

lor cognitivo no desvendamento do inconsciente ocidental-cristão; a linguagem de Joyce o fascina pela polifonia e pela vitalidade.

Parece-me digno de nota que a admiração pelo contemporâneo Joyce se exprima freqüentemente, nos textos dos escritores-críticos, por uma comparação com seu modelo mais remoto, Dante, pela amplitude do projeto, pelo fundo religioso do mesmo, pela criação de uma língua nova. A comparação vem de longe e pode ser encontrada na própria biografia de Joyce: em seus tempos de jovem universitário ele era conhecido como o “Dublin’s Dante” [“o Dante de Dublin”].¹¹⁶

Ulisses, no plano fabulatório, remete a Homero. Mas como obra-cosmo, espetáculo montado com uma multidão de personagens, polifonia de vozes e suma da ideologia de seu tempo, *Ulisses* pode ser considerado como a *Comédia* moderna, não mais divina mas humana, demasiadamente humana. Pound e Eliot já haviam empreendido, cada um à sua maneira, a reescritura moderna da *Divina comédia*. A sombra de Dante já pairava sobre a literatura ocidental moderna, como uma nostalgia da totalidade perdida, desde o título da *Comédie humaine* de Balzac, até o limiar de nossa modernidade, quando Mallarmé enunciou: “Criei minha obra por *eliminação* [...] A Destruição foi minha Beatriz” (declaração a Lefébure, em 1867).

O paralelo Joyce-Dante é traçado ou evocado por quase todos os escritores-críticos que aqui examinamos, mesmo por aqueles que não têm Joyce na sua lista preferencial, Octavio Paz e Italo Calvino. Mas isso já seria assunto para outro livro, do qual já existem numerosos “capítulos” escritos, por vários críticos que elaboraram monografias sobre a influência de Dante nos poetas modernos.

VALORES MODERNOS

PRINCÍPIOS QUE PRESIDEM À ESCOLHA DOS ESCRITORES-CRÍTICOS

A crítica praticada pelos escritores tem uma especificidade que eles são os primeiros a reconhecer ou a reivindicar. Desde o início do século XIX, os criadores se indispueram, de maneira geral e constante, com os críticos profissionais, principalmente os jornalistas, acusando-os de toda sorte de perversão: injustiça, incompreensão, inveja, parasitismo, impotência criadora e outros mimos. Os ataques e as chacotas dos escritores contra os críticos literários constituem um vasto repertório, capaz de preencher vários volumes. Na ausência de uma instância superior que regulasse o dissenso, e no descontentamento com as instâncias “inferiores” que se arrogavam o direito de os julgar, os criadores puseram-se a praticar uma espécie de contracrítica, estimada por eles como mais competente, ou pelo menos mais eficiente, por estar ligada à própria experiência criadora.

A afirmação de que o poeta é o melhor crítico de poesia surgiu primeiramente nos teóricos românticos alemães: “Poesia só pode ser criticada por poesia” (F. Schlegel, *Lyceum der schoenen Kuenste*, § 117). Essa convicção fez com que, na modernidade, criação e crítica viessem a ser atividades complementares: “Todos os grandes poetas se tornam naturalmente, fatalmente, críticos” (Baudelaire, *L’Art romantique*). A crítica praticada pelos escritores é necessariamente parcial, pois ela está a serviço da prática de cada um. Como diz Eliot, ela é “um subproduto de sua atividade criadora”.¹ Essa parcialidade, Baudelaire a atri-

buía a toda boa crítica: “Para ter razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada e política, isto é, feita de um ponto de vista exclusivo, mas do ponto de vista que abre mais horizontes” (*Salon de 1846*).

Contrariamente aos críticos de profissão, que pretendem analisar e classificar as obras segundo princípios implícitos, pretensamente objetivos e universais, os escritores estabelecem e assumem pessoalmente os princípios que regem seus julgamentos de valor. Os autores escolhidos por eles são, ao mesmo tempo, a fonte e a confirmação desses princípios. Note-se que a crítica praticada pelos escritores é uma crítica positiva, nunca negativa; eles só falam longamente de autores “eleitos”; estão à procura de qualidades e não, como os críticos profissionais, de defeitos. São, nisso também, herdeiros dos românticos alemães, que, como apontou Walter Benjamin, praticavam uma crítica que era menos julgamento da obra de arte do que método para seu aperfeiçoamento.²

A concepção que cada um deles tem do que é um autor “clássico”, “imortal” ou “paidêumico” repousa sobre um conjunto de valores, que ora são comuns (os da tradição ou os de seu tempo), ora pessoais, ligados aos projetos de suas próprias obras de criação. “Cada um encontrou nos antigos o que desejava ou precisava, principalmente a si mesmo” (F. Schlegel, *Athenaeum*, § 151).³

As coincidências de critérios e de escolhas, reforçadas por contato pessoal ou de leitura, dão a esses escritores-críticos um certo ar de família, de microcomunidade transnacional. Eles constituem, assim, uma ampliação geográfica daquele grupo romântico ideal, fundado em “afinidades eletivas”: “Onde os artistas formam uma família, acontecem assembléias fundadoras da humanidade” (F. Schlegel, “*Ideen*”, in *Athenaeum*, vol. 3, nº 1, § 122).⁴ O que os une é uma experiência partilhada da linguagem poética e o projeto comum de levá-la a um “padrão universal” de excelência. Para alcançar esse fim, Pound propunha a formação de grupos de escritores, que entrariam em contato com outros grupos, de outros países; o que, de certa forma, foi realizado por esses escritores modernos. O que os une, sobretudo, é a paixão pela literatura e a constância na sua defesa.

A teoria e a crítica de Pound baseiam-se em valores explícitos, porque ele pensa a literatura na esfera da cultura e esta, para ele, é

“balança de valores”, “*paideuma business*”. Partindo do princípio de que o “Jardim das Musas” necessita de “uma boa poda”,⁵ Pound é radical e enfático em seus julgamentos. Ele separa nitidamente “*bad art*” de “*good art*”, o artista “sério” do que não o é. E justifica esse julgamento: “A arte má é inexata. Fornece informações falsas” (acerca da natureza do homem, da natureza do artista, do seu ideal de perfeição, da sua idéia de Deus, das suas alegrias e tristezas).⁶ Fala tranquilamente da “beleza” e a define, não pela essência, mas pela técnica: “Uma definição de beleza: adequação ao objetivo”.⁷

Mas enganam-se os que afirmam que Pound valorizava exclusivamente a técnica poética, menosprezando a expressividade do poeta e os efeitos psicológicos do poema no leitor. Como todos os poetas conscientes de seu ofício, Pound buscava a perfeita interação forma-conteúdo: “A emoção é organizadora da forma”.⁸ E num artigo de 1918: “Poesia é a declaração de valores emocionais arreatadores; tudo o mais é uma questão de *cuisine*, de arte”.⁹

Os valores de Pound, estrepitosa e repetidamente anunciados, são a “invenção”, a “novidade” e a perenidade dessa novidade. O preceito de Confúcio que Pound adotou por lema (“RENOVAR”) resume o essencial de seus julgamentos: “Um clássico é um clássico não porque esteja conforme a certas regras estruturais ou se ajuste a certas definições (das quais o autor clássico provavelmente jamais teve conhecimento). Ele é clássico devido a uma certa juventude eterna e irremediável”.¹⁰

A novidade e a juventude não são, para Pound, valores em si. Elas são decorrência do que ele considera a função social da literatura:

A literatura não existe num vácuo. Os escritores, como tais, têm uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência COMO ESCRITORES. Essa é sua principal utilidade. Todas as demais são relativas e temporárias, e podem ser avaliadas de acordo com o ponto de vista particular de cada um [...] Mas há uma base suscetível de avaliação que é independente de todas as questões de ponto de vista.

Os bons escritores são aqueles que mantêm a linguagem eficiente. Quer dizer, que mantêm a sua precisão, a sua clareza. Não importa se o bom escritor quer ser útil ou se o mau escritor quer fazer mal.

A linguagem é o principal meio de comunicação humana. Se o sistema nervoso de um animal não transmite sensações e estímulos, o animal se atrofia. Se a literatura de uma nação entra em declínio a nação se atrofia e decai.¹¹

Os erros políticos de Pound mostraram, de maneira trágica, o quanto teria sido melhor se ele tivesse restringido suas ambições à de ser competente “como escritor”. Quanto aos “pontos de vista particulares de cada um” (em que podem ser incluídos seus enganos políticos), se tomarmos por base a afirmação acima citada, estes não devem influir em nossa “base de avaliação” de sua atuação como escritor. Afinal, ele também declarava: “O mau crítico se distingue facilmente quando começa por discutir o poeta e não o poema” (ABC, p. 80).

No que concerne especificamente à técnica poética, o principal valor, para Pound, é a “condensação” (*Dichten = Condensare*). Essa condensação é uma concentração de sentido. A palavra *literatura*, previamente definida por ele como a mais alta das manifestações humanas, por ser “linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (ABC, p. 32), passa a ser, para Pound, um qualificativo. Quando ele escreve: “*A Portrait of Joyce é literatura*”, está feito o maior elogio. Suas listas são qualificações baseadas nos princípios definidos em *How to Read e ABC of Reading*; esses princípios, por sua vez, foram extraídos das leituras de determinadas obras. Daí sua confiança na crítica por demonstração. Sobre os nomes constantes de suas listas, ele advertia:

VOCÊS NUNCA SABERÃO por que eu os escolhi ou por que eles mereceram ser escolhidos, ou melhor, por que vocês aprovam ou desaprovam a minha escolha, até irem aos TEXTOS, aos originais. E quanto mais depressa vocês forem aos textos, menos necessidade terão de dar ouvidos a mim ou a qualquer outro crítico fastidioso. [ABC, pp. 47-8]

Os autores selecionados funcionam como “compassos”, “sextantes” ou “balizas”; fornecem referências e orientações. Sendo listas de função pedagógica, as de Pound contêm, prioritariamente, os nomes dos autores que influíram em sua própria obra, que lhe ensinaram algo. A essa experiência pessoal, ele atribui um valor universal, portanto transmissível. A lista-síntese de Pound, embora conserve certos clássicos reconhecidos, revela cortes e intervenções marcantes no cânone anterior. É uma lista que tem a intenção expressa de influir no cânone, de ser um “*gradus ad Parnassum* para aqueles que gostariam de aprender” (ABC da literatura). Esses pressupostos conformam uma axiologia forte, enunciada com um vigor autoritário.

Eliot, como crítico, é mais ponderado e, conseqüentemente, menos vigoroso. Em sua juventude, chegou a afirmar, como os românticos, que só a crítica feita pelos próprios poetas tinha valor. Com o passar do tempo, passou a reconhecer o valor de diferentes tipos de crítica e a buscar, na sua própria, uma certa objetividade generalizante. O que nunca mudou, nos textos teóricos de Eliot, foi a convicção de que não há criação que não tenha um componente crítico: “Provavelmente, na verdade, a maior parte do labor de um autor, ao compor sua obra, é labor crítico; trabalho de peneirar, combinar, construir, eliminar, corrigir, testar; e (acho que já o disse antes) alguns escritores criativos são superiores a outros apenas porque sua faculdade crítica é superior”.¹²

Eliot considera que, qualquer que seja o tipo de crítica (acadêmica, de gosto ou de artista), suas ferramentas básicas são a comparação e a análise.¹³ A comparação e a análise exigem o conhecimento do que foi feito antes:

Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte tem, sozinho, seu significado completo. Sua significação, sua apreciação é a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. Não podemos avaliá-lo isoladamente; precisamos colocá-lo, por contraste e comparação, entre os mortos. Quero dizer que isso é um princípio de crítica estética, não meramente histórica. A necessidade de que ele seja conforme e coerente não é de mão única; o que acontece quando uma nova obra é criada é algo que ocorre, simultaneamente, com todas as obras de arte que a precederam. Os monumentos existentes formam, entre si, uma ordem ideal, a qual é modificada pela introdução de uma nova (realmente nova) obra de arte no conjunto.¹⁴

A concordância com Pound é aí total: necessidade, para o poeta novo, de conhecer e analisar o que foi feito antes, de estabelecer parâmetros de comparação, de se medir com os grandes do passado, e ambição de alterar, com sua obra, a velha ordem ideal. Daí a importância do convívio com os poetas mortos. Sem comparação, análise e seleção, nenhum juízo de valor pode ser emitido, ou, se for emitido, não tem o menor fundamento. Como Pound, Eliot explicita suas escolhas e assume pessoalmente seus julgamentos, embora o faça num tom menos impositivo do que o primeiro.

Já examinamos, no capítulo 2, os dois ensaios principais em que ele define seu conceito de “clássico” (“Tradition and the Individual Talent” e “What’s a Classic”). Tendo se tornado, com o passar do tem-

po, cada vez mais conservador em suas idéias e mais tradicional em seu estilo, Eliot utiliza freqüentemente o adjetivo *clássico*, que ele coloca entre aspas para dar à palavra um caráter intemporal. “Clássico”, no discurso de Eliot, é o maior elogio e sinônimo de “universal”. A esses dois qualificativos (*clássico* e *universal*), ele acrescenta os preferidos da modernidade: *novo* e *original*. Eliot louva freqüentemente, em seus escritores favoritos, a “invenção” e a “maestria técnica” [*technical mastery*]. Também usa a palavra *beleza* sem nenhum pejo modernista. Quando ele qualifica Baudelaire de “*great poet*” (por sua invenção de linguagem) e “*L’invitation au voyage*” de “*beautiful poem*”, esses adjetivos nada têm de banal, porque ele lhes dá um valor absoluto.

Os valores e as escolhas de Eliot têm sido submetidos, dos anos 80 a esta parte, a uma crítica ideológica acirrada. Além de apontar a óbvia e declarada ideologia cristã e europeísta do crítico, levantou-se a hipótese de que sua defesa de “poetas menores” seria apenas uma ocultação das principais influências que ele teria sofrido dos “maiores”, e que suas opiniões sobre os autores do passado teriam variado em virtude de estratégias úteis em determinados momentos de sua própria “carreira” de escritor.¹⁵ Esse tipo de crítica ideológica parte do pressuposto de que o autor é suspeito, e o exame de seus textos se torna um trabalho detestoso em busca das provas de sua culpabilidade. Tudo pode ser usado contra ele, mesmo aquelas de suas afirmações que contrariam a hipótese do investigador, pois estas podem ser espertezas, estratégias. Mas a principal objeção que se poderia fazer a esse tipo de investigação é sua fundamentação positivista, a busca de “causas” na vida e na carreira do escritor, evitando uma discussão mais ampla de suas idéias. Outra objeção é a de que esse tipo de crítica se baseia numa concepção psicológica do “eu” do escritor, que comandaria todas as suas ações, incluindo a escritura; uma concepção essencialista do “eu” anterior a Freud, e inadequada à experiência do sujeito na linguagem poética, tal como esta foi reformulada na modernidade.

Ao definir o que é um “clássico”, Borges explicita sua discordância com relação às definições de Arnold, Sainte-Beuve e Eliot. Suas afirmações demonstram que ele privilegia a leitura e, nesta, a subjetividade dos leitores:

Clássico é aquele livro que uma nação ou um grupo de nações, ou o longo tempo, decidiram ler como se em suas páginas tudo fosse deliberado, fatal, profundo como o cosmo e capaz de interpretações sem término. Previsivelmente, essas decisões variam. Para os alemães e austríacos, o *Fausto* é uma obra genial; para outros, uma das mais famosas formas do tédio, como o segundo *Paraíso* de Milton ou a obra de Rabelais. Livros como o de Jô, a *Divina comédia*, *Macbeth* (e, para mim, algumas sagas do Norte) prometem uma longa imortalidade, mas nada sabemos do porvir, salvo que diferirá do presente. Uma preferência pode bem ser uma superstição.¹⁶

O autor da *História da eternidade* mostra, aí, o quanto tem de irônica sua definição de “eternidade”, e o quanto ele é atento à historicidade da literatura: “As emoções que a literatura suscita são, talvez, eternas, mas os meios devem constantemente variar, mesmo que de modo levíssimo, para não perderem sua virtude. Gastam-se à medida que o leitor os reconhece. Daí o perigo de afirmar que existem obras clássicas, e que o serão para sempre” (p. 773).

Como leitor, Borges reivindica uma absoluta liberdade subjetiva. Em suas críticas, ele é um mestre das fórmulas concisas e iluminadoras, cuja justeza outras subjetividades podem comprovar: “Paul Valéry, herói da lucidez que organiza”;¹⁷ Shakespeare: “esse ímpeto e essa inocência, essa delicada felicidade e esse negligente esplendor” (p. 145); “Cervantes foi um hagiógrafo [...] *Don Quijote* é a única solidão que ocorre na literatura do mundo” (pp. 140-1). Eventualmente, suas fórmulas podem ser ferinas, como esta, sobre Oscar Wilde: “Um cavalheiro dedicado ao pobre propósito de assombrar com gravatas e metáforas”.¹⁸ As fórmulas borgesianas, freqüentemente, valem por muitas páginas. Escrevendo sobre Whitman, por exemplo, ele mostra o engano de considerá-lo “um varão meramente saudador e mundial, um Hugo insistente”, quando ele é “um poeta de um laconismo trêmulo e suficiente, homem de destino comunicado, não proclamado”.¹⁹ São juízos sintéticos, que economizam a argumentação e tomam a forma de divisas ou emblemas, pressupondo um receptor bem informado e provido de senso de humor, como o emissor. Borges não visa um leitor “universal” que deva ser convencido com argumentos; visa um interlocutor de qualidade, particular e conivente, que partilhe de antemão os seus valores.

Diferentemente dos outros escritores-críticos modernos, Borges não valoriza o novo (não acredita na novidade, mas no constante reapa-

recimento de algumas poucas formas), nem a técnica escritural (acha que é mau sinal quando se atenta para a técnica de um escritor, pois esta deve ser invisível). Dentre seus critérios de valoração, alguns são puramente psicológicos, como a “afeição” e a “felicidade”. São critérios de extrema e assumida subjetividade: “Sou um leitor hedonista, repito, busco emoção nos livros”.²⁰ Um grande autor é, para ele, um dispensador de felicidade e por isso merece seu agradecimento: “De Quincey. Não devo a mais ninguém tantas horas de felicidade pessoal”;²¹ “O conhecimento direto da *Divina comédia* é a felicidade mais inesgotável que a literatura nos pode dar”²² etc.

Mais do que os outros escritores-críticos, Borges deseja permanecer na condição de puro leitor, de leitor ingênuo e por isso feliz. Ele não pretende erigir um cânone nem um *paideuma*; quer recuperar a felicidade de suas leituras juvenis:

Suspeito que os novelões policiais de Eduardo Gutiérrez e uma mitologia grega e o *Estudiante de Salamanca* e as tão razoáveis e nada fantásticas fantasias de Júlio Verne e os grandiosos folhetins de Stevenson e a primeira novela em fascículos do mundo: as *Mil e Uma Noites*, são os melhores gozos literários que pratiquei. A lista é heterogênea e não pode confessar outra unidade senão a consentida pela idade prematura em que os li. Eu era um leitor hospitaleiro, naquele antontem, um cortesíssimo indagador de vidas alheias, e aceitava tudo com venturosa e álcara resignação. Acreditava em tudo, até nas más ilustrações e nas erratas.²³

A lista de Borges mescla julgamentos universais com encantamentos pessoais. Podemos ver, na recorrência de certas opiniões favoráveis, a postulação implícita de valores poéticos gerais: o estilo “límpido” e “simples” (louvado em Kafka, em Voltaire); a “exatidão das palavras” (Virgílio, Flaubert, Cortázar); a “concisão” (Dante); a “paixão” (San Juan de la Cruz, Stevenson); a “renovação” (O’Neill, Whitman, Poe), a “atemporalidade” ou “eternidade” (Dante, Kafka). E uma qualidade menor, em autores menores: o “charme” (Wilde, Cocteau). Mas essas qualidades gerais não são as de sua própria escrita?

Já Octavio Paz não se coloca como simples leitor. Sua crítica é fundamentada num discurso teórico forte e extenso. Ele teoriza as próprias questões que estamos discutindo aqui, como a questão da crítica na modernidade: “No passado, a crítica tinha por objetivo chegar à ver-

dade; na idade moderna, a verdade é crítica. O princípio que fundamenta nosso tempo não é uma verdade eterna, mas a verdade da mudança”.²⁴ Dentro dessa modernidade, ele reconhece e reivindica a parcialidade de sua crítica: “Meus pontos de vista são os de um poeta hispano-americano; eles não são uma dissertação desinteressada, mas uma exploração de minhas origens e uma tentativa de autodefinição indireta” (p. 56). Mas Paz não se fecha em sua hispano-americanidade. Dialético, busca sua identidade no confronto com o Outro internacional.

Embora reconhecendo a mudança como característica da modernidade, Paz não é um partidário incondicional do “novo”: “A novidade”, diz ele, “não é o único critério poético”.²⁵ O que define o poeta, para ele, é a “consciência” de seus sentimentos e “a necessidade de os exprimir” (p. 151). Os valores que ele invoca mais frequentemente são a “sugestão”, a “economia verbal”, a “objetividade”, a “concentração”, a “condensação”, a “despersonalização”. Com base nesses valores, compreende-se bem a presença, em sua lista, de nomes como Mallarmé, Joyce e Pessoa. Ao lado desses escritores mais “cerebrais”, outros nomes de poetas (de Hölderlin a André Breton) indicam uma outra linhagem, romântico-surrealista, que marcou fortemente sua poesia.

Em suas catorze definições do que é um clássico,²⁶ Calvino, como Borges, privilegia a leitura e a subjetividade do leitor (as marcas que a obra deixa “nas dobras da memória”, a autodefinição que o leitor nele encontra), mas também aponta algumas virtudes próprias da obra: a inesgotabilidade do sentido (“Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”); a resistência aos comentários (“Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente os repele para longe”); o efeito-surpresa (“Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos”); a completude (“Chama-se de clássico um livro que se configura como equivalente do universo, à semelhança dos antigos talismãs”); a a-temporalidade (a obra clássica “relega as atualidades à posição de barulho de fundo” e “persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível”).

Quanto à escrita literária, Calvino deixou consignada uma breve lista de valores, em suas *Lezioni americane — Sei proposte per il pros-*

simio millennio: “leveza”, “rapidez”, “exatidão”, “visibilidade” e “multiplicidade”. Na exemplificação desses valores, reencontramos os nomes anteriormente homenageados em sua ensaística, e outros que nela estavam implícitos. Sendo fundamentalmente ficcionista, Calvino tem uma lista em que predominam os narradores, e na qual figuram alguns “leves”, “rápidos”, “exatos”, “visuais” e “múltiplos”, como Voltaire, Diderot, Stendhal e Borges. Poderíamos acrescentar: como Calvino.

As leituras críticas de Butor pretendem sempre “decapar” certas obras do passado, removendo camadas de discurso velho que, segundo ele, impedem sua legibilidade atual. Para Butor, Balzac não é um romancista “tradicional”, oposto aos autores do “nouveau roman” (como diziam certos críticos), mas um “inovador” e um “revolucionário” em seu tempo; Racine não é “claro” e “simples”, como se ensina nos liceus, mas “audacioso”, “contraditório”.²⁷ Chateaubriand não é apenas o “Senhor Visconde”, aristocrata conservador, mas um poeta cujas “invenções” tiveram uma influência decisiva sobre o gosto moderno; Rabelais é “surpreendente”, “irreverente”, “devorador”; o último Cervantes é “original”, “audacioso”.²⁸ Os textos da série *Répertoire* apresentam todos essa busca do novo no antigo, e repousam sobre a crença na possibilidade e na necessidade da releitura, para colher ensinamentos nos predecessores: “Sonhemos, por enquanto, com escritores que reúnam a generosidade de inspiração de Hugo e o controle de Mallarmé, sua indiferença ao aplauso imediato”.²⁹

A intenção pedagógica de sua ensaística, ligada à sua atividade de professor universitário em Nice e em Genebra, onde sempre lhe foi dada a liberdade de estabelecer seus programas, garante o caráter marcado de suas escolhas.³⁰ Os valores de Butor são os que norteiam sua própria escrita. Vê-se claramente, em suas escolhas, a preferência por autores que o influenciaram. Como no caso de Paz, Butor tem uma tendência à construção intelectual (em seus romances e ensaios) e uma tendência ao sonho de tipo surrealista (em sua poesia e em sua prosa poética). Daí a presença, em sua lista, de escritores representativos das duas tendências: Flaubert e Hugo, Mallarmé e Breton.

Numa série de conferências recentes acerca da “utilidade da poesia”,³¹ Butor colhe exemplos desde a Grécia antiga até os dias de hoje,

com várias referências etnográficas (dos índios norte-americanos ao candomblé). Ele aí confirma várias de suas escolhas anteriores e, sobretudo, deixa ainda mais clara sua concepção da função da poesia como substitutiva da religião, anunciadora da ciência e crítica da economia capitalista.

Haroldo de Campos defende, explicitamente, os mesmos valores que Pound. Sua lista é tributária do *paideuma* poundiano, mantendo perfeita coerência com seus princípios, nas escolhas posteriores à morte do poeta-crítico americano. Os valores de Haroldo são da ordem do significante, mais do que do significado: a “novidade” da linguagem da obra em seu tempo e a permanência dessa novidade no presente; a “radicalidade” da prática poética em confronto com a média das práticas anteriores ou concomitantes; o valor propedêutico dessa prática para os poetas de hoje. Como consequência desses valores, assumidos em termos de *programa* de vanguarda, a defesa dos mesmos assume freqüentemente o tom do manifesto e o modo da polêmica. Haroldo de Campos e os companheiros concretistas levaram adiante ou ampliaram várias das análises e dos projetos de tradução do mestre Pound. E, segundo o mesmo princípio de crítica ideogramática, procederam à releitura e à revalorização de um *paideuma* brasileiro esquecido ou pouco freqüentado pela crítica institucional.

Os valores de Sollers também se inscrevem num projeto de grupo com as características provocadoras e polêmicas das vanguardas. Esses valores têm um forte componente ideológico, cujo teor varia segundo as fases: fase Tel Quel (1960-82), e fase L’Infini (de 1982 em diante). Na fase Tel Quel, o principal valor é a “ruptura” (com a “normalidade” psicológica ou estilística, com a sociedade), valor que a Modernidade herdou da Revolução Francesa e que, por isso, é identificado com o revolucionarismo político. Outros valores repetidamente louvados são a impessoalidade do escritor em proveito da linguagem, a pluralidade de registros “vocais”, o conhecimento e a revelação do inconsciente coletivo, o alcance “político” das obras (o que elas questionam e mobilizam no mundo em que surgem).

Na fase atual (de L'Infini e da colaboração regular em *Le Monde*), alguns desses valores são mantidos, e outros, menos consistentes, afloram e desaparecem, dependendo de estratégias mais ocasionais e sem um projeto amplo como o de Tel Quel.

VALORES COMUNS AOS ESCRITORES-CRÍTICOS

Um levantamento dos valores comuns apontados pelos escritores-críticos, nos quatro autores que considerei como casos exemplares, pode agora ser tentado e examinado. O método aqui adotado foi, desde o início, o indutivo, e esse método tem sido aplicado a um corpus restrito e predefinido. O exame desses valores comuns nos revelará, portanto, a axiologia de *uma certa modernidade literária*. Trata-se de uma amostragem; mas ela é significativa porque revela o consenso de uma comunidade transnacional de criadores literários, formadores de gosto e de opinião em sua área, através de várias décadas do século XX.

As questões de poética e de retórica aqui implicadas são vastíssimas, tanto do ângulo filosófico como do ângulo histórico. Dentro do mesmo princípio de indução e de síntese, não me deterei extensamente nas comparações com as retóricas e poéticas históricas, que suponho conhecidas dos leitores. As referências ocasionais às teorias anteriores terão apenas a função de lembretes, a fim de permitir comparações, indicar pontos de partida, de ruptura e de transformação.

Maestria técnica

Para os modernos, a linguagem literária readquire seu sentido original de *poiesis*, arte da linguagem que exige uma *technè*; essa *technè* ganha, na modernidade, uma homologia (não uma identidade) com as formas tecnológicas de produção material na sociedade moderna. *Técnica* é uma palavra que eles usam sem o receio romântico de que esta contrarie o "mistério" da inspiração. Para eles, na poesia como na prosa, o resultado não depende apenas da inspiração, mas de uma técnica que precisa ser aprendida e desenvolvida, e a partir daí, reinventada e nova. De qualquer forma, escrever é um *ofício*. Os maiores elogios dos escritores-críticos modernos vão para aqueles que foram ou são mestres, não apenas por terem sido reverenciados pela tradição, mas

por terem sido exímios em sua arte, e por suas lições permitirem aplicações e desenvolvimentos atuais.

Eliot apresenta essa questão da técnica poética como um valor social:

Ao olhar a história da poesia de acordo com, digamos, um ponto de vista de poeta, os valores não são exatamente aqueles que vocês aprenderão em qualquer história da poesia. Eles serão muito mais aquilo que é vagamente chamado de "técnicos"; os poetas importantes serão aqueles que ensinaram as pessoas a falar; e, em todas as gerações, as pessoas precisam ser ensinadas a falar: a função do poeta em cada momento é a de fazer o povo inarticulado articular; e como o povo inarticulado está quase sempre resmungando, transformando a fala em jargão, o de seus ancestrais ou o dos editores de jornal, a nova linguagem nunca é aprendida sem uma certa resistência, e mesmo ressentimento. *Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*, disse Mallarmé de Poe; e essa purificação da linguagem não é tanto um progresso, como um retorno perpétuo ao real.³²

Alguns dos principais teóricos da literatura moderna detiveram-se nessa questão da valorização da técnica. Barthes observou que o escritor, desde que sua condição deixou de ser considerada uma vocação ou uma missão recebida do Além, sentiu a necessidade de se afirmar como um profissional. A técnica e o ofício tornaram-se, para ele, imperativos éticos, "responsabilidade da forma":

Por volta de 1850, começa a colocar-se, para a literatura, um problema de justificação: a escritura vai buscar alibis para si mesma; e precisamente porque uma sombra de dúvida começa a levantar-se sobre seu uso, toda uma classe de escritores preocupados com assumir a fundo a responsabilidade da tradição substituirá o valor de uso da escritura por um valor-trabalho. A escritura será salva não em virtude de sua destinação, mas graças ao trabalho que ela terá custado [...] Esse valor-trabalho substitui, de certa forma, o valor-gênio.³³

Numa outra ordem de idéias, as considerações de Adorno sobre essa questão coincidem com a teoria e a crítica praticadas pelos escritores-críticos modernos. A desvalorização da técnica, como mero formalismo ou como prejudicial ao lirismo expressivo, é qualificada pelo teórico frankfurtiano de "irracionalismo de beócio". Segundo ele, "a compreensão da arte aumenta com a da fatura técnica [...] o ofício torna a arte comensurável à consciência, porque pode ser aprendido". Ou ainda: "na arte, o limiar entre o artesanato e a técnica não é, como na

produção material, uma rigorosa quantificação dos processos incompatível com os fins qualitativos”, porque ela implica “uma livre disposição dos meios pela consciência”.³⁴

A valorização da técnica, na escrita literária moderna, não é pois a mimetização a-crítica do tecnicismo e da eficiência exigidos pela sociedade industrial, mas contrapõe-se a esse mesmo tecnicismo, na medida em que a obra literária não é utilitária, visa a fins qualitativos e não quantitativos. Muitos dos valores privilegiados pelos modernos são do domínio da técnica escritural. Mas, como se verá, contrariando a qualificação de “formalistas” que muitos deles receberam, seus valores implicam necessariamente questões de “conteúdo” e funções extra-estéticas da literatura. A teoria e a prática dos escritores-críticos demonstram a falácia de dicotomias como forma-conteúdo, texto-contexto, autonomia-heteronomia da arte.

Concisão

A concisão é um preceito da retórica clássica, desde Aristóteles, Horácio e Cícero, até Boileau. Ser capaz de dizer muito em poucas palavras é algo louvado desde a Antiguidade, porque o excesso de palavras era então visto como puro ornamento, afastamento da verdade, e, no caso da oratória, cansava o ouvinte. Não se trata, pois, de um valor novo, mas de um valor reciclado pelos modernos. Na modernidade, esse valor está ligado à rapidez, à objetividade e à eficácia requeridas pela vida em nosso século; mas é também uma resistência oposta à tagarelice generalizada dos discursos sociais. Mais do que um simples traço estilístico, ela é um aspecto estrutural, que os modernos preferem chamar de *condensação*; a condensação não é resumo ou síntese da idéia, é uma espécie de redução fenomenológica.

Também é preciso considerar a dissolução das fronteiras genéricas iniciada no romantismo e levada a termo na modernidade. A concisão, na oratória clássica, era uma necessidade do gênero, ligada à duração temporal do discurso. Na tragédia, também as unidades de ação e de tempo eram preceitos que levavam à concisão. No romance moderno, a exigência de concisão praticamente desaparece. Mas a poesia é contida em formas necessariamente concisas. O poema pode ser breve ou longo, sempre será linguagem condensada. E condensada quer dizer não apenas breve, mas saturada de sentido(s). Os modernos praticam e valorizam essa característica poética também na prosa narrativa.

Como lembra Hugh Kenner: “[Ocorreu] uma interdependência sem precedentes entre a prosa e a poesia no modernismo [...] Foi uma descoberta modernista central a de que a fronteira entre ‘prosa’ e ‘verso’ desaparece em face de distinções entre escrita firme e escrita frouxa”.³⁵ Assim, os *mots-valises* de Joyce, que realizam o máximo de condensação, são admirados pelos escritores-críticos. “Uma vertiginosa densidade de expressão”, segundo Butor.

No que se refere às figuras retóricas maiores, a alegoria e a metáfora, os modernos as consideram eficazes por produzirem um efeito imediato no leitor. As alegorias e metáforas são condensações de sentido. Em Donne, os críticos-escritores admiram a capacidade barroca (e mais tarde surrealista) de reunir, pela metáfora, elementos aparentemente afastados. Eliot, mais racionalista, louva as alegorias de Dante por elas produzirem, pela analogia, “claras imagens visuais”.³⁶

Esse gosto pela condensação explica, nos modernos, a admiração pelas poesias chinesa e japonesa. O ideograma oriental permite a reunião de muitos sentidos num único ícone, produzindo “claras imagens visuais” no próprio nível do significante, e por isso fascinou Pound e outros. A forma breve e densa do *haiku* japonês tem gozado, entre os poetas ocidentais, de uma estima duradoura através de todo o século XX. Octavio Paz considerava o *haiku* “absolutamente moderno”, por ser “uma escola de concentração”.³⁷ Pound, Campos e Sollers efetuaram estudos e traduções de poesia chinesa e japonesa.

Exatidão

A adequação das palavras às coisas também é um valor perseguido de longa data. O sofista Protágoras, conforme diz Sócrates no *Fedro* de Platão, defendia a *orthoépeia*, a capacidade de encontrar as palavras exatas para o que se quer exprimir. No idealismo platônico, a palavra exata seria a mais próxima da Idéia, e a palavra escrita era desvalorizada como simulacro. Para o aristotélico Teofrasto, o *prépon*, coerência do estilo com o conteúdo, era uma das virtudes do discurso.

Quando os escritores-críticos modernos louvam a exatidão, não estão, certamente, louvando uma adequação da palavra à Idéia, mas uma adequação da palavra à experiência que temos ou podemos ter das coisas, que é revelada e ampliada pela obra. Neles, a exatidão está frequentemente aliada à clareza da *visão* comunicada. A exatidão, para os modernos, é uma habilidade verbal na recriação do mundo, e não uma

adequação essencial ao real ou a um sentido prévio. Daí o fato de a obscuridade, a dificuldade de leitura, não serem, para eles, inconciliáveis com a exatidão. Mallarmé ou Joyce podem ser obscuros, à primeira vista, mas quando se aprende a lê-los descobre-se uma exatidão que não se percebia antes. Eliot distingue a “lucidez poética” da “lucidez da razão”: “O pensamento pode ser obscuro, mas a palavra é lúcida, ou melhor, translúcida”, diz ele de Dante.

A exatidão não está ligada à Verdade, mas a uma verossimilhança bem mais complexa do que aquela colocada por Aristóteles. A verdade da ficção se torna cada vez mais independente do real. Ela pode muito bem viver no modo da indecisão, como mostra Borges ao falar do “ambíguo tempo da ficção”, no episódio dantesco de Ugolino, ou ao escrever seus contos. É a própria concepção da linguagem que mudou, desde a Antigüidade. Na velha discussão sobre a adequação das palavras às coisas, os escritores modernos tomam o partido do arbitrário do signo, que lhes cabe motivar pela palavra poética, “remunerando o defeito das línguas” (Mallarmé). A exatidão é produzida pela linguagem poética, ela está no resultado e não na origem.

Visualidade e sonoridade

A capacidade de evocar visões nítidas e surpreendentes é frequentemente louvada pelos escritores-críticos. A esse tipo de visualidade (reconhecido em Dante, por exemplo), acrescenta-se a visualidade do próprio texto como composição tipográfica (Mallarmé). A importância do visual, na sociedade do século XX, pelo desenvolvimento e a generalização das técnicas de reprodução, torna os modernos mais atentos a esse modo de apreensão do real, ao mesmo tempo que os conduz a uma seleção crítica das imagens. Nesse sentido, as imagens evocadas ou tipograficamente trabalhadas dos escritores são imagens que ensinam a ver melhor, de modo mais seletivo e eventualmente crítico.

Da mesma forma, a sonoridade, qualidade da poesia em todos os tempos, adquire, na modernidade, um valor musical oposto ao ruído generalizado. A sonoridade dos poetas é apreciada pelos parâmetros da música contemporânea, sinfônica ou polifônica. Os modernos recursos da gravação permitem uma apreciação particular do ritmo, da melodia do texto, e até mesmo uma identificação mais fina das diferentes vozes que podem compô-lo (como em Joyce). A leitura de poesia deixa de ser,

como o foi por séculos, muda e interior e volta a ser, como na Antigüidade, vocalizada e pública, agora com um alcance de audição disseminado e ampliado pela tecnologia. Essa mesma tecnologia permite uma integração da visão com a audição, podendo produzir novos tipos de “leitura”, assim como novas formas de criação.

Intensidade

O valor “intensidade” pertence ao âmbito dos efeitos psicológicos produzidos, no leitor, pelo texto. O papel das emoções na produção e na recepção das obras literárias sempre foi ressaltado pelos teóricos. Simplificando, para chegarmos ao que nos interessa: na Antigüidade e no classicismo, as emoções eram previstas do lado do receptor, com função catártica ou moral; no romantismo, eram colocadas sobretudo no emissor, como função expressiva; na modernidade, é a própria mensagem poética que deve ser um dispositivo produtor e transpositor de emoções.

Os escritores-críticos reconhecem esse valor sobretudo em Dante e em Joyce. Dante consegue intensidade pelo uso da alegoria (Eliot), pelo ritmo sem falha de sua narração (Pound). Mas a intensidade não é mera questão de técnica, está indissoluvelmente ligada ao sentido comunicado, e deve existir no emissor para que chegue ao receptor. Assim, Borges diz sentir intensamente as emoções que Dante terá sentido ao escrever determinadas passagens da *Comédia*. Entretanto, essa intensidade elogiada pelos modernos é alheia, e mesmo oposta, à sentimentalidade comunicada pelos artifícios retóricos de uma poética expressiva. A emoção passa pelo crivo do pensamento e exige a despersonalização do poeta.

A intensidade moderna, escritural ou leitural, é uma questão de manutenção do ritmo pelo manejo da surpresa, do estranhamento, do humor. Joyce é intenso porque sua obra mantém o leitor em alerta permanente; como diz Eliot, *Ulisses* dá ao leitor “toda a surpresa, deleite ou terror que [ele] possa pedir”; ou para falar mais prosaicamente, como o fez Pound, é um livro que não tem “nenhum momento chato”. O efeito de intensidade pressupõe um conhecimento do receptor. Os leitores modernos não têm, como os dos séculos passados, paciência para enfrentar o tedioso, o solene, que se justificavam pelo ensinamento ou pela elevação moral. A “rapidez” prezada por Calvino tem muito a ver com a intensidade da vida moderna. A falta de paciência de Borges

para com os romances longos, e sua própria prática da escrita sintética e surpreendente, também.

A modernidade, para Baudelaire, é “o transitório, o fugitivo”, que deve ser captado com avidez “infantil”. A vida moderna nas grandes metrópoles é, ao mesmo tempo, intensa e fugaz; apressado, o homem comum deixa de perceber essa intensidade: “Para a maior parte de nós, sobretudo para os homens de negócios, aos olhos dos quais a natureza não existe, a não ser nas relações de utilidade com os seus negócios, o fantástico real da vida está singularmente embotado” (*Le peintre de la vie moderne*). O papel do poeta — do artista — é captar essa intensidade e torná-la visível a seus concidadãos.

Completude e fragmentação

Para Aristóteles, a tragédia “é imitação de uma ação completa, constituindo um todo que tem uma certa grandeza”. “Todo é aquilo que tem princípio, meio e fim”, e que pode ser apreendido no conjunto. Os mitos devem ter unidade, “devem imitar as ações que sejam unhas e completas, e todos os acontecimentos devem suceder-se em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo” (*Poética*, § 41, 42, 49).³⁸

A completude da obra, como vimos nas análises de casos, continua sendo um valor admirado. O que mudou é o que se entende por completude. A completude da modernidade é *coerência interna*, não depende de uma lógica referencial, é uma relação entre as partes que se mostra, no conjunto, como necessária ao todo. Em suma, não é uma completude referida a algo exterior, sistema teológico ou realidade mimetizada.

Tanto faz, para os escritores-críticos modernos, que por trás da completude da obra haja um sistema teológico, como em Dante, sistema a que eles dão pouca atenção (embora, no fundo, invejem Dante por ele dispor de tal sistema). Mesmo o religioso Eliot distingue a crença filosófica do assentimento poético. O importante não é que a obra tenha como referente um universo completo, mas que ela seja ela mesma esse universo. Assim, a reconstrução da experiência e da memória de um homem, que é todos e ninguém, por Joyce, é um universo fragmentado mas completo em sua estrutura, contraposto a um real que não se pode mais perceber como um todo. Butor observa que Joyce trabalha com os restos de velhos sistemas num mundo que desmorona, e que,

com esses restos, ele constrói um todo. E Borges aponta *Ulisses* como “a ilustração mais cabal de um orbe autônomo de corroborações, de presságios, de monumentos”.

Verificamos, cada vez mais claramente, que no longo período que vai de Aristóteles à modernidade, houve um momento-chave, para esta última, que foi o do romantismo alemão. “A *arte moderna* revela a sua essência no romantismo”, sintetiza Habermas.³⁹ Os teóricos do romantismo alemão anunciaram o fim da imitação, a intransitividade da obra, a produção do sentido novo, com tanta ousadia que, como observa Tzvetan Todorov, sua prática poética permaneceu aquém de sua teoria, e esta parece ser não a de sua prática, mas a dos futuros poetas da modernidade: “Dir-se-ia que eles fazem a teoria de uma poesia que lhes é posterior de um século”.⁴⁰

Os românticos alemães não haviam abandonado totalmente o ideal mimético, mas já lhe davam uma função histórica: “Só ela [a poesia romântica] pode tornar-se, como a epopéia, um espelho de todo o mundo circundante, um quadro do século” (F. Schlegel, *Athenaeum*, § 116). Em outros pontos de sua teoria, eles transferiam essa totalidade do mundo para a própria obra. Considerando que o poeta não imita a natureza, mas produz formas *como* a natureza, A. W. Schlegel propôs o conceito de “forma interna”, orgânica. A formulação de Calvino, a respeito de Mallarmé, poderia figurar, tal qual, entre os fragmentos do *Athenaeum*: “A obra literária é uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que nem é fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo”.

A obra é um infinito representado de modo finito, que anula todas as oposições (Schelling). A coerência, nesse caso, é interna; ela não será mais a da razão, mas a da imaginação ou do sonho (Novalis). O conceito de belo e o de totalidade se tornam quase sinônimos. A coerência interna está ligada à intransitividade externa: “encontrar o fim em si mesma” é correlato de “ser dotado de um caráter sistemático” (Moritz). A obra literária é vista como uma rede de relações entre os elementos que a constituem, à semelhança da música ou da matemática (Novalis). Ela se apresenta, pois, como um microcosmo auto-suficiente.

Todorov sintetiza essa questão:

Na estética romântica, a ênfase não é mais posta na relação de representação (entre a obra e o mundo) mas na relação de expressão: a que liga obra e artista. Nesse novo cenário, a obra e a natureza têm em comum o fato de serem totalidades fechadas, universos inteiros [...] A semelhança não se situa mais no aparecimento de formas similares, mas na posse de uma estrutura interna idêntica; a relação das partes constitutivas é a mesma, só varia o coeficiente de grandeza; a obra não é mais a imagem mas o diagrama do mundo. [p. 186]

Vimos, freqüentemente exposta, a aspiração dos escritores-críticos ao Livro-Cosmo, aquele livro que é um universo em si mesmo, e a admiração pelos escritores que perseguiram, de diferentes maneiras, esse objetivo: Dante, em sua *Comédia*; Donne, em *Do progresso da alma*; Mallarmé, no projeto do *Livro*; Joyce, em *Ulisses*. A aspiração ao Livro-Cosmo é tão antiga quanto o próprio objeto livro. O modelo ideal é o texto sagrado das religiões, transcrição da palavra divina, ou o texto esotérico transmitido entre iniciados. Em nosso mundo ateu e laicizado, esse ideal se manteve como utopia substitutiva e tentação prometida. O que se modificou, em maior ou menor grau, segundo o autor, foi a fundamentação filosófica. Nos românticos alemães, esse projeto tinha uma base mística; F. Schlegel fala de "um livro infinito, o absolutamente livro, o livro absoluto", cuja totalidade e coerência decorriam da profunda unidade do universo, emanada, em última instância, da divindade. Esse Livro seria o equivalente escrito do "texto" da Natureza, escrito por Deus. Nos modernos, o Livro é projetado como construção verbal, espetáculo ideográfico, produção de um mundo paralelo contraposto ao mundo esfacelado, sem sentido, do real moderno. Permanece a nostalgia do Todo perdido, sem que subsista a crença nesse Todo ideal. A poesia moderna, como diz Paz, não é serva, mas rival da religião.

Enquanto os românticos buscavam suas comparações nas ciências naturais, atribuindo à obra uma coerência orgânica como a das plantas e dos seres vivos em geral, os modernos, quando falam do Livro total, recorrem a comparações com as ciências exatas, em particular com a física: o universo evocado é o da astronomia (galáxias), da teoria do caos e do controle do acaso. De qualquer modo, essas aproximações são metafóricas e, por isso, independentes de verdade científica ou de crença. Assim, Borges evoca a metáfora da obra como quadro ou tape-

te oriental, e Calvino a de "obra-talismã", que conteria a totalidade do universo.

O conceito de "obra total" é compatível, para os modernos, com o conceito de "obra aberta". A totalidade da obra moderna (ou da obra antiga lida pelos modernos) é uma totalidade aberta na direção do receptor. O sentido (ou melhor dizendo, os sentidos) da obra se produzem na leitura, e esta é reconhecida pelos modernos como fundadora; e como mutante, isto é, histórica. A totalidade é uma coerência estrutural, um conjunto de linhas de força que orientam as direções de leitura de modo flexível, e não mais uma unidade essencial do sentido que a obra revelaria, como propunham os românticos. Mas foram estes que, ao enfatizar a força produtiva da obra, abriram caminho para o conceito de "obra aberta". "Só o incompleto [...] pode levar-nos mais adiante. O completo é apenas fruído" (Novalis).⁴¹ Enquanto os românticos buscavam, na própria prática do fragmento, uma totalidade ideal a ser progressivamente alcançada, os modernos buscam a ficção formal da totalidade e a abertura infinita do sentido.

Intransitividade

Este é um valor introduzido pelos românticos, como característica própria da obra de arte em geral e da obra literária em particular. Adotando, provavelmente, a distinção proposta por Kant entre arte pura e a arte aplicada, Novalis exalta a primeira como "objetivo em si, atividade liberadora do espírito, gozo do espírito pelo espírito". Numerosas são as afirmações de Novalis nesse sentido: "A pura anedota poética diz respeito diretamente a ela mesma, só tem interesse por ela mesma"; "O romance não busca nenhum objetivo; ele não depende de nada além dele mesmo, absolutamente".⁴²

O privilégio, na poesia, do que mais tarde Jákobson chamaria de "função poética da linguagem", foi fortemente defendido pelos modernos e, em momentos mais radicais, levado a um certo exagero. Nas décadas de 60 e 70 era comum a afirmação de que a linguagem poética se auto-enuncia, de que a obra não diz mais nada a não ser ela mesma ou que seu tema é a própria linguagem. Vimos exemplos dessa concepção autotélica da linguagem poética no Sollers da fase *Tel Quel*. Com exagero ou não, quase todos os críticos-escritores modernos enfatizam a função poética nas obras de sua eleição: para Pound, "tudo está ali, na página" de Dante; para Eliot, o valor não está no pensamento de Donne,

mas em sua capacidade de o corporificar na linguagem; para Paz, em Mallarmé, “o mundo perde sua realidade e se converte em figura de linguagem”.

De modo geral, os modernos assumem a concepção kantiana da arte como “finalidade sem fim”, afirmam a independência do objeto estético. Atribuir-lhes, entretanto, um projeto de fechamento da arte em si mesma, “alienada” da história e da sociedade, é uma brutal simplificação. Eles defendem uma referencialidade e uma finalidade indiretas da linguagem poética. A autonomização da arte, como lembra Habermas com base em Max Weber, é contemporânea e correlata da autonomização das outras esferas da sociedade moderna. E como bem resume Irleamar Chiampi: “Não é a autonomização em si que permite hoje conceituar a modernidade estética, mas sim a experiência das tensões, ajustes e acomodações que se fizeram necessários diante da fratura que originou o mundo moderno”.⁴³

Para os modernos, a obra de arte é, ao mesmo tempo, autônoma e ligada (no ponto de partida e no de chegada) ao contexto em que ela se produz. A arte moderna vive dessa ambigüidade. Qualquer desequilíbrio, no sentido da autonomia total, ou no sentido da dependência direta, a destrói. Dentre os escritores-críticos, é Octavio Paz quem coloca essa duplicidade da arte poética de modo mais incisivo. Mas a tentação idealista de levar a autonomização da Poesia ao ponto extremo, voltando as costas a uma sociedade cada vez menos propícia ao seu exercício, manifesta-se em quase todos eles. Seria o caso de perguntarmos se a prática e a teorização de qualquer arte pode prescindir dessa tentação idealista. Mas isso ultrapassa, de muito, meus objetivos demonstrativos.

Utilidade

A questão da utilidade ou da inutilidade da arte foi colocada desde Platão e Aristóteles, que tomavam partido em função da ética ou da política. Do romantismo à modernidade, a questão permanece como problema. Mesmo Kant, que negou incisivamente a finalidade moral da arte, deixa aberta uma passagem entre o juízo estético e o juízo moral: “O belo é o símbolo do bem moral”, porque ele enobrece o espírito e o eleva “acima de uma simples receptividade a um prazer pelas impressões sensíveis, e aprecia o valor dos outros por uma máxima semelhante de sua faculdade de julgar”. Na apreciação do belo, “todas as nossas faculdades superiores de conhecimento se harmonizam”. Assim,

o gosto torna de certo modo possível a passagem do encantamento sensível ao interesse moral habitual, sem um salto demasiadamente violento, representando a imaginação em sua liberdade como determinável de modo final para o entendimento, e ensina a encontrar uma livre satisfação, mesmo nos objetos dos sentidos sem encanto sensível. [*Crítica do juízo*, § 59]

Os escritores-críticos modernos separam, nitidamente, finalidade estética de finalidade moral. Nenhum deles afirma uma utilidade direta e imediata da literatura. Mas todos sentem a necessidade de ampliar sua ação para além da função estética, o que implica uma ética. A literatura tem, para eles, um valor de conhecimento do mundo e de autoconhecimento, e um valor de crítica, com implicações e efeitos no contexto social. Essa relação é vista como indireta e mediatizada, tanto na produção como no efeito das obras literárias. Eliot coloca a questão em termos nacionais:

A influência da poesia [...] é muito difusa, muito indireta e muito difícil de provar [Mas...] ela está presente em toda parte. Pelo menos a encontraremos se a cultura nacional estiver viva e saudável, porque numa sociedade saudável há uma contínua e recíproca influência e interação de cada parte sobre as outras. E isso é o que eu considero a função social da poesia, no sentido mais largo: que ela afeta, na proporção de sua excelência e vigor, a fala e a sensibilidade da nação como um todo.⁴⁴

Octavio Paz considera que a pergunta relativa à possibilidade de a poesia se encarnar na história é “a pergunta”,⁴⁵ à qual ele responde em termos mundiais: “A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo”.⁴⁶

Todos os escritores-críticos modernos consideram a obra literária (especialmente a de poesia) como tendo um fim nela mesma. Mas embora defendendo, prioritariamente, a função poética, os escritores-críticos vêm, lateralmente, uma “utilidade” da arte. Pound está sempre pensando numa finalidade da arte, que é a de manter a linguagem em boa forma para uso da nação. Eliot vê a utilidade da literatura na preservação do idioma e na transmissão de valores morais e civilizacionais. Borges aponta na literatura seu papel de ampliar nossa percepção do mundo, de afinar a fruição psicológica do leitor. Outros, nutridos de uma teleologia hegeliana-marxista, vêm na obra seu valor político “revolucionário”, mais ou menos indireto. Sollers, na fase *Tel Quel*, aliava diretamente transgressão poética e subversão política, revolução

de linguagem e revolução *tout court*. Butor, em sua fase romanesca, afirmava que modificar o mundo, na ficção, leva o leitor a desejar modificações no mundo real, para torná-lo cada vez melhor. Esse mesmo otimismo utópico ainda o move hoje, quatro décadas depois daquelas afirmações. Em *L'utilité poétique* (1995), ele reafirma: "A linguagem bancária é hoje uma espécie de câncer, de vírus; precisamos achar anticorpos, vacinas. É a poesia que no-los fornece" (p. 102); "Precisamos de um novo estado das letras e das línguas para chegar a uma verdadeira melhora de nossos problemas econômicos e políticos" (p. 126).

Nas afirmações sobre a utilidade da literatura aparece, mais claramente do que em outras, a ideologia política dos escritores-críticos. Mas é escusado dizer que essas declarações de intenção, ou mesmo as posições políticas efetivamente assumidas pelos mesmos enquanto cidadãos, não podem ser transferidas de modo simples para aquilo que Adorno chama de "conteúdo objetivo" de suas obras de criação, ou para os efeitos possíveis das mesmas.

Impessoalidade

Na Antigüidade mais remota, a impessoalidade do poeta teve fundamentação na crença nos oráculos e na magia. A palavra oriunda de forças superiores e ocultas, que falava por ela mesma, tomando o enunciador apenas como *medium*, era obviamente independente da pessoa desse enunciador. Mais tarde, com a definição dos gêneros, a impessoalidade tornou-se preceito e prerrogativa do poeta épico. Na lírica romântica, a inspiração era uma forma de impessoalidade mágica a serviço da expressão pessoal.

Na modernidade, a impessoalidade do poeta é um valor declarado e perseguido. Neste ponto, a modernidade se opõe ao romantismo expressivo e sentimental. Entretanto, a corrente romântica derivada e não diluída dos idealistas alemães postulava a impessoalidade da palavra, independente do eu do poeta. Novalis se sentia falado pela própria linguagem: "E se essa pulsão de linguagem, de falar, fosse o signo distintivo da intervenção da linguagem, da eficácia da linguagem em mim?"; e: "Um escritor é uma pessoa animada pela linguagem".⁴⁷

Ao preconizar a impessoalidade do poeta, os escritores-críticos modernos propõem seu apagamento em proveito da linguagem. "Não somos nós que dizemos o mundo com a linguagem: a linguagem nos diz, o mundo se diz a si mesmo na linguagem" (Octavio Paz).⁴⁸ Os

modernos recuperam, assim, a concepção da poesia como palavra mágica, instauradora. Essa magia da palavra independe, neles, de uma crença no sobrenatural. A palavra poética assume a função de reencantar um mundo já desprovido de forças ocultas. As "forças ocultas" serão as da própria linguagem como sistema depositário e produtor de sentidos, as do inconsciente freudiano ou, no surrealismo, as do "acaso objetivo" que toma o lugar das "correspondências" românticas.

De maneira geral e unânime, os escritores-críticos modernos abominam a expressão do eu psicológico e seu exacerbamento no sentimentalismo. A crise da noção de sujeito, nos anos 60 e 70, evidente na filosofia, na psicanálise, na lingüística e, a partir destas, em todas as ciências humanas, trouxe uma base teórica para o elogio da impessoalidade. Na literatura, a despersonalização já era um preceito poético desde meados do século XIX, com Poe, Baudelaire e, sobretudo, Mallarmé. A frase de Rimbaud — "Eu é um outro" — tornou-se a palavra de ordem do poeta moderno. Nessa linhagem teórica, Eliot defendeu sempre a despersonalização do poeta: "Quanto mais perfeito o artista, mais completamente separado dele será o homem que sofre e a mente que cria".⁴⁹ Octavio Paz dedicou longas considerações a esse tema em sua ensaística. O exemplo máximo da despersonalização do poeta foi por ele reconhecido em Fernando Pessoa, "o desconhecido de si mesmo".⁵⁰ A afirmação extrema de que "o poeta moderno é ninguém" também encontra sua justificação na falta de lugar do poeta na sociedade burguesa.⁵¹

Os escritores-críticos modernos admiram a despersonalização de Dante, Mallarmé e Joyce, sem se preocupar com as diferenças históricas ou genéricas desse traço, pois o que lhes interessa é a leitura moderna do mesmo e suas conseqüências na prática escritural. O valor "impessoalidade" está intimamente ligado ao valor "intransitividade". É a intransitividade da literatura que garante à obra um valor geral, que supera o individual e o circunstancial.

A impessoalidade do poeta moderno não é um desaparecimento do sujeito, análogo à despersonalização dos indivíduos na sociedade massificada. É o sujeito imaginário (falso) da expressividade egocêntrica que é posto em crise na literatura moderna, em razão de uma subjetividade alargada que, ao contrário de anular, aumenta a consciência e a responsabilidade do escritor.

A poesia como linguagem geral da humanidade, e por isso submetida a princípios imutáveis e comuns, era uma convicção clássica. A "humanidade" produtora e receptora de poesia, na Antigüidade, era pequena: restringia-se à *polis* e, nesta, a um grupo seletivo de cidadãos. O classicismo francês e seus derivados também pretendiam à universalidade, a uma universalidade que ia pouco mais além da corte.

Os teóricos românticos, ao mesmo tempo que exaltavam o nacional, pretendiam a universalidade da poesia. F. Schlegel declarava que o ponto de vista nacional não era o único pelo qual se pode julgar, na história, o valor de uma literatura, e que a poesia romântica era "uma poesia universal progressiva".⁵² A. W. Schlegel foi ainda mais longe, como observa René Wellek: "Seu ideal herderiano de uma literatura mundial, de cosmopolitismo literário [...] corre quase como um *leitmotif* através de toda a sua obra".⁵³ O universalismo romântico correspondia a uma concepção mais democrática do público (ideal republicano, como o sugerem os mesmos irmãos Schlegel); mesmo assim, no século XVIII, o "público universal" ou o "leitor comum" (muito considerado, pelos ingleses, em suas teorias), dotado de um gosto *sensus communis* (Kant), nada mais era do que uma classe média letrada.

A proposta de uma *Weltliteratur*, feita por Goethe, foi a que deixou marcas mais fundas na teoria literária moderna. Em suas conversações com Eckerman, em 1827, Goethe expôs sua teoria do fim das literaturas nacionais e de uma futura "literatura mundial", depositária dos valores comuns da humanidade. Foi também Goethe quem insistiu na necessidade de conhecer as línguas estrangeiras, necessidade da qual os escritores-críticos modernos estão plenamente convencidos, considerando que só se pode falar de literatura quando se conhece o maior número possível de suas manifestações, de preferência na língua original; e, para suprir as falhas de conhecimento, todos valorizaram e praticaram a tradução.

Os escritores modernos são netos das Luzes e habitantes de um mundo que, se não era ainda "globalizado", já era consciente de sua extensão e variedade. Concebem, assim, uma literatura de valor universal, que tem por base convicções humanísticas de igualdade e fraternidade. Não há dúvida de que o progresso e a rapidez dos meios de transporte e de comunicação contribuíram fortemente para o cosmopolitismo e o internacionalismo. A ampliação demográfica do público virtual obrigou

os modernos a pensarem a "universalidade" em termos muito mais vastos e diferenciados do que no século XVIII.

As listas preferenciais dos escritores-críticos modernos têm a característica comum de não serem restritas aos escritores de suas próprias línguas. Os autores de línguas hegemônicas, inglês ou francês, dão naturalmente maior atenção às suas próprias tradições nacionais, enquanto o italiano já é menos nacionalista e os latino-americanos, embora atentos às suas tradições nacionais, têm suas maiores referências nos autores europeus e norte-americanos. Os três latino-americanos aqui considerados inseriram-se numa discussão internacional sobre a literatura, sem se atormentarem previamente com questões de "centro" e "periferia", isto é, sem complexos de colonizados. E, por isso mesmo, alcançaram audiência internacional. Em vez de lamentar sua condição de colonizados, reivindicaram a palavra dentro de uma tradição européia que viam como legitimamente sua. Borges tem uma atitude ao mesmo tempo tranqüila e irônica a esse respeito:

A Europa nos deu seus clássicos, que são igualmente nossos. Grandioso e esbanjador é esse presente; não sei se podemos pedir-lhes mais!⁵⁴

Podemos tratar todos os temas europeus sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, conseqüências afortunadas. Devemos pensar que nosso patrimônio é o universo.⁵⁵

Diante da cultura européia, a postura apropriadora e crítica de Paz, Borges e Campos, como anteriormente a dos norte-americanos Eliot e Pound, corresponde à proposta de Oswald de Andrade em 1928, no "Manifesto Antropófago". Octavio Paz parte do princípio de que "a despeito das diferenças de línguas e de culturas nacionais, a poesia moderna do Ocidente é uma".⁵⁶ Os modernismos a que esses escritores-críticos pertenceram ou de que são tributários foram movimentos cosmopolitas, que puseram em contato os artistas de vários países, em capitais como Londres, Paris e finalmente Nova York. "Todos os grandes poetas modernos são cosmopolitas, sem excluir os de civilizações e nações marginais: Huidobro, Borges, Pessoa, Kavafis" (Paz).⁵⁷ Como lembra Hugh Kenner, "o primeiro modernismo (digamos de 1910 a 1920) foi o trabalho de uma *coterie* estrangeira", cujos contatos se deveram muito à mobilidade dos indivíduos, devida a guerras, revoluções e emigrações, à crescente rapidez dos meios de transporte e de comunicação.⁵⁸ Os próprios escritores-críticos aqui estudados foram ou são pessoas em trânsito. Eliot entre os Estados Unidos e a Inglaterra

ra; Pound igualmente, incluindo a Itália no percurso; Borges, descendente de imigrantes de vária procedência, formado na cultura inglesa, circulando entre a Argentina e a Suíça e, finalmente, viajante incansável; Paz, percorrendo o mundo como diplomata; Calvino, nascido em Cuba, viajou por vários países, assim como seus contemporâneos Butor (que fez das viagens um tema maior de sua obra), Campos e Sollers.

Ligada, e não apenas determinada por esse cosmopolitismo, a concepção que eles têm da cultura e da literatura é universalizante. Para os modernos, a obra deve ter uma função de conhecimento e de autoconhecimento, que só pode ser exercida se ela disser respeito a todos os homens. A reinterpretação de Dante e a recepção imediata de Joyce vão nesse sentido. Neste último, os escritores-críticos vêem a possibilidade de alcançar a universalidade a partir da particularidade individual ou regional, questão largamente discutida, já nesta forma moderna, pelos filósofos iluministas e pelos teóricos românticos; e também valorizam, em sua obra, a experiência inventiva de uma "língua franca" transnacional. Para alcançar uma significação universal, a obra moderna deve ter um padrão formal internacional. O internacionalismo é um valor das vanguardas artísticas de nosso século e de todas as correntes políticas. Assim, são internacionalistas o conservador Eliot, o intempestivamente fascista Pound, o "a-político" Borges, o liberal Octavio Paz, o originalmente comunista Calvino, os socialistas Butor e Campos, e o temporariamente maoísta Sollers. É claro que esse internacionalismo dos modernos não abarca, na prática, todos os países e todas as culturas. Mas seu projeto visava e favorecia uma abertura para as literaturas não ocidentais.

A ambição (ou a utopia) dos modernos é de que a arte, a literatura, atinjam o maior número de pessoas, sem perda de sua qualidade intrínseca. Seu objetivo é de que "a massa coma o biscoito fino que fabricam" (como queria Oswald de Andrade). Esse objetivo leva a um pedagogismo de fundo iluminista, que se manifesta, de diferentes maneiras, nos escritores-críticos modernos. Para alguns deles, a educação do público é um programa, perseguido na criação de revistas, na divulgação de manifestos, na prática da tradução, ou na adoção da profissão paralela de professor de literatura. Do ângulo político, esse pedagogismo tanto pode ser embasado numa ideologia conservadora (a preservação de valores humanísticos clássicos) como numa ideologia

progressista (o acesso democrático das massas ao "biscoito fino"). No caso de Pound, a preocupação pedagógica levou-o à tentação fascista de atribuir ao Estado o poder de melhorar, autoritariamente, o paladar das massas.

Novidade

Este, como se sabe, é um valor especificamente moderno. Na mesma medida em que a Modernidade, no sentido largo, se autovaloriza com relação ao passado, considerando-se um lugar privilegiado de onde se descortina a história, ela tem o valor "novidade" em alta conta.

A novidade valorizada pelos escritores-críticos modernos é principalmente uma novidade de expressão, que rompe com os velhos hábitos e surpreende o leitor. Novidade e surpresa andam juntas. O conceito de novidade não é uma total novidade. Novidade e surpresa não eram desconhecidas, na Antigüidade, mas eram consideradas apenas como recursos retóricos (mais tolerados do que louvados) para reter a atenção do ouvinte. Consta que Himério de Prusa (século I) considerava a novidade como uma qualidade exigida do bom orador. Entretanto, esse valor não teve vigência durante os longos séculos em que a imitação dos mestres era o objetivo maior, e a novidade consistia apenas em usar engenhosamente procedimentos antigos e comprovados. A *Querelle des Anciens et des Modernes*, no século XVII, deu (de modo mais ou menos consciente) um golpe fatal nessa concepção da tradição, com a qual os românticos, ao introduzir o valor "originalidade", romperiam definitivamente. Os modernos não quiseram apenas o diferente, o bizarro; quiseram o novo, o desconhecido (Baudelaire).

À luz da teoria da informação, a novidade é "produção de informação nova". À luz da semiótica russa, o escritor a obtém ao contrariar ou modificar o código. Ela pode estar no escritor do passado, visto, *a posteriori*, como inovador; é a leitura nova que discerne essa novidade. E ela é quase uma obrigação para o escritor moderno ("*Make it new!*"). Assim, Dante é visto como inovador no século XII, Mallarmé no XIX e Joyce no XX. Para os modernos, a grande obra não apenas é nova em seu tempo, mas mantém sua atualidade; este é um requisito para entrar no cânone moderno e, ao mesmo tempo, é o que distingue o novo poético da moda passageira ou da novidade de consumo. Essa sempre renovada atualidade constitui a a-temporalidade, ou a precária "eternidade" da poesia. Por isso, os julgamentos dos modernos sobre seus contem-

porâneos são reconhecidos como provisórios. Só o tempo, para além de suas vidas individuais, poderá validá-los ou não.

Ao termo romântico *criação*, os modernos preferirão aquele mais afim ao progresso tecnológico moderno: *invenção*. O amor à novidade é não apenas uma valorização do presente, mas é também um desejo de futuro. É próprio da modernidade conceber-se como *pro-jeto*, anúncio e preparação do porvir. Isso, também, teve início no romantismo: "Nos antigos, vê-se a letra realizada de toda a poesia; nos novos, pressente-se o espírito em seu devir" (F. Schlegel). Na verdade, como mostra Jauss,⁵⁹ desde o início do século XVIII os "modernos" começaram a ver seu século com os olhos do futuro: "Doravante, é a perfeição sempre crescente do futuro, aberta no horizonte, e não mais a imagem ideal de um passado perfeito mas acabado, que fornece a medida pela qual se deve julgar o valor histórico do presente e avaliar suas pretensões à modernidade" (p. 180). Há uma generosidade nessa disposição dos modernos a preparar o futuro e na exposição implícita a um julgamento posterior.

Os escritores-críticos modernos são teleológicos e pragmáticos; quando elogiam a novidade de um autor, estão atentos às possibilidades de uso futuro de suas invenções. Como temos visto ao longo deste livro, a novidade, para os escritores-críticos, não representa uma ruptura com a tradição, na medida em que, para eles, os "clássicos" são os que permanecem novos. E sua ambição é a de se tornar "clássicos", nesse mesmo sentido. Habermas resume a questão:

Desde então [meados do século XIX], a marca distintiva das obras modernas é "o novo", que será superado e tornado obsoleto pela novidade do novo estilo. Mas, enquanto o que é meramente estilístico logo ficará fora de moda, o que é moderno preserva um laço secreto com o clássico. Naturalmente, tudo o que sobrevive ao tempo sempre foi considerado clássico. Mas o documento enfaticamente moderno não recebe mais esse poder de ser clássico da autoridade de uma época passada; em vez disso, uma obra moderna se torna clássica porque foi um dia autenticamente moderna. Nosso senso de modernidade cria seus próprios cânones implícitos do que é ser clássico. Nesse sentido falamos, por exemplo, com vistas a uma história da arte moderna, de modernidade clássica.⁶⁰

Se os escritores-críticos aqui tratados permanecerão como "clássicos modernos", só o tempo o dirá. Sobre os contemporâneos, Eliot diz que "devemos deixar a questão de saber se eles são grandes ao único tri-

bunal que pode decidir: o tempo".⁶¹ O caráter "suicida" da literatura moderna, apontado por Blanchot, está perfidamente inscrito, como risco, em seu projeto. Ao privilegiar o novo e o futuro, os escritores modernos se expõem, mais cedo ou mais tarde, à velhice e ao desaparecimento. A menos que disso os salvem os leitores futuros.

O levantamento dos valores dos escritores-críticos e o exame sintético de cada um deles demonstram como esses valores estão interligados, compondo uma poética forte e coerente. É praticamente impossível tratar de um desses valores, sem evocar outro ou outros igualmente defendidos pelos modernos. Verificamos que a maior parte desses valores deriva do romantismo alemão e que, portanto, a verdadeira ruptura teórica com a poética dos séculos anteriores se efetuou no fim do século XVIII, e que a ruptura efetuada por Baudelaire e pelos modernismos do XX foi bem menor do que aquela; os modernos apenas desenvolveram a lógica das propostas românticas, e os modernistas levaram-nas à exacerbação. Por isso, a poética da modernidade tem um lastro idealista. A coerência desses valores típicos se deve à crença, nuançada mas mantida, de uma unidade e um valor essencial da poesia, assim como a de uma continuidade da tradição ocidental. Sem essa convicção idealista, a afirmação de qualquer valor se torna difícil, ou indemonstrável. E sem um conjunto de valores, qualquer cânone (prescrito por autoridades, como no classicismo, ou eleito pelos interessados, como no romantismo e na modernidade) é contestável. É essa poética, e conseqüentemente o cânone que a ela corresponde, que se encontram hoje em via de dissolução.