



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

JEFFERSON EXPEDITO SANTOS NEVES

PERFORMANCES ENSAÍSTICAS NA CRÍTICA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA

Salvador
2024

JEFFERSON EXPEDITO SANTOS NEVES

**PERFORMANCES ENSAÍSTICAS NA CRÍTICA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Literatura e Cultura.

Linha de Pesquisa: Documentos da Memória Cultural

Orientador: Prof.^a Dr.^a Rachel Esteves Lima

**Salvador
2024**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Santos Neves, Jefferson Expedito
Performances ensaísticas na crítica brasileira
contemporânea / Jefferson Expedito Santos Neves. --
Salvador, 2024.
177 f.

Orientadora: Rachel Esteves Lima.
Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura e
Cultura) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto
de Letras da Universidade Federal da Bahia, 2024.

1. Performance. 2. Ensaio. 3. Crítica brasileira
contemporânea. 4. Crítica biográfica. 5. Crítica
autobiográfica. I. Lima, Rachel Esteves. II. Título.

JEFFERSON EXPEDITO SANTOS NEVES

**PERFORMANCES ENSAÍSTICAS NA CRÍTICA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia -UFBA, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Literatura e Cultura.

Aprovada em 24 de julho de 2024.

Banca examinadora



Documento assinado digitalmente

RACHEL ESTEVES LIMA
Data: 18/10/2024 09:30:27-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Rachel Esteves Lima - Orientadora

Doutora em Estudos Literários e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Universidade Federal da Bahia - UFBA



Documento assinado digitalmente

CASSIA DOLORES COSTA LOPES
Data: 17/10/2024 20:17:46-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Cássia Dolores Costa Lopes

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia.

Universidade Federal da Bahia - UFBA



Documento assinado digitalmente

EVELINA DE CARVALHO SA HOISEL
Data: 16/10/2024 17:06:34-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo.

Universidade Federal da Bahia - UFBA

Marília Rothier Cardoso

Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio



Documento assinado digitalmente

RONIERE SILVA MENEZES
Data: 17/10/2024 22:39:54-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Roniere Silva Menezes

Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG

A
Minha avó Maria Anita (In memoriam), pela alegria de viver.
Meu tio Jairo Vivaldo (In memoriam), pela confiança.
Meus pais Cláudio e Eliana, pelo afeto incondicional.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela grande força nesta jornada marcada por muitos conflitos e crises.

A meus pais, pelo amor e pelo apoio de sempre.

A Rachel Esteves Lima, pela sua amizade, sensibilidade, inteligência, profissionalismo, que muito contribuíram para o meu crescimento profissional e pessoal.

Ao Saulo Correia Gomes, pela paciência diante dos momentos de angústia.

Ao Raul Gomes da Silva, pela amizade.

A Eneida Maria de Souza (in memoriam) e a Marília Rothier Cardoso, pelas contribuições intelectuais valiosas durante o exame de qualificação

Aos professores do Instituto de Letras, pelo saber compartilhado.

Aos colegas do Núcleo de Estudos da Crítica e da Cultura Contemporânea – NECCC, pela produtividade das discussões geradas no interior do grupo.

À FAPESB, pelo auxílio financeiro, sem o qual a realização desta tese não seria possível.

Viver impõe conexão, engate e crítica.

(Roberto Corrêa dos Santos, 2008)

Pensar é respirar. [...]. Pensar é respirar porque pensamento e vida não são universos separados e sim vasos comunicantes: isto é aquilo”

(Octavio Paz, 1990, p. 42)

Já não há nada entre alheio e próprio
e as certezas foram varridas para fora do mundo [...],
meu corpo se rende ao afeto despedaçado das casas e ruas
e rejeita o bom-mocismo da escrita com ‘missão a cumprir’
de ‘missão’, só a demissão dos papéis prontos.

(Sandro Ornellas, 2007)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar, a partir de uma perspectiva bibliográfica e comparativa, as atividades críticas de Roberto Corrêa dos Santos, Ana Cristina de Rezende Chiara, Denilson Lopes, Diana Klinger e Alberto Pucheu, mediante o levantamento de suas produções publicadas nas últimas décadas, com vistas à abordagem dos recursos retóricos e teóricos agenciados em uma produção crítica que dramatiza a presença do sujeito e de recursos literários em sua formulação. Busca-se com a investigação desse *corpus* sublinhar e ilustrar os deslocamentos textuais, discursivos, temáticos e metodológicos no proceder dos respectivos ensaístas, apontando-se os principais elementos que constituem seus escritos. Para tanto, foram empregados operadores de leitura fundamentais para o desenvolvimento das investigações a respeito dos críticos, tais como as noções de ensaio, performance e afeto, discutidos por pesquisadores como Francisco Bosco (2017), Paulo Roberto Pires (2018), Max Bense (2018), Néstor García Canclini (2014), Paul Zumthor (2018), Marvin Carlson (2009, 2010), Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017), Alex Beigui (2011), José Gil (2002), Luciana di Leone (2014), Patrícia T. Clough (2010), dentre outros. O trabalho também busca situar essas produções em um contexto pós-moderno ou contemporâneo, tal como analisado por Linda Hutcheon (1991), Stuart Hall (2005), Giorgio Agamben (2009), Ieda Magri (2020), Lionel Ruffel (2014), em diálogo com o que se denominou de espaço biográfico, definido pela exibição de si nas humanidades, segundo as pesquisadoras Leonor Arfuch (2010), Ana cláudia Viegas (2010), Paula Sibilia (2008) e Eneida Maria de Souza (2011). A tese recupera as contribuições do movimento pós-estruturalista, em geral, no Brasil, e o engajamento ensaístico por parte da intelectualidade na academia, que contribuíram para abrir caminho às experimentações dos críticos literários discutidas neste estudo. Também se operou, neste trabalho uma breve retrospectiva histórica para se compreender esse processo, uma vez que foram esboçadas considerações acerca da crítica biográfica produzida nos séculos XIX, XX e XXI, em razão do liame firmado entre arte e vida, indicando-se diferenciações e similaridades em relação à prática biográfica estabelecida no tempo presente e no passado. Nesse percurso, também se destaca a importância da corrente estruturalista e a difusão de suas premissas no País, para que fosse possível um distanciamento em relação ao diletantismo da crítica impressionista e a implementação de maior sistematicidade no ofício da crítica nacional. A tese advoga a ideia de que as produções ensaísticas dos autores analisados, conquanto se alimentem do rigor analítico alcançado pela crítica literária brasileira, também passaram a ser caracterizadas pelo compromisso em desestabilizar hábitos rotineiros ao universo intelectual e a experimentar, de forma criativa, o espaço aberto da página, promovendo uma interface com outras esferas do conhecimento e das artes. Os ensaístas incorporam aos seus processos investigativos o desejo de afetar seus leitores, por meio de múltiplas táticas discursivas que convertem a escrita crítica em um projeto que se pretende afetivo e sensorial, e reivindicam, ainda, o direito de o autor ser parte do processo de estudo por eles produzido.

Palavras-chave: Crítica autobiográfica; Crítica biográfica; Crítica brasileira contemporânea; Ensaio; Performance.

ABSTRACT

This work aims to analyze, from a bibliographic and comparative perspective, the critical activities of Roberto Corrêa dos Santos, Ana Cristina de Rezende Chiara, Denilson Lopes, Diana Klinger, and Alberto Pucheu by surveying their published works over recent decades. It focuses on the rhetorical and theoretical resources employed in critical production that dramatizes the presence of the subject and literary resources in its formulation. The investigation of this corpus seeks to underline and illustrate the textual, discursive, thematic, and methodological shifts in the approach of these essayists, highlighting the main elements that constitute their writings. To this end, essential reading operators for the development of investigations about the critics were employed, such as the notions of essay, performance, and affect, discussed by researchers like Francisco Bosco (2017), Paulo Roberto Pires (2018), Max Bense (2018), Néstor García Canclini (2014), Paul Zumthor (2018), Marvin Carlson (2009, 2010), Gonzalo Aguilar and Mario Cámara (2017), Alex Beigui (2011), José Gil (2002), Luciana di Leone (2014), Patrícia T. Clough (2010), among others. The work also aims to situate these productions in a postmodern or contemporary context, as analyzed by Linda Hutcheon (1991), Stuart Hall (2005), Giorgio Agamben (2009), Ieda Magri (2020), Lionel Ruffel (2014), in dialogue with what has been termed the biographical space, defined by the display of the self in the humanities, according to researchers such as Leonor Arfuch (2010), Ana Cláudia Viegas (2010), Paula Sibilía (2008), and Eneida Maria de Souza (2011). The thesis revisits the contributions of poststructuralism in Brazil and the essayistic engagement by intellectuals in academia, which helped pave the way for the literary critics' experimentation discussed in this study. This work also includes a brief historical retrospective to understand this process, with considerations regarding biographical criticism produced in the 19th, 20th, and 21st centuries, given the connection between art and life, pointing out differentiations and similarities concerning biographical practice in the present and the past. Along this path, the importance of structuralism and the diffusion of its premises in Brazil is also highlighted, enabling a departure from the dilettantism of impressionistic criticism and the implementation of greater systematization in national criticism. The thesis advocates the idea that the essayistic productions of the analyzed authors, while drawing from the analytical rigor achieved by Brazilian literary criticism, also began to be characterized by their commitment to destabilizing routine intellectual habits and creatively experimenting with the open space of the page, promoting an interface with other spheres of knowledge and the arts. The essayists incorporate into their investigative processes the desire to affect their readers through multiple discursive tactics that turn critical writing into a project intended to be affective and sensory, while also claiming the right for the author to be part of the study they produce.

Keywords: Autobiographical criticism; Biographical criticism; Contemporary Brazilian criticism; Essay; Performance.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo analizar, desde una perspectiva bibliográfica y comparada, las actividades críticas de Roberto Corrêa dos Santos, Ana Cristina de Rezende Chiara, Denilson Lopes, Diana Klinger y Alberto Pucheu, a través de un relevamiento de sus producciones publicadas en las últimas décadas, con el objetivo de abordar los recursos retóricos y teóricos articulados en una producción crítica que dramatiza la presencia del sujeto y los recursos literarios en su formulación. La investigación de este corpus busca subrayar e ilustrar los desplazamientos textuales, discursivos, temáticos y metodológicos en la producción de los respectivos ensayistas, señalando los principales elementos que constituyen sus escritos. Para ello, se utilizaron operadores fundamentales de lectura para el desarrollo de investigaciones respecto a los críticos, como las nociones de ensayo, performance y afecto, discutidas por investigadores como Francisco Bosco (2017), Paulo Roberto Pires (2018), Max Bense (2018), Néstor García Canclini (2014), Paul Zumthor (2018), Marvin Carlson (2009, 2010), Gonzalo Aguilar y Mario Cámara (2017), Alex Beigui (2011), José Gil (2002), Luciana di Leone (2014), Patrícia T. Clough (2010), entre otros. El trabajo también busca situar estas producciones en un contexto posmoderno o contemporáneo, como lo analizan Linda Hutcheon (1991), Stuart Hall (2005), Giorgio Agamben (2009), Ieda Magri (2020), Lionel Ruffel (2014), en diálogo con lo que se ha llamado el espacio biográfico, definido por la exposición del yo en las humanidades, según los investigadores Leonor Arfuch (2010), Ana Cláudia Viegas (2010), Paula Sibilia (2008) y Eneida Maria de Souza (2011). La tesis recupera las contribuciones del movimiento posestructuralista, en general, en Brasil, y el compromiso ensayístico de la intelectualidad en la academia, que contribuyeron a allanar el camino para las experimentaciones de los críticos literarios discutidas en este estudio. En este trabajo también se realizó una breve retrospectiva histórica para comprender este proceso, ya que se esbozaron consideraciones sobre la crítica biográfica producida en los siglos XIX, XX y XXI, debido al vínculo que se establece entre el arte y la vida, indicando diferenciaciones y similitudes en relación con la práctica biográfica establecida en la actualidad y en el pasado. En este camino, también se destaca la importancia de la corriente estructuralista y la difusión de sus premisas en el país, para que fuera posible distanciarse del diletantismo de la crítica impresionista y la implementación de una mayor sistematicidad en el oficio de la crítica nacional. La tesis defiende la idea de que las producciones ensayísticas de los autores analizados, al tiempo que se alimentan del rigor analítico alcanzado por la crítica literaria brasileña, también han pasado a caracterizarse por el compromiso de desestabilizar los hábitos rutinarios del universo intelectual y experimentar, de forma creativa, con el espacio abierto de la página, promoviendo una interfaz con otras esferas del conocimiento y las artes. Los ensayistas incorporan en sus procesos investigativos el deseo de afectar a sus lectores, a través de múltiples tácticas discursivas que convierten la escritura crítica en un proyecto que pretende ser afectivo y sensorial, y también reivindican el derecho del autor a ser parte del proceso de estudio producido por ellos.

Palabras clave: Crítica autobiográfica; Crítica biográfica; Crítica brasileña contemporánea; Ensayo; Performance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 – BREVES CARTOGRAFIAS DE UM EXERCÍCIO CRÍTICO MUTANTE.....	20
O impressionismo na crítica literária.....	20
Sainte-Beuve e o espelho de tinta da escrita crítica.....	29
A cientificidade do discurso na crítica literária.....	36
O redirecionamento da crítica contemporânea.....	42
CAPÍTULO 2 – DEVIRES DAS ARTES E DA CRÍTICA NO PRESENTE.....	45
Modos de leitura em deslocamento: o corpo da escrita crítica de Ana Cristina de Rezende Chiara.....	52
O avesso da escrita crítica: contrapontos.....	66
CAPÍTULO 3 – A CRÍTICA LIMÍTROFE DE ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS.....	82
Nas malhas da letra: a tecelagem do gesto reflexivo.....	82
As múltiplas faces de uma obra: a transfiguração textual da crítica literária.....	93
CAPÍTULO 4 – DIANA KLINGER E DENILSON LOPES: O RETORNO DO CRÍTICO À CENA DO TEXTO.....	112
Entre a vida e a academia: por um pacto ambíguo de leitura.....	117
A produção de afetos, inquietações e presenças.....	132
CAPÍTULO 5 – A POROSIDADE DAS FRONTEIRAS DESGUARNECIDAS DE ALBERTO PUCHEU.....	143
Em favor da criação: a expressividade colorida de um pensamento crítico.....	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	160
REFERÊNCIAS.....	166

INTRODUÇÃO

Recordo-me das páginas amareladas dos livros de literatura policial, enfileirados em uma das estantes da biblioteca da Escola Estadual Raphael Serravalle, onde realizei meu Ensino Médio. Trocava as aulas de educação física para adentrar nos mistérios engendrados por Sidney Sheldon, Agatha Christie e o engenhoso Hercule Poirot, mas foi com Sir Arthur Conan Doyle e as aventuras de Sherlock Holmes que a paixão adolescente por histórias detetivescas se concretizou. Embora tenha lido *A Mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876), de Machado de Assis, sem nada compreender, a leitura de *Dom Casmurro* (1899) pareceu-me menos nebulosa. Ao entrar na universidade para fazer o curso de Letras, em 2009, descobri, para o meu espanto, que minhas adoradas narrativas policiais eram consideradas “subliteratura”. Conheci diversos autores reconhecidos como clássicos e outros mais contemporâneos, lidos então em uma biblioteca muito maior, a Reitor Macedo Costa, no campus de Ondina. No entanto, permaneci guiado pelo desejo do primeiro encontro, de modo que me debrucei sobre Edgar Allan Poe e Rubem Fonseca, ao menos nos primeiros semestres.

Durante esse percurso, em 2011, conheci o “Observatório da Crítica”, coordenado pela Prof. Dra. Rachel Esteves Lima, e comecei a participar das reuniões do grupo de pesquisa. O detetive se impunha, desta vez, personificado no papel do crítico literário. Foi nesse período que encontrei, em umas das prateleiras da biblioteca, a obra ficcional e ensaística de Ricardo Piglia, livros como *Respiração artificial* (2010), *Nome falso* (2002) e *O último leitor* (2006), por exemplo. Para o escritor argentino, a crítica literária pode ser concebida como uma variante do gênero policial. O crítico, representado pela figura do detetive, busca decifrar um enigma ao aventurar-se entre os textos à procura de um segredo que, por vezes, não existe. Entre pistas, delitos, mistérios e complôs, o escritor é convertido em criminoso e o crítico em investigador de uma saga que constitui a grande forma ficcional da crítica literária, o romance policial. Contudo, as tramas da crítica ainda almejam desvendar uma “verdade” presente no texto literário, ocultada por seu autor? É possível haver leituras interpretativas marcadas por certo ineditismo? Qual a função e o valor atribuídos à crítica em pleno século XXI? Por que estudá-la? Há uma chave que gira a fechadura da porta, a abrindo para o desconhecido? Essas questões me estimularam a continuar estudando o campo da crítica literária, não com a finalidade de encontrar respostas unívocas, mas de reconhecer a existência de miradas diferenciadas de análise durante o processo de pesquisa, sem o desejo de revelar o âmago das obras examinadas.

Acredito que a crítica literária ainda dispõe de algo a dizer sobre si mesma e a respeito do tempo em que está situada e sua produção ensaística vem apontando caminhos e estratégias de leitura possíveis para a compreensão da literatura e da cultura do País. A própria obra de Piglia, caracterizada pelo limiar entre ficção, ensaio, história e política, atesta o esforço em escapar de qualquer enfoque restrito, indo ao encontro do que Eneida Maria de Souza denominou de “saber narrativo” (Souza, 2004, p.56), isto é, o diálogo entre teoria, arte e documento no âmbito da crítica contemporânea, avessa à demonstração e à especulação excessivas na construção de textos publicados como acadêmicos, ou seja, científicos. Foi com o interesse voltado ao entendimento desses modos de escrita que decidi pesquisar as obras de Ana Chiara, Alberto Pucheu, Roberto Corrêa dos Santos, Denilson Lopes e de Diana Klinger, em razão da existência de um projeto formal, discursivo e estilístico desses autores que propõe rever, em grande medida, as convenções do fazer crítico mais convencional. Empenhei-me por não incidir na condição do pesquisador que rastreia o segredo omitido nos labirintos dos textos, mas não tenho certeza se consegui escapar desse logro, pois enquanto leitor de palavras e de imagens, o vício da observação às vezes voyeurística é inevitável, sobretudo em uma tese de doutorado.

Em contrapartida, recordo-me da outra percepção de Ricardo Piglia acerca da crítica, compreendida como uma forma moderna da autobiografia, já que o crítico de literatura reconstrói sua vida no interior dos textos lidos, deixando suas marcas teóricas, ideológicas, culturais nos comentários que escreve, pois, segundo ele, “toda crítica se escreve a partir de um lugar preciso e de uma posição concreta.” (Piglia, 1994, p.70-71). Concordo com tal pressuposto, em virtude de nossas escolhas definirem trajetórias pessoais, eliminando outros caminhos, no meu caso, temáticos e teóricos. Ainda assim, mantém-se nesse ponto de vista mais particularizado do escritor argentino, o espírito detetivesco, pois pegadas deixadas pela figura do crítico estariam por serem exibidas, expondo um sujeito idealizado. Não obstante, afirmo ser esta tese consequência de um pensamento dispersivo e de um compilado de anotações produzidas às margens das obras investigadas, projetando leituras sob ângulos relativamente distorcidos, sem, porém, grandes desajustes. Demarqueei o caráter polissêmico e intervalar dessa crítica literária realizada pelos autores que compõem o meu *corpus* de estudo, gestos que oscilam entre o sensível e o inteligível, entre a ironia e a performance ou entre a escrita de si e a escrita do outro, articulados à inconstância do gênero ensaio.

No primeiro capítulo, tecer breves considerações sobre o que se convencionou denominar de “impressionismo” na crítica literária, a partir das diferentes posições adotadas por Antonio Candido (1958), (2006), João Cezar de Castro Rocha (2011) e Flora Süssekind

(1993), com relação ao vínculo entre crítica e imprensa e crítica e universidade, ou seja, pontuei a tensão entre os homens de letras e os críticos oriundos da academia, estes considerados especialistas, entre as décadas de 1940 e 1950, aproximadamente, com a finalidade de refletir a respeito dos principais momentos vivenciados pela crítica de literatura brasileira. Fiz, ainda, observações acerca de Charles Augustin Sainte-Beuve e sua crítica biográfica no século XIX, em razão de ter o crítico francês instaurado um método de análise que incidia no elo causalista entre arte e vida, autor e obra, enfoque analítico que obteve ecos no Brasil na primeira metade do século XX. Em seguida, me detive sobre os elementos principais da corrente estruturalista e a difusão de suas premissas no País, como a consequente valorização da linguagem literária em seu caráter autônomo, pois, dessa forma, foi possível se implementar maior sistematicidade no ofício da crítica nacional.

Com relação a presença de Sainte-Beuve neste trabalho, senti a necessidade de fazer a seguinte ressalva: resolvi trazer à tona a sua figura e o exercício por ele desenvolvido, a fim de destacar o clássico liame entre obra e vida, o qual ainda persiste no presente, em que ora a crítica procura construir sentidos transparentes, ora metafóricos, em torno da existência do autor e de seus livros. Embora haja distinções entre a crítica biográfica beuviana e a crítica biográfica atual, persiste o risco de se obliterar o objeto de estudo para se impor ao leitor a narrativa de si, de modo que o analista pode resvalar em uma possível naturalização do eu, pois as dimensões da arte, da teoria e da vida estão imbricadas ao extremo, como tentei demonstrar no capítulo sobre as práticas de Diana Klinger e de Denilson Lopes, em especial.

Antes de descrever e examinar os projetos de escrita de Ana Chiara, Roberto Corrêa dos Santos, Denilson Lopes, Diana Klinger e Alberto Pucheu, considerei importante traçar, mesmo que de maneira sumária, aspectos do cenário em que as produções desses críticos se encontram na atualidade, definida pelo diálogo estabelecido com outras linguagens, mediante perspectivas teóricas conhecidas, como as formuladas por Florencia Garramuño (2014), (2016), Flora Süssekind (2013), Ana Kiffer (2014), Josefina Ludmer (2010), Rosalind Krauss (1984), por exemplo, mas que possuem o seu valor por captar uma série de experiências artísticas cada vez mais recorrentes nos últimos anos. Nessa conjuntura, definida pela intensidade dos cruzamentos entre os discursos e as formas textuais, analisei as habilidades interpretativas de Ana Cristina de Rezende Chiara em seus principais trabalhos, e pude observar o anseio em se contrapor a parâmetros de leitura ou a enquadramentos teóricos muito delimitadores, questionando ironicamente os modelos tradicionais da escrita acadêmica ao problematizar a ligação entre pesquisador e objeto investigado.

No terceiro capítulo, analisei os escritos de Roberto Corrêa dos Santos e presenciei o traço dramático da sua escrita-limítrofe, elemento constituinte da própria marca profusa da obra de Corrêa, ainda que isso ocorra em níveis diferenciados no decurso da sua carreira acadêmica. O autor transforma a malha crítica em um espelho de tinta, matizado por virtualidades linguísticas e icônicas que não se deixam deter por leituras uniformes e cristalizadas, projetando uma poética da crítica caracterizada pela suspensão de expectativas convencionais e pelo desvio analítico como recurso eminente da feitura dos livros robertianos. O ensaísta converte a escrita em ato de generosidade para com os pares do universo acadêmico, literário e artístico com os quais estabeleceu contatos ao longo da vida, desenvolvendo uma espécie de saber-ternura na esfera científica. Singularizados por interpenetrações, os ensaios de Santos, em sua maioria, ultrapassam modelos textuais e teóricos muito enrijecidos, promovendo também um diálogo sucessivo entre temporalidades aparentemente distintas.

No capítulo seguinte, estudei as atividades de Denilson Lopes e de Diana Klinger, demonstrando o emprego frequente da autofiguração da imagem do crítico literário como artifício para ressemantizar os papéis por eles admitidos nos campos das letras e da comunicação, no caso de Lopes. A temática do eu no processo de autoconstrução do sujeito-crítico viabiliza a abertura para outra maneira de os autores se associarem com os próprios pares e com as diferentes audiências. Contudo, devido à força e à centralidade da primeira pessoa nas produções dos ensaístas, existe o risco de se recair em uma naturalização do sujeito e na projeção de alguma vaidade no comentário crítico. A sensação de alheamento e de vazio existente nas personas criadas pelos autores, me parece estar relacionada a um narcisismo ferido, em que suas imagens não se encontram bem constituídas, de modo que a apelação ao outro seria uma maneira de eles preencherem a rachadura dos próprios reflexos. Além disso, o tom frequentemente biográfico e melancólico de seus discursos contribui para gerar um efeito de autenticidade daquele que escreve, como denota o interesse dos ensaístas em manterem contato afetivo com seus interlocutores. Aqui, gostaria de salientar que decidi incluir as publicações de Denilson Lopes no meu *corpus* de pesquisa, em razão do seu trabalho de análise dos textos literários e objetos da cultura, em geral, ainda que o crítico se debruce com mais intensidade sobre obras cinematográficas.

No quinto capítulo, debrucei-me sobre as publicações de Alberto Pucheu e pude atentar-me para a intensificação do diálogo estabelecido entre os papéis que o autor assume e os domínios que atravessa, visto que é poeta, professor, crítico, tradutor, ensaísta, diretor. Pucheu organizou antologias poéticas de escritores mais recentes, realizou entrevistas com artistas variados, o que demonstra a disposição em dar contornos plurais ao projeto multicolorido do

seu traço na academia nacional. Apreciei a estratégia de sociabilidade construída pelo crítico no que concerne à valorização dos afetos intelectuais firmados, isto é, da cordialidade exercida com os pares, evitando qualquer indisposição pessoal. Não é hostil aos novos escritores, pois estimula a movimentação do circuito literário, potencializando a heterogeneidade que constitui o cenário das artes no presente. A proposta amplamente difundida em suas publicações e nas entrevistas fornecidas aos meios de comunicação acerca do “desguarnecimento de fronteiras” (Pucheu, 2014, 2017) é uma tentativa de reunir a linguagem, a vida cotidiana e o conhecimento teórico. Na curva de sua crítica, esboçam-se os riscos das formas em deslize efetivadas por Pucheu, em que é possível entrever a persistência de senso e sensação em suas intervenções intelectuais.

Em linhas gerais, procurei destacar um movimento crescente na crítica universitária que articula densidade teórica com a “impertinência”, para usar um termo da intelectual argentina Florencia Garramuño (2014), da criação na crítica acadêmica, traduzida por meio da exibição dos bastidores da escrita ou dos afetos diante da leitura artística. As produções da crítica brasileira, ou de uma vertente dela, passaram a ser caracterizadas, segundo minha leitura, pelo compromisso em desestabilizar hábitos rotineiros ao universo intelectual e experimentar o espaço aberto da página. O trato peculiar destinado à literatura e à interface promovida com outras esferas do conhecimento e das artes, pode ser notabilizado nos projetos dos intelectuais Denilson Lopes, Alberto Pucheu, Diana Klinger, Roberto Corrêa dos Santos e Ana Chiara, por exemplo, o que atesta a sucessiva expansão da crítica acadêmica. Não obstante, o caráter científico do texto, guardada a relativização inerente a este termo no presente, é preservado, articulando-se habilidades interpretativas e objetos distintos, sem a perda do vigor das ideias expostas.

Ademais, no decorrer desta tese, expus o argumento de que os ensaístas incorporam aos seus processos investigativos e criativos a participação do leitor, na medida em que delineiam o arranjo e a estética do discurso, convertendo a escrita crítica em um projeto que se pretende desejante, afetivo e sensorial, reivindicando-se o direito de ser parte do processo de estudo. Cultiva-se ainda o exercício da autorreflexão constante ao incluírem, na própria produção analítica, uma textualidade autorreferente, mesmo que isso ocorra de formas diferenciadas. Para tanto, preocupei-me em sublinhar o ambiente histórico e cultural onde as produções dos autores estão situadas, sem compartimentalizar suas obras, apesar de deter a consciência do perigo de possíveis enquadramentos e inevitáveis lacunas existentes nesse processo metacrítico. Procurei não manter a pretensão de uniformizar suas condutas no cenário acadêmico, engessando as linhas que regem suas publicações, indicando apenas as habilidades

e recursos analíticos predominantes em seus escritos, como também a recorrência de certas temáticas e os vínculos estabelecidos pelos críticos com os escritores e artistas estudados.

Devo dizer que trabalhei com operadores de leitura vinculados às noções de ensaio, performance e afeto, respectivamente discutidos por pesquisadores como Francisco Bosco (2017), Paulo Roberto Pires (2018), Max Bense (2018), Néstor García Canclini (2014), Paul Zumthor (2018), Marvin Carlson (2009, 2010), Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017), Alex Beigui (2011), José Gil (2002), Luciana di Leone (2014), Patrícia T. Clough (2010), dentre outros, num contexto pós-moderno ou contemporâneo, analisados por Linda Hutcheon (1991), Stuart Hall (2005), Giorgio Agamben (2009), Ieda Magri (2020), Lionel Ruffel (2014), em diálogo com o que se denominou de espaço biográfico, definido pela exibição de si nas humanidades, segundo as pesquisadoras Leonor Arfuch (2010), Ana Cláudia Viegas (2010), Paula Sibilia (2008) e Eneida Maria de Souza (2011). Ademais, as contribuições do movimento pós-estruturalista, em geral, no Brasil, principalmente a partir da segunda metade do século XX, e o engajamento ensaístico por parte da intelectualidade na academia, fundamentaram, em certo sentido, a esteira sobre a qual estão situadas as experimentações da prática desempenhada pela crítica literária contemporânea que exploro nesta tese.

No que concerne às diferenciações entre os procedimentos analíticos dos críticos, pode ser verificada, por exemplo, a atitude dos autores de reivindicarem a vida e o corpo performaticamente apreendidos ao assumirem, em suas publicações, uma fisionomia provocadora de exclamações e revestida pelo atrevimento postural no âmbito da crítica universitária. Tais iniciativas são nítidas nos escritos de Roberto Corrêa dos Santos, de Ana Chiara e de Alberto Pucheu, se comparados às obras de Denilson Lopes e de Diana Klinger, particularizadas pela inclinação maior à melancolia, em especial quando esses intelectuais expõem elementos biográficos em seus comentários. Inclusive, a exposição da primeira pessoa assumida por esses dois últimos ensaístas adquire contornos expressivos em suas obras, ao contrário das posturas defendidas por Alberto Pucheu, Roberto Corrêa dos Santos e Ana Chiara, ao supervalorizarem a linguagem e a arte, concebidas como mediadoras essenciais do liame entre obra e vida no cenário contemporâneo. Para eles, o discurso intimista torna-se relevante na medida em que é teatralizado, não se confundindo, de forma alguma, com o objeto de estudo.

Nessa conjuntura, destaco o fato de o gênero ensaio ser explorado com maior afinco, ou melhor, de maneira audaciosa por essas últimas gerações da crítica literária acadêmica brasileira, resvalando em um engajamento dos críticos em prol do exercício ensaístico, ainda que isso ocorra a partir de nuances variadas. Sobressaem-se, nesse empreendimento, o

compromisso com o prazer da leitura, o empenho em transtornar a matéria investigada, através de uma dicção mais especulativa, por vezes tateante, em que se distinguem as condições de produção do comentário avaliativo, reivindicando-se o direito de o crítico ser parte do próprio processo de análise. No que diz respeito aos autores que formam o meu *corpus* de pesquisa, percebo um nível intenso de experimentação textual nos livros de Pucheu, de Santos e em algumas publicações de Chiara, em que o risco da escrita se faz evidente, ao contrário de parte das produções de Lopes e de Klinger, marcadas pela relativização do gesto criador. De todo modo, parece-me haver um desejo de autoria por parte da crítica do século XXI, no sentido de exigir, a qualquer custo, relevância no domínio das Letras.

Ademais, no que tange à projeção de uma maior visibilidade na cena literária, cultural e virtual, tenho a impressão de ser Alberto Pucheu o crítico mais engajado nas redes sociais, fazendo postagens frequentes sobre literatura e política, escrevendo em verso ou prosa sobre inúmeros temas, além de marcar presença, por intermédio de diversas entrevistas, nos meios de comunicação de massa e nas plataformas digitais, o que lhe confere o *status* de crítico-pop, nesses espaços de atuação. Em contrapartida, os críticos, em geral, evitam o confronto aberto com os próprios pares, exceto Ana Chiara, a mais irônica e satírica dos pesquisadores, ao admitir como estratégia de sociabilidade o convite à provocação e a geração de polêmicas no cenário acadêmico, em oposição ao tom conciliador assumido por Corrêa e Pucheu, em seus discursos. É necessário dizer, no entanto, que Denilson Lopes e Diana Klinger também não adotam uma perspectiva beligerante no campo intelectual nem se vinculam a movimentos mais engajados, esquivando-se de qualquer tipo de radicalismo.

Em linhas gerais, protocolos de escrita são revistos na configuração da maioria das obras dos ensaístas aqui estudados, uma vez que manifestam o propósito de construir uma assinatura singular e estilizada na esfera científica. Ponho em relevo o fato de ter analisado as produções de duas mulheres e três homens nesta pesquisa, os quais possuem um *lócus* de enunciação relativamente distinto um do outro, apesar de serem oriundos de gerações não muito distantes entre si. Todos detêm um lugar consolidado na academia, ponto de extrema relevância na reconstrução da própria atividade analítica, o que torna mais confortável o desenvolvimento de experimentações textuais, ao exercerem maior liberdade sobre seus escritos.

Por fim, sublinho que a reflexão metacrítica é uma operação temerária, sobretudo quando se trata de obras publicadas nos últimos anos. Todavia, a curiosidade e o interesse pelo que me parece escapar dos procedimentos cristalizados pela crítica estimulam-me a continuar seguindo adiante. Ao reler esta pesquisa, observo as imagens dos críticos flutuarem no universo das palavras, num processo de permanente (re)construção do objeto. Talvez paire sobre a

página a sombra do espírito do detetive, contudo, este não instaura dogmas, nem deseja ser o termômetro para medir a temperatura ideal de um território onde as escritas existem ou sobrevivem, mas permanece atento às especificidades dos objetos analisados, com o objetivo de caminhar ao lado dos corpos e projetos explorados. Esta tese, então, repercute os profusos movimentos de leituras e de escrita que se deram em muitos espaços, como as bibliotecas da Faculdade de Educação e da Faculdade de Administração da Universidade Federal da Bahia, a biblioteca Central Reitor Machado, ou da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, atravessando ainda a cidade de Campo Grande, em Mato Grosso do Sul, lugares de passagem que refletem uma memória fragmentada e em deslize, reverberando o percurso deste pesquisador, o qual aprendeu, após tantos anos, a seguir dizendo “Eu vou”, mesmo que seja “contra o vento/sem lenço, sem documento” (Veloso, 1968).

CAPÍTULO 1

BREVES CARTOGRAFIAS DE UM EXERCÍCIO CRÍTICO MUTANTE

O impressionismo na crítica literária

Em 2012, o diretor Douglas Machado apresentou ao público “Wilson Martins – a consciência da crítica”, série de entrevistas feitas com o próprio Martins, iniciada em 2002, na cidade de Curitiba, a respeito dos seus mais de cinquenta anos de atividade ininterrupta no campo da crítica literária, com depoimentos de vários escritores como Affonso Romano de Sant’anna, Miguel Sanches Neto, Moacyr Seliar, Luiz Antonio de Assis Brasil, dentre outros, perpassando lugares como Rio de Janeiro, Porto Alegre e Nova York. A tela preta que inicia o documentário traduz não somente a morte de Martins ocorrida dois anos antes, em 2010, mas também sinaliza para o fim de uma geração no campo da crítica brasileira anterior à década de 1950, formada por uma tradição francesa, que conferia ao crítico um papel totalizante, já que precisava abarcar, em seus estudos publicados na imprensa, questões teóricas, literárias, e a produção intelectual de todo um país. O saber enciclopédico exigido legitimava o comentário dos homens de letras, o crítico de rodapé dos jornais. A interrupção abrupta da parte final das gravações, devido ao falecimento de Martins, não deixa de se configurar como gesto de abertura para outro exercício que privilegia justamente a incompletude, a estética do fragmento, uma atividade que procura rever os protocolos de leitura e escrita mais convencionais.

A princípio, gostaria de pôr em relevo a circunstância de que pretendo explorar as peculiaridades dos exercícios ensaísticos dos críticos que constituem o meu *corpora* de estudos, nos próximos capítulos, visto que desejo realizar aqui uma retrospectiva sucinta dos principais caminhos, a meu ver, percorridos pela crítica literária, as nuances de seu trabalho e a relação mantida com a literatura. Assim, mediante o vínculo primevo entre crítica e imprensa, atrelada às peculiaridades da linguagem e do conteúdo apresentado ao grande público, emergiu o que se denominou, a posteriori, de “crítica impressionista”, desenvolvida, sobretudo no Brasil, na primeira metade do século XX, por intelectuais generalistas, autodidatas, sem formação específica na área de Letras.

Em homenagem aos oitenta anos de vida do renomado crítico literário Antonio Candido, Professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas por mais de 50 anos e autor de obras fundamentais como *Formação da Literatura Brasileira* (1959) e *Literatura e sociedade* (1965), a *Revista Remate de Males*, do Departamento de Teoria Literária da

Unicamp, reeditou, no ano de 1999, ensaios, artigos, resenhas, conferências publicadas de forma dispersa por Candido no decorrer de sua trajetória intelectual. Dentre esses trabalhos, chamou-me bastante atenção o texto “Crítica Impressionista”, por abordar o relacionamento entre sujeito e discurso crítico, um dos principais pontos discutidos nesta tese. Trata-se de um ensaio cujo título original, na realidade, era “Prefácio de um livro”, publicado em *O Estado de S. Paulo*, em 1958, acerca do volume póstumo *Páginas avulsas* (1958), de Plínio Barreto¹ (1882-1958), seleção de artigos e ensaios organizada por seu filho, Caio Plínio Barreto.

Ao discorrer a respeito da obra de Barreto, Candido nos oferece em dado momento uma definição primordial, a fim de que o leitor possa compreender, de forma concisa, um tipo de estudo literário frequente na imprensa dos anos 1930, 1940, isto é, o impressionismo crítico: “Impressionista é todo aquele que prepara um artigo de uma semana para outra, baseado mais na intuição que na pesquisa, e se exprimindo sem espírito de sistema.” (Candido, 1958, p. 60). O fragmento nos faz refletir sobre algumas questões: o fator temporal seria determinante no processo analítico, pois o tempo exigido pela reflexão e maturação das ideias seria inversamente proporcional à celeridade que caracteriza a atividade da imprensa.

A relação interdependente entre o exercício da crítica, da própria literatura e seu espaço privilegiado de atuação, o jornal, existiu, sobretudo, nos séculos XIX e meados do XX, devido à escassez de livrarias e bibliotecas públicas, além de o livro ser um objeto caro, em especial no Brasil. As revistas e os jornais permitiam que críticos e escritores desfrutassem de grande prestígio no domínio intelectual e asseguravam o relacionamento estabelecido com o grande público. (Rocha, 2011, p. 12-13/p. 174-75). Candido, inclusive, começou sua trajetória nos periódicos, contribuindo para fundar a *Revista Clima*, (1941-1944), publicada por estudantes e formados da Faculdade de Filosofia, Ciências Sociais e Letras da USP, como Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Gilda de Melo e Souza e Paulo Emilio Salles Gomes, por exemplo, para, em seguida, se refugiar entre as paredes e o chão seguro da academia.

Candido põe em relevo a riqueza de informações e a “densidade elegante dos ensaios” (Candido, 1958, p. 60) de Barreto. Este, ao afastar-se de tecnicismos, vinculava o leitor à experiência da obra: “Não é um teórico nem um erudito, não é um esteta nem um novo retórico; é um crítico. Lê, sente, pensa, intui certos traços esclarecedores e organiza as impressões em torno de alguns princípios solidamente estabelecidos, mas apresentados com leveza.” (Candido, 1958, p. 60). O impressionismo da crítica estaria associado à apreciação de cunho

¹ Jornalista, advogado, redator-chefe do *Estado de S. Paulo* (1909-1912/1927-1940), Barreto foi um dos críticos bacharéis atuantes nos jornais do País, nas décadas de 1930 e 1940, auge da crítica de rodapé, a qual será estudada em seguida.

peçoal, cujo “coeficiente humanístico” (Candido, 1958, p. 59) da investigação se sobressai no gesto interpretativo, uma vez que a condição humana, seu caráter diverso, são postos em evidência. Mas o autor da *Formação* afirma que tamanha práxis não deve ser confundida com leviandade, pois a crítica impressionista será apenas autêntica se for realizada pelo homem culto, com um arcabouço literário, intelectual, que legitimaria seus comentários avaliativos.

Candido escreve num cenário marcado pela crescente especialização da crítica, período ocorrido a partir da década de 1950, em que se deu início à busca por um instrumental que tornasse a atividade do crítico literário científica. Nesse momento, segundo Flora Süssekind (1993), a autoridade sobre o texto se encontrava em disputa, pois havia um conflito entre dois arquétipos de crítico: o “homem de letras” (Süssekind, 1993, p.18), ou seja, bacharéis em Direito, Filosofia, os autodidatas que difundiam seu conhecimento por meio dos jornais; e o emergente “crítico scholar” (Süssekind, 1993, p.18), vinculado à especialização acadêmica.

O declínio do que se convencionou denominar de crítica de rodapé, comentário literário jornalístico que ocupava os pés de página ou colunas exclusivas dos periódicos do País, foi inevitável. Apesar de serem desenvolvidas por intelectuais sem especialização em Letras, as resenhas detinham um grande prestígio, oscilavam entre o cultivo da eloquência, a crônica e o noticiário, o que facilitava sua leitura. Sergio Buarque de Holanda (1902-1982), Humberto de Campos (1886-1934), Otto Maria Carpeaux (1900-1978), Wilson Martins (1921-2010), Nelson Werneck Sodré (1911-1999), por exemplo, colaboravam regularmente para jornais como *Correio da Manhã* (RJ), *Diário de Pernambuco*, *Diário de Notícias* (BA), etc., compondo o hall de personalidades reconhecidas no campo literário em razão também do trabalho cotidiano na imprensa brasileira.

Assim, uma mudança nas normas de validação daqueles que exerciam a crítica literária emergiu quando um novo segmento de críticos formados pelas então recentes faculdades de Filosofia do Rio de Janeiro e de São Paulo, criadas nos anos 1930, passou a investir na pesquisa universitária. Esses homens de gabinetes angariaram um lugar na imprensa, projetando-se midiaticamente e passando a questionar sobre quem poderia, de fato, legitimar o que se entende como boa literatura e quais seriam os requisitos para se ensinar nas instituições. Deu-se, então, a perda gradual do status literário atribuído a esse “leitor-que sabe-tudo”, o qual dominava os cadernos culturais. Consoante Süssekind (1993), “tratava-se, em suma, de substituir o rodapé pela cátedra. E conquistar o poder até então em mãos de não especialistas para as daqueles dotados de ‘aprendizado técnico’ [...]. Isto é, para os críticos-professores.” (Süssekind, 1993, p. 20).

Duas personagens paradigmáticas dessa tensão podem ser representadas pelas figuras de Álvaro Lins (1912-1970), considerado o “imperador da crítica impressionista” no Brasil, por conta da sua autoridade na crítica jornalística, e Afrânio Coutinho (1911-2000), o qual defendia a autonomia plena do literário, o privilégio de uma crítica estética, mais sistemática, formal, objetiva, restrita às qualidades intrínsecas do texto literário. O estudo da linguagem literária, em seu caráter autônomo, se sobrepôs ao *modus operandi* do crítico de jornal, que tratava de assuntos diversificados que iam da filosofia e da sociologia à história e à literatura.

Na medida em que caracteriza e define as duas vertentes acima descritas, a autora do ensaio “Rodapés, tratados e ensaios” aparenta deter maior inclinação para essa crítica legitimada pela universidade, ao enfatizar, de forma irônica e pejorativa, em várias ocasiões, o viés personalista de uma produção subjugada às exigências do ritmo da imprensa caracterizando-a como de “entretenimento, redundância e leitura fácil” (Süssekind, 1993, p. 15), ou atentando para “o tratamento anedótico-biográfico em geral concedido à literatura [...]” (Süssekind, 1993, p. 17), bem como o teor especulativo da crítica jornalística efetuada por aqueles “que se creem ‘a consciência de todos’, defensores do impressionismo, do autodidatismo, da *review* como exibição de estilo, ‘aventura da personalidade’.” (Süssekind, 1993, p. 15). Süssekind reconhece a força dessa crítica, que se configurava como “uma espécie de acontecimento social dentre outros.” (Süssekind, 1993, p. 16).

Para embasar tal assertiva, recupero o ensaio “A crítica como papel de bala”, publicado no antigo suplemento cultural *Prosa* de *O Globo*, em 2010, ano da morte de Wilson Martins, um dos últimos críticos da geração formada por bacharéis praticantes de assídua crítica literária nos jornais do País, como vimos inicialmente, a qual desenvolvia o que a autora denominou de “crítica-crônica” ou “crítica-noticiário” (Süssekind, 2010, p.02), cingida pelo “falar sobre tudo” (Süssekind, 2010, p.02) e caracterizada pela ausência de uma metodologia mais formalizada. Süssekind (2010) declarou a ineficiência do discurso crítico das últimas décadas, comprovada, em parte, pelo excesso de elogios realizados após o falecimento de Martins, que o transformava em “imago exemplar de crítico literário” (Süssekind, 2010, p. 02), o que despertou a reação da ensaísta, que defendeu a necessidade de “matar mais uma vez Wilson Martins” (Süssekind, 2010, p. 02), reafirmando o apequenamento da discussão crítica, já que o dissenso peculiar ao campo teria sido substituído pela cordialidade.

O elo entre a crítica universitária solidificada nos anos 1950, 1960 e a grande imprensa começou a fragmentar-se na década de 1970 porque, além da regulamentação da profissão de jornalista em 1969, avaliações negativas surgiram com relação ao tratado, gênero comum entre os críticos acadêmicos, que foram acusados de utilizarem uma complexa lógica argumentativa

associada a uma linguagem hermética, gerando, conseqüentemente, o autoconfinamento dos críticos ao campus universitário, dada a dificuldade em encontrar interlocutores outros que não os próprios pares. A redução do espaço jornalístico para os “críticos-scholars” (Süssekind, 1993, p.18) decorreu, também nos anos seguintes, em razão do crescimento da indústria cultural, com a hegemonia conquistada pela TV e pelo rádio, e, ainda, pelo incremento do mercado editorial, agora interessado em uma abordagem mais resenhística e comercial dos livros.

O processo de cientificização na linguagem da crítica literária na segunda metade do século XX, no Brasil, deve-se ainda à expansão da rede universitária, à disseminação dos cursos de pós-graduação, a partir da década de 1960, e à adoção de métodos oriundos de correntes como o *New Criticism*, o Formalismo Russo, a Estilística, o Estruturalismo, por exemplo, com a instauração efetiva da Teoria da Literatura nos cursos de Letras. O incentivo ao jargão como forma de balizar e conferir importância ao papel do crítico, sujeito detentor e mediador do saber, inserem-se num momento de tecnocratização em que a ciência é tomada como modelo de discurso competente na sociedade brasileira. (Lima, 1997, p.110). Nesse contexto, o próprio Candido (1958), mencionado no início deste capítulo, ratifica o descrédito atribuído às impressões pessoais, em favor de resultados precisos, universalmente válidos, numa tentativa de “banir a dúvida, o mais-ou-menos, proscrevendo o que é ‘ondulante e móvel’ na apreciação literária.” (Candido, 1958, p. 59)

É reconhecida a proposta do crítico-sociólogo em trabalhar dialeticamente as relações entre literatura e sociedade, numa espécie de fusão entre texto e contexto, em que o aspecto externo importa como elemento constituinte da estrutura da obra, tornando-se interno durante o processo interpretativo. (Candido, 2006. p. 5-16.). Essa interdependência entre orientação estética e condicionamento social não deixa de ser uma posição avançada diante da clássica dicotomia entre forma *versus* conteúdo no domínio da teoria literária. A dimensão social não tange somente à expressão de certa sociedade, mas é ainda “fator da própria construção artística, estudada no nível explicativo e não ilustrativo.” (Candido, 2006, p. 08). Nem sociologismo crítico (a tendência de tudo explicar por enquadramentos externos) nem autonomia exacerbada da obra (supervalorização dos aspectos formais em detrimento de outras esferas), apenas crítica.

O Professor da Universidade de São Paulo assumiu o compromisso de estabelecer um diálogo com o receptor, ao longo de sua carreira, numa linguagem clara sobre o que discorre, por meio do ensaio, empenhado em fazer valer o desejo de comunicação, de tornar seus textos acessíveis, instruindo o leitor mediano. Sua dicção parece estar alinhada à de pensadores como

Gilberto Freyre (1900-1987), que buscou equilibrar na escrita forças sociais e argumentativas que se encontrariam aparentemente em relação de antagonismo.² Candido filia-se à hibridez proporcionada pelo ensaísmo desenvolvido em *Casa grande & senzala* (1933), obra que articula de maneira interdisciplinar sociologia, antropologia e estética, situando-se na confluência entre arte e ciência, possibilitada em razão do caráter ambivalente do ensaio, sua mistura de afetividade e racionalidade, imaginação e observação, referencialidade e expressividade. O crítico daria, pois, continuidade a uma tradição interpretativa ensaística firmada por pensadores como Sergio Buarque de Holanda (1902-1982), Gilberto Freyre (1900-1987), Euclides da Cunha (1866-1909), por exemplo, no processo de redescoberta do Brasil, apesar de permanecer na esfera universitária. (Lima, 1997, p. 116-118).

Na primeira metade do século XX, predominava nas universidades brasileiras uma geração constituída por professores autodidatas, pesquisadores estrangeiros, bacharéis sem formação específica na área, contratados inicialmente para as cadeiras de literatura brasileira, o que contribuía para uma visão panorâmica, não especializada, dos estudos literários. O crítico Afrânio Coutinho se contrapôs publicamente, à época, ao humanismo generalista que marcava o ensino, fazendo campanha ostensiva em favor da profissionalização do corpo docente de Literatura e pela implantação sistemática e autônoma do curso de Letras. O saber erudito e beletrista dos tradicionais professores catedráticos deveria ser substituído por pressupostos da Estilística e do *New Criticism*, voltados para os fatores intrínsecos à obra. No entanto, foi apenas no final da década de 1960, com a obrigatoriedade do oferecimento da disciplina Teoria Literária no currículo de Letras no Brasil (Rocha, 2011, p.193-220.), que se concretizou uma mudança de rumos significativa no campo dos estudos literários.³

Por um lado, é interessante observar o fato de os críticos que mais valorizaram a especialização (Antonio Candido e Afrânio Coutinho) encontrarem-se, até o final da década de 1950, fora do ensino universitário na área de literatura, o que evidencia o caráter bacharelesco da produção literária nacional. Candido lecionava sociologia na USP e Coutinho era catedrático de Literatura Brasileira do Colégio Pedro II, embora tenham conquistado, em seguida, seus

² Pretendo abordar o gênero ensaístico de modo mais detido nos próximos capítulos, quando efetivarei comentários sobre a crítica contemporânea.

³ A Reforma Universitária ocorrida em 1968 flexibilizou o currículo de Letras, ampliando o leque de disciplinas optativas, criou condições para o desenvolvimento dos cursos de pós-graduação no país e uma maior autonomia da disciplina Teoria Literária em termos organizacionais. Mas foi na década de 1970 que a disciplina se tornou hegemônica nas Faculdades de Letras e o estudo literário passou a ser regido por conceitos, categorias e métodos científicos. Para mais informações, verificar a tese *A crítica literária na universidade brasileira* (1997), de Rachel Esteves Lima, que buscou delimitar as linhas teóricas predominantes nas principais universidades do Brasil, vinculando-as ao ambiente institucional em que se reproduziram e à orientação teórica empreendida pelo corpo docente de cada faculdade.

espaços nas Faculdades de Letras, na USP e na UFRJ, respectivamente. O avanço da Teoria da Literatura nos departamentos de Letras propiciou a implementação do rigor terminológico e metodológico nos estudos empreendidos dos textos literários, embora Candido e seus discípulos, por exemplo, mantivessem certa resistência à atividade teórica mais explícita, numa análise aderente ao texto, sem teorizá-lo de maneira excessiva. (Lima, 1997, p. 119-137)

Ao investigar parte do projeto interpretativo da vasta obra de Candido, numa tentativa de pontuar as nuances que assinalam o trabalho do crítico, Rachel Lima (1997) acredita que o sociólogo sustenta um viés mais científico para a crítica de literatura, porém rejeita qualquer determinismo sociológico refletido no texto literário. A escrita de Candido se configuraria pelo impasse da crença na especificidade da literatura e, ao mesmo tempo, pela aderência a uma linhagem que privilegia a leitura do contexto sociocultural. Assim, é possível dizer que a mobilidade analítica do autor de *Formação da literatura brasileira* ao relativizar modos de abordagem textuais, relações entre o particular e o universal, sem perder a sensibilidade para as transformações sociais, constitui-se no diferencial do crítico, sobretudo num período em que a força das teorias formalistas permitia um enfoque mais centrado na linguagem adotada nas obras literárias.⁴

Nesse jogo de perspectivas, uma tensão se estabelece quando se compara as concepções de “modernidade da crítica literária” advogadas por Candido (1958), Süssekind (1993) e João Cezar de Castro Rocha (2011). Para a Professora do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, a academia marcou com ferro e fogo a assinatura da crítica de literatura, reproduzindo a ideia comum de que o ataque de Coutinho, a partir de 1948, após seu retorno dos Estados Unidos, contra a dicção impressionista da crítica de então teria originado uma mudança radical e objetiva no campo. Contrário a tais argumentos, Rocha (2011), ao reavaliar a natureza da crítica de rodapé e seu período de supressão, declara que o processo histórico em que se deu tais transformações é muito mais complexo. Ademais, problematiza as narrativas que “são unânimes em identificar, no triunfo de Coutinho, a vitória da cátedra [...], isto é, do método sobre o impressionismo, vale dizer, da especialização universitária sobre o diletantismo humanista.” (Rocha, 2011, p. 13).

⁴ A primazia do texto impossibilitava um ponto de vista mais detido sobre a história do país. O clima de cerceamento à participação política instaurada pelo golpe militar de 1964, pode ter auxiliado, em alguma medida, para o sucesso da empreitada imanentista, ainda que tais correntes não estivessem vinculadas a um pensamento autoritário. A conquista da cientificidade no âmbito da literatura, radicalizada posteriormente, através de um método voltado para análise da linguagem, a partir de técnicas e princípios definidos, como o leitor verá na próxima seção, quando discorrerei acerca do estruturalismo, se fez às custas do esquecimento da história nas discussões e do apagamento de qualquer exercício de subjetividade.

Consoante Rocha, a institucionalização dos estudos literários decorreu de um longo percurso iniciado a partir das querelas e das campanhas realizadas por Coutinho, cujo mérito é inegável no que tange ao esforço pioneiro em prol da sistematização da crítica universitária e do ensino de Letras, porém os resultados não foram imediatos. Os críticos formados em uma nova atmosfera começam a surgir, de fato, nos anos 1950, entretanto, ainda não eram dominantes no meio intelectual, visto que as primeiras gerações dos cursos de Letras se encontravam bem distantes do rigor do método e do conceito moderno de teoria da literatura. Nesse sentido, a primeira Faculdade de Letras surgiu somente após o golpe militar de 1964, com a Reforma Universitária, cabendo a Coutinho a direção da recém-independente Faculdade de Letras da UFRJ. A implantação da Teoria da Literatura e do sistema nacional de pós-graduação, no final da década, contribuíram para esse processo de especialização da crítica.⁵

A revisão historiográfica proposta por Rocha reconhece os limites e a competência da crítica de rodapé, o contato eficaz com o público leitor, sendo a transição para a crítica acadêmica parte do processo natural diante de certos acontecimentos, como a expansão da pesquisa e da própria academia, sem adotar uma visão dicotômica, bélica entre professores universitários e críticos de jornal, isto é, especialistas e “amadores”. Para além de distinções radicais, o Professor de Literatura Comparada da UERJ sublinha o paradoxo da relação com a imprensa, formadora dos primórdios do sistema intelectual brasileiro, de modo que “[...]a fórmula ‘cátedra *versus* rodapé’ revela o caráter simbiótico dessa relação: é como se somente fosse possível inaugurar um novo momento na crítica literária a partir do rompimento com seu lugar de origem.” (Rocha, 2011, p. 177).

A interpretação do triunfo da cátedra no final da década de 1940 revelaria o ponto de vista exclusivo da universidade, atropelando os variados momentos de um cenário mais amplo. A alternativa de Rocha consiste no exercício de uma sensibilidade crítica que seja “poliglota no mesmo idioma” (Rocha, 2011, p.358), o que denomina de “esquizofrenia produtiva” (Rocha, 2011, p.357), isto é, a capacidade do diálogo com audiências diversificadas, a fim de formar e informar o leitor, por meio de uma linguagem que esclareça e sistematize o raciocínio. Antonio Candido teria sido um dos expoentes dessa prática.

⁵ Na década de 1930, cursos de Letras foram criados no âmbito da Faculdade de Filosofia, como por exemplo, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL), da Universidade de São Paulo, em 1934; a Escola de Filosofia e Letras, da Universidade do Distrito Federal (UDF), em 1935, e a Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1939. No entanto, não detinham o nível de especialização, o rigor do método que o modelo defendido por Afrânio Coutinho exigia. Os cursos de Letras possuíam o mesmo generalismo humanista que regia a crítica de rodapé. Mais detalhes a respeito do tema, ler Lima, 1997, p. 180-190 e Rocha, 2011, p. 15-21.

Apesar do apreço pelo discurso científico, Candido exerceu em sua carreira as duas formas de crítica, situadas entre o rigor acadêmico e o ensaio. Cabe observar no texto que dá início a este capítulo a respeito da produção de Plínio Barreto, o autor de *Literatura e sociedade* (1965) pôs em relevo a contribuição do jornalismo crítico, desde o século XIX, as apreciações de cunho pessoal efetuadas sem perder a confiança nas próprias convicções, pois “de tais impressionistas se fez a crítica moderna” (Candido, 1998, p. 60), ao voltarem-se para “o sentido humano da literatura” (Candido, 1998, p. 61). Candido amplia o olhar a fim de perceber a nascente das ondas de um ofício que remontaria à crítica de jornal francesa do século XIX:

Para escândalo de muitos, digamos que a crítica nutrida do ponto de vista pessoal de um leitor inteligente – o malfadado impressionismo – é a crítica por excelência e pode ser considerada, como queria um dos seus mais altos e repudiados mestres, aventura do espírito entre os livros. Se for eficaz, estará assegurada a ligação entre a obra e o leitor, a literatura e a vida quotidiana – sem prejuízo do trabalho de investigação erudita, de análise estrutural, filiações genéticas, interpretação simbólica, atualmente preferidas pelo investigador de literatura, prestes a envergar de novo a toga do retórico. Inversamente, se ela não existir, perder-se-á este ligamento vivo, e os críticos serão especialistas, no sentido que a palavra assumiu na ciência e na técnica. (Candido, 1958, p. 60).

O autor faz breve menção a Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), considerado “o grão-padre da crítica moderna de jornal”, (Candido, 1958, p. 60) que nutria “a impressão com os filtros da sapiência.” (Candido, 1958, p. 60). Debruçado sobre inúmeras laudas e fichas de leitura, Sainte-Beuve privilegiou os estudos de personalidade, os quais se configuravam como o objetivo supremo da crítica, de maneira que, ao destrinchar a obra, o humano e suas idiossincrasias emergiam na letra, revelando-se um molde da vida. Nesse sentido, gostaria de recuar um pouco no tempo e no espaço para que o leitor possa compreender melhor a associação entre crítica, jornal e uma metodologia definida supostamente por ausências de rigor teórico, objetividade e sistematização do pensamento, mas também por excesso da presença marcante da voz e do corpo na tessitura do texto, traço que retorna na prática ensaística de uma vertente da crítica contemporânea, ainda que isso ocorra mediante um prisma diferenciado.

Sainte-Beuve e o espelho de tinta da escrita crítica

O século XIX é visto como uma das fases mais significativas da história da humanidade, em razão do movimento intenso nas esferas das ciências, das artes, do espírito de transformação que alterou em todos os aspectos o cenário intelectual do período anterior, sobretudo na Europa. Some-se a isso o desenvolvimento da imprensa, a ampliação do público leitor interessado no consumo de páginas dos periódicos e da literatura, de um modo geral. Surgiram novos autores, multiplicaram-se edições infantojuvenis como as de Charles Perrault (1628-1703) e da Condessa de Segúr (1799-1874), obras de Direito, Medicina, etc. É a época de Flaubert (1821-1880), Stendhal (1783-1842), Balzac (1799-1850), Nerval (1808-1855), Baudelaire (1821-1867), de modo que a figura do autor se impunha e era bastante requisitada num cenário de leitura crescente, vigoroso, em especial na França, onde pululavam romances, folhetins e com isso, claro, as colunas, os rodapés dedicados aos comentários avaliativos das obras.

Tal panorama se expandia com o desenvolvimento dos gabinetes de leitura, na segunda metade do século XIX, a abertura de livrarias, bibliotecas, a chegada de almanaques às províncias, a convivência de livros clássicos com obras científicas e romances contemporâneos. A leitura em voz alta para toda a família é substituída aos poucos pela leitura em voz baixa, nos salões, nos quartos, nos bancos de jardim, em plena natureza. (Silva, 2005). Esses eventos contribuíram para fazer valer a importância do crítico, bem como do autor, juntamente com a ascensão do gênero romance, do livro como forma, de maneira que “ler passou a corresponder a uma experiência pessoal, subjetiva [...]” (Blumenthal; Amaral, 2016, p. 241)⁶

Nessas circunstâncias, notabiliza-se Sainte-Beuve, perscrutador da vida alheia, amado e odiado entre seus pares, figura agridoce famosa pelas publicações ininterruptas nos periódicos parisienses. O autor deu ênfase a uma concepção de crítica para além do gosto ordinário, das classificações em torno do “bom” e do “ruim”. Pintou retratos, cenários de obras e escritores que se projetavam na esfera intelectual francesa, comparou textos de épocas e países distintos. Entretanto, ao apurar o valor de tal personagem na história da literatura, a recepção de sua obra

⁶ Zappone e Wielewiczki (2005), ao investigarem o desenvolvimento do termo “literatura”, demonstram sua configuração móvel, seu caráter histórico e social. As autoras alegam que a concepção moderna de literatura, compreendida como uma categoria específica da criação artística, foi engendrada entre os séculos XVIII e XIX, de maneira que houve uma especialização do termo, relacionado hoje a um conjunto de textos de caráter imaginativo ou criativo. Todavia, entre os séculos XV e XVIII, a literatura restringia-se à capacidade de ler, de possuir erudição, *status*, e estava normalmente ligada às classes privilegiadas. Passou, em seguida, a divulgar o gosto burguês dominante, seus valores, aspectos estéticos, preceitos forjados com base em noções exclusivas de beleza e sensibilidade.

no Brasil, principalmente, nos dias atuais, percebi que os discursos, ainda que escassos, remetem ao mesmo tom pejorativo e estereotipado acerca das produções beuvianas, isto é, à relação inequívoca entre obra e vida nas análises realizadas sem fundamentações, motivo crucial para obscurecer seu legado crítico e biográfico. Em contrapartida, não parece existir o menor esforço em situar de forma apropriada as ações do crítico, o movimento gerado no campo literário francês a partir das suas publicações.

O caráter superlativo da obra de Sainte-Beuve se faz sentir nas inúmeras páginas compostas, no acúmulo de informações registradas ao longo de sua carreira, os afetos e desafetos gerados em virtude do desejo em aprisionar o desenho da vida do autor no tapete da escrita crítica. Ganhou notoriedade com os 7 volumes do *Port-Royal* que deu ao público entre 1840 e 1859. Trata-se de uma espécie de biografia do monastério de “Port Royal des Champs”, baluarte do Jansenismo⁷, local onde se reuniam grandes escritores, filósofos e teólogos, em que se destacavam personalidades como Blaise Pascal (1623-1662), Antoine Arnauld (1612-1694), Corneille (1606-1684), Racine (1639-1699), La Fontaine (1625-1695), Madame de Sévigné (1626-1696), por exemplo, e que se tornou um dos marcos da vida intelectual do século XVII.

Mas foi com os 12 volumes dos *Portraits* e, em seguida, a série das *Causeries du lundi*, publicações em jornais, como *Le Globe*, reunidas *a posteriori* em 15 volumes, que o “método de Sainte-Beuve” se tornou conhecido em toda a França. Contudo, as habilidades de leitura beuvianas não foram aceitas sem reservas pela crítica, devido ao uso de sentenças que permanecem cristalizadas, como o possível fato de o autor francês se interessar menos por uma ideia do que por uma anedota. Apesar disso, creio na impossibilidade de fechar os olhos para a intensa capacidade de pesquisa, do estudo em detalhes de obras e vidas de vários artistas pelo crítico, com o objetivo de conferir ao texto literário alguma inteligibilidade. Existe também, me parece, uma má vontade quando se voltam os olhos para a crítica jornalística francesa oitocentista.

Num certo sentido, subjaz às produções artísticas e críticas da época, as percepções românticas que perduraram até meados do século XIX e, conseqüentemente, contribuíram para os projetos traçados por Sainte-Beuve. Vejamos o fragmento abaixo:

⁷ Fundado por Jean Duvergier de Hauranne (1581-1643), o abade de Saint-Cyran, e o teólogo e filósofo holandês Cornelius Otto Jansen (1585-1638), o monastério foi baseado nas obras de Santo Agostinho (354-430 d.C.) e buscava de forma austera o resgate da disciplina e da moral religiosa. A participação de autores importantes no jansenismo deu ao movimento um forte caráter político. Por isso, acabou desarticulado na França em 1705 por Luís XIV. Posteriormente, os jansenistas acabaram se concentrando, sobretudo, na Holanda e na Itália.

Por sua natureza, o espírito crítico é fácil, insinuante, móvel e compreensivo. É um grande e límpido rio que serpenteia ao redor dos rochedos, das fortalezas, dos outeiros cobertos de vinhedos e dos vales frondosos às suas margens. Enquanto cada um desses objetos da paisagem permanece fixo em seu lugar e pouco se preocupa com os outros, enquanto a torre feudal desdenha o vale e o vale ignora o outeiro, o rio vai de um a outro, banha-os sem parti-los, abraça-os com uma água viva e corrente, ‘compreende-os’, reflete-os; e quando um viajante quer conhecer e visitar esses vários sítios, ele o conduz em um barco; leva-os com cuidado e mostra-lhe sucessivamente todo o espetáculo cambiante de seu corpo. (Silva, 1988, p. 43 *apud* Brunel, 2005, p. 34)

A metáfora romantizada do crítico como um rio transparente, acolhedor e, acima de tudo, conhecedor da natureza do seu campo lhe possibilita guiar estrangeiros na travessia do desconhecido, abrir caminhos, barqueiro a conduzir os viajantes nas águas do saber, um homem preparado, enciclopédico, ou seja, alguém que sabe e ensina os outros a ler. Sujeito, portanto, mais autorizado pela sapiência que possui, mão segura em meio às correntes pacíficas ou tormentosas da literatura. A mobilidade dos gestos na superfície da escrita avaliativa ocorreria através da relação direta, unilateral entre o ofício do crítico e a obra em questão, desenhados na paisagem translúcida da linguagem.

No bicentenário de Sainte-Beuve, comemorado em 2004, até onde investiguei, apenas o silêncio se fez presente por parte, em especial, da academia. Em contrapartida, nesse mar de ausências, desponta Odalice de Castro Silva (2005), Professora Titular da Universidade Federal do Ceará (UFC), que recupera o pensamento beuviano e o atualiza. Silva reconhece o viés inovador do crítico, malgrado as conhecidas limitações dos projetos delineados. O olhar interdisciplinar de Sainte-Beuve, por exemplo, incidiria na impossibilidade do insulamento da crítica literária, ao defender o cultivo de vários gêneros de natureza poética, social, cultural, biográfica no mesmo texto. O diálogo com diversas esferas antecipou, segundo a pesquisadora, uma prática de escrita ensaística no âmbito da crítica literária, com o “mérito de um olhar mais leve sobre a teoria metodológica.” (Silva, 2005, p. 36). Sainte-Beuve apresentaria, segundo Odalice Silva, contribuições inegáveis, esquecidas pela maioria da intelectualidade, como a confluência entre intuição e análise minuciosa, leveza e julgamento crítico, sem superficialidades.

As acusações mais realizadas contra Sainte-Beuve dizem respeito ao fato de ele abster-se de julgamentos peremptórios, à ausência de procedimentos sistemáticos nos seus estudos, desprovidos de uma aparente estrutura lógica, além da falta de observação mais justa e atenta aos seus contemporâneos, como Gustave Flaubert e Stendhal⁸. Essa recriminação foi exercida pelo próprio Marcel Proust, em *Contre Sainte-Beuve* (1988), obra póstuma, mas que evidencia

⁸ Cf. Nascimento, 1997, p.205-2016.

o descontentamento com um modo específico de se fazer crítica literária à época, apesar do prestígio que tal *modus operandi* detinha. Em contrapartida, Proust, como Sainte-Beuve, ratificou a originalidade da figura do autor, contribuindo para a secundidade da tarefa crítica. Todavia, o escritor de *À la recherche du temps perdu* adotava como critério de análise a configuração do estilo das obras, de sua composição e dos temas discutidos pelos literatos. Proust marginalizou elementos biográficos em seu processo investigativo, pois: “Na realidade, aquilo que se dá ao público é aquilo que se escreve só, por si mesmo, é bem a obra de si mesmo...Aquilo que ocorre entre íntimos, isto é, na conversação [...], e nas produções destinadas à intimidade [...], é obra de um eu bem mais exterior, não do eu profundo [...]” (Proust, 1988, p.54). O valor estético e formal dos textos conferia, ou ratificava, então, a genialidade de seu autor. (Proust, 1988, p.55)

Também não podemos nos olvidar do fato de que Sainte-Beuve foi um grande historiador da literatura ao refletir sobre o lugar que muitos artistas ocuparam na cultura e no cenário das artes francesas. Por ser um perscrutador da vida alheia, o autor dos *Portraits* fez dos outros a sua segunda vida, reinventou-se através dos retratos pintados pela escrita:

Sainte-Beuve, em linguagem de hoje, o que ele experimenta em relação às vidas que vai desvendando é uma espécie de “vampirismo literário”, ao afirmar que tentou, em sua crítica, adaptar sua alma à alma dos outros, saindo de si, para alcançá-las, abarcá-las. Não deixa de ser uma realização através das vidas lidas e interpretadas. Os retratos de 1830 são o resultado de um intenso projeto e processo de reinvenção de si mesmo. Constantemente re-criado pelos retratos dos outros, haveria algo mais atual, do que hoje chamamos de verdadeira outridade, como meio para o autorreconhecimento e identificação? (Silva, 2005, p. 34)

Conforme Silva (2005), Sainte-Beuve teria, num certo sentido, previsto questões como a descrença na especificidade da literatura, deslocada pelo cruzamento de saberes, propostas similares ao exercício de uma crítica cultural que hibridiza temas, discursos, sem defender a exclusividade do objeto literário tradicionalmente concebido. A ensaísta almeja desconstruir os rótulos e juízos negativos lançados à obra de Sainte-Beuve, lida pelas generalizações dos compêndios de história literária ou de crítica. Demonstra, em suma, as várias facetas presentes na atuação do crítico e valida sua importância como precursor da crítica de jornal, bem como a relativa elasticidade do *modus operandi* empregado na elaboração dos perfis biográficos, no material diverso utilizado durante as investigações empreendidas, apesar dos equívocos cometidos.

Em alguns textos produzidos por Sainte-Beuve, em especial aqueles dedicados à construção de perfis biográficos, de fato, como foi mencionado por Silva (2005), há vários recursos, conhecimentos, gêneros, manejados durante o processo de escrita crítica, além de

suas alfinetadas em escritores que se tornaram, paradoxalmente, canônicos. O crítico adota uma conduta ambígua, no sentido de realizar elogios e apontar lacunas nas obras analisadas, ainda que tenha privilegiado, em seus estudos, autores clássicos ou com certo renome em sua época. Os desafetos foram mais gerados pela invasão extrema na privacidade dos autores, dando tudo a ver ao leitor, a fim de conferir inteligibilidade aos textos literários e construir, conseqüentemente, a própria assinatura na arena intelectual. O trabalho ininterrupto e o capital simbólico angariado via imprensa proporcionaram a Sainte-Beuve considerável importância na esfera literária francesa. O interesse pela vida dos escritores existe desde o século XIX, intensificando-se, sobretudo, na contemporaneidade, aspecto que será discutido nos próximos capítulos.

O desnudar da história de um rosto exigia, da parte do crítico, um esforço intenso de pesquisa, visto que o interesse em traçar panoramas, a partir de investigações incansáveis, resultavam em textos caracterizados por mesclas de dados extraídos de conversas com amigos, conhecidos, familiares do escritor, de arquivos e análises secundárias já feitas da obra, conjecturas, numa relação transparente entre arte e vida, com o objetivo de apresentar os fatos na sua integralidade para o leitor, esse “voyeur” que se entretinha com as experiências e curiosidades de determinado artista. Tamanho procedimento conferia, porém, ao “gênio” um grau de humanidade, ressaltado pelo que existia de banal na vida dos autores, que se tornavam próximos ao universo comum dos leitores.

A despeito de tais “horizontalizações”, a crítica da época colaborou de forma significativa para edificar o “império do autor”, transformando-o em monumento devido à sua imprescindibilidade para atingir a obra. O trabalho do biógrafo também era responsável pela glória desses “grandes homens”. Biografar, consoante Sainte-Beuve, estaria relacionado ao primor pela exatidão e à repulsa pela superficialidade do relato, visto que era fundamental captar todos os instantes do sujeito biografado, como se o acúmulo de informações legitimasse a escrita de uma vida. Assim, o melhor em história da crítica e da literatura seriam as:

biografias bem feitas dos ‘grandes homens’: não essas biografias magras e secas, essas notícias exíguas e preciosas, onde o escritor tem o pensamento de brilhar e da qual cada parágrafo é desfiado em epigrama; mas largas, copiosas e às vezes difusas histórias do homem e de suas obras: entrar em seu autor, instalar-se aí, produzi-lo sob seus aspectos diversos; fazê-lo viver, movimentar-se e falar, como ele o fazia; segui-lo em seu interior e em seus costumes domésticos [...]; tornar a prendê-lo por todos os lados a essa terra, a essa existência real, a esses hábitos de cada dia, dos quais os grandes homens não dependem menos que nós outros [...]. (Sainte-Beuve, 1922, p. 115-122. Tradução de Ana Maria Clark Peres. Inédito.)

A tentativa de apreender o sujeito em sua totalidade, mapeando rastros e linhagens, por meio de uma observação atenta, microscópica, o apreço pelo detalhe, a fim de chegar ao âmago do criador para captar sua criação, geraram alguns dissabores ao autor dos *Portraits littéraires*. Ao elaborar o perfil biográfico de Balzac, ele asseverou que era “o mais fecundo, o mais em voga dos romancistas contemporâneos” (Sainte-Beuve, 2006, p. 120), mas também que os “acidentes de humor” (Sainte-Beuve, 2006, p. 122) do romancista reverberavam na “fisionomia literária irregular” (Sainte-Beuve, 2006, p. 122) dos seus escritos. No período da juventude, rotulou-o de ser “um scholar sem disciplina” (Sainte-Beuve, 2006, p. 123), pois suas leituras ávidas eram desordenadas. Descobriu e divulgou textos publicados por Balzac sob pseudônimo, nessa fase, gerando a fúria do autor, o qual não via com bons olhos tais empreitadas, e, num de seus “acessos de amor próprio” (Sainte-Beuve, 2006, p. 125), haveria dito: “je lui passerai ma plume au travers du corps”⁹ (Sainte-Beuve, 2006, p. 125. Tradução de Ana Maria Clark Peres. Inédito.)

A narrativa linear e causalista do perfil oferece ao público uma imagem bastante precisa, sem arestas, do popular Honoré de Balzac. Por outro lado, considero que subjaz à linha de raciocínio do crítico o ambiente determinista de Hippolyte Taine (1828-1893), que, por sua vez, adotava ideias positivistas, de Auguste Comte (1798-1857), mas se destacou por entender o homem à luz de fatores como a raça, o meio e o momento histórico. A ideia de causalidade entre vida e obra não deixa de ser influência de Taine, ainda que Sainte-Beuve não fosse um de seus seguidores. Todavia, o contexto da época demandava a compreensão do homem por inteiro, seus vínculos com a natureza e com a cultura. Tempo do evolucionismo de Spencer (1820-1903) e de Charles Darwin (1809-1882) e seu clássico *A origem das espécies* (1859).

Por fim, o afã de causar polêmica por parte de Sainte-Beuve se convertia numa estratégia de projeção midiática e ratificava, pelo comentário negativo, a própria assinatura. Apesar do desejo de profundidade, de fixar a natureza, o caráter dos autores e suas reverberações na literatura, o crítico buscou compreender o funcionamento do campo, seus atores, afiliações, o momento de produção das obras, estudando com afinco escritores franceses, homens e mulheres que detinham um papel intelectual desde o Renascimento até meados do século XIX. Ferdinand Brunetière¹⁰ (1849-1906), historiador da literatura e

⁹ “Vou atravessar o seu corpo com a minha pena.”

¹⁰ Em consonância com o ambiente dominado pelas ciências naturais, o crítico defendia a ideia de que os gêneros literários evoluíam no decorrer do tempo, sendo determinados por fatores como as condições geográficas, sociais, históricas, por exemplo, de modo que propunha um estudo da origem, do desenvolvimento e da dissolução dos gêneros, conforme pontuou Soares (2007).

professor universitário, atuante na famosa *La Revue des Deux-Mondes*¹¹ reconheceu a figura de peso que foi Sainte-Beuve, embora tenha afirmado que o crítico concebia as obras como puros documentos sobre os modos, o espírito e a sociedade de uma época. Contudo, ressalto o fato de essa crítica, aparentemente desprovida de normas e sistemas, dispor de um vasto público de leitores, conquistado, inclusive, por meio de uma linguagem fluida, acessível, cronística, dicção peculiar aos periódicos da época. Tal exercício, com as devidas ressalvas, ganhou fôlego com Anatole France (1844-1924), Jules Lemaître (1853-1914) e Remy de Gourmont (1858-1915), no início do século XX, num projeto cingido, de maneira declarada, pela subjetividade, em contraposição ao cientificismo crescente na Europa, com suas classificações universalizantes.

A preocupação com o leitor é um dos pontos relevantes da obra de Sainte-Beuve, diferentemente do exercício de uma crítica posterior, em especial, na segunda metade do século XX, em que o texto avaliativo passou a ser caracterizado por nomenclaturas e conceitos específicos, ocasionando o rebaixamento da acepção primeira da crítica, isto é, a apreciação de cunho pessoal. O crítico se transformou em um especialista e seu público passou a ser formado por integrantes da própria academia ou por raros indivíduos interessados em literatura. Assim, “achismo” e “impressionismo” se tornaram equivalentes, e qualquer abordagem crítica sem explícita fundamentação teórica ainda hoje é rotulada de amadorística e confundida com falta de responsabilidade intelectual.

O desejo de sepultar por completo o sujeito no comentário crítico fez ruir, em consequência, o “império do autor” sobre o sentido das obras e a importância que esse detinha no campo literário, fato que nos remonta à “morte do autor” decretada por Roland Barthes (1915-1980), na década de 1960, momento dominado pelo “Estruturalismo” que vigorou nas humanidades, tópico a ser brevemente discutido na próxima seção.

¹¹ Fundada por Prosper Mauroy (n/a -1850) e Pierre de Ségur-Dupeyron (n/a -1869), sua primeira aparição ocorreu em Agosto de 1829. É uma das revistas mais antigas em circulação na Europa. Foi uma espécie de plataforma para divulgação de ideias na França em relação aos outros países europeus, bem como sobre o continente americano.

A cientificidade do discurso na crítica literária

No ensaio “A morte do autor” (2004), Barthes logo expõe, sem delongas, o rumo de suas ideias: “[...] a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo [...], o branco-e preto em que vem se perder toda identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.” (Barthes, 2004, p. 57). No decorrer do texto, o crítico sublinha o fato de o autor ser uma personagem moderna produzida efetivamente após a Idade Média, com movimentos como o empirismo inglês, o racionalismo francês e a Reforma Cristã, em que a valorização do “indivíduo” e, conseqüentemente, da “pessoa” do autor foi consolidada. Daí em diante, o autor passou a reinar, por bastante tempo, nos manuais de história literária, nas biografias, nos estudos de literatura, e os próprios literatos permaneciam, consoante Barthes (2004) “[...] ciosos por juntar [...] a pessoa e a obra” (Barthes, 2004, p. 58). O filósofo posiciona-se contra a onipotência e a onipresença do Autor nas investigações do texto literário, que não deveria ser reduzido ao reflexo de sua vida, história, gostos e paixões, tidos como explicação única do sentido do livro. Esse mecanismo unilateral de leitura, cuja finalidade era descobrir sob um prisma teleológico a “verdade” do romance ou da poesia, foi questionado por Barthes, que também denuncia o papel da crítica literária para firmar o “Império do Autor”. Na sua tentativa de dessacralização, o teórico francês declara “[...] a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito vazio, fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para exauri-la.” (Barthes 2004, p. 60)

Barthes introduz, então, as noções de “escriptor moderno” e de “escritura”. O primeiro nasce e finda no mesmo instante que sua obra, não dissociada de qualquer voz ao traçar um campo sem origem. A escritura pertence ao “aqui e agora”, ao tempo da enunciação, substituindo, dessa maneira, o “Autor-Deus” proprietário da essência do texto, que seria “um espaço de dimensões múltiplas [...], um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura.” (Barthes, 2004, p. 62). Destarte, o escritor nunca produz um gesto original, já que o seu instrumento de trabalho, a linguagem, refutaria toda “origem”, em razão de escrituras variadas se mesclarem e se contestarem continuamente; tudo estaria por ser deslindado, não decifrado. Sem fundo a ser atingido, o empenho em revelar intenções encobertas por um criador pleno, incondicional, é inútil. Barthes, porém, faz vir à tona uma personagem esquecida no domínio da literatura: o leitor, figura em que se reuniria a multiplicidade do texto. No entanto, esse leitor seria marcado pela ausência de biografia ou psicologia.

Aqui, faço certas ressalvas quanto às idealizações propostas por Barthes, mesmo tendo a consciência de que o contexto sócio-histórico em que o crítico produziu suas teorias é distinto

do nosso. Não se deve negar a contribuição do pensador ao enfatizar a urgência de mudanças na forma como a crítica da época se relacionava com a obra em suas avaliações. Ademais, a teoria por ele defendida promoveu a inversão de um mito até então vigente: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.” (Barthes, 2004, p. 64). Contudo, ao trazer o leitor de volta à cena e sinalizar para a importância de um papel que lhe fora negado, limita-o ao assujeitá-lo à supremacia da linguagem.

Eu acredito que a recepção de qualquer produção textual não deve ser deslocada do ambiente social, histórico, em que se encontra o sujeito, pois os efeitos dos acontecimentos interferem nas suas ações. Ademais, o leitor é afetado pelo “desejo” que o motiva no proceder de suas escolhas, não podendo ser reduzido apenas a uma *tabula rasa*. Todavia, a postura do crítico é compreensível, pois está inserida no cenário intelectual francês da década de 1960, marcado em seu auge pelo Estruturalismo. O rigor da corrente estruturalista fundamentada no continente europeu pelas discussões de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Ferdinand de Saussure (1857-1913) e suas pretensões científicas auxiliaram na implementação de maior sistematicidade na atividade crítica, limitada à imanência dos textos, à construção de uma tipologia das formas narrativas, mimetizando os procedimentos das ciências exatas, numa lógica que excluía qualquer laivo de subjetividade, bem como os fatores sociais e históricos durante o processo analítico.

Entre as décadas de 1960 e 1970, a corrente estrutural estava em vigor, na França e, no Brasil, muitos intelectuais se interessaram com afinco pelo funcionamento das narrativas, a partir das proposições de teóricos como Vladimir Propp (1895-1970), Tzvetan Todorov (1939-2017), Gérard Genette (1930-2018), Algirdas Julius Greimas (1917-1992), Jacques Lacan (1901-1981), e, especialmente Roland Barthes (1915-1980), em sua primeira fase. Nesse cenário, o exercício da crítica literária almejava construir o objeto de estudo por meio de uma análise formal, descritiva e lógica do texto.

Na PUC do Rio de Janeiro, por exemplo, na década de 1970, o tipo de tratamento dado à obra literária privilegiava os preceitos estruturalistas, de modo que docentes dessa instituição como Affonso Romano de Sant’Anna e Luiz Costa Lima, um dos grandes divulgadores do movimento, colaboraram, significativamente, para hegemonizá-lo na universidade carioca, onde passou a predominar um grande interesse pela sistematização da pesquisa sobre literatura, a partir do pensamento estruturalista. Este atingiu a antropologia, a linguística, a filosofia, a história, a psicanálise, a semiótica e a crítica literária, configurando-se como a principal ferramenta de análise das disciplinas que compunham as Humanidades. Com a publicação de *As estruturas elementares do parentesco* (1949) e *Antropologia estrutural* (1958), de Lévi-

Strauss, ocorreu uma progressão do método estrutural, que alcançou êxito no pensamento filosófico francês nos anos 1960. No Brasil, sua ampla difusão teórica se deu com a publicação, em 1968, do livro *O estruturalismo de Lévi-Strauss*, do crítico Luiz Costa Lima, que ajudou a divulgar a metodologia lévi-straussiana, e também da publicação de sua tese de doutorado, em 1973, *Estruturalismo e Teoria da Literatura*, defendida em 1972, sob a orientação, pelo menos em termos formais, de Antonio Candido, na Universidade de São Paulo. (Lima, 1997, p. 252-261).

Em *Antropologia estrutural* (1975), Lévi-Strauss preocupa-se em interpretar estruturas sociais de parentesco, regras de casamento, suas características comuns observáveis em várias regiões do mundo, como nas sociedades indo-europeias, africanas e americanas, a fim de estabelecer propriedades gerais, o princípio ativo que os regula, por meio de uma sequência lógico-empírica minuciosa. A título de exemplificação, no capítulo “A estrutura dos mitos”, o antropólogo estudou de forma sistemática versões de mitos registrados em tribos indígenas de diversas localidades do mundo, com o objetivo de notabilizar, através do recurso comparatista, a repetição de determinados aspectos em regiões afastadas uma da outra, de esquemas mentais fixos que caracterizariam estruturas inconscientes. Ao explicar o funcionamento dos mitos, lança mão de operações como o uso de quadros, gráficos, fórmulas, tabelas, colunas, para tornar manifesta a base fundamental, genérica, a estrutura que os rege. Apesar da complexidade do raciocínio do autor, ele procura construir modelos para atingir “[...] um modo universal de organizar os dados da experiência sensível.” (Lévi-Strauss, 1975, p. 243).

O historiador François Dosse (1993), ao traçar um panorama da ressonância do estruturalismo nas humanidades, afirma ter havido diversos “estruturalismos”: aquele mais “científico” representado por Claude Lévi-Strauss, Greimas e Jacques Lacan; e outro definido como “estruturalismo semiológico”, “mais flexível, [...] ondulante e cambiante” (Dosse, 1993, p. 25) desenvolvido por Roland Barthes, Gérard Genette, Todorov e Michel Serres (1930-2019). Há ainda, em suas classificações, um “estruturalismo historicizado ou epistêmico” com Louis Althusser (1918-1990), Pierre Bourdieu (1930-2002), Jean Pierre Vernant (1914-2007) e Michel Foucault (1926-1984), sobretudo o de *As palavras e as coisas* (1966).

A autonomia do texto literário pregada pelos estruturalistas havia sido adotada anteriormente por correntes que privilegiavam os aspectos intrínsecos ao texto e que surgiram na primeira metade do século XX, como o Formalismo Russo, o *New Criticism* e a Estilística. Nesse sentido, Evelina Hoisel, ao traçar um panorama das principais vertentes da teoria literária em “Novos rumos: e a teoria da literatura?” (2000), salienta que as diversas perspectivas imanentistas possuem o pressuposto em comum de que a literatura, entendida como linguagem,

deve ser objeto de uma investigação sistemática, problematizante. A pesquisadora ressalta que tais vertentes teóricas estabeleceram uma ruptura com os estudos historicistas do século XIX que privilegiaram a figura do autor e o ambiente histórico-social no qual a obra foi gerada. Os agenciamentos estruturais revelariam, na realidade, o desejo de dominar, de manipular o objeto literário, sob a máscara da pretensa neutralidade do ato analítico. Portanto, ao conceber toda obra como um conjunto fechado, coerente, isolado de referências externas, no caso específico do estruturalismo, o crítico concentrou-se em unidades de significação, em leis universais que regiam o romance, a poesia, o conto, etc., através da precisão conceitual e terminológica, destrinchando e posteriormente recompondo as variantes textuais em um sistema significativo. A atenção extrema dada à linguagem refletia, consoante Dosse (1993), “[...] a ênfase de Saussure na relação arbitrária entre signos e referente, entre palavra e coisa, [o que] ajudou a desligar o texto do seu ambiente e torná-lo um objeto autônomo.” (Dosse, 1993, p. 106).

Na cena brasileira, a recepção da corrente estruturalista rendeu polêmicas em jornais e revistas, envolvendo muitos intelectuais. Além disso, congressos e debates emergiram, como o ocorrido em 1977, com professores, escritores e alunos de Letras da PUC-Rio e da UFRJ no Teatro Casa Grande, localizado na zona sul do Rio de Janeiro, para discutirem, dentre outros assuntos, a densidade do arcabouço teórico presente nas análises produzidas pela crítica universitária. (Souza, 2007. p.15-24); (Lima, 1997, p.252-269). José Guilherme Merquior (1941-1991), em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, em 1974, e intitulado “O estruturalismo dos pobres”, atacou a importação desse movimento e seu *modus operandi* pela intelectualidade brasileira afoita por acolher a última moda teórica estrangeira¹². Em “Quem tem medo da teoria?”, publicado originalmente no jornal *Opinião* em novembro de 1975 e reunido em *Dispersa demanda* (1981), Costa Lima respondeu às críticas contínuas ao estruturalismo e a um possível excesso de teorização a que a literatura estaria sujeita.¹³

O movimento estruturalista foi uma tendência bastante complexa, heterogênea, diversificada, como nos recorda Rachel Lima (1997) e Eneida Souza (2012), podendo ser citados determinados ganhos, como a ampliação da noção de “texto”, o começo de inquirições

¹² O autor defendeu, de forma feroz e irônica ao longo do texto, que o estruturalismo europeu era pessimamente absorvido pelos “intelectuais tupiniquins” do Terceiro Mundo, incapazes de se equipararem ao conhecimento produzido nos centros hegemônicos, em razão de serem “universitárizinhos tecnocráticos de consternadora estreiteza mental” (Merquior, 1974, p. 02), mas a posição do crítico, na realidade, parece ser contra a democratização do saber que tinha começado a permitir a entrada de discentes oriundos não mais de pequenos grupos burgueses nas universidades do País, à época.

¹³ Conforme Luiz Costa Lima (1981), a falta de tórus teórico no nosso sistema intelectual, desprovido de qualquer discussão eficiente, seria um dos motivos para tamanho alarde. O pensamento científico bem embasado se configurava como crucial para o enriquecimento do objeto literário, acrescentando-lhe outras dimensões.

associadas a um *corpus* proveniente da cultura popular, o abandono de conceitos restritivos como o de “literariedade” anteriormente adotado pelos formalistas russos, pelo *new criticism* e pela fenomenologia; a dissolução da ideia de autor enquanto origem do sentido da obra e a sistematização do termo “intertextualidade”, pela filósofa Julia Kristeva. A antropologia levistraussiana contribuiu para romper a hierarquia entre os discursos ao descentrar o eixo dos valores etnocêntricos, estimulando o interesse por expressões culturais marginalizadas, como a literatura de cordel, a música popular, os ritos de carnaval, do candomblé, dando início a um processo de revisão do próprio conceito de literário.

Embora o direcionamento da leitura excluísse textos que não se enquadravam nos padrões previamente estabelecidos, tendo em vista que a escolha do objeto deveria corresponder ao recorte operado pelo método ou pela teoria, não se pode reler essa corrente teórica apenas sob o viés da intransitividade que a abordagem representou nos estudos literários, visto que possibilitou uma maior abertura para o estudo de manifestações existentes no País, ganhando maior relevância no contexto acadêmico, mas o caráter descritivo, a objetividade e o distanciamento do olhar, em suma, marcaram o método estrutural. No Brasil, particularmente, no cenário da ditadura militar, qualquer discussão de cunho mais engajado politicamente era censurada, reprimida, o que auxilia, ao menos em parte, na compreensão das posturas que os adeptos desse tipo de análise adotaram no momento.

A partir do final da década de 1970 e início de 1980, no campo da crítica literária nacional, ocorreu a assimilação mais efetiva de pressupostos vinculados às ideias de pensadores oriundos do que se convencionou denominar de Pós-Estruturalismo. As duas tendências filosóficas chegaram ao Brasil simultaneamente na década de 1970 de modo que vários pesquisadores não conseguiam distinguir muito bem uma corrente da outra. Aqui, quando associa o estruturalismo aos anos 1970 e o pós-estruturalismo aos anos 1980, no panorama nacional, é por conta da predominância de certos operadores conceituais caros a um ou a outro, em dado momento, bem como da recorrência de seus usos pela maioria dos críticos na cena intelectual do país. (Souza, 2007. p. 15-24),

O processo de historicizar os conceitos e enfraquecer fronteiras rígidas pode ser associado às ideias de pensadores franceses, como Jacques Derrida (1930-2004), Gilles Deleuze (1925-1995) e Michel Foucault (1926-1984), que, de forma genérica, intencionavam desconstruir – não destruir – sistemas homogêneos, unívocos, colocando sob suspeita os conceitos de “essência” e de “origem”, indo de encontro a um sistema tradicional de oposições regido por valores excludentes e procedendo, assim, “a uma releitura do pensamento filosófico no Ocidente a partir das noções extraídas dos sistemas filosóficos de Friedrich Nietzsche,

Martin Heidegger, Karl Marx, da psicanálise de Sigmund Freud, da antropologia de Claude Lévi-Strauss” (Hoisel, 2000, p. 223). Depois do pós-estruturalismo, de acordo com Hoisel, o que era compreendido como “natural” tornou-se apenas construção de linguagem, resultado de pressões históricas e culturais, o que, no domínio da teoria da literatura, suscitou questionamentos em relação, por exemplo, ao cânone ocidental. A desconstrução, enquanto estratégia de leitura engendrada por Derrida, ampliou bastante o campo de análise literária ao denunciar os pressupostos da metafísica ocidental, abalando suas bases logo-fono-etnocêntricas.

Em síntese, apesar das inúmeras lacunas, busquei situar o leitor, ainda que de forma breve, sobre as nuances que atravessaram a teoria e a crítica literária, o vínculo desta com a imprensa, pondo em destaque como o sujeito foi concebido, apagado, ressignificado por diferentes posturas ao longo do tempo. O exercício da crítica literária, em suma, oscilou entre extremos no século XX, como o leitor pode observar de maneira sucinta, pois, de um lado, situava-se a propalada falta de método e a escrita personalista da crítica de rodapé; do outro, o rigor metodológico, as nomenclaturas do discurso de gabinete. No entanto, acredito que não há crítica sem impressão despertada pela obra de arte, e o receio estaria em se recair em reducionismos, fórmulas prontas, excludentes, acompanhadas por uma naturalização dos adjetivos definidores de uma ou outra vertente. Por isso, a meu ver, ato crítico e percepção afetiva se encontram, em alguma medida entrelaçados, porém, o sujeito que se desdobra e se encena no texto avaliativo do século XXI, não é o indivíduo que almeja a totalidade, o vínculo causalista, linear, homogêneo e transparente entre arte e vida, como ocorria no século XIX. O reflexo que atravessa o espelho de tinta da crítica é embaçado, disforme, projeta múltiplas faces de uma voz que diz eu, mas que é trespassada por diferentes espaços, grupos, papéis socialmente assumidos. Um lugar de passagem se impôs nas últimas décadas no modo de expressão da crítica ao exigir para si o direito à criação.

Recordo-me do efeito de presentificação trazido pela captura sensitiva da realidade documentada pela câmera do diretor Douglas Machado que ocorre, inclusive, por meio da organização dos objetos sobre a mesa do escritório de Wilson Martins, pelo som das teclas digitadas na máquina de escrever, extensão do próprio corpo do crítico, ratificando a imagem da figura distinta e distante dos leitores, bem como a importância da obra e da memória de Martins, mas também, paradoxalmente, expondo o desaparecimento de toda uma geração de críticos humanistas, enciclopédicos, bacharéis sem formação específica na área, praticantes de assídua crítica literária nos jornais do País.

Ao considerar-se como “o lobo da estepe, o grande solitário que não faz parte de grupo nenhum”, o autor de *História da inteligência brasileira* demonstra a anacronia do estereótipo que não mais se sustenta a respeito da figura do crítico implacável, mediador do sentido da obra, que detém a autonomia para dizer a muda verdade a todos, gerando desafetos e inimigos, como os profetas do Antigo Testamento, segundo Moacyr Scliar, em depoimento acerca de Martins. Todavia, hoje, o frescor de outra vertente da crítica defende uma relação amorosa com o objeto de análise, o trânsito entre corpo, experiência, pesquisa, a impureza do saber atravessado pelo acúmulo de movimentos, de imagens, entre o gabinete e a rua, avessa a enquadramentos muito delimitadores, exigindo para si o diálogo entre vida e teoria, arte e literatura, projeto que navega por incursões prazerosas, sem abandonar necessariamente o jargão. Evidencia-se, porém, o desejo de performar criativamente o discurso, transtornando a linguagem normativa habitual e reivindicando a participação do leitor. A palavra-gesto-imagem que perfura e atravessa o corpo da escrita e a escrita do corpo dessa crítica ensaística não deixa de se configurar como um espaço de resistência e de sobrevivência no tempo presente.

O redirecionamento da crítica contemporânea

Ao estabelecer uma contraposição entre a tradição ocidental e oriental por meio do liame entre saber e experiência, realidade e representação, conceito e imagem, em suma, Octavio Paz (1990) demonstra como a linguagem poética abarca opostos sem suprimi-los, recria e traz de volta a pluralidade de significados que constitui o real, sem recair em lógicas homogêneas e dicotômicas. Ao dizer que o poema é composto essencialmente por imagens que conjugam realidades díspares, como “pedras” e “plumas”, no mesmo patamar de significação, sem que as suas singularidades se percam, a “imagem”, enquanto experiência poética, impõe o desafio da contradição, isto é, a coexistência dinâmica de oposições, apesar de o poeta mexicano afirmar que “[...] nosso mundo tem sido o da distinção nítida e incisiva entre o que é e o que não é. O ser não é o não-ser.” (Paz, 1990, p. 40). Tal concepção fundamentou o pensamento ocidental e condenou à clandestinidade qualquer tentativa que destoasse desse princípio, o que não ocorreu no pensamento oriental, onde “isto” e “aquilo” se coadunam.

Importa, aqui, a tensão estabelecida entre palavras e imagens que estão em constante travessia, reconciliações nem sempre harmônicas, até mesmo porque, nas palavras de Paz: “a

maneira própria de comunicação da imagem não é a transmissão conceitual. A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la. [...]. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem.” (Paz, 1990, p. 50). Ainda que Octavio Paz assuma uma postura relativamente utópica e quase metafísica ao descrever e caracterizar a natureza da poesia, sua transcendência, a capacidade de “dizer o indizível” (Paz, 1990, p. 44), considero importante destacar a potência da imagem mencionada pelo ensaísta. A transposição reflexiva para a esfera da crítica, com as devidas ressalvas, é válida porque me parece existir um discurso que se pretende analítico e está mais preocupado em produzir imagens de si e do outro, do que em elaborar fórmulas explicativas de inteligibilidade.

Entendida como resposta à recepção do texto, atividade que acompanha o ato da criação, o gesto crítico é justificado por Lourival Holanda (2012), a partir da interdependência entre o texto e seu leitor, uma vez que sempre haverá a possibilidade de criação de comentários, interpretações, adequações empreendidas pelo sujeito diante da obra artística. Em se tratando da crítica não apenas como exercício genérico de leitura, mas como “instituição”, prática intelectual, o autor crê numa experiência analítica sem intransigências, que conjuga saberes e assume o risco da escrita, deixando de lado a ambição por sentidos uniformes e localizáveis. A partir dessa postura de Holanda, acredito haver um movimento crescente no âmbito da crítica universitária que procura articular densidade teórica com a “impertinência”, para usar um termo da intelectual argentina Florencia Garramuño (2014), da criação na crítica acadêmica, traduzida mediante a exibição dos bastidores da escrita ou dos desejos e afetos diante da leitura artística, configurando-se em forças que emanam dos poros do texto, dos interstícios por vezes abertos no caminho das pesadas pedras da tarefa analítica. Assim, parece existir uma espécie de revés da crítica, que se redescobre, reivindica o abandono do peso da máscara incrustada na face de antes e manifesta seu vigor por meio da exibição das próprias fragilidades, da autorreflexão constante, sendo elaborada não apenas da “cabeça para cima”, mas com o corpo inteiro, ao conceber sua atividade como laboratório de experimentação.

Octavio Paz (1990) havia nos alertado para o fato de que “pensamento e vida são vasos comunicantes” (Paz, 1990, p. 42) e, no domínio da crítica literária ou cultural, isso acontece através do anseio por conferir ao texto “momentos de respiração”, recursos e imagens que se confrontam, pois a cabeça que reflete e a mão que escreve não estão dissociados dos paradoxos que constituem qualquer sujeito, de modo que, nas obras aqui pesquisadas, a imagem do crítico acadêmico (este intelectual múltiplo, tendo em vista que exerce outros papéis como os de poeta,

filósofo, tradutor, professor), sobrepõe-se às imagens de homens e mulheres com suas memórias, ainda que essas se deem a ver de forma estetizada.

As produções ensaísticas da crítica, ou de uma vertente dela, passaram a ser caracterizadas, a meu ver, pelo compromisso em desestabilizar hábitos rotineiros ao universo intelectual e experimentar o espaço aberto da página, em dados momentos, repelindo orientações fixas, numa linguagem à margem dos sistemas acadêmicos, porém assinalada simultaneamente pelo rigor teórico. Daqui em diante, me deterei no que mais me interessa no desenvolvimento desta tese, ou seja, em investigar as estratégias adotadas por uma parcela da crítica contemporânea, a fim de seduzir o leitor do século XXI, e como a figura desse crítico é construída na tessitura do discurso analítico. Ao longo dos próximos capítulos, me debruçarei sobre os principais procedimentos utilizados por Ana Chiara, Roberto Corrêa dos Santos, Diana Klinger, Denilson Lopes e Alberto Pucheu, mediante os seguintes questionamentos: Quais são as principais apostas da crítica literária acadêmica na contemporaneidade? Qual é a posição metodológica assumida diante do material de pesquisa? Que sensibilidade a crítica aciona ou exige do leitor para que adentre no texto? São inquietações e curiosidades que não serão, neste trabalho, respondidas de forma absoluta e peremptória, mas ponderadas, num movimento de leitura que oscila entre aproximação e distanciamento, tarefa cingida pela incompletude, como as linhas de um desenho que estão sempre por (re)fazer-se.

CAPÍTULO 2

DEVIRES DAS ARTES E DA CRÍTICA NO PRESENTE

Em 2012, o crítico Lorenzo Mammì concedeu uma entrevista ao jornal *O Globo* a respeito da publicação, à época, do seu livro *O que resta: arte e crítica de arte*, conjunto de ensaios escritos entre 1989 e 2010 sobre as transformações ocorridas nas artes plásticas e o modo como a crítica estaria ou não acompanhando tais mutações no decorrer dos anos. Ao comentar acerca do tema, Mammì reconhece a importância do critério formal no processo avaliativo, porém seu emprego seria insuficiente diante da complexidade das práticas artísticas de hoje. Afirma o autor: “É preciso entender como a obra se insere em vários sistemas de imagens, sejam críticas, sejam científicas, de mídia, da vida cotidiana. Portanto, é uma situação precária para a crítica também. Ela não consegue encontrar uma metodologia própria tão específica” (Mammí, 2021, p.01).

Para Mammì, a arte produzida na contemporaneidade exige da crítica, enquanto tarefa analítica, um *modus operandi* diferenciado, que esteja em consonância com as novas e diversas demandas da própria condição artística do presente. O crítico indica a ausência de um discurso específico, na atualidade, sobre a arte, uma vez que a obra tornou-se um espaço de confluências entre diferentes planos, sejam teóricos, éticos e estéticos, por exemplo. Ainda assim, o pesquisador sustenta o valor da atividade crítica nesse cenário, como um instrumento de apreciação do objeto de estudo. Contudo, ressalta que a própria obra, em muitos casos, desfaz categorias pré-existentes e obriga à criação de outras formas de inteligibilidade por parte de seu avaliador.

Embora Mammì defenda a arte como lugar privilegiado de representação do real, o que me interessa em seu depoimento é a problematização da maneira como o ofício da crítica deve proceder diante do universo artístico contemporâneo, que inspira outras possibilidades de leitura, fato que demanda um esforço maior do crítico, sobretudo acadêmico, para utilizar em seu texto procedimentos interpretativos construídos por meio de instrumentos metodológicos singulares, que destoam daqueles muito utilizados no século XX, tal como se dava com os aparatos estruturalistas. A academia, porém, já tem buscado, há um tempo, desenvolver estratégias analíticas que procuram atrair um público mais amplo, para além do diálogo com leitores especializados, ao lançar mão de recursos estilísticos e textuais que exploram formas outras de ler o objeto de estudo, firmando conversações mais acentuadas entre arte e ciência.

Num primeiro momento, antes de descrever e examinar os projetos de escrita de críticos como Ana Chiara, Roberto Corrêa dos Santos, Denilson Lopes, Diana Klinger e Alberto Pucheu, considero importante traçar, mesmo que de maneira breve, aspectos do cenário em que essas produções se encontram na atualidade, isto é, o diálogo estabelecido com outras linguagens, perspectivas teóricas conhecidas, mas que possuem o seu valor por possibilitar-nos compreender uma série de práticas artísticas cada vez mais recorrentes. Na cena atual, a própria literatura e, conseqüentemente, a teoria literária, tem passado por uma reformulação que borra limites e intensifica um ponto de vista mais transdisciplinar no campo.

Em *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014), Florencia Garramuño sustenta que existem procedimentos artísticos na contemporaneidade que trabalham com uma intensa e múltipla variedade de suportes, meios e formas discursivas. Esses “frutos estranhos”¹⁴ enfraquecem, portanto, modelos individualizantes e restritos, sem o desejo de criar identidades fixas. Sobressaem-se, nessa conjuntura, experiências que recusam categorias pré-estabelecidas, obras que conjugam ficção e fotografia, memória e autoficção ou autobiografia, textos poéticos e narrativos, ensaio e documento, artes plásticas, literatura, performance, de modo que, por vezes, a distinção entre um gênero e outro se torna difícil de demarcar, mecanismo radical que beira o que Garramuño denomina de “arte inespecífica” (Garramuño, 2014, p.28).

Assim, os diversos recursos utilizados na construção das obras expressam a contingência em que o literário se encontra, bem como evidencia formas distintas de pensar a arte contemporânea. Destacam-se, nesse contexto, autores como Carlito Azevedo, Bernardo Carvalho, Laura Erber, Marília Garcia, João Gilberto Noll, Marcos Siscar, a título de exemplo, que investem na tensão e na instabilidade que norteiam o que Garramuño (2014) denomina de uma “literatura fora de si”. (Garramuño, 2014, p.31). Em suma, a condição da estética contemporânea produzida no século XXI enfatiza os entrecruzamentos e põe em questão o próprio sentido de especificidade de um dado objeto ou campo, configurando-se, logo, em “práticas do não pertencimento”. (Garramuño, 2014, p.27). No entanto, é possível, segundo a intelectual argentina, situar um percurso de mutações no domínio das artes iniciado a partir da década de 1960, embora o vigor dos intercâmbios entre elementos heterogêneos seja mais nítido nos dias atuais.

¹⁴ A crítica faz referência à instalação de Nuno Ramos, intitulada *Fruto estranho* exposta no MAM-RJ em 2010. Cf. Garramuño, 2014.

A impertinência discursiva, estética, formal, isto é, o transbordamento sistemático de limites abala conceitos instituídos e suscita a urgência de leituras que não figurem como estritamente homogêneas e disciplinares. Nesse sentido, Garramuño sugere a ideia de “campo expandido” para investigar as artes do presente. Tal concepção foi inspirada no pensamento de Rosalind Krauss que, no final dos anos 1970, propôs a noção da escultura em um campo ampliado, em consequência do fato de se defrontar com esculturas que não podiam ser compreendidas em sua categoria tradicional, a não ser que essa se expandisse e se tornasse maleável.¹⁵ Essa amplificação estaria relacionada também às rupturas com os ideais oriundos do modernismo, definidos por saberes e sistemas próprios de valoração de obras e artistas¹⁶. Cabe ressaltar ainda que, entre a segunda metade do século XX até os dias atuais, houve um crescimento do processo de mercantilização e massificação das esferas culturais, o que fragilizou a autossuficiência desses domínios.

É interessante observar que o movimento de expansão dos limites da arte sucedeu-se com as vanguardas históricas do século passado, mas também existiu com os poemas em prosa de Baudelaire, quando o poeta opta por ampliar as fronteiras da lírica, ou com os experimentos de Mallarmé, que atribuiu um caráter visual à escrita, em virtude de sua poesia encontrar-se no limite entre a literatura e as artes plásticas¹⁷. Mais recentemente, a pesquisadora Josefina Ludmer, no polêmico e bastante conhecido texto “Literaturas pós-autônomas” (2010), publicado em 2007, na *Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura*, salientou a reconfiguração das artes na paisagem vigente. Segundo a autora, diversas escrituras não admitem mais leituras apenas literárias, dado que as obras localizam-se “dentro e fora” da fronteira da literatura, na medida em que “não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção”. (Ludmer, 2010, p.03). A ambivalência desses discursos impossibilita análises delimitadas por critérios ou categorias literárias como obra, autor, texto e estilo. O esvaziamento do sentido, a ausência de densidade dessas produções indicariam, para a ensaísta, o fim do ciclo da autonomia literária.

Ludmer assinala, ademais, que o presente é fabricado com a realidade cotidiana, a qual não abrange a realidade histórica referencial e verossímil do realismo, mas sim a uma realidade construída pelas tecnologias e pelas ciências, ou seja, “uma realidade que não quer ser

¹⁵ Cf. Krauss, 1984.

¹⁶ A crítica norte americana, ainda que ressalte a importância das mudanças realizadas na cultura, a partir dos anos 1960, concebe a arte escultórica como algo dotado de uma estrutura lógica fixa, que possui polaridades binárias, sujeita a classificações possíveis. Seu texto é definido por esquemas, diagramas oriundos de teorias importadas da matemática, uma das razões pela qual Krauss foi criticada, nos anos 1980, período em que o artigo foi originalmente publicado.

¹⁷ Cf. Augusto; Lima, 2022.

representada porque já é pura representação [...]” (Ludmer, 2010, p.02). Nas escrituras pós-autônomas nada se opõe, nem literatura e história, nem ficção e realidade, pois os limites que distinguiam tais âmbitos não são mais visíveis, como ocorria na narrativa clássica. O cruzamento entre os planos político, econômico, literário e cultural contribuiu para a perda da autonomia dos campos considerados, durante a modernidade, como independentes.

Garramuño, entretanto, acredita na potência crítica dessa arte inespecífica que caracteriza o contemporâneo, reconhecendo o valor das articulações radicais firmadas entre linguagens distintas no domínio das artes, em geral. Além disso, a pesquisadora não postula o “fim do campo”, como Ludmer, mas defende a ideia de um “campo expandido”, como foi mencionado acima, e reivindica a necessidade de outras epistemes, a fim de estar o crítico em consonância com as mudanças exigidas pelo panorama corrente. A adoção de posturas diferenciadas pela crítica literária já foi prevista por Erik Schöllhammer e Heidrun Krieger Olinto (2016), ao afirmarem que “a [...] ausência de uma definição homogênea de literatura e a irreprimível expansão interartística e transmidiática [...] transformaram o exercício da crítica em gigantesco laboratório experimental.” (Olinto; Schollhammer, 2016, p.10). Apesar de ainda haver uma vertente de dissidência e lamentos pelos tempos que não voltam mais¹⁸, existe um movimento de críticos que busca traduzir o seu ofício por meio da criatividade indisciplinada, ao identificar-se com a própria dimensão artística, já que “embora tudo pareça ruína, pode também ser construção”. (Azevedo, 2022, p.02).

Apostar na tarefa de olhar o presente, sem nostalgias ou ressentimentos, não deixa de garantir um novo fôlego às discussões acerca do literário e dos contornos diversos que tem adquirido. Flora Süssekind, em “Objetos verbais não identificados” (2013), sinalizou para essa tendência recente caracterizada por “experiências corais” que irrompem na cultura literária brasileira. Esse esforço proposital de pôr em tensão gêneros, vozes, registros, articulado às interlocuções promovidas pelos escritores com outras artes desafia padrões de inteligibilidade estabelecidos, consoante Süssekind¹⁹. Inclusive, essa arte que escapa de certo entendimento convencional acerca de si mesma, nos permite indagar criticamente o significado do termo “contemporâneo” e como tem sido idealizado nas últimas décadas. A ensaísta, ao tratar de obras definidas por “coralidades”, as quais reagem contra qualquer enquadramento mais imediato, compreende-as, desse modo, em sua complexidade, inserindo-se em uma vertente

¹⁸ Rocha, 2013.

¹⁹ Cf. Süssekind, 2021.

crítica que não privilegia dicotomias, formas estáveis de literatura e aquilo que detém valor para o mercado.

Por conseguinte, é inegável o crescente investimento na indistinção das funções atribuídas ao autor, à personagem, ao narrador, ou na adoção de gêneros não literários como a anotação, o ensaio, o diário, ou na presença de rascunhos acerca do processo de confecção do livro, reproduzidos no interior das obras por uma voz narrativa tateante, que questiona as fronteiras entre o verídico e o verossímil, sem ater-se à transparência documental. O próprio estatuto de ficcionalidade é, então, redimensionado através de um “ato de fingir singular”. (Azevedo, 2019, p.329-345). Nesse instável equilíbrio, a ficção expande-se na direção de outras formas e reelabora o seu papel na cena literária e cultural do país, o que sugere uma outra disposição discursiva para o que se tem denominado de literatura. (Azevedo, 2019, p.333-336).

Levando em consideração as reflexões até aqui apresentadas, verifica-se o desenvolvimento reiterado de noções teóricas que tencionam compreender práticas artísticas latino-americanas atuais, ou seja, existe o empenho na elaboração contínua de modos de pensar a produção contemporânea, o que demonstra, em alguma medida, certa dificuldade em nomear os múltiplos dispositivos e artefatos que emergem e repercutem na atualidade. Defende-se também o redimensionamento da atividade crítica, mas é preciso se reconhecer, contudo, que o papel e a função do crítico literário modificaram-se já há algumas décadas, em virtude das alterações nos circuitos de produção, recepção e circulação das obras, ocasionadas pelo avanço das novas tecnologias, da web 2.0, pelo progresso da indústria cultural e da globalização, por exemplo.

Por outro lado, a autorreflexão sobre o próprio trabalho analítico torna-se indispensável para que a roupagem habitual da crítica seja frequentemente ressignificada, até mesmo porque a literatura, como vimos, tem exigido um reajuste de relações entre arte, crítica e público, de modo que o construir novas estratégias textuais, estéticas, políticas e midiáticas representa um gesto de lucidez e sobrevivência na contemporaneidade. Constata-se, aliás, o exercício acentuado de uma crítica acadêmica definida pela transposição de fronteiras disciplinares, territoriais e de saberes em que a tarefa do avaliador converte-se em ato de intervenção no campo. Em alguns casos, isso ocorre de forma declarada; em outros, de maneira sutil ou sorrateira, mas, em geral, nota-se o intuito de ir além do que foi considerado, pela tradição, como crítica literária.

Esse trato peculiar destinado à literatura e à interface promovida com outras esferas do conhecimento, ou com as artes plásticas, a fotografia, o desenho, o teatro e o cinema, podem ser apreciados nos projetos de escrita de críticos como Denilson Lopes, Alberto Pucheu, Diana

Klinger, Roberto Corrêa dos Santos e Ana Chiara, dentre outros, o que atesta a sucessiva expansão da crítica acadêmica e o compromisso em delinear uma experiência sensível, por meio de uma produção cingida por atravessamentos discursivos. Não obstante, o caráter acadêmico do texto é preservado, já que limites são tensionados, articulando-se habilidades interpretativas e objetos distintos, sem a perda do vigor das ideias expostas. A inespecificidade que define o cenário das artes hoje, ao menos em parte, não é assimilada radicalmente como procedimento ou método investigativo pelos autores examinados nesta tese, salvo determinados ensaios de Roberto Corrêa dos Santos, os quais detêm um nível maior de performance textual. O mais importante a ser observado, em síntese, são as fendas exercidas no campo da crítica, o desejo de propor uma dicção particularizada e o cuidado com a recepção do texto, isto é, com o prazer durante a leitura do comentário analítico.

As publicações efetuadas pela figura do crítico de literatura, que normalmente é um intelectual múltiplo, pois assume o lugar de professor, ensaísta, poeta e tradutor, é também reflexo da profusão desses espaços, que se entrelaçam e projetam dúvidas, inquietações, aberturas para o preenchimento de outras possibilidades formais, discursivas, teóricas, estéticas e políticas em seu ofício. Reivindica-se um *modus operandi* cingido por momentos de respiração textuais, corporalidades performatizadas, mas que detêm o seu valor por delinear uma condição possível para uma escrita entendida como lugar de passagem. Considero estimulante investigar a dinâmica dessa crítica que propõe deslocamentos e a revisão de seus protocolos de leitura, com o objetivo de instaurar um método outro, sintetizado pelo intelectual argentino Alberto Giordano (2017), quando pontua ser mais interessante no trabalho do crítico “suprimir las conjunciones, las transiciones, interrumpir y no concluir; sugerir sin presentar, afirmar y no ofrecer pruebas”²⁰. (Giordano, 2017, p.56).

Deixa-se de lado a convicção dos julgamentos peremptórios e da autoridade do saber efetivada por meio da distância excessiva do crítico no processo de estudo da obra para se firmarem relações mais produtivas sem o propósito de criar esquemas ou taxonomias, indo-se ao encontro de uma experiência obtida nas margens e nas esgarçaduras textuais e construindo-se, assim, outros modos de cumplicidade entre o crítico e a matéria examinada.²¹ Tal perspectiva deixa entrever o anseio por delinear um projeto em aberto, suspenso, definido pela incompletude, o que incide em dispor de estratégias e condutas no campo que apelam para a sensualidade do efeito da leitura acionada durante o trabalho interpretativo.

²⁰ “Suprimir as conjunções, as transições, interromper e não concluir; sugerir sem apresentar, afirmar e não oferecer evidências.” (Tradução nossa)

²¹ Garramuño, 2016.

A partir desse horizonte de proposições, considero pertinente resgatar o raciocínio de Susan Sontag, formulado ainda em 1964, para pensarmos o desempenho da crítica contemporânea, a priori, como resposta aos questionamentos e às sugestões realizadas pela autora acerca do comentário avaliativo sobre a arte. Em “Contra a interpretação” (2020), a filósofa problematiza a prática recorrente adotada pela crítica, à época, ao apreciar uma obra, isto é, a tentativa de decifrá-la ou reduzi-la a normas e códigos específicos, de modo que a função única do intérprete era tornar o objeto artístico inteligível. Sontag contesta, assim, o que denominou de estilo moderno de interpretação, o qual “escava e, à medida que escava, destrói; cava ‘debaixo’ do texto, para encontrar um subtexto que seja verdadeiro.” (Sontag, 2020, p.15)

Aqui, faço uma ressalva com o intuito de sinalizar para as condições de produção das ideias engendradas pela escritora, que está situada num panorama teórico definido por correntes formalistas, em que a elucidação da obra em seus eixos estruturantes era uma práxis comum no âmbito da teoria literária e do universo acadêmico. Talvez por isso, Sontag detenha um tom irônico, provocativo em seu discurso, ao rotular os intérpretes de “sanguessugas” (Sontag, 2020, p.17) ou quando intitula o gesto interpretativo como “praga” (Sontag, 2020, p.22), atividade “reacionária, impertinente, covarde, asfixiante” (Sontag, 2020, p.16), sobretudo, numa cultura cujo valor do saber intelectual é realçado em detrimento da capacidade sensorial: “a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte. [...]”. (Sontag, 2020, p.16). Por outro lado, a autora sustenta a importância de conferir maior atenção à forma do objeto artístico, ao invés do enfoque atribuído ao seu conteúdo, embora alegue ser ilusória essa dicotomia, de tal maneira que a tarefa da crítica seja mais descritiva do que prescritiva.

A despeito de a concepção de arte da filósofa, ao que me parece, estar mais vinculada à ideia de originalidade e autonomia, acredito na proficiência e atualidade do argumento de Sontag ao reivindicar um exercício que não se detenha apenas na construção de operadores conceituais que reduzem ou obscurecem o objeto de estudo, mas se proponha a desenvolver uma experiência sensorial no processo analítico, um dos elementos a serem explorados nas produções dos críticos que constituem o *corpus* desta pesquisa. Todavia, não pretendo oferecer chaves secretas de leitura; ao contrário, almejo expor impressões, conjecturas, dúvidas, inquietações, semelhanças e diferenças entre um *modus operandi* e outro, bem como temáticas recorrentes, num movimento pendular de comparações, em que seja possível distinguir habilidades estéticas e discursivas que contribuem para a projeção de uma assinatura singular no âmbito da intelectualidade nacional.

Para tanto, com o objetivo de compreender melhor essas especulações, gostaria de comentar um pouco mais detidamente a dinâmica dos ensaios críticos da poeta e Professora de

Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Ana Cristina de Rezende Chiara, o diálogo estabelecido por ela com seus predecessores, os corpos escritos na tessitura plástica concedida aos materiais que examina e a configuração de seu próprio texto. Dessa forma, como exercício constante de inspiração e reflexão, debruço-me sobre a orientação fornecida por Sontag no domínio da crítica ao dizer que “em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte”. (Sontag, 2020, p.23).

Modos de leitura em deslocamento: o corpo da escrita crítica de Ana Cristina de Rezende Chiara

No decorrer desta pesquisa, almejo apresentar ao leitor o movimento da crítica exercida por Ana Chiara, a predominância de determinados recursos utilizados para inserir-se no campo da crítica literária brasileira, suas filiações teóricas, as recorrências de certas temáticas e os vínculos estabelecidos com os escritores que ela se propõe a analisar. Assim, pretendo sugerir as principais linhas de força textuais, literárias, discursivas que gravitam e impulsionam as produções de Chiara. No entanto, não desejo rotulá-la, por exemplo, como “moderna” ou “pós-moderna”, “estruturalista” ou “pós-estruturalista”, para ficarmos entre alguns dos termos caros à teoria literária, mas propor leituras, horizontes interpretativos, que nos levem a pensar acerca do que é acionado pela autora na construção dos seus textos, sem adotar, porém, um enfoque essencialista. Em suma, as semelhanças e diferenças que atravessam a escrita de Chiara, aquilo que sua obra deixa entrever, por meio também do diálogo firmado entre literatura e artes plásticas, fotografia e música ou com as artes cênicas, aspectos que tenciono demonstrar neste trabalho, e, de maneira específica, nas considerações a respeito de sua obra.

Tendo esses objetivos em vista, me debruçarei, a partir de uma perspectiva bibliográfica e comparativa, sobre os livros *Ensaio de possessão (irrespiráveis)* (2006) e *Angela Melim* (2011), bem como nos artigos e ensaios publicados entre os anos de 2004 e 2017, nos periódicos especializados e mantidos pelos programas de Pós-graduação do País. Dá-se ênfase, num primeiro momento, aos textos esparsos da autora, para em seguida, se propor uma análise das obras em questão, pois essas exigem do pesquisador uma demanda especulativa mais prolongada. Além disso, aspiro ocupar-me, ao longo desta tese, de operadores conceituais vinculados, sobretudo, às noções de performance, ensaio e afeto. Esses eixos estruturantes

serão discutidos sob prismas diferentes, a depender da intensidade em que são requisitados durante a avaliação dos materiais produzidos pelos intelectuais aqui estudados.

É interessante, mesmo que de maneira breve, indicar os caminhos acadêmicos percorridos por Ana Chiara, o lugar institucional em que as produções e as tônicas frequentes de sua obra emergem e incidem sobre as posturas assumidas publicamente tanto nas entrevistas concedidas à mídia, como nas inquirições efetuadas no âmbito da literatura e da crítica literária. Em 1996, Ana Chiara concluiu o doutorado em Letras pela PUC-RJ, tornando-se Professora Associada de Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 1995. É autora de livros como *Pedro Nava: um homem no limiar* (2001), resultado de sua dissertação de mestrado defendida em 1989; *Ensaio de Possessão (Irrespiráveis)* (2006) e *Angela Melim* (2011). Também co-organizou os volumes *Literatura Brasileira em foco*, os livros *Escritas do corpo* (2011), *Corpos Diversos* (2015) e *Bioescritas & Biopoéticas* (2017). Dessa forma, após a leitura do material desenvolvido por Chiara, no decorrer dos anos, foram selecionados obras, ensaios e artigos que considero mais relevantes para serem analisados, em virtude do caráter representativo do trabalho que a pesquisadora vem realizando na universidade. Soma-se a isso, como critério de apuração e seleção textuais, a reincidência de estratégias empregadas no projeto de sua escrita crítica e a abordagem de tópicos frequentes relacionados a arte e vida, corpo e literatura, escrita de si e autoria, memória e subjetividade.

Afirmo, então, num primeiro momento, que a crítica de Ana Chiara é definida, em geral, por um fluxo de ideias e recursos metodológicos flexíveis. Contudo, sobressai-se uma espécie de impertinência discursiva, visto que a autora se contrapõe a parâmetros de leitura ou a enquadramentos teóricos muito engessados ou delimitadores. Ao questionar os protocolos tradicionais da escrita acadêmica, ela problematiza o elo habitual entre pesquisador e objeto investigado. Esse investimento argumentativo e formal é conscientemente engendrado e minimiza a distância entre o eu e o outro sem, no entanto, apagar suas respectivas diferenças, mas a provocação do discurso se efetua quando Chiara revira o objeto e lança-o na face do leitor, que deve permanecer atento e entregue ao projeto de experiência da obra.

Por conseguinte, a escrita curto-circuito, possessa, de algumas empreitadas de Ana Chiara não é extremista, pois os abalos na superfície da academia são relativizados, o que não diminui a importância do trabalho exercido, mas evidencia o desejo de conferir sensorialidade e reconfigurar a própria tarefa crítica, mostrando-se acadêmica, porém avessa ao enrijecimento da linguagem e das cristalizações teóricas. Destaco ainda o ritmo dos ensaios, os quais, por vezes, se desenvolvem como numa curva dramática, em que se busca o gozo, o clímax, para, ao final da leitura, recuperarmos o fôlego, submergir do movimento intenso de suas ideias. A

produção textual labiríntica forjada pela ensaísta nos faz “levantar a cabeça”, (Barthes, 2012, p.27), para dispor de uma expressão barthesiana acerca das conjecturas realizadas durante o ato de ler uma obra que nos provoca e afeta.

Após dedicar-me às diversas publicações da autora, observo a projeção de uma crítica que reivindica um entrelugar, mas também um fora do lugar, um desvio de rota ao querer sair de si, por meio da superfície de uma escrita em deslize, oscilante, atrevida, o que demonstra o propósito de construir uma assinatura singular no campo. A partir desse raciocínio, gostaria de recuperar a expressão “fora de si” empregada por Ana Kiffer (2014) ao descrever a proliferação de linguagens na atividade escriturária contemporânea, que faz da escrita uma passagem entre regimes heterogêneos, como demonstrei ocorrer no âmbito das artes na primeira seção. No entanto, visio salientar aqui o liame entre escrita e gesto operado por Kiffer, a qual retoma, de início, as considerações de Roland Barthes, na década de 1970, no que se refere ao caráter manual da escrita e à metamorfose dos corpos tanto do autor quanto do leitor, no decorrer da produção e da leitura de textos empreendidos em culturas distintas, ainda que as proposições do filósofo estivessem, em alguma medida, atreladas às dicotomias do pensamento estruturalista, que regiam suas reflexões sobre a linguagem à época. Todavia, para Kiffer, Barthes deixou entrever novas formas de realização da escrita, bem como os efeitos que os textos exercem sobre nós.

O “fora de si”, apreendido como condição de um modo discursivo que exprime intensidades afetivas, ao mesmo tempo em que evoca “uma profunda dissociação entre um ‘eu mesmo’ e algo fora dele” (Kiffer, 2014, p.52), solicita um apelo sensorial e certa mobilidade das cenas de escrita, produzindo uma escritura que está entre o verso e o avesso de si mesma, ao mesmo tempo em que reorganiza horizontes interpretativos inicialmente firmados. Tais asserções podem ser estendidas ao vínculo desestruturante entre escrita e sentido, palavra e imagem, que marcam as experiências-limite de uma vertente dos textos assinados por Ana Chiara. A ambivalência textual que caracteriza suas obras confere um fluxo pendular de retração e posterior expansão à conduta da crítica quando se posiciona diante dos objetos de estudo para devassá-los, sem, no entanto, confundir-se com eles.

Os títulos das produções de Chiara denotam a irreverência do seu ponto de vista. “Deitar com Luíza Neto Jorge” (2008), “A vingança da Lírica” (2016), “Anjos malvados e suas leituras sacanas” (1996), “Nem ele, nem ela: só garotos” (2011), “Os brutos também amam” (1999), “Intelectuais delirantes” (2008), “Fim da festa dos hormônios” (2003), “Lori lambe a memória da língua” (2003), “Mapa solto” (2006), “Corpos petulantes” (2011), dentre outros, retomam filmes, letras de música, versos de poesias, o que permite verificar o sucessivo diálogo da crítica

com outras linguagens artísticas. Em “Piercings na língua: Hilda Hilst e Kiki Smith” (2008), por exemplo, a pesquisadora aguça, de início, a curiosidade do leitor, mediante o título sugestivo, o qual também anuncia a audácia da reflexão que propõe. Chiara traduz ainda o deslocamento efetuado na própria linguagem pelas artistas, dado que são reconhecidas por transgredirem padrões estéticos e valores absolutos. Os piercings na língua personificam, em suma, o desajuste artístico promovido por Hilst e Smith, além de inserirem um corte na escritura crítica, que se converte em mecanismo de intervenção no campo das letras e das artes.

Assim sendo, para me permitir explorar elementos recorrentes do traço desenhado na obra de Chiara, irei me ater um pouco mais ao referido texto. A ensaísta demonstra como as artistas superaram o realismo em arte, por meio da fragmentação e da precariedade de um corpo reinventado, ao valorizarem o recurso do logro, do artifício, do jogo entre códigos diversos, de maneira a desestabilizar normas consolidadas socialmente, aspectos que constituem atributos em comum nas atividades desenvolvidas por Hilst em sua literatura e Smith em suas instalações, pois: “enfrentam o corpo, a matéria, em todas as suas formas: pus, vômito, urina, sêmen, sangue, lágrimas, leite, cuspe, detritos. [...]. Escovam as palavras na prancha da linguagem artística.” (Chiara, 2008, p.180).

É interessante notar o léxico e as habilidades manuseadas pela autora para descrever os seus objetos de estudo, ou melhor, os corpos projetados em sua força e vulnerabilidade pelas práticas artísticas sobre as quais a crítica se debruça. Dispõe-se de um arsenal metafórico que emana com fluidez de suas análises estruturadas por conjuntos de imagens, os quais direcionam o olhar do leitor, em meio a uma sucessão de flashes, que colaboram para o processo de significação do que lhe é apresentado. Ao referir-se especificamente ao livro *Fluxo-floema* (1970), de Hilst, Chiara afirmou: “Os sons exalados, pela língua literária de Hilst, arranham a garganta, limpam-na, por força de esfregá-la, dos sentidos comuns, dos sentidos acumulados pelo caudal da tradição da máquina do sentido.” (Chiara, 2008, p.180-181).

O excerto acima ilustra um traço usual dos ensaios de Chiara, ou seja, a percepção analítica atravessada pela leitura sinestésica dos seus objetos de estudo, o que incide no desejo da crítica em corporificar o pensamento exposto, o qual é resultado, ainda, do modo como se associa às artes que são deglutidas, traduzidas e regurgitadas pela ensaísta na própria condução do texto acadêmico. Esses aspectos podem ser verificados em “Ana Cristina Cesar e Márcia X: ensaio sobre o corpo incandescente” (2004), “Carta aos analistas: confissão de uma intimidade impossível” (2009), “Em carne viva: a hiperfísica de Santiago Nazarian, Lourenço Mutarelli e Valêncio Xavier” (2008) e “O texto de Estela para o pai” (2017), por exemplo, em que a proposta de afetar o receptor por meio da eroticidade das palavras não deixa de existir.

Levando isso em consideração, há, em grande parte da obra de Ana Chiara, o que se poderia denominar de experiencição dos objetos literários ou artísticos regidos por notas cujo timbre é, por vezes, grandiloquente. Outro atributo do seu traçado crítico é o objetivo de não concluir de forma exata e última o raciocínio que produz, pois Chiara escreve para abrir o texto em análise e o seu próprio. Acredito que tais habilidades reforçam a potência da linguagem e sua capacidade de reconstruir significados, como também se convertem em mecanismos de sedução do leitor e realce da forma do texto. Tais estratégias textuais foram favorecidas pela zona de incertezas na qual o gênero ensaio estaria situado, ao inscrever-se, comumente, sob o signo da incompletude e do precário.

No tempo presente, em especial, o ensaio voltou a despertar interesse nas humanidades, de modo que se tem discutido muito a respeito de seus atributos na universidade, nos âmbitos do jornalismo e da cultura. Teóricos clássicos sobre o tema são revisitados, como Theodor Adorno (20003), Jean Starobinski (2018) e György Lukács (2014). Ademais, surgem outras leituras e inquietações empreendidas por diversos nomes, dentre os quais, destacam-se Cynthia Ozick (2018), César Aira (2018), Christy Wampole (2013), José Castello (2011) e Paulo Roberto Pires (2018). Este, inclusive, organizou, em 2018, uma antologia acerca do gênero, em virtude da comemoração das trinta edições da *revista serrote*, do Instituto Moreira Salles. Pires nos apresenta uma sequência de reflexões emblemáticas realizadas por intelectuais que transitam entre tradição e contemporaneidade.

Acredito ser válido notar que a crítica literária brasileira utiliza-se, há algumas décadas, do ensaio no desenvolvimento de suas ideias. Recordemo-nos de personalidades como Eneida Maria de Souza, Flora Süssekind, Heloísa Buarque de Hollanda, Leyla Perrone-Moisés, João Cezar de Castro Rocha, Luiz Costa Lima, Roberto Schwarz, Antonio Candido, Silviano Santiago, dentre muitos outros. Porém, a meu ver, nos últimos anos, as possibilidades oferecidas para aqueles que se debruçam sobre o gênero têm sido exploradas com maior afinco, ou melhor, de maneira mais audaciosa, resvalando em uma espécie de engajamento dos críticos em prol do exercício ensaístico, ainda que isso ocorra a partir de nuances variadas. Isso pode estar relacionado ao momento social e histórico em que vivemos. O filósofo e jornalista Francisco Bosco, em entrevista à *Revista Cult* (2017), ao esboçar um panorama da produção ensaística nacional, declarou algo nesse sentido: “A erosão das fronteiras discursivas, a democratização do conhecimento, e até mesmo a maior velocidade de produção, circulação e consumo das ideias [...] contribuem para que o ensaio seja um gênero bastante contemporâneo, em um sentido menos complexo dessa palavra.” (Pompermaier, 2017, p.01).

Por reunir leveza e concisão, o gênero se converteria em uma forma textual acessível a um público mais amplo interessado em apreender a realidade, em suas diversas dimensões, sem o excesso de nomenclaturas dos tratados científicos. Os críticos que constituem o *corpus* desta pesquisa expõem suas ideias por meio do conjunto de traços costumeiros do ensaio, como seus aspectos reflexivo e autorreflexivo, seu caráter inventivo, dada a maior liberdade conferida ao ensaísta na configuração de uma escrita que interpela o leitor e não impõe perspectivas totalizantes, relativizando ainda a autoridade de quem escreve. (Pires, 2018, p.05). Além disso, sobressaem-se o compromisso com o prazer da leitura, o empenho em experimentar o texto, em transtornar o objeto, através de uma dicção mais especulativa, por vezes tateante, em que se distinguem as condições de produção do trabalho avaliativo, reivindicando-se o direito de o crítico ser parte do próprio processo de análise.

É nesta zona intermediária situada entre a postura estético-criativa e o estado argumentativo que se inscrevem as tramas textuais de Ana Chiara, indo ao encontro das proposições de Max Bense (2018), que compreende o ensaio como expressão experimental de modos de pensar e agir. Por experimento, o filósofo concebe a iniciativa de se extrair uma ideia ou uma imagem, a partir de certas experiências e reflexões, pois: “escreve ensaisticamente quem tenta capturar seu objeto por via experimental, quem descobre ou inventa seu objeto no ato mesmo de escrever, [...] quem interroga, apalpa, prova, ilumina e aponta tudo o que pode se dar a ver sob as condições manuais e intelectuais do autor.” (Bense, 2018, p.115). Esse mecanismo está atrelado a uma imaginação criadora ao conferir novas configurações ao material investigado e manifesta-se no projeto crítico de Chiara mediante o devassamento das práticas artísticas comentadas e em virtude da porosidade concedida às palavras, que vazam, para depois interromper-se, estancando-se a sequência de ideias e sensações contínuas impulsionadas pela ensaísta ao testar os limites da linguagem.

Na apresentação do livro *Ensaaios de possessão* (2006), Ítalo Moriconi frisa o caráter visceral da escrita ensaística da autora, o propósito de estabelecer um corpo a corpo com o texto, correlacionado à iniciativa de se contrapor a qualquer razão ordenadora ou taxonômica em demasia. Acredito que as observações sinalizadas por Moriconi podem ser aferidas em grande parte dos textos de Chiara, inclusive nos artigos publicados no País, pois, em geral, manuseia a estrutura previamente delimitada desse gênero, a fim de subvertê-lo em sua forma ou no próprio modo como conduz o estudo dos autores de sua predileção.

Aproveito o ensejo para sublinhar mais uma tônica das linhas traçadas pela pesquisadora, que abrange o espaço de sensibilidade delimitado, comumente, por uma linhagem literária e artística composta por mulheres, como Ana Cristina Cesar, Clarice

Lispector, Carolina Maria de Jesus, Hilda Hilst, Laura Erber, Alejandra Pizarnik, Kiki Smith, Sylvia Plath, Luiza Neto Jorge, Angela Melin e Ana Mendieta, artistas que gravitam sobre a rede de cumplicidades construída pela crítica, sem, entretanto, assumir um tom radicalmente feminista, ao defender um lugar da escrita feminina desprovido dos estereótipos que lhe são atribuídos. Essa perspectiva ressoa, por exemplo, em “Carta aos analistas: confissão da intimidade impossível” (2009), publicação que será discutida a seguir.

No trabalho anunciado, Chiara problematiza, como prenuncia o título, o logro da exposição do íntimo ao olhar do Outro. Todavia, no decurso do texto, aborda com mais ênfase a autonomia do desejo feminino, que deve estar para além da convencional sustentação e controle exercidos pela figura masculina. Num cruzamento entre ensaio e encenação, a Professora da UERJ parte dos trabalhos de José Leonilson, Ana Cristina César e Sylvia Plath para inquirir o que denomina ser um “artista no feminino” (Chiara, 2009, p.39). Este empenha-se em estabelecer um jogo de “sedução continuada” (Chiara, 2009, p.40) ao figurar a promessa de confissão de si mesmo ao público, gesto, no entanto, sempre adiado, em constante suspensão.

O título concedido ao ensaio insinua o paradoxo do raciocínio, porque o estatuto da carta, enquanto gênero textual da esfera privada, em que se exteriorizam informações pessoais a um destinatário, é logo refutado ao se declarar a impossibilidade de qualquer anseio pelo confessional. A antinomia é reforçada quando a crítica menciona os interlocutores a quem se dirige, os psicanalistas, os quais não deveriam esperar a habitual honestidade das palavras de seus pacientes. Soma-se a isso a existência de duas epígrafes que contribuem para a astúcia discursiva. A frase em inglês “I will not show you my eyes/I”²², sem referência explícita, denota uma negativa quanto à ação de dar-se a ver ao outro, mas, em seguida, inverte-se a sentença, pois afirma-se: “Te dou minha íris, benzinho, que queres mais?” (Chiara, 2009, p. 39) atribuída à própria autora. O riso irônico que ecoa dessa última oração apela ao senso comum, o qual compreende os olhos como janelas da alma, porém essa mesma íris recua por meio do tom malicioso da asserção. O relato que se pretende intimista acena, seduz, mas invariavelmente escapa.

O referido ensaio é composto por três modulações reflexivas. O primeiro momento intitulado de “Voilà mon coeur”²³ alude à obra homônima do artista plástico José Leonilson,

²² “Eu não vou te mostrar os meus olhos/Eu”. Tradução nossa.

²³ “Aqui está meu coração”. Tradução nossa. De acordo com Maria Bernadete de Assis (2011), *Voilà mon coeur* consiste em um pedaço de lona pintada de tinta acrílica dourada, com uma fina tira horizontal de feltro acinzentado em sua borda superior. Bordados na lona, há vinte e seis pingentes de cristal lapidado, sobras de um candelabro quebrado, em uma obra que expressaria delicadeza, fragilidade e preciosidade.

exibida em 1989. Embora haja a proposta de ceder-se por inteiro à posse e à fruição do espectador, o artista se retrai, segundo a crítica, em silêncio, bloqueando o objetivo inicial de se oferecer ao olhar do outro, aspecto frequente nas peças de Leonilson, as quais refluem para algo além do mero biografismo. Em seguida, instaura-se um segundo instante nomeado de “Sob uma redoma”, menção ao romance *A redoma de vidro* (1963), de Sylvia Plath, investigada por Chiara em outras ocasiões. Aqui, insere-se um ponto de inflexão, devido ao procedimento da autora em performatizar uma carta, como indica ao leitor em uma nota de rodapé, com a finalidade de discutir a demanda do olhar do outro pelo sujeito feminino.

A pesquisadora inicia, assim, uma espécie de “diálogo” com seu analista, como se estivesse sobre um divã, por meio de uma dicção que beira o deboche e a ironia que lhe são comuns: “Digo isso com suavidade, antes de matá-lo cinco vezes em sonho, a cada noite.” (Chiara, 2009, p.41). Sua privacidade não vem à tona como se esperaria, visto que Chiara não fala de si, mas da condição feminina, a de Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath, amparadas, conforme a crítica, por seus respectivos companheiros, cuja presença incide em parte da literatura dessas poetisas e sobre o conteúdo de suas correspondências que foram publicadas postumamente. Evidencia-se, ainda, as periódicas interpretações de cunho biográfico desenvolvidas pela maioria dos comentadores dos textos literários produzidos pelas escritoras.

Ana Chiara, porém, resgata as duas artistas para restituir a potencialidade de suas figuras e reverter o lugar-comum das avaliações feitas às suas obras, reveladoras de possíveis segredos, cingidas por máscaras, as quais denunciavam, de forma subliminar, o abandono pelo outro. Esse prisma interpretativo é questionado pela ensaísta ao romper com aquilo que se esperaria, tradicionalmente, de uma escrita feminina, circunscrita ao tom confessional, de cunho sentimentalista, por adjetivos relacionados à delicadeza e à fragilidade. A autora subverte, então, esse campo semântico ao problematizar o empenho dos críticos em decifrar as poetisas, bem como as leituras elucidativas dos psicanalistas: “Não somos nos manuais, aquelas que fazem semblante? Nunca essencialmente femininas porque sempre fora do alcance da própria feminilidade?” (Chiara, 2009, p.43). Isto posto, os mecanismos de sedução e astúcia concedidos às mulheres por seus intérpretes e admitidos como sintomas da vulnerabilidade das escritoras em questão são ressignificados por Chiara ao sustentar a autonomia do desejo feminino para além de qualquer masculinidade controladora. Reivindica-se o direito ao próprio corpo e à atitude de Cesar e Plath de estarem seduzidas por si próprias. Saliento, ainda, a habilidade da ensaísta de converter o erotismo literariamente defendido em recurso textual, estratégia acionada em outras produções da crítica: “Quero a aura das poetisas, a auréola do bico dos seios delas onde vou sugar este leite, este fel, esta festa [...]” (Chiara, 2009, p.43).

Por fim, Chiara retoma o eixo inicial de suas reflexões ao afirmar que Leonilson figura como um artista no feminino, pois ensaia um processo de sedução continuada, ato que é, porém, sempre diferido. Assim, pode-se conjecturar que o discurso intimista é relevante apenas se for teatralizado, ou seja, se passar pelo crivo da linguagem. Isso é perceptível também quando a pesquisadora indica em uma nota de rodapé o fato de o trabalho ser tributário das comunicações “A representação pictórica do corpo morto: a Ophelia de Millais”, de Carla Damião (UESC), bem como de “Ofélia - A Anti-Ninfa Morta”, de Márcia Tiburi (Mackenzie), ambas apresentadas no IV Colóquio de Filosofia e Ficção promovido pela UERJ, em 2009. A estetização da imagem e do discurso, em suma, explorada pelas intelectuais em seus respectivos textos, não deixa de ser retomada por Chiara para reiterar o valor do artifício na construção de suas críticas, na medida em que as estiliza, ainda que isso ocorra por meio de nuances distintas.

Debrucei-me mais detidamente sobre o ensaio acima por ele dispor de elementos e discussões que emergem da escrita crítica de Ana Chiara com certa periodicidade, isto é, em função do desenvolvimento de estratégias textuais, discursivas e de temas também presentes em outras análises da autora. Além disso, em razão de se configurar, ao menos até aqui, como a produção mais engajada de Chiara, posto que advoga, de modo nítido, em prol do lugar feminino no âmbito literário, indo de encontro a uma ótica estereotipada acerca da escrita de mulheres, o que incide no anseio por desmistificar os enquadramentos conferidos pela tradição aos poemas de Sylvia Plath e Ana Cristina Cesar. Nesse sentido, inclino-me para ressaltar outro atributo da maioria das produções da ensaísta, ou seja, o ato de escrever sobre aquilo que lhe afeta, pois a escolha de seus objetos também demonstra a que tradição literária e artística a crítica pretende se associar. Esse espaço efetivo está atrelado a uma coletividade de vozes femininas, a uma constelação de poetas, artistas plásticas transgressoras, cujas condutas são definidas pela irreverência no domínio das artes.

Assim, acredito, após examinar a obra de Chiara, que sua atividade analítica configura-se, num certo sentido, como uma homenagem à arte, à literatura, às escritoras de sua predileção. A força poética dos seus textos nos faz rever, inclusive, o modo como compreendemos a produção acadêmica e a nossa prática de pesquisa. Seus ensaios se impõem, não são comedidos, não esperam a aprovação do outro, apenas se realizam, trazem aos olhos do leitor o objeto investigado, gerando uma espécie de efeito de presentificação nos estudos elaborados pela autora. Destaco, aqui, o valor relegado à linguagem nas suas avaliações, convertido em critério para se relacionar com o mundo e com a literatura, assim como em instrumento de combate contra os estereótipos em torno da escrita feminina, que foge às caracterizações convencionais do tom confessional e sentimental.

Sob essa perspectiva em que se realça a estetização textual, inclino-me para discutir o trabalho “Deitar com Luiza Neto Jorge” (2008) porque, ao contrário das produções estudadas até o momento, Chiara radicaliza o uso da performance, ainda que explique o método empregado nos três primeiros parágrafos do ensaio, talvez por interferência do editor da revista ou por querer situar melhor o leitor no labirinto de sua escrita espiralada. Não há equilíbrio entre os papéis da intelectual e da poeta, que oscilam em grande parte de suas publicações, pois sobressai-se a desmedida do jogo entre significante e significado, entre imagens e palavras estendidas ao limite. Sugiro a hipótese de que esse texto pode ser compreendido como um suplemento de *Ensaio de possessão* (2006), dada a proposta de testar ao máximo os limites da linguagem aliada à encenação reflexiva, programa similar ao projeto crítico existente no livro. Por isso, decidi empenhar-me um pouco mais nas considerações feitas sobre a poetisa e tradutora portuguesa.

Resumidamente, Ana Chiara indica aspectos da obra poética de Luiza Jorge, como a tematização do corpo, a técnica da repetição, a vertigem da imagem, a título de exemplo, subsídios adotados pela acadêmica, num certo sentido, ao elaborar o próprio ensaio, num processo de transubstanciação, já que materializa imagetivamente e textualmente as observações de sua leitura acurada e metafórica acerca dos poemas de Jorge. O texto foi organizado por meio de uma série de perguntas, as quais geram o efeito de uma fratura aberta, isto é, um discurso inacabado, em que nada se conclui, apenas sugerem-se ideias, estimula-se a curiosidade do leitor, que tem a sensação de estar em um redemoinho de palavras, consequência também da constante invocação do nome de Luiza Neto Jorge e de como seria aproximar-se da poesia e da figura da escritora. A mobilidade escritural faz as reflexões circularem, contudo, os enunciados não se realizam, permanecem em suspenso, gerando lacunas para o leitor, que deve preenchê-las, a fim de construir seu raciocínio.

Diante do exposto, cenas de leitura são esboçadas mediante uma escrita possessa, num movimento ondulante, como as ondas do mar que separam a poeta da crítica. A elasticidade do saber em construção efetua-se, ainda, em decorrência do recurso da colagem utilizado para encadear citações de literatos brasileiros e portugueses, sem referência explícita, porém assinaladas em itálico, como nos foi avisado de soslaio no início do texto. Chiara dá continuidade à proposta de manter uma relação intensa com o objeto artístico, embora aqui isso aconteça de maneira radical, através do seu olhar perscrutador e do ato de sorrir e acenar maliciosamente para sua audiência. O ritmo vertiginoso do texto contribui para convertê-lo em uma espécie de poema em prosa, feito para ser lido em voz alta, de um só fôlego. Ao final da

leitura, tenho a impressão de que estive diante de um monólogo interior, imerso no fluxo de consciência da crítica.

A dicção performática de Ana Chiara ocorre também mediante o apelo sensorial no engendramento de suas avaliações. Com as devidas ressalvas, é possível aproximar o exercício da crítica das ideias formuladas por Paul Zumthor (2018) a respeito das percepções sensoriais envolvidas durante o ato de ler. Este não deve ser reduzido a mera decodificação de signos informativos, isto é, a uma atividade passiva e abstrata, posto que o discurso produz efeitos sobre a experiência individual, aciona o prazer, o qual se relaciona, de modos diversos, ao corpo e, portanto, à performance. Essa, para o estudioso da poesia oral, implica a participação dos leitores/ouvintes no momento em que os enunciados são realmente recebidos e engloba o que o próprio texto mobiliza nesse processo interpretativo. Mas o que me interessa nas proposições do autor é justamente a perspectiva de que a compreensão está associada à ordem do sensível, de forma que a leitura configura-se como evento, acontecimento, isto é, como gesto performático.

Seguindo essa esteira reflexiva, sublinho que os poemas de Luiza Jorge são assimilados sensorialmente pelo leitor, de modo que existe uma textura no arranjo das palavras desenhadas por Chiara, como se a própria literatura requisitasse uma dicção mais literária: “duas línguas estrangeiras num beijo de línguas. A poesia sempre uma língua estrangeira.” (Chiara, 2008, p.02). O mecanismo da sinestesia, ou seja, a existência de um modo de leitura que ativa os sentidos do corpo do leitor, ou ao menos do papel deste diante da obra, ao permanecer em movimento, em desassossego, cintila na configuração do pensamento de Chiara, já que é possível notabilizar esse recurso em vários outros ensaios publicados ou apresentados em congressos pela crítica, tais como “Nem ele, nem ela: só garotos” (2011) e “Estar na língua do outro” (2010), por exemplo.

Apesar do projeto consciente de forjar o texto por intermédio de uma “escrita ritualística”, no compasso de litania, como afirma a pesquisadora nos primeiros parágrafos, considero expressivos os pontos que o ensaio deixa entrever, como, por exemplo, quando incute saídas provocativas e não negligenciáveis no domínio das Letras. “Deitar com Luiza Neto Jorge” (2008) indica, a seu modo, como a crítica literária brasileira ainda possui o receio de assumir um tom ou uma forma audaciosa, pois se atém, em geral, apenas aos protocolos institucionalizados. Evidentemente, a Professora da UERJ não está alheia a essas convenções, mas, ainda assim, percebo o interesse pelos interstícios textuais, teóricos, artísticos, com o intuito de inserir uma tonalidade singular no exercício de sua tarefa analítica. Ana Chiara não hesita em assumir posições no campo da crítica, embora faça isso em decorrência do lugar já

conquistado na academia, o que lhe dá maior liberdade para investir em projetos mais corajosos.

A performance ensaística de Chiara não pode ser reduzida à mera ficção, já que não abandona o fio analítico de suas reflexões. Existe uma preocupação em afetar o receptor, transtornar seu horizonte de expectativas; contudo, persiste o compromisso da autora de não se confundir com o seu objeto, pois ela se aproxima ao máximo do mesmo, para depois retrair-se. Aqui, a crítica deita-se ao lado de Jorge, entoa a litania em conjunto com a poeta, atinge figurativamente seu corpo, mas não se perde nessa relação dinâmica e visceral entre obra e vida: “Deitar com Luiza Neto Jorge, como seria? Seria gasto? Dispêndio? Frio na espinha? [...].Como seria cair na cama com Luiza Neto Jorge? Cair de boca na poesia? Deitar com Luiza numa caminha, leitura pânica, pouca farinha? [...]O poema me ensinaria?” (Chiara, 2008, p.02)

Nesse sentido, gostaria de convocar um elemento da arte da performance, dentre as diversas acepções pontuadas pelo teatrólogo norte-americano Marvin Carlson (2010), que abrange o traço da autorreflexividade, ou seja, a presença de uma consciência performativa que desestabiliza ordens fixas, atravessa fronteiras estabelecidas ou as tensiona ao limite, de modo que as negociações culturais, artísticas e sociais empreendidas pelos performers e pela audiência são transformadas ou ajustadas. Tal atributo daquilo que o autor denomina de performance teatral configura-se como um procedimento de autorreflexão por parte do eu e do outro. Essa espécie de metacommentário não deixa de mobilizar o receptor, atuando como via de mão dupla, em que a exploração do mundo e a construção dos sentidos são feitas em conjunto, indo ao encontro do ponto de vista de Zumthor (2018) a respeito do ato performativo, o qual se converte em atividade comunicativa, dialógica: “comunicar [...] não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação.”(Zumthor, 2018, p.49). Esses argumentos nos auxiliam a apreender a escrita de Ana Chiara, em razão de sua habilidade de se contrapor aos discursos normalizadores, às convicções da crítica tradicional, bem como ao gesto recorrente de incitar o leitor através da prática crítica provocativa.

Nessa diretriz, recupero o ensaio de Chiara, acima descrito, para reafirmar que a ensaísta incorpora aos seus processos investigativos e criativos a participação do leitor, por meio de múltiplas nuances, conforme tenho evidenciado no decorrer destas considerações, na medida em que delineia o arranjo e a estética do discurso, convertendo a escrita crítica num projeto que se pretende desejanter e profanador do objeto literário. Essa habilidade interpretativa confere forma e força à prática do devassamento textual empreendido, em que se relativizam os lugares

de enunciação, ainda que tais espaços não se consubstancializem. Tal particularidade pode ser vislumbrada no seguinte trecho:

Para Luiza, flor exótica, abriria meu sexo, entregar-me-ia? Entregaria meu ouro, meu grão, minha alegria? [...]. Afinal como seria deitar com Luiza Neto Jorge, sanguessugas sobre a pele, ‘incêndio na minha cintura’, na parte de baixo da barriga, no púbis, entre as pernas? Como seria deitar e dormir com Luiza, sobre ela? Seria roubo, contração, ‘homenagem póstuma’, repuxo na perna, consagração? (Chiara, 2008, p.06-07)

A crítica alude aos poemas “O corpo insurrecto” (1964) e “Desinferno número II” (1993), de Luíza Jorge, cuja temática do corpo feminino, em suas diversas realizações e experiências sociais e afetivas, transita tanto pelos ciclos vitais, como pelo significativo último da existência, a morte, e também reivindica a liberdade e a resistência contra qualquer sistema opressor. A sexualidade e o erotismo constituem elementos nodais na poesia de Jorge, visto que buscou contrariar a falsa moral da burguesia de seu tempo, isto é, meados do século XX²⁴. A corporalidade feminina, na escrita de Chiara, está associada ao objetivo de ressignificar a escrita do gênero, concebendo-a para além dos enquadramentos sedimentados em torno dessa atividade, como já foi exposto. Na malha textual tecida pela pesquisadora, pode-se depreender sua predileção por um conjunto irreverente de mulheres nas esferas da literatura e das artes plásticas, o que reverbera o posicionamento assumido ao construir suas análises, assim como a abordagem de assuntos como o elo entre o sagrado e o profano. Essas dimensões são invocadas com regularidade por Ana Chiara e, a meu ver, detêm uma relação de interdependência, visto que se horizontaliza o que seriam, a priori, instâncias divergentes. A apropriação, por vezes, dessacralizadora do discurso advém, inclusive, da leitura afetiva da obra de Hilda Hilst, figura rotineira nos estudos realizados pela analista e, dentre eles, cito o artigo “Hilda Hilst: respirei teu mundo movediço” (2015). Apesar do gesto de aproximação do objeto inspirado pelo título, a publicação insere-se na vertente de produções mais serenas de Chiara, em virtude da experimentação não se configurar como mote do processo reflexivo. Talvez isso se dê em consequência do gênero artigo e seus protocolos textuais, mas, ainda assim, é possível depreender a fluência de suas ideias e o revirar do objeto, que é devassado pelo olhar escrutinador e, ao mesmo tempo, à deriva da crítica.

Aqui, examina-se o conto “Lázaro”, constante do livro *Fluxo-floema* (1970), de Hilst, obra já analisada pela crítica em outras ocasiões. O fragmento selecionado enseja a ampliação investigativa, a fim de definir a natureza da escrita hilstiana composta por alegorias, parábolas,

²⁴Cf. Cantinho, 2016.

pelo deslocamento da linguagem, por contrariar valores morais e sociais previamente estabelecidos. Chiara, leitora de Hilda, aponta temas frequentes e dispositivos empregados pela escritora, expõe a construção de seus personagens, do corpo humano em suas metamorfoses, indica a fragmentação e dispersão de formas e elocuições, frisa estratégias literárias marcadas pelo tom irônico da escritora sem pudores e destaca a impossibilidade de dar contornos fechados à sua literatura. Essa foi bastante esquadrihada, de modo que a crítica procura atingir e ser contaminada pela poeira ruiva do universo movediço da poeta e dramaturga paulistana. Ademais, o desprezo pela representação realista que emana da obra de Hilst, ao dissolver qualquer inclinação mais intimista em seus textos, iria na contracorrente, conforme Chiara, do que denomina de narcisismo contemporâneo. Tal disposição diante do tempo atual pode ser aferida de maneira contundente em outra publicação da ensaísta, como será demonstrado em seguida.

No ensaio “Em carne viva: a hiperfísica de Santiago Nazarian, Lourenço Mutarelli e Valêncio Xavier” (2011), a crítica posiciona-se na contramão da exigência recorrente dos meios midiáticos e virtuais para que toda intimidade seja confessada, isto é, vai de encontro ao exibicionismo de si na atualidade. Ana Chiara afirma existir, em certas expressões da arte e da cultura de massa, o que intitula de “movimento de volta à carne do mundo” (2011, p.02). Para discorrer sobre esse movimento, transita entre a literatura de Nazarian, Mutarelli, Xavier, imagens do “Livro de carne” (1978/1979), instalação de Artur Barrio, alusões à música “Geração Coca Cola”, de Renato Russo, à performance de Lady Gaga ao vestir-se de carne na premiação VMA Awards, em 2010, além de reportar-se aos emblemas do corpo metonimicamente recriados pelo escultor e artista plástico Antonio José de Barros Mourão, conhecido como Tunga. Tais materiais são postos num mesmo plano, o que favorece à ensaísta discorrer acerca das nuances e demandas da época atual.

No universo midiático, os corpos são espetacularizados, superexpostos, dado que “este apelo à carne retorna num século cuja fuga para o virtual exime o corpo a corpo, de modo a que o sujeito fique imerso em imagens de corpos erotizados, performatizados, imagens propagadas até a náusea, até a catatonia do desejo.” (Chiara, 2011, p.02). Para além da saturação da figura corporal difundida pelo *mass media* e o esvaziamento dos sentidos promovido, há uma arte que apregoa o real, ao tempo em que o retraduz, como a literatura dos autores mencionados, a qual detém imagens ressignificadas do corpo, oscilam entre o código verbal e o visual, sem a idealização de utopias ou profundidades, porque “apesar de estarem colados ao chão de um realismo de fachada, deixam que os furos do real exibam a estética do artifício.” (Chiara, 2011, p.10). A partir desses três romancistas, Nazarian, Mutarelli e Xavier,

a autora reflete sobre o que denomina de novo realismo da literatura brasileira do tempo presente.

A ensaísta apresenta um breve paralelo com o naturalismo do século XIX, em que a arte era concebida por meio do olhar objetivo e distanciado do artista, que procurava captar a realidade em detalhes, mediante o excesso descritivista. Todavia, o estilo sensual das palavras, o exagero formal e estético atribuído ao retrato fidedigno da experiência humana, regida por leis naturais, expunham o simulacro da tentativa de ordenar o real programado pela razão científicista.

No que tange às peculiaridades do mundo contemporâneo, retomo o texto de Chiara acima examinado, com a finalidade de reforçar sua contraposição à demanda do público pelo espetáculo biográfico, assim como as empreitadas da mídia em banalizar o desejo, engessando os corpos no processo de busca pelo ideal de uma eterna juventude e beleza. Suas proposições, em suma, contestam a impassibilidade do olhar realizada pelo discurso imediatista dos meios de comunicação e pela cultura de massa. Desse modo, a meu ver, as acepções da ensaísta salientam a potencialidade da arte, pois esta ainda se configura como uma linha de fuga, ou seja, uma forma de resistência à anestesia do cotidiano.

Em síntese, procurei delinear, no decurso destas considerações, os principais aspectos do traçado crítico esboçado por Ana Cristina de Rezende Chiara na tessitura de sua atividade analítica, as nuances que constituem a forma como se vincula aos seus objetos de estudo, bem como a relação estabelecida com o leitor. Ressalto, porém, tratar-se apenas de um olhar lançado sobre a obra da autora, sem a pretensão de reduzir sua prática a uma perspectiva homogênea. A partir dos artigos e ensaios publicados dispersamente nos periódicos brasileiros, apresentei alguns aspectos suscitados em sua leitura, a fim de compreender, por meio de uma mirada situada espaço-temporalmente, as estratégias e imagens recorrentes no corpo da escrita do projeto crítico de Ana Chiara. Sob esse prisma interpretativo, pretendo investigar, a seguir, os livros *Ensaio de possessão* (2006) e *Angela Melim* (2011), indicando os caminhos percorridos pela pesquisadora no desenvolvimento de suas reflexões e apontando as similaridades e as diferenças entre as respectivas obras.

O avesso da escrita crítica: contrapontos

Nas últimas décadas, em especial na esfera das humanidades, é possível observar sucessivas discussões em torno do conceito de performance. Embora esse seja um termo essencialmente diverso e questionado, devido ao seu desenvolvimento em âmbitos distintos do

saber e das artes em vários períodos históricos, suas primeiras manifestações ocorreram entre os anos 1970/80, nos Estados Unidos e na Europa, consoante assinalou Marvin Carlson (2009). Este autor realizou, a partir de um prisma diacrônico e comparativo, uma série de mapeamentos no contexto norte-americano, com o propósito de compreender o modo como a performance, em sua teoria e prática, foi concebida por disciplinas como a antropologia, a linguística, a etnografia, a sociologia, o teatro, a dança, as artes plásticas, dentre outras, sem descartar investigações que englobam produções contemporâneas, como as instalações, a arte do corpo, a videoarte, por exemplo. Por fim, afirma ser a arte performática um campo complexo, fluido, conflituoso e em constante mudança.

Ainda que seja um fenômeno heterogêneo, a performance, em suas múltiplas acepções, tornou-se bastante reconhecida e utilizada nos domínios científico e artístico, inclusive como procedimento textual flagrante das obras literárias brasileiras produzidas na contemporaneidade. Diante desse cenário, observo a recorrência do emprego da referida prática pela crítica literária, principalmente a nacional, não apenas como operador de leitura, mas também como parte integrante do processo de análise. A introdução da primeira pessoa atua como mecanismo de projeção da figura do próprio crítico nas reflexões promovidas, seja na exibição dos bastidores da escrita, seja no diálogo com diferentes linguagens, como o cinema, a música, as artes cênicas e plásticas, a poesia, a fotografia, as cartas, o desenho, mediante um gesto analítico visceral e profanador. Some-se a isso os pactos firmados com os interlocutores, através de uma dicção que oscila entre densidade e fluidez, imagem e conceito, público e privado. Esse progressivo investimento estético, discursivo, formal e argumentativo, ainda que não seja de todo original, reposiciona funções e lugares idealizados no campo da crítica, além de ser uma estratégia de inserção dos críticos nos domínios das artes e da literatura do presente.²⁵

Nessa esteira de revisões interpretativas, posturais e metodológicas, emergem estudos que procuram resgatar objetos considerados de segunda categoria pela tradição da crítica literária. Dentre eles, destaco as pesquisas de Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017), que enfatizam a contribuição dos corpos, das vozes, dos espaços físicos e simbólicos para ressignificar as obras dos escritores. Em sua “máquina performática”, os autores aplainam textos, poemas, contos, imagens, gestos e sons, convertendo-os em signos, sem sobreposição valorativa, numa dinâmica em que se assegura a condição visual de cada elemento, ou melhor, a capacidade dos signos de serem traduzidos imgeticamente. Essa horizontalização das

²⁵ Cf. Charbel; Magri, 2021.

práticas e discursos consiste na tarefa de “abrir o texto a uma multiplicidade de conexões e construir uma sequência que recupere signos ínfimos e despercebidos. No campo experimental, o que está em crise é a hegemonia textual como única fonte de autoridade, mas não a textualidade em si mesma.” (Aguilar; Cámara, 2017, p.11-12).

Ademais, os professores da Universidade de Buenos Aires admitem a produtividade da ideia de performance para pensar a vida literária dos últimos anos, em razão também do crescimento dos meios de comunicação de massa e digitais, os quais geraram uma nova cena para a figura do autor, de tal modo que a construção de sua imagem está atrelada às suas obras, assim como ao seu movimento no campo literário, posto que “sua vestimenta, corte de cabelo, romance, foto de orelha, poesia, blog ou post de Facebook contribuem para que se leia um texto de uma ou de outra maneira” (Aguilar; Cámara, 2017, p.23-24). Tais ideias são discutidas, de certa forma, por intelectuais como Diana Klinger (2006), Ana Cláudia Viegas (2006), dentre outros, porém Gonzalo e Aguilar enfatizam a crescente consciência, por parte dos escritores, do recurso da performance no engendramento de si mesmo, além de esta figurar como critério para trazer à tona gestualidades e dados diversos no exame dos textos literários.

Diante de tais condições de visibilidade e discursividade intensificadas no tempo presente, a crítica literária não está alheia a essas transformações no âmbito das Letras, posto que a literatura deixou de constituir-se como *corpus* exclusivo de pesquisa, em especial após as correntes teóricas pós-estruturalistas, o advento dos estudos culturais no âmbito da teoria literária, de tal forma que são explorados tanto a produção ficcional quanto a documental dos escritores, suas correspondências, depoimentos, biografias, ensaios, confissões, bibliotecas particulares de poetas e romancistas, objetos, como suas máquinas de escrever, diários, cadernos de notas e manuscritos, os quais se convertem em instrumentos investigativos da crítica biográfica contemporânea, que busca ressemantizar e enriquecer seus estudos por meio do limiar entre obra e vida.

A participação dos intelectuais no campo literário dá-se também nas plataformas digitais, nas redes sociais, com a finalidade de angariar novas audiências, divulgar trabalhos, manter relações com outros pares localizados em territórios diferentes, de sorte que os autores, em geral, usufruem das possibilidades e dos recursos disponibilizados pelo ciberespaço, sobretudo após a pandemia ocasionada pelo coronavírus, em que tais meios se tornaram fundamentais no prosseguimento das demandas cotidianas. Os críticos de literatura encontram-se, como de costume, nas feiras, festivais culturais e nos congressos, ministram palestras, constituem parte dos jurados dos prêmios literários, são docentes universitários, escritores, possuem canais no *Youtube*, comentam obras ou notícias da cena política e artística atuais, dão

entrevistas, convidam outros profissionais para discorrerem acerca de suas pesquisas, etc. Em suma, circulam pelas mídias e ambientes digitais e culturais variados, a fim de construir laços de sociabilidade com públicos distintos.

Assim como os escritores do século XXI, a crítica produz e reconstrói sua imagem nas instâncias virtuais, midiáticas, mas, em especial, no arranjo dos elementos constituintes de suas avaliações, relativizando sua autoridade, função e espaços ocupados, num jogo provocativo entre referente e discurso ficcional, visto que procura questionar os conceitos de “verdade” e de “sujeito” no desenvolvimento de suas produções. O performático, que emerge de grande parte das obras dos críticos estudados nesta tese, representa uma via de materialização dos fluxos criativos que atravessam a crítica literária contemporânea, esteira na qual se inserem os discursos de Ana Chiara.

Seu livro *Ensaio de possessão (irrespiráveis)* (2006) corresponde a um conjunto de textos apresentados em congressos de literatura, em sua maioria, entre os anos 2000 e 2005, além de um ensaio sobre Ana Cristina Cesar publicado num periódico científico em 1992. A reorganização dessas produções marcadas por temporalidades diferentes e os possíveis ajustes efetuados com o objetivo de reunir essas pesquisas num exemplar único demonstram o percurso de um projeto aperfeiçoado há algum tempo, bem como a vontade de construir uma assinatura singular no âmbito da crítica. A obra foi segmentada em dois momentos denominados respectivamente de “ensaio de possessão” e “ensaio de posse”, o que evidencia a iniciativa da autora de empregar estratégias de leitura pendulares em face do material artístico. Isso é comprovado quando lemos e comparamos os textos, assim como a nota prévia sobre os artifícios textuais utilizados:

A possessão pode ser entendida como tomar posse de algo ou ser tomado (estar possuído, ser dominado) por algo, sendo, portanto, uma via de mão dupla; a performance crítica, como eu a entendo, prevê um estado de acolhimento do outro-texto, do texto-do-outro, uma interação, de modo a ativar a minha participação nele, com ele, a partir dele, o que \neg a meu ver \neg cria uma possibilidade de dar um caráter de encenação à escrita, desviá-la do padrão acadêmico e teatralizá-la como estilo. Recusa da neutralidade e do distanciamento críticos e encenação de uma subjetividade compõem, portanto, estes ensaios de possessão. (Chiara, 2006, p.11)

A pesquisadora, em outras ocasiões, adverte o público acerca do procedimento executado, alertas que poderiam ser suprimidos, a fim de conferir maior liberdade aos seus leitores para que construam, a seu modo, os próprios caminhos interpretativos. Essa prudência diante de uma proposta que borra os limites entre autoria, ficcionalidade e crítica, é deixada de lado, no decorrer dos anos, em especial, nas produções mais recentes de Chiara, posto que não há o titubear do risco da escrita, evitando explicar demais a arquitetura de suas análises. Em

síntese, posso dizer que os textos da ensaísta são caracterizados pela circularidade das ideias e de imagens, que se realizam na página como num ato de presentificação das impressões possibilitadas pela leitura do material artístico. Tais gestos, num certo sentido, coadunam-se com as proposições do filósofo e poeta Gaston Bachelard (1994) quando afirma: “não é somente o olho que segue os traços da imagem, pois à imagem visual é associada uma imagem manual e é essa imagem manual que verdadeiramente desperta em nós o ser ativo. Toda mão é consciência de ação”. (Bachelard, 1994, p.22). Os encadeamentos metafóricos e a sensibilidade exigida dos interlocutores da atividade crítica de Chiara constituem engrenagens de um programa delimitado pela espessura conferida às palavras devido à corporeidade do pensamento exposto, o qual atinge, refuta, mobiliza qualquer horizonte prévio de expectativa por parte de seus destinatários.

Os “ensaios de possessão”, em especial no que diz respeito à sua primeira parte, materializam o que a Professora da UERJ denomina de “formas do irrespirável”, essa escrita-limítrofe, fronteira, malha composta por retalhos de discursos e vozes múltiplas entrelaçadas por meio de uma dinâmica que beira a convulsão escritural ao forçar os limites do texto. Embora a encenação do “eu” e do “outro” seja nítida, no decorrer dos ensaios, não se pode reduzir esse mecanismo à categoria de mero espetáculo ficcional, em virtude de a autora encontrar-se localizada num espaço intervalar, ainda que recuse, de todo, o distanciamento crítico em seu programa ensaístico. As lentes da analista permanecem quando estudamos o fluxo de pensamento engendrado por Chiara no decurso do livro, de maneira que a própria encenação detém, em si, um teor meditativo ao transformar-se em metáfora do raciocínio criado.

Por conseguinte, os contornos abertos do exercício ensaístico da pesquisadora problematizam os protocolos convencionais da academia ao conferir espessura aos princípios da desobediência textual, marcados por uma prática que perfura e faz vazar as cenas da escrita e da leitura, pois as “formas do irrespirável – palavras nascidas de um espasmo do corpo, vômito curto – têm a duração necessária para o organismo liberar-se daquilo que já não é mais dele, não é mais ele mesmo”. (Chiara, 2006, p.16). Esse caráter visceral das apropriações impróprias que estruturam o *modus operandi* de Chiara e conduzem suas ideias convertem-se em registros que escapam, partem do corpo e se transformam num devir outro, escrita de um só fôlego, entre movimentos de contração e distensão, particularizando o projeto experimental-reflexivo da autora, transpassado pela polifonia de vozes, de corpos escritos que flutuam na corrente densa dos comentários feitos por Chiara, os quais parecem almejar a purgação, o êxtase dos sentidos.

Os deslocamentos críticos de Ana Chiara distinguem seus ensaios, visto que atravessam diversos lugares de passagem, indo ao encontro das proposições de Gilles Deleuze no que se refere à impossibilidade de compartimentar qualquer mecanismo textual em fronteiras ou territórios bem definidos, estanques, uma vez que compreende a noção de escrita como uma “zona de vizinhança, de indiscernibilidade” (Deleuze, 1997, p.11), exercício plástico em devir. A própria divisão do livro da crítica anuncia ao leitor o teor ambíguo do discurso apresentado, como se houvesse a necessidade de se preservar os espaços da *performer* e da intelectual, ainda que estejam em permanente diálogo. Isso pode ser entrevisto, igualmente, quando manipula, numa perspectiva horizontal, poemas, romances, diários, instalações artísticas, fotografias, correspondências, canções da MPB ao Rock, personalidades como Clarice Lispector, Carolina Maria de Jesus, Ana Cristina Cesar, Alejandra Pizarnik, Guimarães Rosa, Laura Erber, Hilda Hilst, Marcel Duchamp, Sylvia Plath, João Gilberto Noll, Caetano Veloso, Chico Buarque, Milton Nascimento, Gal Costa, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, José de Alencar, Bernardo Carvalho, Silviano Santiago, Kurt Cobain, MV Bill, o Rappa, Hélio Oiticica, Evando Nascimento e Glauber Rocha, nomes que atravessam as reflexões de Chiara, auxiliando no tracejar das constelações profundas do seu comentário crítico.

As premissas teóricas, literárias e culturais manifestadas em sua tessitura crítica não são apresentadas ao leitor de maneira impositiva, mas, na maioria dos casos, de forma indireta, pois a autora prioriza os recursos da alusão, do contrabando de palavras, imagens e citações, como nos diz em dados instantes do livro. Isso reforça a ideia de concebermos a natureza de sua prática analítica como um mosaico escritural, em consequência do procedimento da colagem ser estimado por Chiara. O emprego recorrente de epígrafes sinaliza, inclusive, para o traço ornamental de suas produções. Essas habilidades textuais nos remontam às proposições de Compagnon (1986), que compreende a escrita como um exercício de citação, ou seja, de reescrita, de desenraizamento, que faz dispersar o texto e põe o objeto em circulação, dinamismo pertencente ao jogo do recortar-colar que preside os atos de ler, escrever e citar, numa relação interdependente.

Essa mobilidade da (re)leitura pode ser notada em “Quem trabalha como eu tem de feder”. Aqui, encontram-se, numa bolha, a própria Ana Chiara, Deleuze e Carolina Maria de Jesus. De início, observamos a crítica alertando Deleuze a respeito do perigo que cerca sua bolha filosófica, quando dela se aproxima Carolina Maria de Jesus, ou seja, quando a ensaísta promove a invasão da literatura colhida nos restos do lixo e juntada ao texto, o que ameaça o inodoro ar da bolha deleuziana. Chiara nos diz: “Eu estou na mediação; bem no meio entre o pensamento europeu e o instinto de sobrevivência terceiro-mundista” (Chiara, 2006, p.38). A

posição conflituosa ocupada pela figura do intelectual latino-americano entre contextos, teorias e objetos literários diferenciados é questionada cenicamente pela ensaísta, a qual oferece a possibilidade de se manter a relação de tensão e admiração entre o pesquisador e o material examinado, como entre esferas multiculturais incompatíveis. Ao dizer a Deleuze: “Carolina é o seu outro absoluto” (Chiara, 2006, p.38), a crítica sinaliza para a fissura da bolha provocada por essas obras dos trópicos, que desestabilizam e contaminam o universo cinzento da teoria literária, notabilizando, assim, possíveis desajustes entre essas práticas.

O mecanismo sensorial de análise, já mencionado neste trabalho, se faz presente nos *Ensaaios de possessão*, embora seja mais explorado nos textos posteriores da autora. Os corpos figurativos de Deleuze e de Carolina são pincelados, com a finalidade de expressar o entrechoque de ideias e os ambientes preenchidos por um ar rarefeito filtrado por leituras desprovidas de uma experiência do “mundo das cores quentes” (Chiara, 2006, p.37). A presença de uma crítica social e cultural pode ser verificada no ensaio referido de forma muito mais proeminente do que nas publicações examinadas na seção anterior; contudo, aqui os questionamentos de Chiara não assumem o tom de manifesto, ou seja, não resvalam no engajamento exacerbado, pois a crítica parece optar pela conduta agridoce diante dos discursos e das esferas que procura explorar e pôr em diálogo. Sua dicção é lúdica, irônica, como aferimos nos seguintes trechos dirigidos ao filósofo:

O corpo da negra, tenso e magro, meu corpo frouxo e expectante e o seu, “dear” Deleuze, concentrado e crepuscular. Suas unhas podiam ameaçar minha pele sensível, mas não a curtida pele da negra. Seu corpo, “my dear”, fede um pouco a mofo, a cinzas, a civilização. O da negra exala o cheiro dos esgotos a céu aberto [...], eu disfarço o meu cheiro com um suave CK. [...]. O povo que falta, conforme você gosta de falar, excede em Carolina. Ela é um excesso histórico perturbando a calma e luxuosa impassibilidade francesa. (Chiara, 2006, p.38-39)

É interessante realçar o fato de a pesquisadora não se eximir dessa zona burguesa e privilegiada na qual está inserida, reconhecendo o seu lugar de enunciação e as limitações do arcabouço intelectual de que dispõe, sem descartar, no entanto, o saber humanístico acumulado ao longo de sua carreira acadêmica, mas mostrando suas limitações para lidar com a realidade de um espaço terciomundista. Chiara, porém, abre-se para incorporar ao seu ofício culturas e linguagens artísticas plurais, o que reforça a projeção da imagem de uma crítica que constrói a sua rede discursiva com linhas matizadas por nuances que, pelo menos em seu texto, articulam interlocutores procedentes de espaços heterogêneos. Ademais, a natureza autorreflexiva da escrita da autora, isto é, o apelo à metalinguagem ganha relevo na elaboração de um enunciado que se debruça sobre si mesmo ao indagar um *modus operandi* habitual de

trabalho: “Fora da bolha, nada se repete, tudo é diferença, mas nós repetimos os mantras da não-metafísica, lutando contra nós mesmos. Somos um ovo gigante parido pelo pensamento Ocidental, fugindo do Pai que nos persegue a marteladas”. (Chiara, 2006, p.36).

Nessa conjuntura, gostaria de enfatizar, mais uma vez, o aspecto da ironia existente na obra de Ana Chiara, como um elemento questionador de pressupostos literários, culturais, críticos e teóricos cristalizados no domínio intelectual, mas também como um traço constituinte do riso mordaz, ferino e, por vezes, sarcástico, que ecoa dos escritos da ensaísta, como vimos na citação acima, ao referir-se ao filósofo francês, de modo debochado e incisivo. Sob essa perspectiva, recordo-me das proposições de Linda Hutcheon (2000) acerca da ironia, envolvida no que denominou de “arestas críticas cortantes” (Hutcheon, 2000, p.63-65), situada em meio às relações de poder. A autora norte-americana analisa a ironia em diversas esferas, como na arte popular, na arte erudita, em filmes, em espetáculos, nas obras ficcionais, em exposições de museu, nas artes visuais e no discurso acadêmico, por exemplo. Enquanto estratégia discursiva, política e culturalmente contextualizada, a ironia configura-se como uma atitude avaliadora, entre o dito e o não-dito, construída entre a interpretação e a intencionalidade. É justamente esse caráter ambíguo do discurso irônico que observo na prática ensaística de Chiara, ao friccionar teóricos, poetas, artistas díspares, sem qualquer pudor, por meio do ato provocativo, aproximando-se da “aresta abrasiva” da ironia (Hutcheon, 2000, p.94) postulada por Hutcheon, entre ações avaliativas e afetivas.

A rede de predecessores que sustenta as empreitadas de Ana Chiara é formada por teóricos e filósofos que frequentam sua escritura, tais como Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Friedrich Nietzsche, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Georges Bataille, Antonin Artaud, por exemplo. A crítica insere-se em uma tradição francesa do pensamento, a qual contribuiu para a desconstrução de hierarquias e a problematização do modo de construção do saber no domínio das humanidades. De acordo com Alex Beigui (2011), os estudos empreendidos por Derrida propiciaram a ampliação da crítica literária para além da sua hermenêutica psicologizante e marxista, vigentes no contexto norte-americano da época, permitindo, *a posteriori*, a expansão de projetos que se contrapusessem à metafísica do verbo. A desconstrução derridiana favoreceu o desdobramento de uma escrita que procura ultrapassar limites e explorar outras vias de acesso ao texto, isto é, suas performatividades. (Beigui, 2011, p.27-36).

Nesse painel estético e epistemológico, posso dizer que as leituras operadas pela ensaísta não tangem apenas ao vínculo mantido com os objetos de estudo, mas também ao relacionamento firmado com os seus precursores, em que se articulam o afeto por eles ao ato profanador dessas personalidades e de seus sistemas teóricos. Tal competência interpretativa

acionada por Chiara durante o seu percurso analítico abrange a promiscuidade como elemento definidor de um estilo crítico, efeito das leituras viscerais, devassas, que empreende nas relações instituídas entre teóricos, artistas, poetas e escritores situados em momentos históricos distintos. As táticas manuseadas pela intelectual carioca trazem à tona o emblema do corpo em sua força e vulnerabilidade e configuram-se como parte do processo de mediação estabelecido na constituição de um saber incestuoso. O interesse da crítica pelo corpo, principalmente o feminino, e pela vida como afirmação do desejo podem estar articulados ao período sucedido entre os anos 1970/80, marcado por movimentos culturais que celebravam a figura corporal em contraposição à ditadura repressiva dominante. Concebia-se, então, nessa cena, o ato do gozo, do apelo à libido como um impulso libertário e dessacralizador.

Em virtude da impossibilidade de assimilar o corpo como referente empírico, o filósofo português José Gil propôs a noção de “corpo paradoxal”, situado em um espaço intervalar, em que somente é possível experimentá-lo por meio de fragmentos e paradoxos, entre exterior e interior, virtualidade e latência, presença e ausência, que seriam traduzidos por miríades de percepções, numa zona atravessada por forças que constituem, assim, um sentir cinestésico, pois “o pensamento não pode compreender os movimentos paradoxais do corpo sem que estes se tornem eles próprios movimentos do pensamento”. (Gil, 2002, p.144). Tamanha dinâmica entre dimensões aparentemente distintas é apreciada no programa crítico formulado por Chiara e na espécie de “promiscuidade” mantida diante dos seus objetos de análise, os quais são explorados por intermédio de uma postura que oscila entre aproximação e distanciamento perante as obras artísticas.

O encontro de gerações intelectuais, outro componente do traçado crítico de Chiara, desponta no texto “No mês do cavalo”, em que a ensaísta se dirige a um interlocutor cujo ponto de vista estético e a percepção a respeito da experiência ordinária são distintos das posições da crítica e do seu nível de inscrição textual, como é evidenciado no seguinte excerto: “Quando sou uma cavala querendo dar coices e galopar no descampado, espumando e sem freio, vem esse moço falar de delicadezas”. (Chiara, 2006, p.45). O conflito é levado adiante pela voz narrativa, ao questionar a ideia de “serenidade do cotidiano” advogada por seu destinatário. Trata-se, na realidade, da exposição das impressões da autora-performer sobre determinadas perspectivas associadas à arte e à subjetividade, isto é, Chiara se contrapõe a uma práxis fechada em si mesma, compassiva, alheia ao que ocorre ao seu redor. A resposta para isso é justamente a sua transfiguração inicial em cavala, alusão ao horóscopo chinês, simbolizando, assim, a liberdade, a impetuosidade, o aventurar-se pelas veredas, neste caso, da linguagem.

O transe do ritmo da escrita em espiral de Chiara nos faz observar a existência de uma jovialidade em suas produções, ou seja, uma dicção que traz em seu bojo a leveza do raciocínio associada ao senso de humor, mediante os recursos da ironia e da autoironia, estratégias que contrariam o timbre de uma vertente da crítica literária, que resvala no tom confessional, na exposição exacerbada de suas experiências autobiográficas: “E no mais: vivendo na cola do interior das coisas, não alimento nenhum desejo de compartilhar a minha impossível intimidade pois, se no íntimo, no fundo do fundo, persistir um segredo improvável, indevassável, inconfessável, o segredo é secreto. Chave jogada fora.” (Chiara, 2006, p.51). Reconheço o fato de a ensaísta sustentar esse papel combativo também em publicações subsequentes ao livro aqui estudado.

Em contrapartida, como já disse em outra oportunidade, a despeito de a pesquisadora valorizar intensamente o artifício como elemento necessário para figurar suas concepções de literatura e crítica literária, ela adota um discurso que flerta com a exterioridade do real, enquanto pulsão de vida. A meu ver, uma dimensão extramuros força passagem e cruza transversalmente as preocupações de Chiara, sobretudo nessa obra, ainda que o elemento performativo seja o operador central no desenho dos seus ensaios. Contudo, ao longo dos anos, até onde investiguei, a crítica não explora muito as questões culturais e sociais no desenvolvimento de suas pesquisas, exceto na antologia poética *Angela Melin*, em que situa a artista nos cenários dos anos 70 e 80 do século passado, porém esses comentários mais contextuais encontram-se em uma parte específica do livro dedicada a tal finalidade. É possível, em suma, pontuar a maior relevância analítica dos aspectos formais, temáticos e estéticos da obra artística na trajetória da acadêmica.

Nesses *ensaios de possessão*, embora se estime o aspecto lúdico sustentado pelo trabalho com a língua e com o *locus* de enunciação, há certa ambivalência, mesmo que circunstancial, entre o cotidiano ordinário e a defesa de uma literatura desprovida de qualquer função didática ou social. Pode-se entrever essa volubilidade em “Sou neguinha?”, caracterizado pela ritualização da linguagem, pelo timbre festivo, carnavalesco que perpassa todo o texto. Entre a cadência das palavras e o fluxo dispersivo das ideias sugeridas e problematizadas pela persona crítica, verifica-se, concomitantemente, o pressuposto de que a literatura não pode ser reduzida a mero documento histórico, biográfico, como também o reconhecimento da superficialidade da crítica literária ao defender pautas minoritárias sem se envolver com as camadas populares. Isso é notório quando se estabelece a tensão entre a cultura de uma comunidade mais vulnerável traduzida pelas canções do MV Bill, dos Racionais MCs ou do grupo O Rappa, e as atividades dos Estudos Culturais, que seriam “peneira pra boa

consciência dos ‘scholars’ em seus gabinetes, com seus ‘computers’ e ‘internets’.” (Chiara, 2006, p.56).

No decorrer do ensaio, a imagem da “neguinha” adquire várias projeções, de modo que o leitor poderá interpretá-la como a personificação da experiência vivida por sujeitos marginalizados, ou a figuração da literatura, da crítica literária, da academia, ou, ainda, como metáfora do Brasil exótico e estereotipado difundido pelos meios de comunicação e pela indústria do turismo. Diante do questionamento expresso no título da pesquisa, Chiara nos sugere aceitar a miscigenação do país, a meu ver, como estratégia de leitura, isto é, empregar a contaminação entre as esferas do saber e da arte, a fim de pensar a vida intelectual brasileira, mecanismo de reinvenção do próprio exercício crítico: “Cuidado com a hiperracionalização, cuidado com os discursos da política, com a falta de humor, de sensibilidade. Seduza a negrinha, meu camarada...Enfie e deixe sangrar, deixe queimar...” (Chiara, 2006, p.60).

Em síntese, afirmo existir uma prática de escrita movida por várias portas de passagem na configuração da obra de Chiara, cabendo ao leitor seguir o caminho que lhe convier. Os deslocamentos textuais são parte do seu estilo e matéria de análise, pois interessa à autora ler a contrapelo dos discursos naturalizados, através de uma proposta crítica densa, porém sem pedantismos. É interessante observar a espécie de homenagem à Língua Portuguesa realizada pela autora no último ensaio que encerra esse primeiro ciclo das “formas do irrespirável”, quando põe em relevo as possibilidades oferecidas pelo idioma ao ato criador. Aqui, refere-se a escritores como José de Alencar, Silviano Santiago e João Gilberto Noll, seus projetos literários, que provavelmente contribuíram, em alguma medida, para a construção da plasticidade das palavras tecidas nos comentários da professora da UERJ. Diminui-se a intensidade da performance explícita nas empreitadas anteriores, de modo que o leitor presente o leve reequilíbrio do tom da crítica, pois sai-se, aos poucos, da zona de turbulência do voo iniciado no início do livro, entrevendo-se uma aterrissagem, o ajuste da persona textual. Ao fim, no momento em que cita um trecho da música “Smells like teen spirit” (1991), hit revolucionário da juventude dos anos 1990, Chiara não deixa de ratificar o caráter de intervenção do projeto de escrita ensaística proposto no domínio das Letras.

Portanto, nestes *ensaios de possessão*, Ana Cristina de Rezende Chiara dirige-se ao leitor comum, mas, principalmente, aos próprios pares, por intermédio de uma dicção transtornada, aberta e livre para conhecer, deixar-se tocar, sem ser regida ou domesticada por enlaces de qualquer natureza. No desenvolvimento de sua escrita, o humor cede espaço para o riso, que não é comedido, mas também não evoca o arfar da gargalhada, devido à relação intensa mantida com seu material de estudo. Todavia, os lugares de enunciação e as estratégias

utilizadas pela autora constituem as engrenagens de um projeto arquitetado, sobretudo nesta obra, em que o saber se faz sob a lâmina de dois gumes, entre o pendor mais assertivo de um lado e sinuoso, de outro. Opera-se, dessa forma deslocamentos que conferem forma e força ao curso das ideias e condutas assumidas pela pesquisadora no âmbito da intelectualidade brasileira.

Os “ensaios de posse” convertem-se em momentos de respiração diante das formas convulsas do irrespirável apresentados anteriormente ao leitor, pois a serenidade da escrita e da reflexão se faz notar no decorrer dessas duas últimas produções, traços similares àqueles presentes em determinados ensaios e artigos da autora, próprios a outra vertente de análise que, a meu ver, se projeta a partir da obra de Chiara. Contudo, como nos demais trabalhos, existe a inquietude do pensamento, o devassar dos objetos, os quais são esquadrihados pelas lentes argutas, detalhistas, de uma crítica que examina particularidades, pontos de encontro e diferenças entre as poesias elaboradas pela escritora e artista visual Laura Erber e pela poeta argentina Alejandra Pizanirk, ou quando indica as tensões localizadas nos textos literários de Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector, contrapontos que reverberam o movimento pendular do exercício da crítica carioca.

Essa linha de raciocínio mais ponderada, em que a experimentação não é o principal intuito da escrita ensaística, representa outra face dos trabalhos de Ana Chiara, um ponto de inflexão em seu discurso crítico. Tamanha postura incide sobre o estudo da obra de Angela Melim²⁶, parte integrante da Coleção Ciranda de Poesia, organizada pela EdUERJ, a fim de expor um panorama da poesia contemporânea, assim como revisões críticas de poetas da geração dos anos setenta do século XX. A pesquisadora nos apresenta uma antologia dos poemas da escritora gaúcha, além de um breve ensaio comentando as particularidades da arte de Melim, suas semelhanças e diferenças em relação aos poetas de sua geração. Para além dos ensaios curtos, há momentos específicos do livro destinados à fortuna crítica da obra de Melim, sua trajetória poética e informações acerca do contexto no qual a poeta emerge.

É importante por em relevo, na referida obra, a conduta assumida por Chiara diante da literatura e o exercício realizado, pois trata-se da ocasião em que se debruça com maior afinco, de maneira geral, sobre elementos detidamente históricos, culturais, sociais, cujo distanciamento crítico é mais evidente e desejado para compreender as nuances que atravessam a escrita poética de Melim, demonstrando ainda como a poeta buscou dialogar com os próprios pares. Isso também está associado ao interesse da editora em divulgar para um público mais

²⁶ Chiara, 2011.

amplo autores reconhecidos e também pouco difundidos, criando oportunidades para se produzir uma visão ampla sobre suas respectivas obras artísticas.

No decorrer da antologia, constam outros textos, mas escritos em conjunto com os orientandos de Iniciação Científica da docente à época – Juliana Araújo, Renata Ferreira e Paula Rosa –, produções denominadas de “Leitura de poemas a oito mãos”. Esses comentários seguem o traço crítico mais convencional quando confrontados com outras malhas textuais da crítica desenhada por Ana Chiara no campo acadêmico. Por conseguinte, afirmo constituírem-se os *ensaios de possessão* e as apreciações acerca das poesias de Angela Melim em iniciativas distintas, com estruturas próprias, porém representativas dos matizes da tessitura crítica de Chiara, embora haja certas interseções no que se refere ao emprego de critérios vinculados ao pendor mais metafórico e sensorial da análise no processo de elaboração dos perfis de escritores e artistas plásticos, procedimentos já discutidos ao longo deste trabalho.

As relações entre obra e vida, escrita e experiência configuram-se como objetos de atenção e curiosidade de Ana Chiara, uma tônica que transpassa suas inquiuições sob aspectos diferentes. Para ilustrar melhor esse interesse, retomo os *ensaios de posse*, em que a autorreflexão acerca da atividade realizada, isto é, do constante debruçar-se sobre si mesma, sugere ao leitor a incompletude da proposta reflexiva, seu caráter ondulante, de abertura do texto, como demonstra o fragmento a seguir:

Contudo, por que me esforço em desenhar com um traço a lápis e vacilante um contorno desses corpos escritos, textos de mulheres? Como contorná-los? [...]. Como reter num contorno um território fluido, um fluxo de desejos? Como paralisar um movimento sutil e deslizante que passa por uma refração ininterrupta de afecções, de sensações, tudo que é incitado, excitado, pelo exterior e se transforma em delicados, violentos, exaltados, contráteis movimentos de sístoles e diástoles do que se chama desejo? Como conservar o fortuito? Falo [...] do que se dilata e se contrai. [...]. Falo do que se descola de um sujeito-escrevente e se transforma por sua própria força em algo fora dele, fora de mim (leitor) e, no entanto, comum de dois. (Chiara, 2006, p.76-77).

Ao dispor de uma conjunção adversativa para dar início ao parágrafo que constitui o começo do ensaio, é possível inferir, para além dos questionamentos apresentados, a fenda discursiva que norteará as propostas delineadas a partir das poéticas de Erber e Pizarnik, e que ressurge, em alguma medida, no trabalho sobre Carolina de Jesus e Clarice Lispector. Apesar de a crítica assumir uma conduta mais ponderada em comparação à desmedida da performance da primeira parte do livro, a hesitação preliminar converte-se em mote para capturar instantes, complexos de imagens que emergem da arte das referidas escritoras, mecanismo que fornece ao leitor um caminho alternativo para a problematização desse “salto

no impossível do outro. Da outra.” (Chiara, 2006, p.77). Sem pretender expor o rosto desnudo por detrás de máscaras literárias, o liame entre literatura e vida, acredito, foi traduzido através das *formas do irrespirável*, tentativa de esboçar vias de acesso ao texto, de expor a tensão entre o absoluto da linguagem e seus limites, isto é, a fratura exposta de uma ansiedade antiga, mas que, invariavelmente, nos faz pensar a respeito do tema, daquilo que o texto afeta e mobiliza em nós, leitores.

Seguindo o curso dessas proposições, recordo-me das premissas discutidas por Eneida Maria de Souza²⁷ quanto ao que denominou de saber narrativo, isto é, o encontro entre teoria e ficção, considerando o teor documental e simbólico do *corpus* de estudo, no âmbito da crítica biográfica, sem, porém, naturalizar os acontecimentos. A desestabilização do referente produziria a estetização da memória que não se encontra mais subordinada à prova de veracidade. Contudo, não se trata de converter o ficcional em real, mas de propor ambiguidades, deslizamentos entre essas esferas, retirando, assim, do discurso crítico o invólucro único da ciência. Assim, pontes metafóricas entre obra e vida são estabelecidas, numa permanente construção do objeto, sem que a empiria biográfica defina o procedimento interpretativo. Ao recriar cenas, mediante um ponto de vista oblíquo entre arte e vida, a crítica biográfica contemporânea promove uma prática que destoa do método positivista e psicológico predominante no século XIX e início do século XX.²⁸ Em Ana Chiara, o teor reflexivo sobressai-se na criação e confronto de perfis autorais, limitando o apelo à ficcionalização dos dados. Em geral, os elementos factuais e literários são filtrados e transformados pelo olhar da crítica carioca.

Em “Limites da escrita ou como fazer da escrita uma plástica poética?” (2008), Ana Kiffer revisita o último período de criação de Antonin Artaud, nos seus últimos três anos de vida, intercalando a reflexão com a análise da obra do escritor francês. A autora discute o mecanismo plástico-poético na configuração dos desenhos-escritos de Artaud, o qual reatualizou os próprios limites da escrita. Essa, consoante à pesquisadora, pode ser compreendida como gesto de alargamento, de expansão da linha ou suporte, abertura textual. O que me interessa das ponderações de Kiffer é o instante em que destaca a potencialidade do risco, da ação de traçar, que arrasta em si a força, o corte, o abalo na linguagem, porque: “o traço respira enquanto a linha silencia. Dele, ouvimos o balançar do corpo, a mão que treme, o sopro que infla”. (Kiffer, 2008 p.224-225). Esse movimento do intelecto atrelado a uma

²⁷ Cf. Souza, 2002.

²⁸ Cf. Souza, 2011.

materialidade corpórea que se dá como acontecimento, como impulso para a experimentação persistem nos ensaios traçados por Chiara, mediante a relevância da questão pictórica, que, por vezes, traduz e condensa o vínculo estabelecido com o objeto investigado, evitando-se a coagulação do pensamento crítico, além de produzir, como efeito de leitura, uma espécie de “à-vontade” despudorado com as artes em geral.

Em entrevista concedida ao projeto “Diálogos Críticos”, extensão do Núcleo de Estudos da Crítica e da Cultura Contemporânea – NECCC, coordenado pela Profa. Rachel Esteves Lima, Ana Chiara (2009) afirmou haver o interesse pela relação entre obra e vida desde o seu mestrado na PUC-Rio sobre os livros do escritor mineiro Pedro Nava, perspectiva que foi aperfeiçoada ao longo dos anos. A crítica notabiliza a presença do corpo em sua escrita e os temas da morte e da pornografia, ou melhor, de sua representação obscena atrelada ao que denominou de “obscenidade da morte”, tônicas que perderam força, ou foram ressignificadas, no meu entendimento, a posteriori. Ademais, a pesquisadora declarou ter tomado consciência do trabalho performático que realiza, em um evento de Literatura Comparada, a partir da elocução do crítico Wander Melo Miranda ao mencionar algo a respeito da “performance na crítica literária”. (Chiara; Lima, 2009). Chiara ainda admite que a sua preocupação em atingir o interlocutor, de mobilizá-lo, surgiu no congresso da ABRALIC realizado, em 2000, na Bahia, onde iria apresentar uma comunicação sobre os manifestos modernistas de Oswald de Andrade. No entanto, decidiu mudar de ideia, em razão do sequestro do ônibus 174, no Rio de Janeiro, à época, que culminou na morte de um dos reféns. Diante da crise entre o texto e a vida, e por considerar que as pessoas não se ouviam nos congressos, a crítica escreveu o ensaio, já analisado neste capítulo, “Quem trabalha como eu tem que feder”, em que problematiza a condição do intelectual diante das diversas demandas culturais, sociais e literárias que atravessam o cenário das Letras, em diálogo com a problemática do corpo. Para além de suas expectativas, seu trabalho gerou um efeito contrário, pois os interlocutores a escutaram e foram parabenizá-la ao final da apresentação. Conseguiu, então, atingir o espectador, tirá-lo de sua zona de conforto.

No decurso das publicações de Chiara, é possível observar não apenas a tematização do corpo masculino e feminino, principalmente, mas também o maior desenvolvimento do processo de corporização da própria escrita, traduzido por meio da estilização do pensamento, uma vez que a autora passou a conceber o ato de escrever, na academia, enquanto gozo metafórico da linguagem, assumindo, assim, um tom mais autoral no espaço acadêmico, entrelaçando os diversos gêneros literários, textuais e artísticos, ao menos em dada corrente de sua obra, marcada por uma perspectiva mais experimental da crítica literária, já que, segundo

Chiara: “Eu só consigo falar sobre os objetos, fazer crítica, se aquilo tiver para mim, uma relação com a literatura, com a arte.” (Chiara; Lima, 2009)

Partindo-se da validade dessas conjecturas, penso que a crítica literária brasileira contemporânea aproxima-se de um desejo por transformar o texto em discurso artístico, ainda que o comentário não se converta totalmente em objeto de arte. Contudo, reivindica-se o direito de ser parte do processo de estudo o ativar o prazer no leitor/escritor, numa perspectiva que suscita o gozo barthesiano, uma forma particular de dizer as coisas do mundo, sem conceber qualquer resposta definitiva. Cultiva-se o exercício da autorreflexão constante ao incluir, na própria produção analítica, uma textualidade autorreferente, já que “toda crítica é crítica da obra e [...] de si mesma [...]”. (Barthes, 2007, p.160). Como uma prática objetiva e subjetiva, histórica e existencial, os críticos que constituem a matéria desta tese procuram acionar tais recursos no engendramento de seus ensaios, bem como na temática do corpo enquanto elemento escritural do texto, que oscila entre grafias-de-vida e composição artística, numa relação homológica²⁹, ou seja, de semelhança e diferença. Foi a partir desse ponto de vista intervalar que explorei a obra de Ana Chiara e a (im)postura da compreensão exigida no ato da experiência da leitura que faz vibrar a escrita crítica contemporânea.

²⁹Cf. Santiago, 2020.

CAPÍTULO 3

A CRÍTICA LIMÍTROFE DE ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS

Nas malhas da letra: a tecelagem do gesto reflexivo

Em *Pelo colorido, para além do cinzento (quase um manifesto)* (2007), Alberto Pucheu desenvolve proposições em favor da necessidade de uma conjunção radical entre os discursos crítico e poético sem o emprego de qualquer hierarquia valorativa entre essas respectivas dimensões. A escrita crítica, na contemporaneidade, precisaria deixar-se contaminar pela força artística da obra investigada, desfazendo-se do metadiscorso cinzento que definiu sua prática no campo das Letras. Ao iniciar o ensaio com a constatação: “Jamais ouvi alguém dizer que senti as palavras de um crítico literário brasileiro lhe tocarem a alma, o coração ou os nervos.” (Pucheu, 2007, p.11), Pucheu evidencia a própria perspectiva acerca do exercício habitualmente realizado entre seus pares, como deixa entrever suas pretensões sobre o que compreende como atividade teórica e crítica. O autor ressalta a necessidade de renovação do comentário analítico que deve, em seu modo de feitura, conter a força poética da obra sobre a qual o crítico se debruça. Trata-se, logo, de estar para além da exposição de constelações conceituais, de saberes enciclopédicos circunscritos por nomenclaturas demasiadamente excessivas e, por isso, desgastadas.

Não obstante, faz-se possível apreciar a correlação entre arte e ciência na primeira metade do século passado especificamente nas obras de Euclides da Cunha, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, por exemplo, conforme indica Pucheu. No entanto, seria primordial, ainda hoje, explorar o que o crítico denomina de “miscigenação entre o poético e a teoria literária, entre o poético e a crítica, entre o poético e o filosófico” (Pucheu, 2007, p.12). Dessa forma, intensifica-se o livre trânsito dos saberes e reverte-se a habitual baixa carga de poeticidade existente na maioria das produções críticas, pois a escrita passa a figurar como ato criador. Em contrapartida, de acordo com o ensaísta, ainda permanece o interesse da crítica literária em assumir posição secundária no campo em que se insere, ao relegar autonomia, qualidade estética e discursiva apenas ao texto examinado. Em suma, problematiza-se uma práxis comum de trabalho, sem de todo marginalizá-la, dado que Pucheu reconhece a tarefa, muitas vezes, árdua e ampla da atividade investigativa. Todavia, questiona a autoimagem convencional e estereotipada do crítico de literatura, um sujeito marcado pelo excesso de formalidade e pelo emprego de procedimentos sistemáticos e hierarquizantes.

Por conseguinte, a própria obra artística e o exercício de análise seriam, a priori, esferas estanques e distintas, de sorte que o texto literário, admitido como uma realidade autônoma,

teria sua complexidade organizada pelo olhar uniformizador do analista. Embora o filósofo ateste a importância dos mecanismos científicos, pondera que se reduzir a eles, nos dias atuais, não seria um ato lúcido diante das peculiaridades da literatura e das artes elaboradas entre o final do século XX e início do século XXI, as quais requisitam de seu avaliador a revisão de estratégias e a expansão de horizontes interpretativos. Esse gesto me faz recordar dos pressupostos formulados por João Cezar de Castro Rocha (2013), ao defender animosamente, em seus ensaios, a “potência inédita do contemporâneo” (Rocha, 2013, p.11) e suas implicações positivas nas humanidades, cabendo ao crítico conceber o seu ofício como abertura para um processo em curso. Diferentemente de Rocha, que preserva o equilíbrio entre teoria, crítica e literatura, Alberto Pucheu (2007) sustenta uma atitude mais radicalizada. Para ele, no cenário intelectual do país, é possível citar as atuações de expoentes como Silviano Santiago, Antonio Candido e Leyla Perrone-Moisés, e o sucessivo intercâmbio realizado entre a dicção ensaística e a poética. Contudo, esses analistas recaem naquilo que Pucheu denomina de “complexo de rebocado”, pois ao atribuírem poder de fruição e qualidade apenas à obra, convertem o fazer crítico em componente acessório e desprovido da fertilidade literária. Nessa paisagem, o leitor é advertido:

A um crítico rebocado, melhor, um crítico-artista, um teórico-artista, que, lado a lado com o poeta, o ficcionista ou qualquer criador, guinche apenas quem se deixa ficar como secundário; os outros, seus pares, ele instiga, insuflando novos movimentos crítico-teóricos possíveis, diferenciados. Infelizmente, porém, volto a dizer que, em sua quase totalidade, a crítica não atravessa o vidro, não estoura o blindex da porta fantasmática, não faz com que a mediação da obra alheia a ajuste ao salto que a tornaria tão primeira quanto a outra, tocando imediatamente vida. (Pucheu, 2007, p.16-17)

O manifesto de Pucheu em prol de um “pensamento colorido” no âmbito teórico e acadêmico se faz presente em muitas de suas publicações, enquanto matéria reflexiva, como também na própria realização de seus escritos, o que pretendo explicitar a posteriori. Explorei prolongadamente o trabalho com que inicio este capítulo devido à importância que detém para compreender, ao menos em parte, as produções dos ensaístas integrantes do *corpus* desta tese porque encontram-se situados nesse movimento de transfiguração textual da crítica de literatura empreendida nas últimas décadas. Sob esse ângulo interpretativo, localizam-se as práticas de Ana Chiara, conforme expus no capítulo anterior, bem como os escritos de Roberto Corrêa dos Santos, o qual, via de regra, leva ao extremo o caráter experimental do discurso ao articular o teor analítico de seus argumentos às disposições das artes hodiernas.

Aqui, faço a ressalva de que não tenho a pretensão de exprimir o âmago genuíno da obra de Santos, mas assinalar elementos e linhas de força que gravitam, amiúde, em torno de

seu projeto crítico, pondo em relevo a forma como se associa com os próprios objetos de estudo. Tenciono indicar os principais recursos manuseados por Corrêa na confecção de seus comentários, mediante uma perspectiva que apresenta sugestões de leituras, contornos flexíveis, abertos, um passo não adiante, mas ao lado do crítico. Assim, as nuances daquilo que reflui das ondas dos gestos avaliativos do professor Roberto Corrêa dos Santos serão destacadas, além de se refletir sobre a ressonância da multiplicidade de lugares ocupados pelo poeta e ensaísta no panorama cultural e intelectual brasileiro. Logo, demonstrarei como esses papéis representados se intercalam e contribuem para um comentário analítico cujas dimensões poéticas e científicas configuram-se como aspectos de uma mesma face.

Essa escrita, impulsionada pelo vigor artístico, é a vertente mais reconhecida e atual do que Corrêa denomina de “livros de artista”, nas muitas entrevistas divulgadas nas plataformas digitais e nos meios de comunicação de massa. Tais produções foram intituladas por Pucheu (2011), como “terceiro momento” (Pucheu, 2011, p.341) da obra do crítico, iniciado com *O livro fúcsia de Clarice Lispector* (2001) e *Luiza Neto Jorge, códigos de movimento* (2004), publicações definidas pela radicalidade do texto enquanto “momento poético-plástico-conceitual”. (Pucheu, 2011, p.341). Ao declarar haver, no ofício de Santos, a diluição da distância entre a figura do crítico e do objeto de estudo, Pucheu indica outra possibilidade de concebermos os ensaios do autor de *Fantasma do futuro* (2011): “no lugar de uma crítica epistemológica, dá-se lugar a uma crítica dramática, propícia à encenação: um eu biográfico se retira para que o escritor-crítico, o escritor-criticado e o leitor se tornem personagens de uma crítica performática [...]” (Pucheu, 2011, p.349-350). A dramatização, ou o efeito de dramaticidade promovido pela escritura de Santos, a meu ver, não está apenas relacionado, como sugere Pucheu, ao procedimento de fabulação dos atores do discurso, pois se a estratégia narrativa é flagrante na significação das vozes textuais, o traço dramático da escrita-limítrofe de Corrêa constitui a própria marca profusa de sua obra, ainda que isso ocorra em níveis diferenciados no decurso da sua carreira acadêmica. Os comentários sobre escritores e artistas são efetivados mediante uma espécie de prosa teórica, que beira, por vezes, a tonalidade lírica associada, paradoxalmente, ao pendor dramático do tom superlativo que reverbera das palavras proferidas por Corrêa.

Embora as asserções de Pucheu sejam muito apropriadas para se compreender grande parte dos escritos de Santos, sobretudo no que tange àqueles vinculados à experimentação textual, em que a performance é um dos principais operadores de leitura e também critério para a confecção do comentário crítico, gostaria de estender as reflexões do filósofo carioca, com as devidas ressalvas, para outras pesquisas de Santos, em virtude da estilização da própria tarefa

analítica. Vislumbra-se o esforço em conceder ao raciocínio um caráter singular, através da presença de uma escrita porosa, grifada pelo ritmo espiralado do pensamento, cuja sonoridade oscila entre notas médias e graves. O autor confere pinceladas sobre o papel em branco, transformando a malha crítica num espelho de tinta, matizado por virtualidades linguísticas e icônicas que não se deixam capturar por leituras uniformes e cristalizadas. Ao folhear os seus ensaios, disponho da impressão de estar submerso em fluxos densos e simultaneamente plácidos de ideias e de imagens circulares, incandescentes, a depender do plano delineado pelo crítico-artista, ou melhor, pela persona assumida diante da confecção do texto. Desponta-se, em síntese, o exercício de uma poética da crítica caracterizada pela suspensão de expectativas convencionais e pelo desvio analítico como recurso eminente da feitura dos livros robertianos.

Partindo dessas condições de visibilidade e discursividade que personalizam os escritos de Corrêa, pretendo explorar as publicações *Imaginação e Traço* (2000) e *Oswald: atos literários* (2000), em razão de serem projetos editoriais semelhantes, identificados pela brevidade das premissas, como também pela delicadeza de suas respectivas estruturas, apresentando-se aos olhos e às mãos do público de maneira peculiar. Os livretos, em razão do tamanho e formato que possuem, são constituídos por imagens, desenhos, impressões de pintura sobre aparentes fotografias, além de, entre uma página e outra, desabrocharem folhas de seda, as quais interrompem o curso da leitura, num primeiro momento, porém figuram como parte integrante do traçado afetivo firmado pelo ensaísta. Apesar desse viés experimental, não há aqui a desmedida da performance como existe em outros trabalhos de Corrêa, pois observa-se um equilíbrio maior da persona analítica frente ao objeto investigado. A editora 2 Luas arquitetou uma proposta diferenciada ao difundir uma obra que destoava da produção em série, dado o caráter artesanal do livro, que intui e se esquia da pasteurização efetuada pela indústria cultural, selecionando, portanto, sua audiência leitora.

Em *Imaginação e traço* (2000), sobressai-se a tecelagem do gesto reflexivo, isto é, a materialização do traço como procedimento artístico e crítico, polido e ornamental. O aspecto aparentemente rudimentar da publicação personifica a leveza e a brevidade das ideias exprimidas por Corrêa, elementos que tracejam o congregar da imagem à escrita. O timbre harmônico, cadenciado e afetivo do ensaísta denota a amabilidade do trato com a linguagem e com o público. No decorrer das páginas, ou melhor, da escrita-bordado de Santos, a crítica não se faz dobra da arte, mas parte constitutiva da mesma. A imaginação enquanto força do traço, ideia advogada pelo autor, configura-se, num certo sentido, como alegoria para avaliarmos a própria obra de Roberto Corrêa, ao longo dos anos, exprimindo-se o jogo de forças que atravessa e demarca o desenvolvimento de seus ensaios. Tais exercícios, a meu ver,

inicialmente comedidos, menos audaciosos, obtiveram, em especial no presente, o alçar do voo poético-performático ao seu mais alto grau. Essas calibragens fazem-se necessárias quando se percorre o trânsito das muitas correntes que constituem os fluxos dos caminhos de Santos.

Ao abrir o referido livro, uma folha de seda emerge, véu sobre a face da persona textual, que instaura o convite-provocação ao leitor. Expõem-se fios multicoloridos, toalhas ilustradas por legumes, frutas e hortaliças na escrita-oferecida disposta à degustação, ao banquete do olhar e da reflexão saborosa efetuada pelo crítico-artista. Na escritura de Corrêa, existe senso e afeto, componentes do vigor da vida reverberados na força da página. Reivindica-se, portanto, um saber sensível, já que: “Sem a imaginação inviabiliza-se o reconhecer, o comparar, o distinguir. [...]” (Santos, 2000, p.13-15). Além disso, os espaços vazios entre um fragmento e outro desafiam o receptor à ação de preenchê-los. Essa suplementação interpretativa confere à textualidade o caráter de saber fendido, exposto ao rasgar-se da palavra, permitindo o levantar da cabeça do interlocutor, o seu pensar-imaginar-agir. O ensaísta descreve os significados da imaginação e do traço no campo literário, seus valores e preceitos sem o emprego de órbitas conceituais, pois as definições intuitivas se sobrepõem umas às outras, complementando-se. Logo, convoca-se o destinatário a sentar-se à mesa para uma conversa ao pé do ouvido, de modo a se fazer sentir a eroticidade da linguagem, que aciona o prazer, mas não a luxúria, pois busca-se aqui a beleza, o amor enquanto estímulos artísticos e reflexivos, propiciando-se, ao final, o sumo do êxtase das sensações.

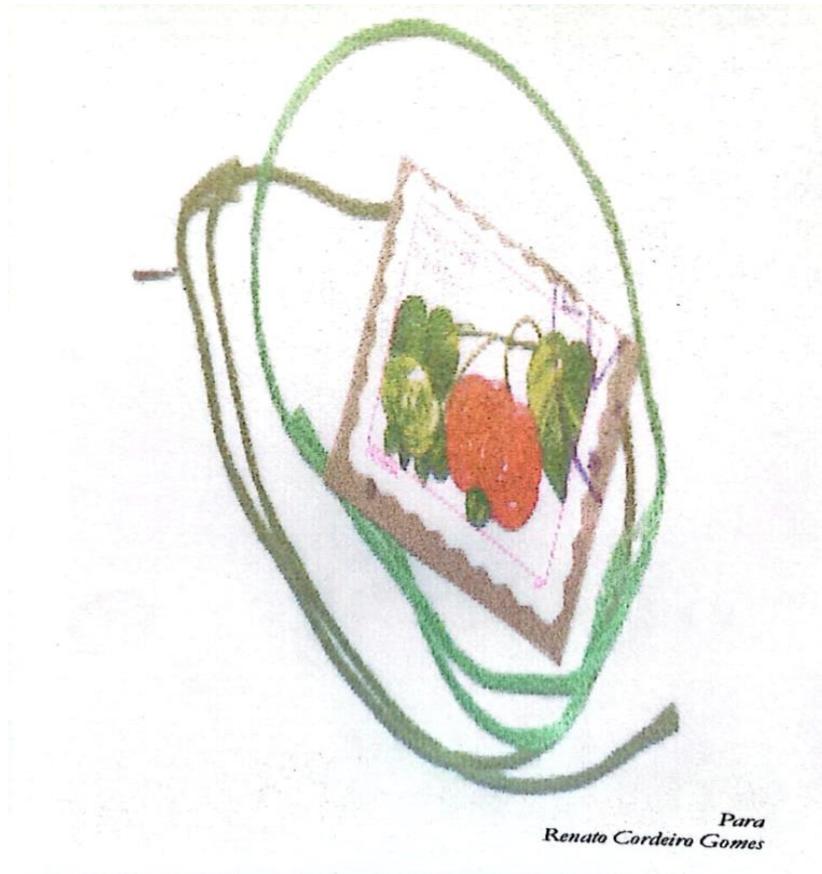
Em *Oswald: atos literários* (2000), dedicado à amiga e estudiosa do Modernismo, Marília Rothier Cardoso, imagens impressas também em folhas de seda irrompem entre uma página e outra. A poética da crítica é novamente desenhada neste livro, organizado em blocos de ideias, como se fossem poemas em prosa, atributo que me parece ratificar o viés literário da escrita analítica. O texto-homenagem a Oswald e ao projeto modernista pode ser lido como um caderno de anotações, ou páginas de rascunhos, transformando-se, assim, a secundidade desses respectivos gêneros em obras primevas, cuja incompletude do raciocínio é justamente o impulso de onde provém a sua força. Persiste ainda uma espécie de canto, de hino entoado pelo crítico celebrando o amor à letra e à arte, através do apelo à delicadeza do verbo e ao deleite propiciado pela textura dos comentários oferecidos ao público, sem desprezar, porém, o tom questionador da reflexão, que se faz mais evidente neste texto, se comparado a *Imaginação e Traço*. Santos declara a falta de valor atribuído à literatura pela sociedade, bem como pontua o retrocesso da cena intelectual brasileira, atrelado ao arrefecimento dos efeitos do modernismo no país. O pesquisador sinaliza para o processo de homogeneização da cultura, as consequências do capitalismo e a pobreza do continente latino-americano, de maneira breve.

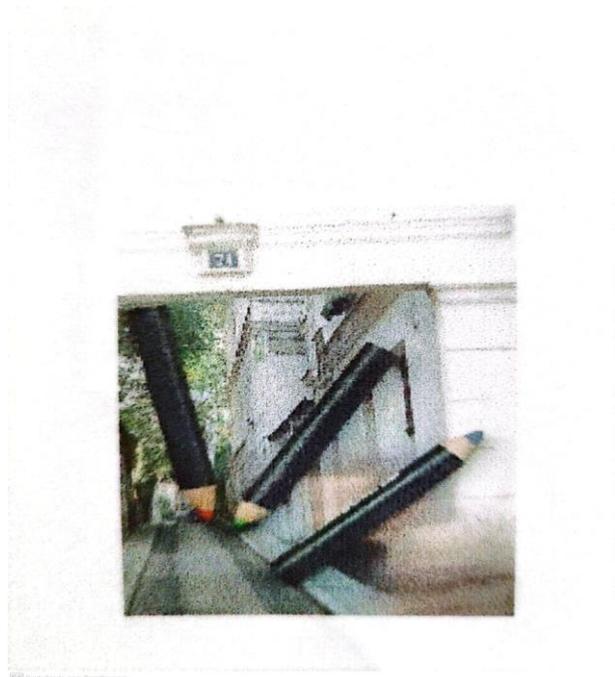
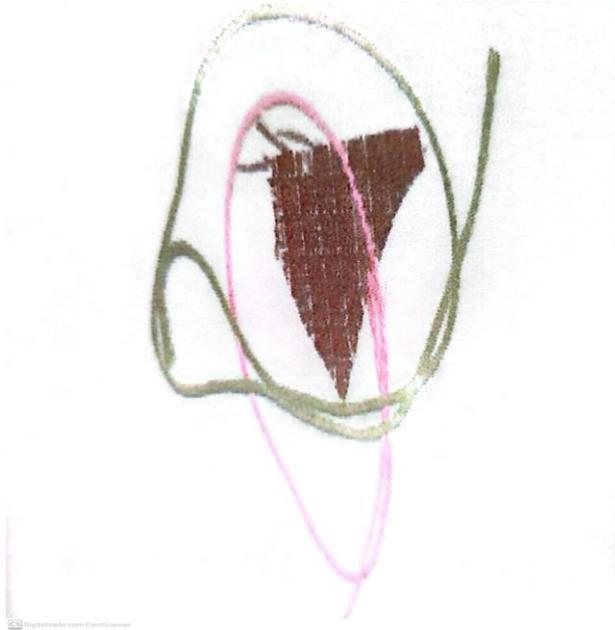
O tom do discurso é pessimista, nostálgico, embora se trate de um Corrêa notadamente engajado, que cose mais para fora do que escava para dentro da linguagem. Todavia, ao final da obra, desponta-se a esperança, pois constata serem a amizade, o amor e a escrita “a justa e preciosa vida a mover-se compartilhada.” (Santos, 2000, p.33).

Ademais, ao nos ser apresentada uma ilustração de lápis coloridos dispostos sobre fotografias, as quais refletem a presença de uma rua, na última página do livro, é possível inferir o desejo do ensaísta de não encerrar o raciocínio criado, mas propor-se à abertura para o outro lado do muro das instituições. A partir dessas conjecturas, posso afirmar que os escritos de Santos deslizam por entre os dedos do leitor quando folheia suas páginas, as quais revelam o apreço pelo detalhe presente em poesias, exposições, fotografias, romances, filmes, aspectos que reverberam no processo de elaboração dos próprios textos do ensaísta. Esses são demarcados pelo fragmento e pelo esmero para com as palavras lapidadas ao longo das explanações do autor, transmitidas num tom aveludado, sem a pretensão de verbalizar a verdade essencial das artes comentadas, porque importa ao crítico, nesse momento, o estudo dos silêncios e das vibrações do corpo. Portanto, distingue-se uma escrita tecelagem bordada com as linhas da poesia, tecido que reivindica a delicadeza da elocução e da forma do livro artesanalmente exposto. Essa espécie de aurora boreal ensaística matizada por um pensar-agir, me parece aspirar à beleza da arte e da vida, preocupação estética presente na seguinte declaração feita por Santos em entrevista à Azougue (2008): “Trato livros como coisa plástica, e também a casa, a jarra de água, o copo, o vidro da janela, os afetos. A escrita, por sua força especial e própria, indica seus cuidados. Assim como a fala. Em vários casos, irrompe a fala escritural. Trato-a como matéria gráfica, modelável, articulável, desdobrável.” (Santos, 2008, p.22).

Levando isso em consideração, o caráter interventivo que se pretende realizar por intermédio de *Imaginação e traço* e *Oswald*: atos literários, no âmbito das Letras, evidencia a premência de se construir um espaço em que o processo de análise esteja vinculado à fecundidade dos universos das artes visuais, plásticas e literárias, sem o estabelecimento de hierarquias valorativas entre um campo e outro. As formas textuais aqui citadas convertem-se em incisões na pele curtida que envolve a cátedra, lugar ocupado pelo professor carioca, o qual dirige-se ao leitor comum, em razão da fluidez de suas ponderações, mas, sobretudo, aos próprios pares. A tessitura de Corrêa é demarcada por lentes que não são translúcidas, cristalinas, mas (des)organizadas por um estrabismo da leitura, pela miopia da escrita, já que se adota uma mirada em que quaisquer limites são borrados.

Trago à visão do leitor fragmentos e imagens presentes nas obras acima citada, com a finalidade de suplementar as minhas reflexões a respeito do projeto crítico e escritural de Roberto Corrêa dos Santos:







Do outro lado da margem percorrida pelo caminho de Santos, a alta voltagem poética que trespassa grande parte das produções do crítico permanece, contudo, menos definida pela cicatriz do experimento e mais pela exposição das ideias, isto é, pela teorização do que considera ser a arte, a estética, o fazer literário, acadêmico, e a necessária desnaturalização dessas esferas. A textualidade de tamanha vertente das pesquisas do analista é tingida pelo emprego maior de teorias, posto que se observa a preponderância do teor meditativo nas apreciações efetuadas pelo pesquisador. O apelo à imagem e à metaforização do pensamento existem, porém, em menor densidade, sobressaindo-se o interesse em explicar o procedimento de análise e exprimir argumentos em prol de um prisma diferenciado da prática científica. Em outras palavras, o viés autorreflexivo e expositivo detém contornos explícitos nessa linha mais serena de Corrêa. Aqui, refiro-me, em especial, aos textos publicados entre os anos setenta, oitenta e noventa do século passado, em que o leitor já verifica a escrita peculiar do crítico, sem ainda a radicalidade formal das produções contemporâneas. A título de exemplo, me deterei sobre “A crítica literária no Brasil (últimos quinze anos)”, publicado em 1992, nos

Cadernos de Linguística e de Teoria da Literatura, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Roberto Corrêa, no aludido artigo, constrói um mapeamento das principais linhas da crítica literária acadêmica dos anos 1970/80, após a criação dos cursos de Pós-graduação em Letras. Para tanto, explora as instituições situadas na região sudeste do país, como a Universidade de São Paulo (USP), a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). O caráter evolutivo do estudo colabora para o didatismo das informações concedidas ao leitor, possibilitando-lhe uma visão ampla das correntes teóricas que trespassaram o exame científico da literatura, como o Formalismo Russo, o Estruturalismo, o Pós-estruturalismo, a Estilística, além do viés semiótico ou sociológico, que também caracterizou a investigação do literário, em diferentes épocas. O crítico elenca intelectuais representativos da maioria desses movimentos, tais como Affonso Romano de Sant'Anna, Silviano Santiago, Luiz Costa Lima, Eduardo Portella, Antonio Candido, Haroldo e Augusto de Campos, por exemplo. Ao perscrutar as mudanças de paradigmas do literário, Santos pontua, inclusive, os gêneros textuais prevalentes, em cada período, como a tese, a monografia, depois o pendor acadêmico para o ensaio.

Diante desse panorama, Corrêa manifesta uma atitude muito mais assertiva, categórica e objetiva se cotejado ao comportamento exposto em ensaios subsequentes. A partir das noções de “centro” e “periferia”, compreende as nuances e as ressonâncias das pesquisas consolidadas no país, sem deixar de reverenciar os seus mestres e predecessores no domínio intelectual. O analista sinaliza para o fato de existirem polêmicas entre as correntes teóricas descritas; no entanto, não diz quais seriam nem se detém sobre essas possíveis tensões, já que a polidez discursiva é mantida, optando por não se indispor com os próprios pares. O breve relato acerca da crítica impressionista disseminada nos periódicos do país sugere o maior apreço ao ambiente acadêmico, extensamente discutido. A exposição de Santos me faz retomar as proposições de Flora Süssekind, em ensaio também oriundo dos anos 1990 e já citado nesta tese³⁰, a respeito do processo de formação da crítica literária brasileira moderna. É possível perceber que Corrêa estava inserido na tendência acadêmica de elaborar uma espécie de saldo da crítica scholar, pondo em destaque a produtividade da especialização dos cursos de Letras no Brasil. Desse modo, para o pesquisador, enquanto crítico-crítico, importava a historicização dos conceitos e das metodologias de estudo, cronologicamente indicadas, mediante o distanciamento entre

³⁰Süssekind, 2002.

pesquisador e objeto analisado. Todavia, conserva uma atitude textual aglutinadora ao conciliar autores e teorias distintas, embora isso ocorra de forma protocolar, por meio do que defino alegoricamente como assinatura por extenso, ao invés da rubrica dos textos atuais.

Após me deter sobre essa outra particularidade da obra de Roberto Corrêa dos Santos , verifico, curiosamente, estarem os ensaístas integrantes do *corpus* desta tese incorporados à linhagem intelectual oriunda de entidades cariocas como a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e a Universidade Federal Fluminense (UFF), espaços delineados por muitas linhas de pesquisa voltadas para a compreensão e problematização do contemporâneo, ou para o estudo de obras literárias, artísticas e culturais do tempo presente, sob percepções heterogêneas. Isso, sem dúvida, não significa presumir ou afirmar a inexistência de propostas mais diacrônicas, tradicionais ou formalistas nessas instituições; trata-se, porém, de pôr em relevo a ressonância de intercâmbios teóricos e de interesses semelhantes, a fim de estabelecer artifícios que estejam em consonância com as demandas das artes idealizadas nas últimas décadas. Assim sendo, o traço desenhado pelos autores sobre os quais me detenho nesta pesquisa, denota essa aparente interlocução institucional, mediante o arranjo de uma teia cujas linhas se entrecruzam e manifestam o objetivo de instituir, na crítica universitária, o rejuvenescimento do olhar sobre o texto que se pretende analítico.

A crítica de literatura, ao menos certo segmento dela, é detentora da consciência de sua própria automodelagem, ao expor as condições de produção do texto, ambigualmente construído, fazendo parte do processo de estetização da tarefa executada. Persiste, assim, o esforço em consolidar um projeto analítico que me parece ainda em construção, ou seja, em um estado de aperfeiçoamento constante. Para tanto, o crítico requisita a liberdade e a flexibilidade no desenvolvimento de seu ofício, caracterizado pelo liame entre linguagens múltiplas e recursos teóricos, poéticos, plásticos e, por vezes, dramáticos, em virtude do elevado nível de performance textual existente na escrita expressiva dessa crítica contemporânea. Neste painel reflexivo, os autores desta tese reivindicam a vida e o corpo sensitivamente apreendidos ao assumirem em suas publicações uma fisionomia solar, provocadora de exclamações e revestida pelo atrevimento discursivo, linguístico e postural no âmbito da crítica universitária. Tais iniciativas são mais visíveis nos escritos de Roberto Corrêa dos Santos, de Ana Chiara e de Alberto Pucheu, pois avulta neles o sorriso à vida mediado pelo louvor à arte, mecanismos de leitura e de sobrevivência, ao contrário, me parece, do que ressoa das obras de Denilson Lopes e de Diana Klinger, particularizadas pela inclinação maior à melancolia, aspecto a ser exposto no próximo capítulo.

As múltiplas faces de uma obra: a transfiguração textual da crítica literária

Em “Escrever move”, publicado em *Fantasma do futuro: luxo noturno* (2011), porém originalmente escrito como apresentação de *Pelo colorido, para além do cinzento* (2007), de Alberto Pucheu, Roberto Corrêa utiliza-se de um léxico composto por enumerações, alegorias, metáforas, hipérboles, eufemismos, gradações, dentre outras figuras que orbitam a constelação tracejada pelo crítico, a fim de manter o diálogo com a dicção própria a Pucheu, assim como para reafirmar a sensorialidade do saber, enquanto dispositivo estilístico do próprio Santos. No decorrer das breves considerações do comentador, observo a transformação da escrita em artifício plástico-verbal, mediante o ritmo cadenciado de ideias, mas que logo se expande no decurso do texto. A desmedida da linguagem é atingida no momento em que a performance ganha forma e força, convertendo a análise em uma espécie de transcrição crítico-artística. Vejamos a seguinte menção aos escritos de Pucheu:

[...], vê-se haver vida forte nas frases sem freios, rápidas e acionadas pelos cálculos formais de Alberto Pucheu. Nelas, sangue circulando. Respira-se, a pele responde, outros sins às emoções constantes do ler conduzem-nos a curvas, retornos, quedas, silêncios; sim ao querer e ao prosseguir. Para tanto, recorre o livro a fibras corpóreas, declarando haver na escrita gestos e gestos a irem às distâncias. E braços e braços a levarem os textos, as obras, os leitores a locais onde muito dificilmente se poderia ingressar. Daí surgir, ao ler e ao escrever, a salgada e definitiva água do suor. O suor confirma os devires, o dedicar-se, a beleza do ter feito, do estar a compor. Nesse espaço privilegiado da dança, do corte, da carne e do sangue, encontra-se o livro este - com seus poderosos poemas encravados no ato-ler, seus acordes discursivos, suas elipses, seu caminhar, ininterrupto até nas mãos o sumo dos corpos e dos sentidos. [...]. Que aqui se entre [...], reconhecendo haver livros abertos dentro de livros abertos, jogos de recepções e de entendimentos. (Santos, 2007, p.06-07)

Sob esse prisma, a elocução de Corrêa detém o caráter superlativo das palavras, pois confere à textualidade o transbordamento da semântica do verbo, da disposição da frase, que vaza, perfura o tecido crítico, aplaina, tensiona, conjuga, dispersa, mobiliza imagens e escritores, através de calibragens discursivas, linguísticas e semióticas volúveis, que pleiteiam uma luminosidade para o discurso pulsante da obra, enquanto tessitura de vida. Esse tecido crítico-artístico, como organismo vibrátil, denso e fluido, serpenteia via paradoxo, estilizando o saber intensivo de Corrêa, feito de conjugações e de encontros, de múltiplos tons que regem a sinfonia da escritura de Santos, cujos acordes dançam no projeto-ritual forjado pela persona crítica que se oferece ao leitor de maneira entusiasta e insinuante. Os vocábulos constituintes do glossário afetivo e performático de Santos abrangem o tocar e o inferir, o criar e o propagar, o diferir e o contaminar, o tangenciar e o seduzir. Ademais, tal gesto pujante da escrita

notabiliza a afetuosidade para com o poeta e ex-supervisor de estágio pós-doutoral, transformando o comentário a respeito da obra de Pucheu em tributo ao amigo fluminense.

O autor de *Pelo Colorido* realizou pesquisa de Pós-doutorado, em 2013, com o próprio Roberto Corrêa, desenvolvendo o projeto “A poesia contemporânea: no e de fora do atual”, no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). O vínculo de amizade mantido entre Pucheu e Corrêa, os quais prefaciam obras um do outro e publicam ensaios sobre o exercício crítico e poético do amigo carioca, denota a existência de uma política fraterna na academia organizada por comunidades marcadas pelo jogo de interesses mútuos e solidários, deixando entrever as intrincadas relações institucionais, que por vezes, resvalam nas fronteiras do consenso. Por outro lado, essa sociabilidade não incide sobre aquilo que Francisco Ortega (2000) designou de “intimidade” (Ortega, 2000, p.109), a qual transforma os liames sociais em reprodução das necessidades íntimas dos sujeitos envolvidos nesse processo. Embora defenda o cultivo de um “ethos da distância” (Ortega, 2000, p.120), acredito que nem sempre os limites entre as esferas do público e do privado são facilmente distinguíveis, porém ressalto a consideração do autor acerca de não se renunciar, nessa convivência, à singularidade e à pluralidade de cada indivíduo. Ainda assim, em Santos, não me parece haver, até aqui, espaço para dicotomias ou dilemas geradores de descontentamentos no ambiente intelectual.

Roberto Corrêa escreve, via de regra, em deferência e louvor às artes, acionando suas forças desestabilizadoras na confecção do próprio texto, sem deixar de converter o gesto da escrita em ato de generosidade para com os pares do universo acadêmico, literário e artístico com os quais estabeleceu contatos ao longo da vida, desenvolvendo, assim, uma espécie de saber ternura na esfera científica, a qual, por vezes, é espinhosa e indiferente. Logo, não persistem momentos dedicados, por exemplo, à sátira ou às polêmicas nas produções de Santos, visto que prioriza o acolhimento do outro na esfera intelectual, ao assumir uma atitude mais de cordialidade e de conciliação. Seus ensaios, principalmente os menos experimentais, são pincelados pelos tons pastéis das imagens evocadas, que recobrem o que posso denominar de escritura-aquarela, apesar do vermelho-sangue emergir nas atividades mais radicalizadas do crítico. Contudo, prevalece a esquivia em criar desafetos explícitos, envernizando os comentários mais assertivos.

Ao dedicar-me à prática ensaística de Roberto Corrêa, em especial aos textos das últimas décadas, contemplo, não obstante, o tom questionador de sua dicção mais evidenciado no nível da estrutura textual. Interessa ao crítico o viés lúdico da linguagem enquanto artifício desestruturante de significados firmados. O risco da escrita ocorre sem a preocupação de se

instituir didatismos metodológicos, ou seja, orientações à audiência acerca da leitura efetuada, de sorte que a performance apenas se realiza, sem qualquer tipo de prudência. Essa via de acesso à obra do pesquisador é delimitada por um pensamento que força as bordas do texto, evoca o excesso da análise, o devassar de romances, filmes, poesias, pinturas, vidas e obras de filósofos, mediante a lâmina interpretativa que retalha a matéria investigada, minando prévios horizontes de leitura. O ensaísta e performer rabisca, desenha, elege a mácula discursiva como estratégia de elaboração de sua obra, o que não deixa de se configurar como um posicionamento no campo da crítica, ao inserir uma roupagem alternativa ao ofício que executa, projetando em sua conduta intelectual e artística uma espécie de beijo no asfalto das humanidades. A reflexão-criativa e afetiva desempenhada por Santos é singularizada por afluentes múltiplos que se encontram e, ao mesmo tempo, se distanciam, porém assumem a impureza dos cruzamentos como ponto nodal e impulsionador de sua proposta de análise associada ao apelo afetivo da leitura desejanse de seus escritos.

Maurício Gutierrez, em “Roberto Corrêa dos Santos: a traça, o traçado da obra” (2019), dispõe de comentários muito próximos àqueles feitos por Pucheu, especialmente, em relação às publicações mais experimentais de Santos. Refiro-me ao *O livro fúcsia de Clarice Lispector* (2001) e a *Luiza Neto Jorge: códigos de movimento* (2004). Gutierrez reafirma, em suma, as proposições do autor de *Pelo colorido* sobre o limiar entre os gêneros literários e textuais presente na escrita de Corrêa, ressaltando a conseqüente ruptura da convencional segmentação entre texto literário e texto crítico-teórico promovido pelo ensaísta. Outrossim, gostaria de pôr em relevo um dado importante indicado por Gutierrez, que localiza os escritos do professor da UERJ, no âmbito do pós-estruturalismo, corrente teórica à qual se filiam os projetos dos críticos literários examinados nesta tese. Inclusive, o autor do artigo cria uma comparação inusitada ao transformar a figura da traça em metáfora para pensarmos as contribuições da corrente francesa, pois a traça:

[...] é, em mais de um sentido, o inseto da desconstrução. Rasura a herança, lê a tradição ‘perfurando-a, cavando talvez o seu caminho na convivência entre o que se disse e o que se mostrou - ou pode se mostrar - de contrário; ela o faz, ainda, de acordo com uma outra linearidade, ou uma não linearidade, subvertendo a progressão grafemática da palavra, da frase e da linha em uma transversal de profundidade do objeto livro, de trás para frente ou não, indo e vindo, saltando, de página a página, tecendo sua constelação de quem cita - ao revés [...] - e deglutindo a matéria escrita sem qualquer remissão a uma ‘voz’ (sua boca é toda deglutição, corpo pura fome). (Gutierrez, 2019, p.33-34).

As rasuras implementadas por Santos nas publicações da última década tornam-se rubricas de leituras ativas geradas por dismantelamentos discursivos, caracterizados por uma práxis formada por maquiagens numerosas, as quais alteram, a todo instante, as percepções do leitor, que se vê diante de uma escrita crítica singular e plural. As fendas empreendidas na

esfera científica e artística onde o ensaísta e poeta se inserem evidenciam a linhagem à qual se associa. O harém de Corrêa é como uma lufada de vento que abre as janelas da Casa de Santa Tereza, morada de Santos, de todos os Santos, sincretismo profanador de uma escrita ensaística organizada por muitas passagens e veredas. Essa escrita-andarilho não se deixa capturar por categorias consistentes, conduzindo o interlocutor para o espaço anfíbio da tessitura forjada pela persona teórica que borra e corta o texto, fragmenta as ideias e as dissemina numa espiral de múltiplas linguagens e vozes dissonantes. A análise é convertida em produção de entorpecimentos e de vertigens, devido ao tom ébrio, por vezes conferido à crítica literária e artística no tablado das letras nacionais.

Nas muitas entrevistas concedidas aos meios virtuais ou às revistas especializadas em literatura ou arte, a lógica argumentativa das respostas de Santos aos questionamentos a ele dirigidos é orientada pelo viés desconstrutor das palavras e dos sentidos habituais, os quais são desmontados diante do espectador/leitor, para depois assumirem tonalidades distintas, mediante uma espécie de desdizer o dito para dizê-lo já outro, como é possível observar, em um certo sentido, nas afirmações abaixo, extraídas de um depoimento concedido à revista *Azougue* (2008), a respeito do fato de o crítico estar interessado em formular uma Teoria da Arte, à época:

Preciso desde logo dizer que, em certo sentido, não me reconheço nesse 'você' que abre a pergunta. Não me reconheço talvez em virtude de o você, um provável eu, parecer-me carregado de uma completude de propósitos e atos que disturbam a existência - essa sim efetiva - de uma variedade de pensamentos parciais, os quais, aqui e ali, no que venho escrevendo, dizendo ou publicando, forma sua matéria possível, isto é, hipóteses de percursos, instantes de entendimentos, todos mais adiante por vezes quase claros e apurados, por vezes mais intensos, embora em cinza. Será necessário acostumar-me, vagarosamente, a acolher neste encontro o pronome, reafirmando que nele não se encontra o espelho de alguém que esteja trazendo a tranqüilo uma noção fixa, exata, sobre isto ou aquilo. Logo, um você não qual um livro, já pronto, a abrir-se com toda a clareza para este também imaginário você que indaga. (Santos, 2008, p.12-13).

A problematização das pessoas do discurso, no enunciado acima descrito, desestrutura posições previamente firmadas, expondo a camuflagem dos sujeitos envolvidos no ato da entrevista, isto é, exhibe-se seu caráter narrativo, questionando-se, assim, qualquer verdade absoluta, pois o crítico prioriza transitar por zonas de instabilidades entre o eu e o outro. A tendência desestabilizadora do raciocínio de Corrêa abrange a interpelação incessante daquilo que lhe é anunciado como já concebido. Essa manifestação verbal ao reverso é uma força que exala da escritura de Santos, cujo traço inquieto dilui leituras e releituras nas muitas camadas

que circulam e sublinham a sua obra, decalcada pela multiplicidade de rostos e de devires, por cruzamentos e contraposições, emblemas diferidos do palimpsesto de sua crítica.

Nessa esteira propositiva, recordo-me do texto “Cuidado da poesia: motor poético em movimento”, publicado em 2016, na Revista *Cult*, em que Roberto Corrêa frisou a pouca notoriedade de seus poemas no domínio acadêmico e cultural, ao contrário da maior atenção relegada às suas demais obras. É curioso notar que o autor se utiliza dessa informação biográfica, de cunho mais confessional, não para expor desafetos, mas sim para discorrer acerca dessa outra margem de sua trajetória, problematizando o fazer científico e literário: “o pensamento, se tornado escrita, deve saber repor na letra, nesse grafismo existencial, [...] o tom do pensamento; logo, deve entregar-se à escuta rítmica do pensamento: menos no que lá se diz, e muito [...] mais [...] no tambor que usa; no cérebro, o parêntese sonoro é tantas vezes a regra.” (Santos, 2016, p.03). Em decorrência disso, projeta-se uma concepção de sujeito atrelada à esfera pública, sem a pretensão de expor algo que se encontre para além da reflexão a respeito da arte e da linguagem. Acredito na experiência leitora da crítica brasileira em reconhecer a inclinação poética de Corrêa como aspecto nodal de grande parte de sua obra, desconsiderando classificações mais restritas, conduta assumida pelo próprio idealizador de *Modos de saber, modos de adoecer* (1999).

Diante de tais propostas de leitura acerca da malha textual de Roberto Corrêa, destaco a recorrência de temáticas como a passagem do tempo, a morte e a vida, o amor e a paixão, o sagrado e o profano, a solidão e a amizade, a ternura e a doença, dentre outras tônicas referenciadas ou aludidas pelo crítico ao longo de suas numerosas publicações. A textualidade do autor encontra-se, ao que me parece, situada entre tradição e contemporaneidade, arte e ciência, traços definidos por sobreposições de enfoques e desejos que se espraiam pela página e demandam do interlocutor o emprego de lentes analíticas cinematográficas, a fim de atingir as dimensões do ler-ver, tocar-revirar o objeto estetizado, estimulando, assim, o êxtase dos sentidos, o arrebatamento da linguagem enquanto ato criativo e prazeroso. Esse elã escritural é regido por afluentes teóricos e pretensões interventivas temporais distintas e oscilantes, que tracejam a sua escrita.

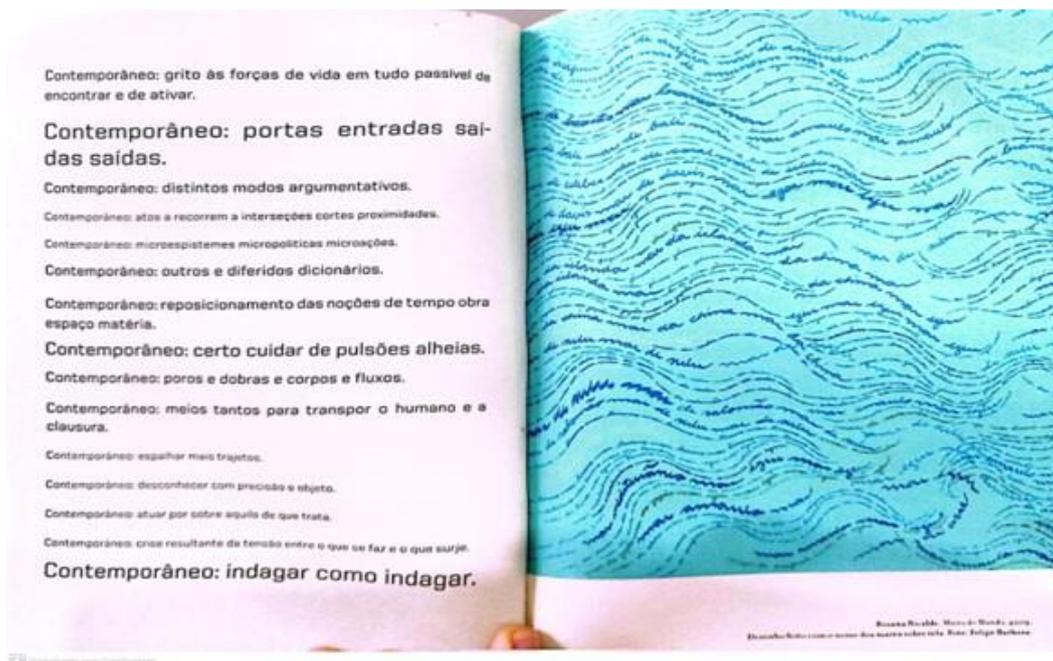
Tamanho dinamismo foi realçado por Sérgio Amaral em “O voo da serpente e as asas da borboleta: sobre dois poemas de Roberto Corrêa dos Santos” (2017), um dos poucos artigos dedicados aos versos do ensaísta. Embora detenha-se mais em explorar o lirismo do autor, creio ser relevante mencionar a face mística da poesia de Santos indicada por Amaral, isto é, a presença da circularidade de princípios abstratos e concretos, simbolizado, conforme o pesquisador, pela representação mitológica do Ouroboros, a figura do eterno retorno, da energia

cíclica da vida na sua poética. Disponho-me desse prisma para notabilizar o processo de transfiguração textual existente na atividade analítica do professor da UERJ, a mobilidade de sua escrita, que se refaz a cada publicação, evidenciando um saber intervalar engendrado pelo autor no decurso de sua carreira complexa e passional. Em entrevista à *Azougue* (2008), Corrêa esclareceu os recursos que regem, ao menos em parte, o seu projeto crítico, embora refira-se especificamente à elaboração de uma teoria da arte, ainda em estado de desenvolvimento, à época: “As palavras tornaram-se territórios minados: o campo, o acadêmico, o você, o eu, o artístico, o texto, a teoria, a arte, a obra. E o próprio interesse por não se definir segundo uma seta específica e por manifestar-se em práticas muito variadas e contrastantes [...]” (Santos, 2014, p.13). O anseio por engendrar um programa expandido de uma teoria estética, consoante o autor, ocasionou, acredito, na publicação do livro *No contemporâneo* (2011), organizado por Renato Rezende, consequência de investigações desenvolvidas no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

No que tange ao trabalho acima aludido, problematizam-se as dimensões da poesia e da escrita, das artes visuais e da videoinstalação, ou da noção de contemporâneo. Os comentários são dispostos em blocos dispersos sobre a página organizada entre palavras e imagens. Pululam reproduções artísticas anteriormente expressas em museus e no espaço urbano, criados por artistas como Alberto Pucheu, Laura Erber, Ricardo Basbaum, Lenora de Barros, Alberto Saraiva, Adolfo Montejo Navas, Brígida Baltar, Lena Bergstein, Leila Danziger, Rosana Ricalde, Renato Rezende, dentre outros. Manifestam-se também pressupostos e releituras de movimentos como o Modernismo, a Antropofagia, o Tropicalismo, o Concretismo, o Neoconcretismo e fundamentos da Semiologia, da Estética e do Pós-estruturalismo, por exemplo. Some-se a tudo isso, enunciados de personalidades como Antonio Risério, Ferreira Gullar, Cristine Mello, Arlindo Machado, Giorgio Agamben, Clement Greenberg, Jacques Rancière, Otávio Paz, Antonio Cícero, Arthur Omar, Mario Praz, Philadelpho Menezes, Haroldo e Augusto de Campos, Ricardo Araújo, Claude Esteban, atrelados a uma genealogia do agora, deixando entrever, portanto, uma concepção histórica que agrega esferas temporais diferidas.

É nessa conjuntura discursiva e icônica, que se organiza o coro heterogêneo de vozes sobrepostas e de domínios horizontalizados do “curto-circuito” da escrita de Santos, dinâmica travestida pela pulverização dos saberes. Apesar de o crítico-artista possuir elos afetivos com escritores e intelectuais de inúmeras nacionalidades, ressurge e se impõe, vez ou outra, a figura de Clarice Lispector, a flor-de-lis de sua escrivantina. Ademais, a diagramação textual da referida obra é instituída por tamanhos de letras e fontes distintas, por negritos, itálicos e

parágrafos breves, elementos que contribuem para dar ao livro o caráter de obra-instalação, como podemos visualizar nas ilustrações a seguir:



Esboçam-se fragmentariamente proposições a respeito da natureza da arte, do pensamento ou do conceito mediante a mão convulsa do performer-teórico, o qual se situa entre as geometrias das palavras e dos olhares calculados. Em vista disso, parece-me existir em *No*

contemporâneo um equilíbrio maior entre reflexão crítica e dicção experimental, porém sobressai-se a iniciativa de se atribuir, ainda que parcialmente, inteligibilidade às engrenagens e efeitos do contemporâneo nas artes e nas humanidades:

Contemporâneo: reposicionamento das noções de tempo obra espaço matéria./Contemporâneo: poros e dobras e corpos e fluxos./Contemporâneo: desconhecer com precisão o objeto./Contemporâneo: indagar como indagar./Contemporâneo: não aos temas da identidade da simetria e do orgânico./Contemporâneo: um iniciar-se sem fim./Contemporâneo: jogos de linguagens em desmontes de buscas teleológicas do sentido./Contemporâneo: o outro o outro o outro. (Santos, 2011, p.72-75).³¹

A arte ensaística de Santos é singularizada por interpenetrações, ultrapassando modelos textuais e teóricos, códigos e sínteses enrijecidos demais, sem deixar de promover o diálogo sucessivo entre temporalidades aparentemente distintas, mecanismo de leitura que vai ao encontro da concepção de “contemporâneo” formulada por Giorgio Agamben (2009), para quem as gerações permanecem cruzadas no curso descontínuo da história. Para o filósofo italiano, ao equipararmos o “contemporâneo” a tudo aquilo que ocorreria somente no tempo presente ou ao desejo de estarmos em plena conformidade com todos os aspectos de nossa época, incidimos em um modo redutor e equivocado de concebê-lo. Por outro lado, isso não significa exprimir um comportamento saudosista, ou seja, o anseio por encontrar uma possível “origem” perdida numa tradição heurísticamente valorizada. Trata-se de percebermos as assinaturas de um tempo em outro, as marcas do arcaico no moderno, por exemplo, sem o estabelecimento de fronteiras rígidas. Logo, é indispensável deslocarmos-nos do próprio tempo, a fim de apreendê-lo e ver o inatural no atual, de forma que, a partir desse movimento do olhar e, num certo sentido, de um modo diferenciado de leitura, uma singular relação entre momentos históricos diversos se firme mediante uma atitude que os reatualiza, suturando as “vértebras” do “[...] dorso quebrado do tempo.” (Agamben, 2009, p.60).

É justamente esse procedimento de articulação que observo no exercício crítico realizado por Roberto Corrêa ao repensar o passado, a tradição, o cânone literário e como essas instâncias poderiam dialogar com a conjuntura atual atravessada pela hibridização entre múltiplas linguagens e saberes, em sua radicalidade, circunstância que impulsiona os pesquisadores a disporem de recursos díspares na tentativa de compreender o compósito que integra a produção artística mais recente, ocasionando certa dificuldade em nomear e atribuir significado ao que denominamos de “contemporâneo”. Sob essa perspectiva, Ieda Magri (2020)

³¹ O excerto disposto fragmentariamente na textura do livro, de modo que optei pela indicação do sinal gráfico da barra para apontar os espaços vazios suprimidos no ato da citação.

reflete sobre os modos de pensar a contemporaneidade, em especial, no âmbito das artes. A docente da UFRJ põe em tensão formas diferenciadas de descrever a arte no “contemporâneo”, a partir de autores como Reinaldo Laddaga, César Aira, Lionel Ruffel e Jacques Rancière, por exemplo, os quais apresentam historicizações, marcos temporais, precursores e noções acerca do referido termo, de maneira relativamente distintas, atrelados a uma continuidade ou prolongamento da estética modernista, de sua expansão para a arte contemporânea ou o estabelecimento de uma ruptura com a estética moderna, isto é, o questionamento de seus valores e categorias.

Magri (2020) demonstra o caráter discursivo do contemporâneo enquanto categoria social e historicamente situada, construída a partir de premissas volúveis. Todavia, tal estética busca romper a clássica divisão entre arte e vida, sobretudo na virada do século XX para o século XXI. Apesar da lógica da multiplicidade, própria do contemporâneo, ainda se observa a necessidade de se instituir classificações nas esferas institucionais, comerciais, culturais mediante seus sistemas de catalogação, crítica, exposição e comercialização. (Magri, 2020, p.535). Entretanto, notabiliza-se uma aposta estética enquanto traço de uma conjuntura onde confluem experiências artísticas, políticas e históricas traduzidas, consoante a pesquisadora, a partir do questionamento da tradição e da emergência de novas subjetividades coletivas e individuais. Nesse painel de transições, manifesta-se “[...] uma estética contemporânea que aposta no não feito, no processo e não na obra como portador do valor, o que resulta na exigência de uma outra leitura crítica, ela também expandida.” (Magri, 2020, p.540).

Após essas considerações gerais que abrangem o entendimento daquilo que parece escapar ou ser de difícil apreensão, me deterei sobre as proposições de Lionel Ruffel, em “Zum-zum-zum: estudo sobre o nome contemporâneo” (2014), a fim de assimilar mais detidamente a discursividade disso que chamamos indiscriminadamente de “contemporâneo”. Ruffel define como ponto de partida os anos posteriores à Segunda Guerra Mundial para meditar sobre a aludida expressão, embora haja marcos temporais variáveis nos estudos acerca do termo. Ainda assim, o autor elege o conflito global como referência devido à consistência que adquiriu seu emprego na segunda metade do século XX. O teórico seleciona uma série de mudanças no cenário internacional para fundamentar seus argumentos, como o processo de democratização e massificação do acesso ao conhecimento e à cultura, o que criou condições para a passagem “da erudição à experiência”, da Europa aos Estados Unidos, centros que se fragmentaram ao se tornarem plurais durante o período pós-colonial, propiciando a emergência de novas estéticas. Por consequência, questionam-se o cânone literário e a tradição, que passa a ser vista como inventada e imposta pelas camadas dominantes, de modo que surgem novos

temas e textos de outras comunidades sociais e culturais marginalizadas que colocam em questão os valores eurocêntricos, considerados como universais. (Ruffel, 2014, p. 06)

De acordo com o professor da Universidade de Paris 8, persistem ao menos quatro maneiras de se interpretar o contemporâneo: a primeira forma de compreensão consiste na abordagem epocal e está associada à nossa percepção do tempo; é o nível mais discutível, embora seja a face mais conhecida no senso comum: estaria vinculada à nossa época, porém “o mundo ‘contemporâneo’ [...] é atravessado por tantas realidades diversas e contraditórias que invalidam quase toda a possibilidade de ‘nossa’.” (Ruffel, 2014, p.08-09). O segundo enfoque foi nomeado pelo articulista como “modal”, ou seja, trata-se de uma relação trans-histórica estabelecida entre o contemporâneo, a história e a atualidade, configurando um modo de ser no tempo. Aqui, a contemporaneidade é compreendida como uma concordância de tempos múltiplos. Em seguida, nos é apresentado o prisma nocional, em que o contemporâneo é uma noção, logo, produto de uma criação, um evento de discurso, difundido em estratos e formações discursivas variadas, até mesmo porque “os discursos são feitos de séries, descontinuidades, retomadas e rupturas que acabam constituindo uma coerência. Essa coerência [...] poderia ser chamada de contemporaneísmo, o conjunto difuso, difratado e plural de discursos que qualificam uma experiência temporal de contemporânea.” (Ruffel, 2014, p.19). Esse último ângulo interpretativo correlaciona-se à abordagem institucional em que se tem o peso das instituições e dos atores envolvidos nas práticas artísticas e curatoriais, seja nas ciências sociais ou humanas, em todo o mundo, na constituição do imaginário do contemporâneo e nas diversas formas assumidas por ele. Por fim, o pesquisador nos adverte para o fato de essas quatro abordagens se alternarem, de sorte que é preciso compreendê-las como algo amplo e articulado entre si. (Ruffel, 2014, p.11). É justamente a multiplicidade dos usos da palavra em questão que é significativo, esse “zum-zum-zum” que ressoa em todos os domínios e promove diálogos produtivos e agonísticos, por serem produtos de controvérsias, de abordagens disciplinares oposicionais e ruidosas. Contudo, conforme o autor, comprova-se, com isso, a existência de uma democratização discursiva e de uma descentralização institucional, próprias do contemporâneo, objeto de uma invenção e de uma fabricação, mas atravessado por efeitos estéticos, filosóficos e políticos, por momentos emblemáticos. (Ruffel, 2014, p.22)

Nesse campo, cingido pela elasticidade da junção entre conceitos, imagens e palavras, se inscrevem as texturas movediças de Roberto Corrêa dos Santos, marcadas pelo traço efêmero de uma escrita convertida em pupila dilatada da linguagem, ao aproximar-se da “poética da derrapagem” (Pucheu, 2007, p.22) prenunciada por Pucheu no seu manifesto por uma “crítica

literária verdejante e colorida” (Pucheu, 2007, p.21), de modo que a força desta escritura consistiria em “conseguir se desgarrar do que a impactou, soltar-se dos trilhos direcionadores, tornar-se livre para, com a violência sofrida, esbarrar em outros corpos, ser, para eles, um óleo movediço jogado por sobre a estrada, favorecendo-os, por sua vez, na criação de novos caminhos desviantes. [...]” (Pucheu, 2007, 22). Em contrapartida, tenho a impressão de não haver espaço nos ensaios de Roberto Corrêa para o exame ou o flerte com o grotesco, ou o inclinar-se a uma linguagem mais irônica ou agressiva, persistindo certo pudor na maioria das publicações do crítico, diferentemente, por exemplo, do erotismo subversivo e polêmico dos ensaios de Ana Chiara, a qual não hesita frente a qualquer ato mais provocativo.

Em “Os cânticos do quântico - Roberto Corrêa dos Santos” (2015), Sérgio da Fonseca Amaral afirma transparecer na “heterodoxa escritura” (Fonseca, 2015, p.267) do crítico, a afirmação da vida, da leveza e da liberdade, atributos já indicados nas minhas inquirições quanto aos livros de Corrêa. Embora Amaral reitere a desordem como unidade de maior força textual do ensaísta, observo haver, mesmo nos escritos mais experimentais e intensos de Santos, uma harmonia tonal caracterizada, em suma, pelo oscilar entre cálculo e imaginação. Ao driblar os sentidos comuns acerca do fazer analítico, o crítico-artista desestabiliza a monotonia da reflexão, projetando uma espécie de pedagogia do tropeço, pois demanda uma visão turva e estrábica por parte de nós leitores/espectadores, caso queiramos nos inserir na escritura desterritorializante do ensaísta, composta por tangências e pela poeticidade das palavras. Tais ideias vão ao encontro, em certa medida, dos argumentos de Amaral (2015):

Mesmo no teor mais sóbrio, a escrita robertiana insiste em escapar às amarras da tradicional forma padrão de dissertar sobre o assunto focado. Porém em alguns outros ‘ensaios’, sobretudo sobre escritores como Oswald de Andrade ou Clarice Lispector, sua escrita parece dissolver-se, ou fundir-se, na folha em branco, reduzindo ao máximo palavras e frases, a recusa em explicar, mas indiciar e sacudir a porventura captada preguiça de algum leitor recalitrante. [...]. Desses escritos, afigura-se também poesia em forma de análise e síntese. (Amaral, 2015, p.277)

A virulência do ato de sedução do leitor e o rasgar-se das frases no decurso das obras de Roberto Corrêa grifam os momentos de respiração e de implosões que cintilam a cosmologia do crítico, orbitada por Roland Barthes, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Machado de Assis, Hilda Hilst, Leonardo da Vinci, Clarice Lispector, Friedrich Nietzsche, Freud, Michel Foucault, Oswald de Andrade, dentre outros, bem como pelas linguagens do cinema, das artes plásticas, cênicas e visuais, circunscritas por linhas, riscos, traços, cores, caixas altas e baixas, componentes do caleidoscópio em polvorosa da postura inflamada e transversal do pesquisador no decorrer dos anos. Avulta-se, logo, a imagem do artista-crítico-performer presente em

publicações como *No contemporâneo*, *Luiza Neto Jorge* e *O livro fúcsia de Clarice Lispector* dentre outros textos mais atuais de Santos, notabilizados pela radicalidade do experimento enquanto ato visceral.

Sob essa perspectiva, Alex Beigui (2011) considera o exercício contínuo de experimentação como um dos elementos característicos da performance, articulado ao modo como o sujeito se inscreve no discurso que produz. Nos termos de Beigui, performar está vinculado à presença de uma tensão entre diversos níveis, formas projetadas pelo corpo na extensão da escrita enquanto ato, pois: “Escrever como verbo performativo, laboratório, a partir do qual o desejo de alguém se faz carne, chama para si uma escuta, torna presentes personagens - simulacros - figura - personas, enfim, revela e oculta um projeto existencial.” (Beigui, 2011, p.31) A ideia de que a performance possibilita múltiplos percursos textuais, discursivos e estéticos, por exemplo, reestruturando a experiência do leitor com o lugar comum da escrita ou com as suas habituais percepções literárias, acadêmicas ou artísticas, coaduna-se, num certo sentido, com as proposições de Graciela Ravetti (2007) em relação ao comportamento transgressor da performance quanto às normas sociais vigentes, isto é, sua capacidade de ressignificar gêneros e transpor limites, ao convocar signos de outras linguagens, em um movimento de convergência, uma vez que transforma o texto em um registro de ações visualizáveis. (Ravetti, 2007, p.166)

Na contramão desse horizonte interpretativo, distingue-se uma persona mais convencional, esboçada em parte das produções da segunda metade do século vinte. Refiro-me ao livro *Por uma teoria da interpretação* (1989), em que se destacam os contornos do crítico-teórico e do professor a expor ensinamentos, embora seja possível entrever a leveza atribuída ao raciocínio criado, sem o peso do jargão científico, expondo-se o desejo por singularizar poeticamente as premissas manifestadas. O interesse pela estilização do saber adquire forma e espaço em trabalhos como *Traço e imaginação* (2000) e *Oswald: atos literários* (2000), obras já discutidas neste capítulo, ou até mesmo em trechos da obra *Modos de saber, modos de adoecer* (1999) e *Tais superfícies* (1998), como veremos mais adiante.

A sucessiva renovação dos entornos amorosos e ampliados da prática intelectual de Corrêa foram realçados por Renato Rezende (2014), ao denominar o crítico de “sábio chinês hedonista” (Rezende, 2014, p.14). Inclusive, o ímpeto da dicção de Santos não se encontra apenas na materialidade de suas publicações, visto que, a meu ver, pode ser contemplado nas atuações de Santos em debates, palestras e congressos dos quais participa, distinguindo-se a natureza performática da voz que entoa e hipnotiza a plateia, através da exposição apaixonada do vasto conhecimento sobre o universo da literatura e das artes, assim como a respeito da

teoria literária, esferas mobilizadas pelo timbre intenso da lida-fala do autor. Sua linguagem corporal auxilia na projeção do efeito desses atos dramáticos, marcados pelo jogo de braços e olhares oblíquos, ou no momento em que o crítico exhibe o riso irônico e maroto na face, afetando o seu espectador/leitor com o verbo em transe incorporado no palco das Letras. A dramaticidade urdida na escritura de Corrêa pode estar relacionada, muito provavelmente, não apenas à afeição que detém quanto ao respectivo gênero, mas em virtude da experiência adquirida na Escola de Teatro Martins Pena, nos anos 1980, quando ministrou aulas de dramaturgia, em que era preciso: “ler para corporificar o lido no espaço, recortar o tempo. Líamos clássicos e modernos. O sentido mais evidente do drama é o de caminhar → o ir para a frente; seguir; pôr em ação. [...]. Necessário era, pois, desenhar o próprio espaço.” (Santos, 2014, p.23).

O crítico-feiticeiro das artes e do pensamento encanta os interlocutores com a dinâmica de uma escrita organizada por modulações plásticas, a qual vai de encontro à asfixia ou à pele curtida dos saberes disciplinares, desvencilhando-se, portanto, de quaisquer cenários mais restritos de leitura. No século XXI, sobretudo, permanecem vigentes estados profusos de percepção e de sensação na obra de Santos, ao incidir no que acredito ser uma polimorfia da análise intuitivamente forjada, pois o traço impuro da maioria dos trabalhos do crítico elege a rasura como mecanismo de construção textual. As camuflagens desse camaleão da crítica literária, seu girar dos olhos para todas as direções, talvez figurem como resposta ao anseio contemporâneo pela autenticidade do sujeito, isto é, por atingir a intimidade daquele que diz eu. Ainda que possamos vislumbrar o elemento biográfico, por exemplo, numa breve nota exposta ao final de *Imaginação e traço* (2000), a persona exibida aos leitores é desrealizada em consequência da alta voltagem poética sensitiva que movimenta a palavra-pensante de Santos, a qual corteja a linguagem e o universo artístico, como é possível depreender do seguinte fragmento:

Este livro foi produzido artesanalmente entre os meses de julho e agosto de 2000, na cidade de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, Brasil, a fogo baixo e lento, entre um banho-maria e um ponto de calda, contíguo a uma tábua de especiarias, com o traço exímio de fios d'ovos, entre folhas de hortelã colhidas de véspera, o cominho em estado de graça, a vinha d'alhos à espreita, sob as bençãos de um tinto de Bordeaux, na paz do santíssimo deus das misturas e dos temperos, amém. (Santos, 2000, p.32).

Os quintais da paisagem escritural do crítico excitam o paladar do público, a partir da habilidade profanadora das apropriações impróprias que conduzem e estruturam o *modus operandi* de Roberto Corrêa, composto pela elasticidade da práxis reflexiva-prazerosa,

estimulada pela sinergia das formas e dos encontros, dos sentidos múltiplos acionados pela sinuosidade da malha ensaística. Em “Retrato do ensaio como corpo de mulher” (2018), Cynthia Ozick, mediante uma elocução bem humorada, declara permanecer dentre os principais aspectos do gênero ensaístico, após inúmeras discussões em torno do mesmo, o intercâmbio entre intuição e reflexão. A natureza contemplativa e meditativa do ensaio põe em movimento a liberdade daquele que se debruça sobre temas complexos e triviais, discussões oblíquas e prazerosas, aliciando, assim, o seu leitor durante o “passeio pelos labirintos da mente de alguém.” (Ozick, 2018, p.228). A romancista norte-americana inverte a prática rotineira de nos dirigirmos à forma ensaística, por intermédio do gênero masculino:

Ensaio não é uma abstração; ela pode ter contornos reconhecíveis, mas é altamente colorida e individualizada; ‘ela’ não é um tipo. ‘Ela’ é fluida e escorregadia demais para ser uma categoria. Pode ser ousada, pode ser hesitante, pode se valer da beleza, ou da esperteza, do erotismo e do exotismo. Qualquer que seja a história, ela é a protagonista, a personificação do eu secreto. Quando batemos à sua porta, ela se abre para nós, é uma presença no umbral da porta, e nos leva de sala em sala. Então, por que não haveríamos de dizer ‘ela’? Em particular, ela pode ser indiferente a nós, mas pode-se dizer que é qualquer coisa, menos pouco hospitaleira. Acima de tudo, não é um princípio oculto ou uma tese ou um constructo: ela está lá, uma voz viva. E nos convida a entrar. (Ozick, 2018, p.233)

A força insinuante do ensaio é também decorrência da maleabilidade de sua disposição, atributo indicado por Ozick que vai ao encontro das proposições de Ana Cecília Olmos (2012), quando esta considera o gênero uma escritura avessa a qualquer condicionamento, desvencilhando-se de prévias determinações, de modo a expor o arbítrio da subjetividade de quem escreve, sem, por vezes, excluir a discussão dos mecanismos empenhados na própria composição do texto. O gesto descentrado da reflexão, definido pela dinâmica do indagar da experiência do mundo, pressupõe o caráter provisório de todo saber, renunciando-se, assim, à pretensão de se firmar a verdade objetiva de dado tema apresentado ao leitor (Olmos, 2012, p.45). Essa metalinguagem e o desenvolvimento de um raciocínio amplificado promovidos pelo ensaio se projetam na escrita de Santos, principalmente quando o crítico transforma seus comentários em procedimentos de tradução criativa, o que se encontra com sua concepção de estilo, entendida como “pulsão de vida”. Para o crítico, “o estilo, mantendo a palavra, é onde, nas obras, tal pulsão se aquece mais e mais. [...] sim, quanto mais potente a pulsão, pulsão de vida, a única a existir, mais vida se quer, mais exercícios se operam, mais ganhos, mais poder, poder.” (Santos, 2014, p.19). O traço estilizado do autor ocorre inclusive na própria configuração da ideia de estilo, a personificando, de maneira a expor nuances plásticas geradoras de forças poéticas e, por vezes dramáticas, em suas produções ensaísticas.

Em *Tais superfícies: estética e semiologia* (1998), Roberto Corrêa dos Santos discorre sobre literatura, artes plásticas e cinema, através de uma linguagem fluida e literária, sem deixar, porém, de construir um saber analítico ao longo do livro, de modo que o lugar do pesquisador permanece em consonância com o papel do artista, no meu entendimento. Os ensaios são organizados em blocos textuais, caracterizados por um campo lexical definido por substantivos e por adjetivos profusos, por frases relativamente curtas, na medida em que persiste o desejo de tomar posse dos objetos de estudo, de nomeá-los a seu modo, dando-os a ver ao leitor mediante um jogo de sensações e de antíteses, de luz e sombra, como constituinte da mesma tinta avaliativa e do seu próprio ponto de vista como avaliador. Soma-se a isso a existência de temas recorrentes no decorrer da obra, tais como a relação entre vida e morte, arte e natureza, doença e saúde, corpo e espírito, pensamento e imaginação, passado e presente, silêncio e movimento, homem e mulher, e acionando sentidos como a visão, a audição o olfato, o tato e o paladar, como é possível observar no excerto a seguir a respeito da poesia de Eucanaã Ferraz:

Como provar um favo de mel. Não porque seja puro e doce, e é, mas porque comprime um pouco levemente nossa boca logo aguçada para o poema seguinte; ativa as glândulas do paladar, desliza pelos pulmões e dá-nos o estado súbito e refrescante (arrefece, reanima, restaura), pois – um certo oásis na cidade íntima e imaginária de cada qual – então respiramos, o ar enfim está limpo. [...]. Na frase de Eucanaã quase não há curvas; é reta, polida e como o mel suavemente densa. Pois ela, a frase, fio firme e translúcido sobre papel, nasce da natural coincidência entre produtor e produto, natureza e acaso engendrados, como nas abelhas, que trabalham, trabalham, muito, porém sobre o quê? Sobre flores, combinações de essências, acedendo ao único fim possível às coisas: de novo gerar a origem e o começo [...]. (Santos, 1998, p.59-60).

Essa relação íntima com a linguagem é mantida ao longo dos textos, bem como o apelo à construção de imagens, como vimos na citação acima, em que o autor aciona a imaginação do leitor, por meio da utilização de metáforas e comparações, privilegiando o detalhe no seu processo avaliativo “fotográfico”, mas também analiticamente rigoroso, pois há um equilíbrio da performance textual, sobretudo quando comparamos com a escrita febril, que rompe qualquer limite, desenvolvida nos últimos anos. Santos constrói o próprio saber por intermédio do exame estético e semiótico das obras artísticas investigadas, a partir de uma disposição singular ao desviar-se de trajetos de análise desprovidos de energia e vitalidade poética. O corpo sereno e arrojado dessa escrita esculpida sensorial e imagetivamente demanda de seu interlocutor uma leitura sem gestos excessivos, em razão da leveza dos comentários realizados pelo crítico, perspectiva adotada também na publicação comentada a seguir.

Modos de saber, modos de adoecer (1999), publicado ainda no final do século XX, detém certas peculiaridades recorrentes no traçado dos ensaios de Santos, como o tom elegante das proposições, atrelado à beleza das metáforas enunciadas, evidenciando o emprego da linguagem como dispositivo analítico-sensorial, como vimos em *Tais superfícies* (1998). A existência da urbanidade do comportamento do autor frente ao objeto examinado, bem como no relacionamento estabelecido com a sua audiência persistem aqui nessa obra. Mesmo que não haja a radicalidade das experimentações desenvolvidas contemporaneamente, notabiliza-se o pendor maior para a contextualização do material analisado, visto que o crítico demarca, em certos momentos, aspectos históricos, sociais e culturais, sem, porém, ser excessivo na construção desses cenários. O autor discute questões associadas aos afetos, ao corpo, ao saber, à doença e à saúde, bem como a temáticas vinculadas a memória, história, arte e estilo, além de exercer comentários sobre personalidades de sua predileção, como Machado de Assis, Oswald de Andrade, Silviano Santiago, Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, Raul Pompéia, Robert Musil, Roland Barthes, dentre outros.

O ensaísta esboça brevemente conexões entre textos, imagens, cenas e pinturas distintas, apresentando suas formas de composição e de organização, sem qualquer complexidade. Ao discutir *A origem da tragédia* (2014), do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, o crítico ponderou acerca da força criadora, estética, erudita e estilística da obra nietzschiana:

Pela altivez perceptiva e pela afirmatividade da existência, refaz a história da arte e da cultura e elabora uma das mais vigorosas e brilhantes ficções filosóficas. E o estilo que vê do alto, andando entre, expande-se, bem para além do paradoxo, na sinuosidade, na espiralidade da frase e do pensamento – ambos circulando em metamorfoses nocionais, em achados logo desfeitos, mais adiante remodelados. [...]. No movimento da espiral, imprime-se a fineza da interpretação. E para interpretar, finalmente, vale-se do temperamento apaixonado – forte e livre. (Santos, 1999, p.38-39)

A paisagem escritural desenhada pelo pesquisador é formada pelo ponto de vista reflexivo, contemplativo e artístico em relação aos objetos de estudo. As camadas semânticas que recobrem os seus enunciados denotam a força de uma proximidade maior do ensaísta com os autores e livros investigados, sem deixar de destacar os princípios que regulam o espírito das obras, seu ritmo, formas de expressão, nuances temáticas, linguísticas e discursivas, de modo que sua posição de analista oscila entre aproximação e distanciamento diante do material comentado. O vigor do pensamento de Santos, traduzido ao longo de *Modos de saber*, ocorre sem vertigens, em virtude de o crítico não empregar lentes muito turvas na elaboração de suas

proposições. A artesanaria de sua escrita se contrapõe a explicações totalizantes, pois o professor da UERJ se esquia da asfixia das contextualizações e do arsenal teórico e conceitual excessivos, havendo assim, o desprendimento da observância, o respirar e o pulsar das linhas do saber exposto ao leitor.

O elo entre crítica e criação foi realizado de modo salutar por Eduardo Portella, resgatado por Alberto Pucheu (2010) para discutir a escrita crítica na contemporaneidade, ainda que Portella estivesse no campo da hermenêutica, ou melhor, da valorização de uma ontologia da linguagem. Em “Dois críticos, para que servem?” (2010), Pucheu utiliza produções de personalidades como Gilles Deleuze e Charles Baudelaire para fundamentar seus argumentos e ampliar a concepção do que vem a ser uma crítica criadora. Retomo esse ponto de vista por força da fecundidade que apresenta para explorar os ensaios dos intérpretes sobre os quais me debruço nesta tese. Deleuze e Baudelaire convertem-se em precursores de práticas poéticas e filosóficas estabelecidas no cenário mais recente da crítica literária brasileira. Para o autor de *As flores do mal*, os atos de traduzir, interpretar ou criticar seriam exercícios inventivos de pensamento. (Pucheu, 2010, p.253). O pesquisador fluminense recorre ao artigo baudelaireano “Salão de 1846: excertos” (1991), o qual exalta a arte, a fruição, e sublinha o imperioso entendimento da burguesia da época sobre a utilidade do objeto artístico, que não deveria estar numa posição marginal frente ao valor comumente conferido à esfera científica. Ao advogar em prol do direito de se sentir a beleza, transformando a arte num bem precioso, o poeta francês, contudo, não me parece aspirar à sobreposição do tempo dedicado pelos burgueses à ciência, à política e à indústria, mas sim ao equilíbrio entre essas forças diante das urgências e predileções da sociedade do período.

Em contrapartida, Baudelaire questiona o *modus operandi* da crítica vigente e a forma como era concebida pelos intelectuais e artistas no cenário cultural de sua época, sem deixar de expor o que seria para ele a prática analítica exemplar, em outras palavras, o liame entre razão e paixão, critério esse que aproxima o dever avaliativo da sensibilidade adotada pelo crítico sensato e apaixonado, já que para o teórico francês:

[...] a melhor crítica é a crítica divertida e poética; não esta, fria e algébrica que, a pretexto de explicar tudo, não tem ódio nem amor, e que voluntariamente se despoja de qualquer espécie de temperamento; [...] para ser justa, isto é, para ter a sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, quero dizer, feita de um ponto de vista exclusivo, mas do ponto de vista que abre mais horizontes. Exaltar a linha em detrimento da cor, ou a cor à custa da linha, é, sem dúvida, um ponto de vista; mas não é amplo nem justo, e denota uma grande ignorância dos destinos individuais. (Baudelaire, 1991, p.616)

Pucheu, portanto, radicaliza tal ponto de vista ao forjar o seu empreendimento crítico-estético-filosófico, ou seja, aquilo que denomina de “desguarnecimento de fronteiras” (Pucheu, 2010, p.247), atrelado à audácia da reflexão deleuziana, ao acionar em “Dois críticos, para que servem?” (2010), o polêmico “Carta a um crítico severo” (1992), de Deleuze, para quem, conforme Pucheu: “[...] falar de outra obra é enrabar seu autor, falar mesmo por cima de quem a escreveu, ou seja, falar por sobre ela, rasurando-a, borrando-a, sobrescrevendo-a, tachando-a. Violentando-a.” (Pucheu, 2010, p.249). O poeta, através das enunciações do filósofo, sustenta a existência de uma “crítica enrabadora” (Pucheu, 2010, p.251), isto é, estimulada pelo atrevimento da criação enquanto mecanismo de transgressão textual. No mencionado artigo, Gilles Deleuze (1992) responde às críticas realizadas pelo jornalista Michel Cressole ao seu pensamento filosófico, a partir da promoção de leituras que não ocorrem através da exegese do texto, mas por meio de torções interpretativas, ou seja, trata-se de instituir uma outra relação com a obra, singularizada pela mobilização do prazer e de uma sensibilidade impactante, ao revés das expectativas previstas. Assim sendo, o teórico francês dessacraliza a história da filosofia na medida em que a concebe “como uma espécie de enrabada” (Deleuze, 1992, p.14). Vejamos:

Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer. Mas que o filho fosse monstruoso também representava uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizos, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer. (Deleuze, 1992, p. 14).

Não obstante, a habilidade inventiva e pujante do crítico de literatura, proferida entusiasticamente por Pucheu, talvez seja mais acessível àquele que também exerce a função social de artista, poeta, performer ou de escritor no campo da cultura e das letras nacionais, porquanto para o sujeito privado de qualquer afinidade com o fazer literário, por exemplo, lhe será requerido maior esforço no processo de elaboração de ensaios poéticos. Contudo, é possível elaborar outras imagens e vias de acesso ao texto, de forma a torná-lo menos engessado e cinzento, nos termos desenvolvidos por Pucheu ou consoante Deleuze, ao “tratar a escrita como um fluxo, não como um código.” (Deleuze, 1992, p.15). É justamente essa revisão de protocolos institucionais que estão em pauta nos discursos da crítica literária contemporânea, de modo que seu estado de desassossego a faz atravessar textualidades diversas constituídas por deslizos, pela deglutição de formas e estilos, entrelaçado no corpo tecido por seu discurso-rede. A inquietude do saber impulsiona a crítica a se atualizar diante da própria mutabilidade

do exercício investigativo, espaço onde habita o “visto, sem visto de entrada, o olhar, desalfandegado. A sujeira, os restos, os destroços... todos, oxigenados.” (Pucheu, 2007, p.61).

CAPÍTULO 4

DIANA KLINGER E DENILSON LOPES: O RETORNO DO CRÍTICO À CENA DO TEXTO

Num determinado trecho de *A preparação do romance* (2005), Roland Barthes, ao analisar o processo de amadurecimento de *Em busca do tempo perdido*, escrito entre 1907 e 1922 por Marcel Proust, assinala, resumidamente, momentos de leitura, relações estruturais, fundamentos biográficos, ou seja, um projeto de escrita do que ficou conhecido como *À la recherche*, o que o leva a formular certas hipóteses, dentre as quais destaco a primeira etapa, que consiste na “descoberta de um modo justo de dizer eu.” (Barthes, 2005, p.214). A busca por uma dicção própria por parte do pesquisador tende a desestabilizar modelos textuais engessados, cujo apagamento do sujeito seria imprescindível, a fim de engendrar um discurso imparcial, isto é, “verdadeiro”. A tendência autorreflexiva da crítica literária brasileira contemporânea, já aludida em ocasiões anteriores, tem ocorrido com bastante frequência no presente, em especial, no âmbito universitário, de formas diversas, como, por exemplo, o emprego do mecanismo de potencialização do relato da experiência do crítico de literatura no ato de confecção do próprio texto, para repensar questões vinculadas a um *modus operandi* produzido pelo intelectual de gabinete. Por outro lado, sempre há o risco de incidir-se, ao falar de si, num tom mais confessional, em que a exposição do sujeito que escreve ocorre mediante o desnudamento revelador do íntimo.

Todas essas questões são postas em relevo não apenas por estarem relacionadas à minha tese, mas também devido ao fato de a minha vida, como a de inúmeros estudantes, estar associada, praticamente, à universidade e, no meu caso, à tentativa, ao longo do percurso, de conciliar discursos que não apagassem a potência da vida e das demandas que nos atravessam, sem, no entanto, naturalizar os acontecimentos. Sob essa direção, interessei-me pelos modos de cumplicidade instituídos pelos protagonistas desta tese para com os corpora artístico e literário sobre o qual especulam, redirecionando as habituais expectativas do leitor diante do texto, ainda que isso ocorra a partir de mecanismos variados e não englobe a integralidade das obras de cada intelectual. Em suma, seus projetos despertam em mim a curiosidade por compreender (não decifrar), mesmo que fragmentariamente, algo que escapa da minha práxis de escrita e de pesquisa. O aprendizado obtido através desse impasse promove a abertura para uma elocução em movimento, por se (re)fazer no decurso destas inquirições.

Por conseguinte, reafirmo que a singularidade da crítica de literatura no século XXI se faz, a meu ver, pela desestabilização ou questionamento da forma textual do comentário

analítico, como também pela expansão do diálogo com outras linguagens artísticas, culturais, filosóficas e teóricas, convertendo o conteúdo examinado e a estruturação do texto interpretativo em atividades pulverizadas. Ao exibirem-se os bastidores da escrita atrelados a uma percepção afetiva e estilística das obras, aprecia-se, como já foi sublinhado anteriormente, o vigor da liberdade criativa favorecida pelo gênero ensaio, enquanto forma vacilante, nos termos de Néstor García Canclini (2014), pois a escrita ensaística é “[...] esse modo de apresentar o saber que o mantém aberto, um tipo de conhecimento que inclui a retificação [...].” (Canclini, 2014, p.137), importando, assim, não o desenlace, o alvo e a seta, mas o recomeçar constante, os lugares de passagem, por meio dos quais se abrem ou se redescobrem os caminhos da tarefa investigativa.

Nessa esteira argumentativa, notabiliza-se a emergência ou, ao menos, o emprego frequente da autotransfiguração do crítico literário como artifício para ressemantizar os papéis por ele admitidos no campo das letras, intercalando as funções e condutas de professor, pesquisador, ensaísta, tradutor, poeta, performer, escritor e, em certas circunstâncias, expõem-se ainda as fragilidades, as inquietações e aflições diante dos espaços e tarefas desempenhadas na vida acadêmica, o que não deixa de efetivar rachaduras na superfície do trabalho intelectual. A partir desse horizonte, realço o mecanismo da encenação da subjetividade em determinados escritos de Denilson Lopes e Diana Klinger, devido à força e à centralidade que a presença do eu adquire no desenvolvimento de suas respectivas produções, embora isso ocorra sob prismas distintos. O recurso da primeira pessoa, nesses dois autores, é explorado com muito mais intensidade quando se compara com as publicações de Ana Chiara, Alberto Pucheu ou mesmo Roberto Corrêa dos Santos, os quais assumem propostas interventivas viabilizadas pelo caráter mais crítico-artístico da fisionomia do texto. Logo, pretendo aqui me deter sobre os principais instrumentos manipulados por Klinger e Lopes em seus comentários, tomando como enfoque o apelo à exteriorização pública de experiências pessoais durante o ofício crítico, ainda que se manifestem por meio de gestos de aproximação e de distanciamento diante do material analisado. Persiste, em suma, a consciência de um possível desajuste entre a forma e o tom habitual da crítica literária e o caráter contingente e fragmentário da realidade, no que toca ao universo globalizado, tecnológico e digital, atravessado pelas redes sociais, por blogs, vlogs, youtubers, em que se encenam jogos profusos de imagens e corpos expressos nessa cultura do espetáculo.

Nas últimas décadas, conforme Leonor Arfuch (2010), tem predominado o fascínio generalizado pela expressão mais imediata do vivido, do testemunhal, de sorte que a afeição pelas vidas alheias e o sucessivo “falar de si” geraram uma proliferação de relatos

memorialísticos. Com o avanço da midiaticização das esferas políticas, sociais e culturais e o incessante desdobramento das tecnologias, a narrativa do “eu” teria se firmado, contribuindo para uma rede de intersubjetividades em que “o público” e o “privado” se tornaram difíceis de definir. A multiplicação de textos autorreferentes produziu o que a ensaísta denomina de “espaço biográfico” (Arfuch, 2010, p.59), composto por gêneros como: “biografias [...], autobiografias, memórias, testemunhos, diários íntimos, [...], correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, autoficções, romances, os inúmeros registros da entrevista [...], conversas, retratos, perfis [...] ‘talk show’, ‘reality show’ [...]. (Arfuch, 2010, p.60). A apreensão da plenitude imediata da presença e o interesse pelo “verdadeiramente ocorrido” estariam articulados a um horizonte midiático em que predomina “a vertigem do ao vivo [...], o efeito vida real” (Arfuch, 2010, p.75). A crítica argentina alude também aos surtos dos blogs na internet e a um indubitável “retorno do autor”, em virtude da ânsia pelos detalhes de sua vida, pelos “bastidores” da criação de seus livros.

Ana Cláudia Viegas, em “Experiência e espetáculo na escrita de si contemporânea” (2008), reitera o predomínio da primeira pessoa nas narrativas atuais, devido à exposição da intimidade do “eu” que escreve, mediante os inúmeros gêneros que compõem o espaço biográfico vigente. A ensaísta elege os blogs para discutir a força desses relatos pessoais na literatura brasileira dos últimos anos e pontuar a tendência generalizada de práticas de arquivamento do sujeito e de sua própria vida, ao se pretender conservar as memórias não do passado, mas sim do presente. A intelectual problematiza a configuração dos textos literários em que se procura explorar conscientemente a ambiguidade entre as fronteiras da vida e da ficção. Essa escrita híbrida denota a relação complementar entre vida e obra, sem a pretensão dessas instâncias se sobreporem entre si, mas de se articularem indissociavelmente. Além disso, a participação de poetas e romancistas em debates, entrevistas, eventos literários, agenda cultural ou por intermédio da publicação de textos em periódicos nacionais, por exemplo, colaboram para a transmutação do escritor em ator do espaço público midiático. (Viegas, 2008, p.137-145).

Partindo da validade desse raciocínio, não é mais possível apagar completamente a figura do autor, como almejava Barthes, nos anos 1960, em seu célebre ensaio, ao idealizar a escrita como “a [...] destruição de toda a voz, de toda a origem. [...], o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.” (Barthes, 2004, p.57). Viegas (2010) salienta que a vontade de encontrar do outro lado da página o ser que escreve contribui para a manutenção do fetiche popular em torno de objetos pertencentes aos escritores, tais como livros, máquinas de escrever, fotos, documentos pessoais, dentre

outros, de modo que a obsessão contemporânea pela presença demoveria a concepção barthesiana desse autor como ser de papel. Ademais, a ensaísta salienta a força crescente da revalorização da primeira pessoa como ponto de vista tanto na academia, quanto no mercado de bens culturais. De acordo com a pesquisadora:

Se a volta da problemática do sujeito nas artes, na crítica, na filosofia, na antropologia pode ser pensada como uma crítica ao recalque modernista do sujeito da escrita, a tendência à revalorização da experiência pessoal e das estratégias autobiográficas não significa uma volta substancialista de um sujeito pleno. Nas práticas contemporâneas de uma ‘escrita de si’, a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade, em que o eu perde sua coerência biográfica e psicológica, e a relação entre as noções de real e ficcional são problematizadas. (Viegas, 2010, p.12)

Nas últimas décadas vislumbramos, portanto, a presença de uma crítica literária que problematiza o modo de expressão comum ao leitor especializado, abalando, na medida do possível, o distanciamento excessivo diante do objeto de estudo, ao sustentar um discurso caracterizado pela ambiguidade, gesto que contribui para o procedimento da autocriação do autor do comentário analítico. A trama interdiscursiva das muitas linhas que definem os ensaios dos intelectuais que compõem o meu *corpus* de estudo é singularizada por relações contingentes, por posições-sujeito, que transitam entre espaços, regiões, linguagens, gêneros e experiências teóricas e biográficas sem a pretensão de deter a imagem única de um rosto unívoco, ainda que certas temáticas surjam com frequência nos escritos de Lopes e Klinger, como, por exemplo, a fisionomia metafórica e discursiva da solidão, da melancolia, do desamparo, do ser estrangeiro de si e do mundo. Esse lugar nômade detém, inclusive, uma potência advinda da suposta fraqueza especular daquele que vive, analisa e escreve. A arte e o ato de escrita crítica são objetos de amor e de sobrevivência ao passado e ao próprio tempo, atrelados à produção de um efeito estético da leitura, o qual envolve afetivamente o leitor, proporcionando novas formas de experiência por parte de uma crítica feita de closes, de cortes, de planos e de ângulos intervalares, mas que deseja dar a ver o perfil de um projeto em construção, que também acaba por ser um desejo de sedução da audiência em geral.

A perspectiva da intimidade concebida como espetáculo foi objeto de interesse de Paula Sibilia (2008), embora a autora tenha se atentado com maior afinco ao universo da internet. Acredito, contudo, ser interessante pôr em relevo algumas de suas ideias, como a “exaltação do banal” (Sibilia, 2008, p.09), posto que “o show do eu” (Sibilia, 2008, p.10), nas plataformas digitais existe em decorrência de intensas transformações tecnológicas e contextuais, alterando-se, assim, os modos de ser do sujeito na contemporaneidade. Ao mesmo tempo, isso

evidenciaria o caráter elástico das subjetividades, o qual não é estável, mas se encontra vinculado a momentos históricos, sociais, culturais e econômicos determinados. (Sibilia, 2008, p.20-25). As dobras da intimidade existentes nessas formas de comunicação configuram-se, para a autora, em espetáculos de si, devido ao “festival de ‘vidas privadas’, que se oferecem [...]aos olhares do mundo inteiro. As confissões diárias de ‘você’, ‘eu’ e todos ‘nós’ estão aí, em palavras e imagens, à disposição de quem quiser bisbilhotá-las; basta apenas um clique do mouse. E [...] ‘nós’ costumamos dar esse clique.” (Sibilia, 2008, p.27).

A crítica de literatura, ao menos parte dela, dialoga diretamente com esse interesse do grande público pelo mais ordinário da vida cotidiana, de sorte que tamanha tática responde às demandas socioculturais e mercadológicas da “celebração do eu” (Sibilia, 2008, p.10) na web e dos meios de comunicação de massa, além dos gêneros em primeira pessoa que circulam pelo espaço biográfico. A tematização do ‘eu’ no processo de autoconstrução do sujeito-crítico viabiliza a abertura para outra maneira de projetar sociabilidades com os próprios pares e com as diferentes audiências, para além da saturação do uso de pesadas máscaras, numa dinâmica mutante da identidade do crítico literário no século XXI. Ademais, o emprego reiterado da primeira pessoa na literatura brasileira mais recente converte-se em mote para a relação de proximidade com o objeto analisado por parte do crítico de literatura, que não quer ficar para escanteio, mas ser também centroavante da partida, ao tocar e revirar a bola da vez, no campeonato em que o juiz é a própria arte e o leitor, no gol, recebe e lança a bola revirada de imagens, narrativas e estilhaços, composta por tecidos multicoloridos, no gramado verde e amarelo de uma academia que também quer ela própria ser rasura, mediante as atividades de seus atacantes.

Portanto, posso afirmar, em primeira instância, que os enunciados constituintes das vozes de Lopes e de Klinger são habitados por configurações fluidas, pela autoexploração de um sujeito que performa, mas se impõe no texto, em virtude de articular, no mesmo patamar analítico, as dimensões da objetividade textual, traduzida no distanciamento crítico e na exposição de teorias, ao polo da intimidade, marcado pelo afeto e pelas condições de produção do texto, num fluxo narrativo pendular, o que reflete uma posição que se quer em trânsito, no compasso de uma cultura definida pela lógica da visibilidade. Esses aspectos são bastante frequentes, sobretudo, na escrita crítica do Professor Titular na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Denilson Lopes, autor de obras como *Afetos, experiências e encontros com filmes brasileiros contemporâneos* (2016), *No coração do mundo: Paisagens transculturais* (2012), *A delicadeza: Estética, experiência e paisagens* (2007), *O homem que amava rapazes e outros ensaios* (2002), *Nós os mortos: Melancolia e neo-*

barroco (1999), resultado de sua tese de doutorado, bem como o recém publicado *Mário Peixoto antes e depois de Limite* (2021).

Como já disse anteriormente, não detenho a pretensão de capturar a verdade das obras e dos rostos dos críticos sobre os quais estudo, nem analisar a totalidade de suas ideias, mas apenas expor o que emerge, de maneira recorrente, em textos que me mobilizam e me estimulam a escrever, de sorte que apresento ao leitor impressões de um desejo a ser atingido e revisitado a cada proposta de compreensão do saber estilizado desses intelectuais que me atravessam.

Entre a vida e a academia: por um pacto ambíguo de leitura

Em *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco* (1999), Denilson Lopes efetua movimentos em torno do tema que se propõe a estudar sem blocos temáticos ou capítulos, numa colagem de citações, aforismos, divagações, conjugando crítica e criação. O referido livro analisa filmes e romances, prezando pela estética do fragmento, passagens que podem ser lidas aleatoriamente sem que se perca muito o sentido da obra. Há ainda digressões, interrupções, avaliações apresentadas em estilhaços, num ritmo intenso, em que tudo é lançado na face do leitor para que se mova e adentre no texto, construa o próprio caminho, mergulhado que está no fluxo de palavras e imagens. O que nos interessa é a sua capacidade de efetuar inquirições sem hermetismos ou demasiadamente abstratas, conceituais, sua proposta de construir uma crítica com afeto e com o corpo. Lopes radicaliza o uso da primeira pessoa na grande maioria de seus ensaios, mediante uma sensibilidade que permite outras possibilidades de conexão com o leitor. O narrador não tem receio de forjar a própria máscara, de entregar-se e perder-se no próprio objeto, sem, no entanto, prejudicar a densidade das ideias explicitadas:

Lento devorar de imagens há muito vistas. Busco, contra o tempo, delinear o labirinto dessas casas em ruínas, de vidas em segredo. Tarefa sempre vã. O que é menos que pó, alguma beleza? O vento abre a porta. Mas mesmo que não haja saída, é preciso aprender a andar no labirinto. [...]. Não quero grandes palavras, dessas que se desejam eternas. Quero palavras de rápido brilho, fugaz elegância. Flores de uma só estação. Não palavras fortes, definidas, definitivas. [...]. Palavras cinzas. Nuvens no céu. Palavras embaçadas. Velhas fotos desfocadas. Palavras frágeis. Espumas na areia da praia. Como isso tudo me comove. Palavras nascidas para a morte. (Lopes, 1999, p.94-133)

O trecho acima transcrito exemplifica alguns dos diversos momentos poéticos e criativos que Lopes constrói ao longo de sua tese, caracterizada por trajetos não-lineares, uma vez que se destaca a dispersão de cenas teóricas, literárias e fílmicas ao longo do livro, de modo

a vincular prazer e análise argumentativa. As interrupções entre uma oração e outra denotam o caráter de incompletude das reflexões exercidas e apresentadas ao interlocutor, mediante metáforas que expõem o viés sugestivo e transitório das ideias do ensaísta, ao conjugar imagens e diacronias, formando o quadro instável de sua atividade investigativa. Nesse sentido, cabe sublinhar a originalidade e o ineditismo de *Nós os mortos*, tese defendida em 1997, na Universidade de Brasília, marcada pelo habitual rigor acadêmico, porém articulada ao desenvolvimento de uma narrativa ensaística cingida por fragmentos e pela exposição cênica de uma subjetividade homoafetiva no campo intelectual, o que se converteu em um gesto audacioso no ambiente universitário, sobretudo à época de sua produção, definida pela abertura política e cultural no Brasil, em virtude do seu recente processo de redemocratização, associado à prevalência dos Estudos Culturais no domínio das Humanidades. Soma-se a isso a proximidade, idealizada por Lopes, entre pesquisador e objeto de estudo, prática não muito rotineira na construção de pesquisas científicas naquele momento. O autor recuperou os temas do barroco, do neo-barroco e da melancolia, concebendo-os como elementos estéticos modernos e pós-modernos, por meio de uma dicção que oscilava entre o sensível e o inteligível, conforme destacou Italo Moriconi: “Denilson desde o início teve voz singular. Que ele impõe a marteladas sobre a própria língua. Ímpetos de poesia e dissonância no coração da escrita ensaística institucionalizada.” (Moriconi, 2002, p.16).

A obra de Lopes possui como temática recorrente estudos sobre a homoafetividade, questões de gênero, do público LGBTQIAPN+, num momento em que as inquições sobre as comunidades gays se iniciavam nas universidades brasileiras e norte-americanas. As suas produções estão invariavelmente atreladas a experiências pessoais, a anotações íntimas, a projeções subjetivas encenadas a fim de agradar a esse leitor ávido pelos relatos de vida e pelo testemunho. Simultaneamente, não deixa de ser um sintoma da identidade performativa do sujeito contemporâneo: “Tudo em mim faz dor, mesmo o próprio prazer. Um simples gesto, uma palavra me desmorona. [...]. Estes romances, estes filmes. Diário da dor. Morrendo. Nunca mais. Morto.” (Lopes, 1999, p.86)

Em “Experiência e escritura” (2002), dedicado ao crítico e escritor Evando Nascimento, Denilson Lopes refletiu a respeito do vínculo entre experiência e escrita, de modo que a primeira seria uma força para a criação, ainda que ele alegue possuir o “receio de ser demasiado narcisista” (Lopes, 2002, p.257), posto que:

A experiência tem por função retirar o sujeito de si mesmo, de fazer com que ele não seja mais o mesmo. A experiência revela e oculta, tem espaços de luz e de sombras. A experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente

transmitida, ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças. Há uma constante negociação para que ela exista, não se isole. Aprender com a experiência é sobretudo fazer daquilo que não somos, mas poderíamos ser, parte integrante de nosso mundo. A experiência é mais vidente que evidente, criadora que reprodutora. (Lopes, 2002, p.254)

Os textos fronteirios fazem parte dessa crítica literária que problematiza o dado autobiográfico, mas não deixa de trazê-lo à tona, ao estetizar o fato anedótico, a banalidade do cotidiano, conferindo ao comentário crítico certo despojar das ideias, sem, porém, marginalizar o rigor das análises manifestadas. Esse processo de arejamento das reflexões contribui para delinear um saber ensaístico individual, mas também coletivo, em virtude da proximidade estabelecida com o leitor, por meio do compartilhamento afetivo. É justamente o que observo ao longo dos ensaios de Denilson Lopes, isto é, a presença de um complexo de imagens intervalares, pois o papel do professor universitário, de autoridade institucional, convive com o seu revés, isto é, com a fisionomia de um sujeito em sua fragilidade, ao menos, autofigurativa, trespassada por dúvidas, paixões e limitações. Assim, a reflexão teórica é parte caracterizante do relato da experiência exibido ao público, o que marca a singularidade de grande parte das obras do ensaísta. Nesse sentido, ao analisar o filme *Morte em Veneza* (1971), do cineasta italiano Luchino Visconti, baseado na novela homônima de Thomas Mann, o crítico, ao final do ensaio “O homem que amava rapazes” (2002), teatralmente, nos diz:

Volto ao filme. Olho uma vez mais o rosto de Tazio imobilizado no vídeo. Levanto da poltrona. Desejo tocá-lo. Não consigo evitar as lágrimas. Desligo a televisão. Tela escura. Sozinho em casa. O céu de Brasília é um oceano. Já não penso mais em Tazio, nem em tantos outros rapazes, que não cessam de passar pela minha vida. As imagens vão se misturando. Os nomes se apagando. Durmo um pouco. Pensei que fosse pouco. Mas a noite já terminava. Não há ruídos na casa. Não há ninguém. Apenas o dia querendo nascer. (Lopes, 2002, p.64)

A existência de uma posição-sujeito definida pela melancolia da voz é traduzida por meio de uma dicção que parece enxergar a beleza da arte como válvula de escape diante da saturação das imagens, das informações da cultura midiática, trazendo o seu potencial de afetação dos objetos selecionados pelo crítico, os quais não abrangem, em sua maioria, pelo menos, as películas exibidas nos grandes circuitos comerciais, mas sim presentes nas feiras e festivais de cinema espalhados pelo país, embora revisite, vez ou outra, os grandes clássicos do cinema. Ademais, ressalto que o dado autobiográfico exposto na página do texto converte-se em elemento que desterritorializa o saber legitimado da academia.

A experiência exposta aos olhos do leitor pode ser mais bem compreendida através da tônica do afeto, o qual, segundo Luciana di Leone (2014), encontra-se em pauta nas discussões

filosóficas, sociológicas, da crítica de artes, por exemplo, pois estudos sobre modos de viver junto e tópicos associados à amizade e à comunidade ou a aproximações entre o eu e o outro pululam nas humanidades, com maior fôlego, contemporaneamente. A autora analisa obras poéticas produzidas nas últimas duas décadas no Brasil e na Argentina, a partir de cenas de leitura que trabalham com a noção de afeto, desde os anos 1990. Ainda que se atenha à poesia, considero relevante sublinhar a problematização das fronteiras entre o público e o privado e o aspecto relacional que as “escolhas afetivas” (Leone, 2014, p.27) projetam nos vínculos estabelecidos entre autor e obra, leitor e texto, não deixando de atender a uma demanda de mercado. Leone pontua a força do afeto na mobilização do sujeito, pondo em crise o que se concebia como estável, o que vai ao encontro das minhas percepções acerca dessa escrita crítica contemporânea, particularizada pela afetação do interlocutor, presente não apenas nos textos de Diana Klinger e Denilson Lopes, mas também de Ana Chiara, Roberto Corrêa dos Santos e Alberto Pucheu. A transitividade desestabilizadora e relacional do afeto enquanto potência de vida estabelece vínculos entre os corpos que se interconectam, sem que sejam dispensados, no entanto, o dissenso, o incômodo, a dissimetria nas relações afetivas, conforme afirma Leone (2008).

Gostaria de pôr em relevo, que, se a escrita expressiva de Lopes, em linhas gerais, promove o trânsito entre o comum e o singular, entre o estético e o ético, além de se inserir no cenário cultural e acadêmico, por meio da tensão entre os limites dos gêneros, promove, contudo, tais intervenções sem muitos rasgos no texto, pois sua dicção é em tom menor, permeada por conteúdos relacionados ao afeto, à delicadeza, à beleza, ao prazer, à eroticidade da linguagem e da imagem capturadas por uma lente sensível que procura eternizar o instante. A escrita de Lopes atravessa cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Nova York. Esses deslocamentos de lugares reverberam, num certo sentido, na maneira como o crítico tece suas considerações sobre os autores e a matéria investigada, pois situa-se entre literatura, artes plásticas, teatro, música, fotografia, documentários e filmes, produções dos anos 1960 e 1990, como também películas mais recentes, situando-se entre a arte moderna e a arte mais contemporânea. Redimensiona, portanto, como fazem outros críticos estudados nesta tese, a produção e a recepção do trabalho de pesquisa, ao instaurar um relacionamento em deslize com o objeto de estudo. As paisagens construídas pelo ensaísta na folha em branco da página são pinceladas por culturas diversas, porém sua posição no campo intelectual não é ostensiva, beligerante.

É interessante sublinhar o fato de o autor discutir questões do universo LGBTQIAPN+ no ambiente acadêmico e as conquistas culturais e sociais dessa comunidade, sem, entretanto,

vincular-se a qualquer movimento mais engajado, ou melhor, militante, uma vez que opta por uma conduta nômade, sem compromissos ou confrontos abertos. Isso não o coloca num entrelugar, posto que sua posição, sob o meu ponto de vista, é bem demarcada; apenas se esquivava de radicalismos. É no livro *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, inclusive, que Lopes é mais assertivo e politicamente consciente da posição que ocupa, do trabalho com a homoafetividade em seus textos, sobretudo em relação à condição gay diante da sociedade, como podemos observar no trecho abaixo:

Não se trata de buscar aceitação e integração numa sociedade injusta, em que o termo gay se restringirá a só mais um rótulo numa sociedade de segmentação de mercado. Não sei se é o caso de recuperar uma tônica libertária ou radical, o que pode parecer ingênuo ou simplesmente ineficiente, mas certamente me sinto incomodado ao ver como cada vez mais o termo gay parece um item banal na nossa classe média com complexo de Miami ou de Nova York, propaladora de um consumismo desenfreado. [...]. É necessário não perder de vista que toda identidade é relacional. O redimensionamento da homossexualidade implica repensar a heterossexualidade, bem como a transitividade sexual historicamente presente na cultura brasileira [...]. (Lopes, 2002, p.28-31).

Ao abordar questões articuladas a temáticas como a marginalização e a potencialidade dos estudos e universos queers e das travestis ou das mulheres trans, o crítico delinea o lugar em que seus estudos se encontram situados, apesar de isso ocorrer de maneiras diversas. Lopes ressalta, aliás, a importância dos Estudos Culturais e do Pós-estruturalismo no abalo de hegemonias, espaços e parâmetros consolidados e excludentes demais. Por outro lado, não apresenta, até onde investiguei, polêmicas entre autores, pois importa-lhe as conquistas e o que foi gerado no domínio acadêmico, a partir dessas correntes e estudos específicos. Avesso a ressentimentos, caminha para a frente, abrindo passagens propositivas, através de uma linguagem fluida, sem o peso de constelações conceituais, do jargão universitário, embora se utilize de determinadas nomenclaturas teóricas em suas obras. Todavia, o seu repertório intelectual funciona mais como suplementação das ideias esboçadas do que como chaves essenciais de leitura, além de manifestar as consequências inegáveis e profícuas dos movimentos teóricos que lhe interessam:

A contribuição dos estudos culturais não reside simplesmente na relação entre política e cultura, mas busca entender as narrativas, entre as quais a autobiografia tem um papel importante, como possibilidade de diluir as armadilhas identitárias, no que pode haver de classificatório, rígido. Para ampliar a afetividade no ato da pesquisa é necessário repensar o ato da escrita e sua relação com o sujeito pesquisador. O uso da autobiografia é uma primeira etapa na busca da pessoalidade no texto, dentro da abertura dos estudos culturais norte-americanos, que se distanciaram de uma base exclusivamente marxista em função de uma pluralidade teórica maior. Não sei se isso implica uma despolitização ou um abandono do marxismo, mas diz respeito a uma

forma diferenciada de estar no mundo, de eticamente cuidar de si para cuidar do outro. [...]. Eu conto minha história e você me conta a sua. As narrativas, mesmo escritas em primeira pessoa, são recriações, interpretações, incluem as fragilidades das alterações por que passamos. Não é uma teoria, é uma prática de lidar com diferenças. (Lopes, 2002, p.249-250)

O projeto de Denilson Lopes, conscientemente forjado, é também um ato de coragem, pois, no decorrer de suas publicações, entrevejo a exposição do corpo negro e homossexual inserido num campo epistemológico e crítico eminentemente heterossexual e branco, como foi estruturado o domínio da tradição crítica e da teoria literária. Tamanho gesto torna-se uma rasura no ambiente onde atua, o que demarca, mais uma vez, a postura do intelectual na esfera das Letras e da Comunicação. Ao declarar, todavia, no trecho acima mencionado, ser narrativa a natureza do relato autobiográfico, me parece haver certa preocupação em justificar a própria aventura escritural para os seus interlocutores, em especial, os pares acadêmicos:

Mas agora e cada vez mais surge a necessidade contrária: diluir o sujeito em função da linguagem, da paisagem do texto, de uma escrita mais imagética, objetiva, material, não impessoal, mas deixar as imagens falarem no lugar de expressões de sentimentos. Quadros em vez de diários. Diante da compulsão do último século de falar de si, a aventura da invisibilidade, do silêncio, do sublime. Tempo de viajar pelo desconhecido. Não mais confessar ainda que teatralmente, mas contemplar e aguardar. Falar menos. Ser mais sutil e previdente, deixar o frágil eu se recolher um pouco, talvez para me repetir menos. Fica o encantamento do cotidiano. Não é fácil viver, nem escrever nestes tempos. Mas é preciso. Eu quero. Mesmo quando não há nada para contar. As palavras são desejo procurado, conquistado. Não mais mero testemunho. Criar um mundo. Ser outro. Os olhos estão fatigados de ler. Só os dedos querem escrever e eles escrevem. Eu ainda não sei se isto é uma despedida ou um até breve. (Lopes, 2002, p.258)

É possível observar, nos enunciados acima transcritos, a presença de frases curtas, bem como a predominância da estrutura coordenativa em lugar da construção argumentativa, atrelada à passividade da primeira pessoa, a qual expõe o anseio do ensaísta em evitar uma projeção de si que resvale em uma possível transparência entre o real e a linguagem. Contudo, sobressai-se no discurso do crítico a descrição de sensações confessadas, por meio de uma intimidade empreendida afetivamente, pois a postura inicial marcada pelo intuito de ser mais objetivo se contrapõe à fadiga do estado do sujeito que escreve em um tempo difícil de viver.

Em livros como *No coração do mundo* (2012) e *Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos* (2016) ou até mesmo em *A delicadeza* (2007), o pesquisador não mais se importa com possíveis juízos alheios, pois explica menos o método, de sorte que a tentativa de justificar o procedimento perde fôlego com o passar dos anos, abandonando a atitude defensiva de antes, ao procurar, mesmo que figurativamente, expor a beleza do corpo masculino, suas experiências pessoais, narrativas científicas, imagéticas, artísticas, sem deixar

o repertório universitário de lado. O eu aqui detém a segurança da exposição, conduz melhor as ideias, firmando o projeto engendrado há muito tempo. Destaco ainda a premissa de que, mesmo quando o crítico escreve em terceira pessoa, o emprego do recurso da afetação do leitor, do desenvolvimento de um saber sensível, permanece na sua escrita crítica, realizando, assim, de formas diferentes, o que denomina de “uma política, uma ética e uma estética da homoafetividade.” (Lopes, 2002, p.37)

Os ensaios de Denilson Lopes possuem o mesmo perfil de inacabamento frequente nos textos dos autores explorados nesta tese, o que me faz pensar no modo como o gênero ensaístico tem sido ativamente explorado pelos críticos, sobretudo, nos últimos anos. Aqui, a cumplicidade entre leitor, crítico e objeto é realizada sutilmente. A afabilidade nesse jogo de personas e de imagens é um elemento contumaz na obra do pesquisador. Esse aspecto é entrevisto também no modo como estiliza a experiência e narra o saber, feito em câmera lenta, através de pequenos lampejos de luz e sombra, flashes que lançam o leitor-espectador em planos sequenciais ou fragmentados. A sedução é realizada pelo olhar em zoom do crítico, ao destacar imagens metaforizadas de rostos, de corpos, do mar, por exemplo, oriundos dos objetos artísticos explorados. A captura do instante pelo ato da escrita evidencia a prática contemplativa do ensaísta, de maneira que a sua experimentação textual é dosada, até mesmo porque segura a mão do seu interlocutor ao conduzi-lo gentilmente pelas veredas de sua crítica afetiva e, em dadas ocasiões, estilhaçada, sem assumir o tom esnobe que poderia ecoar da cátedra universitária ocupada na UFRJ. A respeito do ensaísmo de Lopes, o editor e crítico Ítalo Moriconi fez o seguinte comentário:

No contexto universitário atual, o perfil intelectual de Denilson Lopes pode surpreender. Não tanto pelos temas que aborda. Mas por sua dedicação total à elaboração de uma obra ‘in progress’, pela ousadia em querer afirmar uma assinatura ensaística. Falo aqui do ensaio em sua versão mais fundamental: a de ensaio estético, fortemente apoiado na crítica literária e voltado para mapear sensibilidades de época, seja em sentido geral, seja em sentido particularizante → sensibilidade geracional, sensibilidade de um grupo. Por ‘sensibilidade’ entenda-se: repertório compartilhado de valores, ícones e mitos estéticos, afetivos, perceptivo-sensoriais. (Moriconi, 2002, p.13)

De acordo com Mario Cámara (2021), o estudo dos afetos e das emoções tem crescido nos últimos anos, ao adquirir contornos mais espessos no debate público, especialmente diante dos discursos de ódio proferidos e ampliados pelos usuários das redes sociais. A complexidade entre poder, emoção e subjetividade, razão e discurso tem sido objeto, portanto, de constante interesse por parte de inúmeros pesquisadores na esfera das humanidades, associado aos investimentos afetivos empreendidos por artistas e escritores no cenário das artes. Interess-

nos, com maior afinco, o que o autor denomina de “teatralização”, como “um procedimento estético autorreflexivo” [...]” (Cámara, 2021, p.19) Efetivamente, não se trataria da formalização de uma existência, “ao contrário, o que está em jogo [...] é a performance de uma vida. [...]” (Cámara, 2021, p.20). Sob essa perspectiva, as práticas artísticas concebidas pelo crítico argentino na contemporaneidade se preocupam, em geral, em extrair das palavras e das imagens a excepcionalidade e a fragilidade de uma vida comum a todos os indivíduos. (Cámara, 2021, p.21). Tamanha disposição produz efeitos de sentidos diversos quando se coteja teoria e texto, literatura e biografia, alternativa para o que Alberto Giordano (2008) denominou de “giro autobiográfico” na literatura argentina e, por extensão, latino-americana, marcada pela ausência de fronteiras entre ficção e realidade, em que se mesclam análises críticas com aspectos pessoais. O próprio Giordano, inclusive, é um dos representantes da vertente daqueles que escrevem textos acadêmicos em primeira pessoa, pondo em diálogo experiências biográficas, anotações, ficção e teoria, como fez em *El tiempo de la convalescencia* (2017), diário público com entradas do Facebook, texto híbrido, que associa relato confessional, ensaio crítico, posts, fragmentos que demonstram a reflexão sobre o nexos entre escritura íntima e as mídias sociais.

Nessa esteira de gestos mutantes e em deriva, recordo-me do questionamento feito por Florencia Garramuño (2010), ao repensar o lugar do método e do objeto de estudo nos comentários investigativos e se seria “[...] possível descobrir [...] a organização de um tipo diferente de saber que, ao mesmo tempo que questiona formas de conhecimento disciplinares, agrega à sua intervenção outros tipos de ações.” (Garramuño, 2010, p.43). A pesquisadora ressalta a circunstância de estarmos diante de leituras produzidas que instauram percepções do conhecimento a partir da rejeição a qualquer tipo de territorialização, o que implicaria o “uso indisciplinado de estratégias e metodologias” (Garramuño, 2010, p.48) nessas práticas e fluxos novos ou, ao menos, inesperados, nas relações entre a cultura e o público, o pesquisador e seus materiais de investigação.

Parece-me, então, que a crítica literária acadêmica, ou parte dela, procura dançar no compasso da música que agrada ao tom das exigências da cultura mercadológica, editorial e artística do tempo presente, sem deixar de pôr em evidência o anseio pela compreensão do que se produz hoje na tentativa de se tornar contemporânea do próprio tempo. Isto posto, as experimentações dos críticos vão ao encontro desse contexto da visibilidade excessiva da voz e do corpo e da interação entre suportes e gêneros diversos, de maneira que a crítica tenta acompanhar o movimento de expansão para fora de molduras muito delimitadas, evidenciando a ausência de qualquer conformismo. Essa espécie de cartada revigorante das habilidades

interpretativas e autofigurativas do crítico de literatura revitaliza seu capital simbólico, sobretudo nesse campo, como também diante dos próprios pares. Ao exibir-se numa vitrine menos *blasé* e mais *fashion* na cena das Letras, a crítica busca se reinventar, ainda que o pretinho básico detenha o seu valor no *closet* desse fazer crítico-poético-performático.

A figuração do crítico como personagem do próprio texto é um recurso que pode ser evidenciado também em *Literatura e ética: da forma para a força* (2014), de Diana Klinger, obra que faz parte da coleção de ensaios *Entrecríticas*, série que reúne autores brasileiros e argentinos lançada pela editora Rocco e organizada por Paloma Vidal, visando estabelecer um diálogo entre crítica literária e outras artes. O livro, redigido em primeira pessoa, foi estruturado na forma de três cartas dirigidas à amiga de Klinger, docente da UFRJ, Luciana Di Leone, a qual participou da coleção com o livro *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea* (2014). Klinger examinou poemas, estudos e discussões em torno de filósofos como Theodor Adorno, Walter Benjamin, Spinoza, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Nietzsche e o escritor e crítico Maurice Blanchot.

Mesmo negando o estatuto de crítica literária do que considera como “anotações de pensamentos suscitados por essas leituras” (Klinger, 2014, p.14), sua dicção não deixa de se configurar como outra maneira peculiar de expressão no âmbito intelectual brasileiro, ao mesclar texto teórico, relatos confessionais, fotos, análises de obras de autores como Roberto Bolaño, Julio Cortázar e Tamara Kamenszain. Logo no início, o tom do ensaio é expressado:

Estas anotações partem de situações autobiográficas, que são o impulso que me arrasta a certas leituras, a certos autores, a certas perguntas. É o livro mais exposto que eu poderia escrever: resolvi me expor com toda a força, a fraqueza, a potência e a vulnerabilidade do meu próprio eu. (Klinger, 2014, p.16)

Por outro lado, não há impressionismos na tarefa da autora, muito pelo contrário, pois os mecanismos que compõem os ensaios, em síntese, abarcam memórias e uma bagagem teórica compilada ao longo de sua carreira acadêmica. A ficcionalização de si, procedimento literário contemporâneo, nos parece que foi, num certo sentido, transposta para o campo da crítica literária como tática útil em meio a um horizonte de exibicionismos em todas as esferas da sociedade e da ânsia pela captura incessante da intimidade alheia:

Na tela do computador, a minha imagem se reflete enquanto escrevo. Posso ver no reflexo, o rapaz que estuda na mesa vizinha: parece bonito e tem um cachecol. Adoro homens de cachecol. Faz muito frio ‘aqui dentro’, na sala de leitura do CCBB [...]. Me pergunto se ele percebe que eu o observo. De vez em quando, ele olha para mim, de lado. Disfarça. Eu também disfarço: volto ao livro, à página opaca, sem reflexos. É um volume de contos intitulado ‘Deshoras’, o último livro publicado por Cortázar,

há 30 anos. Imagino Cortázar na frente da Olympia, fumando seu Gitanes, olhando para fora da janela da cidade cinzenta. [...]. É Paris. As janelas estão um pouco embaçadas e o pequeno apartamento cheira a cigarro. Posso imaginar, no silêncio do final da tarde, o barulho que fazem as teclas da Olympia ao digitar. (Klinger, 2014, p.21)

A ensaísta confere potência à literatura no decorrer do livro, delineado por meio de uma linguagem fluida que aproxima os leitores menos habituados aos textos acadêmicos. O fazer crítico tanto de Klinger quanto de Lopes atribui supremacia à ficção, forma possível de resgatar a lembrança, contornar a memória, dar legitimidade ao sujeito:

Escrevo no fim da noite, Lu, já não tenho mais cigarros nem forças. No fim, só restam a literatura e os amigos. [...]. Não aprendemos nada, apenas a sobreviver. [...]. Eu passei os dias naquela biblioteca, esboçando esse livro para dizer apenas que eu queria e precisava recuperar uma força que há na literatura e que a burocratização da vida acadêmica e a banalização da narrativa contemporânea tinham me feito esquecer. (Klinger, 2014, p.143)

Como venho argumentando, ao menos uma parcela da atividade da crítica literária abandonou aspirações extremamente objetivas e imparciais, traços que perduraram por bastante tempo nesse campo, a fim de encontrar modos de expressão em conformidade com aspectos caros ao cenário contemporâneo ou pós-moderno, em que pesquisa e vida se misturam. Reconhece-se, assim, o teor incompleto e plural de todo ato interpretativo, liberando-se o crítico para possibilidades criativas de contato com a literatura, com o artefato cultural em suas dimensões diversificadas. Podemos mencionar, inclusive, outros críticos que exercem um diferencial na tessitura de sua escrita avaliativa, entendida não apenas como um saber, mas também como um fazer. São eles: Raúl Antelo (2006), (2007), (2005), Carlos Secchin (2003), (2014) José Castello (2007), (2017) Nelson de Oliveira (2008), (2010), Silviano Santiago (2004), (2006), Evando Nascimento (2012), (2019), dentre outros.

A força ensaística permanece a todo vapor nos movimentos textuais frequentemente realizados pela crítica brasileira contemporânea. Rachel Lima (1995), já no final do século passado, atestava que o ensaio vinha se apresentando como uma forma privilegiada no cenário da crítica literária, pois “através dele, busca-se a proximidade com o leitor, numa prosa que se coloca entre a teoria e a linguagem artística, da qual extrai inúmeros procedimentos que visam tornar a leitura um ato prazeroso [...], deixando de dirigir-se ao leitor especializado, para encontrar-se com o leitor comum.” (Lima, 1995, p.38). A intensa dicção ensaística na produção dos discursos produzidos no campo da crítica, como também no âmbito das ciências humanas, conforme a autora, questiona a legitimidade desse próprio saber científico, redefine lugares,

restaurando o elo entre ficção e ciência, o que confere maior liberdade para a exposição do sujeito, desmistificando o viés totalizante da crítica convencional. Essas afirmações nos auxiliam na compreensão dos métodos empregados por Klinger e Lopes, pois, ao menos no que diz respeito às produções aqui abordadas, estariam elas mais próximas do que denominamos de “crítica autobiográfica”, em que o sujeito ocupa o primeiro plano da enunciação.

A princípio, asseguro que os exercícios engendrados por Lopes e Klinger, embora promovam um efeito de autenticidade como impressão imediata de leitura, no momento em que a voz do sujeito da enunciação destaca notas autobiográficas, mesmo que empreendidas de forma estratégica, destoam, relativamente, das práticas crítico-impressionistas em vigor no século XIX, as quais elucidavam a obra a partir da vida do autor, de modo literal e transparente. Por outro lado, a exposição performática de si nos ensaios de Denilson Lopes e de Diana Klinger, como foi exemplificado em diversos momentos deste capítulo, atrelada ao nível de intensidade dos seus respectivos relatos memorialísticos e experienciais, detém o risco de se resvalar em uma dicção mais egocêntrica e confessional, em que a preponderância do eu pode ser interpretada como exposição narcísica de si, na medida em que se sobrepõe, por vezes, às análises literárias e culturais desenvolvidas pelos críticos. Entretanto, suas posturas não são nada ingênuas, pois subjazem aos seus comentários uma sustentação teórica bem fundamentada. Os diálogos mantidos pelos intelectuais desta pesquisa para com os seus interlocutores manifestam-se por meio de espelhamentos difusos, ou melhor, por diferentes graus de refração, em que ora se concebe o texto e o relato experiencial como geradores de efeitos de verdade, ora o comentário avaliativo é caracterizado pela astigmatia da lente analítica, em razão do pendor experimental da linguagem, traduzida enquanto curvatura irregular e dispersiva.

Não obstante, essa forma de expressão reforça a incapacidade do sujeito de se manter íntegro e onipotente, pois subjetividades são encenadas, o que, em certa medida, se coaduna com o pensamento de Stuart Hall (2005), que salienta a falácia do homem unívoco e coerente. O teórico alerta-nos para o fato de que as sociedades modernas atravessaram um processo de transformação, o qual abalou as estruturas culturais, sociais e étnicas, que, num certo sentido, fundamentaram discursos centralizadores, oferecendo aos indivíduos quadros de referência estáveis. Numa cena permeada por desestabilizações, o sujeito, conseqüentemente, sofreria um duplo deslocamento, uma vez que seus lugares socioculturais e pessoais, antes concebidos como zonas fixas, estariam se desintegrando, de maneira que se vislumbra a emergência de um ser plural, mutável, descentrado, ao assumir diferentes identidades em momentos distintos.

Nessa paisagem, os limites entre arte e vida são desafiados, consoante Linda Hutcheon (1991), para quem o pós-moderno é um fenômeno híbrido, plural e contraditório, pautado por revisões críticas, reflexivas, porém nunca nostálgicas do passado, posto que: “Ele [o pós-modernismo] não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal [...], mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente.” (Hutcheon, 1991, p.39). É por meio disso que o pós-moderno constitui “uma força problematizadora” (Hutcheon, 1991, p.13) na cultura, ao mover-se via paradoxo, estratégia de provocação discursiva, impulsionando a abertura para algo inacabado, um vir a ser. As ações teórico-estéticas definidas por Hutcheon como pertencentes ao que intitula de “poética do pós-modernismo” abrange eventos desafiadores, atividades artísticas e correntes de pensamento que realizam contestações no interior mesmo de seus próprios fundamentos e instituições, ao repensar formas e conteúdos, sem, porém, negá-los de todo, já que opta por reelaborações irônicas e críticas, a partir de dentro dos espaços onde atua. As redes de contingência tecidas pelo pós-moderno nos auxiliam a entender, na medida do possível, as empreitadas dessa crítica literária polivalente, que comete infrações leves, nem sempre graves, no trânsito das muitas linguagens que percorrem os fluxos ensaísticos dos trabalhos desenvolvidos. A estrutura aberta e em constante mutação da poética pós-moderna muito me interessa, como notabilizo no excerto a seguir:

Uma poética do pós-modernismo se limitaria a ser consciente para estabelecer a contradição metalingüística de estar dentro e fora, de ser cúmplice e distante, de registrar e contestar suas próprias formulações provisórias. Obviamente um empreendimento desse tipo não produziria nenhuma verdade universal, porém, mais uma vez, não seria isso que ele procuraria fazer. O abandono do desejo e da expectativa de um sentido indiscutível e único e a passagem para um reconhecimento do valor das diferenças, e até das contradições, poderiam ser um primeiro passo experimental para a aceitação da responsabilidade pela arte e pela teoria como processos significativos. (Hutcheon, 1991, p.41).

A despeito das polêmicas e debates controversos em torno do pós-moderno, enquanto categoria conceitual, seus atributos e implicações para o domínio das humanidades auxiliam na minha reflexão a respeito do projeto crítico dos intelectuais estudados no decurso deste exercício acadêmico, pois o enfoque teórico pós-modernista funciona aqui como operador de leitura produtivo, até mesmo para se depreender as incongruências existentes entre um autor e outro, bem como as negociações realizadas durante o ato analítico. Enquanto reivindica-se a alegria e o sorriso no rosto nas publicações de Santos, Chiara e Pucheu, cada um com as suas devidas diferenças, o efeito de leitura gerado pela narrativa analítica de Lopes e de Klinger, a meu ver, tange a uma espécie de cansaço e, por vezes, de tédio diante da burocracia acadêmica

e do mundo anestesiado, esse desprovido de beleza, em razão do excesso de entretenimento existente na atualidade. Some-se a isso o aparente campo minado que se tornou a academia, restando apenas “cuidar do cão que morde dentro” (Klinger, 2014, p.191), pois é “preciso força para não afundar” (Klinger, 2014, p.191), aliar-se aos que “de frio se juntam” (Klinger, 2014, p.190). Esse movimento de retração endogâmica coexiste com a supervalorização do objeto artístico, embora ocorra por intermédio de uma escrita combalida, mas não resignada, ainda que a melancolia preencha o verbo dessa vertente da crítica de literatura na contemporaneidade.

Todavia, essa mesma melancolia pode ser submetida a um viés mais sociológico, caso nos atenhamos às proposições de Sergio Miceli (2001), o qual alega ter o sistema intelectual brasileiro sido formado eminentemente por sujeitos oriundos de uma classe social burguesa. Some-se a isso o fato de se associarem ao funcionalismo público e usufruírem das benesses geradas pela autonomia financeira concedida pelas instituições burocráticas, o que contribuiu para o processo de desenvolvimento dos seus projetos literários e críticos. Os agentes dessa trama desde o início ocuparam um lugar social e institucional privilegiado. É possível afirmar que o poder do Estado era exercido sobre as ações realizadas no âmbito da cultura pelos homens e mulheres do saber, o que detinha certo reflexo nas escolhas estéticas e políticas da maioria desses agentes públicos. Aqui, posso dizer que todos os críticos cujas obras aqui analiso detêm um lugar consolidado na academia, ponto de extrema relevância na projeção e reconstrução da própria assinatura, de modo que se torna mais confortável exercerem maior liberdade sobre os seus textos ensaísticos.

É válido apontar, mais uma vez em razão da frequência dos textos aqui investigados de Klinger e de Lopes, o caráter desse tom melancólico, que, além de manter um pendor intelectualizado, busca seduzir o leitor por meio do que se poderia denominar de um Narciso às avessas, como propõe os escritos de Freud (2020) sobre o assunto. O fundador da psicanálise compreende a melancolia como uma reação à perda de um objeto amado, cujas causas não são muito nítidas, podendo mesmo serem idealizadas, ao contrário do luto, que é superado após um lapso de tempo e cujas motivações são percebidas conscientemente. Nessa “economia da dor” (Freud, 2020, p.15), persiste, na dicção de Lopes e de Klinger, certa “perturbação da autoestima” (Freud, 2020, p.14), espécie de autoimagem anunciada e encenada, como vidro embaçado em dia chuvoso. Atrelado a esses fatores, permanece nos sujeitos da enunciação, o sentimento de perda, de vazio, características do melancólico, nos termos de Luiz Henrique Pimentel Novais da Silva (2023), posto que, “na melancolia, [...] o ego reage à perda com ambivalência, que ou é constitucional ou provém das experiências que envolvem a perda do

objeto. Em razão dessa ambivalência, a melancolia é mais trabalhosa para o ego que o luto.” (Pimentel, 2023, p.10).

Nessa perspectiva teórica, Carlos José da Silva Santa Clara (2007) afirma existir uma face narcísica da melancolia nas relações entre os sujeitos, visto que o melancólico buscaria no outro, não uma diferença, uma alteridade, mas sim uma imagem do espelho, um reflexo que lhe sustente. (Clara, 2007, p.132). Assim, diante da perda do objeto, o investimento libidinal retorna para o eu, existindo, portanto, uma identificação narcísica com o próprio objeto, embora, na melancolia, não se tenha ideia do que realmente foi perdido. O desejo de Klinger e de Lopes de manterem contato com seus respectivos interlocutores denota o anseio de recuperarem o elo afetivo ausente no campo da crítica, como também de encontrarem a si mesmos nas imagens alheias. Nesse sentido, no narcisismo, o sujeito toma a si próprio como o eu ideal, elegendo um outro à sua imagem e semelhança. (Clara, 2007, p.139-140). A sensação de alheamento e de ausência presente nas personas dos críticos parece-me estar relacionada a uma espécie de narcisismo ferido, em que a própria imagem não se encontra bem constituída, de maneira que a apelação ao outro seria um modo de preencher a rachadura do próprio reflexo.

O projeto de uma escrita corporalizada pela melancolia e pelo afeto pode ser vislumbrado mais intensamente na tese de doutorado de Lopes, e em Klinger, no livro *Literatura e Ética* (2014), se comparado aos demais trabalhos da autora, tais como “Tamara Kamenszain: diagnosticar com metáforas” (2017), “Corpo, herança, memória e a miragem do eu” (2018), “O escritor fora de si” (2016), “Poesia, documento, autoria” (2018), “A resistência: uma vida” (2018), “Duas epígrafes e uma breve reflexão sobre o valor biográfico” (2012), “Entre escritura y literatura: Roland Barthes una ética del tiempo presente” (2016), dentre outros.

Em *No coração do mundo: paisagens transculturais* (2012), a voz do sujeito da enunciação mescla-se aos diálogos dos personagens dos filmes examinados por Denilson Lopes, habilidade existente em outros livros do crítico. Ao cristalizar o tempo e determinadas cenas das películas, Lopes, ou a persona que se encena no texto, projeta-se como um espectador diante da obra, um crítico *voyeur*, que sente prazer ao admirar o instante eternizado. Em outros momentos, de modo mais nítido, o eu do discurso se espria sobre o texto e conduz a reflexão de forma segura, mesmo que a voz dessa personagem crítica ocorra de modo fragmentado. A melancolia ainda permanece como a nota principal do canto noturno entoado nos ensaios de Lopes, sonata que é associada a certa nostalgia presente em sua escrita, mesmo que o autor negue ser um saudosista. Sua crítica ensaística oscila entre sincronia e diacronia fílmica, literária e teórica, porém as avaliações são efetuadas de forma sucinta, de modo a não cansar

muito o seu receptor. Memorialista do passado e do presente, persiste na tábula de sua obra o diálogo intenso entre imagens de filmes, trechos de músicas e de textos poéticos que parecem compor o réquiem dessa crítica espectral.

É recorrente, porém, a presença de metáforas vinculadas à neve, ao mar, às folhas secas, ao deserto, ao inverno, ao ser estrangeiro, assim como a figuração de parques, apartamentos, grandes metrópoles, dos corredores, pátios e salas das universidades, os quais são discutidos e performados esteticamente no imaginário crítico tanto de Lopes quanto de Klinger. A amplitude de lugares abertos, quando mencionados, detém o pendor da desolação; são espaços lacunares, devastados, que se configuram como extensões do corpo dessa crítica do desamparo, que, no entanto, busca se desvincular de uma dicção mais agressiva e radicalizada no domínio acadêmico. Em Lopes, inclusive, o saber afetivo desenhado na folha em branco da página reverbera no destinatário e também suplementa o próprio ato de escrever. Não há cinismo, espaço para a sátira, mas apenas para uma delicadeza do olhar, mesmo que teatralizado. Sua crítica é feita de encontros furtivos, não se fecha em copas, não conclui, apenas dança o jogo dos sentidos e das palavras, como se figurasse o limiar das representações do bêbado e do equilibrista da cena do texto e do palco da vida, diante da impostura da voz e do corpo de sua “escrita transformista” (Lopes, 2002, p.81).

Em compensação, o autor reforça uma espécie de desajuste científico e existencial, pois não consegue se enquadrar em qualquer tipo de categoria ou classificações restritas demais. É justamente por meio dessa imagem de uma figura deslocada, ou seja, de não pertencimento, que firma o seu papel de intelectual, já que continua a inquirir e a publicar, isto é, a participar intensamente do circuito e da sociabilidade do cenário literário, cinematográfico e acadêmico brasileiros. O desejo cênico de um crítico que se quer outro pode ser observado, ainda que de forma paradoxal, nas seguintes proposições esboçadas em *No coração do mundo* (2012):

Cada vez mais acho que, de fato, não sou um crítico. Não faço panoramas nem avaliações, só me interessa falar do que me provoca. Sou um ensaísta. Não falo do cinema, da literatura, do teatro como linguagens artísticas. Não faço análises exaustivas nem monografias sobre um autor. Só de alguns filmes, romances, poemas e peças dos quais, em breve, sei, me entediarei. [...]. Disciplinas acadêmicas não me interessam mais, apenas busco questões por onde possa seguir. Viver ainda. Tenho cada vez menos interesse, menos coisas a dizer. Não sou um intelectual. Não tenho opiniões (dignas de serem ditas em público). Meu interesse é mais sugerir do que analisar em detalhes, compor diálogos e constelações abertas na esperança de que isso possa tocar, mobilizar alguém.” (Lopes, 2012, p.16-17).

Entre a vida e a morte, a solidão e a amizade, a teoria e a arte, o passado e o presente, a leveza e a densidade de ideais, os textos de Lopes se impõem e são perpassados por

personalidades como Silviano Santiago, Ítalo Moriconi, Flora Süssekind, Roland Barthes, Heloísa Teixeira, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Maurice Blanchot, Judith Butler, Georges Bataille, Caio Fernando Abreu, Homi Bhabha, Jean Baudrillard, dentre outros, que se movimentam via impasses, dúvidas, ratificações e aparentes incongruências, porém são alinhavados num mesmo horizonte sequencial. O importante é que Lopes se preocupa em não repetir fórmulas muito desgastadas, muda de assunto rapidamente para falar de outro filme que lhe veio à memória, gerando um efeito de presentificação textual, como se o interlocutor tivesse livre acesso aos meandros da mente da persona que escreve. Os jogos de cena são demarcados por cortes textuais, atribuindo aos comentários interpretativos zonas de continuidade e de suspensão dos sentidos manifestados durante o processo analítico. Mesmo quando é mais tecnicista ao avaliar as películas por meio de critérios espaciais, temporais, aprecia os enquadramentos, os planos e o desenvolvimento das personagens ao longo das obras, de forma que a postura do crítico vincula razão e emoção, sem ter o receio de demonstrar para a audiência a potência do objeto artístico, que, ao mobilizar o autor criticamente, cintila uma sensibilidade que reluz no decurso das suas publicações, já que vai de encontro ao “colapso da relação entre afeto e sentido” (Lopes, 2016, p34).

A produção de afetos, inquietações e presenças

A propalada “virada afetiva” (*affective turn*) na esfera das humanidades obteve visibilidade e maior fôlego nos debates intelectuais norte-americanos e nacionais em meados dos anos 1990 e no início do século XXI. A publicação de *The Affect Theory Reader* (2010), pelos editores Melissa Gregg e Gregory Seigworth, estabeleceu uma zona de discussões em torno do assunto, auxiliando no mapeamento de abordagens teóricas distintas a respeito do afeto e seus desdobramentos em campos também diversificados. Contudo, a discussão acerca do afeto, como sabemos, nos remonta aos estudos de Spinoza (2009) e às inquietações de Deleuze (2002), (2010) em sua releitura do pensamento spinoziano. Denilson Lopes, porém, se utiliza das proposições de Patrícia T. Clough (2010), com a finalidade de se apropriar da ideia de afeto como algo mais relacional, para além da emoção do sujeito, posto que, para o crítico, parafraseando a intelectual norte-americana, “o afeto é social numa forma anterior à separação dos indivíduos e há uma memória corpórea constituída por uma temporalidade não linear.” (Lopes 2016, p.35). Entretanto, a práxis de Lopes, segundo minha avaliação, oscila entre o público e o privado, razão e emoção, como já mencionei e tentei demonstrar mais acima,

de sorte que uma esfera não se sobrepõe à outra, como quer o ensaísta, até mesmo porque essas dimensões nem sempre são mensuráveis ou se apresentam de forma muito nítida.

A socióloga Patrícia Clough (2010) discute uma abordagem do afeto, a partir da pressuposição de um dinamismo corporal, histórico, político e econômico, a fim de se compreender a referida noção de modo amplificado, para além das sensações subjetivas, uma vez que a produção de afeto no tempo presente incorporaria as tecnologias e as mídias digitais, no processo de construção e projeção dessa afetividade empírica e virtual, crítica e teórica, cultural e social. A virada afetiva seria um prenúncio, nos termos da autora, do que denominou de “corpo biomediado”, (Clough, 2010, p.207), definido por uma organização de forças materiais e sua reação a uma condição histórica e tecnológica específicas. Esse corpo afetivo encontra-se em expansão, porém sem abandonar o limiar entre o coletivo e o individual. Acredito que essa cruzada entre o eu e o outro é desempenhada pelos críticos aqui explorados, principalmente, quando buscam situar o contexto de produção de certos objetos de estudo e quando ativam uma memória amplificada, que remonta aos momentos ditatoriais e totalitários presentes em grande parte dos comentários de Klinger; e em Lopes, quando esse se debruça sobre a condição homoafetiva em uma sociedade excludente e capitalista.

Em “Carta a Leonardo Mouramateus” (2016), prefácio do livro *Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos*, Lopes faz uma revisão de sua trajetória, de forma breve, mencionando mudanças de pontos de vista, bem como os diretores e escritores com os quais já trabalhou, como Antonioni, Bresson, Resnais, Autran Dourado, Cornélio Penna, Lúcio Cardoso, Kleber Mendonça Filho, Júlia Murat, Luiz Pretti, Hilton Lacerda, Petra Costa, por exemplo. Expõe revisões teóricas e artísticas efetuadas no decorrer dos anos, de modo sintetizado, sem deixar de apontar para os liames empreendidos entre literatura e cinema na sua obra, promovendo uma espécie de sutura temporal entre o passado e o presente, horizontalizando as respectivas temporalidades. Aqui, observo a névoa que perpassa a escrita ensaística de Lopes, pois as imagens do ser anônimo em deslocamento permanecem, o que pode ser bem percebido no decorrer da publicação, como é possível entrever no seguinte excerto:

Escrevo estas notas numa noite de sábado, uma noite qualquer, mais uma, isto que começou com uma mensagem que nunca te mandei está se transformando em algo que não sei, uma introdução sem ter o livro concluído, não, um desabafo sobre o que escrevo. Contudo, esta caminhada por filmes brasileiros recentes a que te convido, caso aceite, também não sei quando acabará. São tentativas, ensaios, viagens, mesmo quando tentei algo diferente. Folhas secas desaparecem sob nossos pés. [...]. Paro na sombra de uma árvore sem folhas. Não há muitas no caminho. Procurei afetos, relações, encontros. Procurei sensações e belezas. Agora não sei mais o que procuro, se é que procuro.” (Lopes, 2016, p.16-17).

O autor nos oferece uma obra em deriva e convida o leitor para caminhar em conjunto na trilha reflexiva tecida por ele na sua jornada. Ressalto o desejo do crítico de, invariavelmente, manter contato com seus interlocutores, como se fosse uma condição para o desenvolvimento da própria escrita, um ato de generosidade para com a sua audiência, mas também consigo mesmo, pois esses momentos interativos trazem maior leveza para os textos, que passam a respirar diante do arsenal teórico mobilizado por Lopes na construção de seus comentários analíticos. O plano da memória em Lopes é cingido, ao que me parece, por muitos fantasmas do passado, sobretudo quando notas autobiográficas reaparecem entre momentos mais meditativos e analíticos. Essa percepção também pode ser encontrada na escrita de Klinger, uma vez que nela verifico uma constelação de espectros que trafegam conjuntamente com as demandas e peculiaridades do tempo presente. Ao contrário da autora, entrevejo, de forma mais intensa e explícita nos textos de Denilson Lopes, uma espécie de narratividade, ou melhor, o artifício de uma dicção que auxilia no processo de sedução da audiência, vigente em especial nesse livro, que me parece mais contemplativo e menos contestador, se comparado a publicações anteriores.

Nem todos, entretanto, têm a mesma avaliação do que a que aqui exponho. Para Antônio Marcos Pereira, em “O afeto dos outros” (2017), por exemplo, a figuração da primeira pessoa em Klinger, especificamente em *Literatura e Ética* (2014), converte a escrita em modo terapêutico de si. Em *Palavras da crítica contemporânea* (2017), publicação dos encontros realizados por docentes do Instituto de Letras da UFBA, em 2015, com a finalidade de discutir a coleção “Entrecríticas”, organizada pela professora e também crítica Paloma Vidal, Pereira (2017) ficou responsável por comentar o livro da Professora da Universidade Federal Fluminense. Ao descrever o efeito de leitura provocado pela obra, o crítico destacou o valor da relação entre crítica contemporânea e o relato autobiográfico como investimento metodológico produtivo quando bem realizado, desnaturalizando a suposta objetividade da prática intelectual. O artifício retórico do emprego do gênero textual carta manipula, conforme Pereira, um elemento peculiar à escrita de si, a fim de se exercer uma “performance confessional, que busca pactuar com o leitor pela via da exposição do laço privado em público (as cartas são destinadas à ‘Querida Lu’, mas serão lidas por todos) e pela pungência emocional da confissão (à amiga íntima, destinatária das cartas, se dirige saudade e verdade íntima)”. (Pereira, 2017, p.25). O que verificamos é o dissenso, o incômodo do autor com o projeto crítico de Klinger, ao menos com o modo de expressão do sujeito do discurso ao longo da obra. O crítico elenca possíveis lapsos no texto da ensaísta argentina, como, por exemplo, a falta de tônus, digamos assim, daquele que diz eu, uma vez que os trechos confessionais, para Pereira:

[...] não parecem funcionar com a voltagem dramática que, imagino, buscam alcançar. Imagino, e não creio estar equivocado: se são blefe, ou blague, o projeto do livro implode. Assim, para levar o livro, como projeto, a sério, preciso tomar tais declarações igualmente a sério, e não há qualquer pista, qualquer sugestão, que me leve a pensar de maneira diferente. O que me parece é que há justamente o esforço oposto: para que se apague o que manifestaria de maneira mais patente seu caráter de artifício e que se resguarde um extrato veridiccional aqui. As cartas aparecem para emoldurar o argumento que se envolve com referências acadêmicas e debates mais explícitos sobre o tema geral das relações entre literatura e ética. Ao fazê-lo, funcionam como as capas de ‘facto’ do livro: nos dão a saber de seus conteúdos, aos quais conferem força de confissão, testemunho, depoimento.” (Pereira, 2017, p.26).

Ao reler o livro de Klinger, tenho a mesma impressão de leitura do crítico, isto é, o recurso das cartas não foi efetivado plenamente, pois o excesso de teorias e de debates acadêmicos em torno de certos temas perfura ou forja insatisfatoriamente o caráter de depoimento daquilo que foi apresentado inicialmente ao leitor. Gostaria de sinalizar para o teor reflexivo das anotações de Klinger, pois elas se encontram atreladas ao uso de instrumentos teóricos, deixando apenas para a expressão de si os instantes mais emotivos e catárticos. O descolamento aparente entre razão e sensação configura-se como gesto que não anularia de todo o projeto da autora, como deseja Pereira, pois acredito se tratar de um trabalho *in progress*, sobretudo quando exploramos outros artigos e ensaios de Klinger, visto que percebemos ser, de fato, *Literatura e ética* o único livro em que a primeira pessoa ganha maior centralidade na escrita analítica da pesquisadora. O eu que tateia, busca encontrar-se com a sua própria voz ainda em gestação.

Em contrapartida, Pereira salienta outro componente da obra que a crítica argentina teria, do seu ponto de vista, deixado a desejar, isto é, o que denominou de seu estado bárbaro e nômade (Pereira, 2014, p.191) no campo das Letras e no mundo:

o nomadismo e o barbarismo referido me soam como metáforas luxuosas de condições que são aqui valorizadas ‘in abstracto’, como se fossem formas do pensamento, e tão somente. Quando se é de classe média, e professor universitário, então ser ‘nômade’ ou ‘bárbaro’ [...] podem parecer condições desejáveis. Pois, me parece, é preciso uma certa ordem de privilégio para reclamar lugar semelhante, propiciador de usos terapêuticos da escrita, da inserção na psicanálise como prática cotidiana, da consideração de que o ‘andar’ pode ser opcional, fruto de esforço, matéria de volição. Se sua sobrevivência material absorve sua atenção prioritariamente, creio, todas essas coisas estão simplesmente fora do escopo do possível. E se tais coisas estão aí como balizadoras de uma ética, trata-se de uma que está tão absorta no si que perdeu de vista a própria possibilidade de um outro - que viva diferente e, portanto, trafegue em espaços decisórios marcados por dilemas de outra natureza que, seguindo com o argumento, haveriam de resultar em outra compreensão da relação entre afeto, ética e literatura. (Pereira, 2017, p.28)

O “afeto adversário” (Pereira, 2017, p.28) do crítico diante da publicação de Klinger traduz um contraponto biográfico exposto pelo próprio Pereira no texto acerca de sua infância e adolescência pobre, sem livros, na periferia de Salvador, realidade muito similar à minha história de vida, mas que nem sempre converte *a priori* e obrigatoriamente a escrita de si em procedimento sentimental, até mesmo porque se procura, nos dias de hoje, evitar a prática dos impressionistas do século XIX, ressignificando, assim, a experiência subjetiva no texto, construindo-se habilidades interpretativas que trafegam entre os polos da reflexão e da intuição, das anedotas e do argumento teórico ou especulativo, sem necessariamente uma dimensão se sobrepor à outra.

Por outro lado, os lamentos de Klinger diante do passado e da memória familiar e até da sua posição enquanto intelectual eclipsam as benesses do lugar que ocupa e das relações de sociabilidade desenvolvidas na esfera onde atua. A “mínima moralia” (Pereira, 2017, p.31) de Klinger, de acordo com o animoso crítico, abrangeria as proposições confortáveis da ensaísta, ao proclamar a vulnerabilidade de um eu que transforma a escrita em uso terapêutico, posto que, “um pouco como a própria pobreza, essas passagens me falam de condições que têm fisionomia idílica quando observadas à distância, com segurança, e todos os controles higiênicos ativados.” (Pereira, 2017, p.31). Sob essa perspectiva, o crítico tem razão ao declarar serem artificiais e de classe média o esmorecimento e a suscetibilidade presentes na elocução da crítica argentina, contudo, diante de tantos ocassos proclamados em torno da literatura e de sua crítica, o empreendimento da autora não perde de todo o seu valor ao conferir potência e uma nova roupagem ao trabalho que executa.

E é justamente a respeito dessa reconfiguração da tarefa do crítico literário que Wander Melo Miranda nos lembra, em “A pós-crítica e o que vem depois dela” (2018), sobre a necessidade de uma alternativa diante da expansão das artes, em geral, pois o exercício crítico acadêmico deve rever sua forma de expressão perante a “experiência da leitura atual, atravessada por incorporações e desincorporações, associações e dissociações [...]” (Miranda, 2018, p.01). O crítico destaca, como muitos outros autores, a importância de uma forma de crítica literária e cultural no presente que seja mais observadora e experimentadora, do que avaliadora, embora o processo de análise do objeto artístico, literário, permaneça, sob o meu ponto de vista, justamente entre essas duas outras dimensões. O desafio da crítica seria, então, fazer “emergir novos valores que deem conta do trânsito indisciplinado da letra contemporânea.” (Miranda, 2018, p.04). Em compensação, a crítica de literatura tem sido crítica de si mesma, há um tempo, apesar da necessidade de autoexpressão maior nas últimas décadas, uma vez que “a crítica literária deixou de ser a mediadora por excelência da relação

entre o texto e o leitor” (Miranda, 2019). A pluralidade e mutabilidade das artes literárias, plásticas, visuais e cênicas, em suma, lança para a crítica necessárias transposições de fronteiras, já que, nesse circuito, o crítico é também ator do discurso, pois “a escrita performa mais para ser experimentada do que julgada e na qual papéis e identidades do autor e do leitor trocam incessantemente de lugar [...], embora toda forma de identificação não escape de todo à performance, à metamorfose ou ao travestimento” (Miranda, 2019, p.02-04)

Diante desse panorama, é plausível afirmar que o aprimoramento do ensaísmo nas últimas décadas, em especial nas universidades do País, está vinculado, também, mas não exclusivamente, ao que Eneida Maria de Souza denominou de “legado às vezes ambíguo” (Souza, 2021, p.175) de Roland Barthes para a academia, bem como para a crítica literária brasileira, associado aos mais de cinquenta anos de desenvolvimento dos cursos de Pós-graduação no Brasil, caracterizados por múltiplas correntes teóricas estrangeiras e latino-americanas, cujos desdobramentos ainda ecoam entre nós. Em “Crítica e alta costura” (2021) Souza ponderou sobre a recepção de Barthes na sociedade francesa, a partir da imagem metaforicamente analisada do lenço “Roland Barthes - Fragmentos de um discurso amoroso”, lançado pela marca francesa Hermès, em 2015, como celebração, à época, ao centenário de Barthes. Nesse sentido, a ensaísta refletiu sobre a formação de várias gerações de críticos latino-americanos, a partir dos escritos barthesianos:

Defensor da escrita que se inscreve sob a marca do corpo, do toque sensível na página em branco, pela contaminação entre sujeito e objeto, o crítico abriu portas tanto para exageros interpretativos cometidos pelos seguidores, como ampliou a dimensão rarefeita dos estudos literários. A crítica contemporânea, guardadas as distintas tendências, reveste-se do estatuto ambivalente de uma linguagem entre ensaio e ficção, teoria e autobiografia, narrativa e documento. Diante da precariedade dos meios e dos suportes comunicativos, a literatura, o livro e a crítica perdem a antiga hegemonia e se transformam em práticas culturais, compatíveis com outros textos e despidos de uma total autonomia. A presença autoral, antes marcada pelo domínio da escrita e sua propriedade, cede lugar à enunciação coletiva, à mistura dos gêneros e à dicção narrativa da crítica. A separação heterodoxa entre ensaio e ficção é substituída pela concepção de linguagem que desconfia da natureza científica do texto crítico, atribuindo-lhe maleabilidade no trato com os temas, sem colocá-los em situação exclusiva. (Souza, 2021, p.180)

No que concerne a esta tese, a enunciação dos críticos Denilson Lopes e Diana Klinger, em primeira pessoa, evidencia o valor conferido à presença do autor na cena textual analítica e de pesquisa, ao se buscar um relacionamento com o mundo mediante gestos, esquecimentos, silêncios, afetos, paixões, modulações de uma atividade em movimento, que se distancia de classificações e conceitos restritos ou articulados a critérios de verdade, deixando-se, assim, a

prerrogativa de um fazer crítico normativo em favor de uma percepção fraturada e estetizada do pensamento, integrando-se, portanto, ao circuito das forças e intervenções expressivas que definem as esferas das artes e das humanidades, em especial, nos últimos anos.

Seguindo, ainda, essa trilha de críticos que refletem sobre esse retorno do sujeito ao campo da arte e da crítica, Natalia Brizuela (2014) pensa a escrita como uma prática artística, principalmente diante das obras de Mario Bellatin, em diálogo com as peculiaridades da produção de uma literatura latino-americana contemporânea fronteira, liminar, de sorte que a pesquisadora buscou outro modo de compreensão dessas obras, isto é, a partir da existência de “uma fotografia escrita.” (Brizuela, 2014, p.17). Com as devidas distinções, utilizo-me dessa habilidade de leitura para compreender o meu *corpus* de trabalho, em razão da produtividade da noção desenvolvida por Brizuela de que é possível escrever fotograficamente. O que entrevejo nas publicações da crítica literária contemporânea é a existência de instantes eternizados, mas também estetizados, montados como num álbum de retratos, fragmentariamente construído, entre recortes e colas. Essas fotografias narrativas contam histórias de si, de uma geração histórica e cultural específica, ora da teoria literária e suas correntes, ora da memória do presente, ou ainda da própria crítica brasileira. Os negativos dessas imagens são dispostos aos olhos do leitor, como também são parte da obra avaliativa. Segundo Brizuela, “a fotografia é uma operação sobre os materiais da vida” (Brizuela, 2014, p.23), o que nos diz a respeito de sua fugacidade, pois cada movimento do olhar é diferente, portanto, jamais sua captura será uniforme, linear, homogêneo. Entre a vida e os ângulos da câmera ou da tinta sobre o papel, a mutabilidade do gesto da escrita crítica dá-se em diferença.

Ainda que as fotografias funcionem de forma diversa em Diana Klinger, pois, ao menos em *Literatura e ética*, os retratos testemunham os acontecimentos vivenciados pela autora por seus familiares, observo que, nesse processo de recordação, o procedimento figurativo da imaginação, da recriação de cenários não mais existentes, expõe, a contragosto, o artifício do engenho que se autoriza, mediante o selo da autenticidade do relato. Contudo, esse recurso de leitura em deslocamento efetivado pelas publicações da crítica literária explorada nesta pesquisa, me faz imaginá-la como uma série de afrescos, de murais ou de telas, através dos quais se projetam ideias, conceitos, fragmentos, imagens, aforismos, superfícies oblíquas, nada rugosas, por vezes apresentada em alto relevo, a depender da proposta do crítico, das suas condições de produção, considerando as modulações internas ao texto e externas quanto ao regime das artes no presente, já discutidas no segundo capítulo. Logo, parece-me haver um desejo de autoria por parte da crítica do século XXI, no sentido de exigir, a qualquer custo, relevância no cenário das Letras e da cultura nacional. Acredito que posso, com as devidas

ressalvas, empregar a concepção agambeniana (2007) de se pensar a figura do autor como gesto, ou seja, como um processo de subjetivação, mesmo sob o jogo de sombras, entre presença e ausência, dinâmica paradoxal que move e estimula esse “lugar possível, [...], de uma ética, de uma forma-de-vida.” (Agamben, 2007, p.53). Todavia, não se trata de um retorno ao real, posto que, segundo o filósofo:

O sujeito \neg assim como o autor, como a vida dos homens infames \neg não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto \neg se pôs \neg em jogo. Isso porque também a escritura \neg toda escritura, e não só a dos chanceleres do arquivo da infâmia \neg é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmo produziram \neg antes de qualquer outro, a linguagem.” (Agamben, 2007, p.56-57).

Para além da linguagem, porém sem adotar uma ótica ingênua de leitura fundamentada na empiria do real, creio apreciar melhor as proposições de Hans Gumbrecht (2010), quanto ao que intitula de produção de presença. O filósofo repensa determinadas condições de produção do saber nas ciências humanas, a partir de uma epistemologia que não seja hermenêutica, caracterizada como o método preponderante de conhecimento, em que um texto traz sentidos que devem ser postos a descoberto pelo intérprete, e nem metafísica, isto é, definida pelo teórico como a “atitude, quer cotidiana, quer acadêmica, que atribui ao sentido dos fenômenos um valor mais elevado que à sua presença material” (Gumbrecht, 2010, p.14). O filósofo vai ao encontro da produção de presença como forma de conhecimento nas humanidades, em contraposição à distância do mundo e de seus objetos, conduta que marcou a interpretação e o sentido na atuação acadêmica. O afetar a percepção por esses objetos é o que caracteriza a produção de presença, mecanismo que não é necessariamente mediado pelo conceito, mas pode ser traduzido na relação espacial com o mundo e com as coisas ou através da presentificação do passado.

Nesse processo de buscar alternativas epistemológicas para a tendência de extrair o sentido dos fenômenos que analisa, tarefa quase inevitável e imediata do pesquisador, Gumbrecht revê a vocação hermenêutica, consolidada com a modernidade e o cogito cartesiano que reproduz o saber em dicotomias, como mente e corpo, espírito e matéria, embora considere que “a interpretação é parte integrante e necessária do estar-no-mundo.” (Gumbrecht, 2010, p.10). O autor nos alerta para o valor da presença no processo interpretativo, isto é, para a percepção da espacialidade das coisas tangíveis aos nossos corpos e não somente apreensíveis

por uma relação de sentido, de modo a nos chamar a atenção para aquilo que o significado não pode transmitir.

Penso que a cultura da presença convive em tensão com a cultura do sentido, como sugere o autor e é essa tensão que devemos ter como guia no ato analítico, apesar de ser um exercício complexo que exige certo desnudar de aparatos habituais de leitura e de conduta por parte do intérprete. Não obstante, a crítica brasileira contemporânea tem procurado esquivar-se do afastamento excessivo que cingiu por bastante tempo sua prática avaliativa, pois ora aproxima-se da matéria de estudo, ao ponto de confundir-se com ele, ora prevalece a atitude pendular entre aproximação e distanciamento frente ao *corpus* artístico explorado, de maneira que, talvez, eu possa me apropriar das asserções do filósofo, para dizer que a práxis crítica tem oscilado entre “efeitos de presença e efeitos de sentido” (Gumbrecht, 2010, p.15). Recordo-me, inclusive, do *modus operandi* adotado por Eneida Maria de Souza ao transitar por espaços heterogêneos do saber, sem conservar essencialismos interpretativos, buscando possuir justamente como habilidade crítica o duplo gesto de proximidade e distanciamento durante o processo de análise, oscilando entre cultura popular e cultura erudita, texto e contexto, obra e vida.

A autoexposição na tessitura da escrita acadêmica, ao menos no que tange ao meu *corpus* de estudo, envolve inquietações que compõem o pano de fundo das atuações desse crítico, o qual desliza por entre as esferas da primeira e da terceira pessoa, entre teorias e memórias pessoais, ou quando ocorre a metaforização do discurso investigativo mediante o apelo ao fragmento e ao texto enquanto constelação de imagens, diante de uma dicção que se apropria de formas e gêneros variados e desloca a verossimilhança para o plano da enunciação.

Lúcia Tenina (2022), professora da Universidade de Buenos Aires, investigou produções críticas latino-americanas, intituladas como “críticas performáticas”, as quais são afetadas pelos cruzamentos com inúmeras linguagens artísticas, o que caracterizaria a produção literária, sobretudo do presente, de sorte que a autora repensa, assim, o lugar de fala do crítico de literatura na contemporaneidade, os suportes nos quais os textos são veiculados e desenvolvidos, além do emprego do recurso da exposição de si nas obras, mecanismo recorrente no campo das artes, como também do universo acadêmico. Tenina dispõe da noção de “escritura expandida” para compreender as diferentes estratégias adotadas pela crítica, afirmando: “A escritura é central neste processo crítico, situada aqui e agora na crítica, em geral, desde uma primeira pessoa, transformando o texto em uma performance tanto como no ato de exploração da subjetividade.” (Tenina, 2022, p.45. Tradução nossa.). Em geral, observa-se, consoante a ensaísta, serem essas produções problematizadoras de estruturas textuais

convencionais, promovendo, conseqüentemente, uma discussão em torno das formas de enunciação do conhecimento e das maneiras de expor esse saber, o que evidencia o emprego de uma conduta que é avessa ao lugar de verdade e de autoridade, ocupado pela crítica tradicional, mas assume-se a inexatidão e a incerteza como elementos norteadores dos textos, sem a busca por cristalizações avaliativas.

Diante disso, Tenina enfatiza a projeção do sujeito na escrita como algo recorrente e constituinte do próprio processo de investigação nas produções críticas mais recentes, cabendo ao investigador atentar-se para tamanho movimento, o qual tem ganhado fôlego no campo intelectual, visto que é singular: “Esse impulso de sair do lugar de observador de um objeto a ser estudado e ativar uma metodologia que considera o conhecimento como processo e o pesquisador como elemento que afeta a investigação.” (Tenina, 2022, p.46).

Nesse painel de competências da crítica hodierna, despontam habilidades discursivas, que formam, num certo sentido, o conjunto de estratégias constituintes daquilo que Lourival Holanda (2011), de forma bem humorada, denominou de “crítica-dobradiça, entre a universidade e a rua, entre o artigo, o ensaio, a resenha, a internet e a participação dos congressos, entre a academia e o ciberespaço,” (Holanda, 2011, p.08), o que torna o ofício do crítico literário no cenário contemporâneo flexível, de modo que a convivência entre moldes mais experimentais e convencionais é acionada no “palco giratório da crítica literária” (Holanda, 2021, p.08). O peso das teorias não tem impedido o voo pessoal das gerações atuais no campo literário, pois os atores dessas cenas de leitura situam-se entre deslocamentos e posições mais audaciosas e menos prescritivas, ou entre tradição e contemporaneidade, projetando a construção de saberes ambíguos e estilizados. Ao não se arvorarem em tribunais, essa crítica não deseja ser indiferente ao leitor, dando-se ao risco da escrita, já que, conforme Holanda, toda “a análise é sempre uma aposta.” (Holanda, 2011, p.11).

Ainda que a melancolia assuma o semblante, em dados momentos, dos críticos explorados neste capítulo, ela não deve necessariamente ser confundida com marasmo derrotista, mas pode ser vista como uma nuance do ceticismo presente em qualquer pensamento intelectual. Mesmo com a chancela do “acadêmico”, o ensaísmo dos autores que fazem parte deste trabalho, não é tolhido por qualquer arcabouço conceitual, embora não abram mão das nomenclaturas, porém intensificam a liberdade da imaginação criativa e a abertura para outras formas de percepção e de sensação escriturais, elementos constituintes e imprescindíveis das regras do jogo no presente. Recupero as proposições de Holanda (2011) para enfatizar o justo “grão de sal” (Holanda, 2011, p.14) da crítica contemporânea, que não deseja para si a pecha de insossa, mas quer, sim, avançar na aventura da contingência da força da arte e da escrita,

sem a adoção de uma “postura acadêmica abusiva que, com pesados véus e reverências, asfixiava em enfado a possível força instigante do texto. Teóricos tendem a pontificar; e aí a gente já perde o melhor do étimo: ser ‘ponte’.” (Holanda, 2011, p.15).

CAPÍTULO 5

A POROSIDADE DAS FRONTEIRAS DESGUARNECIDAS DE ALBERTO PUCHEU

Em favor da criação: a expressividade colorida de um pensamento crítico

Em entrevista a Bia Corrêa do Lago para o programa “Umas palavras”, em 2015, Alberto Pucheu discorreu acerca de sua trajetória acadêmica, poética e a maneira como passou a conduzir as produções teóricas e críticas, a partir de sua hibridização, e de como uma esfera terminou por interagir com a outra, estratégia empregada para sua própria sobrevivência enquanto escritor. Os óculos de sempre, flutuantes, como flutuam as frases de sua corporalidade, a camisa azul turquesa exibida ao espectador, os cabelos longos, a voz grave a discursar, a palestrar, contribuem para o impacto da presença desse poeta afetado por grandes emoções. As modulações de tom, o transbordamento do verbo, ecoam como o arfar das correntes de um rio caudaloso, em que o sujeito está a nadar, entre braçadas e mais braçadas, a mover-se para frente. Os meneios da cabeça, o lançar de mãos para o alto como se quisesse reger uma orquestra sinfônica ou alcançar o vapor das nuvens a se perder por entre os dedos parecem persistir também em sua escrita ensaística. Esse entusiasmo se coaduna com a performatividade exigida para a cena da entrevista, para o palco das plataformas digitais, associado, com o mesmo ardor, a um repertório intelectual vasto e consolidado. A viva fala do crítico talvez até se contraponha ao próprio cenário emoldurado por livros estaticamente exibidos, a fim de conferir à circunstância uma atmosfera intelectualizada. No entanto, a energia que emana do discurso de Pucheu, a disposição para tratar de assuntos que lhe afetam, como o diálogo entre poesia, crítica, teoria e filosofia, desestabilizam a própria ordem dos objetos e da cronometragem linear do tempo da interlocução.

Os cortes nas frases entoadas na referida entrevista deixam entrever as fissuras empreendidas ensaisticamente pela figura do autor, as quais serão exploradas ao longo deste capítulo, bem como as projeções midiáticas do crítico. A escrita-acontecimento de Pucheu, que irrompe do texto e transcorre pelas mãos em sudorese do leitor, converte-se em força que cintila e provoca, exercício de leitura e de escrita que me parece atualizado a cada página, transformando a crítica em ato contingente de criação, e de análise também, ainda que esse processo ocorra por nuances bastante singulares. A camisa de linho do novelo das linhas que tecem os textos do entusiasta crítico denota o despojamento do corpo figurativo do professor da UFRJ, bem como a expressividade das exclamações que regem o saber manifestado diante

dos enquadramentos das câmeras que tentam, inutilmente, capturar a oscilação dos muitos meneios e acenos do ritmo frenético de sua voz e de sua dança corporal, de modo que o olhar do espectador permanece em constante movimento a acompanhar a palavra-gesto-imagem do ensaísta.

Em síntese, posso dizer que a maioria dos ensaios de Alberto Pucheu é assinalada pela densidade do pensamento exposto ao leitor, como num jorro poético, de sorte que podem ser lidos de um só fôlego. A feitura de seus textos é formada por linhas que (des)organizam sua reflexão, a qual é constituída, às vezes, por blocos textuais longos, interrompidos por breves momentos de respiração para, em seguida, adentrarmos em novos fluxos labirínticos entre poesia, filosofia, crítica, teoria literária, psicanálise, entre verso, prosa, e ensaio, por exemplo. Pucheu transita livremente pelos bosques do saber poroso que demarca a sua assinatura ensaística. Mais do que um entrelugar, há o sobrepor de gêneros, de discursos disciplinares e artísticos, de maneira que o crítico escreve mesmo “por cima do texto”, no palimpsesto discursivo que constitui o seu traçado singular na esfera das Letras. A mobilidade de sua escrita pode ser caracterizada pela cinesia pendular entre texto e contexto, obra e vida, reflexos de um mesmo espelho de tinta da linguagem. Contudo, persiste a obsessão por compreender o significado do que estamos acostumados a denominar de contemporâneo, assimilado filosófica e esteticamente pelo crítico.

A vastidão das publicações de Alberto Pucheu, bem como a configuração da sua escrita ensaística me fazem pensar na posição ocupada pelo autor no cenário literário e cultural brasileiros, em razão do nível de superlatividade que atravessa seus textos e condutas midiáticas, pois há um derramamento do verbo, esgarçado nas obras e na elocução presente nas muitas entrevistas concedidas à mídia. Pucheu é o crítico, ao menos quando o comparo com os demais intelectuais que formam o meu *corpus* de estudo, mais engajado nas redes sociais, fazendo postagens frequentes sobre literatura e política, escrevendo em verso ou prosa sobre temas diversos, como lançamento de livros e tragédias ambientais, como a de Mariana (2015), além de marcar presença, por meio de diversas entrevistas, nos meios de comunicação de massa e nas plataformas digitais, o que lhe confere o status de crítico-pop, nesses espaços ocupados de atuação e de performance.

Gostaria de apontar, dentre os artistas que realizaram releituras da obra de Alberto Pucheu, a iniciativa de Roberto Corrêa dos Santos de dramatizar poesias do crítico juntamente com trechos do livro *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977), de Roland Barthes, pondo esses autores em tensão no auditório da Caixa Econômica Federal (2014); como também a disposição de Paulo Sabino, no filme *Meu nome é tumulto* (2018), do Coletivo Pitoresco, ao

ler também “Para que poetas em tempos de terrorismos?” (2017), em pleno Largo da Carioca, no Rio de Janeiro. Essas apropriações artísticas ressignificam e fazem vibrar a obra do intelectual carioca. A banda fluminense Letrux abriu o show “Línguas & Poesias” (2019) com o poema “É preciso aprender a ficar submerso” (2013), recitando-o ao som do piano e do vibrafone; Fábio Belo, psicanalista, o declamou para seus seguidores no Youtube (2018); a artista plástica Danielle Fonseca fez um vídeo artístico com o poema (2011); dentre outras interpretações que tornaram o referido texto um dos mais reconhecidos da obra poética de Pucheu. “É preciso aprender a ficar submerso” foi escrito originalmente em 2009 e, nesse período, detinha o título “O dia em que Gottfried Benn pegou onda”, trazendo referências do universo do surf. Contudo, foi em 2013, que o poema recebeu o título de seu primeiro verso, publicado na obra *Mais cotidiano que o cotidiano* (2013), ganhando, porém, maior notoriedade onze anos depois, em 2020, pois diversos artistas, cantores, atores e escritores incorporaram a poesia em suas apresentações. É possível dizer que, durante esse intervalo de tempo, muitos acontecimentos históricos marcaram as condições de produção e de leitura de “É preciso aprender a ficar submerso”, o qual ecoou em meio à pandemia do novo coronavírus, que atacou a nossa respiração e se fez presente em todo o mundo, contaminando mais de 655 milhões de pessoas e impondo a reclusão social.

O sucesso do poema deve-se, portanto, à convocação poética e ética de resistência feita por Pucheu. Após o mergulho reflexivo, emergimos mais fortalecidos e, sem dúvida, esse período será marcado pelas palavras de Pucheu. A potência do poema é assinalada por anos incertos, pelo desejo de esperança e indignação. Recordemos que em 2013 houve o incêndio na boate Kiss, em que morreram 242 pessoas no Rio Grande do Sul, a renúncia do Papa Bento XVI ao pontificado, elegendo-se um cardeal argentino como o novo papa, as Jornadas de Junho, com manifestações contra o preço do transporte em algumas capitais brasileiras, que desencadeou a maior onda de protestos da história do país, com milhares de pessoas indo às ruas contra a corrupção e por melhorias no transporte, na saúde e na educação. Diante dessa conjuntura, a arte poética de Pucheu detém um caráter problematizador e político, sobretudo atualmente, quando busca dialogar com questões literárias e históricas caras ao presente, como o terrorismo, a ditadura militar brasileira e a ascensão da extrema direita no mundo.

Pucheu intensifica o diálogo entre os papéis e os domínios que atravessa, visto que é poeta, professor, crítico, tradutor, ensaísta, diretor, organizou antologias poéticas de escritores mais recentes, realizou entrevistas com artistas variados, o que demonstra o desejo de dar contornos abertos e plurais ao projeto multicolorido do seu trabalho na academia nacional. Observo ainda a estratégia de sociabilidade construída pelo autor no que concerne à valorização

da amizade, dos afetos intelectuais estabelecidos, isto é, da cordialidade para com os pares, evitando o confronto aberto, o conflito, a indisposição pessoal. Não é hostil aos novos escritores, pois estimula a movimentação do circuito literário, potencializando a heterogeneidade que constitui o cenário das artes na atualidade. Abandona, assim, a máscara do crítico ferino de outrora e os lamentos pelos tempos que não voltam mais, ao optar pelo sorriso à vida e aos seus interlocutores, angariando a simpatia de quem inclusive possa ser avesso à sua crítica poética e filosófica. É possível observar esse aspecto cordial nas relações construídas no campo literário, bem como a proposta crítica que desenvolve, em uma de suas entrevistas concedidas, aqui, à revista *Poesia Viva* (2005):

Para mim, o trabalho teórico é a continuação do meu projeto poético. Privilegio, no teórico, vetores do que privilegio no poético, ainda que um não se reduza ao outro nem queira, de modo algum, espalhá-lo. [...]. Assim, só escrevo quando já disse um sim integral àquilo a partir do que escrevo. Não gosto da crítica como julgamento, como instância de decisão sobre o valor \neg negativo \neg de um texto. Para que falar do que achamos ruim, se tem tanta coisa boa por aí? Gosto de partir daquilo que Pessoa disse ser um dos fatores fundamentais à crítica: a simpatia. Ser tomado pelo livro que me atravessou, descobrindo uma brecha por onde posso conseguir reinventá-lo, pensá-lo, escrever, mais do que sobre ele, se possível, por sobre ele, vem sendo a condição para que eu escreva ensaios, críticas, resenhas, poemas teóricos, o que quer que seja. (Pucheu, 2005, p.02)

A escrita de Pucheu, porém, não realiza, segundo minha percepção, qualquer concessão ao leitor, não havendo espaço para a comodidade emocional ou biográfica, resvalando num apaziguamento do sujeito, uma vez que o crítico escreve para dispersar as ideias e provocar o receptor, mediante o estranhamento de seu ofício filosófico e teórico, marcado por um dinamismo que impulsiona e irradia luminosidade ao avaliar o tempo presente de forma afetiva. Entre modernidade e contemporaneidade, o autor atualiza a tradição humanística e literária, repensa conceitos, realiza panoramas, traz à tona a poeira ruiva da arte que faltava no semblante do exercício da crítica, ao tensionar os limites da linguagem, distorcer horizontes de leitura cristalizados a respeito do que entendemos convencionalmente como texto acadêmico, transformando-o, por vezes, em imagem caleidoscópica de um saber intenso e vibrante. Ao comentar a obra de Roberto Corrêa dos Santos, o ensaísta formulou hipóteses sobre a atividade da crítica literária, afirmações que podem ser ampliadas para pensarmos a maioria dos seus próprios escritos:

a crítica, que tem a ver com o jogo de cópias da caverna e com o carvão do desenho, que acata a maquiagem ou o make-up, não resiste a uma intervenção transfiguradora que distorce e desconfigura o objeto por sobre o qual ele se aplica, mostrando-o enquanto nele mesmo perdido; ela desenha, retoca, aumenta, retira, alonga, cobre,

suaviza, interfere, enfim, ativamente no outro texto, descobrindo, no antigo, novas redes de relações, outras possibilidades de encontros não antevistos, até chegar à composição de um novo texto, de uma nova ‘Senhora’, [...] desconhecida de todos. (Pucheu, 2012, p.60)

Entre maquiagens e retoques, altera-se o rosto dessa crítica enquanto personagem de si mesma. Escreve-se sem molduras ao se conjugar criação e saber universitário, sem recair no que o autor denominou de “complexo de rebocado” ou “síndrome cinzenta” da crítica brasileira (Pucheu, 2012, p.87). A plasticidade do verbo de Pucheu, ao discorrer sobre seus objetos de estudo, ganha força ao esmaecer as demarcações entre uma instância discursiva e outra, isto é, na busca por uma escrita como gesto de integração de novas estruturas de pensamentos, gerando uma convulsão dos sentidos apreendidos pela audiência, em espanto, perante o que se encontra diante dos olhos e colado ao corpo. A proposta amplamente difundida em suas publicações e nas entrevistas fornecidas aos meios de comunicação acerca do “desguarnecimento de fronteiras”, é uma tentativa de reunir a linguagem, o homem, a vida cotidiana e o conhecimento teórico, horizontalizando-os ao pôr esses discursos em relação. A multiplicidade de vozes presente na malha crítica do pesquisador, ao consubstanciar ideias, proposições de filósofos, de poetas e de romancistas, por exemplo, temporalmente afastados no tempo projeta uma perspectiva atualizada sobre as obras exploradas, materializando o entrelaçamento entre arte e vida, sob um prisma simultaneamente apaixonado e analítico. O entusiasmo que emana dos textos de Pucheu forma seu programa ensaístico e poético, bem como traceja suas aparições na mídia, o que confere à atividade do intelectual um ponto de vista solar, que rejeita qualquer tom melancólico em sua prática, espécie, talvez, de perlaboração de crises, traumas e conflitos anteriormente assumidos no domínio da crítica literária.

O aspecto casual e, eventualmente, despojado da reflexão desenvolvida pelo Professor de Teoria Literária da UERJ não deve confundir o leitor, uma vez que nada é aleatório no jogo de cartas marcadas do tabuleiro de Pucheu. Em seus vários escritos, conserva-se a perplexidade diante da vida, transferindo a força da atitude crítico-criativa para o destinatário, mobilizando-o a participar da empreitada, a partir de um arrebatamento do saber eletrizante rabiscado pelo poeta-crítico, como efeito de leitura imediato, frente ao rasgar-se da palavra, do objeto retalhado, da deglutição de formas, estilos, fundamentos e conceitos no ato de uma escrita que regurgita poética e meditativamente para a audiência esse amálgama espiralado de ideias e ritmos. Nesse sentido, o interlocutor deve permitir-se ao ritual de posse, que algumas das publicações do ensaísta demandam para o seu entendimento. Erguem-se as ideias entre

centelhas de vida e retalhos de discursos outros, numa impostura crítica que reverbera outras possibilidades expressivas para os textos do artista-crítico ou do teórico-artista, ampliando perspectivas ao recusar-se a aceitar formas pré-estabelecidas de pensamento.

A escrita como desvio ou a prática desterritorializante da crítica se impõe nas obras até aqui investigadas, como podemos observar em *Escritos da indiscernibilidade* (2003), *Pelo colorido, para além do cinzento* (a literatura e seus entornos interventivos) (2007), *O amante da literatura* (2010) e *apoesia contemporânea* (2015), além de outras publicações dispersas nos periódicos especializados dos cursos de pós-graduação difundidos no País. Ratifico que não irei me ater, especificamente, à poesia de Pucheu, em razão da minha proposta de trabalho se concentrar na produção ensaística dos críticos, forma de delimitar o meu objeto de estudo, já que as produções do poeta e pesquisador abrangem um número muito vasto de textos, impossibilitando a realização, ao menos nesta pesquisa, de investigações mais pormenorizadas.

As proposições formuladas por Alberto Pucheu no que concerne à pertinência de um ofício crítico criador foram utilizadas nos capítulos anteriores desta tese e acredito então ser válido enfatizar tamanha peculiaridade em sua dicção ensaística. Como vimos em *Pelo colorido, para além do cinzento* (quase um manifesto) (2007), Pucheu defende uma conjunção radical entre os domínios crítico e poético, de modo a enfraquecer o metadiscurso cinzento que definiu o exercício da crítica literária no campo das Letras. Logo, o comentário avaliativo precisaria conter a força poética da obra sobre a qual o analista se debruça. O poder de fruição e de qualidade do objeto artístico converteria o fazer crítico em componente fértil, firmando uma zona de vizinhança entre a poesia e a filosofia, entre o teórico e o poético, ao se elevar ao máximo a força dos sentidos acionados criativamente. Desse modo, os saberes científicos se tornariam mais permeáveis, transformando “o leitor-crítico em leitor criador ou escritor-intensivo [...]” (Pucheu, 2007, p.17). O “pensamento colorido” no âmbito teórico e acadêmico se faz presente em muitas das publicações de Alberto Pucheu, enquanto matéria reflexiva, como também na própria realização de seus escritos. Ao transformar-se em um crítico-artista ou em um teórico-artista, o crítico de literatura assume uma posição que ultrapassa o *modus operandi* mais convencional, ao construir uma relação audaciosa com o texto. Essa atitude combativa de Pucheu configura-se, então, como um questionamento da própria tarefa analítica, a qual não perde o rigor reflexivo, mas adquire uma consciência teórica-inventiva.

O exercício de uma crítica literária que se esquia do discurso dogmático no desenvolvimento de suas apreciações encontra-se presente nas atividades ensaísticas exercidas pelos autores estudados nesta tese, visto que não desejam engendrar epistemologias a respeito do material investigado, assumindo o comportamento de inquisidores dos meios artísticos, pois

persiste o nível de flexibilidade formal, discursivo, estético, temático e analítico na maioria das publicações dos intelectuais aqui examinados, ao afastarem-se da noção de verdade do saber formulado em suas respectivas avaliações. No entanto, suas metodologias de trabalho, ainda que detenham certas peculiaridades, não frustram a construção de um conhecimento sobre a obra examinada, mesmo que seja aberto e parcial, sem refletir o acúmulo de informações enciclopédicas ou de um saber puramente demonstrativo no traçado dos ensaístas.

Dentre os precursores dessa poética da crítica, segundo o próprio Pucheu, encontra-se Eduardo Portella, o qual já havia argumentado sobre o vínculo entre crítica e criação em seu livro *Fundamentos da investigação literária*, (1981), embora tenha defendido uma perspectiva hermenêutica de análise. O crítico baiano, porém, reconheceu a importância da interdisciplinaridade para a ampliação de horizontes interpretativos no processo crítico, dado que “a reflexão literária é uma reflexão voltada para o setor do estar. Enfatizando o estar, a função criadora se projeta como um ato de liberdade.” (Portella, 1981, p. 35). O autor acreditava na autonomia do texto literário, de sorte que o ofício do comentador estaria para além de certos pressupostos da linguística estruturalista, até então vigente, como o foco na relação entre os signos de uma língua. A crítica ontológica postulada por Portella destaca o diálogo entre as diversas linguagens, bem como entre o dito e o não-dito existentes em uma obra, a qual seria avaliada por meio de uma dinâmica entre os textos, libertando-a de qualquer nomenclatura ou prisma normativo. Alberto Pucheu se apropria de parte dessas ideias e as amplia ao engendrar o seu projeto poético-crítico, sem, no entanto, conceber a atividade da crítica, como queria Portella, sob uma perspectiva imanentista, o que pode ser verificado ao longo das últimas publicações de Pucheu, visto que busca articular dimensões estéticas, culturais, humanísticas, políticas e filosóficas no desenvolvimento de seus comentários críticos.

Em “Escritos para o lado de dentro das lentes dos óculos” (2007), o professor da UFRJ constrói, mediante blocos textuais, comentários breves sobre Emily Dickinson, Clarice Lispector, Arthur Bispo do Rosário, Fernando Ferreira de Loanda, Emmanuel Carneiro Leão, Manoel de Barros, Gilles Deleuze, por exemplo, aproximando a crítica da poesia e do discurso filosófico. O interlocutor tem acesso às impressões de leitura do crítico acerca de cada artista comentado de forma fragmentária, difusa, por meio do tom provocativo das asserções. É interessante observar que o referido texto, delimitado por aforismos, foi publicado no livro de poesia reunida *A fronteira desguarnecida* (2007), bem como na coletânea de ensaios *Pelo colorido, para além do cinzento* (2007), o que denota a ambiguidade da postura de Pucheu e, conseqüentemente, dos microensaios ou dos poemas em prosa elaborados pelo intelectual. Esse traço híbrido reflete grande parte do seu projeto ensaístico, desfazendo-se, aqui, a possível

ilusão do leitor de encontrar a intimidade dos autores e dos filósofos, como parece querer sugerir o título “Escritos para o lado de dentro das lentes dos óculos”. Todavia, a parcialidade daquilo que se propõe é de imediato exposta ao destinatário, por meio da seguinte frase que inicia o texto: “Colocar a pergunta certa – o mais difícil.” (Pucheu, 2007, p.54), de modo que vislumbraríamos apenas a tentativa de se construir leituras em uma zona escorregadia, instável, de escrita.

Ao longo dos blocos textuais, observo a preponderância das frases calculadas, a presença de reticências e, sobretudo, de travessões constantes, marcando as interrupções das ideias, a suspensão do pensamento, o qual se mantém aberto, sem a pretensão de concluir o raciocínio exibido. O esforço imagético, sintático, conceitual e rítmico do ensaísta produz deslocamentos na corporificação do pensamento exposto aos olhos da audiência. Vejamos o fragmento sobre Clarice Lispector:

Num livro, uma frase – uma ferida. Contaminada. Um vírus, à espreita, para se espalhar. Sem uma ferida, que se propaga, não há frase, não há livro. Sem uma ferida, não há leitor. Num leitor, em qualquer lugar impalpável, uma ferida, mas não a frase contaminada. A diferença do livro: espalhar, não a ferida – que está, sem ela, não há leitor -, mas, além de cutucar, de dentro, a ferida, espalhar o vírus, na outra ferida, até então imunizada. A frase, o livro – uma contaminação. O leitor, ferida viva, tenta - esparadrapá-la. Consegue: esparadrapa a frase. Não o vírus. Que o invade. Um outro leitor, desse livro, página contra o sol, descobre a frase: ‘Pedir? Como é que se pede? Pede-se vida’. E vejo, então, o que já me contaminara. (Pucheu, 2007, p.55)

A escrita como ferida aberta a esguichar o sangue sobre as páginas dos livros articula as dimensões da vida e da arte, situadas em um mesmo plano. Os períodos curtos conferem um ritmo cadenciado ao texto, bem como promovem cortes na tessitura do parágrafo, rasgando as peles das palavras, organizadas em torno de imagens sensoriais e orgânicas. Exige-se a intensidade da entrega no contato com o literário, que requer energia vital na construção de sentidos por parte do receptor. Ao mesmo tempo, o sujeito da enunciação nos alerta, metaforicamente, para os momentos de espanto e de arrebatamento propiciados pelos escritos de Clarice Lispector, para a epifania de sua narrativa. Ademais, é possível entrever, ao final da citação, o jogo de vozes discursivas entre autor e interlocutor, em que se notabilizam possíveis questionamentos por parte do público e a constatação do próprio emissor ao se ver também contaminado por aquilo que acabara de poeticamente escrever ou encenar. Aqui, cabe uma observação, pois, no decorrer da obra acadêmica de Pucheu, ao menos até onde investiguei, são raros os momentos em que se contempla a presença de uma primeira pessoa a expressar alguma nota mais autobiográfica. No entanto, nesses *Escritos*, curiosamente, há um fragmento intitulado “Autobiográfico”, que reproduzo a seguir:

Em família, sempre fui tido por poeta difícil, ilegível. Como ninguém é profeta em sua terra, uma cunhada perguntou a um escritor que morava fora: É sério mesmo – ou pura embromação? Ria-me da fama. No último lançamento, carinhosamente, um tio me disse: Antes, não entendia nada de seus livros, agora, não entendo nem o título! Em seguida, sua neta de oito anos, sentada no chão do corredor do shopping, encostada no vidro da loja de balas toda colorida, lia compenetradamente os ‘Escritos da Indiscernibilidade’. Meu tio lhe perguntou: Você está entendendo alguma coisa? De soslaio para não desviar o olhar do livro, na bucha, Juju respondeu: Tudo! Nada como leitores com o pensamento ainda não viciado. (Pucheu, 2007, p.59)

Após a leitura destas declarações, recordei-me da fala de Clarice Lispector pronunciada na famosa e última entrevista concedida, pouco antes de morrer, a Júlio Lerner para a TV Cultura, em 1977, em que mencionava a recepção do livro *A Paixão Segundo G.H* (1964) por uma jovem universitária, a qual converteu a obra em seu livro de cabeceira. Em contrapartida, a mesma publicação havia sido um enigma para um professor de Língua Portuguesa do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro. Desse modo, tratar-se-ia, então, de uma anedota pessoal de Pucheu ou de um pastiche ficcional, espécie de tributo à figura de Clarice e sua obra? Não saberemos, porém o mais importante abrange a ambiguidade existente em todos os fragmentos que constituem os *Escritos*, definidos pela tradução poética do pensamento e evidenciando, assim, a concepção do autor acerca de questões classificadas como de foro íntimo. Defende-se, ainda, os diálogos construídos entre as diversas linguagens e entre os poetas, teóricos, artistas, filósofos, de sorte que o crítico estabelece uma rede de afinidades eletivas e de cumplicidades na composição de sua escrita.

A linguagem de Pucheu inventa, convoca, aglutina, dispersa, transita livremente sem se deixar capturar pela domesticação dos moldes caros aos gêneros literários ou textuais. Esse traço ensaístico feito de desapropriações revitaliza a dicção da crítica literária, através de uma espécie de vigor dançante no desenvolvimento de suas avaliações, associadas a afeições literárias, a desencontros, às experimentações, transformando a crítica em ato de subversão e de possibilidades criativas. Embora esteja inserido na mesma linhagem desconstrutora e barthesiana, mas não apenas, na qual se encontra grande parte da obra de Roberto Corrêa dos Santos, autor já analisado nesta tese, Pucheu adota uma conduta menos radical na elaboração de suas produções, pois as intervenções que realiza não são totalmente transfiguradoras do texto, como procede Roberto Corrêa, no presente, pois este desconfigura a própria materialidade dos seus ensaios e do *corpus* explorado. A zona de indiscernibilidade de Pucheu é cingida pelo trânsito entre crítica, verso e prosa, fotografia e conceito, como mencionei mais acima, através de uma sintaxe e uma semântica vigorosas, associados à postura que testa ao máximo os limites entre as esferas das humanidades e da própria linguagem, ainda que sujeito

e objeto não se confundam, posto que prevalece, mesmo após as experimentações empreendidas, o viés reflexivo do que se expõe. Ainda assim, esboçam-se os riscos das formas em deslize efetivadas pelo autor, de sorte que é possível entrever a persistência de senso e sensação em suas intervenções no âmbito da vida cultural do País.

Posso dizer que não saímos os mesmos após imergirmos do vai e vem das ondas que compõem o raciocínio de Pucheu; como após termos passado por um choque sobre as pedras da orla, fechamos os seus livros em vertigem. Essa reação à crise do texto que impacta o destinatário é um efeito premeditado, porém revigorante para aqueles que estão acostumados com leituras mais chapadas. A prosa porosa dos ensaios destilados do autor amplifica o olhar do leitor, personagem requisitada por essa crítica contemporânea apelativa, (des)organizada por arranjos sensibilizadores, os quais estetizam a feitura do texto e a análise dos muitos corpos que atravessam e flutuam em sua malha textual. Há uma força gravitacional que emana dos ensaios de Pucheu, de maneira que o assunto não é separado do modo de abordá-lo. Os sentidos construídos por nós, ao longo da leitura, são revirados e turbinados pelo tônus do traço em disritmia da escrita do crítico-artista. A personificação reflexiva engendrada pelo autor possibilita a criação de uma intimidade com o comentário crítico, bem como com a obra de arte examinada, mesmo após certa transgressão dos protocolos por parte do ensaísta. A disposição pulsante e corpórea das palavras que habitam a dicção de Alberto Pucheu expõe ainda a desenvoltura dos deslocamentos realizados na cena literária, isto é, sua versatilidade nesse campo, ao permanecer entre a rua e o gabinete, o bar e as palestras nos congressos de Literatura, firmando sua rubrica intervalar no domínio das Letras.

Edmon Neto de Oliveira (2012), ao debruçar-se sobre o livro de ensaios *Pelo colorido, para além do cinzento*, já citado em vários momentos desta tese, afirmou que Pucheu defende caminhos avessos a qualquer tipo de segregação entre literatura e crítica, “em proveito de uma escrita anômala, integralmente criadora e colorida, dentro de um campo em que a objetividade doutrinadora é posta em xeque em virtude de uma ebriedade dionisíaca (sem, contudo, perder o rigor), a fim de que seja possível falar do que é grande, de preferência, com grandeza.” (Edmon, 2012, p.04). Seguindo essa mesma linha de raciocínio, André Monteiro (2002), Professor da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), discorreu sobre a rejeição de estereótipos e claves conceituais aprisionadoras pelo autor de *apoesia contemporânea* (2014), na configuração de seus escritos, espécie de porvir da crítica literária na atualidade.

A partir dessas asserções e de outros enunciados, em geral, quanto aos trabalhos de Alberto Pucheu, pude verificar a recepção favorável ao seu pensamento poético e acadêmico, por parte da maioria dos seus pares, ao menos até onde investiguei. A ausência de negativas

em relação à obra de Pucheu lhe permite circular livremente pelos espaços onde atua. O crítico aproveita-se da rentabilidade das aberturas no campo das humanidades e da teoria literária, bem como das peculiaridades do contexto contemporâneo, para consolidar a sua assinatura, mediante publicações contínuas a respeito do fazer crítico e literário, ressignificando ainda o próprio *modus operandi* investigativo, grifado por constelações de imagens, por ultrapassagens do convencional, propondo-se “[...] sair do texto, elevando sua carga suplementar a tal nível que, [...] borrasse cada vez mais o que antes era considerado como discurso primeiro [...]” (Pucheu, 2007, p. 17).

O liame entre crítica e criação pode ser melhor assimilado, com as devidas ressalvas, a partir dos argumentos de Giorgio Agamben (2007), o qual promoveu uma discussão em torno do verdadeiro objeto e do caráter da poesia, pondo em evidência a clássica cisão entre palavra poética e palavra pensante, produzida desde a origem da cultura ocidental. Sob essa perspectiva, a filosofia deixou de engendrar uma linguagem mais singularizada, assim como a poesia rejeitou qualquer estado de autoconsciência. Conforme o raciocínio do filósofo italiano, conserva-se a seguinte dicotomia:

A palavra ocidental está, assim, dividida entre uma palavra inconsciente e como que caída do céu, que goza do objeto do conhecimento representando-o na forma bela, e uma palavra que tem para si toda a seriedade e toda a consciência, mas que não goza do seu objeto porque não o consegue representar. A cisão entre poesia e filosofia testemunha a impossibilidade da cultura ocidental de possuir plenamente o objeto do conhecimento (pois o problema do conhecimento é um problema de posse, e todo problema de posse é um problema de gozo, ou seja, de linguagem). (Agamben, 2007, p. 12)

Agamben desloca essa percepção para o âmbito da crítica, a qual estaria situada nessa ruptura entre o saber racional e o poético, no impasse entre a apropriação sem consciência e a consciência sem gozo. Sob essa direção, o autor advoga em prol da urgência cultural de se encontrar o que denomina de “a unidade da própria palavra despedaçada”. (Agamben, 2007, p.13), de modo a trazer à tona a relação entre sujeito e objeto, e a impossibilidade de se apropriar daquilo que deveria permanecer inapreensível, a obra perquirida. A análise aqui deveria garantir as condições de inacessibilidade do *corpus* estudado e lançar mão de uma metodologia enquanto ato de gozo, sem renunciar ao conhecimento, pondo para escanteio o “perpétuo afiar de facas” (Agamben, 2007, p.10), a extrair o sumo essencial do objeto, mediante uma práxis que define limites e fronteiras. Pucheu reconsidera essa prática de trabalho ao exhibir diferentes camadas e direções que conduzem intensamente o seu pensar crítico-poético-filosófico, elementos constituintes do projeto cingido por um ponto de vista oblíquo,

vazado, que conjuga tramas, saberes e surfa nas ondas da literatura, sem modéstias, comedimentos, por meio de um exercício crítico que dá a ver tanto a arte como a si próprio.

As publicações de Pucheu, em sua maioria, estão atreladas à preocupação com a sucessão de acontecimentos e fluxos do tempo presente ou com as fissuras temporais que integram qualquer época. Essas proposições foram assinaladas por Gustavo Ribeiro em “Interromper o instante, interrogar o agora: poesia e política em Alberto Pucheu” (2017), texto no qual examina as antologias poéticas do referido escritor-crítico. Afirma o Professor da UFMG: “O agora, para Pucheu, são os rasgos no tecido homogêneo do tempo, interrupções que permitem imaginar, ainda que na brevidade de um instante, aquilo que o mundo guarda como potência e força de criação.” (Ribeiro, 2017, p.197-198). É possível, então, vislumbrar na obra do poeta a presença do questionamento amplo dos significados atribuídos ao contemporâneo, vinculado a uma atividade híbrida, que amalgama reflexão política, prospecção conceitual e exercício poético. Ademais, o pesquisador aponta para o procedimento da desfamiliarização existente nos escritos de Pucheu, mesmo quando se detém, ainda que raramente, aos relatos mais autobiográficos em seus textos, de sorte que a despersonalização do sujeito que escreve seria uma abertura para a exibição da linguagem e do valor conferido à arte na escrita e na vida.

A obsessão de Pucheu com a potencialidade do contemporâneo, suas imagens, vozes, discursos e riscos foi pontuada por Ribeiro e afirmo que pode ser notabilizada em grande parte das publicações do crítico, pois preocupa-se com o momento histórico em que vive, produzindo uma reflexão simultaneamente ética, política e poética, bem como lançando um olhar revitalizador e dinâmico sobre as obras e autores do passado e da atualidade, como fez com Machado de Assis, Guimarães Rosa, Nietzsche, Platão, Manoel de Barros, Caio Meira, Roberto Corrêa dos Santos, Deleuze, Antonio Cícero, Leonardo Fróes, Francisco Bosco, Jorge de Lima, Carlito Azevedo, Eucanaã Ferraz, por exemplo, para além de estereótipos, num afluxo prolífero.

Em “Efeitos do contemporâneo” (2015), Pucheu discorre filosófica e poeticamente acerca da natureza do que se convencionou denominar de contemporâneo e a tentativa de historicizá-lo e institucionalizá-lo, tarefa inútil em razão de sua esquivança a qualquer apreensão, já que teríamos acesso somente aos seus ecos no cenário das humanidades e das artes, suas vibrações distintas que afloram, pois o “impacto [...] sobre o pensamento, o afeto e a ação é exatamente seu efeito.” (Pucheu, 2015, p.323). A tentativa de teorização do autor ocorre por intermédio de uma escrita que busca abrir ideias, sem desejar essencializar prismas de leitura. Os parágrafos são densos, longos, de maneira que produzem um estado de êxtase e de

personificação do próprio contemporâneo. Serpenteando à deriva, sem desejar ser enquadrado por mecanismos discursivos encapsuladores de sua potência, o crítico, referindo-se ao contemporâneo, procura “[...] responder a ele com a incompetência assegurada de poder decifrá-lo, para que não se saia de seu enigma, que, ampliando os espaços dos entrechoques das frases, cortam as palavras, sem resolvê-las, sem decidi-las, deixando apenas um quase de sentido \neg um quanto-estremecendo.” (Pucheu, 2015, p.322). A inconsistência do contemporâneo foi traduzida para o leitor por intermédio da delimitação de premissas, ainda que escorregadias, bem como através da forma de comunicá-las pela relativa excentricidade da exposição e da consciência do ensaísta de não querer contornar, textualmente, o que seria descentralizado ou irrepresentável.

Para além da presença marcante do teórico-crítico, parece haver, por outro lado, uma espécie de “amor fati” às Letras, à escrita, uma vez que o teor poético de seus ensaios fulgura como cometa a rasgar a página dos livros de Pucheu, que tece e destece as linhas de sua crítica visceral. As imagens acionadas abrangem os campos dos sentidos visuais, táteis, sonoros, em razão da sintaxe quase barroca de suas asserções. Essa crítica à flor da pele, entre a metáfora e o conceito, reconfigura a relação que o destinatário detém com os textos publicados como científicos, pulverizando, assim, suas percepções. No entanto, ao longo dos ensaios do pesquisador, tenho a impressão de que ele elegeu a noção agambeniana de contemporâneo (2009), já discutida nesta tese, como a melhor das proposições formuladas no campo da filosofia e da literatura. Some-se a isso a recorrência da presença do filósofo italiano nas publicações de Pucheu, como também o seu modo de investigar os escritores e intelectuais do presente e do passado, mas, sobretudo, em virtude das seguintes afirmações:

A mesa de cirurgia do pensamento contemporâneo propicia voluntariamente o encontro fortuito entre nosso tempo e outros aparentemente afastados ao extremo, instigando-nos ao que resta nos dentes da história, ao que, depois de ter sido mastigado e digerido, sobrevivendo, nos leva, a cada momento, a mais uma ruminação, a uma nova experiência com o que sobrou em nossa boca sem que tivéssemos, a princípio, nos dado conta dele. Talvez seja isso de fato o contemporâneo: o sobrevivente. (Pucheu, 2015, p.332).

A expressividade das considerações do poeta vão ao encontro de seu programa em favor de uma crítica mais colorida e desguarnecida, o que pode ser vinculado, num certo sentido, à concepção de “devir” desenvolvida por Gilles Deleuze, em “Literatura e vida” (1997). Consoante o filósofo, o ato da escrita, sobretudo literária, estaria associado a um espaço aberto, mutável, informe, pois não se reduziria a um gesto que impõe uma forma de expressão a uma matéria vivida. Apesar de o teórico dirigir-se especificamente ao fazer literário, à relação entre

literatura e experiência, é possível, de certa maneira, apropriar-me de suas ideias e deslocá-las, a fim de compreender o exercício crítico de Pucheu, como também da maioria dos intelectuais que constituem o *corpus* desta tese. Ao afirmar que “o devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’ [...]” (Deleuze, 1997, p.11) e que “toda escrita comporta um atletismo [...]” (Deleuze, 1997, p.12), o filósofo francês nos alerta para a impossibilidade de compartimentarmos qualquer mecanismo textual em fronteiras ou territórios bem definidos, estanques, uma vez que escrever é um exercitar-se repleto de plasticidade e desdobramentos, recursos empregados pela crítica e que tentei demonstrar reiteradamente ao longo dos capítulos.

Logo, os críticos analisados nesta pesquisa não procuram fixar domínios literários, históricos, teóricos com os quais engendram suas pesquisas, deixando claro que a busca por qualquer totalidade é vã, revisando, assim, limites estabelecidos, ao se promover a reunião de artes plásticas, literatura, música, cinema, documentários, pondo em diálogo épocas distintas e associando texto e contexto, obra e vida, arte e cultura, sem verticalizações. Essa variedade de linguagens pode ser concatenada às reflexões de Foucault em *Freud, Nietzsche e Marx* (1997), quando o filósofo alega ser o gesto interpretativo aberto, inacabado, o que inviabiliza a possibilidade de o intérprete encontrar essências em suas investigações, por meio de uma ótica analítica redutora, mesmo porque “[...] a profundidade não é senão um jogo e uma ruga da superfície.” (Foucault, 1997, p.12).

As contribuições do movimento pós-estruturalista, em geral, principalmente a partir da segunda metade do século XX, e o engajamento ensaístico por parte da intelectualidade na academia, constituíram, num certo sentido, a base sobre a qual estão situadas as experimentações da prática exercida pela crítica literária contemporânea que exploro neste trabalho. Portanto, me deterei, ainda que brevemente, sobre algumas conhecidas reflexões de um dos principais representantes do pós-estruturalismo: Jacques Derrida. No ensaio “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas” (1971), o autor apontou para uma atitude que definiu bastante a sociedade ocidental, como a atribuição de um centro, que organizava o mundo sob um sistema de princípios inquestionáveis, convicções tranquilizadoras que assentavam o que chamou de “edifício da metafísica ocidental” (Derrida, 1971, p.247). Em síntese, a “estrutura centrada” (Derrida, 1971, p.230) que dirigia o pensamento do ocidente sempre esteve inerte, pois atribuía-lhe um ponto fixo, o que anulava a possibilidade do jogo entre os elementos em seu interior. Todavia, a ideia de um significado transcendental como origem absoluta do sentido desmorona com o projeto de descentramento derridiano, ao se abolir toda presença exterior e apriorística. A estrutura, consoante Derrida, anteriormente aprisionada a um centro único, imaterial, deixou de ser estável e passou a se configurar como uma função,

e o que era concebido como “real”, agora é uma interpretação sempre incompleta e inesgotável: “[...] na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso [...]” (Derrida, 1971, p.232). Sem um centro imóvel, o jogo foi viabilizado em um movimento de alternâncias, de remissões substitutivas no âmbito infinito da linguagem, sem origem nem fim. Silviano Santiago (1976) explicou e sintetizou muito bem as reflexões do filósofo franco-argelino, ao afirmar que:

A metafísica logocêntrica colocou a presença, designada por ‘eidos’, ‘arché’, ‘telos’, ‘energeia’, ‘ousia’ (essência, existência, substância, sujeito), ‘aletheia’ (transcendentalidade, consciência, Deus, homem), como forma matricial do ser como identidade a si. O privilégio concedido à presença e ao presente vivo é solidário com o privilégio da ‘phonè’ (fonocentrismo) e com a condenação da escritura como ameaça à presença, na medida em que se estabelece como não-presença. Considerada como ponto de origem, centro e fundamento de toda estrutura, a função da presença – significado transcendental – foi o de sempre orientar, equilibrar e organizar a estrutura, neutralizando ou limitando as possibilidades do jogo. (Santiago, 1976, p.71)

Com a supressão de um lugar sólido, ampliou-se indefinidamente o campo da significação, de modo que, na esfera da literatura, favoreceu-se o questionamento de uma tradição cultural eurocêntrica que apagava outras produções destoantes de seus preceitos normativos, tidos como universais. Ao se contestar um sistema específico de pensamento, o metafísico, caracterizado por uma lógica de oposições excludentes, não há mais justificativas para regular e/ou impor um sentido indiscutível e imutável em qualquer área do conhecimento. Em contrapartida, de acordo com Derrida, não conseguiremos nos desvincular de parâmetros interpretativos, porque “[...] uma estrutura privada de centro representa o próprio impensável.” (Derrida, 1971, p.230.). No que diz respeito às suas ideias, Terry Eagleton (1994) frisou que a obra de Derrida impugnou as noções clássicas de verdade, realidade, significado e conhecimento, todas denunciadas como alicerces em uma teoria ingenuamente representativa da linguagem. (Eagleton, 1994, p.154)

Os vários lugares de passagens que atravessam o traço da crítica literária mais recente estimulam a instabilidade dos significados sugeridos ao leitor no processo de confecção e de fratura dos próprios escritos dos ensaístas aqui discutidos, problematizando, assim, noções de verdade e de ciência nas esferas onde desempenham seus vários papéis. A conjuntura contemporânea colabora para esses deslizamentos entre campos, gêneros e discursos. Nesse sentido, Alberto Pucheu fez a seguinte declaração, em entrevista concedida a Cleber Araújo Cabral e Rafael Lovisi Prado:

Penso que vivemos um momento de possibilidade de exploração de uma inespecificidade nas artes e na crítica. A amiga Florencia Garramuño tem feito um trabalho de grande importância nessa direção. Bem como Roberto Correa dos Santos. Bem como todos que ao longo de décadas vêm trabalhando com o campo ‘expandido’ ou ‘campo ampliado’, conceito de Rosalind Krauss. Além de poemas, poetas se abrem à realização de desenhos, vídeos, etc. (vejam os exemplos de Victor Heringer, Marília Garcia, Ricardo Aleixo, Laura Erber e tantos outros). Eu mesmo tenho tentado, ainda que precariamente, além dos poemas e ensaios e dos interstícios possíveis entre eles, a fazer instalações e trabalhos em filmagens que sejam a um só tempo poéticos e teóricos [...]. (Cabral;Prado, 2015, p.182).

As noções acima mencionadas por Pucheu, referentes à ausência de especificidade nos âmbitos das artes e a seu campo expandido, foram discutidas mais detidamente no primeiro capítulo, em virtude do anseio por situar e descrever a conjuntura na qual se inserem os exercícios dos intelectuais analisados ao longo desta tese. Na referida entrevista, o poeta e filósofo ratifica as muitas faces da sua empreitada teórica e poética, dimensões que não se separam, caminhos vitais e de rara intensidade. Ao longo das produções do crítico e de suas aparições midiáticas, observo a existência de um tom menos assertivo e a adoção de uma postura mais imaginativa no campo literário, não desprovida, porém, de qualquer rigor intelectual, de modo que as pinceladas dos afrescos analíticos de Pucheu são matizados por nuances múltiplas, postas em ação, reverberando a imagem conciliatória dos discursos científicos e artísticos, já que deveríamos nos manter em um “[...] movimento em que nada se estabiliza, em que nada se configura inteiramente [...]” (Pucheu, 2003, p.01-02). Ao analisar a dicção ensaística do autor, vislumbro a dança de suas ideias, entre pedaços de memória, de conceitos, de desajustes, todos dispersos, em meio ao derramar poético-crítico sobre a folha em branco ou sobre o plasma liso e esbranquiçado da tela do computador. O público patina na práxis em polvorosa de Pucheu, o qual mancha as palavras com os raios do sol de um tempo marcado por performatividades, pelo pensamento implicado na vida.

Mariana Ianelli (2013) ratifica a vitalidade da encruzilhada de gêneros e saberes que atravessa a obra crítica e poética de Pucheu, e a predominância da relação entre filosofia e poesia em seus escritos, sua aposta de pertencimento e, ao mesmo tempo, de afastamento do contemporâneo, sem predeterminações, para melhor observar sua época, associados à ausência de muitos fundamentos em sua escrita, o que lhe possibilitaria maior fluidez no liame espaço-tempo mantido na configuração da atividade ensaística do crítico, cingida pelo “hibridismo condizente com a cultura de um país desde suas origens aberto a miscigenação.” (Ianelli, 2013, p.12). As numerosas vozes existentes na obra de Pucheu conferem ao seu discurso a presença de alteridades que se desdobram e modulam a corporalidade dos escritos anfíbios, em tensão, desenhados pela viscosidade das reflexões desenvolvidas pelo ensaísta. É interessante destacar,

sob esse prisma, a força dos fragmentos nas publicações do poeta-crítico, consoante Ianelli, conferindo certo dinamismo aos enunciados do crítico-teórico, embora a autora se atenha mais à sua poesia. Ainda assim, com as devidas ressalvas, é possível compreender os estilhaços da escrita ensaística de Alberto Pucheu, a partir dessa natureza ambígua e fendida de seu projeto crítico:

Esse caráter fragmentário dos escritos de Alberto, que preserva uma incompletude, uma passagem, um movimento, subentende um interminável livro único, invisível, se escrevendo, se nutrindo de vozes anônimas, das falas cotidianas das ruas, da iminência de uma surpresa a cada esquina, esse ‘livro babélico que se desdobra, a cada leitura, em mais um’, e que por dentro atrai para o campo de enorme força gravitacional da poesia, feito um buraco negro, o corpo do texto filosófico, o corpo do texto crítico, o corpo do texto teórico, tornando-os inseparáveis mais do que vizinhos, consanguíneos, todos eles, de volta a uma indiscernibilidade anterior aos nomes, nesse lugar de todos os lugares, nesse tempo de todos os tempos, onde e quando, energizado por uma força inextinguível, pode principiar o pensamento. (Ianelli, 2013, p.18).

A apocrifia dessa escrita crítica busca erodir barreiras e mesclar espaços, tempos, discursos, sujeitos, cartilagens que se cruzam no campo de força do texto, sem se desprover de intensidades, as quais desestabilizam o olhar, a percepção e o corpo do leitor, que pende para o lado diante da imersão do fluxo de pensamento presente na escrita de Pucheu, gesto que aponta para uma reavaliação do lugar da crítica literária e para a redescoberta de um espaço desterritorializado e rejuvenescedor. Talvez isso, de certo modo, possa ser articulado às proposições de Gilles Deleuze, (2013), quando o filósofo declara ser o pensamento um ato de risco, de perigo, ao mesmo tempo em que reclama a vida, porém desprovida de subjetivismos, pois para o filósofo existiriam somente possibilidades existenciais como obras artísticas. É esse processo de estilização do sujeito que verifico no modo de exposição de Alberto Pucheu na mídia, mas sobretudo, em seus ensaios, domínios em que, conforme Deleuze, “é preciso rachar as palavras ou as frases para delas extrair os enunciados.” (Deleuze, 2013, p.125).

A impostura dessa crítica arredia ao excesso de nomenclaturas conceituais, como também a qualquer tipo de simplificação do raciocínio, em razão da alta voltagem poética dos escritos do Professor da UERJ, ao menos em relação à maioria deles, converte-se em faca de dois gumes, pois seduz imediatamente o leitor ou o repele instantaneamente. Todavia, tentei demonstrar os trânsitos afirmativos na academia feitos pelo crítico, por intermédio de sua obra e de sua exposição enquanto sujeito midiático, que não se deixa capturar por qualquer lente investigativa, já que a lógica de suas ideias poderia ser aproximada dos termos deleuzianos,

pois a reflexão de Pucheu, “é como um vento que nos impele, uma série de rajadas e abalos. Pensava-se estar no porto, e de novo se é lançado ao alto mar [...]” (Deleuze, 2013, p.112).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Busquei nesta tese descrever e examinar os principais projetos de escrita dos críticos Roberto Corrêa dos Santos, Ana Cristina de Rezende Chiara, Diana Klinger e Alberto Pucheu, bem como o diálogo estabelecido por eles com diferentes linguagens artísticas. Refleti sobre as habilidades interpretativas recorrentes em seus trabalhos e a respeito da existência de certos recursos textuais, teóricos, temáticos e retóricos. Ratifico, também, que a liberdade criativa empregada pelos autores no desenvolvimento dos próprios textos, produzindo uma relação íntima, quase híbrida entre literatura e crítica, foi viabilizada pelo gênero ensaio e as peculiaridades que lhe dão cada vez mais força no cenário contemporâneo.

A produção ensaística da crítica literária vem apontando para caminhos e estratégias de leitura possíveis e diferenciadas no âmbito das Letras, a fim de procurar rever, em alguma medida, protocolos de escrita mais convencionais, além de repensar o liame entre pesquisador e objeto de estudo, marcado habitualmente por um excessivo distanciamento analítico. No *corpus* investigado, sobressai-se o compromisso com o prazer do leitor, o revirar das obras comentadas, a dicção mais sugestiva e menos essencialista, textos que oscilam entre o sensorial e o inteligível, que exibem os bastidores da pesquisa e os afetos diante da leitura artística, embora haja, como demonstrei ao longo dos capítulos, certa relativização do gesto criador, uma vez que o saber acadêmico, intelectualizado, convive em tensão e, ao mesmo tempo, fundamenta essa crítica mais provocativa e performática. Parece-me haver a tentativa de se firmar uma assinatura estilizada no campo da crítica literária, por meio da configuração plástica da análise, de investimentos argumentativos, formais e estéticos, o que evidencia o desejo de reavaliação da própria tarefa analítica.

A elasticidade desses procedimentos abrange também a presença do sujeito que escreve no processo de arranjo da maioria dos trabalhos aqui explorados. A exposição da primeira pessoa assume contornos mais significativos nas obras de Diana Klinger e, em especial, de Denilson Lopes, os quais produzem no leitor um efeito de autenticidade a partir daquilo que é relatado, o que pode aproximar o leitor, mas também representa um risco de produção de leituras de caráter essencialista. Por outro lado, nos escritos de Alberto Pucheu,

Ana Chiara e Roberto Corrêa dos Santos, persiste a manifestação cênica de uma persona que provoca o destinatário, o que evidencia o valor atribuído à linguagem e à arte, concebidas como mediadoras fundamentais do relacionamento entre obra e vida na atualidade. Em suma, posso dizer que a autofiguração do crítico literário ressemantiza papéis cristalizados no domínio da crítica, uma vez que a autoconstrução do sujeito viabiliza a abertura para outra maneira de os autores se associarem com os próprios pares e com as distintas audiências, ainda que haja o risco de se resvalar em uma possível naturalização do eu e na projeção de alguma vaidade intelectual.

Nesse momento em que estou cursando o Doutorado, muitas mudanças estão ocorrendo no modo de escrita da crítica literária, como, por exemplo, a problematização do nexo entre experiência e literatura, ativado com muita força por meio do conceito de “escrevivência”, cunhado pela escritora Conceição Evaristo em sua dissertação de mestrado intitulada *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* e defendida na PUC-Rio, em 1995. Para além de todas as teorias agenciadas nesta tese, persiste ainda essa noção no âmbito das Letras, com a qual não trabalhei no decorrer dos capítulos, em virtude de ser frequentemente utilizada por uma juventude que assume a exposição de si e das próprias vivências nos trabalhos acadêmicos com finalidades muito específicas, isto é, a partir do recorte étnico-racial. Por outro lado, acredito ser válido, no futuro, refletir, de forma atenta e apurada, sobre as distinções entre a perspectiva autobiográfica ou performática assumida por uma geração de críticos que estão há mais tempo no campo e a dessa nova parcela de jovens pesquisadores que escreve segundo o ponto de vista escrevivencial. Mesmo jogando essa proposta de estudo para outro momento, não me furtarei aqui a fazer um breve comentário acerca dessa concepção formulada pela poeta mineira.

Nas muitas entrevistas concedidas aos veículos de comunicação, Conceição Evaristo ressalta o jogo entre as palavras “viver”, “escrever”, “escrever vivendo”, “escrever se vendo” (Evaristo, 2017), trabalhadas há muito tempo em sua obra, de modo que a referida noção foi sendo aperfeiçoada no decorrer dos anos. A autora ressalta a imagem de mães pretas, mucamas que contavam histórias para aqueles que ocupavam a casa-grande, de maneira que a “escrevivência” funcionaria hoje como uma espécie de contra-argumento ao patriarcalismo colonial e escravagista. Diante de uma realidade caracterizada pela discriminação, a “escrevivência” é um convite à reflexão social, uma forma de registro daqueles que foram silenciados historicamente. Assim, me parece ser indissociável a relação entre o eu e o outro nesse processo de escrita, ou melhor, projeta-se uma coletividade de corpos de mulheres e de homens negros que borra o imaginário produzido a seu respeito. Além disso, essa prática

textual política e inquieta não deixa de se configurar como gesto de alteridade e de empatia com o próprio semelhante, demarcando, sobretudo, segundo Evaristo, a condição da mulher negra na sociedade brasileira.

A expressão criada pela escritora mineira adquiriu espaço na mídia e se tornou objeto de pesquisa de estudiosos de diferentes áreas do conhecimento e, talvez por isso, tenha angariado conotações distintas daquelas que foram inicialmente propostas pela autora, isto é, o liame entre criação e experiência, vivência íntima e mundo externo, sem que o elo firmado seja reduzido a uma práxis simplificada de exacerbação do sujeito que escreve. A “escrevivência” detém um caráter questionador, conclama a sociedade a se mobilizar diante das injustiças historicamente perpetuadas, de sorte que estaria para além de um simples relato de si, pois oscila entre realidade e ficção, literatura e vida, público e privado, questões de gênero e de raça, por exemplo. Essas imbricações estreitas denotam uma atividade de escrita que confere maior visibilidade às vozes apagadas pelos discursos oficiais.

Convoco e me aproprio dessa discussão por não saber muito bem o tom desta tese, nem destas considerações finais, segunda versão de uma primeira tentativa mais protocolar, atitude formalizada exercida também na introdução, que teve de ser reformulada igualmente. Fui convencido a ser mais assertivo em meus comentários, a me posicionar e a trazer de volta o sujeito eclipsado da escrita. Admito que sempre fui confessional nas minhas produções acadêmicas, porém, nos últimos anos, optei por diminuir a dimensão afetiva dos textos para não gerar interpretações equivocadas. Ademais, o trânsito entre o eu e o outro, o pleno exercício da “escrevivência” se constitui em operação bastante complexa de pôr em ação. Some-se a isso o incômodo gerado em certos momentos da graduação e da pós-graduação, em que me via pressionado a adotar certos teóricos ou escritores literários em detrimento de outros, a me filiar a guetos ideológicos, a ter de assistir às aulas de determinado professor e não de outro, que era considerado mais canônico e elitista. No entanto, decidi por não me restringir a nada, aproveitei o que pude, em meio aos olhares de desaprovação. As certezas pessoais instauradas e impostas por parte dos próprios colegas e de alguns docentes criavam um clima bélico nas salas de aula e nos corredores do Instituto de Letras. Fui questionado publicamente e de forma agressiva por uma professora, durante o curso de Doutorado, pelo fato de, segundo ela, eu não ter uma identidade intelectual estabelecida, mas, sobretudo, por trabalhar com a crítica literária brasileira, algo inconcebível para um gay, pobre e pardo, que deveria discutir temas mais caros à sua realidade e não autores, em sua maioria, brancos e racistas, segundo a docente, a qual não me deixou falar, na ocasião, sobre o desenvolvimento do meu projeto.

Reconheço a importância de se firmar posturas em qualquer esfera, apenas não sei se as estratégias da agressividade e da violência simbólica e verbal são as mais adequadas para debater assuntos, promover a reflexão e a revisão de opiniões pré-concebidas. Apesar de ser abatido pelo desânimo, após o referido episódio, continuei seguindo em frente, pois acreditava na minha proposta, nos meus valores e na minha família, motivo principal para permanecer estudando. Nasci e fui criado na periferia de Salvador, no bairro Engenho Velho da Federação, filho de dona de casa e de pai porteiro, estudei a vida inteira em escola pública, assim como minhas irmãs e tantos outros que lutam diariamente pela própria sobrevivência, anônimos pertencentes à classe operária que resistem a qualquer custo. Trabalhei para pagar um semestre de cursinho, a fim de me preparar para o vestibular. Depois da aprovação, vi-me entre inúmeros textos, livros e bibliotecas, de modo que a vida universitária me encantava. Fui beneficiado com as políticas públicas do Governo Lula, ganhei bolsas de estudo, sem as quais seria muito difícil me manter na academia, e participei de congressos com os auxílios financeiros da graduação e da pós-graduação. Estudava diariamente na sala de pesquisa do NECCC – Núcleo de Estudos da Crítica e da Cultura Contemporânea –, coordenado pela orientadora deste trabalho, bem como nas bibliotecas do campus de Ondina ou do Canela. Frequentei bastante o Restaurante Universitário, evitei festas, bebidas, alguns romances, em prol de passar nas disciplinas cursadas e nas seleções de Mestrado e de Doutorado. Além disso, estudava na faculdade aos sábados para concurso público. Sou apenas um sobrevivente, como muitos outros colegas e desconhecidos inconformados com a realidade e com a própria vida, que saíram de casa em busca de um futuro melhor, embora seja difícil deslocar a barreira de classe social, pois os sacrifícios são inúmeros.

Durante o período da graduação, vivenciava um conflito familiar, algo comum nas camadas desprivilegiadas, que abrangia a urgência de sair da universidade para ganhar mais dinheiro no mercado de trabalho, pois o retorno proporcionado pelos estudos era bastante moroso. Mesmo com todas as dificuldades vivenciadas, sou capaz de compreender o fato de que tive a oportunidade de estudar, algo distante da realidade de muitos jovens moradores da periferia, que veem seus sonhos dirimidos por obrigações e necessidades diversas. Hoje, resido em Mato Grosso do Sul, sou professor concursado do estado e converso com os meus alunos sobre a importância dos estudos na vida para que possam colher bons frutos a longo prazo. Aqui, gostaria de pontuar que não faço qualquer tipo de concessão nas minhas aulas, já que os estudantes têm acesso à cultura erudita e à cultura popular, a vários gêneros textuais, literários e musicais. Discutimos literatura de cordel, analisamos as obras de Marcelino Freire, Ferréz, Carolina Maria de Jesus, Angélica Freitas, Patativa do Assaré, ouvimos canções de Luiz

Gonzaga, de Pitty, de O Rappa, dos Racionais MC'S e do Emicida, mas também exploramos Clarice Lispector, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Manoel de Barros, Edgar Allan Poe, Machado de Assis e Ariano Suassuna, por exemplo.

Reconheço o lugar de onde vim, sei onde estou e, por isso mesmo, fiz a opção por não cristalizar nenhuma identidade seja intelectual ou literária, mas aglutinar tudo o que for produtivo para mim. Trafego por um espaço ambíguo, sem recorrer a qualquer essencialização. Isso já não constituiria um posicionamento no campo das Letras e da vida? Não quero fazer parte de nenhum gueto específico, pois tenho o direito de atravessar todos os movimentos, sem rechaçar um ou outro. Ressalto que sou gay, de esquerda, nordestino, já participei de passeatas políticas em prol da educação em Salvador, mas me recuso a adotar a violência e os extremismos somente para agradar a determinados indivíduos da academia ou quem quer que seja, ou ainda para postar fotos nas redes sociais e comprovar uma incorporação da performance assumida e estetizada publicamente, condicionando a minha autoestima a likes e comentários alheios. A minha condição sexual, inclusive, não me exime de me inteirar das políticas de identidade, porém não desejo o peso das representações.

Percebo agora o quanto é espinhoso falar sobre esses temas neste texto, que se converteu em uma espécie de saldo da tese, eco de um grito preso na garganta. Por outro lado, o desejo por encontrar uma dicção singularizada pela exposição do sujeito pode me fazer recair em uma vaidade egocêntrica, conduta questionada por mim nesta pesquisa; no entanto, sei que é preciso tomar posse da escrita, apesar de haver formas diferenciadas de se fazer isso. Como disse acima, eu poderia ter sido mais autobiográfico no decorrer dos capítulos, mas estou, até o momento, em busca da justa medida do eu e de um timbre em que possa refletir sem receios e ansiedades. Não gostaria, porém, de percorrer um caminho linear e uniforme, pois sempre estive em constante deslocamento, movimentando-me também de acordo com as contingências da ocasião. Foram as eventualidades da vida, aliás, que me levaram a trabalhar com a crítica literária brasileira, ao ser contaminado pelo entusiasmo da Prof^ª. Rachel Esteves Lima, em uma de suas aulas, no período da graduação, ao discorrer acerca da relevância da crítica no campo literário. Assim, meu objeto de estudo foi surgindo e se impondo quando passei a participar das reuniões do NECCC e a investigar as posturas assumidas por Eneida Maria de Souza e João Cezar de Castro Rocha no cenário contemporâneo.

Em 2017, após a defesa da dissertação de mestrado a respeito da trajetória intelectual de Eneida Souza, em que analisei os redirecionamentos de horizontes teóricos e interpretativos efetuados no decorrer da sua travessia acadêmica, senti a urgência de ampliar minhas perspectivas, de modo que me foram apresentadas as obras de Ana Chiara, Roberto Corrêa dos

Santos, Diana Klinger, Denilson Lopes e Alberto Pucheu. Interessei-me pelas formas ensaísticas de seus escritos, a maneira como se relacionavam com o texto literário e com a arte, e os diálogos estabelecidos com a própria comunidade acadêmica, o que me permitiu a elaboração de um projeto acerca das atividades desenvolvidas pelos críticos nos últimos anos na esfera intelectual brasileira.

Em linhas gerais, ao final de um trabalho de pesquisa como este, com o qual lidei por um longo espaço de tempo, é comum se deter sobre o que poderia ter sido aperfeiçoado, em prejuízo do que foi realmente produzido. A tese idealizada, no entanto, não deve se sobrepor às inquirições reais daquilo que foi efetivamente feito, após inúmeras confabulações solitárias e durante tanto tempo debruçado sobre os livros dos autores que constituem o meu *corpus* de estudo. A nostalgia, porém, deve ser abandonada para que o caminho possa ser posto em relevo, uma vez que as leituras aqui realizadas não são edições definitivas, produtos verdadeiros, essenciais e acabados a respeito dos projetos dos ensaístas, pois ofereço ao leitor um ponto de vista situado historicamente. Logo, a marca do inacabamento define o percurso encenado desta narrativa em processo, aberta a suplementações, cabendo ao meu interlocutor aceitar ou não os rumos desenhados por este pesquisador.

Entre a vida e a obra, a escrevivência é um exercício diário de experimentação textual e de autorreflexão, impulsionando a adoção de um comportamento dialógico e democrático entre os sujeitos e por parte daquele que “escreve vivendo” (Evaristo, 2017). Gesto sinuoso e intrincado de se desempenhar, mas que não deixa de se constituir como uma possibilidade necessária do saber da escrita. É a partir dessa abertura que afirmo serem estas considerações as últimas palavras desta tese, mas não a última palavra acerca do debate em torno dos mecanismos textuais, discursivos e de leitura empregados pela crítica literária acadêmica brasileira contemporânea. Ao contrário, este trabalho deseja ser lido como uma provocação, um convite ao diálogo das ideias entre os pares e todos aqueles que detêm a curiosidade em compreender uma atividade analítica que busca, a qualquer custo, se reinventar no presente.

Referências

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 15-45.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2001, p. 55-76.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução: Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AUGUSTO, Paula Campos; LIMA, Rachel Esteves. Aproximações da estética contemporânea: novas estratégias narrativas e críticas latino-americanas. In: XII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – ENECULT, 2016, Salvador. *Anais eletrônicos*. Salvador: Edufba, 2016, p.130-141. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult/anais/2894-2/>. Acesso em: 03 jul. 2022.
- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mário. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução: Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução: Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. In: VIOLA, Alan Flávio (Org.). *Crítica literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p.143-164.
- AZEVEDO, Luciene. Dentro e fora da literatura. *Blog leituras contemporâneas*. 2016. Disponível em: <https://leiturascontemporaneas.org/2016/09/06/dentro-e-fora-da-literatura/>. Acesso em: 12 jan 2022.
- AZEVEDO, Luciene. Saindo da ficção: narrativas não literárias. *Revista Caracol*, São Paulo, n.17, 2019, p.329-345. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/159132>. Acesso em: 12 jan 2022.
- AZEVEDO, Luciene; PEREIRA, Antonio Marcos (Orgs.). *Palavras da crítica contemporânea*. Salvador: Boto-cor-de-rosa livros e café/paraLeLo13S, 2017.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002.
- AMARAL, Sérgio da Fonseca. O voo da serpente e as asas da borboleta: sobre dois poemas de Roberto Corrêa dos Santos. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, v. 18, n.2, 2017, p.31-40.
- AMARAL, Sérgio da Fonseca. Os cânticos do quântico - Roberto Corrêa dos Santos. *Revista Letras & Letras*, Uberlândia, v.31, n.1, 2015, p.267-281.
- BONET, Carmelo Meliton. *Crítica literária*. Tradução: Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1969.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. vol.1. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLUMENTHAL, Thiago; AMARAL, Glória. A ascensão do leitor e o debate crítico de Proust e Sainte-Beuve. In: XV Congresso da ABRALIC, 2016, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016, p.240-246. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491245505.pdf Acesso em: 25 outubro 2020.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. In: PIRES, Paulo Roberto. (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*: antologia serrote. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018, p.110-127.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Tradução: José Américo M. P; Jacqueline Raas; Maria Lúcia C.M.; Maria Isabel Raposo. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1994.

BEIGUI, Alex. Performances da escrita. *Revista Aletria*, Belo Horizonte, v.21, n.1, jan-abr, 2011, p.27-36.

BAUDELAIRE, Charles. “Salão de 1846 (excertos).” Disponível em: <https://relogiodagua.pt/wpcontent/uploads/2016/03/9789727088850.pdf?iframe=true&width=100%&height=100%> Acesso em: 22 Março 2022.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia*: uma literatura fora de si. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

CANDIDO, Antonio. Crítica Impressionista. *Revista de Malês*, Número especial Antonio Candido, Campinas, 1999, p. 59-62.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9º ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 5-16.

CHIARA, Ana Cristina Rezende. *Ensaio de possessão* (formas do irrespirável). Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2006.

CHIARA, Ana. *Angela Melim*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

CHIARA, Ana. Piercings na língua: Hilda Hilst e Kiki Smith. *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º.31, Brasília, 2008, p.179-190.

CHIARA, Ana Cristina Rezende. Hilda Hilst: respirei teu mundo movediço. *Revista Olho d'água*, São José do Rio Preto, Jan.–Jun./2015, p.99-114.

- CHIARA, Ana. Deitar com Luiza Neto Jorge. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, v. 7, 2008, p.02-07.
- CHIARA, Ana Cristina Rezende. Densidade de negro. *Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, Jan.-Jun./2011, p.27-42.
- CHIARA, Ana. Carta aos analistas: Confissão da intimidade impossível. In: CHIARA, Ana.;ROCHA, Fátima Cristina. (Org.). *Literatura Brasileira em foco: escritas da intimidade*. 1ed., 2009, v. 1, p. 39-50.
- CHIARA, Ana. *Pedro Nava: um homem no limiar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- CHIARA, Ana. Em carne viva: a hiperfísica de Santiago Nazarian, Lourenço Mutarelli e Valêncio Xavier: In: Fábio Ferreira. (Org.). *Ásperos perfumes*. Goiânia: Ricochete edições, 2015, v. 1, p. 60-73.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- COUTINHO, Afrânio. *No hospital das letras*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.
- CANCLINI, Néstor. *O Mundo inteiro como lugar estranho*. Tradução: Larissa Fostinone Locoselli. São Paulo: EDUSP, 2016.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução: Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CANTINHO, Maria João. Luiza Neto Jorge ou o corpo inenarrável. *Revista Pasmás*, São Paulo, 2016, p.02-06. Disponível em:<https://medium.com/pasmas/luiza-neto-jorge-ou-o-corpo-inenarr%C3%A1vel-faeb714e65e3>. Acesso em: 20 fev. 2022.
- CHARBEL, Felipe; GUTIÉRREZ, Rafael; MAGRI, Ieda. (orgs.). *Leituras do contemporâneo: literatura e crítica no Brasil e na Argentina*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- CLOUGH, Patrícia T. The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine, and Bodies. In: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory. *The affect theory reader*. Londres: Duke University Press, 2010, p.206-228.
- CEIL, Vitor; OLEARE, Adolfo. A espantografia de Alberto Pucheu. *Revista de Letras, Artes e Ideias*, Rio de Janeiro, 2019, p.02-10. Disponível em: <https://revistacaliban.net/a-espantografia-de-alberto-pucheu-b922c7f9fdbe>. Acesso em: 20 maio 2022.
- CABRAL, Cleber Araújo; PRADO, Rafael Lovisi. Partilha da aporia: diálogos com Alberto Pucheu. *Revista Em Tese*, Belo Horizonte, v.21, n.3, 2015, p.179-187.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p.11-16.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. Tradução: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DOSSE, François. *História do estruturalismo: o canto do cisne, de 1967 a nossos dias*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio, 1993.

DOSSE, François. *História do estruturalismo: o campo do signo, 1945/1966*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio, 1994.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do poder*. Tradução: Roberto Machado. 10 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992. p. 15-37.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx: theatrum philosophicum*. Tradução: Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREUD, S. Luto e melancolia (1917). In: *A história do movimento psicanalítico: artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 249-263.

GIL, José. *Movimento total: corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GIORDANO, Alberto. *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*. Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

GIORDANO, Alberto. *El pensamiento de la crítica*. Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 2016.

GIORDANO, Alberto. *El tiempo de la convalecencia: fragmentos de un diario en Facebook*. Rosario: Ivan Rosado, 2017, p.56.

GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory. *The affect theory reader*. Londres: Duke University Press, 2010.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GARRAMUÑO, Florencia. Devires da crítica: crítica, pós-crítica, crítica inespecífica (2016). In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, Mariana (Org.) *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Ed PUC-Rio, 2010.
- GUTIERREZ, Mauricio Chamarelli. Roberto Corrêa dos Santos: a traça, o traçado da obra. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, v.11, n. 21, 2019, p.31-47.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.
- HISSA, Cássio E.V. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- HISSA, Cássio E. V. (Org). *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- HOLANDA, Lourival. Reconsiderando a crítica literária. *Revista Fronteira Z*, São Paulo, nº 08, jul. 2012, p.171-184,
- HOLANDA, Lourival: Rumos literatura: o palco giratório da crítica literária. In: *Deslocamentos críticos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p.08-16.
- HOISEL, Evelina. Novos rumos: e a teoria da literatura? *Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, nº 25/26, jan/dez. 2000, p.217-231.
- HOISEL, Evelina. *Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- HOISEL, Evelina. MACEDO, Taise Teles Santana de. A expansão da linguagem na poesia de Alberto Pucheu. *Revista de Literatura e Diversidade Cultural*, v.14, n.1, 2022, p.93-110.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução: Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2000.
- IANELLI, Mariana. *Alberto Pucheu*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- KLINGER, Diana. A escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, v.10, n.12, 2008, p.11-30.
- KLINGER, Diana. Tamara Kamenszain: diagnosticar com metáforas In: XV Congresso da ABRALIC, 2016, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016, p.1184-1192. Disponível em:https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491261171.pdf Acesso em 15 jul 2021.

KLINGER, Diana. Corpo, herança, memória e a miragem do eu. *Revista Fronteira Z*, São Paulo, n. 20, julho, 2018, p.35-44.

KLINGER, Diana. O escritor fora de si: considerações sobre inspiração e autoria. *Revista Criação e Crítica*, São Paulo, n.17, 2016, p.03-14.

KLINGER, Diana. Poesia, documento, autoria. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.55, 2018, p.17-33.

KLINGER, Diana. A resistência: uma vida. *Revista Alea*, Rio de Janeiro, v. 20, maio-agosto, 2018, p.184-195.

KIFFER, Ana. Limites da escrita ou como fazer da escrita uma plástica poética? *Revista Alea*, v.10, n.12, jul-dez, 2012, 2008, p.212-226.

KLINGER, Diana. Duas epígrafes e uma breve reflexão sobre o valor biográfico. *Revista Outra Travessia*, Santa Catarina, n.14, 2012, p.23-35.

KIFFER, Ana. A escrita e o fora de si. In: GARRAMUÑO, Florencia; KIFFER, Ana. (org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.47-68.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução: Elizabeth Carbone Baez. *Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984, p.31-44.

LADDAGA, R. *Estética de laboratório: estratégias da arte do presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LAGO, Bia Corrêa do. Entrevista com Alberto Pucheu. Set., 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rZwWmyTNI4s>. Acesso em: 22 jun 2022.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução: Chaim Samuel Kats e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

LÉVI-STRAUSS. *As estruturas elementares do parentesco*. Tradução: Mariano Ferreira. 2 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

LIMA, Rachel Esteves. *A crítica literária na universidade brasileira*. 1997. 323f. Tese. (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade De Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

LIMA, Rachel Esteves. O ensaio na crítica literária contemporânea. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 3, out.1995, p. 35-41.

LIMA, Rachel Esteves. “Diálogos críticos com Ana Cristina de Rezende Chiara.” Entrevista realizada em dez. 2009. Disponível em: <http://observatoriodacritica.com.br/dialogos-criticos-ana-cristina-de-rezende-chiara-11-12-2009/> Acesso em: 11.Set 2023.

- LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- LOPES, Denilson. Ensaio ou Estar entre Saberes. mar. 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/4915923/Ensaio_ou_estar_entre_saberes Acesso em: 19 fev. 2016.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LOPES, Denilson. *Nós, os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1999.
- LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: UnB – Finatec, 2007.
- LOPES, Denilson. *No coração do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- LOPES, Denilson. *Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos*. São Paulo: Hucitec, 2017.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Sopro* - Panfleto político-cultural, n.20, jan. 2010, p.01. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 04 maio de 2022.
- MIRANDA, Wander Melo. Projeções de um debate. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº4, 1998, p.11-17.
- MIRANDA, Wander Melo. Pós-crítica e o que vem depois dela. *Revista da ANPOLL*, Belo Horizonte, v.1, n.47, 2018, p.09-17.
- MAMMÍ, Lorenzo. Lorenzo Mammí e o lugar da experiência na arte. Entrevista. *O Globo*, 2016. Caderno cultural Prosa & Verso. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/lorenzo-mammi-o-lugar-da-experiencia-na-arte-478092.html>. Acesso em: 21 nov 2021, p.01.
- MERQUIOR, José Guilherme. *O estruturalismo dos pobres e outras questões*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.
- MARTINS, Wilson. O crítico. *Jornal da Poesia*, Fortaleza, Set. 1997. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/entrevista.html>. Acesso em: 15 Outubro 2014.
- MARTINS, Wilson. A crítica como ofício. *Jornal de Poesia*, Fortaleza, Ago 2005. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/wilsonmartins091.html>. Acesso em: 08 Setembro 2014.
- MAGRI, Ieda. Da dificuldade de nomear a produção do presente: a literatura como arte contemporânea. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, v.27, n.51, 2020, p.529-541.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MONTEIRO, André; NETO, Edmon. Poesia e prosa porosas: um manifesto de Alberto Pucheu em favor da criação. *Revista Signótica*, Goiânia, v.29, n.1, 2017, p.242-258.

NASCIMENTO, Takiko do. As ideias críticas de Marcel Proust segundo Contre Sainte-Beuve. *Revista Fragmentos*, Florianópolis, v.6, jan/jun., n.2, 1997, p.205-2016.

OLINTO, Heidrun Krieger. SCHØLLHAMMER, Karl Erik. SIMONI, Mariana (Org.). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

ORTEGA, Francisco. Por uma ética e uma política da amizade. *Cadernos de Leituras*, Belo Horizonte, n.109, 2020, p.02-17. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2020/07/cad109-por_uma_etica_e_uma_politica_da_amizade-francisco_ortega.pdf Acesso em: 30 Março 2022.

OLIVEIRA, Edmon Neto de. Por uma crítica colorida: um manifesto em favor da criação. In: III Jornada Interna do PPG Letras, 2012, Juiz de Fora. *Anais eletrônicos*. Juiz de Fora: EdUFJF, 2012, p.01-05. Disponível em: http://albertopucheu.com.br/livros/res/res_pelocoloridoalem_edmonneto.pdf. Acesso em: 20 maio 2021.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Que fim levou a crítica literária? In: *Inútil Poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 335-346.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (Org.). *Do Positivismo à Desconstrução: ideias francesas na América*. São Paulo: Edusp, 2004.

POMPERMAIER, Paulo Henrique. Entrevista com Francisco Boco. *Revista Cult*, 2017, p.01. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/colecao-apresenta-panorama-da-producao-ensaistica-nacional/>. Acesso em: dez, 2021.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve: notas sobre crítica e literatura*. Tradução: Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988.

PUCHEU, Alberto. *Pelo colorido, para além do cinzento* (a literatura e seus entornos intervventivos). Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

PUCHEU, Alberto. O ensaio teórico-crítico-experimental de Roberto Corrêa dos Santos. *Remate de Males*, Campinas-SP, Jan-Dez, 2011, p.-341-357.

PUCHEU, Alberto. *apoesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

PUCHEU, Alberto. *O amante da literatura*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.

PUCHEU, Alberto. Dois críticos, para que servem? *Revista Alea*, Rio de Janeiro, v. 12, n.2, jul-dez, 2010, p.248-256.

PIRES, Paulo Roberto. (Org). *Doze ensaios sobre o ensaio*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2018.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* Chapecó: Argos, 2011.

ROCHA, João Cezar de Castro. Por uma melancolia chique. *Jornal Rascunho*. Curitiba. Abr. 2013. Disponível em: <http://rascunho.com.br/et-in-arcadia-ego-por-uma-critica-da-melancolia-chique/> Acesso em: 20 Outubro 2015.

ROCHA, João Cezar de Castro. O ensaísmo latino-americano. *Jornal Rascunho*. Set. 2014. Disponível em: <http://rascunho.com.br/o-ensaismo-latino-americano/>. Acesso em: 10 Dezembro 2020.

REZENDE, Renato; SANTOS, Roberto Correa dos. *No contemporâneo – arte e escrituras expandidas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2011.

REZENDE, Renato. *Encontros: Roberto Corrêa dos Santos*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2014.

RUFFEL, Leonel. Zum-Zum-Zum: estudo sobre o nome contemporâneo. *Revista Celeuma*, São Paulo, v.2, n. 4, 2014, p.03-23.

RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (Orgs.) *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. Interromper o instante, interrogar o agora: poesia, política e pensamento em Alberto Pucheu. *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.50, jan-abr, 2017, p.196-204.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Luiza Neto Jorge, códigos de movimento*. Rio de Janeiro: Ang, 2004.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *O livro fúcsia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Otti, 2001.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Fantasmas do futuro: luxo noturno*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2011.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Oswald: atos literários*. Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 2000.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Traço crítico*. Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 2000.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Tais superfícies: estética e semiologia*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 1998.

- SANTOS, Roberto Corrêa dos. A crítica literária no Brasil (últimos quinze anos). *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*, Belo Horizonte, n.26, 1992, p.85-97.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Matéria e Crítica*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Sette Letras, 2001.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. O cuidado da poesia: motor poético em movimento. *Revista Cult*, São Paulo, 2016, p.01-03. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/motor-poetico-em-movimento/> Acesso em: 30 Março 2021.
- SÛSSEKIND, Flora. *Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna*. In: *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, p. 13-33.
- SÛSSEKIND, Flora. A crítica como papel de bala. *O Globo*, Rio de Janeiro, abr. 2010. Caderno Prosa. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-critica-como-papel-de-bala-286122.html>. Acesso em: 11 maio 2012.
- SÛSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados. *O Globo*, 2013. Caderno cultural Prosa & Verso. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcglcfindmkaj/https://iedamagri.files.wordpress.com/2015/04/objetos-verbais-nc3a3o-identificados-um-ensaio-de-flora-sc3bcssekind-prosa-o-globo.pdf>. 2013. Acesso em: 22 dez 2021.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p.15.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2012.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Narrativas impuras*. Recife: Cepe, 2021.
- SOUZA, Eneida Maria de. Saberes narrativos. *Revista Scripta*, Minas Gerais, v.7, n.14, 2004, p.56-66.
- SILVA, Odalice de Castro. Sainte-Beuve: um momento da crítica literária ou Sainte-Beuve duzentos anos. *Revista de Letras*, Ceará, v. 1, nº 27, 2005, p. 33-39.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. 2. ed. Rio de Janeiro, Contraponto, 2016.
- SANTIAGO, Silviano. Epílogo em 1ª pessoa – Eu & as Galinhas d’Angola. In: *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p.241-251.

- SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? *Revista O Percevejo*, n. 2, Ano II, 2003, p.28-51.
- SAINTE-BEUVE. *Pour la critique*. Paris: Gallimard, 1922.
- SAINTE-BEUVE. *Mes chers amis*. Paris: Bernard Grasset, 2006.
- TENNINA, Lucía Tennina. Crítica performática: los desplazamientos y afecciones de la producción crítica y la producción literaria contemporánea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Salvador, v.24, n.45, 2022, p.40-54.
- VIOLA, Alan Flávio (org.). *Crítica literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- VIEGAS, Ana Cláudia. A ficção brasileira contemporânea e as redes hipertextuais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, v.8, n.9, 2006, p.213-227.
- VIEGAS, Ana Cláudia. Experiência e espetáculo na escrita de si contemporânea. In: CHIARA, Ana e ROCHA, Fátima Cristina Dias (org.). *Literatura brasileira em foco: o eu e suas figurações*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2008, p. 137-149.
- ZAPPONE, M.; WIELEWICKI, V. Afinal, o que é literatura? In: ZAPPONE, M.; WIELEWICKI, V.; BONNICI, T.; ZOLIN, L. (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2005, p. 19-29.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.