

## QUADROS PARA UMA EXPOSIÇÃO OU O ENSAIO COMO NAMORO ENTRE A CRÍTICA E A POESIA

*Caio Ricardo Bona Moreira*

*À memória de Alexandre Eulálio,  
pintor de ensaios*

### QUADRO 1



*Namorados, sem data.  
Ismael Nery  
óleo sobre cartão  
34 X 26,2 cm*

*Talvez fosse possível imaginar uma poética do ensaio a partir de uma visita imaginária a uma exposição de quadros de Ismael Nery. Murilo Mendes, em um depoimento sobre o pintor, escreveu que certa vez o artista lhe contara que, desde cedo, interessara-se pelo trabalho de Cremona, o pintor italiano dos namorados. Ao longo de sua vida, Nery pintou muitos quadros, e esboçou desenhos com o motivo dos amantes. Penso se esses quadros não poderiam nos convidar a pensar o ensaio como o lugar onde se dá o idílio entre dois apaixonados. De um lado o ensaio é passeio, do outro é o encontro amoroso entre a crítica e a poesia. Os dois corpos em um mesmo plano. Os amantes olham fixamente um para o outro como que intuindo a relação prestes a se concretizar em um beijo.*

Ao situar o seu trabalho no horizonte da utopia, Alexandre Eulálio desejou que sua crítica literária se aproximasse dos "portões sem muros, soltos no espaço azul da transcronia", que o escultor português Chartes 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 aventura e à imaginação, palavras cujos sentidos são facilmente depreendidos 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).

Em busca do *perigo*, ou seja, da aventura, talvez o ensaio possa alcançar aquele lugar interdito ao homem sisudo, ao *perito* que não consegue rir de si mesmo<sup>1</sup>, afirmar os seus disfarces, apaixonar-se pela linguagem, ler de forma sempre diferente os mesmos textos, dar um passo para trás sem com isso retroceder no caminho ou desviar os olhos do presente impalpável para captar nessa manobra de pensamento, outros tempos, outros compassos, outras músicas, outras formas de interferir na vida que chamamos também de obra. Talvez o ensaio nos ensine - ou apenas nos convide - a sermos bárbaros, capazes de falarmos uma outra língua dentro de nosso próprio idioma, ou de criarmos a nossa própria língua que, agora estrangeira, nos significa para o aquém ou além da norma. Talvez nos convide a experimentar uma massa híbrida, um texto paranoico, enlouquecido, cuja rede - pautada pela imaginação -, seria o pano de fundo para associações inusitadas, conexões inesperadas, acasos curiosos. Ler é também obra de acaso. Se o ensaio é o gênero literário mais livre que há, cabe ao indivíduo buscar um outro tom para nele encontrar o lugar de sua liberdade crítica.

---

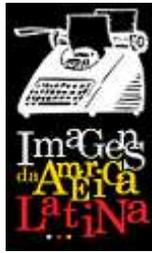
<sup>1</sup> Leopoldo Waizbort, lendo a obra de George Simmel, ao propor uma contraposição entre o *tratado* e o *ensaio*, observa que enquanto aquele pretende ser *sério*, este opta por ser *ligeiro*. O *ligeiro*, aqui, está ligado a outras características do ensaio como *concreto*, *saltitante*, *subjetivo*, *aforístico*, *aberto*, *descontínuo*, enquanto o *sério* está relacionado com *conceitual*, *sem lacunas*, *metódico*, *fechado*, *contínuo* (2006, p. 37).



Jean Starobinski, ensaiando sobre o ensaio, relembra a frase de Montaigne: "Vou, inquiridor e ignorante", para acrescentar que "apenas um homem livre, ou libertado, pode inquirir e ignorar" (2012, p. 57). Ao contrário dos regimes autoritários, que proíbem inquirir e ignorar, o ensaio faz da liberdade do espírito o primeiro e maior objeto de seu desejo. Se por um lado uma liberdade como essa parece hoje ser um bem "escassamente compartilhado", por outro, parece também se apresentar como refúgio, estância, morada da resistência e da reinvenção. É ainda Starobinski que, interrogando sobre a possibilidade de se definir o ensaio, observa que a partir de uma liberdade que escolhe seus objetos e inventa sua linguagem e seus métodos, esta prática deveria saber aliar ciência e poesia, buscando ser, ao mesmo tempo, "compreensão da linguagem do outro e invenção de uma linguagem própria, escuta de um sentido comunicado e criação de relações inesperadas no âmago do presente"(2012, p. 61).

No texto "O ensaio e seu tema", César Aira lembra de um procedimento inventado por ele e outros amigos nos anos setenta com a finalidade de criar ensaios. Tratava-se de um diagrama feito a partir de duas linhas em ângulo reto, sobre as quais eram escritos duas vezes, na vertical e na horizontal, termos como Liberação, Colonialismo, Classe Operária, Peronismo, Estruturalismo, Psicanálise, Sexo etc. Ao acaso, uma palavra era ligada a outra. Bastava pousar o dedo em qualquer lugar do papel e traçar, a partir dele, a abscissa e a coordenada, para encontrar um tema, ou melhor, uma combinatória de dois temas que funcionariam como o ponto de partida para a escrita. O encontro com o tema, que nesse caso se dá a partir da formulação de uma combinatória, seria fundamental no processo, já que o ensaio é "a peça literária que se escreve antes de escrevê-la quando se encontra o tema" (2010, p. 57). Mas como encontrar o tema sem antes escavá-lo?

George Simmel, que, segundo Walter Benjamin, marcou a transição da "filosofia tradicional" para uma "filosofia ensaística", afirmava na introdução do seu *Philosophische Kultur* que o importante não é encontrar um tesouro, mas escavá-lo (*apud* WAIZBORT, 2006, p. 20). Nesse sentido, o ensaio é entendido



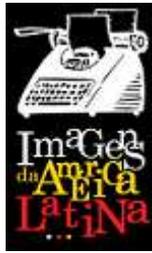
como passeio. O movimento lhe é essencial. Relembremos o procedimento proposto por Aira que, mesmo com ares de brincadeira e provocação dirigidos a um momento de crenças em grandes sistemas, não deixa de ter o seu fundamento, pois pressupõe o ensaio não só como o resultado de uma imaginação prodigiosa - capaz de produzir sentidos a partir da combinação dos elementos mais disparatados possíveis - bem como o resultado de um procedimento, neste caso conduzido pelo acaso<sup>2</sup>. Aliás, Waizbort nos lembra de que, em Montaigne e em Bacon, o ensaio surge como "procedimento contra o peso do sistema, e isto o impregnou para sempre" (2006, p. 58).

Fazer do ensaio personagem, ou seja, ensaiar o ensaio em um texto que pode não ser necessariamente um ensaio, implica assumir a sua dimensão criativa, ou seja, poética, o que por sua vez nos leva a correr alguns riscos mais ou menos capciosos que gostaria de apontar aqui. O primeiro deles, sugerido por Cynthia Ozick, é o de fazer do artigo uma cópia parecida que "certamente não fica bem no corpo" (2011, p. 7). Se o ensaio é leve, livre, e imaginativo, seria constrangedor, e sinal de fracasso, produzir um texto com ares de ensaio que não atendesse a estas prerrogativas. O segundo risco, não muito distante do primeiro, é quase irônico, pois seria o de trair a própria proposta, já que teorizar sobre o ensaio parece um contrassenso. Questionamento semelhante levou Jean Starobinski a perguntar: "Seria possível definir o ensaio, uma vez admitido o princípio de que o ensaio não se submete a nenhuma regra?" (2012, p. 43). Nesse sentido, seria mais profícuo pensar o ensaio como *heresia*, como tratou Adorno (2003), do que como um gênero estável passível de ser definido objetivamente. A cobra morde o próprio rabo.

A solução seria abandonar o problema e passear - como quando vou a uma exposição de quadros - indiferente às nomenclaturas e despreocupado com o fato

---

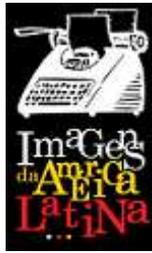
<sup>2</sup> Sabemos da importância do "procedimento" para o escritor argentino que, no livro *Pequeno Manual de Procedimentos* - livro composto por pequenos ensaios -, dá ao conceito uma atenção especial, chegando a afirmar, no texto "A nova escritura" que os grandes artistas do século XX "não são aqueles que inventaram uma obra, mas aqueles que inventaram procedimentos para que a obra se fizesse sozinha, ou não se fizesse" (2010, p. 13). É o caso da peça musical *Music of Change*, de John Cage, analisada no ensaio.



de produzir um ensaio ou um artigo sobre o ensaio, ou ainda um ensaio sobre o ensaio. Já basta o som alto do cachorro do vizinho latindo sem parar na guerra das nomenclaturas. Tudo isso na tentativa de pensar o lugar do ensaio nas práticas de leitura e escrita do presente, bem como a sua força na crítica contemporânea. Para isso, pretendo revisitar um pensamento crítico que se depreende da produção ensaística de alguns simbolistas do final do século XIX e início do século XX, pensando em alguns de seus possíveis desdobramentos na crítica contemporânea. Mesmo que algumas reflexões brotem aqui a partir do contato com outras, não pretendo teorizar sobre o ensaio, mas discutir a crescente tendência de sua prática em uma linhagem da crítica do presente. Escolhi como objeto de interesse o trabalho desenvolvido por Alberto Pucheu, com especial atenção ao ensaio que escreveu sobre Roberto Corrêa dos Santos, publicado em 2012. Meu objetivo é o de ler a *pervivência*<sup>3</sup> de um pensamento crítico oriundo da poética simbolista no ensaio contemporâneo desse crítico carioca que é também poeta. Não estou interessado necessariamente em comparar a crítica produzida por alguns simbolistas com o ensaio produzido por Pucheu, mas vislumbrar algumas afinidades entre o pensamento crítico de ambos. Minha intenção é produzir, ou pelo menos ensaiar, a partir da *fricção* (ou da ficção) dos dois objetos em questão - e conseqüentemente dos tempos neles imbricados -, algum tipo de reflexão capaz não só de recuperar uma linhagem crítica praticamente esquecida dos estudos literários brasileiros - refiro-me àquela produzida por intelectuais ligados ao simbolismo -, mas também chamar a atenção para os seus desdobramentos na crítica singular e produtiva que emerge do trabalho de Alberto Pucheu. Como meu

---

<sup>3</sup> Trata-se de, na dobra desses momentos, sintomáticos de épocas transformadoras, produzir algum tipo de faísca capaz de acender uma reflexão sobre o nosso presente. Trata-se de ver na experiência ensaística de alguns críticos daquele tempo um momento muito especial para o processo de modernização da crítica literária, encontrando para ela uma outra genealogia que não aquela apontada por Flora Sussekind (2003), que relacionou o processo de modernização da crítica ao surgimento das faculdade de letras no Brasil.



objetivo não é esgotar o objeto, contento-me em lançar alguns dados e esperar as rimas.

## QUADRO 2



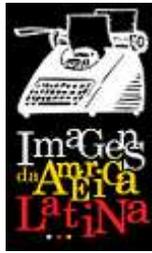
*Namorados, 1927  
Ismael Nery  
Óleo sobre tela  
58.5 X 58.5 cm*

*O ensaio poderia ser pensado como o retrato de um beijo tímido, mas não menos voluptuoso, entre a crítica e a poesia, encarnadas no quadro "Namorados", de Ismael Nery. O corpo de um personagem completa o corpo do outro. O beijo, oficialmente impossível no espaço bidimensional do quadro, porém verossímil, se realiza poeticamente no ensaio, consumindo as fronteiras espaciais e precisas que antes delimitavam os amantes e interditavam o toque dos lábios. O beijo sela o contato e rompe a cisão que antes separava o conhecimento de um e o gozo do outro.*

Se chegamos ao momento de reavaliarmos a cisão da palavra que na cultura ocidental colocou a filosofia de um lado e a poesia de outro, não seria descabido enxergarmos no ensaio um lugar privilegiado onde essa separação possa ser de fato interrogada, tornando indiscerníveis os limites precisos entre conhecimento e gozo. O lugar, nesse sentido, não é entendido necessariamente como algo espacial, mas como algo "mais originário que o espaço", como "pura diferença", para usar duas expressões de Giorgio Agamben, lendo Platão. Se concordarmos com o fato de o ensaio ter o poder de tornar indiscerníveis os limites apontados, é porque seu "lugar" parece marcar o limiar que permite uma confluência dos dois horizontes: crítica/poesia. Não se trata de uma separação, demarcada por uma fronteira, mas de uma confluência marcada por um confim<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Para Maximo Cacciari, confim se pode dizer de muitas maneiras: "Em geral, o termo parece indicar a 'linha' ao longo da qual dois domínios se tocam: cum-finis. Dessa forma, o

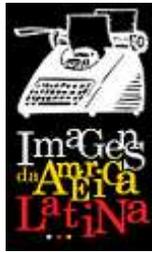


Há um ensaio de Giorgio Agamben que pode nos ajudar a pensar a crítica contemporânea, a sua relação com a tradição da crítica moderna, bem como o lugar do ensaio nas práticas de leitura e escrita do presente. O texto intitula-se "Criação e Salvação". Nele, o filósofo italiano, pensando no precoce desaparecimento dos profetas na história do Ocidente, lembra que a tradição rabínica tende a encerrar o profetismo num passado ideal, que remonta à primeira destruição do Templo em 587 a.C. Com a morte do último *nabi*, o sopro sagrado afasta-se de Israel, no entanto, as "mensagens celestes" chegam aos homens através de *bat kol*, a "filha da voz", isto é, a tradição oral e o trabalho de leitura e interpretação da *Torah*. Para o cristianismo, uma vez que o "messias" veio à terra, os profetas perdem a sua razão de ser. Os enviados são, agora, apóstolos e não mais profetas.

Agamben chama a atenção para o fato de a tradição islâmica ligar a figura e a função do profeta a uma das duas obras ou ações de Deus. Para esta doutrina, há em Deus duas práxis diferentes: a obra de criação e a obra de salvação. Os profetas seriam mediadores da obra de salvação e os anjos da obra de criação. Curiosamente, ao contrário do que se poderia supor, a obra de salvação é entendida como anterior à de criação. Como a primeira obra - a de salvação -, é

---

confim distingue, tornando comum; estabelece uma distinção determinando uma ad-finitas. Fixado o finis (e em finis ressoa provavelmente a mesma raiz de figure) 'inexoravelmente' se determina um 'contato' " (*apud* ANTELO, 2008, p. 09). Raúl Antelo discutindo as ideias de confim e limiar, e problematizando as categorias tradicionais de lugar, escreve: "(...) ao dizer fronteira, ao nos colocarmos à frente, estamos lidando com linhas ou demarcações, desenhos que são desígnios e que, portanto, nos ilustram acerca da absoluta ausência de inocência desses traçados. Há, por trás deles, uma política do saber que *confronta* e submete à crítica a noção de modernismo, o que não quer dizer, necessariamente, abandonar a modernidade, senão, pelo contrário, devolver a esses conceitos sua possibilidade, uma vez que preservar, acriticamente o modernismo abre-lhe as portas ao mais desastrado neo-conservadorismo, aquilo que Alain Badiou, ainda com indisfarçável galocentrismo, chama, em livro recente, de *petainismo* (...) O lugar é portanto singular-plural. O lugar *são* as próprias extremidades em i-mediato contato, *ta eschata*, nos relembra Cacciari, e é impossível, em suma, definir o lugar sem referência ao corpo, ou seja que não existe nenhum topos que não seja habitado, porque a própria noção de *topos* implica também o *eschaton* do ente que nele insiste. *Topos* não poderá, por isso, se entender como uma extensão uniforme, equivalente ou vazia. Nunca poderá se confundir com uma idéia *a priori* de espaço" (ANTELO, 2008, p. 1-11).



mais importante que a segunda - a de criação -, os profetas seriam mais importantes que os anjos, pois é a sua obra que torna compreensível a criação, dando-lhe sentido: "Maravilhoso é que a redenção do criado tenha sido confiada, não ao criador (ou aos anjos, que procedem diretamente do poder criador) mas a uma criatura" (2010, p. 13). Isso significa que "não será o poder angelical (e em outras palavras, demoníaco) com que os homens produzem as suas obras,(...) mas o que lhes compete, mais humilde e corpóreo, enquanto criaturas, que salvará o mundo" (*idem*, p. 13). Significa também que, no profeta, "os dois poderes de certo modo coincidem, que o titular da obra da salvação pertence, quanto ao seu ser, à criação" (*idem*, p. 13).

Essas ações não estão trancafiadas em um passado remoto. Para Agamben, na cultura da época moderna, a filosofia e a crítica herdaram a obra profética da salvação, enquanto que a poesia, a técnica e a arte, herdaram a obra angélica da criação. Com a secularização da tradição religiosa, ambas perderam progressivamente a memória da relação que as ligava:

Onde, outrora, o poeta sabia dar conta da sua poesia ("Abri-la pela prosa" [Aprirla per prosa], dizia Dante) e o crítico era também poeta, o crítico, que perdeu a obra da criação, vingasse sobre esta pretendendo julgá-la; o poeta, que já não sabe salvar a sua obra, compensa esta incapacidade entregando-se cegamente à frivolidade do anjo (2010, p. 13).

Dando um passo adiante nessa discussão, poderíamos pensar na crítica e na poesia como "dois rostos de um mesmo poder divino". Seguindo os argumentos de Agamben, poderíamos também considerar que a obra de criação é centelha que se soltou da obra profética, assim como a obra de salvação é "só um fragmento da criação angélica que se tornou consciente de si próprio" (*idem*, p. 14).

Não é apenas em "Criação e Salvação" que Agamben discute o divórcio entre arte e filosofia, poesia e crítica. No prefácio de *Estâncias*, a separação entre os dois universos é discutida a partir de uma reflexão sobre a cisão da palavra na cultura

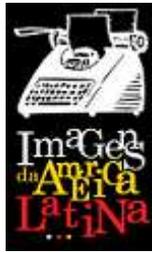


ocidental que a partir de Platão coloca a filosofia de um lado e a poesia de outro. O argumento do filósofo italiano é o de que essa cisão testemunha a impossibilidade da cultura ocidental de possuir plenamente o objeto do conhecimento. De um lado está a poesia, que possui o seu objeto, mas não o conhece - porque abriu mão de pensar a si própria -, do outro, está a filosofia, que conhece o seu objeto, mas não o possui - porque deixou de elaborar uma linguagem própria, como se sem ela seu filosofar não fosse abalado. O que dessa forma acaba não sendo considerado é que "toda autêntica intenção poética se volta para o conhecimento, assim como todo verdadeiro filosofar está sempre voltado para a alegria" (2007, p. 13).

Ao *crítico-profeta* poderia ser dirigida a missão de desguarnecer as fronteiras estáveis dos universos apartados, neutralizando a cisão que fez do poeta *persona non grata* na República de Platão, e do crítico um "chato-boy", com seu complexo de "vira-lata", na República do poeta. Ao ensaísta poderia ser delegada a tarefa *profético-angelical* de substituir o conhecimento sem gozo ou a posse sem conhecimento pelo "gozo daquilo que não pode ser possuído", ou pela "posse daquilo que não pode ser gozado". Penso que se há um lugar privilegiado no qual essa plenitude *crítico-poética*, ou *artístico-filosófica*, pode ser encarada e exercida com conhecimento e prazer, esse lugar é o do ensaio. Não à toa, Maria Esther Maciel observou no texto "Crítica de Poesia: Desafios Contemporâneos" que a prática do ensaio compreendido como forma híbrida e assistemática de escrita "talvez seja a mais adequada ao exercício da crítica poética do nosso tempo" (2010, p. 2)<sup>5</sup>. Isso por vivenciarmos hoje uma "flexibilização das fronteiras, uma hibridação de linguagens e discursos, o que se reflete também no âmbito do fazer crítico"(2010, p. 2). Nesse processo de *hibridação e flexibilização* parece não fazer

---

<sup>5</sup> Maria Antonieta Pereira chama a atenção para o fato de que pela conjunção de fatores de distinta natureza, o pensamento filosófico segundo o modelo sistêmico da metafísica europeia desenvolveu-se precariamente entre nós. Neste caso, "revigorado por seu parentesco com a literatura e atraído por sua função estruturante, o gênero ensaístico atuou de forma a constituir uma importante - se não a principal - forma de razão crítica praticada não só no Brasil mas em todo o continente latino-americano" (2006, p. 173).



mais sentido para a crítica contemporânea reiterar as ideias de imparcialidade e objetividade científicas no processo de análise, em que interpretação e julgamento formam a sua justa medida por meio de um método teórico estável, assim como não parece interessar à crítica a leitura desprovida de reflexão<sup>6</sup>.

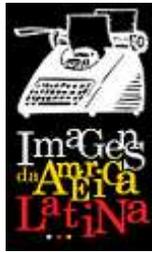
Ao falar em ensaísmo, Maria Esther Maciel usa positivamente o termo *crítica poética* - arrisco falar também em *crítica criativa* -, uma atividade que poderia ser considerada, pejorativamente, como impressionista e incapaz de dar conta de seu objeto. No entanto, penso que essa crítica a que se refere a pesquisadora pode ser pensada de uma forma menos catastrófica.

Não seria fortuito lembrar que "crítica poética" foi a expressão usada por Baudelaire para se referir àquela crítica que ele considerava a melhor. No texto "Salão de 1846", Baudelaire observa que "a melhor crítica é a que é divertida e poética" (1995, p. 673). A ela, o poeta opunha a crítica fria e algébrica. Das lições de Baudelaire, advém boa parte do pensamento crítico que emerge com os intelectuais ligados ao movimento simbolista. Por pensarem a poesia como um absoluto, não dissociando, assim, o trabalho poético de outras esferas como a da crítica, os simbolistas produziram um pensamento que considero *(in)atual*, por isso contemporâneo. A crítica por eles produzida - inspirada na filosofia do romantismo alemão - parece ser uma das primeiras tentativas, entre nós, de uma crítica que não deseja ser apenas criativa, mas também enigmática, no sentido proposto por Benjamin, ou mesmo da negatividade de que nos fala Agamben<sup>7</sup>. Curiosamente, é também a crítica que faz parte de uma linhagem que foi menosprezada por pesquisadores que, muitas vezes, a trataram pejorativamente

---

<sup>6</sup> Pesquisadores têm chamado a atenção para o diálogo interessante que pode ser estabelecido entre o universo acadêmico e jornalístico, na constituição de uma crítica produtiva. O procedimento crítico apresentado por João Cezar de Castro Rocha (2012) reivindica uma "esquizofrenia produtiva" cujo modo de ser estaria pautado por um hibridismo conciliador entre a linguagem acadêmica (científica) e jornalística.

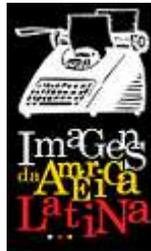
<sup>7</sup> Analiso com mais atenção a crítica simbolista no texto: "Crítica Simbolista: objeto do inapreensível", publicado no livro *O contemporâneo na crítica literária*, organizado por Susana Scramim (2012). No artigo, procuro me aprofundar na relação entre crítica e poesia presente nos ensaios produzidos por escritores simbolistas.



como impressionista e falível, justamente por não ser sistematizada, como pretendeu ser boa parte da crítica oficial que pleiteou modelos científicos no final do século XIX, ou a *nova crítica*, que no Brasil encontrou em Afrânio Coutinho um de seus divulgadores mais fervorosos.

No Brasil, Nestor Vitor e Gonzaga Duque foram dois críticos ligados ao movimento simbolista que se destacam no final do século XIX e início do século XX. Gonzaga Duque, considerado por Andrade Muricy como um crítico impressionista (1969), exercita uma crítica bastante diferente daquela praticada na *belle époque*. Interessado nas discussões sobre a arte em geral com especial atenção às artes plásticas, o crítico carioca foi um dos fomentadores do primeiro grupo simbolista brasileiro, oriundo da Folha Popular, ao lado de poetas como Emiliano Pernetta e Cruz e Sousa. Nestor Vitor encontrou em Gonzaga Duque um provocador, cuja irreverência migrava para o plano da linguagem, fazendo o crítico adotar um estilo artístico, “cheio de neologismos e de propositadas heresias sintáticas (...)” (VITOR, 1979, p. 244). Como um simbolista, praticava uma escrita “enigmática”, que fazia parte de um projeto ao mesmo tempo crítico e poético. Vera Lins conclui que os textos de Gonzaga Duque sugerem que a crítica também é o “lugar de uma imaginação produtora, que acolhe o paradoxo e o enigma. Suas imagens mostram o limite dos conceitos. Mostram a movência singular da crítica” (2006, p. 385). Tal linguagem crítica incorpora a imagem, produzindo uma subjetividade na qual o inconsciente joga a sua sombra, “um imaginário forte, que vai articular uma crítica ensaística, que se coloca quase como gênero. Nela a linguagem se teatraliza, se adensa e se intensifica” (2006, p. 376).

O que quer uma crítica ensaísta cuja linguagem se teatraliza, se adensa e se intensifica? O que ela pretende ao provocar o pensamento ao invés de o tornar claro? Certamente, além de rarefazer os limites entre a crítica e a própria literatura, trata-se de entender a crítica como objeto do inapreensível, garantindo, assim, a própria inacessibilidade da arte como seu bem mais precioso. Essa postura pode ser percebida em textos como “O Salão de 1895” (1929), no qual



Gonzaga Duque descreve um encontro com uma bela dama em uma exposição. A personagem aparece no início do ensaio, quando o crítico entra no Salão Nacional de Belas Artes, mas logo desaparece. Ela deslumbra o narrador que, na sequência, passa a comentar as obras sem, no entanto, esquecer do mágico encontro. Estamos diante da passante de Baudelaire, que aparece e desaparece subitamente. Se no poema das *Flores do Mal* trata-se de uma alegoria do eterno e do transitório, as duas metades da arte, no ensaio de Gonzaga Duque estamos diante de uma alegoria da arte como objeto do inapreensível. Ao invés de concentrar-se em comentar as obras, o narrador se vê diante da impossibilidade de fazê-lo, pois assim como a moça desaparece, a arte foge, escapa, do comentário. A crítica é o retrato de um objeto ausente. A arte não está ali onde é esperada e a crítica, ao invés de esgotar-se no comentário, desdobra-se para fora de si. O ensaio, nesse sentido, acaba sendo a "estância" fantasmática de um encontro-desencontro, de um possuir despossuindo. Há, nele, um "corpo a corpo" com a linguagem que faz da prática crítica uma experiência de gozo e de pensamento.

Em um ensaio dedicado ao romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queiros, o crítico, ao invés de analisar a obra, como seria o esperado, produz um objeto que oscila entre a crônica e a crítica da crítica. Recupera elementos da memória, narrando pormenorizadamente a lembrança viva dos dias de juventude quando "com a mão trêmula e o coração aos saltos", abriu o "desejado e precioso Primo Basílio" (2001, p. 285). E na sequência passa a produzir uma crítica da crítica, relembando as censuras sofridas pelo autor português em solo brasileiro: "Mas, de toda a parte, grunhia o vozeirão rouquento da crítica nacional: Isto é imoral! - E como imoral ia correndo o livro de mão em mão" (2001, p. 288). Gonzaga Duque protela a análise do livro para um momento que nunca chegará, deixando a impressão de que o que lhe interessa nos idos de 1908 é recuperar o tempo passado e não o livro perdido na crítica. É certo que nem todas as críticas de Gonzaga Duque fazem na crítica a afirmação de um objeto ausente, mas mesmo nas outras - que em sua maioria são dedicadas às artes plásticas - criticar é uma tarefa



que beira o literário, o que é demonstrado pelas descrições poéticas que realiza dos quadros que analisa. Quanto mais pretende descrever o objeto, demorando-se nas cores e formas - que fazem lembrar um poema simbolista -, mais o objeto parece lhe escapar.

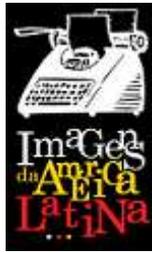
Assim como Gonzaga Duque produzia uma crítica que poderia ser considerada poética, criativa ou ensaística, a sua prosa poderia ser considerada crítica<sup>8</sup>. Seu romance *Mocidade Morta*, que trata dos bastidores da vida intelectual artística do Rio de Janeiro do século XIX, foi considerado por Alexandre Eulálio como uma "narrativa de forte entonação reflexiva e ensaística" (1989, p. 57). Se esse livro pode ser considerado um romance-ensaio, contos como "A morte do palhaço" e "Agonia por Semelhança", que integram o livro *Horto de Mágoas*, podem ser considerados como contos-ensaio, por proporem de maneira singular uma reflexão sobre a arte na própria arte.

A produção ensaística de nossos simbolistas ficou à margem da crítica oficial, formada no final do século XIX pela tríade Silvio Romero - José Veríssimo - Araripe Júnior. Nestor Vitor projetou-se como o crítico oficial do movimento, mas até hoje continua sendo considerado uma figura menor no contexto da crítica do final do século XIX e início do século XX. Em alguns casos esse fator se deu justamente por seu ensaísmo estar atrelado ao universo simbolista<sup>9</sup>. Gonzaga Duque também é

---

<sup>8</sup> Andrade Muricy, em uma conferência apresentada no I Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, na Universidade do Recife, em 1960, observa que o estilo de Gonzaga Duque era eminentemente literário, experimentado em gêneros não passíveis de serem acoimados, como a crítica das artes em geral, de híbridos, "porquanto não ocupam territórios interartísticos: o romance, o conto, o poema em prosa" (1964, p. 255). Gonzaga Duque é tratado por Muricy como impressionista, no entanto, não no sentido pejorativo: "(...) a sua estética é impressionista, e da sua crítica não se deve exigir que estivesse armada, como a de hoje, dum complexo aparelhamento técnico e especulativo" (*idem*, p. 257).

<sup>9</sup> Wilson Martins considerou Nestor Vitor um impressionista puro, o quarto mosqueteiro da crítica brasileira oitocentista e o "o maior dos nossos críticos menores" (1994, p. 311). Para Martins, faltava a ele a consciência profissional com que Veríssimo exercia a crítica literária: "A crítica de Nestor Vitor murcha rapidamente por se haver identificado demais com a fortuna do Simbolismo (...). Se as largas arenas do cientificismo exigiam a grande voz de Silvio Romero, é apenas proporcional que as capelas simbolistas vissem nesse



considerado como um crítico simbolista, embora grande parte de seu ensaísmo seja dirigido às artes plásticas. Fora Nestor Vitor e Gonzaga Duque nenhum outro intelectual ligado ao movimento se projetou para além dos cenáculos simbolistas. No entanto, alguns outros intelectuais ligados ao movimento exerceram a crítica, como Colatino Barroso, Félix Pacheco, Frota Pessoa, Severiano de Resende, Elísio de Carvalho, Saturnino Meireles, para citar apenas alguns. Saturnino de Meireles, por exemplo, em 1901, publicou na revista simbolista *Rosa-Cruz*, um ensaio intitulado "Literatura a Peso", no qual discute o papel da crítica a partir de uma reflexão sobre a leitura ácida que José Veríssimo fez dos poemas em prosa de Raul Pompéia. Veríssimo, ao ler "Canções sem Metro", escrevera que seus pequenos poemas em prosa eram a prova da incapacidade de Pompéia para "obras de maior fôlego e um impertinente desafio à curiosidade, à benevolência, à simpatia do leitor" (*apud* MEIRELES, 1980, p. 347).

Para Saturnino, a crítica não estava aparelhada para analisar com eficiência a produção simbolista e José Veríssimo teria reduzido o seu trabalho a uma questão de pesos e medidas. O ensaio defende um afrouxamento dos limites entre crítica e arte, ao considerar que "o crítico que não for simultaneamente um artista, não conseguirá nunca fazer, com superioridade, a análise de uma obra puramente de arte" (MEIRELES, 1980, p. 348). Parece-nos curioso que este pensamento tão atual seja um objeto de reflexão corrente entre alguns críticos praticamente esquecidos da *belle époque*. Saturnino de Meireles defende ainda que é preciso que o crítico possua "o mesmo grau de sensibilidade do artista, para sentir o produto dessa sensibilidade", ou seja, "estar mais ou menos na mesma correspondência de sentimentos, ser movido pelo motor da inteligência" (1980, p. 348). É justamente o desequilíbrio, a cisão entre o gozo e o pensamento, entre o artista e o crítico que

---

sacerdote modesto e sussurrante o ministro escolhido dos seus ritos; acontece apenas que Nestor Vitor foi mais o oficiante das exéquias simbolistas do que o pontífice solene das suas missas triunfais. E essa pequena disjunção de tempo e de momento explica que, afinal de contas, ele haja entrado na história literária como um crítico menor, o que não é injusto, mas não deixa de ser lamentável" (1994, p. 311-314).



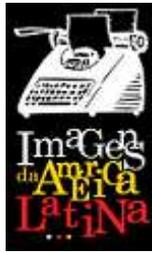
produziu, segundo Meireles, a "apreciação absurda" de José Veríssimo sobre os poemas em prosa de Raul Pompéia.

Outro crítico ligado ao simbolismo é Artur de Miranda que no artigo intitulado "Missal" - publicado na *Revista Ilustrada*, logo após o lançamento do livro homônimo de Cruz e Sousa -, abre mão do caráter de exemplaridade da crítica. A crítica, entendida como um lugar seguro e judicial, é negada por Miranda, que chega a demonstrar um certo mal estar diante da tarefa: "Custa-me (e não o direito com mágoa) assinar trabalhos que, por motivos de ordem literária e artística, possam parecer levemente à crítica"<sup>10</sup> (1980, p. 179). Estamos aqui diante de um pensamento que abre mão de sua própria "cabeça" - prenúncio de uma espécie de crítica que poderíamos chamar também de *acéfala*. O abandono de determinada posição crítica permite a Artur de Miranda produzir uma crítica criativa, abandonando assim o próprio abandono, o que poderia ser uma forma de pensar os próprios rumos da crítica e um caminho para a sua sobrevivência. Algo semelhante acontece em um ensaio que Emiliano Pernetta escreve sobre o poema "Alma Penitente", de Dario Vellozo. Em uma das passagens, Pernetta materializa em sua crítica uma "nevrose" semelhante àquela buscada por Vellozo no poema:

É de uma opulência heráldica, de uma nudez olímpica, de uma eloquência satânica, esse anátema vibrado com uma ferocidade doentia e voluptuosa de quem vinga numa carnação de rosa toda a miséria sangrenta e esplêndida da vida. (...) Oh! Eu creio que a batalha pelo definitivo, em Arte,

---

<sup>10</sup> Na sequência, Artur de Miranda escreve: "Não pense, pois, que vou criticar o *Missal*, de Cruz e Sousa; façam-me este favorzinho, sim? Sobre este livro completo, policromo, que tem áureas cintilações de estrelas cadentes e castas lactescências de luas; que é o triunfo glorioso do Estilo, do Ritmo, da Originalidade; e que pela natureza intrínseca determina a vibração de um artista particularíssimo e a notável estética do Decadentismo, - cumpre-se, apenas, comunicar à escrita a impressão diáfana, espiritualizada à inglesa, com que ele, através das páginas vitalizadas por um dolorimento sutil, pelo espírito me passou cantando. (...) para nós outros que fizemos da Arte uma Religião, a síntese do iluminismo emocional, certamente a piedosa crítica, a dogmática crítica, não é mais do que a água-furtada dom rombo conselheirismo classificador de megatérios pré-históricos, a vida da impotência esperançosa, a dispnéia da imbecilidade" (MIRANDA, 1980, p. 179).



é mais sangrenta e terrível que todas as memoráveis batalhas de Cesar e Alexandre! Não basta ter muito talento, é necessário também um esforço sobre-humano para vencer o Demônio Irritante da Forma., para florescer e abrir ao sol a flor de luz doentia da Quimera decifrar o Tacel, Farés, Manel, das Religiões; intoxicar-se nervosamente de mundanismo e de neologismo; é necessário tudo isso, para conhecer, enfim, todos os segredos, d'álma e de corpo, dessa bárbara Sibila, de lábios irônicos e enigmáticos (1980, p. 65).

Ao lermos o fragmento, poderíamos inicialmente concordar com Andrade Muricy que, ao se referir à crítica dos simbolistas, observou que a inflação verbal e as convenções vocabulares resultantes da tematologia simbolista "tornavam as mais simples notícias bibliográficas enfáticas e solenes" (1952, p. 287). No entanto, em muitos casos, aquilo que poderia ser visto como mero preciosismo poético e/ou malabarismo sintático, pode dar lugar a uma reflexão que vê nesses jogos de linguagem uma desautomatização da crítica "tradicional", um esvaziamento proposital de seus juízos, uma atividade capaz de fazer da crítica um objeto inoperante.

O que nos interessa não é pleitear um lugar para a crítica simbolista no panteão da crítica literária brasileira, até porque não há necessariamente uma crítica propriamente simbolista. Se há uma crítica simbolista é aquela que, por ter sido praticada pelos intelectuais ligados ao movimento, teve materializada em seu corpo um pensamento ligado à linguagem de sua poesia.

Penso que não se trata de uma crítica que deseja apenas plasmar a linguagem poética, mimetizar seus sons, ritmos e palavras, mas uma crítica que, tendendo para o ensaio, demonstra, que para o poeta-crítico simbolista, não há uma fronteira demarcando com precisão os limites entre o crítico e o poético. Naturalmente, essa vocação não está distante da tradição de poetas-críticos, que é uma marca da própria modernidade, uma tradição que, desde Baudelaire, antecedido por românticos alemães, injeta potência na atividade crítica por meio de um imperativo da arte. Se de um lado há o poema que se desdobra em pensamento, e



que não é só pensamento, mas que pensa esse pensamento, de outro, não no seu oposto mas na sua linha de continuidade, há a crítica que assume a poesia não como o "outro", mas como um outro que é também a imagem de si próprio. Se a poesia é tomada como imaginação e pensamento, a crítica, outro lado de uma mesma moeda, é tomada como pensamento e imaginação. A formulação não está distante da concepção presente em "As almas e as formas", de Lukács, para quem o ensaio se aproxima da ficção pelo seu caráter de inacabamento, pautado no diálogo entre o ficcional e o filosófico<sup>11</sup>.

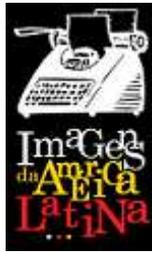
Para finalizar o passeio pelo segundo quadro de Ismael Nery, gostaria de lembrar do argumento de Nestor Vitor que, em 1929, na introdução da obra *A crítica de ontem*, escreve que "o crítico também é um poeta, que cria tendo por objetivo os idealistas da natureza" (1969, p. 256)<sup>12</sup>. Assumir o crítico como uma espécie de poeta implica não apenas pensá-lo como aquele que pode desenvolver uma escrita cuja linguagem em algum momento se aproxima da poesia, mas pensar a crítica para além da autonomia "cientificista" tão em voga no processo de modernização dos estudos literários.

Naturalmente, o ensaísmo produzido pelos simbolistas, colocando-se em franca oposição às tendências oficiais da crítica do período, pelas condições marginais de sua existência, acabou caindo na armadilha de, muitas vezes, ser

---

<sup>11</sup> Vera Lins observa que no simbolismo arte é pensamento e a crítica, como pensamento sobre o pensamento, é um pensamento objetivamente produtivo e totalmente lúcido: "Se o pensamento produz, não é cálculo mas imaginação, e a crítica é criação. Como no ensaio, busca-se a forma, a linguagem, lugar onde o pensamento cria a sua própria matéria" (1997, p. 15). Dessa maneira, poderíamos pensar na crítica produzida pelo simbolismo como um namoro entre o anjo e o profeta, de Agamben.

<sup>12</sup> Antes disso, em 1916, numa carta dirigida a Andrade Muricy, aconselha o jovem crítico a ser menos cientificista e mais artista (1969a, p. 81). E ao comentar o livro *Suave Convívio*, detecta que a paixão maior de Muricy é por "criar de novo", apanhando a essência da obra que estuda e expõe ao leitor com toda a "ingenuidade dos verdadeiros críticos" (1969a, p. 241). A ideia de ingenuidade reaparece em outra carta dirigida ao mesmo interlocutor. Nela, Nestor Vitor apresenta duas condições para a existência do crítico: a capacidade de "simpatia" - pois para ele, só compreende quem simpatiza - e a capacidade de não trair essa simpatia por força de outro sentimento qualquer; ou seja, "é sermos ingênuos na crítica como o poeta o é na criação" (1969a, p. 124). A simpatia seria responsável por permitir uma comunhão entre o crítico e o artista.



veículo para o elogio mútuo entre autores/amigos, ou sendo instrumento para uma crítica de sustentação, *la critique de soutien*, contra os seus antagonistas cultores de uma crítica burguesa e incapaz de ler com eficiência a obra dos simbolistas. Cabe ao presente e ao futuro a tarefa de pensar que força essa crítica - por vezes militante, por vezes poética, e por vezes as duas coisas -, ainda produz. A discussão é longa e suplanta os objetivos deste passeio. Passemos ao terceiro quadro.

### QUADRO 3



*Sem Título, sem data*  
Ismael Nery  
nanquim e aquarela sobre papel  
36.5 x 25.8 cm

*Amor é sempre ensaio ou será ele a prática de uma escrita amorosa onde a crítica está encantada pela alegria enquanto o poema está apaixonado pelo saber? O corpo dele preenche o corpo dela, enquanto ela, morada ou estância, reveste com a sabedoria dos astros, o corpo do ser amado. Para Agamben, o que fica fechado na "estância" da crítica é nada, mas esse nada contém a inapreensibilidade como "o seu bem mais poderoso". Amor é sempre um enigma. O ensaísmo entendido como prática erótica ou como a fala de uma pessoa apaixonada. Nesse sentido, o ensaísta pode ser apontado como amador, não necessariamente como alguém que não sabe o que fala, mas que não descola a sua escrita de seu objeto de desejo, seja para dele falar bem ou mal. Talvez possamos aprender com Derrida que não há fundo na escritura, mas apenas escrita sobre escrita. A crítica não pode pretender encontrar o fundo da obra, "pois esse fundo é o próprio sujeito, isto é, uma ausência", ensaiou Barthes.*

Interessa-nos perceber como se desdobra o pensamento simbolista em práticas críticas contemporâneas como aquela praticada por Alberto Pucheu. Ao não isolar poesia e crítica em esferas estanques e ao priorizar tanto a leitura quanto a escrita do ensaio crítico-poético, como uma forma não só de problematizar a cisão apontada por Agamben, mas também de entender essa prática como mais apta para apreender o fenômeno poético, Pucheu não só devolve potência a uma linhagem da crítica praticamente obliterada dos estudos



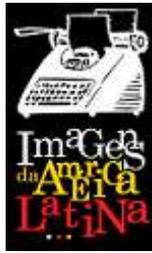
literários, como ensaia com perspicácia aquela "mitologia crítica" que Giorgio Agamben (2005) apontou como uma mitologia que já existe e que conclama os poetas a serem também filósofos (críticos) e os filósofos (críticos) a serem também poetas.

Se de um lado encontrávamos o anjo (poeta), fazendo da criação o sentido do seu existir, e de outro o profeta (crítico), salvando a obra de criação, agora, estamos diante de um profeta que também é anjo, ou de um anjo que também é profeta. Criação e salvação são atos que habitam um mesmo corpo, um corpo que poderíamos chamar aqui, a título de ilustração, de ensaio. Se o poema para Roberto Corrêa dos Santos é *ensaio-crítico-teórico-experimental*, o ensaio de Pucheu, lendo Roberto, é *crítico-teórico-poético-experimental*.

Essa dimensão alcançada pela escrita de Pucheu não é inerente apenas ao livro que dedica a Roberto Corrêa dos Santos. Antes disso, em um dos livros que integra a coleção *Ciranda da Poesia*, no qual se debruça sobre a poesia de Antonio Cicero, o poeta-crítico-professor já exercita com criatividade aquelas reflexões teóricas oriundas da filosofia e presentes nos livros *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica* (2010a) e *Nove Abraços no Inapreensível* (2008).

Pucheu, no ensaio sobre Antonio Cicero, além de apresentar alguns poemas inéditos do poeta e de propor uma leitura para outros já conhecidos, parte do conceito de "agoral" que, para Cicero, engloba tanto o presente atualizado quanto outros presentes possíveis. Daí o interesse em pensar a sua poesia não como atual, mas como "intempestiva" e "extemporânea".

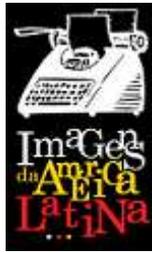
O ensaísta-poeta-crítico-professor discute o trabalho de Cicero como uma poesia que pensa o presente em sua inatualidade, uma poesia que sai do presente para captar o seu horizonte. O anacronismo que subjaz na categoria do "agoral" é pensado a partir dos poemas de Cicero, cujo olhar volta-se constantemente para o universo filosófico e mitológico. No entanto, trata-se de uma mitologia que, ao ser "presentificada", perdeu a qualificação do que lhe era próprio. Suas figuras são "abissais", pois agora não se sustentam mais na natureza, mas na linguagem.



Pucheu chama a atenção para o fato de que os poemas de Cícero, fazendo experiência de vários tempos, sujeitos e lugares, "guardam ressonâncias do que, iluminando-nos foge de nós e nos ofertam a potência de nossa própria atualidade, o 'agoral'" (2010, p. 30). Essa experiência é detectada como a força maior da arte contemporânea, que passa pelo presente para arrastá-lo ao extemporâneo. O que demonstra que o interesse do ensaio não é apenas pensar a poesia de Cícero, mas, a partir dela, discutir a própria arte contemporânea. Não basta ler os poemas de Cícero, é preciso arrancar deles uma potência capaz de ilustrar, em sua inatualidade, a própria contemporaneidade. Mas o que gostaria de destacar aqui, além das formulações já apontadas, é aquilo que movimenta a escrita do ensaio. Pucheu não se satisfaz em interpretar a poesia de Cícero, ou apenas de propor uma teoria sobre o contemporâneo, mas intenta atravessar o objeto que lê e permitir que sua escrita seja atravessada também por ele. Estamos, aqui, na esfera da intervenção e não no domínio hermenêutico da interpretação.

Recorrentemente, Pucheu explora um recurso bastante curioso. Refiro-me à repetição com diferença de um conjunto de palavras e ideias que são responsáveis por formar um encadeamento que poderíamos chamar aqui de barroco, um recurso que parece não estar muito distante dos procedimentos de repetição e encadeamento de ideias, usados por Padre Vieira, em seus *Sermões*. Penso no paralelismo, como recurso de repetição ou anáfora. Imagino que esse procedimento produz um efeito não apenas poético, mas também crítico. Não parece funcionar simplesmente como um instrumento do "bem dizer", pois à medida que vai sendo operado, no bojo da repetição e diferença, vai agregando sentidos novos ao que está sendo dito. O que demonstra que a poesia está dentro do horizonte da própria escrita do crítico. Vejamos um exemplo. Depois de apresentar um poema inédito de Cícero, Pucheu escreve:

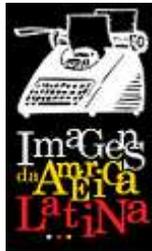
O poema é o limite que guarda o ilimitado oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é uma forma que guarda o informe oculto da poesia na resplandecência



de sua superfície. O poema é o corpo que guarda o incorporal oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é o determinado que guarda o indeterminado oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é alguma coisa que guarda o nada oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é uma evidência que guarda o incerto oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é um exterior que guarda o infundado oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é uma clareza que guarda o breu oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é o amarrado que guarda o desamarrado oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é a lembrança que guarda o esquecimento oculto da poesia na resplandecência de sua superfície (2010, p. 58-59).

Reproduzimos, aqui, apenas uma parte da enumeração. A lista é grande e ocupa quase três páginas do ensaio. Se para Décio Pignatari, lendo Mallarmé, o poema é a determinação de uma indeterminação, o é também para Pucheu que, consciente da inapreensibilidade que ronda a poesia, produz, ao ler o poema de Cícero, mais enigmas. Como produzir um ensaio sobre a poesia senão com imaginação e com o tino de poeta? A escrita aqui, repetindo e diferindo, faz ao mesmo tempo *poesia-crítica-cinema-teoria-ensaio-experimental*. Pucheu encena e filma o seu próprio teatro.

No ensaio intitulado *Roberto Corrêa dos Santos: O poema contemporâneo enquanto o "ensaio teórico-crítico-experimental"*, publicado em 2012, Pucheu mergulha no trabalho crítico-criativo do professor e poeta/artista Roberto Corrêa dos Santos. A alusão ao mergulho aqui não pressupõe necessariamente uma licença poética materializada na metáfora, mas uma ação de leitura/escrita que propõe um corpo a corpo com a própria crítica. Nesse sentido, talvez fosse mais pertinente pensar o livro como um mergulho não apenas no trabalho de Roberto, mas também na própria crítica. O que estou sugerindo é que estamos diante de um livro que propõe uma imersão na atividade crítica e poética também de Pucheu. Um livro que toma e é tomado por uma experiência poética e crítica que é uma



experiência de crítico e poeta. Portanto, o mergulho não é tomado aqui como um trabalho exaustivo interessado em esgotar o seu objeto, dissecando todas as suas partes, mas como uma ação capaz de tornar indiscerníveis, não apenas os limites entre crítica e poesia - tal como pensaram os simbolistas -, mas também entre Roberto e Pucheu. Poeta que fala de poeta, crítico que fala de crítico, poeta-crítico que fala de poeta-crítico. Texto que se contamina e se contagia com texto: "Escrever sobre o que se lê é ir tornando seu e do outro aquilo antes apenas pressentido, mas sem força de existência, de uso ou de intercâmbio"(PUCHEU, 2012, p. 13).

Ao invés de escrever "sobre" Roberto Corrêa dos Santos, Pucheu escreve "com" ou mesmo "em", compondo uma leitura que é uma "sobre-escrita", um ensaio de "mais-valia", fazendo do objeto com o qual escreve ou àquele no qual escreve um corpo tatuado que lhe deve "sobrevida". De um lado o leitor é convidado a experimentar o pensamento de Roberto Corrêa dos Santos, de outro é chamado a vislumbrar a escritura do poeta-ensaísta, que como vimos não fala de fora, mas de dentro do próprio texto que lê.

De um lado o leitor é chamado a visualizar os livros-objeto de Roberto, refletindo sobre os limites entre arte e pensamento, de outro é seduzido - e não meramente conduzido - pelo crítico que, enquanto lê, escreve, presentificando em seu tecido uma concepção de crítica profética que não apenas "salva" a obra angelical de criação, mas que mantém a inapreensibilidade de seu objeto, no jogo de uma trama que busca ao mesmo tempo o gozo e o conhecimento.

André Monteiro, em um texto sobre o livro, chama a atenção para a "zona de confraternização" que se estabelece nos textos de Pucheu e Roberto, que poderiam ser considerados anjos e profetas ao mesmo tempo, no sentido que Agamben dá a esses personagens conceituais:

Quando se entra em textos de Alberto Pucheu-Roberto Corrêa dos Santos, sejam os considerados poéticos, sejam os considerados ensaísticos, sejam os falados e performados



em palestras, encontros acadêmicos, encontros não acadêmicos, percebe-se, neles, uma propositada e impura "zona de confraternização", como quer Alberto Pucheu, entre o poético e o teórico, o poético e o filosófico, o filosófico e o ficcional, o teórico e o ficcional, o ensaístico e o literário, o literário e o não literário, o literário e o plástico, o plástico e o não plástico, a palavra e a não palavra, a fala e o silêncio, o silêncio e o grito (MONTEIRO, 2012, p. 2).

Nota-se que essa "zona de confraternização" não é inerente apenas ao livro sobre Roberto, mas também aos ensaios de Pucheu, como aquele interessado na obra de Antonio Cicero. Trata-se de um projeto desenvolvido desde os trabalhos eminentemente teóricos do poeta-ensaísta, já que as próprias fronteiras entre o artístico e o teórico são por ele questionadas.

Aquilo que Pucheu detecta em Roberto Corrêa dos Santos é o que poderia ser também encontrado em seu próprio trabalho: "Uma indecidibilidade entre o ensaio e a ficção, uma inseparabilidade entre o ensaio e o poema, um desguarnecimento de fronteiras entre o ensaio, a ficção e o poema, entre o gesto e o conceito, entre conceito e a imagem e o ritmo"(2012, p. 31). Dessa forma, à medida que Pucheu discute o trabalho de Roberto Corrêa dos Santos, no ensaio, vai tecendo suas considerações acerca da especificidade do trabalho crítico com força poética. Por isso, o elogio maior é à imaginação como combustível para a máquina de produzir crítica: "A imaginação é uma aceleradora dos processos de conhecimento, que ela antecipa. Sem a imaginação, não há crítica, comparação, discernimento" (2012, p. 30). O procedimento bebe de uma concepção crítica muito próxima dos simbolistas. Se para os simbolistas a imaginação é o elemento primordial da poesia e da crítica, bem como o veículo do inapreensível, não seria fortuito pensar que há uma afinidade entre as duas linhagens apontadas aqui.

Recentemente, Alberto Pucheu, no texto "Uma tese sobre a crítica literária brasileira", questionou a afirmação de Antonio Candido, na qual, parafraseando Mefistófeles, considera a crítica como "cinzenta", e "verdejante e áureo" o texto que ela aborda. A essa concepção, que vê a crítica como um gênero auxiliar, menos

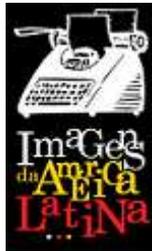


importante que os "gêneros criativos" (literários), Pucheu contrapõe um tipo de crítica que se quer poética e criadora, reivindicada, por exemplo, por Euclides da Cunha em uma conferência sobre Castro Alves, em 1907<sup>13</sup>. Nela, o autor de *Os Sertões*, usando termos semelhantes aos de Candido, mas invertendo o seu sentido, ataca "os escrúpulos assombradiços da crítica literária". O que Euclides da Cunha está propondo é já o "consórcio entre teoria e arte"<sup>14</sup>. Não é estranho o fato dessa postura ser defendida pelo autor de uma obra na qual os limites entre ciência e arte, pensamento e poesia, ensaio e literatura, são desguarnecidos, falo de *Os*

---

<sup>13</sup> A conferência de Euclides da Cunha é, portanto posterior ao já citado ensaio "Literatura a Peso", de Saturnino de Meireles.

<sup>14</sup> Alberto Pucheu, assim como Maria Esther Maciel usa o termo "crítica poética", nesse caso para definir o tipo de crítica pleiteada por Sérgio Buarque de Holanda. O argumento pode ser justificado a partir de uma referência a uma coluna do autor de *Visão do Paraíso*, publicada em 1940, no *Diário de Notícias*: "Nada mais fácil e nem mais tentador que apresentar a crítica e a poesia como duas manifestações literárias radicalmente antagônicas. É um prazer para o espírito poder descansar nessas delimitações rígidas, sucessivas e lapidares que consentem o abandono de toda inquirição mais profunda. Não admira que se tenha procurado definir aquelas manifestações pela intensidade com que parecem excluir-se mutuamente, e não estão longe de nós as tentativas de certa escola que procurou explorar ao extremo esse suposto antagonismo. (...) Em realidade a oposição entre poesia e crítica é apenas metafórica, procede de uma simplificação dialética e não pode ser aceita ao pé da letra. Se fôssemos aceitá-la ao pé da letra, teríamos de conceber o crítico ideal como um monstro de abstrações armado de fórmulas defuntas e ressequidas, sempre pronto para aplicá-las à vida numerosa e multiforme. E se quiséssemos imagens em que exprimisse mais concretamente essa oposição, diríamos que a crítica está para a poesia na relação em que está um cemitério para um hospício de alienados. O antagonismo rancoroso que se procurou forjar entre as duas espécies literárias corresponde bem ao intelectualismo excessivo de nosso século, em que as ideias suplantam violentamente os fatos, em que os conceitos formados da realidade substituíram-se à realidade. (...) A verdade é que o primeiro passo da crítica está na própria elaboração poética e os seguintes estão nos reflexos que o produto de semelhante elaboração vai encontrar no público. Nessa reação do público há uma parte apreciável de recriação. Cada indivíduo, cada época recria as obras de arte segundo sistemas de gosto que lhe são próprios e familiares. É graças a essa milagrosa recriação - quer dizer criação contínua e sempre renovada - que Homero ou Cervantes podem ser e são nossos contemporâneos, compondo uma ordem simultânea com todos os outros autores do passado e do presente, embora signifiquem para nós qualquer coisa de bem diverso daquilo que significaram para os homens de seu século. A grande função da crítica, sua legitimação até certo ponto, está na parcela decisiva com que pode colaborar para esse esforço de recriação. Ela dilata no tempo e no espaço um pouco do próprio processo de elaboração poética. e nesse sentido não é exagero dizer-se que a crítica pode ser verdadeiramente criadora" (1996, p. 272-273).

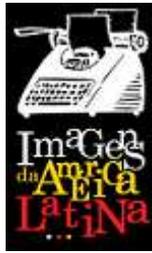


*Sertões*. Se para Euclides da Cunha o consórcio entre ciência e arte era já naquele momento a tendência mais elevada do pensamento humano, cabe perceber a sobrevivência desse pensamento em uma linhagem que, no século XX, atravessa, por exemplo, o ensaísmo de Sergio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre. Segundo Pucheu, o que se projeta, então, para o escritor do futuro, é que "seja um polígrafo capaz de uma síntese das mais delicadas entre os trabalhos literários e científicos, na qual as supostas diferenças tecnográficas e artísticas encontrariam campos de indistinções nos quais faria suas maiores apostas" (2012a, p. 100).

Ao lado da primeira concepção de crítica, a de Candido, e da segunda, a de Euclides da Cunha, o poeta-ensaísta apresenta uma terceira, aquela realizada por poetas-críticos-teóricos. É o caso de Mário de Andrade, Augusto de Campos, Roberto Corrêa dos Santos, entre outros. Mas a atenção é voltada para uma linhagem ainda pouco presente nos dias de hoje, aquela que produz uma miscigenação entre o crítico e o poético, mas que é produzida não por poetas-críticos, mas por *críticos críticos*. Dessa linhagem, o autor destaca o trabalho de Eduardo Portela, aquele que parece ser "o primeiro crítico exclusivamente crítico a se posicionar explicitamente, como um certo marco histórico inicial, do lado dos que demandam uma crítica colorida, ensolarada, instauradora (...) (2012a, p. 110). Penso que essa crítica produzida por *críticos críticos* é tão rara quanto o oásis no deserto, tendo em vista que um crítico que não é poeta, ou que pelo menos não possui a imaginação poética - concebida por Saturnino de Meireles como fundamental -, dificilmente conseguiria produzir uma crítica como essa. O que não significa que ele não possa existir. Eduardo Portela<sup>15</sup> é a prova disso. No entanto, não seria ele um poeta *avant la lettre* sem sabê-lo?

---

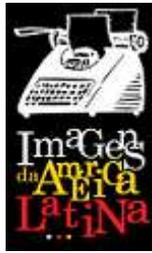
<sup>15</sup> Alberto Pucheu lembra que para Eduardo Portela, "o ensaio é tanto mais perdurável quanto mais aceso pela poesia"; o ensaio é "a arte mais a intenção reflexiva", e uma "crítica não criativa não pode ver a criação" (*apud* PUCHEU, 2012, p. 111).



Não seria fortuito lembrar que essa zona de contaminação do poético com o crítico na obra de *críticos críticos* aparece com recorrência no trabalho de Raúl Antelo. 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 contextura 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. Puede ser un guía en los vericuetos de tantos otros compañeros de viaje: Ángel Rama, Glauber Rocha, Benjamín Fondane, Francisco Ayala, Haroldo de Campos, Arturo Carrera o Tamara Kamenszain. El crítico inter es se cierra (se abre) con algunas lecturas menudas.

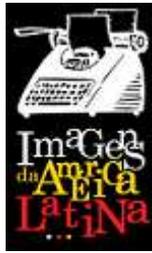
Essa experiência a qual se refere Antelo é materializada com eficiência em seus próprios ensaios. Os procedimentos de leitura por ele inventados em seu trabalho, que vai das aulas que ministra aos textos que publica, demonstram que a imaginação é fundamental para o trabalho crítico, bem como possível. Tanto ele quanto Alberto Pucheu, de forma bastante diferente, mas não menos interessada, produzem a meu ver aquela "mitologia crítica" a que se refere Agamben. Ou seja, estamos diante de uma mitologia que já existe, uma mitologia que não necessariamente está interessada em convocar o crítico a escrever poesia ou convocar o poeta a fazer crítica, mas em colocar ambos em um lugar no qual "a fratura da palavra que, na cultura ocidental, divide poesia e filosofia torne-se uma



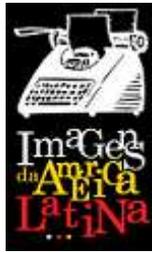
experiência consciente e problemática, e não uma canhestra remoção" (AGAMBEN, 2005, p. 166). Se o ensaio, hoje, pode ser o lugar de um pensamento que é *poesia-crítica-cinema-teoria-ensaio-experimental*, ou *crítico-teórico-poético-experimental*, ou ainda *poético-simbolista-teórico-crítico-experimental*, que ele seja bem-vindo. E se lhe falta a segurança dos métodos plenos e senhores de si, não faz mal. Na exposição, com anjos e profetas, importa passear.

#### **Referências:**

- ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, G. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Infância e História: Destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Nudez**. Lisboa: Relógio D'água, 2010.
- AIRA, C. **Pequeno Manual de Procedimentos**. Curitiba: Arte & Letras, 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-crítico.html>> Acesso 02 fevereiro 2013.
- ANTELO, R. Lindes, Limites, Limiars. In: **Boletim de Pesquisa NELIC**: Edição Especial V.1 - Lindes / Fronteiras (2008). Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/issue/view/994>> Acesso: 01 fevereiro 2013.
- BARTHES, R. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BAUDELAIRE, C. **Poesia e Prosa: volume único**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BUARQUE DE HOLANDA, S. **O espírito e as letras, estudos de crítica literária I, 1920-1947**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.



- DUQUE, G. **Contemporaneos**. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929.
- \_\_\_\_\_. **Impressões de um amador**: Textos esparsos de crítica (1882-1909). Organização: Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- EULÁLIO, A. **Livro Involuntário**: literatura, história, matéria & memória. Organizado por Carlos Augusto Calil & Maria Eugenia Boaventura. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- \_\_\_\_\_. Literatura & Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.
- LINS, V. **Novos Pierrôs, velhos saltimbancos**: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século carioca. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura: Câmara Brasileira do Livro: The Document Company: Xerox do Brasil, 1997.
- \_\_\_\_\_. Traços de cor: a crítica de artes plásticas e uma tradição de críticos-poetas. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org). **Palavra e imagem: memória e escritura**. Chapecó: Argos, 2006.
- MACIEL, M.E. **Crítica de Poesia: Desafios Contemporâneos (2010)**. Disponível em: < <http://rumositaucultural.files.wordpress.com/2010/06/maria-ester-maciel-critica-de-poesia-desafios-contemporaneos.pdf>> Acesso 01 fevereiro 2003.
- MARTINS, W. **Pontos de Vista**: crítica literária, 8: 1968, 1969, 1970. São Paulo: T. A. Queiroz, 1994.
- MEIRELES, S. Literatura a Peso. In: CAROLLO, C. L. **Decadismo e Simbolismo no Brasil**. Crítica e Poética. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1981. (vol II) p. 345-35
- MIRANDA, A. de. Missal. In: CAROLLO, C.L. **Decadismo e Simbolismo no Brasil**. Crítica e poética. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980. (vol I) p. 179-181
- MONTEIRO, A. **Apresentação-não apresentação. Mediação-não mediação. De talvez SIM**. Roberto Corrêa dos Santos-Alberto Pucheu. Disponível em:



<[http://www.albertopucheu.com.br/pdf/ensaios/andremonteiro\\_apresentacao.pdf](http://www.albertopucheu.com.br/pdf/ensaios/andremonteiro_apresentacao.pdf)> Acesso 01 fevereiro 2013.

MURICY, A. Da crítica do simbolismo pelos simbolistas. In: **Crítica e História Literária**: Anais do I Congresso de Crítica e História Literária. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1964.

OZICK, C. Retrato do ensaio como corpo de mulher. In: **Revista Serrote**. Rio de Janeiro: IMS, 2011. (edição n. 9). p.7-13

PEREIRA, M.A. O ensaio e o pensamento crítico no Brasil. In: MOREIRA, M.E.; CAIRO, L.R.V. (orgs). **Questões de crítica e historiografia literária**. Porto Alegre: Nova Prova, 2006.

PERNETA, E. Sobre Alma Penitente. In: CAROLLO, C.L. **Decadismo e Simbolismo no Brasil**. Crítica e poética. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980. (vol I) p. 61-66

PUCHEU, A. **Antonio Cicero** (Ciranda da Poesia). Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

\_\_\_\_\_. **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.

\_\_\_\_\_. Uma tese sobre a crítica literária brasileira. In: SCRAMIN, S. (Org). **O contemporâneo na crítica literária**. São Paulo: Iluminuras, 2012a.

PUCHEU, A. (Org). **Nove abraços no inapreensível: filosofia e arte em Giorgio Agamben**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue: FAPERJ, 2008.

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

STAROBINSKI, J. É possível definir o ensaio? In: **Revista Serrote**. Rio de Janeiro: IMS, 2012. (edição n. 10). p. 43-61

SUSSEKIND, F. **Papéis Colados**. 2 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

VITOR, N. **Obra Crítica de Nestor Vitor I**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969.



\_\_\_\_. **Obra Crítica de Nestor Vitor III.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura e do Esporte, 1979.

WAIZBORT, L. **As aventuras de Georg Simmel.** 2 ed. São Paulo: USP; Ed. 34, 2006.