Turqui» e «Pequena Paisagem», também de Carlito Azevedo, tem o raro poder de situarem-se entre a experiência figurada e a autêntica experiência. Preocupa aos poetas menos a inclusão das coisas no poema do que a sua posta em cena. A teoria já instigou a crítica a envolver em seus protocolos de leitura a contaminação com a práti-

ca do drama pelo discurso da poesia contemporânea. Motivados pela teoria da desconstrução ou não, se foram desdobramentos da discussão do caráter performativo da linguagem, via J. Austin ou Derrida, o fato é que muitos críticos já apontaram para essa contaminação. No Brasil, Flora Süssekind já indicava isso quando se referia a um «ventriloquismo acentuado» na poesia que «se manifestaria por meio de uma utilização recorrente, com funções distintas, do monólogo dramático, das teatralizações internas do poema» (7), de alguma forma, Costa Lima (2002:178) indica essa inserção do objeto para criar a cena quando se refere à visualidade como procedimento substitutivo à técnica da transfiguração que expressa a experiência do poeta, requisitada por Iumna Maria Simon (Simon e Dantas:III) como marca singular da poesia moderna.

Se recuamos um pouco veremos o quanto da reflexão sobre o moderno reside nessa prática artística e bem como na de sua leitura pela crítica. Walter Benjamin distinguirá a obra de arte dramática moderna da obra clássica pela falta de lugar dentro da tragédia do mundo profano das coisas. E se a obra clássica está livre do mundo das coisas, este mundo habita angustiadamente o drama barroco. Dessa maneira o drama barroco, moderno por excelência, vincula-se paradoxalmente ao drama/tragédia de destino. A aporia se constrói justamente porque o adereço cênico (*Das Requisit*) é uma maneira de ligar um objeto, que tem a função ornamento, a um destino fatídico. Benjamin afirma que o adereço cênico é a «agulha sismográfica, que anuncia as vibrações passionais». E, se o uso desse ornamento está implícito no drama barroco e este é por excelência a origem da forma moderna de dramaturgia, a obra moderna não escapa à discussão das forças míticas que regem a vida humana. Benjamin demonstra o modo pelo qual nos dramas de destino de Calderón motivos antiquíssimos vêm a luz justamente mediante a presença de um objeto mesquinho no palco. O objeto adquire um efeito teatral quando apresentado poeticamente no palco. Calderón era, segundo Benjamin, mestre nessa convocação do ornamento. Em seu drama de destino, *El mayor monstruo del mundo*, Herodes está sujeito ao destino porque se serve da paixão, e o objeto que anuncia o desastre que a paixão provocará é o punhal. Com isso, estamos no âmbito da discussão sobre o objeto que Walter Benjamin empenhou tanto na obra de Goethe quanto na de Karl Kraus. Os objetos e as coisas pertencem ao mundo mítico, sendo o mítico uma forte referência ao conteúdo objetivo das obras. Dessa maneira, o punhal anuncia que através do ciúme a esposa de Herodes perderá sua vida. Segundo a análise de Benjamin, «Herodes não mata sua esposa por ciúme; é através do ciúme que ela perde sua vida» (1984:156). Trata-se, em minha maneira de pensar, de uma tentativa ou busca pela objetivização do mundo na modernidade, a incorporação do adereço cênico na poesia moderna, com vistas ao encontro com o mítico, com as forças avassaladoras do próprio humano, para desse encontro surgir uma arte forte, penetrante, porque produto da experiência direta, digo, sem mediação da metáfora, e por isso sem a necessidade de expressão dessa experiência por um sujeito, isto é, entre objeto (linguagem) e o mundo. Retorno ao problema do ornamento porque me parece

um problema residual na teoria e na crítica literárias modernas, já que estamos tratando com um objeto que nega sua natureza objetiva para abrir-se a um meio de ressonâncias. Ana Porrúa e Valetín Díaz já tocaram nessas questões aos estudarem o ornamento na poesia de Rubén Darío e Leopoldo Lugones. Nesse sentido, reduzir a definição do literário aos elementos necessários para que haja texto, isto é, um autor, um livro (a história), um leitor (o valor), uma língua (um estilo) e um referente (um mundo), é localizar o literário numa pauta metrificada, na qual, ao invés das marcas e alterações que a escuta dos sons poderia deixar em nossos corpos, apenas marca um ordenamento, a construção de uma matéria aliçada numa forma. Mesmo que a forma seja um requisito da matéria, nem ela não é estanque e muito menos definitiva.

O plasma é um ambiente para a imagem, por isso não há necessidade de mediação/transmissão da reflexão/pensamento para o que denominamos experiência poética. A teoria pode e deve ser esse ambiente. Entendo por ambiente uma caixa de ressonância cujo efeito é produzir em nós as cumplicidades e deslocamentos a ponto de fazer com que nossa singularidade dependa da capacidade de nos deixarmos atravessar por esses deslocamentos. Em artigo inédito intitulado «O equívoco crítico», Raúl Antelo elabora uma reflexão sobre o que ele chama de «abjeto» modo de usar a tesoura, numa clara alusão ao modo de usar o martelo na tarefa da filosofia de Nietzsche de destroçar os ídolos de teóricos, de críticos e de professores de literatura. O texto de Antelo é uma caixa de ressonâncias em que operam sem uma intencionalidade, e sim como ato de escuta de vários objetos em deslocamento. O que está em jogo é o que restará das articulações feitas entre o que foi sentido no interior dessa caixa de ressonância e que o crítico quer fazer ressoar em cada um e em todos que escutam o chamado dos sons. Desse modo, o crítico passa a articular cenas de um passado individual de sua formação na faculdade de Letras em Buenos Aires, com as do início de seu percurso como professor e pesquisador, nessas articulações surge um som, um encontro de ondas, algo que lhe atravessa e nos atravessa e modifica-nos no corpo, e produz o que eu chamaria de produção abstrata do sentido: a teoria. Relato, brevemente, o trajeto dessas ondas que ouvi nesse texto. O então aluno da disciplina de Literatura Espanhola II ao apresentar-se para o exame oral é reprovado porque apenas citou três e não cinco metáforas gastronômicas do livro de frei Antonio Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), exigidas por sua professora. Anos mais tarde o já professor de literatura brasileira Raúl Antelo perguntava-se em uma estadia como professor visitante na Duke University qual o sentido do uso das metáforas do frei Guevara num contexto político erudito ao deparar-se com um texto de seu então colega de universidade Alberto Moreiras, autor de um artigo sobre outro livro de Guevara, *El arte de marear*, no qual o crítico de norte-americano de origem catalã entrevia o despontar de uma autonomização do texto literário como reivindicação apolítica, isto é, quando a erudição é usada de modo estéril.

Se pensarmos no uso político do texto de um escritor do século XVI, devemos incluir as cumplicidades, mesmo que anacrônicas, que ele gera. Como exemplo

destaco a busca pelo sujeito que esse gesto crítico de retomar o câmbio da forma pela força da metáfora em frei Guevara tem a capacidade de convocar? E o que esse gesto invoca? Se concordamos que a invocação é um chamado, seria possível pensar que o texto escrito em 2013 e o curso «Usos de *D. Quixote*», oferecido no Programa de Pós-Graduação em Literatura nesse mesmo ano é uma maneira de articular, isto é, fazer entrar em relação o sujeito que enuncia, o sujeito histórico, a voz, portanto, o que fala num texto e a imagem dessa voz que se desenvolve no contexto de todos os seus textos? A resposta a quem o gesto crítico convoca e o que ele invoca estão inseridos no ambiente desse pensamento, ou seja, se retomamos o conceito de *Stimmung*,<sup>2</sup> estudado por Spitzer, concordaremos que esse estado plasmático da matéria, da nossa matéria, é o ambiente, a atmosfera ou tonalidade em que a imagem, portanto, a experiência, vinca, marcando e singularizando o sujeito. Não se trata do ambiente intelectual reivindicado por Costa Lima no qual o artista encontra «pares» que estejam ao seu nível para a realização de convescotes entre iguais. O livro *El arte de marear* de frei Antonio Guevara não pode ser estudado apenas como índice de erudição, ou seja, dentro do seu contexto histórico-filológico, tanto este seu livro como o citado por Antelo o *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, bem como o *Reconquista de Pernambuco*, de Francisco Manuel de Melo, citado por Luiz Costa Lima em seu estudo sobre a poesia de João Cabral devem retornar sim ao nosso ambiente descontextualizados, envolvidos em problemas de leitura desdobrados daqueles de seu contexto temporal, portanto, envolvidos com as políticas do texto com suas complicitades, com sua teoria.

Repito: não quero retomar a questão do ambiente ou atmosfera naquele sentido com que Luiz Costa Lima reclamava frente à falta de ambiente para os escritores brasileiros que eram alçados à condição de famosos sem terem um ambiente, no sentido de haver uma classe literária que os acolhesse e fosse competente para discutir suas ideias. Se retomo a questão do ambiente é para pensa-lo a partir do efeito que pode produzir uma *Stimmung*,<sup>3</sup> uma tonalidade, um tom, que tivesse a força de fazer ressoar algo em outras caixas de ressonâncias que somos cada um de nós leitores; ressoar algo que já estivesse lá é, de algum modo, uma qualidade dos que habitam um mundo que se diz moderno. Nem dentro totalmente e nem fora totalmente do âmbito de nossa disciplina, mas que estivesse num lugar em que as questões vitais da matéria permeassem as discussões.

Wladimir Garcia, num ensaio publicado no volume organizado por mim sobre a crítica contemporânea, fala de uma «didática musical que nos livra da marcação das palavras de ordem, da marcha», pois se vamos tomar a matéria como movimento e em movimento, ela sempre estará relacionada ao ritmo e o ritmo à marcha. Desse modo, há que operar fora da marcha, com outra noção de ritmo que se organizaria mediante blocos heterogêneos, constituindo-se, assim, a possibilidade de pensar a diferença pelo ritmo:

A própria diferença é rítmica. Uma música que coloca o sistema em variação contínua torna-se um *rizoma*, entra num *continuum* cósmico onde mesmo buracos, silêncios, rupturas e quebras são incluídos, substituindo o par matéria-forma por material-forças: descentra a tonalidade. (200)

A questão sobre a ressonância da experiência crítica é incômoda, mas necessária, pois ela tenta compreender o porquê de pesquisadores, teóricos, professores e críticos literários exercem a faculdade de julgar como rejeição tácita a qualquer coisa que não esteja relacionada ao reconhecimento do idêntico a si mesmo. Sabemos que essa identidade a si mesmo está inteiramente atravessada por questões que ultrapassam ou se encontram aquém do mero ato de julgar se algo é literatura ou não, se faz parte da verdadeira substância do literário ou não. Em inúmeros casos —e os próprios sujeitos críticos não se dão conta disso— a faculdade crítica permanece como atitude olímpica de rejeitar sem se autoimplicar. Nicole Loraux ao interrogar a história anacronicamente, isto é, de modo descontextualizado, sobre o que nos tem a dizer a tragédia grega hoje, pergunta-nos: seremos nós tão civilizados e racionais que teremos esquecido que a cólera nasce da dor? Dessa maneira, a questão se torna complexa e retorna perguntando: por que a crítica de poesia quer tanto encontrar a expressão da experiência de um sujeito conhecedor e consciente das suas relações com a história? Por que ela pensa que encontrará a materialização dessa experiência na concretude da linguagem, portanto, na forma da obra?

## Notas

<sup>1</sup> O número 91 da revista *Novos Estudos*, publicada em novembro de 2011, apresenta o artigo «Negativo e Ornamental. Um poema de Carlito Azevedo em seus problemas», escrito pela professora e crítica literária Iumna Maria Simon e pelo poeta, ensaísta e tradutor Vinícius Dantas. O título do artigo desenha parcialmente o marco ao qual a análise proposta estaria circunscrita —um poema de Carlito Azevedo— no entanto, as ambições do artigo ultrapassam uma análise meramente textual e o leitor se depara com a arquitetura do julgamento da poesia do poeta Carlito Azevedo e, por extensão, de toda a poesia que se pensa a si mesma como contemporânea. Essas questões são constatadas de início, já no título do artigo, pois ao parafrasearem, sem referenciar, o título do ensaio, *Ornament und Verbrechen, Ornamento e crime*, de Adolf Loos que foi publicado na «ultra avançada Viena dos anos de 1908. Os críticos literários autores do artigo sobre o poema de Carlito Azevedo fazem ecoar

sentido e o efeito social do ensaio de Adolf Loos, ou seja, os ensaios tentam suprimir, no sentido de anular, a relação que os objetos/poemas, que são alvo de suas análises, estabelecem com a sociedade que viu aquelas obras nascerem. Cf. Simon, Iumna e Dantas, Vinícius (2011). «Negativo e ornamental. Um poema de Carlito Azevedo em seus problemas» (*Novos Estudos* 91).

<sup>2</sup> Mais próxima, mas não igual, ao sentido que Spitzer encontra no conceito de harmonia do mundo de Ambrogio, ou seja, «era necessario render sensibile il *cum*-spaziale, prima di poter concepire el *cum*-perfettivo. (...) Né l'armonia universale di Ambrogio è morta ai nostri giorni: se l'uomo dell'Ottocento lascia dietro di sé la cella della sua *Stimmung*, può forse trovare una *Stimmung* in cima a uma Montagna, sulla riva del mare, o quando s'immerge nelle onde dela musica (di un Wagner), è divenuta impoetica solo la vita che lo attornia più da presso». Essa é a marca singular da proposta aqui

apresentada, não é mais «impoético» o ambiente que criam os aspectos mais próximos que envolvem a vida do homem, senão ao contrário, porque não se trata mais de mero ambiente e sim de um lugar. No sentido oposto do pensamento dos teóricos medievais e românticos exposto por Spitzer: «la sua situazione è solo l'ambiente, un milieu, una Umwelt, spaziale, sì, ma ristretto e non pervaso della idea di Dio; tale è la situazione che ho cercato di studiare in Milieu and Ambiance» (36–37).

<sup>3</sup> Novamente no sentido estudado por Spitzer: «Tale è la gamma di significati dela parola tedesca: dalla fugacità di uno stato emotivo a uma compresione obbiettiva del mondo. V'è inoltre in questa parola un costante riachiamo alla musica, dovuto, como si mostrerà, alla sua origine, che lo scrittore moderno può ad ogni momento rievocare: (...) La musica esistente in potenza in questa famiglia verbale è come un *basso ostinato*, che accompagna la nota intellettuale dela «unità fra il paesaggio e i sentimenti ch'esso ispria» (8).

## Bibliografia

- AGAMBEN, GIORGIO (2005). «Movimento». *Interthesis I* [en línea], 2006. Tradução de Selvino Assman. Acessada em agosto de 2013 <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/viewFile/748/10830>>
- ANDRADE, MÁRIO DE (1964). «Mestres do Passado», em Mario da Silva BRITO. *Historia do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 264.
- (1972). *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL.
- ANTELO, RAÚL (2010). «Limiars do singular–plural», em *Limiars e Passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG, 128.
- AZEVEDO, CARLITO (1996). *Sob a noite física*. Rio de Janeiro: Sette Letras.
- BENJAMIN, WALTER (1974). «Goethes Wahlverwandschaften», em *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 139–140.
- (1977). «Karl Kraus», em *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 336.
- (1984). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense. Tradução de Sergio Rouanet.
- (2002). *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras. Tradução de Márcio Seligmann–Silva.
- CLARK, THOMAS JAMES (2002). «Modernism, Postmodernism, and Steam». *October Magazine* 100, 154–174.
- COSTA LIMA, LUIZ (1966). *Lira e anti-lira. Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- (2002). *Intervenções*. São Paulo: Edusp. a.
- DERRIDA, JACQUES (1976). *Esporas. Os estilos de Nietzsche*. Rio de Janeiro: Nau, 2013. Tradução de Rafael Haddock Lobo.
- (1991). *Margens da Filosofia*. Campinas: Papirus. Tradução de Joaquim Torres Costa.
- DÍAZ, VALENTÍN (2012). «Genealogia do ornamento», in Susana Scramim, Daniel Link, Italo Moriconi, editores. *Teoria, Poesia, Crítica*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- GARCIA, WLADIMIR (2012). «Como se fosse música», in Susana Scramim, editora. *O contemporâneo na crítica*. São Paulo: Iluminuras, 200.
- LORAUX, NICOLE (1994). *As mães de luto*. Lisboa: Cosmo. Tradução de Maria Cristina Pimentel.

- LOSS, ADOLF (1972). *Adolf Loos: ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili. Tradução de Lourdes Cirlot e Pau Pérez.
- MELO, FRANCISCO MANUEL DE (2007). *Epanáforas de vária história portuguesa*. Coimbra: Faculdade de Letras Universidade de Coimbra.
- MOREIRAS, ALBERTO (1985). «El Arte de marear de Antonio de Guevara y la autonomización del texto novelístico». *Hispania* 68, 724–32.
- PORRÚA, ANA (2007) «Contra el exceso: lecturas del modernismo y el neobarroco en la Argentina». *Seminário Políticas do Anacronismo*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- SIMON, IUMNA e DANTAS, VINÍCIUS (2011). «Negativo e ornamental. Um poema de Carlito Azevedo em seus problemas». *Novos Estudos* 91, 108–120
- SIMON, IUMNA (1985). «Poesia Ruim, Sociedade Pior». *Novos Estudos* 12, 48–61.
- (1999). «Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século». *Novos Estudos* 55, 27–37.
- SISCAR, MARCOS (2013). *Jacques Derrida: literatura, política, tradução*. Campinas: Autores Associados.
- SPITZER, LEO (2009). *L'armonia del mondo*. Bologna: Mulino. Tradução de Valentina Poggi.
- SÜSSEKIND, FLORA (2000, 23 de julio). «Escalas & Ventriloquos». *Folha de São Paulo*, Caderno «Mais», 7.