



Programa de Pós-Graduação em
Letras: Estudos Literários
da Faculdade de Letras da UFMG

Artigo disponível em
<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>

POÉTICAS DA LUCIDEZ : NOTAS SOBRE OS POETAS-CRÍTICOS DA MODERNIDADE

Maria Esther Maciel
UFMG

RÉSUMÉ

Dans cet essai je cherche étudier la tradition des poètes-critiques modernes, ayant comme but pas seulement la diversité contradictoire des poèmes et de la production théorique de ces auteurs, mais aussi identifier les possibles traits capables d'attribuer à la critique faite à partir de la création poétique une spécificité par rapport à la critique faite par des non-poètes. J'essaie de montrer encore comme ces poètes se sont tournés vers leur temps, théorisant la Modernité et en composant – par des chemins inconnus – une histoire sélective et pas linéaire de la poésie moderne.

“... S'accoutumer à penser en Serpent qui s'avale par la queue.

Car c'est toute la question. Je “contiens” ce qui me “contient”. Et je suis successivement contenant et contenu.”

Paul Valéry

1

Seduzidos pelas construções da razão crítica, muitos poetas modernos converteram a poesia em espaço de reflexão crítica e de debate sobre si mesma, propondo-se também a suplementar o trabalho criativo através de textos teóricos sobre questões pertinentes ao fazer literário, ensaios sobre outros autores e outras obras que lhes são afins, bem como reflexões mais generalizadas sobre a poesia e a cultura do seu tempo e do passado.

Pode-se dizer que essa prática, fundada na aliança explícita entre criação e reflexão, marcou pelo menos a metade da história da poesia moderna ocidental e ainda vigora, com outros matizes, no cenário crítico contemporâneo, remontando inegavelmente a uma das vertentes poderosas do Romantismo: a dos alemães de Jena, em fins do sec. XVIII.

Reunidos em torno da revista-manifesto “*Athenaeum*”, os poetas Novalis, August e Friedrich Schlegel inauguraram um modelo poético não menos contraditório que inovador, que tinha como princípio básico a auto-reflexão. Digo contraditório porque os românticos, empenhados na conquista de uma “universalidade progressiva”, puseram a poesia em contato com a filosofia e a religião, além de buscarem a conjunção entre poesia e prosa, inspiração e crítica, poesia de arte e poesia da natureza, arte e vida, literatura e sociedade. À exigência do rigor intelectual aliaram a sagrada espontaneidade da poesia e à teoria da criatividade poética, os exercícios transcendentais.

Mas à parte o gosto acentuado dos poetas românticos pelo sagrado e pelos vãos da imaginação, do qual não me ocuparei especificamente neste ensaio, pelo menos num primeiro momento eles privilegiaram a consciência poética em detrimento da espontaneidade e da inspiração.

Conforme assinala Maurice Blanchot a propósito da “febre intelectual” que contagiou os primeiros românticos e conduziu a poesia ao território da lucidez crítica, “o romantismo é excessivo, mas seu primeiro excesso é um excesso de pensamento.”¹

Walter Benjamin, em sua tese sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão, observa, cuidadosamente, que as palavras “crítica” e “crítico” são as mais recorrentes nos escritos dos poetas do *Athenaeum*. Crítica, no sentido de “experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma”². O que significa que, à medida que a poesia é consciência, a consciência da poesia passa a ser também poesia.

A ironia, tal como foi concebida pelos românticos, torna-se um conceito fundamental dentro desse processo: não mais entendida como um mero recurso de retórica, mas sistematizada enquanto um sofisticado artifício literário, ela permite ao poeta distanciar-se criticamente de sua obra e ao mesmo tempo nesta introduzir o seu ato de distanciamento, possibilitando, assim, não apenas a disjunção entre sujeito poético e sujeito empírico, como também a relação dialógica entre exame crítico e criação poética.

Caracterizada por Schlegel como uma “beleza lógica”, por resultar, como elucidou Victor-Pierre Stirniman, “de um juízo reflexivo que tem por objeto o próprio refletir, portanto da reflexão estética sobre o próprio sujeito que reflete”³, a ironia define o sujeito cindido pela consciência de sua própria cisão.

Esse conceito, posteriormente redimensionado à luz das teorias poéticas do século XX, sob o nome de metalinguagem, pode ser considerado - enquanto primeira tentativa de se evidenciar teoricamente o descentramento do “eu” poético e a crise da idéia de literatura como representação - uma das grandes contribuições do primeiro romantismo para a formação da poesia e da crítica modernas.

Esse romantismo, designado por Haroldo de Campos como “intrínseco”, em contraposição ao romantismo declamatório e sentimental

1. BLANCHOT, 1988. p.8-3.

2. BENJAMIN, 1993. p.74.

3. STIRNIMAN in: SCHLEGEL, 1994. p.21.

4. CAMPOS, 1985. p.25.

que vigorou em muitos países do Ocidente⁴, inclui também poetas como Wordsworth e Coleridge, na Inglaterra, e Edgar Allan Poe, nos Estados Unidos, dentre outros. O que não significa, entretanto, que outros poetas anteriores não tivessem se dedicado ao exercício da reflexão dentro ou a partir da poesia que faziam.

Em Dante, por exemplo, coexistiram o criador, o teórico da linguagem e o pensador político. Camões exerceu com maestria a metalinguagem em muitos dos seus poemas, e Horácio foi, além de poeta, um eminente teórico da poesia clássica. Não podemos nos esquecer também de autores que antecederam imediatamente o advento do romantismo alemão, como Schiller e Goethe. Neste último encontramos o modelo mais completo de poeta-pensador que, afeito ao entrecruzamento de diferentes campos do conhecimento, compôs uma obra enciclopédica, onde a *práxis* poética convive com uma ampla reflexão sobre temas universais. Ele pode ser inclusive considerado - a despeito de suas particularidades - precursor de um ramo que, dentro da tradição ocidental de poetas-críticos, define a postura interdisciplinar de muitos escritores desta segunda metade do século XX, como por exemplo, Octavio Paz. Só que, à diferença deste e dos demais, Dante e os outros antecessores ainda estavam comprometidos com todo um sistema metafísico clássico e/ou cristão, sustentado na busca da verdade e da totalidade, representadas por Deus ou pela Razão. Neles, o sujeito poético ainda estava longe de ser relativizado ou descentrado e a linguagem poética ainda não tinha conquistado a sua autonomia.

De qualquer forma, esses exercícios da lucidez realizados esparsamente em momentos anteriores ao movimento romântico prepararam o terreno para que, a partir dos últimos anos do século XVIII, a razão crítica se transformasse numa prática apaixonada. Se no período clássico, como diz Octavio Paz, a crítica tinha como fim chegar à verdade, na era moderna a verdade passa a ser crítica, crítica inclusive de si mesma.⁵

A partir dessas mudanças, a linguagem - com seus mecanismos de construção e desconstrução - converteu-se, para grande parte dos poetas modernos, no cerne da experiência poética e passou a ser compreendida enquanto um universo múltiplo e autônomo: a poesia foi submetida a um processo de desreferencialização e assumiu a tarefa de se auto-dizer, desmitificando, assim, a idéia de literatura como mímese da realidade.

5. PAZ, 1992. p.50.

Acrescente-se que essa autonomia do universo poético, que conferiu à palavra tanto uma soberania em relação aos dados da realidade quanto um poder de auto-crítica, não indicia, entretanto, um alheamento do poeta em relação à realidade e à história. Como atesta Octavio Paz, “la crítica del lenguaje es la forma más radical y virulenta de la crítica de la realidad”⁶. Daí a consciência crítica dos poetas modernos, ao revolucionar o conceito de criação, não ter deixado também de pôr sob suspeição os valores e as certezas do mundo moderno.

É importante frisar que essa nova atitude poética frente à linguagem não se expandiu ao longo do século XIX em ritmo de continuidade. Às conquistas dos primeiros românticos alemães e ingleses se sobrepôs um outro romantismo, o chamado “extrínseco”, de origem francesa e que, não obstante tenha tido um forte caráter de rebeldia frente à sociedade e aos dogmas do pensamento clássico, foi bem diferente do primeiro, no que concerne às questões do sujeito poético e da representação. Esse romantismo, assumindo um caráter marcadamente idealista e sentimentalista, foi o que se alastrou com mais intensidade no Ocidente, predominando inclusive nos países da América Latina.

É a partir de Baudelaire que a conjunção poesia-crítica anunciada pelos primeiros românticos se consuma, evidenciando o surgimento efetivo da poesia moderna e a crise dos valores metafísicos que marcaram a corrente idealista do Romantismo. Ao culto do significado e das profundezas subjetivas, sobrepõem-se a valorização dos aspectos materiais da palavra e o destronamento da ilusória plenitude do “eu” poético.

Assim, à feição dos românticos alemães (e ingleses), os poetas modernos após Baudelaire, para justificarem sua ousada postura de reverência amorosa à linguagem, incumbiram-se de elaborar e teorizar um novo conceito de poesia. A partir deste e dos movimentos anteriores, surgiram, além do poema-crítico, textos críticos em prosa, sob a forma de ensaios, manifestos, fragmentos, cartas e depoimentos, que, do Romantismo até hoje, precedem, acompanham ou elucidam as obras poéticas de seus autores.

6. PAZ, 1984. p.5.

O poema-crítico, enquanto modalidade poética que assume explicitamente o papel de se questionar a si mesma, resplandeceu no simbolismo francês e experimentou sua maior radicalidade com Mallarmé, tornando-se uma prática textual bastante disseminada entre os poetas de vanguarda do início deste século.

Podendo ser definido, inicialmente, como uma construção onde se manifesta a fusão das funções poética e metalingüística da linguagem, tal como as formulou Jakobson, o poema-crítico distingue-se não só por exibir sua materialidade enquanto produto engenhoso da consciência lúcida do poeta, como também por promover a sondagem de sua própria arquitetura à medida que vai se construindo. Com isso, leva às últimas conseqüências a máxima de Schlegel segundo a qual cabe à poesia “descrever a si mesma, sendo sempre simultaneamente poesia e poesia da poesia”⁷.

Em decorrência dessa auto-referencialidade, a linguagem geralmente assume, nessa modalidade poética, a condição de sujeito, considerando-se que a subjetividade do poeta se desloca para o poema, dando a impressão de que este se faz e se diz simultaneamente. Ou, como explica Blanchot, “a fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala se fala”⁸. O que significa que, ao escrever o poema, o poeta-crítico o faz consciente de que sua voz silencia para que a linguagem possa dizer por e apesar dele, por saber que, se é pela linguagem que o sujeito se constitui, é também nela que este se perde enquanto pessoa: o próprio texto o despoja de sua pessoalidade.

Nesse movimento de explorar radicalmente a sua auto-suficiência enquanto linguagem despersonalizada, o poema-crítico acabou também assumindo, em certos momentos, a intrigante tarefa de se autodestruir criativamente, de pulverizar sua própria construção, num gesto que Barthes caracterizou muito bem como “jogo perigoso com a própria morte, (...) como aquela heroína raciniana que morre de se conhecer mas vive de se procurar.”⁹ A criação poética, nesse caso, passa a se evidenciar a partir do

7. SCHLEGEL in CHIAMPI, 1992. p.62.

8. BLANCHOT, 1987. p.35.

9. BARTHES, 1982. p.28.

estilhaçamento que a linguagem realiza de si mesma.

Essa “autodestruição criadora”, empreendida sobretudo a partir do “Un coup de dés”, teve, como uma de suas funções radicais, revelar ao poema o avesso da linguagem, ou seja, o silêncio, materializado em lacunas, pausas e brancos espalhados ao redor das palavras. Se, como diz George Steiner, “onde cessa a palavra do poeta começa uma grande luz”¹⁰, foi, seduzidos por esse clarão, que poetas como Mallarmé optaram pela atomização da sintaxe e pela valorização do espaço em branco da página, lugar onde o não-lugar da palavra se revela.

Luís Costa Lima, ao tratar das particularidades da poesia mallarmeana, conferiu a esse movimento de auto-negação criadora da linguagem o nome de “transcendência vazia”, que, segundo o crítico, significa que “ao poema cabe mostrar como a linguagem transcende o seu uso e como esta transcendência não diz outra coisa senão da destruição que a alimenta.”¹¹

Daí pode-se deprender que não resta ao poeta-crítico, consciente desse ponto extremo a que chegou a sua vertiginosa busca da lucidez, senão vislumbrar o abismo. E foi exatamente o fascínio pelo abismo que motivou Mallarmé a ultrapassar os limites da linguagem poética e a confessar que, à diferença de Dante, a destruição foi sua Beatriz.

Mas é necessário lembrar que nem todos os poemas-críticos encerram a vocação suicida do poema mallarmeano. Embora impulsionados pelo movimento de negação que os define como críticos, vários poemas que exploram explicitamente a metalinguagem evidenciam a sua criticidade também na defesa que fazem da criação poética e na busca de sua própria sobrevivência numa sociedade em que o poeta se sente minimizado e condenado ao desterro. Mesmo o poema de Mallarmé não escapa de ser também uma desesperada e paradoxal defesa da poesia.

A experiência de abandono vivida por Baudelaire em meio às hostilidades e o esplendor da sociedade burguesa do século XIX atesta e exemplifica bem a condição atópica do poeta na vida moderna. Em errância, oscilando entre o mudo fascínio ante o progresso que o obriga a viver nos subsolos da história e a insubmissão aos princípios que fundamentam a sociedade, resta-lhe buscar na poesia, convertida em um universo independente, as armas contra os preceitos do mundo burguês, bem como

10. STEINER, 1988. p.59.

11. LIMA, 1980. p.156

transformá-la num refúgio para sua excêntrica condição de poeta.

Essa defesa fizeram também todos os poetas-críticos. Ao destituírem os valores éticos, estéticos e religiosos da sociedade capitalista, no lugar deles erigiram um altar à linguagem, fundando, assim, uma espécie de “religião estética”. Só que uma religião feita de deuses ausentes e corroída pela crítica que faz de si mesma. Não obstante, é assim que ela afirma o seu poder transformador, já que, como assegurou Barthes, “politicamente, é ao professar e ao ilustrar que nenhuma linguagem é inocente, que a literatura é revolucionária”¹².

3

Os escritos críticos em prosa também foram e continuam sendo exercidos sem parcimônia pelos poetas da reflexão. O ensaio é a forma privilegiada por eles, não só pela sua brevidade flexível, mas também por admitir o jogo entre subjetividade e objetividade, rigor e liberdade criativa. Tanto o ensaio entendido como forma artística, defendido por Schlegel e evocado por Lukács em carta a Leo Popper¹³, quanto o ensaio menos literário, “despido de aparência estética”, porém assistemático e deshierarquizante, tal como o formulou Adorno¹⁴, foram praticados pelos poetas. Em alguns, a poeticidade se faz presente de forma explícita, como é o caso de Octavio Paz, que dialetizou no texto ensaístico a transitividade e a intransitividade da linguagem, não dissociando o trabalho de construção da escrita e o caráter informativo dos enunciados.

A diluição das fronteiras entre os gêneros literários, promovida pelos românticos e consumada no século XX, possibilitou a mesclagem de diferentes tipos de discursos, entre eles, o científico e o literário. Assim como os poetas incorporaram ao seu trabalho poético o ofício crítico, muitos levando para este procedimentos usados naquele e vice-versa, alguns críticos também passaram a incorporar à escrita ensaística recursos literários extraídos tanto da poesia quanto da ficção. Do que surgiu, ao lado da chamada crítica criativa dos poetas, o que Leyla Perrone, na esteira de Barthes, nomeou de crítica-escritura. Esta, uma modalidade discursiva

12. BARTHES, 1988. p.25.

13. LUKÁCS apud ADORNO, 1986. p.169.

14. ADORNO. O ensaio como forma, p.169.

ambígua, espaço onde linguagem e metalinguagem se superpõem. E que, nestas últimas décadas do século XX, tem contagiado inclusive parte da produção crítica acadêmica, tendo em vista a adesão desta aos vãos da criatividade.

Essa prática híbrida, como era de se esperar, não deixou de afrontar um certo tipo de crítica tradicional, avessa à conjugação de crítica e criação em um texto que se proponha a dissertar sobre questões literárias.

René Wellek, por exemplo, usou a palavra “falácia” para designar a crítica criadora defendida por Schlegel.¹⁵ Northrop Frye, por sua vez, afirmou ironicamente que “o poeta, falando como crítico, produz não crítica, mas documentos a serem examinados por críticos”. E ainda advertiu: “Bem podem ser documentos valiosos: apenas quando aceitos como diretivos para a crítica correm algum perigo de tornar-se desencaminhadores”.¹⁶

Albert Thibaudet, mais flexível, admitiu, conforme assinala Leyla Perrone, que “a crítica tem um elemento de criação, mas não pode nem deve aspirar a ser criação pura, porque o objetivo do crítico é a verdade (...) e seu discurso tem um dever de verificabilidade”.¹⁷

Essas citações são suficientes para que se evidencie a resistência da crítica convencional (ainda que ela integre nomes de pensadores respeitáveis que são também notáveis estilistas, como o próprio Thibaudet) ao texto crítico de ruptura que, na forma artística do ensaio, mobilizou escritores-críticos modernos e contemporâneos.

Não obstante o ensaio se afigure como a forma privilegiada por esses autores, as outras modalidades de escrita, como o fragmento, o manifesto, a carta e o depoimento, também têm sido usadas por eles com profusão no exercício da crítica em prosa, desde o século XVIII.

O fragmento, forma predileta dos românticos alemães, é ainda muito apreciado por escritores, críticos e filósofos contemporâneos. Enquanto escrita descontínua e descentrada, capaz de fazer coincidir o discurso e o silêncio, ele pode ser considerado o começo sempre inacabado que se multiplica e, ao mesmo tempo, se totaliza sob a forma de um “pensamento-frase”. E, por isso, como elucida Barthes, é perfeitamente

15. WELLEK. *History of modern criticism*. p.8.

16. FRYE, 1957. p.14.

17. PERRONE-MOISÉS, 1978. p.78.

comparável à idéia musical de um ciclo: “cada peça se basta, e no entanto ela nunca é mais do que o interstício de suas vizinhas: a obra é feita somente de páginas avulsas”.¹⁸

Nesse sentido, é a escrita que mais se aproxima do poema, e talvez por isso tenha seduzido poetas-críticos como Valéry, que em seus *Cahiers*, espécie de “antidiário de antimemórias” como bem os caracterizou Augusto de Campos, exerceu com intensidade a crítica fragmentária sobre vários temas, em diferentes campos do saber.

O manifesto, como se sabe, foi o veículo principal das propostas estéticas das vanguardas. De caráter esquemático e programático, marcado por uma forte coloração agressiva, ele resume as formulações inovadoras dos grupos vanguardistas, além de se colocar, conforme apontou Philadelpho Menezes, “como elemento em si bélico que enfrenta o resto da produção cultural e, principalmente, a tradição, guardando em regra um tom provocatório”.¹⁹

As cartas e depoimentos (aqui podem ser incluídas as entrevistas) também foram e são exercitados como atividade crítica. Só que, à diferença dos outros textos, têm uma marca mais explicitamente subjetiva, sem contudo se furtarem à reflexão e ao rigor estético. E, no caso da carta, a presença do interlocutor implica, algumas vezes, uma discussão, principalmente quando esse interlocutor também exerce atividade poética e crítica, o que podemos atestar lendo a correspondência trocada entre Octavio Paz e Haroldo de Campos, publicada em *Transblanco*.

Isso não significa, entretanto, que essa modalidade textual seja necessariamente subordinada à existência de um receptor específico e nomeado, haja vista que ela pode ser um artifício de escrita e se dirigir aos leitores em geral, como as 27 cartas de Schiller, reunidas em *A educação estética do homem*, nas quais o autor se propõe a nos expor - tomado por um “impulso lúdico” - os resultados de suas “investigações sobre o belo e a arte”.²⁰

Além dessas formas, encontramos ainda na história da crítica feita por poetas a autobiografia crítica. É o caso da *Biographia literaria*, de Coleridge, onde, sob a máscara do memorialismo, o poeta discorre em ritmo de ensaio sobre literatura, política, religião e filosofia. O próprio poeta admite, no primeiro capítulo, que só uma pequena parte do escrito

18. BARTHES, 1977. p.102.

19. MENEZES, 1984. p.87.

20. SCHILLER, 1990. p.23.

tem a ver com sua vida pessoal. E justifica: “utilizei o relato biográfico com o propósito de dar um fio condutor à obra, e em parte também pelas diversas reflexões em mim suscitadas por eventos particulares”.²¹ A memória, no texto, funciona menos como presentificação de vivências do que como detonadora de reflexões críticas sobre autores, obras e idéias. Mas, ao mesmo tempo, propicia ao leitor a oportunidade de conhecer as preferências, as idiosincrasias e os valores literários que marcaram o trajeto intelectual e poético do escritor.

A esses textos críticos em prosa, que acompanham ou prolongam as obras poéticas de seus autores, é comumente atribuída uma função de espelho. Através deles, o poeta desenvolve o seu conceito de poesia, justifica a sua própria criação e lê - movido pelo duplo intento de se auto-alimentar poeticamente e definir a própria tradição a que pertence - obras de outros poetas - antigos ou contemporâneos.

Friedrich Schlegel foi o primeiro a mencionar o caráter especular da crítica feita pelos poetas, ao outorgar à poesia o poder de “nas asas da reflexão poética, potencializando incessantemente essa reflexão, multiplicá-la, como numa sucessão infinita de espelhos”.²²

Octavio Paz também referiu-se a essa dimensão especular - só que, à diferença do poeta alemão, reportando-se diretamente à relação entre ensaio crítico e obra poética - ao comentar, em entrevista, os motivos que o levaram a escrever *El arco y la lira*:

Escrebi *El arco y la lira* como una suerte de Defensa de la Poesía, a la manera de Shelley. Desde fines del siglo XVIII los poetas sintieron la necesidad de justificar con escritos en prosa la existencia de la poesía y así justificar la propia. La edad moderna ha sido la edad de la prosa y de la crítica. La prosa se convirtió en el espejo de la poesía. Un espejo crítico, reflexivo. Los ensayos y manifiestos de los poetas, del romanticismo a nuestros días, han sido la respuesta a la doble pregunta que nos hace la modernidad: ¿por qué y para qué hay poesía? Mi libro fue una teoría. Tal vez no fue sino una imagen o, más exactamente, ese anejo de reflejos y reflexiones en que se transforma un cuerpo al refejarse en un espejo.²³

Sem dúvida, uma das diferenças capitais entre os textos críticos escritos pelos poetas e os de críticos que não exercem atividades poéticas

21. COLERIDGE, 1978. p.432.

22. SCHLEGEL In: CHIAMPÌ, 1992. p.56.

23. PAZ, 1992. p. 139.

recai precisamente aí, nesse ponto em que teoria e prática se espelham, se elucidam, dialogam e, em muitos casos, se misturam.

4

É interessante observar que muitos foram os poetas que justificaram a sua condição de críticos através da desqualificação da crítica tradicional, entendida como uma forma parasitária da literatura. Para eles, a legítima crítica sobre a poesia só é aceitável se feita por quem conhece e experimenta os mecanismos da construção poética, isto é, cabe ao crítico saber fazer o que examina.

Na esteira dessa “crítica anticrítica”, Novalis, por exemplo, assegurava que “a genuína crítica requer a aptidão de produzir por si mesma o produto a ser criticado”²⁴.

Essa postura, que hoje não deixa de ser questionável, indicia o caráter defensivo de alguns poetas em relação ao seu ofício de criador, num momento em que a crítica se moldava pela fôrma do cientificismo e aos críticos ortodoxos da razão era ainda atribuída a prática esterilizadora do vampirismo literário.

Movidos pelo interesse de fundar seus próprios valores e proscrever a visão crítica tradicional, os poetas se empenharam em criar uma nova concepção de crítica literária, elaborando - cada um à sua maneira, mas dialogando com os seus precursores - teorias críticas que se prestam a falar de si mesmas.

Paul Valéry, por exemplo, leitor e discípulo de Mallarmé, pode ser considerado, dentre os poetas críticos franceses do início do século, o que talvez mais tenha primado pelo rigor. Adotando uma concepção excessivamente lúcida do fazer poético, não poderia deixar de conceber a crítica como uma prática sobretudo intelectual. A idéia de que o ensaio teórico é um espelho do fazer e de que os poetas da lucidez são os mais autorizados a realizá-lo encontra nele seu maior defensor.

Isso se verifica quando o poeta, em um dos fragmentos dos *Cahiers*, assegura: “em mim, o crítico está sempre ocupado com o *fazer*.”

24 . NOVALIS, 1988. p.122.

Assumo a posição de *autor* para julgar uma obra.²⁵ “Ou neste, do ensaio “O homem e a concha”: “explicar nunca é mais que descrever uma maneira de *fazer*: é apenas refazer através do pensamento”²⁶.

À imagem do poeta que, através do pensamento levado às últimas conseqüências, se volta criticamente sobre si mesmo, Valéry associa a figura da serpente que devora a própria cauda, conhecida miticamente como *uroboros*. Conforme argumenta Augusto de Campos, “a serpente é, acima de tudo, na simbólica valéryana, o ícone do pensar - uma atividade que ele tentou conduzir aos limites extremos”. Tão extremos que, para ele, a finalidade de uma obra não é mais nem menos que, mesmo a contragosto, *fazer pensar* o leitor.

A metáfora da serpente que se autodevora, recorrente em toda a obra do poeta, pode, com justeza, prestar-se à caracterização da atividade crítica dos demais poetas-críticos. Mesmo que nem todos sejam adeptos tão fervorosos da “religião do esmero”, o fato de se voltarem reflexivamente sobre a própria criação é suficiente para que sejam igualmente emblematizados pela figura narcísica e paradoxal da serpente valéryana.

Outro poeta que se dedicou a elaborar exhaustivamente uma teoria da crítica foi Eliot. Autor de inúmeros ensaios sobre assuntos diversificados no campo da literatura, da cultura e da política, destaca-se ele, ao lado de Ezra Pound, como um dos mais expressivos e polêmicos poetas-críticos anglo-americanos, desde Edgar Allan Poe.

Aquiescente com alguns princípios poéticos advogados por Valéry, Eliot também atesta o caráter absolutamente estético e impessoal da obra poética, onde, sob sua ótica, não há espaço para o sentimento do poeta. Uma de suas sentenças mais peremptórias diz que “a poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção”²⁷, o que pode ser também aplicado ao exercício crítico.

Quase todos os ensaios que escreveu sobre a crítica confirmam a idéia já antes propagada pelos românticos alemães e endossada por Valéry de que a crítica de poesia é ofício a ser exercido por poetas. Em “The function of the criticism” (1923), por exemplo, ele sustenta: “a crítica utilizada por um escritor hábil e experimentado em sua própria obra é a mais vital, a mais alta espécie de crítica; e (como penso já ter dito antes) os

25 . VALÉRY apud CAMPOS, A., 1994. p.83.

26 . VALÉRY, 1991. p.100.

27 . ELIOT, 1975. p.43.

escritores criativos são superiores a outros unicamente porque sua faculdade crítica é superior”²⁸.

Para Eliot, a possibilidade de se fundir criação com crítica aponta também para a pertinência de se conjugar a crítica com a criação, do que resultaria a crítica-criativa ou, como ele preferia dizer, a “crítica de oficina”, cujas qualidades foram ostensivamente relevadas por Pound em seus escritos teóricos, já que, também para este, a crítica precisa exercer uma “função vivificadora” com relação à criação e vice-versa. Pound, cuja inquietação teórica o incitou a privilegiar o novo como critério de avaliação poética, revitalizou o método científico de investigação literária através do lema “*make it new*”. Ao adotar o chamado método crítico ideogramático (fundamentado nos princípios da escrita chinesa) e ao transformar a tradução numa modalidade de crítica-criativa, o mestre de Eliot deu um salto em relação às teorias da crítica até então existentes, abrindo caminho para que poetas posteriores pudessem reelaborar e desenvolver essas vias criativas da crítica, principalmente a da tradução.

É curioso que a crítica-criativa tenha sido revista e questionada mais tarde por Eliot, em ensaio de 1956. Embora ressaltando as qualidades dessa “crítica de oficina”, e reconhecendo que o melhor da sua própria produção consistiu em ensaios sobre poetas e obras que o motivaram literariamente, o poeta chama a atenção para uma limitação, segundo ele, óbvia, a ela inerente: a auto-referencialidade. Eliot afirma que, a propósito desse tipo de texto, “o que não tem nenhuma relação com a obra do próprio poeta ou lhe é antipática fica fora de sua competência”²⁹. Com isso enfatiza e discute, ao mesmo tempo, o critério *valor* que mobiliza a escolha poética dos poetas-críticos. Valor que, nas teorias de Ezra Pound, se explicita de forma radical quando este cria a sua *paideuma* e diz que “a excelência de um crítico se mede não por sua argumentação, mas pela qualidade de sua escolha”³⁰.

Mais uma vez emerge aqui a instigante imagem da serpente valéryana. Observe-se que, mesmo os poetas refratários às expressões da subjetividade e adeptos do rigor intelectual, acabam se rendendo aos encantos da própria lucidez e monumentalizando o ofício narcísico da auto-devoração. Isso advém, como apontou Octavio Paz, da “paixão crítica” desses autores pela atividade poético-crítica que exercitam: “amor

inmoderado, pasional, por la crítica y sus precisos mecanismos de desconstrucción, pero también crítica enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega”³¹. Sem dúvida, um caso de amor, em que o objeto amoroso seduz tanto pelo que é quanto pela parte em que nele se vê o desejo do poeta.

5

Leyla Perrone-Moisés, em trabalho precursor sobre a produção crítica dos escritores³², atribui à precariedade de valores estáveis da crítica tradicional o motivo principal da irrupção desse novo tipo de texto, onde crítica e criação vivem em contínuo diálogo. Para ela, “desde que as Academias se calaram e as obras cessaram de nascer no horizonte confortável de uma expectativa (código moral, código de gêneros, código de estilos), os escritores parecem ter sentido a necessidade de dar a eles mesmos suas razões para escrever, e as razões de o fazer de determinado modo”³³.

Como vimos, a presença de valores bem definidos nos textos críticos de criadores é inegável. A leitura que esses autores fazem da própria obra e de obras alheias obedece - em sua maioria - a critérios subjetivos, como o conceito de poesia que defendem e a linhagem poética a que se filiam. Eles levam às últimas consequências a máxima de Valéry segundo a qual “*lire c'est élire*”.

Como esclarece Leyla, a crítica arquitetada por eles, além de ser a mais investida, por orientar a produção artística que desenvolvem, pode ser tomada como uma forma de reescritura da história literária. Eles assumem, ao elegerem obras, autores e épocas que possam nutri-los poeticamente, a tarefa de traçarem a sua própria tradição.

Partindo da análise da produção crítica de vários escritores deste século, entre eles os poetas Eliot, Pound, Borges, Paz e Haroldo de Campos, Leyla observa que - a despeito das diferenças que particularizam cada um - todos apresentam, além do forte caráter valorativo de suas reflexões, uma

28. ELIOT, 1975. p.73.

29. ELIOT, 1986. p.107.

30. POUND apud. CAMPOS, 1993. p.17-18.

31. PAZ, 1989. p.21-23.

32. O referido trabalho desdobra-se em três textos publicados em três números da revista *Colóquio-Letras*, nos anos de 1982, 1984 e 1987.

33. PERRONE-MOISÉS, 1982. p.7.

concepção sincrônica do tempo. Ou seja, como grandes leitores que são, esses escritores revêm e escolhem os seus precursores sob a ótica do presente, criando uma história literária fundada não mais na idéia de evolução e continuidade, mas na visão simultaneísta de tempos e espaços.

Leyla Perrone ainda enfatiza que todo esse movimento de leitura do passado é empreendida pelos escritores com vistas a uma práxis, ou seja, a própria criação, e acrescenta:

Ler é dar sentido, sincronizar, vivificar, escolher e apontar valores. A leitura ativa é construtiva, porque ela determina e justifica os rumos do futuro, e é destrutiva, porque ultrapassa as regras de medida vigentes. Viva, e por isso arriscada, a história sincrônica dos escritores-críticos é um julgamento interessado. Em suas teorizações, eles pertencem àquela categoria que Nietzsche chamava de 'filósofos do perigoso', aqueles que não aceitam tábuas previamente ordenadas e se aventuram na invenção de uma nova ordem.³⁴

A questão da sincronia merece algumas observações. Ainda que esses poetas tenham postulado uma poética predominantemente sincrônica, sobretudo Pound, que explicitou e radicalizou teoricamente a sua opção, poetas como Haroldo de Campos e Octavio Paz não tratam diacronia e sincronia em termos excludentes.

Apoiados nas teorias formalistas de Jakobson e Tynianov, que dialetizam a relação entre as duas concepções de tempo, eles privilegiaram a sincronia, mas com o cuidado de não perderem o senso da historicidade. Quando Haroldo de Campos lê Sousândrade à luz das poéticas de vanguarda ou Paz recupera a obra barroca de Sór Juana Inês de la Cruz pelo viés da poesia moderna, eles fazem o corte sincrônico do passado, sem contudo deixar de considerar o contexto e a tradição literária predominantes nas épocas enfocadas. Ambos reconhecem que a sincronia pura é uma ilusão, não podendo mais ser tratada a não ser em termos de complementariedade com a diacronia. Sob esse prisma, assim como na abordagem histórica existe sempre um elemento sincrônico nela incrustado, o quadro sincrônico também é "historicizado", "embebido em diacronia, embutido na tradição".³⁵

Haroldo de Campos vem explicitando essa posição em vários textos, não deixando, entretanto, de demonstrar a sua preferência estética

pela concepção sincrônica. Em entrevista, onde defende uma visão dialética entre passado e presente, o poeta-crítico reafirma: "gosto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, 'harmonizações' síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação"³⁶.

Assim, pode-se dizer que se os poetas, à feição de Benjamin, privilegiam o tempo presente como lugar de leitura do passado, é porque acreditam que "arrisca-se a tornar-se irrecuperável, desaparecer, toda imagem do passado que não se deixe reconhecer como significativa pelo presente"³⁷. O que não significa, necessariamente, que eles sustentem uma visão a-histórica da arte e da literatura.

Octavio Paz, por exemplo, embora afirme o caráter permanente da poesia, não deixa de dialetizar a relação entre o poético e o histórico: para ele, a poesia afirma e nega a história ao mesmo tempo, ou seja, ela se encarna na história na mesma medida em que a transcende. Conforme observou lucidamente Sebastião Uchoa Leite, Paz tanto diacroniza o poético ao "perceber as significações históricas de cada poema", como sincroniza a história, ao sustentar o caráter único da criação³⁸. E é a partir dessa dialética que o poeta mexicano refuga a idéia de a obra ser um documento social, já que, como criação verbal, um texto literário - mesmo tendo marcas de uma determinada época - sobreexiste à história: toda obra literária está inscrita na história, por ser datada, mas desta se desprende, no momento em que é lida de modo diferente em épocas distintas. A leitura, como prática de recriação, faz com que a obra seja repetida e transformada sucessivamente ao longo dos tempos.

Retomando as reflexões suscitadas pelos apontamentos de Leyla Perrone, vale dizer que os poetas-críticos, com o propósito tanto de orientar teoricamente a sua práxis poética quanto de desafiar a crítica tradicional, fundaram uma nova abordagem da história literária, sustentada na idéia de invenção e que consiste hoje numa das mais poderosas vertentes da crítica contemporânea.

Pode-se inclusive afirmar, com Rodríguez Monegal, que a crítica atual "é, na maior parte, uma discussão do que os praticantes disseram sobre a poesia própria e alheia"³⁹.

36. CAMPOS, 1993. p.258.

37. CAMPOS, 1993. p.258.

38. LEITE, 1976. p.291.

39. MONEGAL, 1980. p.58.

34. PERRONE-MOISÉS, 1987. p.40.

35. CAMPOS, 1969. p.222.

Os poetas que pensaram a poesia e a história ao longo da Modernidade ofereceram os elementos para que os desta segunda metade do século XX pudessem revisar e compreender a complexidade que marcou as artes dos dois últimos séculos no Ocidente. Não é impróprio afirmar que os poetas-críticos foram os primeiros a teorizar literariamente a Modernidade. Temos, como precursor exemplar, Baudelaire, o crítico de *Le Peintre de la Vie Moderne*, que foi, provavelmente, o primeiro a usar e a conceituar a palavra “modernidade” no âmbito estético, além de ter sido também o primeiro a escrever criticamente sobre a relação conflituosa do poeta moderno com os avanços do capitalismo nos grandes centros urbanos do final do século XIX.

De Baudelaire a nossos dias, coube especialmente aos poetas que o sucederam o trabalho arqueológico de decifração dos signos da poesia e da história da tradição moderna. Do que resultaram nada menos que uma outra poética, uma outra lógica e uma outra concepção de história que - em meio à profusão atual de linhas teóricas - têm mobilizado muitos estudos na área de Literatura Comparada.

Um outro aspecto relevante na história ocidental da conjunção poesia-crítica, que mostra a disseminação criativa dessa prática em outras paragens que não os territórios europeu e norte-americano, diz respeito ao fato de que a América Latina tenha sido, principalmente ao longo deste século, o reduto de alguns dos mais ilustres representantes dessa linhagem. Escritores como os hispano-americanos Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Alfonso Reyes, Lezama Lima, Octavio Paz, Severo Sarduy e os brasileiros Mário e Oswald de Andrade, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, Haroldo e Augusto de Campos, Afonso Ávila, dentre outros, repensaram crítica e literariamente a arte e a literatura de seu tempo e de seu país, conjugando-as com a cultura universal. Cosmopolitas, políglotas e enciclopédicos, poetas-críticos como Jorge Luis Borges e Octavio Paz transcenderam os limites geográficos e culturais de seus respectivos territórios e notabilizaram-se no mundo como escritores de âmbito universal. Conforme aponta Rodríguez Monegal, “os nomes de Paz e de Borges converteram-se em cifra (ou símbolo) de uma maneira de ler da cultura contemporânea”⁴⁰, interferindo ativamente na produção literária e teórica dos países do chamado primeiro mundo.

Só que, à diferença de outros poetas-críticos europeus e norte-americanos, os latino-americanos falam a partir da sua condição cultural

periférica, e, por isso mesmo, problematizam mais as contradições de sua própria história cultural em relação à de outras tradições. Ao mesmo tempo em que continuam o trabalho crítico e poético de seus precursores estrangeiros, os nossos poetas-críticos o reavaliam dentro de um outro contexto e de uma nova postura frente à história e à tradição. Movidos por uma “razão antropofágica”⁴¹, sustentam uma postura dialógica frente ao embate da cultura latino-americana com o legado europeu, sem sucumbirem à estreiteza da xenofobia ou à humilhação do simulacro. Dentro desse prisma, se as literaturas periféricas se nutriram da literatura européia, esta também passou a ser alterada por aquelas, o que desencadeou um processo de transculturação recíproca na era contemporânea.

Não é excessivo dizer que os poetas-críticos latino-americanos desta segunda metade do século têm, reconhecidamente, “buliversado” a história da poesia (e da crítica) ocidental. Não só por ampliarem as reflexões sobre a poética da leitura e da tradução iniciadas pelos seus antecedentes, como também por se darem a tarefa de revisar a história da literatura moderna, a partir de uma ótica criativa e pluricultural. Borges, Paz e Haroldo de Campos, dentre outros, colocam-se sob o traço da multiplicidade, ao transformarem suas obras numa espécie de “*ars combinatória*” dos signos das várias tradições do Ocidente e do Oriente, que se evidencia tanto na criação literária, quanto na crítica e no exercício da tradução. Aliás, para eles, criação, crítica e tradução não se dissociam: a leitura que fazem do passado vale-se da combinação desses três elementos, já que a tradução foi convertida em crítica e recriação da tradição.

Borges repensou - sobretudo pela via ficcional - a questão do autor e do leitor. Ao “aniquilar as pretensões de paternidade literária”,⁴² ele privilegiou a recepção em detrimento da produção, ressaltando que o escritor é, antes de tudo, um leitor. Com isso criou uma teoria da leitura e a ela vinculou a idéia de reescritura do passado. Sob essa ótica, aboliu-se a suposta existência de um texto original, já que uma obra passou a ser a soma e a recriação de todas as leituras que o autor fez de outras obras também recriadas a partir de outras.

Nesse movimento labiríntico da intertextualidade, a tradução também é vista por Borges como leitura recriadora da tradição. Quando discorre, por exemplo, sobre as várias traduções feitas ao longo dos séculos de *As Mil e uma Noites*, Borges comenta que Galland, o tradutor francês da

40. MONEGAL, 1980. p.46.

41. CAMPOS, 1993. p.231.

42. MONEGAL, 1980. p.69.

obra, nela insere o conto *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, inexistente em outras versões. E questiona as acusações de que o tradutor teria falsificado a narrativa, afirmando que Galland tinha tanto direito de inventar um conto quanto os criadores do livro. E pergunta: “¿Por qué no suponer que después de haber traducido tantos cuentos, quiso inventar uno y lo hizo?”⁴³

Assim como Borges, ou mesmo à luz de Borges, Octavio Paz e Haroldo de Campos enfatizaram a leitura como forma de reinvenção do passado e redimensionaram teoricamente o problema da tradução. Mais comprometidos do que o escritor argentino com os princípios poéticos das vanguardas (embora este tenha participado, num primeiro momento, do movimento das vanguardas hispano-americanas) e mais afeitos às teorias modernas e contemporâneas da linguagem, eles dialetizam a relação entre passado e presente, pelo viés da invenção. Revisando e revigorando as propriedades da tradução criativa anunciadas sobretudo por Ezra Pound e Valéry, eles colocam, em sincronia e diálogo babélico, literaturas de todas as épocas e vários lugares do mundo. Cada um, entretanto, criando uma poética específica da tradução.

6

Depois da breve incursão que fizemos nos textos críticos de alguns poetas-pensadores, podemos constatar que estes, embora não possam ser agrupados em um conjunto homogêneo de autores, defendem muitos pontos em comum. À parte as diferenças nacionais, a distância temporal entre eles e as peculiaridades subjetivas de cada um, é possível indicar um rol mais ou menos coerente de princípios por eles sustentados, como a defesa e a supervalorização da poesia (tomada como uma espécie de “religião estética”), a negação de procedimentos críticos tradicionais, a conquista da universalidade, a adoção da visão simultaneísta do tempo, a ênfase na leitura e na tradução como vias para se reler a história da poesia moderna e a reflexão sobre o conflito tradição/modernidade; estes dois últimos evidenciados a partir do início do século XX.

Todos esses traços podem, de certa maneira, caracterizar (mas não delimitar) o viés crítico dos poetas modernos e contemporâneos, e se, tomados em conjunto, podem também diferenciá-lo da crítica praticada pelos não poetas.

43 . BORGES, 1989. p.240.

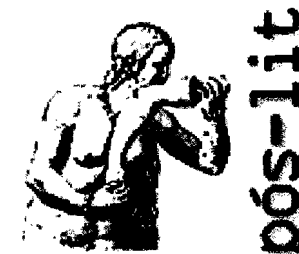
Isso não significa, porém, que os poetas-críticos tenham prescindido dos instrumentais teóricos também oferecidos por algumas correntes da crítica moderna, como o formalismo, o estruturalismo, a semiologia e os diferentes ramos da semiótica, que, por sua vez, igualmente se viabilizaram a partir do advento da arte moderna. Dentre essas linhas, podemos destacar o formalismo, a que estiveram ligados poeticamente Maiakóvski, Khliébnikov e Assiéiev, e que não apenas acompanhou ou orientou as idéias inovadoras do futurismo russo, como também abasteceu teoricamente muitos poetas-críticos da segunda metade do século XX.

Enfim, pode-se dizer que todos os poetas-críticos, do romantismo alemão até hoje, não deixaram de fazer da lucidez a sua própria vertigem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: COHN, Gabriel. (org.) *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática, n. 54, 1986.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- . *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone. São Paulo: Cultrix, 1977.
- . *O rumor da língua*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris: Editions du Seuil, 1968.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de arte no romantismo alemão*. Trad. Marcio Sulligmann Silva. São Paulo: Edusp/Luminuras, 1993.
- BLANCHOT, O. “Athenaeum”. Trad. Bernarda Carvalho. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 mai. 1988. Folhetim.
- . *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas II (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- . *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia y modernidad. *Vuelta*. México, n. 99, feb. 1985.
- CHIAMPÌ, Itelmar (org.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1992.
- COLERIDGE, *The portable Coleridge*. Seleção i.A. Richards. New York: Penguin Books, 1978.
- ELIOT, *On poetry and poets*. London: Faber & Faber, 1986.
- . *Selected prose*. London: Faber & Faber, 1975.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. Princeton University Press: 1957.
- LEITE, Sebastião Uchoa. Octavio Paz: o mundo como texto. In: PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LIMA, *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- MALLARMÉ. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (separata do livro *Mallarmé*, organizado por CAMPOS, Augusto et al.)
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado*. São Paulo: Experimento, 1994
- MONÉGAL, Emir R. Borges e Paz: um diálogo de textos críticos. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Itelmar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

- NOVALIS. *Pólen*. Trad. Rubens Torre Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.
PAZ. *Convergencias*. México: Seix Barral, 1992. (1ª edição: 1991)
_____. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1984. (1ª edição: 1967)
_____. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1989. (1ª edição: 1974).
_____. *Pasión Crítica*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
_____. e CAMPOS, Haroldo. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994.
PERRONE-MOISÉS. Escolher e /é julgar. *Colóquio- Letras*. Lisboa, n.65, jan. 1982.
_____. História literária e julgamento de valor. *Colóquio- Letras*. Lisboa, n. 77, jan. 1984.
_____. História literária e julgamento de valor II. *Colóquio- Letras*. Lisboa: n.100, nov./dez. 1987.
_____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz e Márcia Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.
SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia*. Trad. Victor Pierre Stinimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. Trad. Gilda Stuart e Filipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
VALÉRY. *Varietades*. Trad. Maíza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.
WELLEK, René. *History of modern criticism*. London: Jonathon Cape, v.2, 1955.



Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG

Artigo disponível em
<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>