

A CRÍTICA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA: NO LIMIAR ENTRE A CIÊNCIA E A POESIA*

Caio Ricardo Bona Moreira**

RESUMO: O texto apresenta um breve olhar acerca da crítica literária brasileira contemporânea a partir de uma reflexão sobre o diálogo entre a ciência e a poesia que vêm se estabelecendo com frequência em sua concepção. Trata-se de pensar na potência dos estudos literários do presente voltados para a problematização da cisão da palavra que, segundo Giorgio Agamben, ao longo da história, desde a filosofia platônica, colocou de um lado a filosofia e de outro a poesia. Para Agamben, com a cisão da palavra, a filosofia, ao se afastar da poesia, passou a conhecer seu objeto sem fruí-lo, sem gozá-lo, enquanto que a poesia, ao abrir mão de uma maior reflexão sobre a sua prática, passou a fruir o seu objeto sem o conhecê-lo. Emoção e imaginação seriam elementos fundamentais nessa crítica. Uma parcela significativa da crítica contemporânea, ao praticar aquilo que Maria Esther Maciel chamou de crítica poética, para usar uma expressão de Baudelaire, consegue não só problematizar a já citada cisão da palavra, como praticar uma crítica ensaísta capaz de devolver potência ao texto literário. Nesse sentido, a crítica passa a ser pensada não mais como mera interpretação ou julgamento da obra, mas sim como intervenção e disseminação, já que não está dissociada de todo do próprio objeto que lhe propicia existência. Daí a necessidade de entendermos como se comporta o "gênero" ensaio, tal como é praticado por pesquisadores da área da literatura, seja dentro ou fora da universidade, seja em jornais, revistas especializadas ou em outros espaços de produção crítica. Críticos/poetas/ensaístas como Alberto Pucheu, Raúl Antelo, Alexandre Eulálio, Roberto Corrêa dos Santos são alguns dos críticos-ensaístas que nos têm interessado na pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica literária contemporânea. Ensaio. Poesia.

1. Introdução

Na palestra "Que emoção! Que emoção?", proferida a jovens com mais de dez anos, Georges Didi-Huberman, inspirado nas conferências radiofônicas de Walter Benjamin para crianças, relembra que a emoção é um ato primitivo e, fazendo referência ao livro "A expressão das Emoções nos Homens e nos Animais", de Darwin, observa que para o naturalista esse sentimento pode ser encontrado sobretudo nos animais, nas crianças, nas mulheres, nos velhos e em povos que têm pouca relação com os europeus. Os "selvagens" a que se refere Darwin, nesse caso, estariam numa franca oposição aos ingleses que não choram "a não ser sob a pressão da dor moral mais pungente" (DARWIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16). Sob a égide dessa curiosa polaridade, centrada na existência de sujeitos que se emocionam e de sujeitos que não se emocionam, nasce a expressão típica de que o sujeito que expõe sua emoção aos outros, como que expondo sua própria nudez, seria patético. E tal argumento, na maior parte das vezes, viria carregado de um certo desprezo. Emocionar-se é uma vergonha.

Invertendo a carga negativa do choro, da emoção, bem como da exposição desse sentimento, Didi-Huberman reconhece que aquele que se comove diante dos outros não merece desprezo: "Ele expõe a sua fraqueza, ele *expõe o seu impoder*, ou a sua impotência, ou a sua impossibilidade de 'enfrentar', de fazer boa figura, como se costuma dizer" (DIDI-HUBERMAN,

* Texto completo do trabalho apresentado na Sessão *Limiares da Crítica e da Poesia*, do Eixo Temático *Estudos de Teoria Literária*, do 4. Encontro da Rede Sul Letras, promovido pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem no Campus da Grande Florianópolis da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL) em Palhoça (SC).

** Docente do Curso de Letras Português-Espanhol da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR - Campus de União da Vitória) Doutor. E-mail do autor: caiorbmoreira@hotmail.com

2015, p. 19-20). Nesse sentido, mostrar uma emoção implica num ato de honestidade, na recusa de um fingimento. Trata-se, portanto, de um ato de coragem.

Se para Kant a emoção é entendida com o "defeito da razão", para Hegel as coisas vivas têm o privilégio da dor. Essa tragédia exuberante, como sabemos, em Nietzsche, terá seu valor positivo restituído. Didi-Huberman lembra que o pensamento filosófico a partir de então se modificará profundamente. O filósofo do trágico se debruçará pela poesia, pela arte e literatura mais do que pelas verdades eternas de uma filosofia dogmática: "Depois de Nietzsche, os filósofos comovem-se um pouco mais (...)"(DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 24). E a partir de Bergson as emoções serão entendidas como gestos ativos, gestos de paixão, movimento. Portanto, na expressão "patético", o sentido aristotélico da forma passiva "pathos" (paixão ligada à impossibilidade de agir) daria lugar a um gesto ativo, a emoção entendida como *e-moção*, *moção*, um movimento que consiste em colocar-nos para fora de nós mesmos. A emoção produz, a emoção gera, nos move, se movimenta. Não é à toa que Aby Warburg - aliás lido amplamente por Didi-Huberman e citado na palestra -, tenha se dedicado tanto a sua "pathosformel", preocupado em pensar na historicidade das emoções, na vida das imagens postas em movimento, programa materializado em seu *Atlas Mnémossine*.

Seguindo ainda o pensamento emocionado de Didi-Huberman, lembremos que as emoções, pensadas como *moções*, movimentos, comoções, são também transformações daqueles que estão comovidos:

Transformar-se é passar de um estado a outro: está então bem reforçada a nossa ideia de que uma emoção não pode se definir como um estado de pura e simples passividade. É mesmo através das emoções que podemos, eventualmente, transformar o nosso mundo, na condição, é certo, de que elas se transformem elas próprias em pensamentos e ações (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 39).

Brota daí, por exemplo, a leitura que o teórico faz do filme *O Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, com destaque a uma de suas passagens - a das mulheres que choram e se recolhem diante do cadáver do marinheiro assassinado -, em que a tristeza do luto se transforma em cólera surda para depois se transformar em discursos políticos e cantos revolucionários, ou seja em uma "cólera exaltada". Do luto à luta. Da lágrima da emoção à moção das armas. Se não podemos certamente fazer política real apenas com sentimentos, ensina-nos Didi-Huberman, "também certamente não podemos fazer boa política desqualificando as nossas emoções (...)"(DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 45). No tempo *e-mocionado* em que vivemos - que por sua vez, paradoxalmente, nunca cessa de mascarar sua própria emoção numa espécie de frieza calculada -, essa conclusão é mais do que um mero argumento. Talvez seja possível direcionar esse pensamento para o universo da crítica literária.

Crítica e Poesia

Ao ler o ensaio-palestra, ou melhor, o ensaio-conferência de Didi-Huberman, além de, em certa medida, discreta ainda que comovente, emocionar-me diante do seu texto filosófico-poético, logo ensaístico, pensei com um certo pesar em como a crítica literária - ao longo do século XX, e principalmente desde o advento do Formalismo e da Nova Crítica", acadêmica por excelência -, não costuma se emocionar, ou pelo menos expor a sua emoção diante da obra sobre a qual se debruça ou com a qual conversa. Ainda hoje, na maior parte das vezes - com exceções, é claro -, a crítica parece pautar-se por uma curiosa impassibilidade, e porque não dizer uma certa psicopatia diante da obra que lê. Falta-lhe emoção e imaginação, talvez aquilo que em vários momentos de nossa crítica literária brasileira foi considerado como uma sobra; refiro-me ao "impressionismo crítico", condenado amplamente a partir da criação das Faculdades de Letras no Brasil e da

emergência da Nova Crítica e depois do estruturalismo¹. Se em sua origem, no final do século XIX, o impressionismo crítico, anárquico e antirracional, buscava por meio de Anatole France e Jules Lemaitre, as aventuras da alma do próprio crítico em meio às obras, isso significa que a emoção traduzida nas impressões que os livros causavam nos críticos era sempre posta em relevo. Fruir, ler, passear, ensaiar e criticar são atividades que pareciam estar intimamente ligadas. Esse impressionismo, com o excesso de imaginação que lhe é característico, poderia ser visto não como vagabundagem do espírito, como sugeriu Afrânio Coutinho em seu panegírico dedicado a Tristão de Athaíde, mas como um exercício capaz de devolver potência para a obra lida, já que ler sem emoção pode parecer demasiado chato. Não se trata apenas de divagar, egocentricamente, mas de imaginar mais.

O escritor norte-americano John Williams, em 1985, ao ser questionado se a literatura deveria ser divertida, respondeu: "É claro que sim! Meu Deus, ler sem diversão é estupidez!" (2016, p. 13). Jorge Luis Borges afirmava o mesmo em outras palavras. Não poderíamos pensar o mesmo em relação à crítica?

Com o Estruturalismo e a Nova Crítica, predominantes nos anos 50, 60 e 70, estaria garantida a cientificidade da crítica literária e o réquiem do impressionismo. Não se trata de defendermos o retorno do impressionismo como o modo privilegiado de se fazer crítica no Brasil, mas sim de reconhecer que a leitura pode ser sempre uma atividade também poética pautada pela aventura e pela imaginação. Sabemos que a imaginação para Goethe era a suprema faculdade de todas as coisas, e que para Baudelaire a crítica imaginativa era a crítica ideal.

Alberto Pucheu, cuja crítica vem nos interessando sobremaneira nos últimos anos, tem apontado, num franco e fértil diálogo com a obra de Giorgio Agamben, para um pensamento que suplanta o mero caráter judicativo, alcançando a própria poesia, na sua dimensão inapreensível. Tal experiência pode ser tocada pelo universo da maquiagem, no qual a crítica "desenha, retoca, aumenta, retira, alonga, cobre, suaviza, interfere, enfim, ativamente no outro texto, descobrindo no antigo, novas redes de relações, outras possibilidades de contornos não antevistos, até chegar a composição de um novo texto" (2012, p. 60). Tal ideia é desenvolvida a partir de uma leitura da obra de Roberto Corrêa dos Santos, que pratica uma espécie de "ensaio-teoria-crítica-romance-poesia-conceito", levando a crítica ao que, no contexto das artes plásticas, foi chamado por Rosalind Krauss de "campo ampliado" ou "campo expandido". Trata-se de pensar a crítica a partir de um gesto interventivo (intervenção e não interpretação), ou mesmo a partir de "uma prática instauradora" (2012, p. 52). Escreve Pucheu ainda sobre Roberto: "Diante do texto abordado, diante do crime a ele cometido, tem-se uma crítica que assume para si a crueldade, a crueldade de uma crítica entendida, literária e criticamente, enquanto amor" (2012, p. 50).

Se não podemos fazer literatura apenas com a embriaguez do coração, ou seja, com emoção, como sugeriu Charles Baudelaire inspirado por Edgar Allan Poe, também não podemos fazer crítica, ou seja, ler, desprovidos de nossas emoções. Daí Pucheu pensar a crítica entendida como amor.

Seria preciso reconstituir a partir de Kant o conceito de crítica para descobrirmos o tamanho do abismo que foi se construindo entre a emoção da poesia e a razão da filosofia. Talvez fosse preciso ir mais longe, quando a palavra "crítica" ainda não estava investida com os sentidos que conhecemos hoje na literatura. Refiro-me ao momento em que Platão produz uma cisão que na cultura ocidental se traduz na separação entre a filosofia e a literatura, acontecimento discutido por Giorgio Agamben no prefácio de *Estâncias*. Para Agamben, se a crítica se identifica hoje com a obra de arte, "isso não acontece por ela ser criativa, mas sim por ela ser também negatividade"

¹ O argumento de Afrânio Coutinho é o de que a crítica impressionista, produto de um individualismo romântico, "exagera a reação instintiva, pessoal, transformando-a na medida de tudo" (1975). Para ele, a crítica impressionista institui a supremacia do sujeito e de suas impressões, não conseguindo sair do estágio da submissão da obra, o primeiro a que se refere Tristão de Athaíde. Para Tristão de Athaíde, a crítica é atravessada por um movimento tríplice: "O da submissão à obra, o da dissecação da obra e o da recomposição da obra através das impressões recebidas" (ATHAÍDE *apud* COUTINHO, 1975, p. 155). Dessa maneira, muitos historiadores e críticos não hesitaram em tratar a crítica impressionista como uma crítica menor.

(2007, p. 10)². Ou seja, deve interessar para o crítico garantir as "condições da inacessibilidade desse objeto", movendo-se no enigma, lugar no qual parece, *benjaminianamente*, residir a estância não só da arte, mas também da crítica, já que tanto na crítica quanto na obra de arte, estamos sempre diante de imagens ausentes. Para o filósofo italiano os efeitos dessa cisão são claros: a filosofia conhece o objeto, mas não o goza, não o frui, enquanto o poeta goza de seu objeto, mas não o conhece porque abriu mão de pensar amplamente sobre ele:

Na medida em que aceitam passivamente tal cisão, a filosofia deixou de elaborar uma linguagem própria, como se pudesse existir um caminho régio para a verdade que prescindisse do problema da sua representação, e a poesia não se deu nem um método nem sequer uma consciência de si (2007, p. 12-13).

O que Agamben está querendo mostrar é que essa cisão merece ser interrogada já que a poesia pode se voltar para o conhecimento, assim como a filosofia pode se voltar para o gozo, para a alegria. E por que não acrescentarmos, aqui, para a emoção. E é essa alegria emocionada que penso marcar presença em uma determinada linhagem da crítica literária contemporânea, posta no limiar entre a ciência ou a filosofia e a arte e a poesia. Tenho observado nessa fértil linhagem o interesse consciente ou inconsciente por uma certa problematização da cisão da palavra. Tal crítica, atravessa pela própria poesia, parece desenhar uma estância na qual o crítico deixa de ser entendido como Juiz do Tribunal da Santa Inquisição. Se como observamos, evocando Agamben, que a tarefa da crítica é garantir a inacessibilidade da obra, isso se dá porque na crítica estamos diante de uma imagem ausente. Pucheu escreve que se "o texto crítico se refere a um outro, criticado, é desde uma fratura, desde um desconhecimento fundamental, desde uma cegueira essencial, desde um negativo que se impõe enquanto a impossibilidade de o texto criticado se identificar com o texto que o critica" (2012, p. 50). E se o que está em jogo é a intervenção e não a interpretação, isso se dá porque o texto literário - para usar um argumento de José Castello (2007) -, não existe para o entendimento, mas sim para a invenção. Nesse caminho, projeta-se o procedimento criativo de leitura como um eixo fundamental sobre o qual gira ou pode girar a crítica que vem.

A crítica que vem

² Lembremos de duas passagens importantes do prefácio de *Estância*, que definem o projeto de Agamben, e que dialogam com a perspectiva que vimos tratando até aqui:

Se nas ciências do homem sujeito e objeto necessariamente se identificam, então a ideia de uma ciência sem objeto não é um paradoxo jocoso, mas talvez a tarefa mais séria que, em nosso tempo, continua confiada ao pensamento. O que o perpétuo afiar de facas de uma metodologia que nada mais tem a cortar busca hoje, cada vez mais frequentemente, dissimular, ou seja, a consciência de que o objeto devia ser aprendido frustrou, no final, o conhecimento, acaba reivindicado pela crítica como seu caráter específico próprio. A iluminação profana, a que ela dirige a sua intenção mais profunda, não possui o seu objeto. Assim como toda autêntica *quête* (busca), a *quête* da crítica não consiste em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições de sua inacessibilidade (2007, p. 11).

A crítica nasce no momento em que a cisão alcança o seu ponto extremo. Ela situa-se no deslocamento da palavra ocidental e sinaliza, para além ou para aquém dela, para um estatuto unitário do dizer. Exteriormente, esta situação da crítica pode ser expressa na fórmula segundo a qual ela não representa nem conhece, mas conhece a representação. À apropriação sem consciência e à consciência sem gozo, a crítica contrapõe o gozo daquilo que não pode ser possuído e a posse daquilo que não pode ser gozado (2007, p.13).

Há alguns anos, José Castello (2007), crítico-romancista-ensaísta-contista-jornalista, publicou na extinta revista *EntreLivros* - que circulava nas bancas de jornais -, uma leitura da novela *Um Copo de Cólera*, de Raduan Nassar. A ideia era, a partir dela, analisar os motivos que levaram o autor de *Lavoura Arcaica* a desistir de escrever. Não nos interessa aqui esmiuçarmos a leitura do ensaio, que pode ser lido na íntegra na internet, mas apenas apontar para um curioso procedimento de leitura explorado pelo escritor/crítico. Ao invés de analisar meticulosamente o livro de Nassar, ou dos motivos que o levaram a deixar de escrever, Castello dissemina uma espécie de crítica criativa, logo ensaística, ao garantir as condições de inacessibilidade da obra. Vejamos.

Depois de considerar Raduan Nassar um "escritor do não", inspirado na galeria de Bartlebys de Enrique Vila-Matas - em diálogo com Herman Melville -, e de se perguntar sobre os motivos que levaram o escritor a parar de escrever, o crítico nos informa, explorando a primeira pessoa do singular (incomum no universo da crítica, mas bastante presente no âmbito do ensaísmo) que, numa terça-feira escura, em São Paulo, dedicou-se a reler *Um copo de cólera*, convencendo-se de que o livro guarda uma resposta para os motivos que levaram o autor ao abandono da literatura. Inicia-se aí uma breve narrativa. Com uma pergunta na cabeça, o crítico visita a Pinacoteca Paulista e confessa se deter no conjunto dedicado ao século XIX, concentrando-se em três telas de Almeida Júnior, a saber *Leitura* (1892), *O Importuno* (1898) e *Saudade* (1899). Castello escreve que, enquanto observava os quadros, a novela de Raduan não lhe saía da cabeça. Inicia-se, então, um processo crítico bastante curioso, pois, ao invés de criticar, julgar ou interpretar o romance e/ou as telas, o ensaísta contenta-se (e contentar-se implica sempre numa espécie de emoção e alegria) em estabelecer relações curiosas entre as obras de Almeida Júnior e Raduan Nassar, em imaginar associações inusitadas. Interessante perceber que essas relações não estão dadas *a priori*. Em princípio, não há nada em comum entre as pinturas do realista e a novela de Raduan. É o crítico que inventa essas relações, que só passam a existir depois de imaginadas. A obra se mantém para nós como enigma, ou seja, o crítico garante as condições de inacessibilidade do objeto. Castello encerra o texto apontando justamente para o aspecto inventivo necessário à leitura, ou seja, à crítica:

Saio da Pinacoteca certo de que as telas de Almeida Júnior me ajudaram a ler Raduan. Leitores precisam, sempre, experimentar novos caminhos (como picadas na mata, feitas a golpes de facão) para, enfim, chegar a ler. Não, Almeida Júnior não me ajudou a entender *Um copo de cólera*. Livros não existem para o entendimento, mas para a invenção. Inventamos novas maneiras de ler os mesmos livros. Sobre livros, abrimos outros livros, e nada mais. Mas, como o importuno que se esconde atrás da cortina, como o retrato que não se deixa ver, como o livro que não podemos ler, os livros continuam inacessíveis. Vem-me a sentença de Borges: "A literatura é um eixo de infinitas relações". Quando nega nosso desejo de sentido, e faz desse Não um enérgico Sim, a literatura afirma sua grandeza (2007, s/p).

Inventar novas maneiras de ler talvez seja a função mais importante da crítica hoje, um tempo no qual promover o mero julgamento da obra parece não fazer mais sentido algum. Pensar nas infinitas - ou pelo menos indefinidas -, relações que podem se estabelecer por meio de um procedimento de (des)leitura criativa é uma forma de devolver potência não apenas para a crítica, mas principalmente para o texto literário. Nunca mais leremos Raduan com os mesmos olhos depois de mirar os quadros de Almeida Júnior depois de mirados por José Castello. É nesse sentido que me encanta o trabalho de críticos-criativos como José Castello, Alberto Pucheu, Raúl Antelo, Alexandre Eulálio, Eduardo Portela, Sebastião Uchoa Leite, Affonso Ávila etc. Cada um com uma perspectiva teórico-crítica bastante diferente, com seu estilo, em seu tempo, mas todos exímios inventores de procedimentos. Certamente, cada um mereceria um estudo aprofundado à parte. Poderíamos citar também, a título de curiosidade, um teórico como Georges Didi-Huberman, que não é um crítico *avan la lettre*, mas que produz a todo momento hibridismos entre a teoria/crítica/filosofia e a arte/literatura/poesia/dança. Tome-se como exemplo a relação entre

a o flamenco de Israel Galván, as *Soledades* barrocas e o conceito de trágico nietzschiano, em *El Bailaor de Soledades* (2008). A relação entre o cinema/pensamento de Pasolini com o gesto de resistência que se desprende do voo (vaga)iluminado dos vaga-lumes numa noite de escuridão, em *Sobrevivência dos Vaga-lumes* (2011). O jogo de cores que se prolifera entre os vitrais religiosos e o trabalho pictórico-fotográfico de James Turrel, em *El Hombre que Andaba en el Color* (2014). O voo das borboletas com o saber posto em movimento pelo cinema e pelas artes plásticas, em *Falenas* (2015); A sobrevivência do horror de Auschwitz nas lascas de um tronco de bétula, no ensaio poético/fotográfico intitulado *Cascas* (2013); entre outros textos-ficção desse historiador da arte que poderiam ser compreendidos como poético/ensaísticos.

No caso de Didi-Huberman os jogos teórico/ensaísticos se configuram sempre como uma grande mesa cirúrgica de imagens que, de certa forma, levam adiante o projeto warburgiano do *Atlas Mnémossine*. Trata-se de recuperar uma potência crítica e poética muito presente no ensaio, gênero que vários teóricos já apontaram como uma espécie de passeio. Essa ideia, aliás, já aparece em um dos maiores ensaístas da modernidade, Georg Simmel, que foi professor de Walter Benjamin e Lukács:

Simmel afirmava que o importante não é ter encontrado algum tesouro, mas sim ter escavado. Tal comparação é semelhante ao passeio. Para quem passeia, o caminho e a paisagem são mais importantes que o ponto de chegada. Essa ideia é a própria ideia do ensaio e por isso ele foi, já tantas vezes, desde Montaigne, aproximado a um passeio que o autor faz e nos convida a acompanhar. Isto explica também o inusitado, muitas vezes, do ensaio, como se no meio do caminho se resolvesse tomar uma outra direção. Isto significa que não interessam tanto as conclusões a que um ensaio poderia levar ou que ele poderia trazer, mas sim o processo, o desenrolar do pensamento, o espírito que trabalha, em movimento aventureiro. O movimento é a característica básica do ensaio (2000, p. 35).

Lembremos que no texto de Castello a crítica se dá justamente a partir de um passeio pela Pinacoteca Paulista. Narrar, ensaiar e criticar são elementos, aqui, indiscerníveis. Como não lembrar nesse *falar-flanar crítico* do passeio de Gonzaga Duque evocado no texto "Salão de 1905" - inserido posteriormente no livro *Contemporâneos* (1929) - onde já se prefigura o conceito de crítica de arte tomada como busca inquieta do objeto ausente³. Não seria descabido considerar a crítica de Castello como ensaística. Lembremos que, curiosamente, ela se apresenta no universo da crítica cultural jornalística, ou seja, fora do âmbito acadêmico. É esse tipo de experiência ao mesmo tempo crítica e poética que parece hoje não ser mais exercitada no ambiente universitário. Os motivos disso não conseguimos mapear com precisão: predomínio de uma concepção ainda cientificista/positivista no exercício crítico? Heranças do Formalismo, da Nova Crítica, do Estruturalismo? Falta de leitura ou de gosto pela poesia?

Cumpramos observar que nessa concepção crítico/poética, o leitor/crítico precisa alcançar em seus procedimentos uma criatividade semelhante a do próprio poeta. Não que o crítico necessite ser de fato um poeta, mas sem tino poético ficaria difícil ler a literatura de forma literária. Resquícios conservadores poderiam considerar essa experiência como um devaneio egotista, logo frágil e pouco eficaz como fundamento crítico. Mas o que não é frágil nesse universo de palavras no qual estamos até o pescoço atolados?

João Cezar de Castro Rocha, em *Crítica Literária: Em busca do tempo perdido*, refletindo sobre o atual estado da crítica literária brasileira, bem como desconfiando da vitória da cátedra sobre o rodapé, ou seja, do método sobre o impressionismo, ou ainda, da especialização universitária sobre o diletantismo humanista, propõe a reconstrução da história da institucionalização dos estudos literários para de, alguma forma, "colaborar na invenção do lugar contemporâneo da crítica literária - na universidade e nos meios de comunicação" (2011, p. 14). Tarefa audaz. Depois de detectar um certo marasmo na atual crítica produzida do país e de uma ausência de querelas entre os críticos - que ao longo de nossa história sempre impulsionaram a

³ Discuto esse texto no ensaio "A arte na crítica simbolista: objeto do inapreensível", presente em *O contemporâneo na crítica literária* (2012), organizado por Susana Scramim.

produção literária e crítica - o professor/crítico defende a prática de uma "esquizofrenia produtiva" que preserve as diferenças entre os discursos jornalístico e acadêmico, mas que produza uma "tensão permanente" entre eles, em lugar de uma "conciliação cômoda" (2011, p. 385). Com isso, Castro Rocha não defende o retorno anacrônico à crítica de rodapé, mas a criação de um novo tipo de comentário crítico:

Comentário que, sem abrir mão das conquistas do ensino universitário, aprenda a dialogar com as preocupações típicas do público leitor, cuja maior parte não necessariamente frequentou a Faculdade de Letras. Por que não atualizar a lição de Antonio Candido e Mário Faustino, fecundando o ensaísmo acadêmico com a clareza do texto jornalístico e, ao mesmo tempo, enriquecendo a visão crítica dos cadernos culturais mediante a formação universitária? (2011, p. 386).

Seria essa aproximação ao jornalismo um rebaixamento? Perderia qualidade crítica e/ou poética o comentário a que ele se refere? Qual o lugar do ensaio nesse processo? Tais questões extrapolam o limite deste texto, mas merecem ser discutidas.

Há algum tempo venho pensando no ensaio como o lugar privilegiado onde tem se dado o idílio entre a crítica e a arte, a filosofia e a poesia. Isso não é novidade. Muitos têm refletido sobre o diálogo entre a filosofia e a literatura no gênero ensaio ao longo da história, de Montaigne a Agamben, mas cumpre ainda lermos como essa relação tem se desdobrado na crítica do presente e como ela tem produzido gestos importantes para a produção crítica e literária na contemporaneidade, transformando a nossa maneira de pensar a crítica bem como a literatura do presente. Poderíamos citar novamente um crítico como Alberto Pucheu que tem há algum tempo apontado para a fertilidade de um exercício crítico pautado pela indiscernibilidade entre a crítica, a filosofia, e a própria literatura, seja por meio, por exemplo, de sua leitura da obra de Antonio Cícero, publicada aliás em uma série destinada a pensar nos limiares entre a crítica e a poesia. Refiro-me à Coleção *Ciranda da Poesia*, idealizada e organizada por Ítalo Moriconi. No prólogo da Coleção aponta-se para um exercício que motiva não apenas o trabalho de Pucheu, mas de outros críticos/poetas ou poetas/críticos contemporâneos, participantes ou não da coleção:

Ciranda da Poesia é roda de leitura. Poeta lê poeta que lê poeta. Crítico lê poeta que lê poema. Poema leitura de poema, poesia e crítica, poesia é crítica. Leitura/escrita em movimento. A Coleção Ciranda pretende levar ao leitor de poesia exercícios de análise literária das obras de poetas contemporâneos. Aprender a ler poesia pela prática da análise. Conhecer mais de perto alguns nomes significativos da poesia e da crítica de hoje. Celebrar o trabalho do poeta. Estimular o trabalho da crítica (MORICONI in PUCHEU, 2010, s/p - orelha).

Das aventuras crítico-poéticas de Pucheu poderíamos apontar ainda o já citado livro sobre Roberto Corrêa dos Santos, interessado em pensar no poema contemporâneo enquanto ensaio teórico-crítico-experimental. Ou seja, trata-se nesse caso de pensar filosoficamente e poeticamente na potência crítica, teórica e ensaística da obra de Roberto Corrêa dos Santos. Segundo Pucheu, o poeta em questão leva a demanda de uma crítica enquanto "atividade simultaneamente filosófica e artística ou criadora ao extremo, acatando-a não apenas em seu texto como também na própria concepção dos livros-objetos, de livros-de-artista" (2012, p.10). Depreende-se da leitura crítica de Pucheu a poesia do poeta Alberto Pucheu, tanto em relação à obra de Roberto quanto a de Giorgio Agamben. Tal riqueza se manifestaria, então não apenas na obra de Roberto, mas também na de Alberto⁴. Observemos um outro momento de leitura que se

⁴ Sobre a interessante e prolífica produção crítica de Alberto Pucheu destaco a recente publicação do livro *Kafka Poeta* (2015), no qual o ensaísta nos apresenta um olhar inusitado e poético sobre a "obra menor", entenda-se textos curtos, do autor de *O Processo*; bem como o livro intitulado *apoesia contemporânea* (2014), que reúne boa parte de sua produção crítica.

coloca em diálogo com essa questão. Em um livro dedicado ao estudo da obra-pensamento de Giorgio Agamben, Pucheu escreve:

Ao invés de se apropriar de seu objeto, crítico é o pensamento que, através, de seus elementos constitutivos colocadores dos signos de uma negatividade absoluta, resguarda a inapreensibilidade e a inacessibilidade do objeto, mantendo sua pura e constante liberdade. Fluente, deslizante no abismo do nada, tudo que se relaciona com o positivo fica mantido em inteira contingência e suspensão. Ao invés de apenas uma busca pelas condições de possibilidade do conhecimento, a crítica é, primeiramente, uma garantia das condições de inacessibilidade ao objeto de conhecimento do qual, entretanto, não abre mão, e de sua inapropriabilidade. Destinando-se à reunificação da palavra ocidental fraturada, ela mistura o filosófico ao poético na presentificação do negativo enquanto negativo, como uma estância que se apropria do inapropriável devolvendo-o enquanto inapropriável (PUCHEU, 2010a, 38-39).

Em outros dois momentos do mesmo estudo, o poeta/professor/crítico avalia:

Se ainda se pode dizer que, como sinalizadora da unificação possível do literário e do filosófico, a experiência crítica trata da verdade, deve-se ao fato de que, no duplo sentido de seu risco, nela, a verdade se arrisca e, arriscando-se, a crítica, como a literatura e a filosofia, se apropria da linguagem da irrealidade, alcançando a tarefa mais ambiciosa que jamais um ser humano confiou a uma criação sua (idem, p. 39-40).

Isso não significa abolir um cancelar para sempre as possibilidades de distinção entre os modos literários e filosóficos da linguagem, mas, simplesmente, jogando com elas, brincando com elas, restituindo-as à potência que as anima, amá-las, acreditar nelas a ponto de as devermos destruir, falsificar, fazer delas uma nova felicidade, profaná-las, usá-las e atualizá-las de maneira mais condizente com nosso tempo (idem, p. 42)⁵.

Novamente, o amor aparece como elemento fundamental da crítica em questão. E amar não está desvinculado, aqui, de profanar.

Para dar mais um exemplo, a dimensão crítico-poética, ou seja, ensaística, da qual tratamos, pode ser vista no trabalho de Alexandre Eulálio que, ao situar o seu trabalho no horizonte da utopia, desejou que sua crítica literária se aproximasse dos "portões sem muros, soltos no espaço azul da transcronia", que o escultor português Charters de Almeida projetou para a "celebração das estações num parque aberto no tempo, à espera de lazer e danças do futuro" (1993, p. 16). A frase, bem ao sabor de sua crítica inventiva, poderia funcionar como convite à

⁵ Vejamos mais uma passagem de Pucheu sobre a negatividade na arte/crítica contemporânea:

Nascido nesta ambiência, o crítico enfrenta a contradição de encontrar o morto quando procurava o vivo, de encontrar a sombra quando procurava a luz, de encontrar o inautêntico quando procurava o autêntico, de encontrar o negativo quando procurava o afirmativo. Esquecendo a arte, com seu conteúdo morto, sombrio, inautêntico, negativo; a crítica aborda a arte com seu conteúdo. Do mesmo modo que, no império da avaliação sob a medida do bom gosto, a arte procurou o mau gosto como saída privilegiada, a arte do século XX se inclinou em direção ao que não pertencia à arte, ou seja, estabeleceu como seu o privilégio da não arte, da arte. Fato que ocorreu em manifestações como o ready made (...), causando a reversão da compreensão do ato criador. Não à toa, aqui no Brasil, um dos artistas mais importantes das últimas décadas do século XX foi Arthur Bispo do Rosário que, interno na Colônia Juliano Moreira, nunca quis fazer arte, mas segundo suas próprias palavras, obrigações a serem apresentadas perante o divino no dia do Juízo Final (PUCHEU, 2010a, p. 36).

aventura e à imaginação, palavras cujos sentidos são facilmente apreendidos de sua vasta produção. Se por um lado o ensaio é pensado como museu a céu aberto - lugar onde Chartes de Almeida situou suas cidades imaginárias e onde Eulálio pleiteou poeticamente o enriquecimento da crítica pela sua interpenetração com outros saberes que iam da Sociologia à Psicanálise, passando por outras esferas como a da própria arte -, por outro é a prática de uma disseminação e intervenção como pensou Raúl Antelo, ao situar o ensaio não como forma, mas como experiência, longe da mera vivência ou acumulação, ou seja, como um saber do *perigo* e não do *perito*, por isso um saber extremo: "Creo que el ensayo es, al contrario, una diseminación o disipación. Es el saber que le arrancamos (ex-) a lo que está por perecer, condenado, inútil o inoperante y que, gracias a esa intervención, recupera potencia" (2008, p. 1).

A referência a Raúl Antelo não é fortuita. Em seu trabalho ensaístico urge perceber uma zona de contaminação do poético com o crítico. Na apresentação do livro *Crítica Acéfala*, Antelo apresenta o crítico como aquele que está situado entre a teoria e a ficção:

El crítico ocupa un intersticio de ficción y teoría. Aunque ese su lugar singular nada tiene de desinteresado. Muy por el contrario, en el interés (es decir, en el empeño pero también en la ganancia, esa que nos da la poesía, que "remunera los déficits de la lengua", según Mallarmé) se aviva su pasión por leer y comprender. Inter legere, ser intelectual, poder pensar la experiencia. Y la experiencia de lo moderno es una experiencia con lo acéfalo, no sólo con lo que suspende el dominio de la racionalidad sino también lo que nos muestra la textura de un cuerpo. La acefalidad es un entre-lugar teórico. Allí se cruzan la potencia de pensar de ciertos europeos en guerra enfrentados con su destierro americano, pero también la monstruosa historia local, hecha de excesos y abusos, como el de pensar lo occidental. Borges es el nombre de uno de tales profanadores (2008, p.9).

Lembremos que, em *Estâncias*, o filósofo Giorgio Agamben defende a crítica como "a tarefa mais séria que, em nosso tempo, continua confiada ao pensamento". O argumento nos leva a refletir na forma como a crítica, enquanto potência do pensamento, tem se comportado dos dias de hoje. Não se trata de investigar a sua singularidade, mas de, interessados pelas suas profanações, analisar os limiares entre o seu ser e a arte que a contamina e contagia, quando esta, ao problematizar a cisão da palavra, abole a linha fronteira entre a ciência e a poesia. A seriedade desta tarefa, tal como nos sugere Agamben, no entanto, não elimina o jogo que vem no bojo de uma certa concepção poética que acompanha uma linhagem da crítica literária brasileira contemporânea. Dos mais variados matizes, textos críticos revestem-se de uma dimensão poética que devolve potência ao próprio pensamento científico ou filosófico que originalmente moveria o ato crítico. Cabe ler nessa pluralidade poético-crítica as nuances da crítica que vem.

Agamben, ainda em *Estâncias* escreve sobre a cisão entre a filosofia e poesia que este fato testemunha a impossibilidade da cultura ocidental possuir plenamente o objeto de conhecimento. Para ele, o que acaba suprimido é que "toda autêntica intenção poética se volta para o conhecimento, assim como todo verdadeiro filosofar está sempre voltado para a alegria":

Trata-se da cisão entre poesia e filosofia, entre palavra poética e palavra pensante, e pertence tão originalmente à nossa tradição cultural que já no seu tempo Platão podia declará-la uma velha inimizada. De acordo com uma concepção que está só implicitamente contida na crítica platônica da poesia, mas que na idade moderna adquiriu um caráter hegemônico, a cisão da palavra é interpretada no sentido de que a poesia possui o seu objeto sem o conhecer, e de que a filosofia o conhece sem o possuir. A palavra ocidental está, assim, dividida, entre uma palavra inconsciente como que caída do céu, que goza do objeto do conhecimento representando-o na forma bela, e uma palavra que tem para si toda a seriedade e toda a consciência, mas que não goza do seu objeto porque não o consegue representar (2007, p. 12).

Considerações finais

Em um belo ensaio intitulado "Crítica e Impureza", José Castello sintetiza, numa reflexão sobre a crítica contemporânea, boa parte das questões que discutimos até aqui: a presença da emoção na construção do pensamento crítico, a relação criativa entre crítica e arte, a ausência de fronteiras estáveis entre a ficção e a crítica, o ensaio contemporâneo como uma espécie de crítica poética, a crítica como objeto do inapreensível, a crítica como (des)leitura criativa, a interpretação como intervenção, a ressignificação do conceito de crítica impressionista na contemporaneidade, a esquizofrenia produtiva como uma saída para o impasse com o qual convive a crítica contemporânea, entre outras. Para o ensaísta, pensar a crítica como mera atividade judicativa significa pensar numa atividade voltada "não para o conhecimento, mas sim para o acerto de contas, a retaliação, a vingança e a desforra" (2007, p. 42). Nesse sentido, o crítico não é o dono da verdade; mas, "se decide exercer a crítica, deve ser capaz de fazer uma leitura pessoal (...)" (2007, p. 42), propondo uma visão acerca da obra que exige não apenas um estilo, a criatividade, mas também uma subjetividade inerente à sua existência. Depois de considerar que as fronteiras que separam os dois campos, crítica literária e criação literária, hoje, se embaralham e até mesmo se confundem, Castello, em outras palavras, reivindica para o tempo presente um certo impressionismo, já que entende a crítica como "uma narrativa de sentimentos", ressignificando-a tal como postulada pela tradição acadêmica, científica, teórica:

A crítica literária implica dois movimentos simultâneos. De um lado, o crítico examina a obra, e para isso faz uso de sua bagagem intelectual, de suas leituras e reflexões pessoais, de seu temperamento e sensibilidade, de sua formação. Mas algo se passa, ao mesmo tempo, na direção oposta: a leitura desarmada de uma obra abala e modifica, igualmente o crítico, agitando seus nervos, sua visão de mundo, seus pensamentos e pontos de vista. De modo que **toda crítica é, também, uma narrativa de sentimentos**. É, de uma forma sutil e involuntária, uma confissão daquele que a escreve (2007, p. 47). (grifo meu)

Rever a potência da exposição da *emoção*, entendida por Didi-Huberman como um ato de coragem, bem como da imaginação, no sentido que lhe conferem Goethe e Baudelaire, pode ser uma forma de encontrar outros sentidos para essa in(atual) *nova velha crítica*, taxada pejorativamente de impressionista, e que reaparece de certa forma nos procedimentos de leitura de José Castello. A indiscernibilidade entre a filosofia e a poesia embutida na mitologia crítica apontada por Agamben - e discutida, bem como assimilada no trabalho de Alberto Pucheu, Raúl Antelo, entre outros -, parece sinalizar novos tempos não apenas para os estudos teóricos e acadêmicos, bem como para o jornalismo cultural. A "esquizofrenia produtiva" defendida por João Cezar de Castro Rocha parece de alguma forma dialogar com essa perspectiva. Tal esquizofrenia, a meu ver, não estaria pautada apenas por essa conversa entre o jornalismo cultural e a academia, mas principalmente por uma conversa interessada e inteligente entre a própria literatura e a filosofia, entre a crítica e a poesia, entre o gozo e o pensamento. Em outras palavras, mais do que nunca, urge inventar outros caminhos, novos procedimentos de leitura, para que possamos de alguma forma tocar plenamente ou pelo menos com mais potência o objeto que desejamos. Que aprendamos a falar com ele.

Referências

- AGAMBEN, G. Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ANTELO, R. Crítica Acéfala. Buenos Aires: Editorial Grumo, 2008.

____. Encuesta al ensayo crítico (2008). Disponível em: <
<http://laposicion.blogspot.com.ar/2008/01/ral-antelo-encuesta-al-ensayo-crtico.html>> Acesso:
Fevereiro 2013.

CASTELLO, J. Literatura na Poltrona: Jornalismo Literário em Tempos Instáveis. Rio de Janeiro:
Record, 2007.

____. Segredos Íntimos. Entre Livros. Ed. 32. dezembro 2007. Disponível em: <
http://www2.uol.com.br/entrelivros/reportagens/segredos_intimos_imprimir.html> Acesso:
julho 2016.

CASTRO ROCHA, J.C. de. Crítica Literária: Em busca do tempo perdido. Chapecó: Argos, 2011.

COUTINHO, A. Da crítica e da nova crítica. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília:
INL, 1975.

DIDI-HUBERMAN, G. El Bailaor de Soledades. España: Pre-textos, 2008.

____. El Hombre que Andaba en el Color. Madrid: Abada Editores, 2014.

____. Falenas. Lisboa: KKYM, 2015.

____. Que emoção! Que emoção? Lisboa: KKYM, 2015.

____. Sobrevivência de Vaga-lumes. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DUQUE, G. Contemporâneos. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929.

EULÁLIO, A. Livro Involuntário: literatura, história, matéria & memória. Organizado por Carlos
Augusto Calil & Maria Eugenia Boaventura. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

PUCHEU, A. Antonio Cicero por Alberto Pucheu. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro,
EdUERJ, 2010.

____. A poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

____. Kafka Poeta. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

____. Giorgio Agamben: Poesia, Filosofia, Crítica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010a.

____. Roberto Corrêa dos Santos. O poema contemporâneo enquanto o "ensaio-teórico-crítico-
experimental". Rio de Janeiro: Grandes Mestres, 2012.

SCRAMIM, S. (Org). O contemporâneo na crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 2012.

WAIZBORT, L. As aventuras de George Simmel. São Paulo: USP; Ed. 34, 2000.

WILLIAMS, J. O livro indicado: Stoner. In: Revista *TAG. Abril de 2016. Porto Alegre: TAG
Comércio de Livros Ltda., 2016.