

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários

Edmon Neto de Oliveira

**Escrita crítica, escrita criativa e leituras sobre (e com) o esporte: o corpo  
em movimento ressensualizando a razão**

Juiz de Fora  
2018

Edmon Neto de Oliveira

**Escrita crítica, escrita criativa e leituras sobre (e com) o esporte: o corpo em movimento ressensualizando a razão**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Professor orientador: Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires – UFJF

Juiz de Fora

2018

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca  
Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Neto de Oliveira, Edmon.

Escrita crítica, escrita criativa e leituras sobre (e com) o esporte :  
o corpo em movimento ressensualizando a razão / Edmon Neto de  
Oliveira. -- 2018. 154 p. : il.

Orientador: André Monteiro Guimarães Dias Pires  
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora,  
Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos  
Literários, 2018.

1. Poesia. 2. Crítica Literária. 3. Arte. 4. Corpo. 5. Campo  
expandido. I. Monteiro Guimarães Dias Pires , André, orient. II. Título.

Edmon Neto de Oliveira

**Escrita crítica, escrita criativa e leituras sobre (e com) o esporte: o corpo em movimento ressensualizando a razão**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em: \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires (orientador)  
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

---

Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho (membro interno)  
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira (membro interno)  
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

---

Prof. Dr. Alberto Pucheu Neto (membro externo)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marília Rothier Cardoso (membro externo)  
Pontifícia Universidade Católica – PUC-Rio

---

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva (suplente interno)  
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carolina Alves Magaldi (suplente interno)  
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

---

Prof. Dr. Alex Sandro Martoni (suplente externo)  
Centro de Ensino Superior – CES, JF

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Andréia de Paula Silva (suplente externo)  
Centro de Ensino Superior – CES, JF

*Ao Lula*

## **Perdoa essa canção improvisada**

Numerosos amigos e colegas desempenharam papel fundamental ajudando-me a organizar cuidadosamente os temas desta tese.

Agradecer eu agradeço pelo encontro com o amigo, mestre e poeta André Monteiro, com quem compus mais uma parceria que envolve afeto e admiração. Obrigado, André, por sempre exigir de mim aquilo que estivesse em estreiteza com a liberdade criadora, sem os mofos do parasitismo universitário e sem o cheiro de naftalina do beletismo aclamado pelos eruditos de ontem e de hoje. Ser desorientado por você nesses últimos anos foi a melhor maneira de me encontrar pelo caminho.

Agradeço imensamente ao professor Luiz Fernando Medeiros, que, talvez, mais do que ninguém, entendeu este meu trabalho de modo agudo e sugeriu caminhos de leitura excepcionais quando tudo parecia ser informe e impreciso. Com a sua aula no meu exame de qualificação, em que ele discorre sobre o ouriço derridiano, armado e indefeso no meio da estrada, Luiz Fernando reorienta minha pesquisa de forma que eu jamais me esquecerei daquela imagem-gesto.

É um verdadeiro prazer agradecer à professora Prisca Agustoni que tem toda a minha admiração. Desde as aulas sobre literatura feminista no doutorado (compartilhadas com a professora Márcia Almeida), que me tiraram da zona de conforto de um homem branco ocidental, até a generosidade de ler o meu texto com extrema sensibilidade ainda no início do projeto, ela foi decisiva na construção desta tese.

Meu trabalho foi possível graças ao poeta e professor Alberto Pucheu, por escrever com a pena mergulhada nas tintas da vida sempre a captar o que de mais extraordinário existe. Pucheu vai de um “objeto invisível” no meu mestrado a membro titular da banca de doutorado, mantendo sempre um olhar atento sobre o mundo e estando aberto a ouvir os novos poetas-críticos-filósofos.

Sou grato à professora Marília Rothier que generosamente aceitou integrar a minha banca; e igualmente aos professores Alex Martoni, Anderson

Pires, Carolina Magaldi e Maria Andréia de Paula por emprestarem os seus nomes ao que se tornou uma banca da pesada.

E por falar em peso, um agradecimento especial aos professores-treinadores Bruno Rocha e Elion Reis, à Carla Leo e aos muitos colegas do Centro de Treinamento *Iron Side*, por me ensinarem a desafiar os limites de meu corpo e por serem fundamentais para esta escrita que se apropriou dos movimentos múltiplos que todos os dias, alegre e dolorido, descubro ser possível executar.

À amiga Larissa Andrioli sou grato pela valorosa contribuição de tradutora ao verter o resumo desta tese para o inglês.

Ao Davi, amor maior, sempre ao meu lado para qualquer ideia maluca durante esses oito anos de idas e vindas – dos treinos às tatuagens, das viagens ao nosso apezinho com a Cachorra, sem jamais se esquecer que o afeto cotidiano envolve muito respeito, diálogo, tesão e pipoca de panela.

À minha família, esse bálsamo sentimental de acolhimento absoluto.

Agradecer eu agradeço aos amigos do Colégio Cave, com quem aprendo todos os dias a ser mais aluno e mais mestre.

Agradecer eu agradeço também aos meus alunos e ex-alunos que me ensinam a viver enfrentando o espanto de cada dia e me permitindo ao luxo e à alegria dos que não sabem e descobrem.

Aos meus companheiros professores, cognitariados do “Rainha way of life”, que fizeram e fazem das minhas sextas-feiras um pouco mais dionisíacas.

Aos amigos do “Kill Bill”: Cyntia Fernandes, Gabriel Faulhaber, Juliana Machado de Britto, Lívia Pedroni e Mariana Flores, por serem leais amigos (de farra e de foice) e por compartilharem, sempre que a preguiça não nos abate, o mel da vida.

Aos amigos TPV (“tudo puta e viado”): Lorica, Tamires, Germana, Natt, Vico, Thico, Matt, Digas e Gamonal. Estamos no Whatsapp, mas não estamos mortas.

Aos amigos todos que frequentam a cozinha da querida amiga Patrícia Barbosa.

Agradeço à amiga professora Vanessa Lage, pelos papos e trocas acadêmico-afetivas ao longo desses últimos anos, na correria dos corredores do Cave, nas mensagens na madrugada, choros, risos, piadas e canções.

Aos amigos Tiago Lott e Waldyr Imbroisi, essa dupla avassaladora com quem compartilhei práticas pedagógicas memoráveis.

Aos professores e coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da UFJF, pelas iluminações durante as disciplinas ministradas.

À Gisele Ambrósio Gomes, ex-secretária do PPG Estudos Literários, que resolveu todos os meus perrengues em 6 anos de telefonemas desesperados.

À CAPES, pela bolsa concedida.

Agradecer eu agradeço, enfim, a todos aqueles que são capazes de se entregar.



*O general Pei Min ofereceu ao pintor Wu Daozi uma comissão em troca de uma pintura para homenagear seus pais. Wu recusou a oferta dizendo ao general: “Ouvi falar da sua habilidade com a espada. Se o senhor a mostrar para mim, irá me inspirar, e assim poderei executar a tarefa”. O general deu uma demonstração de grande magnitude. Nesse momento, Wu Daozi pegou seu pincel e pintou um mural inteiro. Zhang Xu (um famoso calígrafo) também estava presente e acrescentou sua caligrafia ao mural. Todos os presentes exclamaram com admiração que as “Três maravilhas” marcaram um dia especial.*

Reprodução de texto da dinastia Tang (China – 618-907 d.C.), feita por Richard Pegg da Universidade George Washington

*O sonho é o único direito que não se pode proibir*  
Glauber Rocha

## Resumo

Esta tese é desenvolvida a partir de diversas leituras analíticas de escritos produzidos por diferentes autores nos últimos três séculos. Textos que no interior dos quais discutiram-se propostas para o ofício da crítica da literatura e das artes que se faz e se experimenta no bojo da inventividade. Em primeiro lugar nutre-se uma concepção, já compartilhada com autores de referência, de que é mais fecunda a crítica que se apropria de seu objeto referencial e a ele se funde, criando uma estrutura nova, dotada do mesmo status da obra abordada e, assim, sendo compreendida no limiar da literatura. A proposta que se torna o problema do trabalho de pesquisa, contudo, é um exercício crítico-performativo com um poema sobre o surfe, escrito pelo poeta brasileiro Alberto Pucheu, a partir do qual se busca uma ideia de paradigma para a relação entre a produção crítica e a produção literária hoje. Para tanto, o parâmetro estético da tese mira no tom livre e rigoroso do ensaio, bem como no apelo às experiências corporais de modalidades esportivas acessadas numa correspondência com a experiência artístico-literária. Isso pode ser compreendido na medida do pareamento dessa experiência com os múltiplos movimentos do corpo, na manutenção de uma saúde, assim como preconizam pensadores como Gilles Deleuze. Em seguida, ensaios de envergadura experimental e heterodoxa são produzidos à luz dos parâmetros estabelecidos a priori, na medida em que tecem uma linha de leitura aproximativa entre os fragmentos de Friedrich Schlegel, parte da obra autobiográfica de Henry Miller e os escritos e performances de Roberto Corrêa dos Santos, cada qual ilustrando uma atitude do corpo como sendo correspondente ao ofício de escritores, críticos e artistas que eles são. Cria-se, ao fim, um elo entre os recortes analisados de cada autor, que se solda numa parábola nietzschiana pensada junto com a imagem dos levantadores de peso olímpico. A tese pode, de alguma forma, contribuir para o debate inserido no campo expandido dos estudos literários contemporâneos.

**Palavras-chave:** Poesia. Crítica Literária. Arte. Corpo. Campo expandido.

## **Abstract**

The present thesis is developed from several analytical readings of writings from different authors in the last three centuries, inside which are discussed proposals for the metier of literary and arts review, made and experienced through inventiveness. Firstly, there is a fostered conception, already shared with authors of reference, which sees the criticism which appropriates its referential object and merges with it as more fruitful, creating a new structure endowed with the same status of the work approached and thus being understood at the threshold of the literature. The proposal that becomes the core of this research, however, is a critical and performative exercise with a poem about surfing, written by Brazilian poet Alberto Pucheu, from which a paradigm idea is sought for the connection between the critical and literary production today. Therefore, the aesthetic parameter of this thesis looks at the free and rigorous tone of the essay, as well as the appeal to the corporal experiences of sports modalities approached in correspondence with the artistic and literary experiences. This can be understood through the pairing of this experience with the multiple movements of the body, in the maintenance of health, as advocated by thinkers such as Gilles Deleuze. Subsequently, experimental and heterodox essays are produced in the light of the parameters established earlier, as they weave an approximate reading thread between the fragments of Friedrich Schlegel, part of Henry Miller's autobiographical work and the writings and performances of Roberto Corrêa dos Santos, each illustrating an attitude of the body as corresponding to the craft of writers, critics and artists they are. At the end, a link is created between the analyzed excerpts of each author, welded in a Nietzschean parable thought through the image of the Olympic weight lifters. This thesis may in some way contribute to the debate within the expanded field of contemporary literary studies.

**Keywords:** Poetry. Literary criticism. Art. Body. Expanded field.

## Lista de ilustrações

- Imagem 1.** Discóbolo: cópia romana em mármore do original em bronze.  
.....p.23
- Imagem 2.** O espanto: o surfista estadunidense Garrett McNamara pegando onda em Nazaré, Portugal.....p.33
- Imagem 3.** Sísifo. Óleo sobre tela, 237 x 216 cm. Tiziano.....p.85
- Imagem 4.** “O carregador” e “No harás nada con clamar”, desenhos de Goya.....p.102
- Imagem 5.** Brígida Baltar, *Abrigo*, 1996, foto-ação 60 x 40 cm.....p.114
- Imagem 6.** Abramovic e Ulay na muralha da China.....p.115
- Imagem 7.** Fotografia de página postada publicamente por Roberto Corrêa dos Santos em sua conta no Facebook.....p.122
- Imagem 8.** *Deadlift* ou levantamento terra.....p.149
- Imagem 9.** A atleta russa Tatiana Kashirina, recordista mundial no movimento completo de *clean and jerk* ou arremesso.....p.150
- Imagem 10.** O tricampeão mundial de *weightlifting*, Lu Xiaojun (China), executando o *snatch* ou arranco.....p.151
- Imagem 11.** Proteína Miosina carregando uma endorfina.....p.152
- Imagem 12.** Salto duplo twist carpado ou “Dos Santos”.....p.153
- Imagem 13.** É preciso aprender a ficar submerso: mergulho.....p.154

## Sumário

Aquecimento ..... p. 15

### [Primeiro movimento]

1. Em busca de um paradigma para a relação entre o surfista e o piloto do surfista ou tradução monstruosa de um arranjo de Alberto Pucheu

1.1 *Prólogo* ..... p. 33

1.2 *A tradução* ..... p. 38

### [Segundo movimento]

2. O esteio desejoso do ensaio ..... p. 49

### [Terceiro movimento]

3. Maratona por sobre o percurso discursivo-fragmentário de Friedrich Schlegel: espírito também é corpo..... p. 63

### [Quarto movimento]

4. Um mergulho em *Sexus*, de Henry Miller: a transmutação do castigo de Sísifo em lampejos no escuro..... p. 85

### [Quinto movimento]

5. Cérebro-Roberto-Brasil-Corrêa-dos-Santos: o ser e o estar no mundo como uma vida de artista ..... p. 110

A leveza dos grandes esforços: anotações sobre levantamento de peso olímpico (LPO)..... p. 124

**Referências** ..... p. 133

**Apêndice – Pequeno manifesto da poesia sem gracejo**  
..... p. 145

**Anexos** ..... p. 149

## Aquecimento

Esta tese é fruto do desdobramento de pesquisa, desenvolvida no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, na Universidade Federal de Juiz de Fora entre 2012 e 2014. Durante este período lancei meus primeiros olhares sobre a poética do poeta, ensaísta e professor universitário brasileiro Alberto Pucheu, cujo esforço gerou a dissertação *Militância Poética – Indiscernibilidade entre Poesia, Crítica e Filosofia na escrita de Alberto Pucheu*.

Esse título que à época não se ateuve ao termo “militância” de forma demorada, hoje talvez teria sido evitado. Confesso que custei a olhá-lo com acuidade e, se é que posso assim dizer, com certa responsabilidade histórica, pois não tinha pensado, em última análise, que o vernáculo se encontraria em um mesmo campo semântico da ideia de “poder”. Não que isso tenha prejudicado o contato com um volume de escritos bastante extenso, porque a escolha acabou revelando um tom militante da minha própria escrita que procurava de alguma forma se exprimir com dicção que defendia uma causa, seguia parâmetros acadêmicos e queria de diversas maneiras integrar e pensar esse texto acadêmico de forma diferente.

Além disso, a necessidade de imprimir à pesquisa um viés ético-estético-político – como tão bem nos ensinou Suely Rolnik em palestra proferida em 1993 – fez com que eu assimilasse da palavra militância muito menos o seu sentido restrito do que um sentido novo, quase subversivo: a poesia não é só papéis pintados de tinta. A militância pode ser também um ato poético.

O subtítulo da dissertação exprime tão somente um aspecto que é cerne em Alberto Pucheu: a interseção entre poesia, crítica e filosofia. Um velho problema que por vezes adentra o campo das ciências e muitas vezes convoca os desígnios da arte em seu sentido mais amplo. Em primeiro lugar, Pucheu se abre às múltiplas frequentações de palavras, conceitos, imagens e sentimentos, algo que normalmente é barrado pela compartimentação do conhecimento em pacotes fechados e invioláveis. Em segundo lugar, por consequência, Pucheu não se perde nas minúcias cerimoniosas das distinções categóricas de

multigêneros cujos princípios são erguidos pela moderna tradição cartesiana de pensamento, que tem em René Descartes uma solução perpetrada no *cogito ergo sum*.

Nesse sentido, dando corpo a um movimento dos estudos da Teoria da Literatura que desbravam direções nas quais já não se concebia senão o encontro entre saberes, esta pesquisa em exercício de muitas formas dá continuidade às investigações anteriores, percorrendo agora um caminho junto com a chamada “teoria expandida”. Essa expressão que vem sendo pensada desde Rosalind Krauss (2012) nos anos 60 – Krauss percebeu o esgotamento da escultura modernista estacionada na pura negatividade e criou um novo campo lógico para a arte escultórica – recebe hoje o olhar também das letras que se colocam a tarefa de repensar a teoria e a crítica literária, produzidas em um ambiente em que o seu estatuto perde influência no que se refere aos costumes de um grupo de indivíduos que leem literatura e lidam com ela no seu dia a dia. Tudo isso, claro, após o Modernismo.

Afora o espírito da segunda metade do século XX ter sido afetado pelos projetos modernistas, esse espírito viu em algum momento o encerramento de tais projetos. Como subsequente abertura, os atalhos, silêncios, hiatos e fusões do Modernismo forjaram a Revolução Cultural dos anos 60 e seus desdobramentos subsequentes, sob a batuta irascível da Indústria Cultural. Mas antes disso explodiram na cultura ocidental a geração *Beat*, o Concretismo, o Neoconcretismo, o Cinema Novo; depois o Tropicalismo, a Pop Arte, a Arte conceitual, os Happenings, o Pós-estruturalismo, muitos desses motes agitaram tanto o pensamento acadêmico quanto a cultura de massa ocidentais. No meio da miscelânea de correntes estéticas e movimentos culturais, parece se fragilizar, no entanto, a imagem daquele crítico que sempre está prestes a dar a palavra final sobre qualquer assunto dito artístico, dito literário; dito bom, dito ruim.

Falo aqui da praticamente extinção do crítico da coluna de domingo e falo também do aumento da descrença no intelectual criado nas universidades públicas brasileiras. O primeiro pode até ter dado espaço a uma categoria nova de crítico recente – que é o crítico multimídia –; mas o segundo, que se tornara especialista e autoridade em um autor, em uma obra, em um tipo particular de



literatura ou de arte, mereça talvez um destaque pela dedicação, muitas vezes exaustiva, a um fenômeno específico. O intelectual universitário, independente do caráter de sua crítica – envolvendo uma discussão acadêmica que há anos vem sendo travada, pois ela estimula um debate em torno da função social do intelectual brasileiro que tem sido analisada recentemente como oriunda de um “lugar de fala” ocupado por este intelectual – tem sido ofuscado pelo crítico, organizador e curador midiático que se aproveita do prestígio de sua imagem massificada para se embrenhar em empreendimentos culturais dos mais diversos matizes, mesmo que a qualidade de seu projeto literário seja questionável.

Hoje, por isso, parte da crítica literária que se mantém em meio a múltiplas formas de reprodutibilidade técnica que geram novas possibilidades de atuação, tenta criar e se envolver com uma nova *episteme* que a conduza a uma força que abraça não exclusivamente o campo das letras, mas também outras possibilidades de expressões artísticas. O fenômeno do campo ampliado ou expandido vem sendo explorado via literatura por críticas como Flora Sussekind e Josefina Ludmer que apresentaram questões centrais para esse movimento da crítica contemporânea latino-americana, conforme texto de Natalie Araújo Lima na Revista *Antares*, de 2014. Nele, a articulista perpassa as contribuições teóricas dessas pensadoras que convocam a crítica literária a sair de uma posição anacrônica e isolada de outras áreas e a passar a encarar os desafios e impasses epistemológicos para além das questões de autonomia, enxergando como caminho natural a abertura das fronteiras da literatura, sobretudo para as artes visuais, de forma que a teoria fosse possível na medida em que pudesse também haver uma perturbação dos signos na construção de conceitos novos, arejados, sem a necessidade moderna de especializar e de dar contornos precisos.

Em 2015 publiquei a resenha “O selvagem a falar do selvagem” na Revista *Ipotesi*, falando sobre o trato contemporâneo “poema expandido”, desenvolvido por Roberto Corrêa dos Santos via Alberto Pucheu. Em 2017 o artigo “Poesia e prosa porosas”, oriundo da minha dissertação, foi publicado em parceria com André Monteiro na Revista *Signótica* da UFG. Em nenhum desses textos, entretanto, fizemos questão de estabelecer algum contrato explícito com

a ideia criativa que a teoria expandida nos proporcionaria, por isso mesmo eles documentam um esforço analítico considerável sem estabelecer com a escrita um pacto mais experimental.

Já na escrita desta pesquisa parti de um exercício crítico-poético com um escrito pucheuneano, intitulado “Arranjo em busca de um paradigma para a relação entre o crítico literário e o poeta”, que integra o livro *Mais cotidiano que o cotidiano* (2013). Chamo esse exercício de texto motivador que tem a função de unir um trabalho anteriormente executado ao trabalho em execução, explicitando o ponto de contato entre eles e estabelecendo ao mesmo tempo a sua diferença. Se naquela época dediquei-me à tarefa de perceber na escrita as suas imbricadas marcas críticas, filosóficas e poéticas, hoje refiro-me ao campo da crítica de literatura, poesia e arte, bem como às possibilidades interventivas nos campos em questão, que envolve inclusive o esporte.

De mais a mais, a filosofia ainda está a serviço deste trabalho por todos aqueles a quem recorro para construí-la e por tudo aquilo que disseram sobre a poesia, incluindo aí fazer poesia. Pois, se afinal de contas, o campo expandido da crítica se permite justamente a esse “romper-se em fissuras”, aderindo-se a outras linguagens, nada mais natural do que estar próximo da filosofia. Se a filosofia, como o querem Deleuze e Guattari (1992), é entendida como criação de conceitos, nesta criação é que talvez se perceberia o ato crítico e o ato poético se encontrando e se fundindo. O filósofo, sendo amigo ou amante da sabedoria, não poderia mais se contentar em lidar com conceitos alheios, mas, rivalizando com os já existentes – pois rivalizar é tarefa do amigo e do amante, na concepção grega –, se dispusesse a construir os seus próprios conceitos e, sobretudo, que estivesse ciente de que a filosofia não se presta à contemplação, à reflexão, nem à comunicação, o que, aliás, são ações que estão mais próximas do pensamento ligado à capacidade inerente ao ser humano do que propriamente da filosofia vista por esse viés criador. Deleuze e Guattari propõem, para que a filosofia não estacione na representação das ideias dos filósofos universais, uma “pedagogia do conceito” em detrimento de um enciclopedismo ou de uma formação profissional capitalista, em que a propaganda e o marketing se apropriam dos conceitos por intermédio de uma *doxa* puramente reprodutiva.

Mas, no exercício crítico-poético, há leitura atenta e esboçada do arranjo virtualmente originário. Arranjo, em rápida definição, é o *ready-made* de Alberto Pucheu. O arranjo busca deslocar múltiplas vozes cotidianas, colhidas ao acaso em diversas situações, como no pulsar dos grandes centros urbanos. Assim, no luxo da distração, essas vozes são desapropriadas de seu lugar comum e trazidas ao campo da expressão literária. Algumas falas presentes nesse tipo de composição são também compiladas de livros e filmes, muitas foram escritas no início da década de 1990, sendo que todos os arranjos produzidos pelo poeta assumem o caráter de composição vibrátil de um tecido de expressões múltiplas que concorrem a uma mesma harmonia verbal, nesse caso perturbadora e dissonante. A marca desses escritos traz também a experiência de amalgamar os conceitos e imagens vários, como já apontado em sessão dedicada aos arranjos na minha dissertação de mestrado, ou seja, parte de fusão entre modos de escrita e falas reais<sup>1</sup>.

Na feitura da intitulada “Tradução monstruosa” – fragmentos-relâmpago, espasmos luminosos do exercício empírico do sensível, mesmo que o termo “tradução” prometa algo que será insuficiente – penso de novo em Gilles Deleuze (1992) quando diz que um texto nasce com o outro a partir de um “enrabamento” gerador de um filho monstruoso. O monstruoso, nesse caso, desestabiliza o construto que erra em querer se definir com rotulagem genérica. Enrabar é produzir um segundo texto com marcas indissolúveis do primeiro, como a minha produção motivadora, que se intromete na produção originária e age entre “o contra” e o “em favor” dela.

Pucheu já explica sua alegoria no título do *ready-made*: “a busca de um paradigma para a relação entre o crítico e o poeta”. Seu conteúdo, porém, quebrando toda a expectativa criada no título, diz respeito a dois surfistas e suas

---

<sup>1</sup> Já a prática comum que categoriza e identifica a predominância das funções da linguagem em gêneros textuais infinitos, em Alberto Pucheu surge problematizada em vários pontos de sua extensa poética, superando a abordagem estruturalista com maior reconhecimento em Saussure (2004) e Roman Jakobson (2010). Esse último, que é expoente dos estudos linguísticos do século XX e pioneiro da análise estrutural da linguagem, poesia e arte, e organizou o famoso conjunto de seis fatores constitutivos dos processos de comunicação (emissor, receptor, canal, referencial, mensagem e código), associando a cada um desses fatores uma função distinta da linguagem, ainda hoje é referência de muitos estudos do texto. Mas, como se sabe, todas as palavras que conduzem a categorias podem ser armadilhas.

performances: aquele que surfa a onda e aquele que conduz o surfista e o salva da morte se for preciso, ao pilotar o jet-ski. Depoimentos de vários atletas foram retirados de filmes, entrevistas, documentários e reportagens, e compilados pelo poeta, de forma a dar unidade ao arranjo, embora este tenha sido criado pelo ruído heterogêneo que tenta verbalizar o que se experimenta quando se surfa uma onda gigante.

Esse jogo de Pucheu estabelece uma relação simbiótica entre o esporte e a literatura, jogo que funciona, em primeira análise, como metáfora atlética que peregrinará oculta ou desvelada por entre minhas páginas, no sentido de engendrar uma ideia de literatura que se aproxima da experiência do esporte, ou seja, que a leitura e a criação literária estejam voltadas para a manutenção de uma saúde, de um vigor análogo ao dos atletas mais admiráveis: um Garrincha, uma Marta, um Michael Felps, um Usain Bolt, um Muhammad Ali, ou um Bruce Lee, por exemplo. Assim como cria a sua obra de arte a ginasta brasileira Daiane dos Santos no Campeonato Mundial de Ginástica Artística de 2003 em Anaheim – EUA, ao inaugurar o famoso salto “duplo twist carpado” que veio a ficar conhecido como “Dos Santos”. Um feito que deixa desconcertados os comentaristas estadunidenses da ocasião e espanta até hoje pelo ineditismo e singularidade, como constado em anexo. A medalha de ouro claramente foi a consequência menos importante.

A dimensão corporal na literatura, marcada pelo reconhecimento do corpo enquanto agente e paciente da experiência artístico-literária, permite conceber relações de movimento que pertencem ao indivíduo em sua totalidade, revelando sentimentos, emoções e experiências vivenciadas. Essa investida transdisciplinar, que vem sendo abordada por pesquisadores vinculados à educação, pode servir a um estudo que envolva esporte e literatura, por mais que seja uma área ainda a ser desbravada. Com exceção do futebol, que recebe múltiplos olhares de acadêmicos das letras e da educação física por conta da disposição numerosa de crônicas, contos, poemas e diversos outros exemplos na literatura brasileira e estrangeira, é mais raro encontrar estudos aproximativos entre o esporte e a literatura, levando em conta outras modalidades e outros modos de ler esses textos. Isso porque as abordagens abarcam muito mais: 1) a presença do esporte como tema das produções

literárias; e 2) como o esporte exerce ou exerceu uma importância determinada para a vida do escritor. Contudo, não me parece ainda haver textos numerosos que procuram no esporte uma relação convergente com a experiência literária, pensando em um sentido mais orgânico para essa relação, que se estabeleceria não só na inter-relação entre o conjunto de conhecimentos de cada área – considerando as circunstâncias de suas criações e manifestações, os seus criadores ou executores, as atividades que cada um participa –, mas também uma relação orgânica que se manifestaria no arranjo de signos da literatura e do esporte, no desmonte dos seus protocolos, nas abordagens que desvirtuam os seus códigos de classificação.

E é justamente por intercessão dessas primeiras frequentações e espectros que considero a imagem criada do atleta algo que se possa entender também como uma experiência artística, sem que isso mereça alguma predileção pelo critério de belo, herdado de Kant, mas que o conceito de belo não possa ser um problema a ser superado e ignorado, assim como não há qualquer intenção de enxovalhar o feito do esporte para fora de nossos museus invisíveis. Mesmo o senso comum costuma fazer comparações entre o campo dos esportes e o campo das artes. No futebol, por exemplo, é comum a declaração destemida sobre um gol especial como sendo “uma pintura”, para além da metáfora. Ademais, se o lugar da arte está sendo problematizado desde a baixa modernidade, por que não radicalizar a compreensão daquilo que nunca recebeu uma “pincelada” definitiva? Não que eu o queira dar, assumindo toda a responsabilidade para este trabalho, mas se a teoria expandida se valer do esporte como um campo também possível de observação, a crítica literária pode encontrar outras envergaduras, outros relevos, outras arquiteturas textuais que difundem e comunicam diferentemente do que muito se faz no campo da teoria, da crítica literária e mesmo dos estudos culturais. Desse insólito, pode nascer a potência criadora e um novo horizonte de observação para o nebuloso campo da literatura enquanto ciência.

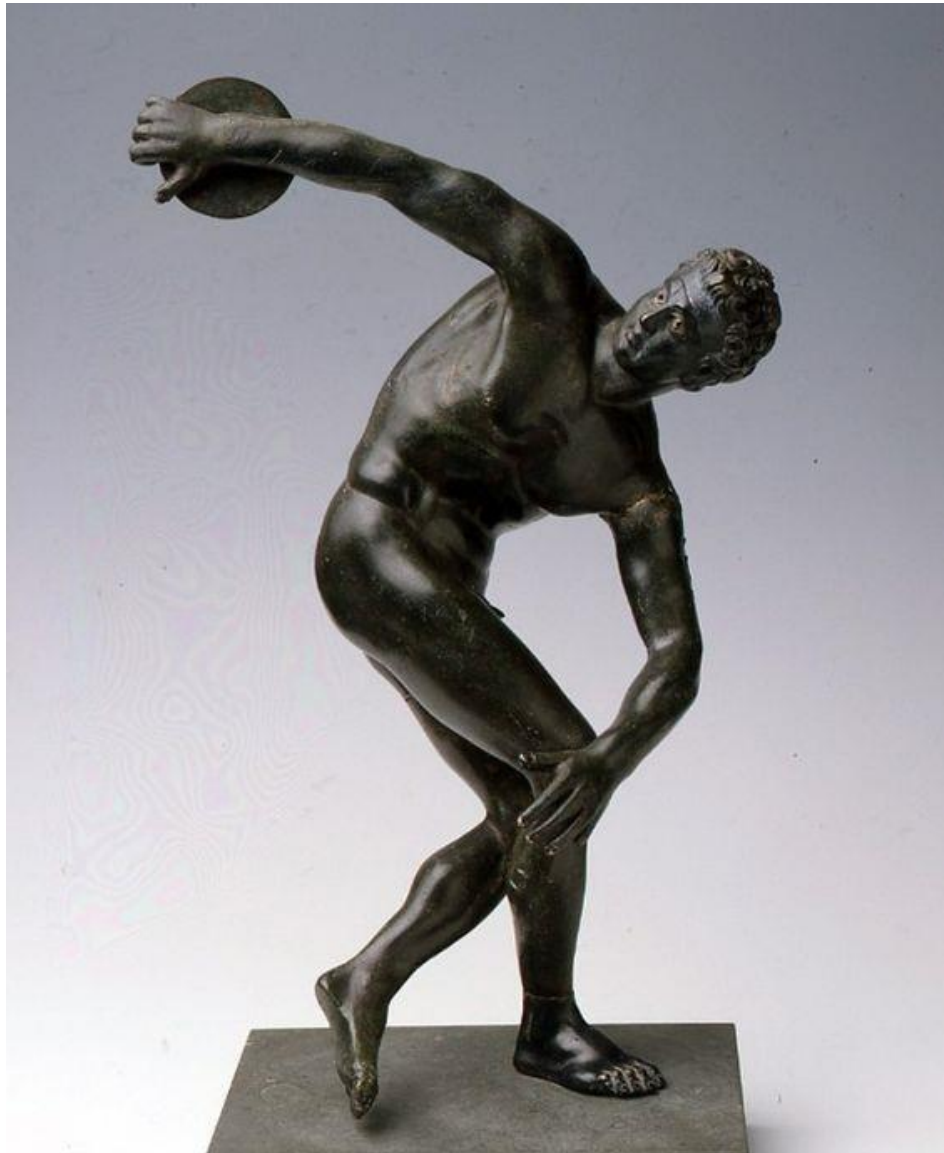
Em todo caso há os que concebem, democraticamente, outro modo de pensar a aproximação entre experiência artística e esporte. Hans Ulrich Gumbrecht, no seu *Elogio da beleza atlética* (2007), sinaliza a divergência logo de início. Para ele, por mais que o esporte provoque uma reação de admiração,

pelo sublime dos gestos, por parte do espectador, admiração que pode ser considerada como o apelo estético do esporte, um atleta não age na intenção de produzir arte e isso faria toda a diferença para o alemão. Isto é, seria preciso que conscientemente o atleta estivesse envolvido na produção de uma obra de arte para que aquilo que ele faça fosse visto como algo que superasse o seu ofício corrente, que é de ser esporte apenas.

Essa linha de raciocínio de Gumbrecht não é nem um pouco negligenciável, porque envolve um procedimento lógico-argumentativo sólido, mas ele mesmo, como teórico que é e admirador do esporte sem ser de algum modo atleta, não está interessado nessa discussão sobre a categoria artística vinculada ao esporte e por isso mesmo foge desse debate para se situar na atitude de elogio aos esportes e aos seus feitos. Há, porém, algumas entradas aproximativas entre arte e esporte que são mais óbvias do que se imagina. Por que algumas modalidades esportivas, mormente aquelas vinculadas ao belo ou à manutenção de uma “sapiência espiritual”, são chamadas de artísticas? Refiro-me, por exemplo, à ginástica artística, à patinação artística e às artes marciais em um rápido exame mnemônico, porque são modalidades que se filiam a esses esportes relacionados ao sublime ou ao conhecimento profundo de si mesmo.

E mais: no perder-se na intensidade da concentração, que é condição *sine qua non* em qualquer modalidade esportiva, o atleta poderia produzir aquilo que os gregos chamavam de *rhythmos*? – ou seja, *rhythmos* definido como um momento de graciosa harmonia e equilíbrio, hoje designando tudo aquilo que se move, que flui de modo sequencial ou que tem movimento regulado, inclusive na música. Dentro do campo dos esportes, o *rhythmos* seria determinante assim como ocorre em uma das imagens mais festejadas da arte da antiguidade: a escultura do lançador de discos, atribuída – mesmo que a original tenha se perdido – a Discóbolo de Míron, em atividade de 480 A.C. a 440 A.C., como nos ensina Stephen Farthing (2011) no didático *Tudo sobre arte*. Os jogos na Grécia e em Roma, por sua vez, cumpriam com o projeto de fortalecer os laços de união nacional, mas também estabeleceram, para sempre, a noção de que o esporte pode ser visto como um espetáculo que encanta o olhar daquele que contempla o acontecimento celebrado pelos atletas olímpicos. O espetáculo, assim, que pode sugerir a ideia de que estamos sempre diante de uma obra artística –

conjectura que, na verdade, é frágil –, dependeria de uma investigação bem mais acurada sobre o uso do termo “artístico” ao longo da história.



**Imagem 1.** Discóbolo: cópia romana em mármore do original em bronze. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Munique, Alemanha.

Mas o impacto da imagem de Discóbolo parece não deixar dúvidas de que o esporte está dentro do campo das artes, porque, aparentemente, até mesmo o suposto leigo absoluto nessa matéria, frui e experimenta esteticamente a escultura no instante em que olha para o corpo que se moveu até aquele estado de aparente perfeição e domínio de cada movimento por parte do atleta. É lógico que se trata da representação do movimento por meio da escultura, não o movimento em si. Por isso, o argumento que usa Discóbolo pode servir quando

se pensa em um lançador de discos, em presença, executando um movimento de igual alcance. Mas também quando se pensa na dinâmica corporal que se exige de um movimento traçado como o de Discóbolo. Ao mesmo tempo ateniense e espartano. Concomitantemente apolíneo e dionisíaco.

Numa outra esfera, toda a tradição chinesa ligada às artes marciais, notadamente no termo *kung fu* que hoje é diametralmente difundido na cultura ocidental, traz na etimologia da palavra a ideia de “trabalho humano” ou qualquer habilidade adquirida ao longo do tempo por meio da disciplina e da perseverança, conforme os autores Acevedo, Gutiérrez e Cheung (2011). Os filmes de samurais que mostram toda a elegância e toda a precisão cortantes dos lutadores e mestres da arte milenar chinesa são experiências que há muito tempo já superaram o exotismo do outro-oriental, porque a destreza corporal dos samurais é capaz de provocar reação estarrecedora no sujeito que os admira. Suas práticas, além disso, já foram incorporadas – é verdade que com muitas distorções – ao cotidiano de muitos dos nossos.

Mas, se por acaso analisarmos a concepção de *rhythmos* grego de modo mais ampliado, ilustrado pela imagem de Discóbolo, encontramos nessa imagem a sua dose de *kung fu* a partir do momento em que ele é capaz de explicitar o movimento do seu esforço por meio do desenho corporal. Discóbolo, como um samurai, posiciona o seu corpo e se concentra para executar um movimento preciso que lançará o disco com a mesma precisão de um espadachim desferindo sua espada contra o adversário. A bem da verdade, se o que pretendo é aproximar o esporte da experiência artística, não há melhor exemplo a ser citado do que as modalidades que já carregam no título o substantivo “arte”, por mais que seja necessário compreender o que os antigos entendiam dessa palavra. Já é de conhecimento amplo que artes marciais e filosofia se complementam porque elas surgiram com o próprio homem e porque “as conquistas marciais no indivíduo encontram-se no intelecto e as conquistas intelectuais nas artes marciais” (ibid., p. 24), ou seja, o vigor intelectual está intimamente atrelado ao vigor físico, algo que se refere ao pensador Confúcio e seu ideal de “homem superior” (*junzi*). Para ele – que entendia a artes marciais como aquela que se divide em seis: rituais, música, matemática, escrita, condução de carros e tiro com arco (ibid., p. 30) –, todos aqueles que se



dedicassem aos estudos acadêmicos deveriam também praticar artes marciais e vice-versa. Em Confúcio, corpo e mente são indissociáveis, diferentemente talvez de Platão (1996), quando este sugere que na *República* o homem virtuoso e vigoroso devesse manter corpo e mente equilibrados. Há, nessa aparente dicotomia – pois Platão é muito maior do que qualquer polaridade –, uma ideia que eu gostaria de evitar.

Hoje, a correlação entre corpo e mente é campo fecundo da Psicomotricidade, ciência cujo objeto de estudo é o homem por meio do seu corpo em movimento e em relação ao mundo interno e externo, relacionando-se ao processo de maturação em que o corpo é a origem das aquisições cognitivas, afetivas e orgânicas. O movimento, o intelecto e o afeto são os três conhecimentos básicos da psicomotricidade que podem servir de sustentação e de porta de entrada para pensar uma experiência artística, literária, poética e crítica como uma experiência capaz de fazer agir o corpo em todas essas três particularidades, de modo amplo e unívoco.

Assim sendo, pensando a literatura e o esporte como um campo de potências aproximativas, os arranjos construídos pela reunião de falas alheias que integram o corpo da escritura pucheuneana insinuam a dependência do praticante de *tow-in* – modalidade radical do surfe – ao piloto que o acompanha em busca da maior e melhor onda a surfar. Uma aventura que pode lhes custar a vida, porque desejam burlar o domínio da força dos mares, mesmo que por um instante, possível somente, quando um se arrisca para que o outro esteja lá em cima, na crista da onda gigante. Surfar uma onda gigante é uma ambição praticamente suicida para os reles mortais. Em 2013, a surfista brasileira Maya Gabeira aparece em vídeo produzido em Nazaré, Portugal, onde é resgatada pelo também surfista Carlos Burle após sofrer um acidente ao surfar uma onda gigante. As imagens e a entrevista com os dois viventes são impressionantes e podem ser acessadas no canal *Youtube* com o seguinte título: *The Biggest Surf Story of the Year – Maya Gabeira's Brush with Death*. Tudo ali esclarece em definitivo a escolha radical de Alberto Pucheu: a intromissão transfiguradora no surfe para a criação de uma hipótese intraduzível e aporética da relação da

crítica literária com a poesia. Intraduzibilidade que por enquanto é poesia. Apenas isso<sup>2</sup>.

Do engenho de criar via linguagem a tentativa de acercar-se da sensação vivenciada pelos surfistas *in loco* sem querer analisar ou descrever o sentimento de cada um, as proposições aqui feitas virtualizam o desejo de o crítico agir em consonância com o poeta – e, por extensão, com todo artista – de tal modo que suas singularidades sejam traçadas para além das funções fugidias da linguagem, dos propósitos comunicativos distintos ou das naturezas linguísticas diversas. Isso seria possível se a crítica não fosse vista somente como função referencial ao passo que a poesia se abrisse às outras funções: poética, referencial, emotiva ou metalinguística. Ou isso seria possível se a crítica não fosse distinta de a poesia por aquela ter uma finalidade definida – a finalidade da poesia estaria na sua expressão que se encerraria na mensagem, no código ou no “fazer sentir”? – e se apegar pura e simplesmente ao convencimento de um leitor acerca da validade ou não de uma obra. Ou, ainda de forma mais reduzida, isso seria possível se a poesia fosse exclusivamente escrita em verso e a crítica em prosa. Em última análise, a própria preconização jakobsoniana sobre as funções da linguagem encontraria um limite ao se deparar com diversas textualidades que poderiam ser concebidas como poéticas ou críticas e que a chancela dessa teoria não seria capaz de conter em suas soluções.

Existe uma singularidade canônica do texto crítico e do texto poético que deve ser sempre respeitada dentro da lógica da separação absoluta em gêneros textuais? É verdade que o gênero textual é entendido também como prática social de linguagem e deve ser ensinado como tal, uma vez que possibilita a

---

<sup>2</sup> Um outro tipo de temática esportiva em Alberto Pucheu são os poemas sobre o boxe, presentes na série *Performance para um corpo concentrado em sua voz*, cujos textos, embora não levem o nome de arranjos, falam sobre essa modalidade esportiva na vida do poeta. Tal conjunto foi publicado em suas poesias reunidas (2007a). Por outro lado, o poeta Fabio Weintraub, em poema que leva o título de “Sfumato” (PINTO, 2006, p. 373), aborda o box a partir da ótica da violência. Além disso, a título de compilação mínima que possa contribuir para uma investigação futura, algumas abordagens de outras modalidades esportivas podem ser encontradas em poetas contemporâneos, como Claudio Daniel, que aborda a esgrima no poema “Montaigne” (ibid., p. 173); Armando Freitas Filho, que fala sobre equitação em “Caçar em vão” (ibid., p. 222); Alice Sant’Anna em “salto ornamental” (CALCANHOTTO, 2017, P. 17); Ismar Tirelli Neto em “Ansiedades quanto a uma academia” (ibid., p. 36); José Antônio Cavalcanti em “Uma ciclista zerou o meu caminho” (CAVALCANTI, 2016, p. 81-82).

construção da autonomia do indivíduo inserido em uma cultura grafocêntrica. Mas, neste caso, falo mais especificamente sobre gêneros que não são requeridos dentro do escopo da vivência cotidiana que exige o domínio das tecnologias de escrita de modo pragmático. O mesmo domínio que se exige de textos como cartas, anúncios, receitas, reportagens, mapas, tabelas e gráficos não é aquele que se espera dos gêneros poéticos, literários e artísticos. Estes são considerados anexos às competências esperadas do indivíduo em fase escolar e esse fato pode ser mais um dos motivos da defasagem no ensino de literatura no Brasil, em que a inteligência artística é escamoteada em proveito de um ensino cada vez mais técnico e mecanicista. Acontece que se pode depreender dessa análise que o esforço de tentar fundir uma escrita crítica com uma escrita artística é ainda um campo em disputa.

De qualquer forma vou em busca de um *modus operandi* que abraça as inflexões do artista e daquele que canaliza a linguagem da arte, criando a partir da “tradução” uma série de outros ensaios cujo ensejo passa pela performance poético-crítica, explorando uma linguagem que se desloca ao encontro de novas formas (nem fôrmas e nem fórmulas, diga-se) de produzir literatura. A Crítica Literária em suas manifestações mais experimentais e insólitas. A arte de um filósofo-crítico já consagrado pela tradição ocidental (Friedrich Schlegel); as reverberações artísticas de um auto ficcionista subversivo e libertário (Henry Miller); e as provocações de um artista que está pensando permanentemente a maneira por meio da qual a linguagem artística é construída (Roberto Corrêa dos Santos). Todos os três são escritores em cujas escritas problematiza-se o par verso-e-prosa e instiga-se a recriação da linguagem literária; todos são escritores que carregam o bom fado da produção de singularidades que aqui se quer, no fundo, festejar; todos são pensadores da literatura; todos eles por mim são chamados “extemporâneos” como o quer uma mediação intempestiva e inatural do signo de Nietzsche (2003). Intempestivos como os que têm os olhos voltados para outro tempo; intempestivos como os que têm os pés fincados no seu próprio tempo.

Tenho afeição, ainda, às novas tecnologias de informação e comunicação porque entendo que a arte, a literatura, a poesia e a crítica, que se repensam e se recriam, podem se manifestar de maneira surpreendente no campo virtual já

tomado pela reificação do mundo – *verdinglichung*: essa palavra conhecida de George Luckács (2003) – que aponta para o domínio da mercadoria sobre o homem ou literalmente para a transformação da ideia em coisa. Contra a aridez dos monólogos travestidos de diálogos entre os internautas – marca da interatividade débil nas redes sociais –, há, entretanto, sempre um canal de respiração construído por aqueles que não suportam o costumeiro dizer do senso comum; que enfrentam – assumindo as suas incoerências – as forças que agem em favor da pasteurização da vida. Corrêa dos Santos é um dos que pensam via redes de comunicação e algumas de suas séries poéticas, produzidas com muita profusão, merecem um olhar atento, assim como de suas aulas performáticas, disponibilizadas em vídeos na internet.

Como já situado, todos os textos subsequentes à “Tradução monstruosa” são construídos à luz das soluções, sempre provisórias, encontradas no exame demorado de reflexão sobre os fragmentos organizados por Alberto Pucheu, de pesquisa bibliográfica diversa e de um apelo ocasional ao que, postíquo modo, chamam de bagagem cultural. São soluções-hipóteses perseguidoras do paradigma poético-crítico buscado já no arranjo original de Pucheu, de modo a sugerir tópicos, fragmentos, esquemas, roteiros em torno dos quais se constroem os ensaios subsequentes<sup>3</sup>.

Assim sendo, para compor a pesquisa, separei esta tese em cinco movimentos análogos aos movimentos de um corpo em uma performance atlética, de maneira que no “Primeiro movimento” apresento a tradução monstruosa do arranjo de Alberto Pucheu (também me divertindo com o título e o conteúdo) explicando todo o processo de criação que se deu por respaldo mínimo na teoria da imagem, bem como expondo todas as referências que foram

---

<sup>3</sup> O trabalho com um repertório heterogêneo, por sua vez, pode lembrar o modelo de bricolagem desenvolvido por Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem* (1970). Mesmo que, a princípio, a concepção de pensamento mítico – que se aproxima de uma “bricolagem intelectual” segundo o autor – não seja levada a cabo neste estudo, boa parte dos textos são desenvolvidos com o que resta de construções anteriores. Talvez a definição de palimpsesto, qual seja a sobreposição de camadas cristalizadas pelas construções históricas, esteja também próxima do que aqui se produz, bem como a leitura imanente fundamentada na organização interna e formal do texto. No entanto, essa *close reading* batizada com o suor de T.S. Eliot pode se estranhar com a superação de uma interioridade da literatura, quando se pensa no conceito de “fora” em Blanchot e em sua continuidade prática em Foucault e Deleuze, como nos apontou o estudo exemplar de Tatiana Salem Levi (2011).

utilizadas para que a correspondência propositiva entre surfista/piloto do surfista e poeta/crítico fosse construída.

No “Segundo movimento”, faço uma pequena defesa do ensaio como forma de expressão ao mesmo tempo livre e aberta, também rigorosa e séria, remetendo-me à tradição do ensaio desde Montaigne até chegar a nomes do pensamento pós-estruturalista, como Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Giorgio Agamben. Trata-se de um texto produzido com a verve performática – pensando claramente por meio da performance teatral –, trazendo para a discussão a ideia da impossibilidade de apreender uma obra em sua totalidade, bem como a relação do escritor com os diferentes dispositivos de controle aos quais ele se curva em resignação. E o tom desejoso do ensaio estaria justamente em discutir o desejo na produção de uma obra artística, crítica, poética.

Já no “Terceiro movimento”, leio os *Fragmentos sobre poesia e literatura* (1797-1803) do alemão Friedrich Schlegel, um dos expoentes do romantismo germânico. Desconhecidos do público até a década de 1950, os excertos escolhidos satisfazem o desejo de boa parte de estudos recentes sobre literatura e crítica literária, porque adentram um campo denso de discussão acerca da unificação de todas as formas e gêneros literários; isso em se tratando de escritos produzidos no final do século XVIII e adentrando o século XIX com *Conversas sobre poesia*, de 1800. Em sua ideia de “romance dialógico”, Schlegel propunha uma confluência entre poesia e filosofia, reflexão crítico-literária e criação artística, que passava por uma visão que os românticos mais expressivos da época denominavam “sinfilosofia” e “simpoesia”, conforme Constantino de Medeiros que assina a orelha da edição brasileira mais recente, publicada pela Editora Unesp em 2016. Ou seja, o campo expandido da teoria literária hoje em discussão talvez possa ser amparado pela densidade dos fragmentos de Schlegel, que exigem agenciamento dos mais dispendiosos.

O romance autobiográfico *Sexus* de Henry Miller é explorado no “Quarto movimento”, naquilo que ele pode ensinar de teoria da arte e política. Trata-se de leitura de uma ficção autobiográfica, crítica de si mesma, cuja linguagem é elevada a uma ordem em que suas expressões não são criadas para atender a uma lógica de produto literário de mercado. Em Henry Miller, autor considerado

o antecipador da geração *Beat* nos Estados Unidos na primeira metade do século XX, há espécie de criação de uma teoria artística que vai se construindo ao longo dos relatos do narrador, de modo a reforçar a relação arte/vida e a abdicar de um trabalho artístico que poderia ser comparado ao castigo de Sísifo, da mitologia grega, mas também lembrando do esforço de Atlas ao suportar o peso do mundo sobre os ombros.

No “Quinto movimento”, faço a leitura metacrítica de Roberto Corrêa dos Santos de modo a usar quase sempre o discurso indireto livre. Roberto, com cuja escrita Alberto Pucheu mantém intimidade e a reconhece como indiscernível em termos classificatórios – em que poesia-crítica-filosofia seria um só corpo –, é entendido como “artista expandido”, ou seja, aquele que é capaz de produzir arte em seu entendimento mais amplo. A abordagem desse movimento acontece na medida em que o autor é lançado ao corpo escritural deste estudo com toda a sua performance insólita, teatral e provocadora de muitos estranhamentos, mas também de muitas iluminações inusitadas e espantosas.

Termino com as anotações sobre o Levantamento de peso Olímpico, conhecido também como LPO. Trata-se de uma modalidade esportiva intensiva, que exige do copo um condicionamento excepcional, e que aqui foi trazida a campo a fim de servir como base para uma ideia que vincula o seu movimento, esforço e técnica ao trabalho do crítico literário, do poeta ou simplesmente do escritor, a exemplo do próprio conceito pucheuneano desenvolvido com o surfe de ondas gigantes, o *tow-in*. Defendo a ideia de proximidade entre a atitude do levantador de peso e a atitude do crítico, sendo que cada um deles revela muito menos daquilo que são capazes de esconder: a leveza e a poesia.

No apêndice, ainda há um pequeno manifesto poético produzido por mim durante os anos em que estudei na Faculdade de Letras da UFJF. Via desbunde, crio espécie de homenagem aos amigos e afetos intelectuais construídos tanto com as pessoas quanto com os textos que naquela época e até hoje foram/são importantes para o que veio a se tornar este escrito que aqui se apresenta.

Por fim, nos anexos são apresentadas algumas imagens de atletas olímpicos do LPO, ilustrando e esclarecendo as considerações finais da pesquisa que abordam os principais movimentos do levantamento de peso olímpico e a relação criada com a literatura. Além disso, outras três imagens

foram inseridas nos anexos, porque, ao longo do texto, exemplos foram evocados e de alguma maneira careceriam de ilustração que os representasse.

E esta tese que ousa fazer um imenso percurso de leitura e criação crítica e poética, enxerga em todos esses autores com quem trabalha uma força capaz de interferir potencial e afirmativamente no corpo de quem os lê, assim como o faz um treino esportivo, uma luta (assistida ou lutada), uma transa, um espetáculo de dança ou de teatro, ou qualquer movimento ritmado, calculado ou não, que o corpo humano é capaz de executar por recomendações clínicas, motricidade natural, vontade viciosa, inconsciência instintiva, rebelião celular. É preciso movimentar o corpo. É preciso, também, fazer entender que movimentá-lo é uma atitude que deveria estar ausente de qualquer obrigatoriedade advinda de discursos que, ao contrário de libertar o corpo, o aprisiona. Movimentar para criar, mesmo que a criação possa nascer na paradoxal dinâmica de um corpo estático. Quem diria que em pleno século XXI nós teríamos de convencer as pessoas de que o corpo foi feito para ser movimentado?

**[Primeiro movimento]**



## 1. Em busca de um paradigma para a relação entre o surfista e o piloto do surfista ou Tradução monstruosa de um arranjo de Alberto Pucheu

*Com efeito, as coisas invisíveis e que são objetos apenas da mente não podem ser vistas por outros olhos que pelas demonstrações.*  
Espinosa



**Imagem 2.** O espanto: o surfista estadunidense Garrett McNamara pegando onda em Nazaré, Portugal. Foto: Tó Mané/Barcroft Media. Disponível em: <<https://viraldazed.com/biggest-waves-on-earth-mcnamara-rides-90foot-wave/>> Acesso em 15 jan. 2018.

### 1.1 Prólogo

Quando se fala sobre a imagem do surfista e do piloto do surfista criada por um texto poético, embora se possa considerar tanto a concepção físico-óptica na formação da imagem quanto os conceitos psicológicos de imagem, ligada diretamente ao pensamento, não se trata necessariamente da implicação da imagem produzida e de seu respectivo significado, quase fornecido gratuitamente pela sua referência no mundo das experiências vivíveis. Mas quando se fala sobre

a imagem do surfista e do piloto do surfista criada por um texto poético pode-se estar falando, por outro lado, da figuração de uma beleza cósmica atrelada a um *pathos* despertado e sustentado pela fruição poética: “um complexo de imagens” e um “sentimento que o anima”, correlação apontada pelo filósofo italiano Benedetto Croce (apud BOSI, 2001, p. 8) como princípios caros à arte poética.

Definir poesia é entrar em um campo inesgotável de tentativas fracassadas, insuficientes, menos ou mais aceitáveis, mas talvez seja interessante buscar uma concepção que nos seja norteadora, de modo que me parece ser essa construção de imagens cortadas pelo despertar das emoções, pensada por Croce, algo que se possa ser entendido como uma definição aceitável de poesia, ainda que, ao fim e ao cabo, sabe-se mesmo é que a poesia é indefinível <sup>4</sup>.

Através da imagem do *tow-in*, rivalizam a camada sensível e o fio inteligível do poema de Pucheu, arrastados não apenas pela admiração e pelo espanto vinculados à beleza e ao perigo do surfe de ondas gigantes respectivamente, mas por uma voz interrogativa silenciosa (como escrever sobre isso?), voz que é antecederida, sempre!, por uma disparada exclamativa que se produz também no desejo de aprisionar aquela imagem e fixá-la no poema, mas conseguindo apenas tateá-la em vão no cosmos estilhaçado, em busca de uma organização mental que se efetua ora em representação mimética, ora em anarquia ou aporia.

Dessa impossibilidade, desse inapreensível, surge a perplexidade que o texto poético instaura quando se permite manipular com as palavras o imaginário

---

4 Poupano um trabalho de pesquisa exaustivo, cito o poeta Paulo Leminski que em poema intitulado “Limites ao léu” compila diversas definições de poesia segundo autores já consagrados: “POESIA: ‘words set to music’ (Dante via Pound), ‘uma viagem ao desconhecido’ (Maiakovski), ‘cernes e medulas’ (Ezra Pound), ‘a fala do infalável’ (Goethe), ‘linguagem voltada para a sua própria materialidade’ (Jakobson), ‘permanente hesitação entre som e sentido’ (Paul Valéry), ‘fundação do ser mediante a palavra’ (Heidegger), ‘a religião original da humanidade’ (Novalis), ‘as melhores palavras na melhor ordem’ (Coleridge), ‘emoção lembrada na tranquilidade’ (Wordsworth), ‘ciência e paixão’ (Alfred de Vigny), ‘se faz com palavras, não com ideias’ (Mallarmé), ‘música que se faz com ideias’ (Ricardo Reis/ Fernando Pessoa), ‘um fingimento deveras’ (Fernando Pessoa), ‘criticism of life’ (Mathew Arnold), ‘palavra-coisa’ (Sartre), ‘linguagem em estado de pureza selvagem’ (Octavio Paz), ‘poetry is to inspire’ (Bob Dylan), ‘design de linguagem’ (Décio Pignatari), ‘lo imposible hecho posible’ (García Lorca), ‘aquilo que se perde na tradução’ (Robert Frost), ‘a liberdade da minha linguagem’ (Paulo Leminski)...” (LEMINSKI, 2013, p. 248).

do leitor, e com isso mover sentimentos por meio dos quais e através dos quais desenvolvemos e descobrimos nossos corpos, aproveitando que a vida vivida com o amparo da arte é um dos poucos redutos onde o homem consegue se esquivar das máculas que a vida ordinária se lhe impinge. Isso tudo sem o receio e sem a necessidade de uma organização, de uma significação e de uma sujeição, como falam Deleuze e Guattari no famoso texto *Como criar para si um Corpo sem Órgãos?* (2012, pp. 11-34). A liberdade proporcionada pela arte e pela literatura é um mergulho na imanência da vida, onde, suspensos, os homens podem esquecer-se por um instante da domesticação inequívoca a que são submetidos.

Numa metafísica incauta da imagem do surfe, constituída a partir da mimese de um objeto que lhe seria exterior, ou seja, algo que simplesmente imitasse o que se pode testemunhar em uma competição de surfe, ou ver pela televisão, ou apreciar pelas lentes de um bom fotógrafo, tendemos, normalmente, para a incontida ideia de constituir todas as formas de existência segundo a natureza física e exterior desse ente. A imagem, projeção ou cópia de um objeto a que se refere, seria apenas uma coisa, mas nunca a coisa da qual é a imagem, como para sempre voltaremos à traição das imagens: *Ceci n'est pas une Pipe*, de René Magritte. No entanto, a imagem pode se dar a partir de si mesma, constituir-se a própria coisa desprendida de uma imagem exterior que lhe permita ser. A imagem pode, pois, fundar as suas próprias bases imagéticas. Do ponto de vista platônico, a imagem seria uma projeção da mente, uma projeção da ideia, à luz de sua teoria do idealismo. Já Aristóteles, controversamente, à luz da teoria do realismo, acreditava que a imagem era a representação mental do objeto real, sendo requisitada através dos sentidos.

A imagem, ainda, como acontecimento do corpo, não dependeria apenas da visão, mas de todos os outros sentidos a compor a sua estruturação, num movimento em que ela nasceria na bruma do pensamento e se dispersaria para um desvelamento possível quando todas as sensações fossem ativadas na formação de um complexo imagético, não necessariamente existente num mundo referencial, mas que nasce, sendo assim, da possibilidade do homem de forjá-la, da ação de criar imagens cujo significado possa até ser construído, mas

ele é sobretudo maleável, falsário e dependente de argumento por parte de quem o inventa.

Isso nos leva à observação de que toda e qualquer cultura provou que já se aproveitou e se aproveita da liberdade de criação das imagens para o estabelecimento de outra realidade. [Os ciclopes e as Górgonas na mitologia clássica]; [Gullahan e Banshee do folclore celta]; [os demônios de cara brava (?), guardiões de Buda na Tailândia]; [a Esfinge egípcia]; [Saci-pererê e Curupira no Brasil]; exemplos que não encontram necessariamente um ente referencial exterior na sacrossanta realidade, mas que se afirmam na realidade criada pelas gerações através dos séculos, na vida que a imaginação cria – não menos real que o que se encontra na *physis* –, exemplos que se afirmam na fusão do que se concebe real com aquilo que construímos com a linguagem. Isso, portanto, está mais próximo do conceito semiótico em que a imagem é concebida como produto de uma cultura, e seu significado particular é retido por um conjunto de conhecimentos.

Mas uma pergunta que pode vir à lume nesse momento é a seguinte: se se levar em consideração a conclusão de Sartre sobre a análise de alguns conceitos psíquicos, metafísicos e lógicos da imagem, quando ele diz que “a imagem é um ato e não uma coisa” (SARTRE, 2008, p. 137), poder-se-ia unir a ação de criar um conceito à ação de criar uma imagem, mantendo seus princípios criadores indecantáveis? Algo que funcionasse talvez muito menos como teoria da imagem do que como imagem de uma teoria? Esse ato é o que marca o empreendimento que se sucede com o poema de Alberto Pucheu.

É mister, por outro lado, para a produção de diferenças, que a atividade do pensar não deva necessariamente se reduzir à atividade de reconhecer, cedendo espaço, por oposição, ao simulacro, de maneira que o reconhecimento seria a figura representativa da repetição e o simulacro entendido como procedimento que confere visibilidade à diferença, ideia já prevista em Deleuze (2006), ligada à produção de um “pensamento sem imagem”. *Conto, não conto*, estória de Sérgio Sant’Anna, é um simulacro exemplar que se inicia da seguinte maneira:

“Aqui, um território vazio, espaços, um pouco mais que nada. Ou muito, não se sabe. Mas não há ninguém, é certo. Uma cobra,

talvez, insinuando-se pelas pedras e pela pouca vegetação. Mas o que é uma cobra quando não há nenhum homem por perto? Ela pode apenas cravar seus dentes numa folha, de onde escorre um líquido leitoso. Do alto desta folha, um inseto alça voo, solta zumbidos, talvez de medo da cobra. Mas o que são os zumbidos se não há ninguém para escutá-los? São nada. Ou tudo. Talvez não se possa separá-los do silêncio ao seu redor” (SANT’ANNA, 2009, p. 511).

Projeta-se o “aqui” e o “agora” na narrativa de Sérgio Sant’Anna, que funcionam como simulacros do espaço e do tempo da voz enunciativa. Há a criação de um efeito de proximidade entre a instância da enunciação e o discurso enunciado, e esse espaço, que simula o espaço da enunciação, é figurado como um “território vazio”. Em outras palavras, é um pensamento que brinca com a presença e a ausência das imagens, perturbando a experiência de leitura e problematizando, sem soluções fáceis, as concepções clássicas sobre a imagem.

Mas, ainda, para que se respalde o conteúdo que se segue, no caso desta tradução que aqui se apresentará, buscaram-se bases para uma tentativa de dilaceramento da imagem para torná-la dilacerante, como ocorre em Georges Bataille via Didi-Huberman (2015) em *A semelhança informe*. Na “dialética das formas”, Bataille se interessa pela reflexão sobre a imagem em uma postura de semelhança e confrontação, de maneira que as imagens são “reviradas” no que diz respeito a sua iconografia e se tornam pervertidas, ou melhor, dilacerantes, belas “como uma vespa”, capazes de transformar os olhos não mais no espelho da alma, mas em uma “iguaria canibal” (p. 20). Essa perversão da imagem faria com que se retirasse dela não somente o que é fixado em sua significação intrínseca, mas em relações alterantes, transformadoras e não substancializáveis (ibid., p. 21); um gaio saber da imagem como indefinidamente lábil, nova, provocadora e afirmativa.

Vale dizer que a tradução monstruosa que aqui se criou talvez seja a radicalização do que Haroldo de Campos (2004) chamou um dia de “transcrição”, sem deixar de profanar o que fora pensado para a atitude tradutória *sui generis*. A ideia de trans+criar já indica que não se trata mais de conduzir (“duzir”, do latim *ducere*) para algum lugar, pois agora se trata de criar algo em outro ponto, num processo de profundo diálogo poético e crítico. Pois aqui, ainda, se transcria de uma língua para a mesma língua. Ou melhor: aqui se

entende a possibilidade de ser bilíngue na própria língua, como nos ensinam Deleuze e Guattari: “É a mesma coisa que gaguejar, mas estando gago da linguagem e não simplesmente da fala” (2011, p. 45-46).

Embora esteja aqui na íntegra, o arranjo de Alberto Pucheu foi desmembrado a fim de deixar mais clara a correspondência entre o original e o texto resultante. A referência está no livro *Mais cotidiano que o cotidiano*, de 2013, com o título “Arranjo em busca de um paradigma para a relação entre o crítico literário e o poeta” (p. 18-20). Algumas alusões ou citações diretas que foram surgindo ao acaso e ao longo da feitura deste texto merecem ser destacadas. Todas essas referências fizeram parte de leituras e fichamentos ocorridos no período de doutoramento, mas incluem naturalmente leituras de outras épocas e circunstâncias, que foram agenciadas e aproximadas conforme a necessidade: conto “O imortal”, de Jorge Luís Borges; fragmento de Friedrich Schlegel; “Fábula de Anfión”, de João Cabral de Melo Neto”; *Como Viver-Junto e Aula*, escritos de Roland Barthes; *Anticrítico*, livro de poesia-crítica de Augusto de Campos; Poema de Walt Whitman para lembrar do filme *Sociedade dos poetas mortos*; filme *A onda*; *A chave do poético*, livro de ensaios de Benedito Nunes; “Let’s play that”, música de Torquato Neto em parceria com Jards Macalé; *Che cos’è la poesia?*, texto de Jacques Derrida; frase de *Sexus*, de Henry Miller; “O lutador”, poema de Carlos Drummond de Andrade; “A Carlos Drummond de Andrade”, poema de João Cabral de Melo Neto; “Vontade de potência”, conceito de Nietzsche; “Devir”, “Imanência” e “Máquina abstrata”, conceitos de Gilles Deleuze; *O instante de minha morte*, texto de Maurice Blanchot; “É preciso aprender a ficar submerso”, poema de Alberto Pucheu; “Só o impossível acontece”, poema de Chacal; “Perdão, Caio” (2005), livro de Roberto Corrêa dos Santos; “Mistério de Ariadne segundo Nietzsche”, texto de Gilles Deleuze; *A Odisseia*, obra de Homero; “Inferno”, da trilogia *A divina comédia* de Dante Alighieri; “A terceira margem do rio”, conto de Guimarães Rosa.

## 1.2 A tradução

*A parceria é talvez o aspecto mais importante em uma equipe de tow-in, porque a sua sobrevivência depende da sua outra metade.*

Persegue-se aqui a palavra dependência para se pensar a relação entre poeta e crítico literário. Projetando-se os dois em uma relação consolidada e em uma dada cultura literária, pensa-se no tempo em que são criadas poesia e crítica. Num momento, produz-se melhor poesia; noutro, melhor crítica. Naturalmente haverá momentos em que se produzirá tanto boa crítica como também ótima poesia. Não deve ser difícil conceber por sua vez os momentos, individuais ou coletivos, de mediocridade, bem como a concomitância de diversas alçadas e alcances poéticos e críticos. Mas quando o poeta pensa a sua poética, nele se encontrariam explicitamente as habilidades do poeta e do crítico da mesma forma em que a escolha pela crítica requer compreensão da verve poética? De uma forma ou de outra, parece verdade que qualquer contato com uma obra envolve um processo crítico, pois todos os afetos envolvidos na aceitação ou não dessa obra partem de uma recepção – do leitor, do ouvinte ou até mesmo do expectador –, mesmo que ela seja uma reação *blasé*, indiferente. Então a poesia dependeria da crítica quando essa dependência passasse pelo julgamento, que concerne a qualquer pessoa letrada, de tudo o que fora criado pelo acaso ou pelo acesso a um arcabouço cultural, ou a um capital cognitivo à disposição nos modelos de uma tradição literária, e que tenha sido transformado em poesia? Talvez Borges: “Palavras, palavras deslocadas e mutiladas, palavras de outros, foi a pobre esmola que lhe deixaram as horas e os séculos”. Não sem antes F. Schlegel: “Onde há o acaso também pode existir o maravilhoso”. Ou ainda mesmo João Cabral de Melo Neto: “Ó acaso, raro / animal, força / de cavalo, cabeça / que ninguém viu; / ó acaso, vespa / oculta nas vagas / dobras da alva / distração”.

*Você não deve fazer tow-in com uma pessoa que não é qualificada e também não deve pilotar o jet ski para quem não é qualificado. Surfar não quer dizer só você surfar as ondas.*

Nas relações entre crítico literário e poeta, quando for o caso de elas se referirem a duas pessoas em uma posição em que (1) lê a poesia de (2) e (2) lê a crítica de (1) ou vice-versa, a excelência correspondente de (1) e (2) seria decisiva num acontecimento potente da literatura em uma cena literária. Não uma excelência erudita, mas a que funciona como catalisadora da potência do outro. Ser afetado por uma linguagem, que é um modo de reconhecê-la como sua contemporânea e em algum lugar como sua congênere, é também um modo de viver-junto espaço-temporalmente dela, interpondo-se à sua linguagem e inserindo outras palavras no interior de seu construto, mesmo que esse contato se estabeleça como forma de destruir aquelas molduras fundadas por esse outro texto. Longe da condescendência fácil, da deferência, mas poesia porosa para um crítico que também esteja cheio de porosidades.

*Tem aquele lado também de você puxar o cara, ser o piloto do surfista, do seu parceiro. É muito adrenalizante, porque o tempo inteiro você sabe que, além de surfar aquela onda enorme, de ter de se sair bem, você também tem de puxar bem.*

A partir do instante em que o abraçar uma obra se presta a colocar em palavras o que foi lido ou visto nela, passa-se a dividir, com o poeta, todo e qualquer leitor, pois se escreve para esse leitor que pode se interessar pelos dois textos, inclusive pelo texto do crítico que é normalmente superestimado ou visto com desconfiança cética. É um esforço que pode ser análogo ao dos doxógrafos de toda época. De outra forma, o exercício imaginativo do crítico também de maneira boa ou ruim é afetado pela obra poética e gera nos leitores fruições individuais e muitas vezes próximas às experimentadas pela leitura da poesia. Fruições do espanto, do entusiasmo e da admiração. Porque estar em sintonia com o outro exige o esforço de uma comunidade imaginada, em que se habita e se povoa o mesmo espaço imagético do outro – ou pelo menos se tenta isso –, mas sobretudo que se possibilite estar em estado de doação absoluta nesse lugar; estar em sintonia com o outro é se permitir a uma fantasia como movimento de desejos que só se satisfazem através de uma palavra que gera um ritmo



particular – uma idiorritimia; uma escrita particular – uma esquizografia. Ritmos e grafias cuja pulsão seja compartilhada. Deleuze leitor de Nietzsche: nasce um outro Nietzsche.

*Seu amigo depende daquele seu momento de inspiração, de boa pilotagem, de botar ele nas ondas, posição perfeita, para que tudo dê certo, tudo ocorra bem e, no final, ambos saiam felizes.*

Augusto de Campos defende a criação de teses com mais tesão e menos critiquês: uma crítica que se deixa contaminar pelo pictórico-verbal. Sinestecrítica. Anticrítica. A poesia podendo ser acessada a partir do empenho da crítica, da condição resplandecente que ela pode proporcionar à poesia, pondo-a em evidência para o leitor, na potência de sua manifestação, fazendo com que os dois textos se concretizem no mais forte de suas expressões para no final ambos saírem vastos e plenos. Um professor em sala de aula é sempre uma via de acesso ao poema, ou seja, ensinar é um exercício crítico. “*O Captain, my Captain!*” Mas ensinar é um exercício sobejamente literário. Faz-se literatura com literatura. O afeto, o tom de voz, a oratória, a respiração, a gestualidade, as expressões faciais, o corpo enfim em exercício, tudo isso interfere no modo como se experimenta um texto poético, bem ou mal experimentado. A experiência romântica do primeiro contato com a febre poética em *Sociedade dos poetas mortos*. A experiência romântica do primeiro contato com a febre fascista em *A onda*. Duas ondas diferentes. Mas a onda forte e derradeira pode ser esta: um encontro entre Clarice Lispector e Benedito Nunes quando ela se refere a ele não como um crítico, mas como uma coisa que ela ainda não sabia explicar. A inexplicabilidade do fazer crítico pode nascer na fonte do poético.

*Quando chegou a minha vez de rebocar, eu falei: – Saca só, é assim que se pilota, é assim que se coloca o seu garoto na onda! Eu coloquei o cara no ponto e disse: – Uhuuu, agora sim! O tow-in é uma combinação entre surfar e salvar vidas, e a solução para o surfista é o seu anjo motorizado. Se você cair, já era. Você vai precisar de*

*resgate. Não tem como sair sozinho. É o oceano inteiro se erguendo para cair na sua cabeça.*

Quando é chegada a hora de o crítico ir ao enalço do poeta, que se defenda e se grite: – Por uma crítica poética que fale do grande; por uma crítica poética que fale com grandeza. – *Let’s play that?* Receita: pegue uma dose de Derrida e misture com gotas nietzschianas. Modo de preparar: renuncie ao saber ou saiba esquecê-lo; desmobilize a cultura ou desarme-a; ressensualize a razão; destrua uma palavra por inteiro e a torne invisível, inencontrável, irreconhecível, desfigurada, transfigurada, indeterminada. Deixe desamparada a memória por um tempo e então incendeie a biblioteca das poéticas. Comemore a amnésia subsequente, festeje a selvageria e a burrice do “saber de cor”, de coração – porque o sonho do coração é a origem do poético –, esqueça por fim para lembrar. Sirva-se com Henry Miller: “A palavra, como a profunda corrente oceânica, tem que flutuar na superfície de seu próprio impulso”.

*São necessários dois surfistas muito experientes em ondas grandes para fazer uma dupla profissional. Ambos devem ser competentes nas duas disciplinas. Você tem que ser melhor do que jamais imaginou para resgatar alguém da zona de impacto. Você precisa de todos os requisitos necessários.*

A tarefa crítico-poética pode se inspirar na ideia de método e cultura para Barthes e Deleuze. Método: uma decisão premeditada, um protocolo de operações para obter um resultado, a fetichização do objetivo como um lugar, que se põe a serviço de uma generalidade. Cultura: a violência sofrida pelo pensamento, a força seletiva que põe em jogo o inconsciente do pensador, engendrando uma diferença. A cultura como reconhecimento de forças é antipática à ideia de poder (que existe no método). Isso porque vontade de potência é diferente de vontade de poder. A vontade de potência liberta, a vontade de poder escraviza. Olha o Nietzsche de novo aí. Assim, o exercício da cultura crítico-poética estaria na escuta de forças potentes. Eu é, e sempre será, muitos outros. Portanto, a

decantação das fantasias como origem da cultura; ou a decantação das fantasias como o verdadeiro método de pesquisa. Ciência e fantasia: pré-requisitos necessários.

*Os dois devem trabalhar juntos o tempo todo até ficarem à vontade em qualquer situação, porque o jet ski pode quebrar, e aí ambos terão que nadar. É uma máquina, ela pode apresentar uma falha mecânica ou ainda acontecer um erro humano. Tudo é possível. Enquanto o surfista ganha a glória, o verdadeiro herói é o cara que dirige o jet ski. O jet ski coloca o surfista na onda e depois, para o caso de o surfista ser esmagado pela imensidão branca, tem de compartilhar atentamente com ele toda a descida.*

O perigo da crítica poética é o mesmo perigo da poesia. Que é enfim o perigo da própria linguagem, pois pode ser um enfrentamento de sua grandeza na tentativa de vencê-la. É a imanência de todas as veredas a desbravar devires. Quando crítico e poeta trabalham para além de qualquer registro categórico e definidor, para uma escritura, a linguagem que está por vir pode vencê-los e ambos poderão travar, até a aurora, luta vã? Poderia ser o movimento que ao mesmo tempo se expõe à morte e se protege dela. O ouriço no meio da estrada do qual fala Derrida. Como no poema, em que o bicho está jogado pelas estradas fechado em si em proteção e armado de espinhos na defensiva – pois “ao acreditar defender-se é que se perde” –, a “poemática” da crítica e da poesia é se deixar fazer, se deixar levar sem atividade fordista, sem trabalho obrigatório e protocolar, estranho a qualquer produção, sobretudo à criação. O plano de imanência invadindo o plano estrutural a seu próprio tempo. Pois se escreve uma tese sem que se a esteja escrevendo.

*Quando você sai de uma onda, está a oitenta quilômetros por hora. É necessária uma força de trinta toneladas por metro quadrado para danificar um navio. Uma onda de trinta metros quebrando concentra cem toneladas por metro quadrado e consegue partir um navio pela metade. Ela quebra como uma descarga de escopeta, como uma bomba atômica. É como correr quatrocentos metros prendendo a*

*respiração e sendo golpeado por cinco Mike Tysons. É como ser atropelado por um carro. É como um trem atingindo você, essa explosão. Não se trata de surfar por diversão. É surfar ou morrer.*

O enfrentamento da linguagem exige fôlego. É suficiente a força de uma só palavra para avassalar um homem. Uma linguagem infinita consegue partir um homem pela metade. Ela come e cospe como qualquer boca, tritura feito um desastre. É como reviver um épico prendendo a respiração e sendo golpeado por cinco críticos cinzentos. É como ser pisoteado por um rinoceronte. É como ser atingido por um asfalto após queda livre. É feito alguma coisa intraduzível como o instante da morte. “Estou vivo. Não, estás morto”, responde uma voz misteriosa em Blanchot. Somente a morte que estava fora daquele jovem francês poderia senão embater contra a morte que estava nele, porque o sentimento inalisável de extraordinária leveza sentida diante do pelotão de fuzilamento nazista que, ao invés de desestabilizar o jovem rapaz num momento em que os Aliados se instalavam em solo inimigo, o colocou em espécie de beatitude ou alegria soberana diante da iminência do abate. Era o encontro da morte e da morte, o momento de êxtase em que o jovem ficou ligado a ela por uma amizade clandestina, sub-reptícia. Por mais que a memória do suposto reconhecimento de Napoleão como “o espírito do mundo”, por parte de Hegel, tenha livrado o Castelo de ser destruído naquele dia pelo exército, a memória não livrou o tempo de estar em suspensão e a morte de impedir a própria morte naquele homem. Era o que Blanchot escrevia sobre alguém que, não sendo feito para a guerra, durante um instante entrou em delírio mudo, morto – imortal, em sentimento de compaixão pela humanidade sofredora.

*Sem a ajuda da outra pessoa a algumas centenas de metros, o surfe de onda gigante é suicídio. O intervalo entre as ondas é de dez a vinte segundos e podemos prender a respiração por cerca de três minutos. Se você ficar debaixo da água por duas ondas, a maioria vai dizer que você vai morrer; se forem quatro ondas, terão certeza de que está morto.*

Não há escritura sem acidente, que não se cubra como uma ferida, que não se abra como um corte em expurgo. É preciso aprender a ficar submerso. Aguentar. Submerso como em um mergulho em águas profundas. O mergulhador precisa se preocupar com o medidor de oxigênio que informa a quantidade de ar que se encontra no cilindro metálico, no mesmo momento em que se preocupa com o dispositivo que infla e desinfla o colete que auxilia o corpo a nadar, gastando menos energia com mais dezessete quilos nas costas. O mergulhador se preocupa com o respirador que pode precisar ser manipulado de modo a expulsar a água que porventura entre pela boca, e inclusive se preocupa com a respiração que passa exclusivamente pela garganta e, também, com a pressão sobre os ouvidos, com os óculos que, caso lhes entre água, uma técnica que expulsa o líquido com as fossas nasais deve ser aplicada. O mergulhador deve dominar todos os códigos gestuais de comunicação usados entre os pares, porque não se pode simplesmente querer subir à superfície ao menor sinal de problema, mas buscar resolver tudo na total submersão. Ainda assim, é claro, o mergulhador precisa apreciar o ecossistema. Mas manter-se vivo. Submerso. A escrita aí são os corais, os peixes, a areia, a água turva, as pedras e toda a vida que o mergulhador enxerga.

*O surfe como reboque fez o impossível ser surfável. De repente você está sendo rebocado e uma série enorme se aproxima. Você diz: – Pode escolher, me coloque onde você gostaria de ser colocado. E você vem lá detrás, sem saber o tamanho da onda, você sente que pode ser uma grande e, subitamente, você pode estar na maior onda de sua vida. Você pensa em tudo que já fez na vida e na porra do que está fazendo ali.*

“Só o impossível acontece. O possível apenas se repete”. É preciso talvez sair da linguagem para se encontrar uma abertura criativa: literária, poética, crítica. Só se sai da linguagem pelo preço do impossível. Trapaceando a língua. Porque de repente uma escritura está sendo produzida e o perigo da linguagem está à espreita. O perigo vinculado ao poder da língua. O perigo que torna o

desempenho de toda linguagem nem reacionário, nem progressista, mas fascista; “porque o fascismo não impede de dizer, mas obriga a dizer”, não é mesmo, Roland Barthes? E então o escritor poderia pensar: – Deixe a contingência decidir o alcance desse verbo. E, por sua vez, sem saber o que viria pela frente, desejaria que fosse algo imenso e, subitamente, ele poderia estar em sua total abundância; ou não. Ele pensa em todos os poemas rasgados e em como a errância inevitavelmente se abraça, porque nenhum dos escritores que travam combate solitário contra o poder da língua pode evitar ser recuperado por este poder e, portanto, não há saída a não ser a teimosia e o deslocamento. Teimar quer dizer manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera; deslocar quer dizer a renegação de tudo o que se escreveu.

*Só estou chegando a este nível porque eu tenho sido guiado por esses caras para chegar a este nível. Eu e Jeff nos tornamos parceiros este ano. Com meu conhecimento e a experiência dele em ondas decidimos que seria um casamento perfeito. Saber rebocar alguém para dentro de uma onda gigante, saber como posicioná-lo... É algo tridimensional agora: temos homem, máquina e onda. No surfe de remada, você depende de suas habilidades, de sua capacidade de julgar a onda para decidir onde se posicionar e qual onda pegar. A partir de uma certa altura, é praticamente impossível ou realmente impossível, entrar nas ondas com a remada; então usamos a corda para nos puxar para as ondas gigantes.*

Poeta e crítico: Ariadne e Dioniso. Potências ativas e afirmativas sem os disfarces da má consciência e do ressentimento que regem a negação reativa. Ariadne e Dioniso não negam a vida; pelo contrário, revelam a verdadeira natureza da afirmação. É a transmutação de Ariadne diante da aproximação de Dioniso, momento no qual todos os símbolos dela mudam de sentido quando referidos a ele. A afirmação de Dioniso que tem necessidade de uma segunda afirmação de Ariadne; a afirmação que se desdobre de um para poder redobrar n'outro. O labirinto que desmorona em suas afeições físicas quando dançam os tetos e oscilam as vigas, ou, ainda, tremem os territórios e desmoronam as

arquiteturas, transformando-se tudo em labirinto sonoro e musical: o canto da terra, o ritornelo, a orelha, [o tubo da onda], a potência do falso, o eterno retorno. Para além da moralidade do fio de Ariadne, que é empreendimento de vingança, desconfiança e vigilância sobre a figura de Teseu – aquele que tem que matar a Vida –, a afirmação pura e múltipla ou a vontade afirmativa que alivia tudo que vive fazem aquilo que o homem grave, que sente o peso dos valores e gosta de carregar fardos, é impotente: rir!, dançar!, afirmar!.

*Na primeira vez, não havia ninguém ali. Ninguém havia surfado ondas daquele tamanho. Era o desconhecido. Como o espaço sideral ou o mar profundo. Não sabíamos se iríamos retornar. No tow-in você deixa seu parceiro escolher a onda. Era um monstro gigante atrás de meu parceiro e ele era apenas um grão de areia diante dessa boca enorme. Se ele olhasse para trás, provavelmente teria desmaiado. Eu o coloquei na onda e chegou o ponto em que eu disse: não largue a corda. Quando olhei para trás, ele já a tinha largado.*

Antes de Homero, há notícias de alguém além das comunidades que no boca-a-boca transmitiam seus saberes, tragédias e medos? Ao que parece, ninguém teria feito algo de igual magnitude. Era o desconhecido. Como o espaço sideral ou o mar profundo. Quem primeiro criou a estória não sabia do retorno de Ulisses. Dante e Virgílio entrando no inferno: “Deixai toda esperança ó vós que entrais”. O além-do-homem é concebido. O sim responde ao sim. A afirmação do poeta encontra no crítico o seu pleno desenvolvimento. Para que a música se libere é preciso passar para o outro lado, mas talvez para uma terceira margem, criada no meio do rio, onde os etos se misturam, de onde se desprende um poderoso canto da terra. Então o crítico coloca o poeta sob potência e sugere que este não solte o fio: a moral. Em algum momento o fio é abandonado.

**[Segundo movimento]**



## 2. O esteio desejoso do ensaio

*Infeliz, talvez, seja o homem, mas feliz é o artista a quem o desejo dilacera!*  
Baudelaire

O ensaio, que nasce em Montaigne como escrita do não especialista, é o melhor caminho que conduz a escrita deste projeto especulativo-investigativo. Pois o ensaio, sabendo-se incapaz de conter toda a vida, se contenta ao menos em criar uma vida, assim, na indefinição pronominal, mas uma vida que é encarada com flexibilidade e rigor.

A exigência trágica e cruel feita pelas sociedades capitalistas hoje é de que os indivíduos se tornem cada vez mais especializados e ao mesmo tempo versáteis naquela grande engrenagem que escolheram se mover ou foram levados a se tornar mais uma peça. Isso tem moldado homens adoecidos. E a doença que chega à academia é aquela que ofusca o brilho dos corpos, curvando-os numa postura que só apaga as suas potências e o desejo de afirmação política, científica, acadêmica, literária, artística, existencial.

É por isso que o ensaio é um modo de escrita capaz de captar a vida no deixar-se fazer, no movimento que vai, volta, se apaga e se amplia; nas ideias que são germes de estruturas sempre a se deixar descobrirem, e por isso mesmo se ramificam, arbórea ou rizomaticamente, por caminhos sempre desconhecidos. Conforme sinalizado por Erich Auerbach no prefácio dos *Ensaio*s (2010), os grandes nomes do Renascimento e do Humanismo europeu, teólogos, filósofos, astrônomos, matemáticos ou poetas, todos especialistas, são comparados a Montaigne que não se especializou em nada, embora retirasse “de todos esses campos e outros mais sua encantadora concretude” (p. 13).

É verdade que o ensaio tem sido encarado como de difícil definição – e, de fato, o é –, mas assim como o mestre de Bordeaux dirigia-se a uma nova coletividade mesmo que na intenção de um autoconhecimento, a abertura ensaística desde sempre rompe com um suposto contrato com a ciência tradicional e ganha forças múltiplas quando se permitem vários modos de acessar os elementos da cultura; no caso das ciências humanas e das

linguagens, isso se corporifica nos mais diversos textos publicados. A título de exemplificação, a nova descoberta escritural e o novo “achamento” das índias ocidentais são duas selvagerias inauguradas e identificadas por Montaigne, isto é, a inauguração da sua escrita livre e poderosa e a descoberta da cultura antes livre dos canibais brasileiros, preconizado e defendido com inédito vigor em “Sobre os canibais”. Nesse ensaio ele se afasta das narrativas sobre o Novo Mundo que difamam o indígena, apresentando-o como bárbaro sem bondade nem civilização; por isso mesmo os acolhe sob a forma terna de “meus canibais”.

Com efeito, os “primeiros psicólogos” – como ficaram conhecidos os ditos, não sem uma certa imprecisão, moralistas franceses dos séculos XVII e XVIII, e firmados como espectadores dos outros e de si mesmos – herdaram de Montaigne a linguagem ensaística, dando prioridade aos aforismos e máximas destinadas ao homem daquela época, por mais que o homem fosse representado já na incerteza de ser bom ou mau por natureza.

Aqueles – como La Rochefoucauld, La Bruyère ou Fontenelle – que vieram a ser lidos por Goethe, Schopenhauer ou Nietzsche, deixaram marcas no modo ensaístico de escrita que ao mesmo tempo em que os aproximava ao pensamento dos antigos, os projetava para o futuro. Isso porque criaram com o ensaio um gênero limítrofe entre a ficção e a filosofia, e neste sentido faço justiça à contribuição inexorável da fabulação de La Fontaine.

Em estudo sobre Albert Camus, Manuel Costa Pinto conclui que os moralistas franceses pertencem a um recorte singular da história do pensamento e da literatura, porque a escrita ensaística dos mais reconhecidos dessa estirpe “são episódios excepcionais de uma forma de pensamento (...) que perde sua homogeneidade a partir do século XVIII” (PINTO, 1998, p. 30).

Albert Camus, por sua vez sucessor dos moralistas, eleva o ensaio à condição de obra aberta, reestabelecendo a escrita como lugar de criação, de proximidade com o filosófico e prestando-se ao combate do respaldo tácito e erudístico dos filósofos escolásticos (ibid., 1998). Em outro movimento de sua obra, é possível perceber a dificuldade de demarcação de um campo ficcional e não-ficcional, “um horizonte da escritura (...) em que cintila um pensamento por imagens e em que ecoam as vozes da ficção” (ibid., 1998, orelha).

Mas, na peça dos séculos, poderia constar uma definição de ensaio que seria retida no *corpus* dos “conceitos ocidentais invioláveis”? Para que o esforço da citação não se tornasse enfadonho e exaustivo, poderia eu ensaiar como se para uma peça de teatro cuja cena fosse nomeada “Uma cena crítica”? Imaginemos a seguinte situação:

*(Luz se acende e, no palco, 8 homens discutem alterados; uns bêbados e alegres, outros enfurecidos, empunhando dedos em riste. Há uma grande mesa por cuja superfície estão espalhados taças, garrafas de bebidas, pergaminhos bolorentos, mapas, penas, monóculos...)*

MONTAIGNE: *(sereno como um sábio chinês)* ...uma restituição literária da fluidez do mundo e da existência, uma oscilação perene, um fragmentarismo cético...

AUERBACH: Auscultação corpórea da condição humana!

SÍLVIO LIMA: Auto exercício da razão a tornar as coisas inteligíveis, ora pois.

JEAN LAFOND: Seria na verdade a revanche das coisas contra as palavras. – *diz isso enquanto enquadra a plateia com os dedos polegares e indicadores como se a estivesse enquadrando.*

LUKÁCS: *(com as duas mãos erguidas)* Como nos pensadores gregos, um bom ensaio é uma experiência intelectual enquanto experiência sentimental.

ADORNO: *(lacônico)* Para mim, não passa da eternização do que é efêmero.

COSTA LIMA: Intervalo entre o discurso poético e o discurso filosófico – *completa.*

ALEXANDRE EULALIO: *(interrompendo)* Prosa literária de não-ficção.

*(Entra, de súbito, e aos berros, um artista sem rosto. Ele faz um movimento com as pernas que lhe pareciam mais dois troncos de árvore do que propriamente pernas. Sua concentração deixava-lhe escapar um desejo de grito.)*

ARTISTA: Ressensualizemos a razão! Ressensualizemos a razão!  
(*Saem quase todos em pavorosa, menos um: Montaigne. Este dá uma piscadela para o artista e o chama para uma conversa. Pano rápido*).<sup>5</sup>

A performance desse artista pode ser um exemplo para a crítica literária se o seu ato for entendido como a melhor reação a um desejo incontável, o que para mim é suposição apriorística.

Chamo de artista aquele capaz de produzir a vida e de produzir crítica sobre e com a vida, tendo plena consciência desse gesto, ainda que não se possa afirmar que os teóricos e críticos supracitados não tenham consciência de seus ofícios, tampouco que ser consciente e estar em dia com todas as faculdades da racionalidade seria um requisito infalível para se fazer arte. Ocorre que, a partir da entrada em cena da influência pós-estruturalista francesa – principalmente na segunda metade do século XX – que tem em Roland Barthes seu gesto fulcral, não é novidade que a cena teórico-crítica é levada a caminhos multicombativos da hegemonia do signo linguístico saussureano.

Aqui, entendo que o célebre ensaio “A morte do autor” (1968) é esse gesto, porque traz, como influência, tanto a chamada crise de representatividade advinda do final do século XIX quanto incita caminhos novos para a chamada filosofia da linguagem. Enquanto Proust, Kafka e Mallarmé pensavam em uma nova escrita literária que rompia com tudo o que vinha sendo produzido na virada do século XIX para o século XX, encarando o texto literário não como um reflexo do mundo ou como referência a algo exterior, o pensamento crítico repensava as relações entre literatura e real, percebendo a necessidade de problematização e de abertura para novas possibilidades e novos conceitos que colocariam em xeque questões como realidade, experiência, autor e linguagem.

Essa crise encontra um direcionamento em estudos como *O livro por vir*, de Blanchot (2005), bem como dialoga com o ensaio “O que é um autor?”, de Michel Foucault (2002). Em um momento de desesperança e distopia, Blanchot une a tradição estética a uma ética; pensando em um apagamento do autor empírico, Foucault dedica à linguagem um caráter de acontecimento, ao passo

---

<sup>5</sup> Todas as falas ditas nesse fragmento foram parafraaseadas e adaptadas das citações desses mesmos autores feitas em PINTO, 1998, pp. 35-36.

que Barthes o pensa em proveito da recepção, ou seja, do leitor. Vale também recomendar a releitura revigorante feita por Eurídice Figueiredo (2014) a esse respeito.

Mas Barthes, em sua atuação, funde falares e retira das formas de escritura, como a marxista, a psicanalítica ou a linguística, a força de seus escritos que é atingida, a exemplo do artista que invade o palco, pelo desejo. No texto intitulado “Guerra das linguagens” – do conflito entre a que diz respeito, que se enuncia e que se desenvolve sob a luz do Poder e aquela que se arma fora ou contra o Poder –, há um roteiro que influencia meu engajamento no que se refere a escolhas linguísticas, mas sobretudo a uma escolha política, a uma participação em uma das linguagens particulares a que o nosso mundo e a nossa história nos obrigam. Sobretudo, meu engajamento se ampara em Barthes para que seja uma forma de lidar com o adoecimento proporcionado pela vida acadêmica no Brasil.

“E no entanto”, diz o recorte, “não podemos renunciar ao *gozo, seja ele utópico*, de uma linguagem dessituada, desalienada. Temos, então, de segurar com a mesma mão as duas rédeas do *engajamento e do gozo, assumir uma filosofia plural das linguagens*” (BARTHES, 2012, p. 137, grifos meus). Barthes é ainda mais expletivo quando sugere “dar à linguagem uma dimensão carnavalesca” (id., p. 138), proposição que se pode aproveitar para estabelecer, aqui, o que se entende como conhecimento e alegria, vislumbráveis quando partindo de um desejo que viabiliza o princípio criador que se volta para diversas inflexões e está presente inclusive em todo o “Rumor da língua” de forma rigorosa e cintilante.

O desejo, esse que é potencializado por alguns, mas condenado, simplesmente ignorado, ou até mesmo mal visto pelo ato talvez moral, nos estudos literários pode ser relegado à periferia em proveito da vontade. A vontade muitas vezes pode ser entendida como se viesse do pensamento e da razão, precisasse se realizar, satisfizesse necessidades na luta pela vida, prevalecessem nela as forças da razão e da lógica, fosse firme e direta, dependesse unicamente da própria criatura e do seu querer, que a vontade fosse diretamente ao alvo, não contaminasse nem levasse a vícios, fosse controlada pelo pensamento, realçasse e fortalecesse o caráter, exigisse força e luta para

vencer, pudesse sobrepor-se ao desejo, freando-o, levasse à ponderação e à moderação, se impusesse pela autoridade moral da criatura, exigisse parceria e reciprocidade para se realizar, fosse sempre aferida pelo bom senso e pela consciência de si mesmo, se ajustasse às circunstâncias e objetivos, fosse persistente e exigisse paciência.

O desejo, por sua vez, muitas vezes pode ser visto como se fosse resultado de estímulos dos sentidos e das emoções, precisasse se consumir, satisfizesse caprichos e fantasias, prevalecessem nele as forças do instinto, fosse tênue e indireto; de regra, o desejo dependesse do consentimento de outras criaturas, se utilizasse de artifícios e artimanhas, levasse aos vícios de conduta, fosse impulsivo e de difícil controle, não fortificasse o caráter, pusesse pouca força na consumação, pudesse ser reprimido pela vontade; no excesso, que o desejo levasse ao egoísmo, usasse a ameaça para tentar quebrar a vontade de outrem; convencesse através da sedução ou da força; quando exagerado ou muito forte, levasse a sentimentos insuperáveis e ambições desmedidas, fosse aleatório, inconstante, variável, fosse quase sempre imediatista.

Com todos esses nomes e pejorativos o desejo é atacado.

Com todo esse léxico racionalista e muita retórica, a vontade é defendida.

Mas a vontade dá e passa.

O desejo escraviza, mas é capaz de insurgir-se como libertária força, como no fragmento do poema “A ex-vida”, de Pier Paolo Pasolini:

“Assim, ó faminto, ó desejo obscuro,  
com um olhar de eras pré-humanas,  
expressas tua vida de maníaco.  
E tua mania é a vida do mundo.  
Tu só queres de mim que corresponda  
a teu louco esforço de anular-te,  
ignoras a atração deste meu século,  
todo descanso, toda paixão aprendida  
nos anos de uma vida de si acesa:  
pouco te importas se, no tempo, a festas  
quase eternas se presta a eternidade!” (PASOLINI, 2015,  
p. 39).

Uma escrita pode não se construir apenas pela vontade, mesmo que se possa reconhecer que a vontade ocidental prescindia do desejo e que isso se

deva a fatores culturais, sociológicos, políticos, antropológicos ou religiosos. Inclusive, vale guardar a forte referência a Nietzsche, que me faz lembrar um dos seus conceitos mais densos, o de “vontade de potência”, seguramente desenvolvido com pleno esplendor em *Assim falou Zaratustra* (2010), obra na qual o desejo é o conceito que entremeia não mais a necessidade de se adaptar, como em Darwin, mas a necessidade de se superar. Ali também, aquele que nos seria Frederico constrói a ideia de vontade muito mais próxima da de desejo que aqui problematizo, e muito mais distante da ideia de poder a que Barthes distingue enfaticamente em *Como viver junto* (2003).

Fruir o texto ou deixá-lo fugir? Que possa haver um jogo para que a fruição se nos seja possibilitada. Que haja um pouco de neurose nos enunciamentos enunciativos e na construção de novas escrituras – pensamentos às vezes ardorosos e não somente fáceis e cristalinos. Que haja um pouco de tagarelice que desperte admiração. Como criar para si e para os outros uma ciência da fruição? Evoco e convoco *O prazer do texto* (2010) para reiterar que tanto Barthes quanto esta pesquisa, por escolha ético-estético-política, elegemos o desejo que, em todas as suas (im)possibilidades, move ainda assim a escritura em matéria dispersa, em vias de ser construída por uma força que em tudo deve ao acaso sem que dele se possa cobrar nenhuma resposta definitiva.

Com efeito, ainda no anexo “Jovens pesquisadores”, em que se distingue o desejo do discurso da lei, que “quer que a pesquisa se exponha, mas não quer que ela se escreva” (BARTHES, 2012, pp. 100), Barthes chega ao ponto decisivo de contestar que o desejo não impede que as regras do jogo científico sejam abaladas. Seria possível, pois, desenvolver um discurso que estivesse amparado pelas nuances acadêmicas e simultaneamente enunciado pela voz da poesia. Este é o ponto em que o entendimento de uma pesquisa científica que deva manter determinados parâmetros de conduta e explanação de ideias também possa ser planejada sob os trâmites livres da criação.

Nesse sentido, Félix Guattari e Sueli Rolnik também fundamentam a essência deste trabalho e reiteram Barthes no que diz respeito a uma “cartografia do desejo” na vida das sociedades modernas – e isso inclui a maneira por meio da qual as pesquisas universitárias são constituídas em função de um modelo que mais afasta a comunidade de seu conhecimento do que coloca à disposição

do público aquilo que ele mesmo investiu sem às vezes ter noção desse investimento –, uma vez que

“O desejo permeia o campo social, tanto em práticas imediatas quanto em projetos muito ambiciosos. Por não querer me atrapalhar com definições complicadas, eu proporia denominar desejo a todas as formas de vontade de viver, de vontade de criar, de vontade de amar, de vontade de inventar uma outra sociedade, outra percepção do mundo, outros sistemas de valores. Para a modelização dominante – aquilo que eu chamo de "subjetividade capitalística" – essa concepção do desejo é totalmente utópica e anárquica. Para esse modo de pensamento dominante, tudo bem reconhecer que "a vida é muito difícil, que há uma série de contradições e de dificuldades", mas seu axioma de base é que o desejo só poderia estar radicalmente cortado da realidade e que haveria sempre uma escolha inevitável, entre um princípio de prazer, um princípio de desejo, de um lado, e de outro, um princípio de realidade, um princípio de eficiência no real. A questão consiste em saber se não há uma outra maneira de ver e praticar as coisas, se não há meios de fabricar outras realidades, outros referenciais, que não tenham essa posição castradora em relação ao desejo, a qual lhe atribui toda uma aura de vergonha, toda essa espécie de clima de culpabilização que faz com que o desejo só possa se insinuar, se infiltrar secretamente, sempre vivido na clandestinidade, na impotência e na repressão” (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 215-216).

Se o desejo, portanto, inclui vontade, mas uma vontade que está a serviço da vida e da potência criadora capaz de algo novo e ambicioso sem que essa coisa esteja obrigatoriamente presa aos auspícios da tirania da razão, restaria também ao pesquisador universitário, sobretudo ao pesquisador de literatura e de arte, abrir-se sem medo ao que lhe dá, ao mesmo tempo, prazer e senso de realidade, sem que se perca de vista o exercício de cidadania que uma pesquisa universitária – construída por uma parcela ínfima da sociedade brasileira – é capaz de mobilizar no pesquisador e no público ao qual ele pode chegar.

Se a comparação livre for aceita, nem tanto o coito entre os casais apenas pelo cumprimento de um protocolo, nem tanto a prudência hermenêutica e obsessiva dos diagnósticos e respostas cravadas das ciências exatas. Nem tanto a pirotecnia nem tanto a perfídia: o desejo forneceria disposição do ânimo para, quem sabe?, a utopia barthesiana – essa negação de um “topos”, esse “lugar nenhum” ironicamente construído por Thomas Morus (2004) como uma ilha platonicamente ideal; esse caminhar rumo ao horizonte proferido uma vez por



Eduardo Galeano (1994): pois conceber o novo é também caminhar; e o que realmente importa é o caminhar rumo ao horizonte que nunca se alcança; mas ao mesmo tempo a caminhada é suficiente para mudar o indivíduo que caminha e, ainda assim, a caminhada fornece experiência necessária para que o indivíduo mude o seu entorno. Ou nada disso, já que, mesmo sabendo que o horizonte não é um lugar alcançável, o caminhar estaria sendo motivado pela ideia de um fim. E o que uma pesquisa literária que se diz criadora quer é, de um lado, que ela seja vista como instrumento voltado para uma finalidade que se encontra no rol das categorias pragmáticas do funcionalismo acadêmico, mas também, e sobretudo, e ainda que soe ingênuo, que ela seja ao menos lida, que ela chegue a algum possível leitor, que ela acenda, nele, alguma chama.

Já o modelo dito anárquico pela “subjetividade capitalística” à qual se referem Guattari e Suely Rolnik pode ter relações com o desobedecer de um sujeito civil e um sujeito enunciativo, do autor e da máscara, do contemporâneo disposto a provocar o ranger das solas do parasitismo acadêmico cuja fórmula pouco se descola do que de mais corriqueiro e repetitivo há nos tristes trópicos quando se posicionam os holofotes em nossa direção. A subjetividade que encontra na escrita, nas artes, nas drogas, no esporte ou nas mais diversas formas de espiritualidade moderna – sem que tudo isso esteja vinculado aos modismos moderninhos dos bulevares e academias de ginástica – um modo de enfrentar as distopias impostas por mil dispositivos.

Desobedecer é, na ciência que se produz nas universidades, garantir, por exemplo, as condições inacessíveis de uma obra, que é poder movimentá-la de tal modo que não se busque a sua interpretação, mas o rapto de suas singularidades potentes e o lançamento de seus estilhaços para a composição de um fractal advindo do caos, emergido do acaso e agenciado pelo desejo. Refiro-me, aqui, a uma radical posição do filósofo Giorgio Agamben com respeito ao estatuto científico das ciências humanas modernas, em que sujeito e objeto necessariamente se identificam. O suposto escândalo da afirmação que diz que “uma ciência sem objeto não é um paradoxo jocoso, mas talvez a tarefa mais séria que, em nosso tempo, continua confiada ao pensamento” (AGAMBEN, 2007, p. 11) pode ser entendida como vertiginosa provocação àqueles que não concebem uma abordagem desprendida de uma referência principal, datada e

determinada, mas também àqueles que aceitam o árduo desafio de não sucumbirem à tentativa de apreender a obra em sua totalidade, garantindo, ao contrário, as “condições da sua inacessibilidade” (id, p. 11). A proposição de Agamben, nesse sentido, é tão nobre que talvez exigisse ferramentas que somente a neurociência pudesse dispor, para todos os fins epistemologicamente práticos.

Eis aí alguma dimensão política do fazer.

Política enquanto ação, como sintetizou Hannah Arendt (2008). Mas também algo que já havíamos aprendido, vale sempre lembrar, com *A ordem do discurso* (1970), em que Foucault diferencia aquele encadeado pelo desejo daquele dominado pelo poder da instituição, na medida em que o último controla as atividades do primeiro a partir de mecanismos coercitivos quase nunca apreensíveis.

Para também desvirtuar o *Vigiar e Punir* (1987) e abrir uma outra brecha, estaríamos nós, pesquisadores universitários e professores de literatura, compondo um núcleo acadêmico recheado de “corpos dóceis”? Pode parecer uma pergunta ingênua, mas me parece ser um questionamento válido para os nossos tempos. Esse conceito que já é amplamente conhecido nas rodas dos doutos, pouco, talvez, se o leva em consideração se aplicado ao contexto acadêmico, não obstante carecer de uma releitura urgente por parte de educadores e interessados no saber. A “sociedade disciplinar” foucaultiana soa como um fato no contexto escolar brasileiro, motivo que pode dar conta de diagnosticar e aplicar ações que enfrentem o insucesso educacional frente à vacilante certeza da concepção de disciplina tomada para o ensino básico. Enquanto isso, no ambiente acadêmico-universitário predomina a “corrida armamentista” que alimenta currículos Lattes e revistas de divulgação científica que parecem muitas vezes aferir a influência apenas de nomes e títulos, de modo a exigir dos pesquisadores um esforço de encarar, reincidentemente, o desmonte da academia, por meio da redução dos investimentos em pesquisa, ensino e extensão.

De toda maneira, para o mestre Foucault, repita-se, é preciso “restituir ao discurso o seu caráter de acontecimento” (FOUCAULT, 2012, p. 48), o que abre precedente para, a partir do desejo, deixar que as linguagens interfiram no

discurso umas das outras, alimentando-o e tornando-o um discurso outro – sem ser reboque; prenhe de significações – sem ser compartimento; diverso – sem ser falsamente eclético; híbrido – sem ser infértil; e indistinto entre si – sem ser gênero; mas *escritura* – outra concepção barthesiana voltada para o apagamento do sujeito-que-sabe e para a insurgência de um sujeito que se cria. O acontecimento, para mim, se daria na cassação das interdições, das supressões e das fronteiras e limites que tivessem sido dispostos a tolher a proliferação do discurso,

“De modo a que sua riqueza fosse aliviada de sua parte mais perigosa e que sua desordem fosse organizada segundo figuras que esquivassem o mais incontrolável; tudo se passa como se tivessem querido apagar até as marcas de sua irrupção nos jogos do pensamento e da linguagem. Há, sem dúvida, em nossa sociedade (...) uma profunda *logofobia*, uma espécie de temor surdo desses acontecimentos, dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados, de tudo o que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso” (FOUCAULT, 2012, p. 47-48, grifo meu).

A (des)ordem do discurso e a incontrolável força do enunciado, evitados pela aversão ao *logos* a que Foucault se refere, podem estar ligados à imanência de um acontecimento ainda submerso, que exige, da linguagem dos corpos, um entregar-se para que aquela força seja trazida à tona. O plano de imanência, ligado a uma vida, não a um sujeito singular, mas à produção de singularidades, é o que rege as condições da linguagem que, no entanto, paradoxalmente, necessitariam de uma organização do “inorganizável”. A luta diária. Um corpo diário. A linguagem que se concebe na ordem estrutural ou visível é fruto do caos estabelecido na ordem do invisível ou no plano de imanência, que é “sempre o índice de uma multiplicidade: um acontecimento, uma singularidade, uma vida” (DELEUZE, 2004, p. 163). Quando a produção de singularidades desejanter – tão caras a Deleuze, a Barthes, a Foucault e também a Agamben – faz do acontecimento uma multiplicidade expressa em linguagem, rompem-se as barreiras preestabelecidas pelas convenções dos estratos de Poder e o que se encontra nos entornos desses limites brinca e delira indistintamente.

Nesse sentido, o que faço seria muito menos a ingênua consideração de um discurso que pudesse ser “descategorizado” em sua totalidade, como se “dessituado” de qualquer ideia de participação em uma das linguagens construídas pela cultura ocidental, do que a tentativa de reconstrução de uma linguagem que é flagrada justamente no momento em que ela está mais vulnerável em seus rótulos técnicos e passível de ser exposta em função das brechas abertas em direção ao ainda desconhecido, ou pelo menos ao que se consegue imaginar ter alguma coisa de pulsante e vivo. E isso incute na maneira como a minha escrita também conta esta história.

Sob o espectro de muitos debates recentes, persiste o falar a partir de onde se foi inserido em uma coletividade, a partir daquilo que vem sendo chamado de “lugar de fala”, mesmo que ligado a uma individualidade que se constrói no mapeamento de características sólidas e bem determinadas e delimitadas, como homem, branco, ocidental, heterossexual e rico. É por isso que o lugar de fala, por assim dizer, parece estar mais atrelado às condições sociais e econômicas, às condições de gênero, raça e sexualidade específicas, construídas historicamente, do que estritamente de um lugar, fazendo com que essa condição seja responsável por reger as relações de poder e de subalternidade entre coletividades múltiplas. O livro *O que é lugar de fala?*, de Djamila Ribeiro (2017), por exemplo, aborda o conceito a partir da perspectiva de obras de feministas negras na intenção de criar uma discussão a partir da multiplicidade de vozes, para além do simplesmente dito “de nicho”, ao mesmo tempo em que se faz questão de ligar a sua produção a uma intelectual mulher e negra. As construções históricas, na contramão, exigem do indivíduo um adequar-se a um padrão a fim de forjar um discurso catalisador das normatividades vitais ou protocolares, impostas por dispositivos extracorpóreos que não cessam de coibir, censurar, achatá-lo, reduzir e postergar dissonâncias de todos os matizes da expressividade humana. É por essa razão que os discursos identitários têm sido colocados à prova e em choque com modelos de dominância discursiva, justamente porque eles também representam a diferença, o outro, o estrangeiro, o diferente, o vulnerável, o apedrejável.

Contudo, todos os discursos, de formas distintas, estão sujeitos a coerções variadas. Agamben (2009), agora leitor de Foucault, em conferência

proferida no Brasil em setembro de 2005, reconhece que a definição de dispositivo não aparece na obra foucaultiana de maneira definitiva. No entanto, aquele consegue uma aproximação ao termo dispositivo de modo a concebê-lo como uma rede (epistemológica) que, via relação de poder, agencia discursos, instituições, leis, proposições filosóficas, etc. Já o leitor Deleuze analisa Foucault pela via do desvio e da crise instaurada pela ação dos dispositivos que tencionam as relações entre Saber, Poder e Subjetividade (DELEUZE, 1990, p. 155), pensando naquilo que pode ser sedimentado pelo dispositivo ou atualizado por meio da criatividade (id., p. 161). Isso faz com que tanto Agamben quanto Deleuze façam compreender que, *lato sensu*, dispositivos são forças das quais não se consegue fugir, o que não impede que esse cerceamento de irrupções vitais heterodoxas – o qual age em nome de um quórum de dominância discursiva e, padronizador, macula e aprisiona aquele que não se entrega ao contemporâneo – seja encarado com resignação.

Entregar-se pressupõe esquivar-se, pois, dos movimentos tentaculares que é o trabalho dos dispositivos em qualquer sociedade. No implícito dos tentáculos residem os afetos insuportáveis. Livrar-se deles nem sempre é possível e é por isso que existe a resistência, que não é estática. O ser humano, que pode ser uma máquina de resistência, é uma performance total e a partir dela constrói seu esteio. Mas o desejo, o sonho e a fantasia é que talvez podem criar uma amizade entre os saberes e os modos de produção artística dentro também da produção acadêmica, rastreando lampejos que iluminem uma perspectiva voltada para os afetos que emanam alegria. Sendo assim, esta pesquisa busca trazer para a discussão da produção artístico-crítico-literária contemporânea um olhar que esquizografe grafias, rangências, atalhos, imagens, sons, silêncios, gritos, vozes e percursos alheios.

Para isso, uma outra atitude: coragem.

**[Terceiro movimento]**

### 3. Maratona por sobre o percurso discursivo-fragmentário de Friedrich Schlegel: espírito também é corpo

*Examina de todos os modos possíveis de que maneira cada coisa se torna evidente. Não atribua mais crença a tua vista do que a teu ouvido, a teu ouvido que ressoa mais do que às claras indicações de tua língua. Não recuses a teus outros membros a tua confiança, na medida em que eles apresentam ainda um meio de conhecer; mas toma conhecimento de cada coisa da maneira que a torna clara.*  
Empédocles de Arigento

#### I

Todas as vezes que somos convocados a falar ou escrever sobre literatura, logo de início encaramos como uma atividade que, além de nos exigir um ânimo considerável num primeiro momento, nunca de imediato conseguimos prever qual solução daremos para a fala que se apresentará, qual o tom marcará nosso texto, com quais ferramentas, autores, citações nós iremos trabalhar. Isso porque – não é novidade – a literatura não se trata de uma fórmula matemática que, basta evocar certos raciocínios lógicos e conhecimentos cumulativos, para que o resultado se nos apresente claro e límpido, sem qualquer chance de haver respostas contraditórias ou questionamentos antitéticos àquele resultado que se espera. Esse é um princípio inclusive didático, que nós, professores de literatura, usamos para esclarecer para os alunos mais imaturos, que têm expectativas análogas às criadas nas ciências exatas no trato com os textos literários.

Mas quem lida diretamente com literatura em seu dia a dia, seja como leitor voraz, professor e/ou pesquisador de textos dos mais diversos matizes e das mais diversas épocas sabe que a linguagem literária é complexa porque é altamente atravessada por nuances multifacetadas. E a linguagem literária é complexa porque ela nos obriga a aguçar as nossas habilidades cognitivas para lidar com muitas das nossas inteligências ainda não descobertas, muitas possibilidades de leitura que expandem nossas sensibilidades enquanto seres humanos, para além da inteligência puramente linguística. E é por isso que a

literatura é sempre um não-saber alguma coisa, é sempre uma nova aprendizagem – porque quem ama a literatura necessariamente ama o conhecimento – que pode gerar a sensação de que somos uma nova pessoa após a leitura de uma grande obra. Quando somos convocados a falar ou escrever sobre literatura, é claro que aceitamos. Mas no fundo há sempre a hesitação de falar em público, o receio de escrever algo que não seja tão bom quanto o texto sobre o qual devemos falar; não porque queremos ser melhores do que os textos que tanto amamos – muitas vezes queríamos mesmo tê-los escrito, de fato –, mas porque talvez não queremos ou não precisamos falar nada além do que já está ali.

Quando somos convidados a falar ou escrever sobre literatura, o nosso maior desejo é que pelo menos uma pessoa se sinta entusiasmada com a nossa intervenção. Se isso ocorre, nos alegramos de imediato, porque sabemos que não conseguimos atingir a todos com nossos textos, mas que nosso empenho marcou alguém de alguma forma. O nosso trabalho com a literatura se torna um trabalho extremamente sério porque nos obrigamos a traçar alguns caminhos para que o outro se interesse ao mínimo por aquele autor, por aquela obra, por aquele assunto. E esse trabalho exige um esforço hercúleo num momento em que a literatura é encarada pelos currículos escolares como disciplina de segunda categoria. Isso é particularmente triste no Brasil, já que vivemos um momento em que há capital cognitivo para transformar verdadeiramente a nossa escola, mas ao mesmo tempo a literatura é reduzida a compêndios de leitura e história mal contada de estilos de época e cronologias que não auxiliam em nada a experiência com textos literários e a formação de leitores críticos, competentes e letrados.

Mas, no momento em que somos convidados a falar ou escrever sobre literatura, nem sempre sabemos de fato como nossa fala ou escrita sairão no final. O objeto de nossa fala ou escrita nem sempre é conhecido e precisamos de fato de nos recolhermos para explorar a matéria bruta sobre a qual depositamos o nosso comprometimento. Esse trabalho ardoroso é sobretudo o trabalho do pesquisador de literatura, responsável por trazer à lume algo que ninguém havia percebido naquele texto, uma problemática de relevância para os altos estudos literários, um caminho novo a ser trilhado por uma tendência teórica; o



pesquisador se debruça sobre textos que podem gerar uma leitura que abraça diversas áreas do conhecimento, que caminha lado a lado com a história, com a antropologia, com a sociologia, com a biologia, com a geografia, com a filosofia, com as artes etc. etc. etc.

O pesquisador de literatura normalmente lida com um fenômeno literário que pode trazer muitas respostas sobre a sociedade em que ele vive, sobre o homem de seu tempo, sobre a natureza e o relevo de um país, sobre os pensadores mais badalados e, o mais importante: o fenômeno literário investigado por um pesquisador pode trazer muitas informações sobre o conteúdo estético-linguístico dos textos literários e, ainda, o fenômeno literário investigado por um pesquisador pode trazer muitas informações sobre o conteúdo ético-político dos textos literários. Tudo isso contribui em muito para a permanência de uma cultura literária que enxerga no trabalho de autores algo que possa falar com o indivíduo em sua mais profunda – e sempre questionável – verdade.

Quando um texto literário ou um texto que fala sobre literatura de maneira geral é lido, espera-se que ele atenda a algumas expectativas criadas pelo leitor. Se o texto é literário, espera-se que ele consiga prender o leitor e levá-lo a um gozo e a uma alegria que satisfaçam ao seu desejo inicial. Se o texto fala sobre literatura, espera-se que ele crie caminhos que levem à leitura da obra sobre a qual se fala e que ilumine a experiência futura do leitor. Mas ambos esses textos podem quebrar – e o fazem – qualquer expectativa criada. O texto literário pode ser difícil, hermético; o texto crítico, irrelevante para o que se pretende conhecer no futuro. Nesse caso, nem a obra abordada ajuda o texto que a aborda, nem o contrário.

No entanto, o texto crítico, como se quer presumir, pode brincar e delirar com o texto literário. O que quero afirmar – e isso não é uma originalidade programática – é que o texto crítico pode e deve ser literário. Se essa premissa estiver em mente, a experiência do leitor com relação aos dois textos pode ser uma experiência mais interessante, porque o leitor tem a possibilidade de gozar com os dois textos; ele tem a possibilidade de não gostar de qualquer um dos dois, isso sim, mas que, ao se promover esse jogo com a linguagem dos textos, se possa transformar o trabalho com a literatura em algo mais lúdico e menos

sisudo. É por tudo isso que minha primeira incursão nessa ideia, que parte de um velho prognóstico da crítica literária baseado na mistura de gêneros textuais, se ancora em um autor do romantismo alemão, chamado Friedrich Schlegel.

## II

Nada talvez seja mais revolucionário do que abdicar da razão ao se pensar no primeiro romantismo, aquele estudado, nos cursos secundários, como estilo de época. Como um movimento inicialmente ocorrido em vários países europeus, o romantismo – sendo também impreciso falar em apenas um romantismo – trouxe essa radicalidade que se absteve da razão em detrimento da união cósmica com o infinito e com a totalidade das coisas em todos os países onde ele se manifestou a partir do século XVIII. O romantismo foi a resposta às descobertas científicas do século XVII no mundo ocidental e uma revolta contra o racionalismo vigente. Por isso mesmo nada talvez seja mais revolucionário também do que instaurar uma cultura do Eu. O que hoje se tornou lugar comum – fulano é muito romântico, beltrano é muito egocêntrico, cicrano não enxerga além do umbigo – já fora um dia uma enorme ruptura promovida pela cultura ocidental. Posteriormente, como bem sabemos, a partir de T.S. Eliot (1989), até mesmo a ruptura se tornou tradição.

Mas os romantismos na Europa têm suas idiossincrasias. Há o romantismo francês, inglês, alemão, português... Na França, predomina o sentimentalismo ateu e revolucionário; na Alemanha, o sentimentalismo cristão, ortodoxo, monárquico e nacionalista. O *sturm und drang* (tempestade e impulso) que remontam ao pré-romantismo de Rousseau que, por sua vez, se situa nos reflexos do romantismo inglês, marcam a tônica e o nervo dos textos românticos. Na Inglaterra, com nomes como Wordsworth e Coleridge, buscava-se tanto uma harmonia com a natureza quanto um retorno a um passado misterioso, marcado pela imaginação; assim como em Portugal, com publicações como *Viagens na minha terra*, de Almeida Garret (1997). No Brasil, o romantismo como movimento do espírito ocorreu com muitas pinceladas de Europa. Mas, falar em romantismo

no Brasil exige muita distinção e demora, uma vez que ele voltou, de modo geral, suas atenções para a redenção estética via cor local, ou para a ideia de eleger elementos que fossem reconhecidos como símbolos da pátria: nossos campos com mais vida; nossos índios, no fundo, afidalgados. A literatura de José de Alencar, Gonçalves Dias, Castro Alves, Álvares de Azevedo, quando não se preocupou com a elevação do Brasil à terra idílica do canto dos sabiás mais belos que o canto soturno dos corvos, a descrever o índio brasileiro feito um nobre português, ou a se prestar a discorrer de forma grandiloquente sobre a desumanização dos escravos traficados para o Brasil, narrou as experiências dionisiacas nas tavernas onde se confessava ao companheiro suas experiências ébrias e sexuais, e que também enxergava na morte o último reduto de salvação.

O resumo aqui pode ser pobre, mas acontece que talvez o romantismo no Brasil ainda não teria ganho status de revolução. A literatura brasileira nos primórdios de seu pensamento talvez estivesse mais preocupada em se consolidar enquanto literatura genuinamente brasileira, mesmo que, com sua cor local e seu exotismo paradisíaco, estivesse mimetizando a literatura estrangeira e construindo, enfim, a ideia de pátria com todas as incoerências vinculadas à hegemonia europeia que se impunha explicitamente ou não no imaginário tupiniquim. Nós, que no século XIX líamos livros franceses porque nos envergonhávamos de nossa suposta inferioridade.

Com efeito, tudo aquilo que, a grosso modo, pudemos um dia chamar de “espírito romântico” aqui se está querendo por algum motivo recuperar, mas não aquilo que diz respeito a um comportamento, muitas vezes associado ao frívolo ou ao inconsequente, que o ser romântico não se subtrairia de dispender. A atitude romântica que se quer aproveitar é aquela *avant la lettre*, que se compraz na atitude crítica e estética de autores do primeiro romantismo alemão, como Novalis e Schlegel. Uma atitude que envolvia as relações com o corpo do sujeito romântico. Essas relações culminam na discussão sobre uma estética transcendental, assim definida por Kant como “uma ciência de todos os princípios da sensibilidade *a priori*” (KANT, 1996, p. 72), mesmo que essa sensibilidade ou até mesmo o próprio conceito de transcendental tenham chegado até nós de maneira deturpada ou esvaziada de sentidos.

A obra mais célebre sobre o romantismo ocidental certamente é *Conceitos de crítica de arte*, baseada em um rastreamento de Walter Benjamin (1999) na criação de uma gnosiologia desses dois autores principais: Novalis e Schlegel. Nela, exploram-se as ideias do Eu, a consciência, a intuição intelectual, os conceitos herdados da filosofia de J.G. Ficht. Para este, só é possível compreender o eu na medida da liberdade que tudo preside, ou na apelação ao velho provérbio: “Pensa-te a ti mesmo”. Na tese de Benjamin, defendida na Universidade de Berna, Suíça, em 1919, extrai-se, ao remontar as bases de uma doutrina fragmentada, o que inevitavelmente deve ser chamado de Filosofia Romântica: o conjunto de conceitos articulados capazes de explicar a experiência mental do homem romântico<sup>6</sup>. Aqui, entretanto, me concentrarei especificamente nos fragmentos de Schlegel.

“A poesia irmana e une em laços indissolúveis todos os espíritos que a amam”. A frase que abre a *Gespräch über die Poesie* (1800) de Friedrich Schlegel integra uma obra que é parte do romantismo alemão regido pelo signo do ocultismo, que posteriormente terá voz em Baudelaire e em alguns simbolistas e surrealistas. A edição brasileira mais recente dos escritos de Schlegel é de 2016 da Editora Unesp, intitulada *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803)*, seguido de *Conversa sobre poesia*. Nela, os tradutores também criam notas e mantêm referências constantes a uma outra tradução anterior de relevância, que é *O dialeto dos fragmentos*, livro publicado pela Iluminuras em 1997.

Nas duas primeiras subdivisões da edição mais recente, para a qual direciono meus esforços, os fragmentos abordam a filologia e, em seguida, foca na poesia e na literatura mais especificamente. Mas o que mais interessa sobre tudo isso é a relação aberta que o autor mantém com a linguagem, o que ele vai chamar de “progressismo” ou “poesia progressiva”, sem se faltar de palavras grandes como “absoluto”, “puro”, “infinito”, “genuíno”, “total”; ou de expressões velhas-conhecidas do *métier* romântico, como “gênio involuntário” (SCHLEGEL, 2016, p. 99). Mas afóra os clichês de estilo de época, a ambição romântica de Schlegel poderia ser atualizada quando se pensa na sua ideia de progressivo

---

<sup>6</sup> O trabalho de conclusão de curso de José Renato Nascimento Lima (2012), da Faculdade de Comunicação Social da UFJF é exemplar na análise da tese de Benjamin e em muito contribui para a compreensão do pensamento romântico vinculado a Schlegel e Novalis.

como um campo expandido? Isto é, seria possível criar uma linha aproximativa entre uma concepção de literatura muito fiel aos preceitos românticos a tendências que foram desenvolvidas mais recentemente nos estudos literários? Busco essa aproximação porque persigo o conceito de progressivo desenvolvido pelo autor, que possui tendência à abertura para outras manifestações do saber e da arte.

Ler os fragmentos de Schlegel parece um empreendimento que se presta a resolver enigmas de toda ordem. O tom de seus escritos leva a essa prescrição. Mesmo no texto intitulado “Conversa”, ali já se percebe o desenvolvimento ao mesmo tempo analítico do autor, também criativo de um dos nomes mais expressivos da época romântica germânica. O vocabulário exaltado, grandiloquente, o tom laudatório, as frases reconhecidamente do estilo, como “todos os rios da poesia correm juntos para o grande mar universal” (2016, p. 483), ou aquelas alegremente provocadoras, como “se por feliz acaso uma centelha de vida, de alegria e espírito se desenvolve entre o vulgo, nós preferimos reconhecê-lo a ficarmos sempre repetindo o quanto o vulgo é vulgar” (ibid., 488) ilustram o porquê de esse autor ainda ser potente nos dias de hoje, mesmo que o que mais chama a atenção ainda não seja necessariamente essa marca altamente explorada pelos estudiosos do romantismo como estilo de época.

Assim, mesmo se situando em um período entre os séculos XVIII e XIX, poderia ser Schlegel considerado contemporâneo na visão intempestiva emprestada de Nietzsche? E com esse amparo, poder-se-ia dizer que ele se volta para a antiguidade para pensar a crítica e a poesia progressiva de seu tempo? Se seus escritos conseguem nos falar muito ainda hoje, de modo que possamos considerá-los escritos atemporais, o romântico merece uma leitura mais arejada à luz de um outro tempo a fim de que sigamos o mesmo exemplo de ler o passado com vistas no presente. Segundo sua formação, para entender o espírito elevado da antiguidade é preciso ser um pouco artista e ter o entusiasmo histórico. Isso é possível quando o filósofo e o crítico são também filólogos, porque através da

investigação empírica, eclética, mística, cética e polêmica é que se alcança o todo – que é uma arte, não uma ciência (SCHLEGEL, 2016, p. 20, fr. [66] e [68])<sup>7</sup>.

Nem tudo, porém, sugere resposta fácil sobre a antiguidade. A aporia se encontra em seu “postulado da trivialidade” que envolve filologia e filosofia: “tudo o que é verdadeiramente grande, bom e belo é inverossímil, pois é extraordinário e, no mínimo, suspeito” (SCHLEGEL, 1997, p. 23, fr. [25]). Tal prerrogativa pode soar fria para um romântico da estirpe de Schlegel, dado a altos voos, porque na busca de uma apreensão imensa do universo com o qual lida em seus escritos, não nos parece lógico o refreamento diante do grande, do bom e do belo. Mas não procuremos lógica em um romântico da mesma forma como o fazemos com outras áreas mais “cerradas” do saber. Ocorre que, mesmo defendendo antecipadamente a fusão de gêneros textuais – o surpreendente em Schlegel é que, à parte os três gêneros clássicos: épica, lírica e drama, todos os outros deveriam ser combinados em uma unidade progressiva (op. cit., p. 97) –, os fragmentos deixam claro “o veredito de poder” da crítica, o juízo estético que diz que obras ruins não deveriam ser julgadas (ibid., p. 98, fr. [71]), mas sobretudo que o crítico comete um erro quando não conhece o domínio da poesia cuja parte “é muito vasta e ele é incapaz do rigor!” (id. p. 98, fr. [72]). Nesse sentido, vale o comentário na defensiva dos fragmentos, que é um gênero que pode sugerir uma aparente frouxidão e desconexão por conta da maneira como o pensamento é desenvolvido, mas que estaria muito mais próximo da precisão paradoxal e aforística (morada necessária) do que da sua suposta superficialidade que se poderia deixar presumir. Os fragmentos, por outro lado, exigem uma acuidade no que diz respeito à atitude investigativa do crítico e do estudioso de literatura.

A atitude investigativa nesses fragmentos aqui analisados se deve à filologia [*neigung*] que nasce na fonte do afeto quando ela for uma referência à sua etimologia em alemão: uma afeição, um pendor, uma inclinação. É nesse sentido que Schlegel considera que quanto mais o poeta souber sobre o seu ofício, mais ele se aproxima da criação de uma ciência própria da arte. “O crítico poético deve ser igualmente filólogo. *Agudez do sentido e do olho*” (p. 28, fr.

---

<sup>7</sup> Uso, neste texto, a abreviação “fr” em correspondência a “fragmento”. A indicação numérica talvez fuja à norma da ABNT, mas acredito ser um suporte de leitura e por isso mesmo assumo o risco de infringir uma norma técnica.

[126]), isto é, sensacionismo acoplado ao cerebral. O que ele sugere também é que o poeta não necessariamente é um “mestre”, ou um especialista, mas um “apreciador”, o que nos faz crer numa abertura para aqueles que lidam com a poesia e com a arte de uma maneira puramente amadora, com o olhar de amor e de amador no sentido mais largo e belo da palavra, ou até mesmo ao ensaísta, que a exemplo de Montaigne, não perde o pulso na construção de seus escritos, mesmo que o que esteja valendo seja muito mais a apreciação literária.

Sendo assim, “O poeta perfeito deve ser simultaneamente poeta e crítico, ou seja, deve ser também filólogo da arte. Não precisa ser exatamente um *mestre*, mas um *apreciador*. Também nessa arte existem conhecedores, apreciadores e mestres” (SCHLEGEL, 2016, p. 28-29, fr. [128]). Ou seja, a defesa da filologia por parte do mestre esbarra na lógica da unificação de gêneros e saberes: crítica poética, gramatical, histórica, filosófica, artística. O filólogo, que é aquele “que transforma o sentido histórico artisticamente” (ibid., p. 35, fr. [166]), poderia ser um excelente poeta com o aval de Schlegel. Mas nada disso seria importante não fosse a necessidade de imputar à crítica literária a função de complementar a obra de arte, notadamente a poesia. Mesmo que o vocabulário totalizador, sempre voltado para a apreensão total do universo, seja de uso recorrente em sua obra, para ele o crítico de verdade é um autor em segunda potência. É por isso que o lugar da crítica aqui está vinculado à investigação filológica. Ao longo de inúmeros fragmentos, Schlegel defende um modo de se produzir crítica literária que dê preferência à investigação da história das palavras e, aos poucos, os conceitos vão se fundindo ao ponto de se tornarem indiscerníveis mesmo ao olhar do leitor menos afeiçoado a essa escrita. E ele insiste na acepção do termo que tanto agrada a esta defesa:

“Em seu primeiro sentido, chama-se filologia toda a essência do que nasce da afeição. Esse nome não precisa pertencer exclusivamente à filologia da arte. Ela pode ser chamada de crítica. <Um virtuoso na arte da filologia já pode ser chamado de crítico, ou seja, mais que filólogo. Nem todo filólogo é um crítico, mas todo crítico é um filólogo. Quem produz uma obra científica de modo filológico é um historiador, mas apenas quando a forma é histórica, e não simplesmente filológica.> A ciência que nasce da filologia se chama história. Um nome tão universalmente liberal e belo traz muita coisa em si, como [o] filósofo. Crítico é quase como σοφος [*Sophos*]” (SCHLEGEL, 2016, p. 61, fr. [75]).

Ler, aqui, significa afetar e ser afetado, determinar e ser determinado filologicamente a si mesmo, pois ler significa satisfazer o impulso filológico. A filologia poderia ser traduzida como amor pela formação ou amor pelo conhecimento, algo que mais tarde na história será muito bem desenvolvido, por exemplo, por Friedrich Nietzsche.

### III

Embora seja na poesia clássica que Schlegel ampara o discurso de seus fragmentos com relação à filologia, é na poesia moderna que ele encontra um campo prolífico para discutir o “progressismo”, que é a aspiração ao infinito – praticamente todo o postulado romântico que norteia a sua obra fragmentária. Esse “aspirar ao infinito” que evoca o conceito de transcendência, tão caro aos românticos, pode ser repensado para um flerte, não tão incomum, ao conceito de imanência que, fora da poesia, são termos vistos como dicotômicos, mas o discurso poético seria uma possibilidade de superação também dessa dicotomia. Em um primeiro momento, transcendência e imanência formam uma oposição, mas devido à relevância dada aos escritos crítico-poéticos de Schlegel ainda hoje, não se trata de tarefa impossível essa convergência – embora hercúlea – e pode dizer respeito também a uma interferência do que Schlegel chama de progressivo no campo expandido da teoria literária que estamos aqui desbravando.

Quando se fala na palavra transcendental, reporta-se a um questionamento que incide sobre as condições nas quais o pensamento faz uma experiência, isto é, entra em conexão com aquilo que não depende dele. Desde Kant, os dicionários passaram a usar a acepção do termo como doutrina filosófica que afirma a supremacia da fé sobre os instrumentos materiais e racionais do conhecimento humano; aquilo que ultrapassa a realidade sensível e com a qual mantém, em decorrência de sua perfeição e superioridade absolutas, uma relação distante. Em Schlegel, por isso mesmo, o progressivo é



o transcendental: “A poesia transcendental parece adentrar a massa da poesia moderna como a variação das marés” (ibid., p. 201, fr. [872]); “A poesia transcendental também tem origem bárbara” (ibid., p. 203, fr. [886]). Por meio do transcendental uma obra recebe a totalidade, a integralidade, o absoluto e o sistemático (ibid., p. 205). Schlegel lê Espinosa – quem teria iniciado a filosofia moderna – como um transcendental (ibid., p. 209); “A poesia natural clássica é romântica, a progressiva é transcendental” (p. 213, fr. [978]); “Transcendental tem afinidade com o sublime – abstrato tem afinidade com o severamente belo; o empírico, com o que é atrativo” (p. 190, fr. [777]). Todas essas aparições se repetem ao longo de mais de quatrocentas páginas ardorosas que convidam para um processo investigativo demorado, mas certamente frutífero dos fragmentos.

Nota-se que o transcendental na visão romântica se ancora ainda em uma ideia de interioridade e isso tem como herança filosófica toda a estética hegeliana voltada para um sujeito que se expressa. Essa visão permeia até hoje muito do que se pensa sobre a literatura enquanto resultado de um interior ou de uma “interioridade do ânimo” ligada a um sujeito singular, a partir de um modo de apreensão e de um sentimento que o motiva, uma vez que “o poeta lírico autêntico vive em si mesmo, apreende as relações segundo sua individualidade poética e dá a conhecer (...) na exposição desta matéria [*Stoffs*] apenas a própria vitalidade autônoma de seus sentimentos e considerações” (HEGEL, 2004, p. 163).

Já se sabe há muito da enorme importância da herança hegeliana para a cultura do ocidente e para os estudos sobre estética de um modo geral, mas a modernidade inaugura uma outra faceta exatamente oposta ao movimento para dentro e que se apegua à introspecção literária. O “fora”, conceito criado por Maurice Blanchot, mas em conformidade com o professor da Universidade Paris 3, Michel Collot, que o aborda com precisão, é como perder o controle de seus movimentos interiores e ser projetado para o exterior, na medida em que se cria uma espécie de alienação de si a partir da encarnação do sujeito. Essa atitude, ligada efetivamente ao corpo, não encara a verdade mais íntima através da reflexão e introspecção, mas tenta encontrar essa verdade fora de si,

ultrapassando as dicotomias, como sujeito e objeto, corpo e espírito, e defendendo a “implicação recíproca de tais termos”:

“Talvez, a emoção lírica apenas prolongue ou rerepresente esse movimento que constantemente porta e deporta o sujeito em direção a seu fora, através do qual ele pode *ek-sistir* e se exprimir. É apenas saindo de si que ele coincide consigo mesmo, não como uma identidade, mas como uma *ipseidade* [particular, individual, único de um ente; *ecceidade*] que, ao invés de excluir, inclui a alteridade (...), não para se contemplar em um narcisismo do eu, mas para realizar-se como um outro” (COLLOT, 2004, p.167).

Não é também incomum nos românticos alemães a abordagem da alteridade, isto é, ser um e outro ao mesmo tempo. Novalis, numa citação do escritor estadunidense Henry Miller (1975), disse uma vez: “O cerne da alma é onde o mundo interior e o mundo exterior se tocam. Pois nenhum homem se conhece, se não for simultaneamente si mesmo e um outro” (p. 209). Schlegel, por sua vez atesta: “O homem precisa ser ele mesmo e também outro para caracterizar alguém” (SCHLEGEL, 2016, p. 174, fr. [654]). A interioridade e a exterioridade, nesse sentido, parecem criar um problema de difícil solução no que diz respeito a concepções totalmente distintas sobre o pensamento ocidental: o dentro e o fora. Seria possível conciliá-las?

O conceito de transcendental volta ainda a ser matéria importante na filosofia de Gilles Deleuze. No livro *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*, de François Zourabichvili (2016), há uma análise criteriosa de como se desenvolve a filosofia deleuziana a partir de conceitos como transcendental, imanência, ontológico e univocidade. É verdade que o autor atesta que não há uma “ontologia em Deleuze” (p. 26), mas ao mesmo tempo denuncia que, na *Lógica dos sentidos*, há a afirmação de que “a filosofia se confunde com a ontologia” e com a “univocidade do ser”, ou seja, “o ser se diz num só e mesmo sentido de tudo aquilo de que ele se diz” (ibid., p. 28) – uma definição para se demorar<sup>8</sup>. Zourabichvili acha que o conceito kantiano de ontologia é deveras pomposo, mas que a afirmação de Deleuze esbarra no transcendental, fazendo com que

---

<sup>8</sup> É curioso que, nos fragmentos de Friedrich Schlegel, há uma referência a um termo chamado *en kai pan* que significa indivisível unidade de todo ser, “um e tudo” (p. 50, fr. [20]), que pode ser comparado à ideia de univocidade.

haja um processo de imantação à primeira vista incompatível entre transcendental e ontológico. E então ele aponta que quando procuramos onde Deleuze acredita em poder atar os dois fios do seu discurso cujas extremidades trazem os dois conceitos, “podemos invocar, certamente, a categoria de ‘imanência’, e o estranho tratamento ao qual ele a submete” (ibid., p. 31). Mas como essa categoria pode ser instalada nessa discussão espinhosa? Zourabichvili responde: “quando a afirmação da univocidade do ser, desdobrada em todas as suas consequências, chega ao conceito de afeto e se converte num pensamento da experiência” (ibid., p. 31). E mais:

“Imanência: esse é o momento. Não o momento em que a experiência ordinária remontaria às suas próprias condições para delas fazer a experiência de algum modo transcendental, disposta a reconhecer que a condição última não é o *ego*, mas o Ser (...) ou o Acontecimento (...); mas sim o momento em que esse próprio remontar transcendental se mostra dependente da tomada de consistência [sic] de uma experiência ‘real’” (ZOURABICHVILI, 2016, p.32).

Essa experiência real seria a compreensão de que o pensamento, mais do que uma faculdade, que é um conceito abstrato, o pensamento é uma ação, um devir-ativo. Deleuze fala isso em *Diferença e repetição* onde parece supor que o tema de seu texto não é o estabelecimento de uma doutrina das faculdades (DELEUZE, 2006, p. 187), porque dentro dessa lógica o pensamento opera na reflexão e no horizonte fechado da representação; quando, na verdade, ele se ocupa de forças. Inclusive o pensamento se ocupa de “forças do fora” que exercem influência sobre as forças “de dentro” do homem: forças ativas, forças reativas, mas forças. Zourabichvili, como bom agenciador dos escritos de Deleuze, ainda compreende que o transcendental não tem uma forma da consciência como se podia entrever em Kant, que teria impingido sobre o termo uma referência a um pensamento que reflete as condições da experiência possível e não real e, acima de tudo, como uma forma de interioridade (op. cit., p. 74). Deleuze, ao contrário, concebe o transcendental como esse encontro de forças em estado implicado (afeto e intensidade), fora da clausura da representação; Deleuze “denomina plano de imanência esse campo transcendental onde nada está suposto de antemão, salvo a exterioridade”

(ZOURABICHVILI, 2016, p. 75). É por isso também que o pensamento é visto como uma violência; ser afetado por uma escrita é como um gesto de violência provocado pelo complexo imanente que se joga, a toda velocidade, por sobre o homem.

Para dizer mais uma vez, nos fragmentos de Friedrich Schlegel, ao falar de poesia moderna (entendida como lírica romântica), que é aquela que aspira ao infinito, ele está desenvolvendo também sua teoria do progressismo diretamente associado ao transcendental, interiorizado no âmago do ser: “Todo homem progressivo traz dentro de seu íntimo um romance necessário, a priori, o qual nada mais é do que a mais acabada expressão de toda a sua essência. Ou seja, uma organização necessária, e não uma cristalização contingente” (p. 164. fr. [576]). O filósofo dos fragmentos, por outro lado, não se furta de promover misturas de toda ordem no que diz respeito ao conceito problemático de essência, já que, como visto, ele mesmo pensava também na união entre um “eu” e um “outro”: “A essência de uma obra é ao mesmo tempo o *transcendental*, o *absoluto interior*, o condensado e o espírito potenciado, todos juntos em um” (p. 179, fr. [695]). Ao final e ao cabo, há o reconhecimento de que o interior (o “dentro”) não dá conta de explicar tudo e se manter como a única resposta sobre o pensamento humano, por isso mesmo isso pode abrir brechas através das quais resvale uma possível vulnerabilidade de questões hoje filosoficamente contestadas, vistas nos pensadores do romantismo, não sem uma certa redução conceitual, basicamente como evasão: “O objeto da lírica romântica é irrepresentável (a rigor, sentimental absoluto) – (a rigor, sentimentalidade absoluta); o interior é inexprimível” (p. 184, fr. [726]). A conclusão que leva o autor a afirmar sobre um interior inexprimível é que gera essa fissura conceitual, que torna o que se pensava sobre transcendente algo também cambiante.

Em todo caso, mesmo que se busque um contato entre essa filosofia romântica e as tendências contemporâneas de pensamento vinculadas à literatura, toda a retórica por trás do ideal schlegeriano de criação poética parece se amparar ainda naquilo que diz respeito à inspiração e ao trabalho de arte. No texto “Poesia e composição”, o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto (1999) toca nesse ponto: a composição pode dar-se a partir de um aprisionamento da poesia no poema, ligada a um “momento inexplicável de um achado” [algo que

poderia ser visto como a interiorização do pensamento]; ou a partir da elaboração da poesia em poema, em consonância com as “horas enormes de uma procura” [o trabalho poderia ser visto como a exteriorização do pensamento, por mais que o acaso sempre seja o agente determinante da composição].

A inspiração aconteceria em uma presença sobrenatural, através da qual o inconsciente ditaria suas regras absolutas, ao passo que o trabalho de arte prezaria por construir com palavras pequenos objetos, em que o próprio fazer a coisa constituiria a obra de arte em si, por meio de suas exigências e vicissitudes (MELO NETO, 1999, p. 728). E, ainda, as ideias de inspiração e trabalho de arte estariam ligadas às conquistas do homem, tolerante, rigoroso, cheio ou não de ressonâncias.

Ora, em ambos os polos que permitem a criação segundo Melo Neto – por mais que a dita inspiração e o dito trabalho não sejam os únicos fatores determinantes na criação poética –, a técnica possibilitaria que, com o tempo, essa distinção desaparecesse, ou seja, o “dentro” e o “fora” pudessem de algum modo se chocar, pois o poeta experiente poderia passar a desconfiar dessa voz misteriosa e dessa suposta espontaneidade que ocasiona as associações de palavras – menos os poetas que defendam piamente a escrita automática –, em que a simples reestruturação posterior imprime sobre o poema uma carga de falsidade.

Por isso mesmo, a experiência do homem é um outro fator que estaria por trás de todo ato criador: vários autores disseram que antes de se aventurar nas malhas da escrita o homem precisa viver e só então, na conquista de certa experiência imensurável, será capaz de criar algo consistente, potente ou impotente, sendo ele abastado ou não de experiência. Portanto, mesmo que as respostas não sejam claras a respeito de transcendência e imanência, fica em aberto esse debate e a sugestão de que a poesia poderia ser esse lugar em que os rótulos pregados por sobre os textos fossem todos retirados, com a permissão inclusive de Schlegel.

Há que se apontar um dos debates mais acalorados nos últimos tempos sobre literatura que envolve a dissolução dela em gêneros textuais dos mais diversos. Aliás, não somente dos gêneros em si, mas dos saberes de modo amplo e radicalizado. Prosa e poesia, poema e romance, poesia e filosofia, e por consequência a construção do discurso da crítica literária. Já em Schlegel essa temática aparecia de modo constante nos fragmentos. Se há aqueles que defendem a divisão categórica e conceitual de gêneros e saberes, o filósofo alemão é abertamente favorável à união irrestrita. Para ele, o imperativo absoluto romântico é que a crítica deve ser poética. Trata-se de uma posição que posteriormente será abordada por uma sequência de autores fundamentais hoje inseridos no panteão dos grandes escritores, mas um debate que chama a atenção de estudiosos recentes já ter sido trazido à baila no século XVIII prova que a literatura é um campo inesgotável de leituras possíveis e iluminações grandiosas.

O caráter amalgamar já era posto explicitamente nos fragmentos, de modo que a relação de simbiose entre um campo e outro era defendido sem o menor comedimento: “Na poesia romântica a crítica romântica deve estar unida com a poesia; por meio do fato de que a poesia e a poesia crítica estão unidas, amalgamadas ou misturadas ela é potenciada e sua esfera ainda mais potenciada” (p. 193, fr. [797]). Lembremos que a atitude crítica, para o autor, é uma atitude filosófica e, sendo assim, poesia é também filosofia. Essa briga que vem sendo travada há séculos encontrou também no romantismo uma inversão interessante. A famosa querela de que Platão teria expulsado os poetas da República – porque, como bem sabemos, Platão é também um dos maiores poetas que já existiu –, os românticos teriam feito jus aos poetas e artistas, colocando-os de volta no centro das decisões, permitindo-lhes prevalecer de novo na ordem social. Mas descartando os mitos da história da filosofia e da literatura que nós mesmos criamos, Benjamin, em sua tese antes mencionada, parece estar de acordo com essa postura dos românticos, pois o poeta ou o artista agia como um catalisador do eterno ideal de humanidade: “A arte liga-se não a acontecimentos singulares da história, mas a sua totalidade; do ponto de

vista da humanidade eternamente em aperfeiçoamento, [o artista] abarca o complexo dos acontecimentos, unificando-os e explicitando-os” (BENJAMIN, 1999, p. 53).

Contudo, vale observar que às vezes não se sabe ao certo qual é a defesa pretendida por Schlegel: “Na prosa crítica deve estar contido tudo: filologia, filosofia, lógica, retórica, história, sátira, idílio, mimo etc.; tudo deve ser clássico, nada deve ser polido pela sociabilidade; nada deve ser fundido como no estilo romântico” (SCHLEGEL, p. 111, fr. [168]). Aqui, todos os saberes devem ou não estar contidos na prosa crítica? Não sei se se trata de um problema de tradução, mas talvez o que responde a esse possível contrassenso é a própria ideia antitética que o autor prega para a poesia romântica: “A poesia deve ser transformada em tese [*thesirtj*] até o infinito, isto é, ser potenciada = poesia transcendental sintetizada até o infinito, poesia romântica e poesia antitética” (p. 180, fr. 702]). O estilo antitético das artes é colocado da seguinte maneira:

“I) Todo gênero artístico deve ser necessário, isto é, determinado, delimitado, clássico.

II) Todo gênero artístico deve ser ilimitado; não apenas diversidade individual, mas gênero consequente.

<A partir do princípio: não deve haver gêneros artísticos especiais, a unificação de todas as artes será deduzida.>” (SCHLEGEL, 2016, p. 93, fr. [35]).

Esse caráter antitético que, na verdade se torna um paradoxo, acaba sugerindo, de um modo até mesmo sagaz, que o problema dessa dissolução de gêneros e saberes não é tão simples de ser resolvido. Por mais que ele se lance nesse empreendimento – “Se deve ou não haver gêneros poéticos, então deve também existir um gênero que unifique todos os outros” (p. 104, fr. [120]) –, qual seria a proposição de Schlegel para essa espécie de gênero universal que unificaria tudo? Não há respostas para isso a não ser também o questionamento – “Será também que não há uma prosa crítica, prática, cética, polêmica e mística? Uma prosa épica, lírica, dramática, idílica, satírica e epigramática?” (p. 109, fr. [153]) –, já que os fragmentos apresentam esse recurso expressivo da antítese, típico dos textos literários, atravessando o discurso filosófico fragmentário e isso em si já poderia ser uma característica a ser levada em conta. Além do mais, há reincidências que merecem ser destacadas, como, por exemplo, sobre a

diferença entre a poesia romântica e a clássica: “Tudo o que na poesia antiga era separado, na poesia dos modernos está misturado; e o que estava separado nos modernos, nos antigos estava misturado” (p. 130, fr. [318]), contribuindo para a sua defesa da poesia progressiva no contexto romântico; sobre a simbiose entre arte, natureza, gêneros e espírito romântico: “O imperativo romântico exige a mistura de todos os gêneros poéticos. Toda natureza e toda ciência devem se tornar arte. Arte deve se tornar natureza e ciência” (p. 166, fr. [586]). Por tudo isso, os *Fragmentos sobre poesia e literatura* se mostram como referência importante para se analisar a literatura de ontem e de hoje, mesmo que a dificuldade de se chegar a um diagnóstico preciso esteja mais voltado para o inapreensível que toda obra carrega, não sem deixar um rastro que pode ser seguido por outras gerações de estudiosos e interessados em crítica literária poético-filosófica.

Por isso mesmo, já em sua época, Friedrich Schlegel desenvolve também uma ideia de que o ofício da crítica não deve ser meramente reprodutivo, seco, protocolar ou movido por uma lógica de um mercado literário.

“A sociedade crítica deve ser composta de < muitos > políticos cínicos. Quem tem coragem de se levantar e dizer que relações, preferências, compaixão, cuidado, amizade *nunca* tiveram a mínima influência sobre seus juízos? < Os resenhistas habituais são apenas como auxiliares de mercado ou encadernadores; outros panfletários.>” (p. 105, fr. [126]).

Aqui, até mesmo uma posição polêmica: estaria ele na defesa de um cinismo político que se compraz na interferência das relações interpessoais sobre o juízo literário, como se fosse uma política do apadrinhamento? Ao que parece, ele se refere muito mais a uma crítica que se estabelece na superficialidade de sua abordagem de questões literárias voltadas para um público de mercado do que propriamente de um coleguismo, mas talvez a uma possibilidade de crítica que alcance exatamente o afeto que se estabelece na amizade entre o leitor crítico e o texto abordado. Nesse sentido, a pergunta de Schlegel se volta também para o desejo. Ao mesmo tempo, o bom crítico seria aquele que precisasse adotar a postura mais aberta possível:



“O bom crítico e caracterizador deve ser fiel e observar de modo escrupuloso e diversificado como o físico, mensurar de modo preciso como o matemático, classificar detalhadamente como o botânico, desmembrar como o anatomista, dividir como o químico, sentir como o músico, imitar como o ator, abarcar de forma prática como o amante, ter uma visão panorâmica como um filósofo, estudar ciclicamente como um artista plástico, ser severo como um juiz, ser religioso como um antiquário e entender o momento como um político” (p. 172, fr. [635]).

Nessa junção de várias inteligências auscultadoras, buscar-se-ia em Schlegel um estatuto próprio para a crítica, que se estabeleceria em uma regra poética própria – “Os críticos sempre falam de regras, mas onde estão as regras que sejam realmente poéticas, e não apenas gramáticas, métricas, lógicas, ou que sejam válidas para todas as obras de arte?” (p. 126, fr. [286]) –, que poderia movimentar tudo o que se dispõe de conhecimento sobre poesia, desde a leitura cerrada, centrada em aspectos semânticos, sonoros, lexicais, sintáticos e gráfico-visuais, crucial nos ensaios acadêmicos e resenhas críticas, até a leitura transcendente/imanente que se concentra em todos os caminhos construídos pelo pensamento. Isso tudo, desde que a crítica poético-filosófica seja feita com o máximo da potência criadora, entre o absoluto e o empírico:

“A crítica = poesia da poesia imperfeita. Toda crítica é potenciada. Toda abstração, especialmente a prática, é crítica. Crítica existe apenas onde o absoluto e o empírico são sintetizados, e não onde um dos dois é potenciado de modo isolado; mas a própria potenciação já é em si uma aproximação da crítica” (p. 170-171, fr. [626]).

Tendo abordado essa relação entre os saberes, Schlegel ainda propõe que nada deve ser apenas histórico, poético, crítico e filosófico no estilo retórico, mas tudo deve se amalgamar ao ético, tudo deve ter um tom ético” (SCHLEGEL, 2016, p. 89, fr. [13]). Isso significaria que não se trata de uma atitude pretenciosa de propor que “agora tudo pode ser chamado de tudo”, mas que pode haver um caminho de investigação que torne os textos mais potentes na medida daquilo que os textos dizem em si, não propriamente o que o gênero lhes obriga – “Amadorismo torna unilateral, excesso de *expertise* faz o homem teimosamente severo, e erudição torna frio. A filosofia, ao contrário, não deve tornar o homem um pouco liberal na arte, mas causar a *absoluta* liberalidade” (p. 114, fr. [192]).

Naturalmente, para resolver questões do cotidiano, precisamos reconhecer qual a natureza linguística dos diversos textos que compõem nossa cultura grafocêntrica, mas na ordem do literário, essa liberalidade permitiria que se pudesse lidar com os textos se apropriando daquilo que de mais importante eles trazem: a força pulsante capaz de provocar uma mudança significativa nos corpos. E para isso, a obra fragmentária de Schlegel é exemplar, instigante e um campo riquíssimo de investigação.

## V

Todas as vezes que somos convocados a falar ou escrever sobre literatura, traçamos um longo caminho sem saber ao certo o que sucederá nesse percurso. Ler os fragmentos de Friedrich Schlegel é como correr uma maratona sem saber ao certo se chegaremos ao fim. É quase uma barreira colocada por sobre a pista de atletismo a cada não sei quantos metros corridos. Além do mais, movimentar conceitos tão delicados como o de transcendência e imanência, ou abordar uma discussão que não se esgota acerca das fronteiras entre os saberes, me parece um empreendimento que facilmente promete aquilo que não se pode cumprir. Quando observamos corredores em uma maratona e nos imaginamos na mesma situação, pensando poder, facilmente, ultrapassar a linha final, algo de pulsante nasce em nós. E mesmo que não consigamos ainda entender qual é a natureza desse entusiasmo, prometemos construir um dia outra coisa com a mesma gana de superação e tessitura traçada pelos membros dos corredores.

É por essa sanha de assumir desafios radicais para o corpo, sem saber se o corpo haverá de resistir, que todas as vezes que somos convocados a falar ou escrever sobre literatura, obviamente nós aceitamos. Adoramos correr perigo. Porém, abordar uma obra ou falar de literatura pode parecer com aquele time de futebol que sempre nos traz alegria e motivação durante um campeonato, mas ao fim ele nos decepciona porque foi incapaz, por uma série de motivos, de vencer o adversário. As competições esportivas são todas praticamente

marcadas por essa sensação. Isso, se o público torcedor não for capaz de entender que o que vale mesmo é o que aconteceu no meio do campeonato ou durante a partida, na superação do atleta, na elevação do corpo a um patamar extremo, provocado pela adrenalina do momento e pelos hormônios ativados durante a atividade física. Não é imprudência: é vida sendo gerada.

**[Quarto movimento]**

4. Um mergulho em *Sexus*, de Henry Miller: a transmutação do castigo de Sísifo em lampejos no escuro



**Imagem 3.** Sísifo. Óleo sobre tela, 237 x 216 cm. Tiziano (1548-1549) – Museo Nacional del Prado, Madrid.

A fonte literária das Fúrias são as *Metamorfoses* de Ovídio (1983) e a *Eneida* de Virgílio (2007), que narram os sofrimentos eternos no Hades. Tício, cujo fígado foi devorado por um abutre como punição por ter estuprado Latona; Tântalo, condenado a tentar chegar em vão à comida e à bebida porque matara e preparara seu filho Pelops como um banquete para os deuses; Sísifo, fundador e rei de Corinto, foi obrigado a empurrar uma rocha para sempre ao ponto mais alto de uma colina, por ter contado o caso de Zeus com Egina; e Ixion, que tentou seduzir Juno, atitude pela qual ele foi condenado para sempre a girar uma roda sem fim. Para retratar o Hades, o pintor renascentista Tiziano usou o fogo – e, no caso de Sísifo, dois monstros enormes cujas mandíbulas abertas relembram diretamente as imagens do Juízo Final –, enquanto o caráter negativo das várias figuras é sugerido pela presença de serpentes.

Sísifo é conhecido como aquele que enganara a morte por várias vezes e morrera de velhice. Sua astúcia para driblar o destino errante e prender Tânato pelo pescoço ou fugir do inferno por pura perspicácia dialética, coloca uma velha pergunta: como seria um mundo sem a morte, em que todos os seres fossem imortais? Como se sabe, esse período de “não morte” dura por um tempo após o ludíbrio sofrido por Tânato, mas depois o senhor da morte é libertado para voltar a dar o último aviso a todos os mortais. A maneira de Sísifo e outros titãs de ofender os deuses talvez seja um dos mais antigos modos de ofensa de que se tem conhecimento e isso faz dele um irreverente, fora das leis e dos caprichos das divindades.

Já o castigo de Sísifo no inferno é recorrentemente utilizado para se pensar o mundo contemporâneo, marcado pelas tarefas ditas inúteis em um contexto cada vez mais tirano no que diz respeito à produção humana de modo desenfreado. O homem bem-sucedido é aquele capaz de produzir em maior quantidade, de estar em acordo tácito com o modelo econômico que tudo provê a partir do esforço próprio, na medida em que qualquer indivíduo, independentemente de seu lugar na sociedade, poderia alcançar aquilo que almeja. No tocante às artes isso se torna ainda mais corrosivo para o artista que se vê entre a necessidade de sobreviver em um mundo que não se interessa por arte e tampouco reconhece na figura do artista alguém que vive movido por outras sensibilidades; e a criação – essa palavra que soa ainda mais abstrata

para muitos e esvaziada de sentido prático para quem só consegue pensar por intermédio dos tiques dos relógios das autocracias voluntárias do agora.

Imagine-se, então, que hoje um artista resolva encarar o risco de vida e passar a não mais se submeter ao crivo da sociedade capitalista. Imagine-se, ainda, uma figura como Sísifo ou Atlas – esse segundo teve o castigo sideral de suportar o peso do mundo nas costas – dessem bases para confrontos futuros e, num gesto libertário, jogassem longe o fardo que por muito tempo lhes castigara. Mesmo que isso tenha se tornado algo cada vez mais difícil, imagine-se, por fim, que esse artista resolva não ser conduzido pelos dispositivos múltiplos comuns ao meio onde ele está inserido e, superando Sísifo, mais uma vez enganasse a morte e não carregasse pedra alguma, ou se livrasse do peso forçado em suas costas, como o de Atlas. Esse artista poderia ter qualquer nome, mas talvez poucos tenham, durante o século XX, se levantado contra o *american dream* da maneira indômita como o fizera o escritor Henry Miller<sup>9</sup>.

É praticamente impossível ler Henry Miller sem se estranhar com a ausência de qualquer tipo de comedimento em termos expressivos, atitude que poderia hoje ser considerada politicamente incorreta. Se fosse para enquadrá-lo conforme o que se prescreve nas cartilhas de bom comportamento distribuídas gratuitamente nas redes sociais, o escritor seria incorretíssimo do ponto de vista de sua conduta como escritor, que inevitavelmente se confunde com sua identidade civil. E olha que ele esteve censurado por mais de vinte anos nos EUA num momento em que talvez nem se pensasse na internet tal como hoje ela é disseminada. Seu universo, no entanto, é paradoxalmente cativante: ao mesmo tempo hipnótico e sujo, cruel e dramático, ele é também erótico e grotesco. Em

---

<sup>9</sup> Para se manter certa solenidade do gênero, às vezes necessária, mas nem sempre imprescindível, Henry Valentine Miller nasceu em Nova York no bairro de Yorkville (Manhattan) em 1891, no seio de uma família humilde de origem alemã. Henry estudou na Universidade Estatal de New York, mas abandonou os estudos poucos meses depois por se levantar contra o método educacional vigente na instituição. Trabalhou em vários empregos, entre eles, vendedor de livros e funcionário da Companhia e Telégrafos. A partir de 1924, passou a se dedicar exclusivamente à literatura. Publicou *Trópico de Câncer* em 1934, com a obra sendo considerada pornográfica e subversiva e sua distribuição sendo proibida em alguns países da Europa e também nos Estados Unidos. Mesmo assim, Miller continuou escrevendo romances considerados obscenos. Publicou *Primavera Negra* (1936), *Trópico de Capricórnio* (1939). Em 1949, iniciou a publicação de *Crucificação Encarnada*, assim intitulada a trilogia *Sexus* (1949), *Plexus* (1952) e *Nexus* (1959).

sua escrita predominam elementos narrativos absolutamente surrealistas, obscenos, cataclísmicos, delirantes, sem qualquer tipo de filtro, sobretudo moral, isso porque em Miller o que há é pura intimidade despejada nas páginas. Mas como os termos politicamente correto e incorreto são também dignos de apreciação mais elaborada, não me encarrego de usá-los como modo de me referir a uma escrita que, em sendo desbocada, é produzida sob a égide de uma liberdade presente somente nos grandes escritores que nos deixaram obras frequentemente ditas polêmicas, como as de Nabokov, Sade, Salinger, Hilst, Machado e Flaubert. Sim, pois o politicamente correto, nos termos em que é concebido hoje, me parece ser um álibi para a hipocrisia; e o politicamente incorreto, um álibi para a tolice.

Numa leitura que discutisse a questão latente das identidades, a escrita de Miller ainda seria um campo prolífico de discussão. Em muitos momentos o julgamento moral, que na realidade está sempre à espreita, pode surgir a depender da leitura que se faz dos escritos autobiográficos do escritor estadunidense. “Ele é misógino, machista, racista, homofóbico”, uns diriam sem pestanejar. Outros soltariam os cachorros evocando a liberdade de expressão, a censura, a caretice dos nossos tempos, tudo aquilo que impede a qualificação do debate literário em proveito de polêmicas paroquiais que, em pratos limpos, esperam a higienização da literatura. O autor, que não morreu da maneira escandalosa como o fora previsto em 1968, deveria ser, de acordo com determinada tendência vazia de discutir fenômenos da mais alta complexidade, um mártir e, caso saísse do *script* moral esperado de sua figura, ele seria rechaçado e condenado ao limbo, habitado por aqueles que nunca deveriam ter aberto a boca. Mas o que parece querer Miller movimentar é a covardia masculina e feminina que não aceita o outro em sua totalidade humanística e isso se percebe na mudança de perspectiva que o próprio autor vai tomando ao longo da narrativa. Quando se pensa o narrador-personagem ter determinada posição, logo em seguida ele reformula e demonstra que é a outra personagem com a qual se convive que pensa assim. Em alguns momentos até mesmo Miller (ou também Val, que é a persona criada e consubstanciada na narrativa com



esse nome) se redime de uma posição altamente condenável em um mundo que se pinta com maior senso ético<sup>10</sup>.

Numa outra categoria de análise, a fortuna crítica das obras de Henry Miller é vasta, mas normalmente está inserida dentro de um esforço de uma crítica orgânica, ou seja, aquela que se presta a estabelecer uma relação entre vida e obra do autor, além de uma necessidade exagerada de fornecer elementos contextuais em detrimento dos próprios escritos. Vale ressaltar a ótima tese de doutorado de Daniel Rossi (Unesp, 2016) que avalia os textos da fase em que Miller viveu na França (1930-1940), tendo como sustentação teórica as obras de Gilles Deleuze e Félix Guattari, Susan Sontag e Philippe Lejeune, sendo que este último é o teórico mais pertinente no que concerne aos estudos autobiográficos. Por outro lado, o obsceno na obra de Miller para além da intenção de excitar, tomando-o como uma expressão de libertação e de rejeição dos padrões morais, é abordado no artigo “Pornografia e transgressão na obra literária de Henry Miller”, de Raquel Catunda Pereira (2015), fugindo às leituras mais tradicionais e óbvias dos escritos do estadunidense. Há, ainda, uma tentativa de atribuir à escrita de Miller um tom sagrado, entendendo que o projeto do autor era se filiar a uma tradição literária a partir da construção de um personagem que funcionasse à imagem de seu criador, como ocorre na dissertação *A crucificação necessária: o projeto literário de Henry Miller*, de Lainister de Oliveira Esteves (2009), da UFRJ.

Mas o que esta minha leitura gostaria de tentar construir é algo que vai ao encontro do que sugere o prefácio, escrito por Antonio Olinto, da edição de

---

<sup>10</sup> Não estou aqui, obviamente, me opondo à instrumentalização da literatura para leituras de natureza social, mas gostaria, até mesmo por uma questão de formação acadêmica, me ater ao debate estético-literário e à relação literatura-vida, mesmo que conceitos esporádicos das ciências sociais me sejam frequentados numa situação correspondente à “vida real”, e sejam requeridos para uma discussão que está sendo construída dentro de uma realidade social determinada pelos dispositivos vários. Vale dizer que o discurso identitário é importante, e é inclusive um debate que precisa ser convocado com os intelectuais fiéis às teorias marxistas e aqueles que veem no discurso de gênero uma outra pauta a ser levada a cabo. Dessa forma, acatando boa parte dos estudos tradicionais da literatura e conciliando-os à agenda ideológica que permeia a demanda dos estudos culturais das últimas décadas no Brasil, há caminhos múltiplos para os diálogos pragmáticos que se utilizam da literatura como captação de objetos de análise exemplares e conseqüente produção de conhecimento que contribua para o desenvolvimento do pensamento crítico sobre nós mesmos.

*Sexus* – a crucificação encarnada, de 1975 – primeiro livro da trilogia que inclui também *Plexus* e *Nexus* –, segundo o qual Henry Miller, produzindo um romance autobiográfico, se aproxima do “moralista insubmisso”, prestes a pôr o dedo na ferida de qualquer moralismo que possa nortear a leitura de seu texto, por isso é uma escrita que investiga “até onde pode o homem ir em suas opções e atitudes” (p. vi). A moral, entendida como retrato de costumes ou sentimentos ordenativos mirados para um bem, engendra a busca tanto de uma palavra que encanta quanto de uma palavra que escraviza – desejo expresso pelo narrador Miller/Val quando profere, ao largo dos seus relatos ficcionalizados em *Sexus*, que homem “nenhum colocaria uma palavra no papel se tivesse a coragem de viver aquilo em que acreditava” (MILLER, 1983, p. 18). De um pacto autobiográfico não necessariamente firmado com os leitores, os fatos narrados caminham para uma concepção primorosa do fazer artístico sem deixar de chocar, incomodar, seduzir e arrebatá-los os leitores mais desavisados e os mais experientes, pois é sempre melhor “um livro monstruoso do que uma vida monstruosa” (ibid., p. 43) – ele diz isso numa comparação entre a escrita e a vida desregrada que levava junto às relações com as muitas de suas mulheres<sup>11</sup>.

Ainda assim, a técnica narrativa milleriana é capaz de segurar o leitor em cada parágrafo construído, manipulando-o por meio de relatos eróticos penetrantes – com o perdão do trocadilho – e convencendo-o por meio de teorizações artísticas das mais agudas vindas de um escritor cujas facetas se estendiam facilmente da literatura até as artes, do mercado editorial aos críticos e suas críticas. Mas é o movimento de união do corpo com a escrita artística que marca a ótica adotada nesta apreciação de uma narrativa de pegada poderosa e que ainda hoje se pode aproveitar de suas ressonâncias. De que maneira o corpo fala no interior da escrita de Henry Miller? Que atitude corporal está por trás de uma prosódia tão singular? A que respiração se submete essa sintaxe? Por qual semântica seus gestos são movidos?

---

<sup>11</sup> Não é minha intenção discutir a autobiografia em Henry Miller, por isso às vezes farei referência ao narrador e a seu nome ficcional, às vezes farei referência ao próprio autor. Entendo que há estudos na direção da autobiografia muito mais completos e pertinentes do que a minha proposta aqui.

Nos cinco livros que compõem *Sexus*, trava-se uma luta desesperada em favor da vida. Conta-se, sempre em contraste, o desenrolar de um indivíduo pendurado entre a melancolia de um casamento em ruínas e o frescor de uma relação extraconjugal; os afetos tristes trocados no ambiente “cosmocócico” do trabalho protocolar versus a cosmogonia da criação colhida do próprio estar vivo. Contudo, o viver depende da renúncia às forças que bloqueiam a criação, de não se curvar em deferência aos trâmites legais da vida ordinária. Henry Miller conta uma estória cujo ônus é a escassez de dinheiro ou o sofrimento daqueles que o circundam. Mas ele escolhe isso não por um romantismo de gênio, mas porque sabe que uma vida de criação lhe exige uma atitude que vai de encontro ao sonho americano de prosperidade alpinista, ao mesmo tempo em que não faz questão de se afirmar como alguém perfeito, por isso mesmo se flagra em contradições, na errância de um escritor que ainda não apresentou nada de relevante a público. Isso fica evidente nas relações que mantém com as pessoas mais próximas de seu círculo: a amante que se tornara a segunda esposa Mara/Mona (*June in real life*), a primeira esposa Maude (Breatice Sylvas Wickens com quem primeiro se casa em 1917), o artista Ulric, o médico Kronski, o advogado McGregor e o professor de música Arthur Raymond, além de muitas outras figuras secundárias que surgem no desenrolar narrativo, inclusive sua filha com Maude, que não é nomeada no livro e raramente é referenciada.

Via de regra, o texto articula relatos detalhados das relações pessoais do escritor/narrador – e isso inclui obviamente muito sexo – e digressões longuíssimas acerca da criação artístico-literária. Mas o sujeito civil e o sujeito poético se confundem no desenrolar da narrativa na medida em que o corpo passa a ser a propulsão criadora e o sonho conduz o desejo de criar. Nas diversas investidas do narrador sobre arte, literatura e crítica, o sonho passa a ser espécie de nirvana, estado ao qual todo homem um dia irá chegar, fazendo com que a escrita fosse então vista como obsoleta nesse mundo idílico pensado pelo escritor.

“Uma grande obra de arte, quando chega a realizar alguma coisa, serve para nos lembrar, ou digamos melhor, para nos pôr a sonhar com tudo aquilo que é fluido e intangível (...). Todo mortal como nós se movimenta sem os pés pelo menos algumas horas por dia, quando os olhos se fecham e o corpo fica de bruços. A

arte de sonhar completamente desperto estará a alçada de todo homem um dia. Muito antes disso, os livros terão deixado de existir, pois, quando os homens estiverem inteiramente acordados e sonhando, seus poderes de comunicação (uns com os outros e com o espírito que anima todos os homens) serão tão realçados que farão o ato de escrever parecer-se com os grunhidos ásperos e roucos de um idiota” (MILLER, 1975, p. 20-21).

Esse delírio é um pensamento bem romântico para quem prestou atenção nas escolhas lexicais do narrador ao preferir usar termos como “espírito que anima todos os homens”, e isso inclusive estaria bem próximo a Hegel que chegou a dizer que, um dia, todos os homens seriam poetas e filósofos. É como se a palavra escrita não fosse mais necessária quando se chegasse a esse estado imaginado pelo pensamento humano, em que se concebe as ficções de uma origem e as ficções de um destino; o homem já teria experimentado tudo o que a literatura poderia proporcionar e ele se tornaria a própria literatura, a arte em si mesma.

Afora o pressuposto de que o homem letrado em literatura se distingue daqueles que não o são pela familiaridade com o objeto-livro e pela abertura para as experiências proporcionadas por este, o que se destaca das fugas do relato cotidiano que evolui para o fluxo de consciência na narrativa de Henry Miller é o reconhecimento simbiótico daquilo que se lê em um grande mestre junto com o que se deseja criar, mirando na proliferação da vida na sua mais rica manifestação, a fim de que reconheçamos também o fato de que “sufocamos nossos melhores impulsos” (ibid., p. 26) e, quando nos libertamos do recalque e do ressentimento inerente a qualquer um em qualquer momento, somos capazes de dizer verdades profundas: “Somos todos parte da criação, todos reais, todos poetas, todos músicos; só nos falta desabrochar, apenas descobrir o que já existe em nós” (ibid., p. 27). Esse despertar para a potência criadora e vital superaria, por exemplo, a famosa falácia de que o homem usaria apenas dez por cento de seu cérebro e poderia estacionar na maneira pela qual o corpo não é condicionado a ser somente produtivo para alimentar a sanha capitalista de produzir corpos dóceis e reprodutores fordistas, mas que ele fosse respeitado em seu tempo para se movimentar melhor, desejar melhor, rir melhor; que o corpo fosse respeitado na sua necessidade de repousar e se recompor;

que o corpo fosse um organismo que não fosse visto separado do que a mente é capaz de arrastar quando está em performance intensiva e que, para isso, a ideia de corpo, mente e espírito estivesse sempre apontada para uma coligação, de preferência, saudável.

“Por que não tenta escrever?” (ibid., p. 19) é a primeira pergunta feita por Mara/Mona a Henry/Val e que desperta as meta-reflexões que recaem primeiramente sobre os estatutos do enredo, personagem e leitor, de modo a fazer o narrador enfrentar uma concepção bem tradicional do texto literário por meio do discurso criado no interior da narrativa. Como num desarme das leituras mais confortáveis feitas por uma crítica estruturalista, por exemplo, o narrador segue se opondo a elas, dizendo que “as pessoas já tiveram sua cota de enredo e personagem” (ibid., p. 37), pois essas categorias são incapazes de fazer a vida, na medida em que se devesse contar em uma estória somente aquilo que mais se aproximasse de uma experiência de vida verdadeira, que poderia estar por exemplo num motor superpotente. A vida “é quatrocentos e quarenta cavalos-vapor num motor de dois cilindros”. Nesse futurismo de rapaz somente americano, parodiando Belchior, a “tagarelice” despretensiosa e isenta de maiores vernizes acadêmicos talvez seja o que pudesse recuperar a vida perdida em muitas narrativas convencionais de acordo com as impressões do protagonista. Em seus comentários livres e sem meandros conciliadores, Miller não poupa Dostoiévski – embora, de cuja obra, aquele fosse reconhecidamente um ávido leitor –, pois este “não tinha ido suficientemente longe” [sic] (ibid., p. 37). Mas isso, claro, parece revelar muito mais uma aproximação apaixonada, de modo dissimulado à escrita do russo, do que uma crítica severa e constrangedora por parte de Henry Miller.

Em determinada altura da narrativa, seu amigo Kronski lhe interrompe numa discussão que estava perdendo, disparando, irritado: “– Ora, ora – disse ele fazendo uma careta de desagrado – não me venha com estas dostoiévskices”. Henry o havia insultado anteriormente, numa performance em que o peso das palavras atingia o seu amigo como se o estivesse açoitando com varas finas, no mais sibilino da palavra. O médico lhe dizia: “Você é um romântico”, com aquele modo de pôr fim a uma conversa que deveria ser encerrada com uma última palavra sepultadora. Mas, quando se permitia à

ponderação que não lhe era muito característica, o amigo Kronski buscava amenizar: “Senhor Miller. O senhor é um esteta” (ibid., p. 76), nunca se sabendo ao certo se era elogio ou menosprezo por parte do médico.

Com efeito, a escrita inflamada de Henry Miller também se destaca quando, para o seu narrador, a relação esperada com a crítica dever acontecer, em suma, na ordem do sentimento experimentado no momento em que se tem contato com a obra; aquela primeira violência sofrida pelo leitor entregue, absorto na perplexidade causada por uma escrita poderosa, por isso a “única vez que um escritor recebe a recompensa merecida é quando alguém chega a ele ardendo nesta chama que ele atijou num momento de solidão” (MILLER, 1983, p. 28). Paralelamente, a abertura para a possibilidade de uma crítica inventiva e não somente uma crítica a reboque vai ser de fato destacada quando o narrador nos deixar mais tranquilizados enquanto leitores, escritores, professores, pesquisadores, ao concluir que a “crítica honesta nada representa: o que a gente quer é a paixão irrefreável, o fogo pelo fogo” (ibid., p. 28). De maneira ainda mais virulenta, quando Miller ataca os críticos que só trabalham com a despotencialização do outro, ou com aqueles com os quais não se deve manter relação para que deles não se absorva o ressentimento, ele berra, ácido, os seus sentimentos intestinos: “Quem são esses cocôs? (...) A troco de que vêm me dizer essas coisas? Que foi que fizeram, a não ser provar que podem fabricar dinheiro?” (ibid., p. 26). Ele demonstra aqui que precisava de alguém fora do círculo vicioso de falsos admiradores e de difamadores invejosos. No momento em que volta a narrar sua obra-vida, Henry vai acabar renegando a figura do gênio, elevando a criação a algo que não dependa do entregar-se à persona que tudo sabe e tudo pensa e tudo cria, mas saber que o fazer artístico dos mais grandiosos é aquele que acolhe o sonho como lugar primeiro de qualquer criação. Henry Miller, ao fim, vai acabar descobrindo que não podemos deixar de dizer o que nós queremos dizer (ibid., p. 27).

Val, em *Sexus*, pedia dinheiro emprestado para os seus múltiplos conhecidos e amigos por toda a parte por onde passava e tentava submeter suas muitas febres criativas à publicação, enviando artigos de todo tipo para as revistas da cidade de Nova York, sem obter êxito, mas conseguindo, ao final, a aceitação de muito poucos deles. Morando no bairro do Brooklyn, Val e Mona

quase sempre desempregados – ela recebia alguns agrados de homens com quem se prostituía, mas não eram suficientes para viverem na categoria bem sucedidos conforme, certamente, o *good citizen* nova-iorquino –, vivendo naquela cidade como vagabundos sem rumo, procurando conseguir algum dinheiro enquanto impregnava-lhes a angústia de uma urbe sucumbida pela pobreza e pela desumanização brutais. O ambiente já tenso onde vivem se vê ainda cercado por outras prostitutas, bandidos, pivetes e demais espécies da vida noturna, cenário que abastece o narrador de múltiplos recursos, argumentos e personagens literários.

Mas, Mona é sem dúvida a mulher mais importante na vida de Miller no universo de *Sexus*. Sem ela, sem sua paixão, sem suas inconstâncias, suas mentiras e volatilidade, nada teria sido tão forte para Val. Ela, acima de tudo, o estimula a tentar ser o escritor (mesmo que talvez ela quisesse que Henry fosse um batedor de pontos, como se em uma vida de escritor cognitariado que atendesse ao menor badalar dos sinos dos relógios internalizados), Mara estimulava em Val o transcender-se, o superar-se, o libertar-se; ela é quem o ajuda a sair das tonalidades cinzentas de uma vida sem cor; lhe exorta a enfrentar a si mesmo, mas também o obriga a enfrentá-los, a ela e ao mundo, a partir da criação de suas singularidades. Por isso mesmo o sexo com Mona é sempre o mais incendiário. Páginas e páginas de testosterona e estrogênio lançadas sem o menor pudor. E é essa paixão tórrida que parece pintar suas investidas literárias com a pena da lassidão.

“Aquela foda extra de último minuto tinha-me feito maravilhas, também. Sempre, quando se cava no fundo do reservatório, quando se invoca a última grama, por assim dizer, fica-se espantado ao descobrir que existe uma fonte ilimitada de energia a nosso serviço. (...) Quebrar um hábito, estabelecer um novo ritmo: recursos simples, de há muito conhecidos pelos antigos. Nunca falhava. Rompa com a linha antiga, com as conexões desgastadas, e o espírito se liberta, estabelece novas polaridades, cria novas tensões, convoca uma nova vitalidade” (MILLER, 1983, p. 245).

O sexo, cruzando a narrativa como um meio de fugir das solas gastas do pensamento, foi incapaz, no entanto, de evitar que se deixasse de se atribuir à imagem de Henry Miller a carga de um sujeito que não se furta em cultuar

deveras o próprio pênis em suas obras, como se se exibisse um troféu. O que se pode pensar, de um lado, é que ele se gabe de sua performance de macho, animal viril cortejando as fêmeas que se colocam em seu caminho como presas a serem físgadas pelo seu falo magistral; mas, de outro, pode-se pensar que não é impossível que essa atitude que é fulcral para a temática e o para andamento da estória seja também algo digno de análise, até porque é estimulante em vários sentidos. De fato, seria ótimo que todos os indivíduos pudessem afirmar o seu próprio sexo sem as vergonhas e as castrações impostas por uma sociedade que dá permissão para o exercício pleno e exclusivo da sexualidade masculina e heterossexual, porque inclusive seria ótimo que todas as mulheres e todas as escritoras, assim como todos os homens que expressam o seu devir-mulher também pudessem, longe das prisões da moralidade histórica ocidental, afirmarem os seus espectros da sexualidade com a mesma abertura capaz de gerar as potências afirmativas desses sujeitos. Mas, como sabemos que isso ainda está longe de acontecer, podemos nos contentar em enxergar por ora, pelo menos, que o sexo pode ser entendido, na narrativa milleriana, como um exercício físico e mental completo:

“Sim, em certas ocasiões ela soltava uma palavra dessas, uma palavra vulgar que a teria feito tremer de horror e indignação quando dona dos seus sentidos, mas que agora, depois das pequenas brincadeiras, depois da exploração vaginal pelo dedo, depois do *concurso de levantamento de pesos* e de medidas, depois da comparação de equimoses, marcas e calombos e sei lá o que mais, depois da manipulação delicadamente casual de pênis e escroto, depois do delicioso sorvete francês e de minha irrefletida *gaffe* (...), uma palavra como ‘tesuda’ era exatamente a palavra adequada para indicar a temperatura da fornalha de aço Bressemer que era a sua buceta inflamada” (ibid., p. 106, grifo meu).

Uma vida que enxerga no sexo um modo de romper com os modelos gastos de pensamento. É isso que parece ser a motivação na primeira parte da autobiografia, em que o autor escreve sob intenso interesse – e até mesmo exibicionismo – sobre sua vida sexual. Henry Miller depende do sexo, dessa vitalidade que a experiência sexual lhe proporciona, ainda que ele esteja também dividido entre a vida com as mulheres e a profissão: “Duas noites depois eu caía numa depressão. Deitado no divã, no escuro, meus pensamentos voavam



rapidamente de Mara à vida inútil e odienta no telégrafo” (ibid., p. 94-95). A profissão era a morte para ele. Os dispositivos cotidianos eram tudo aquilo que Val detestava e fazia de tudo para deixar isso muito claro na relação que ele nutria com as pessoas do trabalho e com o próprio trabalho. Tudo isso porque, seja conhecimento ou sabedoria o que ele buscasse, o que ele queria para a vida não era uma fonte de conhecimento catedrático, mas a experiência com a vida mesma: a experiência direta da vida; ou, como na fala de uma de suas amantes mais escandalosamente erotizadas, Ida Verlaine, ele queria viver “inteiramente do corpo, dos sentidos, dos desejos” (ibid., p. 179).

Em um outro momento compartilhado com a personagem Silvia, uma mulher que o narrador Miller conhece logo no início de *Sexus* e que lhe faz uma crítica franca, verdadeira, que o desnudava, ele se presta somente a escutar o veredito:

“Você não pode ser um fracasso – disse ela depois de um instante de hesitação em que parecia estar se organizando para fazer uma importante revelação. – O problema com você – disse ela, lenta e deliberadamente – é que nunca se entregou a um trabalho digno de suas forças. Você precisa de problemas maiores, de dificuldades maiores. Você só funciona satisfatoriamente quando muito pressionado. Não sei o que está fazendo, mas estou certa de que sua vida atual não é adequada para você. Você foi feito para levar uma vida perigosa; pode expor-se a maiores riscos que os outros porque... bem, você provavelmente o sabe... porque é protegido (...). Sim, ser escritor talvez seja a melhor coisa para você. Se fosse colocar em ação seus pensamentos provavelmente se tornaria um criminoso. Você tem sempre a escolha entre dois caminhos. Não é o sentido moral que o impede de tomar o caminho errado – é o seu instinto de só fazer aquilo que, a longo prazo, mais lhe convenha (...) Tem os instintos do animal; escraviza tudo ao desejo de viver” (MILLER, 1983, p. 40-42).

Silvia parece realmente desnudar o perfil de escritor e artista que Miller vestia. Ela parece entender que, mesmo não tendo ainda apresentado nada para o público que pudesse lhe garantir um lugar ao sol, ele era romântico porque compreendia a sua arte indissociável de sua vida. Ela parecia entender que Miller procurava deixar para trás a afetação academicista de muitos escritores e tentar voltar a uma *arké* em que as palavras pudessem, como em Íon (PLATÃO, 2001), “tocar a alma”, sem conferir-lhe uma conformidade com as exigências sociais,

livre como a luz da manhã sobre a terra recém desperta. Mais do que tudo, Silvia parecia entender que, antes de esculpir sobre o papel a obra, ele a agenciava aos poucos por meio das marcas deixadas em seu corpo, construindo a obra pouco a pouco, no silêncio povoado de palavras cuja linha argumentativa caótica era guiada por impulsos e desejos e transas, mesclados com recordações, fantasias e um exacerbante medo inicial de não ser capaz de traduzi-los por escrito.

O narrador em *Sexus* muitas vezes se comporta de modo a deixar que as pessoas expressem tudo aquilo que elas pensam, mormente sobre arte, mantendo-se em silêncio por várias páginas, até que ele retoma com sua opinião sobre o que antes estava no palco das discussões. Às vezes, porém, seu discurso era altamente entusiasmado. Em determinado momento da narrativa, alguns amigos entram em um bar e um jovem apaixonado se põe a discursar sobre as maravilhas de seu relacionamento amoroso, o que deixa as pessoas todas tomadas por uma alegria, já há muito tempo quase inédita, que as fizera dançar. “Alguns dançavam sozinhos, bambos, intoxicados com sua própria graça e liberdade. Outros ainda cantavam enquanto dançavam. Alguns se limitavam a iluminar o rosto num sorriso aberto sempre que trocavam olhar com alguém” (ibid., p. 129-130). Nesse momento, Miller cai em uma enorme profusão de pensamentos sobre como odiamos quando os outros estão felizes e se sentem amados, como isso era algo particularmente presente na cultura dos EUA e que isso também parecia já institucionalizado e visto como comum pelas pessoas, sempre numa atitude padronizada, maquinizada, pensada para todos como se se condicionasse as pessoas a terem exatamente os mesmos pensamentos, as mesmas ideias, os mesmos gostos pessoais, e que tudo deveria ser seguido como numa cartilha preparada por um escritor distópico que pintara um mundo maravilhoso, carcomendo por dentro, de modo invisível, todo e qualquer indivíduo que não se enxergasse naquela situação desesperada.

Nesse momento, o tom político da escritura de Henry Miller assume um formato denso e preme de ressonâncias semânticas dos Estados Unidos do século XX, não sem permitir que se pense n’algum modo de refletir sobre o ocidente e sobre as micropolíticas e macropolíticas que conduzem ou arrastam os povos.

“Estamos acostumados a nos encarar como um grande corpo democrático, unidos por laços comuns de sangue e língua, ligados indissolivelmente por todos os meios de comunicação com a engenhosidade que o homem foi capaz de inventar; vestimos as mesmas roupas, comemos a mesma comida, lemos os mesmos jornais, iguais em tudo exceto nome, peso e número; somos o povo mais coletivizado do mundo, erguendo barreira a certos povos primitivos que consideramos atrasados em seu desenvolvimento. E no entanto – apesar de todas as aparências de nossa união, de nosso entrelaçamento, de que somos bons vizinhos, bem humorados, altruístas, solidários, quase irmãos, somos apesar disso um povo solitário, um rebanho mórbido e enlouquecido, ziguezagueando num frenesi disciplinado, tentando esquecer que não somos aquilo que pensamos ser, que na verdade não somos unidos, não nos devotamos uns aos outros, não ouvimos, não somos nada, apenas dedos movidos a esmo por uma mão invisível num cálculo que não nos diz respeito. (...) De vez em quando, alguém se acorda (...) e esta pessoa que, por não se submeter à regra geral, nos parece muito louca, acha-se investida de poderes estranhos e quase aterrorizadores, e descobre que podemos liberar do jugo inúmeros milhares de pessoas, cortar as suas amarras, fazer com que se apoiem em seus próprios pés, enchê-las de alegria, ou de loucura, fazê-las renegar parentes e amigos, renunciar a suas vocações, mudar o seu caráter, sua fisionomia, sua própria alma. (...) Em seus esforços para comunicar o seu segredo, eles se tornam um incômodo para nós, é verdade. Nós os rebaixamos porque sentimos que nos olham com condescendência; não podemos suportar a ideia de que somos iguais ao outro, por mais superior que ele pareça ser. Mas não somos iguais; somos bem inferiores, imensamente inferiores, particularmente com relação àqueles que são quietos e contidos, de maneiras simples, e inabaláveis em suas crenças. Nos ressentimos contra o que é firme e ancorado, contra o que é impermeável a nossas lisonjas, a nossa lógica, a nosso corpo coletivizado de princípios, a nossas formas antiquadas de fidelidade” (MILLER, 1983, p. 127-128).

Essas intempéries que acessam o narrador cortam a narrativa como fogos do tártaro. Mas as pessoas cuja atitude é de não subserviência à regra geral têm parentesco com aquelas pessoas aterrorizadoras que, em determinado tempo, são capazes de não desaparecerem na escuridão, mas de emitirem sua luz com a mesma claridade dos projetores, de extraírem dos gestos e desejos toda a sua energia potencial. Essa imagem fantástica e fantasmagórica foi criada pelo filósofo Didi-Huberman (2011) em uma releitura de Dante e da tese de Pier Paolo Pasolini sobre esses indivíduos que seriam os resistentes vaga-lumes, capazes de emitir lampejos para que sejam o que resta de iluminação em um tempo de

trevas. Trevas em que predominam os bravios “conselheiros pérfidos”, os políticos desonestos, todos aqueles que aparecem como glória luminosa em contrapartida à intermitência dos sinais luminosos dos vaga-lumes, “tentando se fazer tão discretos quanto possível. (...) O universo dantesco, dessa forma, inverteu-se: é o inferno que, a partir de então, é exposto com seus políticos desonestos, superexpostos, gloriosos” (HUBERMAN, 2011, p. 17). E os vaga-lumes, eles tentam escapar como podem à ameaça, à condenação que a partir de então atinge sua existência, como durante a maior parte do século XX em que o fascismo não estava morto, assim como já o percebera Pasolini. Mas pelo contrário, as diferentes culturas particulares se identificavam – [e hoje certamente se identificam] – com o seu modelo que, para o cineasta, operava como um genocídio, pois atacava justamente os valores, as almas, os gestos, as linguagens e os corpos das pessoas, inferno ao qual estamos todos condenados, culpados ou inocentes, pouco importa. O que se sabe é que mesmo os intelectuais que estão em mais alta conta e os críticos mais afiados nem sempre percebem que os vaga-lumes estão sumindo.

Por isso, a atitude do vaga-lume é “retirar-se sem se fechar”, isto é, “a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível” (ibid., p. 155). Por isso mesmo são indivíduos que convocam sempre uma “comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir” (ibid., p. 155). Em diálogo franco e aberto, os vaga-lumes são os contemporâneos, como nas imagens de Giorgio Agamben, em cujo texto se debruça muita gente nos últimos anos. Nas luzes contemporâneas de Agamben fratura-se a linguagem, quebram-se as aparências e opera-se uma cisão entre as unidades do tempo, obscurecendo o espetáculo dos séculos e percebendo, nessa obscuridade, as luzes presentes. Os paradoxos contemporâneos exigem coragem, entrega, resistência, para, irrevogavelmente, pertencer ao presente e “nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p.62). O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (ibid., p.64). O contemporâneo deve fincar suas raízes no seu tempo, ser de seu tempo simultaneamente sendo capaz de fixar-

se nas imagens do passado, interpelando-o e sendo capaz de capturar o obscuro de seu tempo, sobreviver aos diversos dispositivos que não cessam de agir sobre nós (Estado, família, igrejas, escolas, formas linguísticas), de maneira que as luzes não importam, mas o lado negro: o artista que for capaz de enxergar o escuro de seu tempo é o verdadeiro extemporâneo, pois é aquele que “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. (...) Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (ibid., pp. 62-63).

Talvez sejam essas as pessoas a quem se refere Henry Miller nas suas digressões, na tentativa possível de querer “fazer com que se apoiem em seus próprios pés, enchê-las de alegria, ou de loucura, fazê-las renegar parentes e amigos, renunciar a suas vocações, mudar o seu caráter, sua fisionomia, sua própria alma”. Os vaga-lumes na narrativa de Henry Miller se tornaram as pessoas que são pagas com o peso do ressentimento, com o afeto triste; pois até mesmo a mais tranquila das inteligências pode ser rebaixada por aqueles que impedem a vida de acontecer, de prosseguir, e então ela é castigada e interrompida de modo a manter suas luzes muitas vezes ofuscadas.

A narrativa de Henry Miller, sendo assim, vai se chocar com o libertário, pois de muitas formas ele está buscando construir um *modus operandi* que encara a vida na sua radicalidade criadora. Mas para isso, há o entendimento de que o homem está o tempo inteiro carregando os seus fardos e de algum modo, para que se criem respiradouros através dos quais a vida aconteça com suas energias e forças tantas, esses fardos precisam ser encarados também de uma outra maneira igualmente libertária e libertadora. Esses fardos precisam ser abandonados.

Ainda dentro do que ensinam as contribuições de Didi-Huberman em um outro conjunto de obras ético-estético-políticas que se relacionariam com a afirmação em *Sexus*, é a exposição *Levantes*, que teve curadoria do pensador francês e esteve aberta de outubro de 2017 a janeiro de 2018 no Sesc Pinheiros em São Paulo. No catálogo que apresenta a exposição, Didi-Huberman ainda se interessa pelo insólito representado pelas ações dos indivíduos em muitos lugares do mundo e em muitas épocas, e desta vez pensa nos levantes como o

estopim de acontecimentos que ocorrem porque o homem, que já é obrigado a carregar os seus fardos cotidianos e existenciais, se vê na possibilidade de se rebelar contra as *doxas* estabelecidas pelas sociedades de controle nos tempos sombrios. A exposição, inaugurada na véspera das revoltas de 1968, traz também a contribuição de uma série de pensadores contemporâneos que pensam os levantes de modo singular, como o caso de Antônio Negri (2017), que reflete sobre as características que antecedem os levantes e recupera uma analogia com os levantadores de peso em “O acontecimento ‘levante’”. Ali, o decidir-se pelo levantamento é um ato capaz de liberar as potências da alegria e da afirmação.



**Imagem 4.** “O carregador” e “No harás nada con clamar”, desenhos de Goya, Museu do Louvre. Catálogo Levantes.

Vaga-lume libertário, por sua vez, na narrativa de Henry Miller há o levantar-se contra a lógica do escritor cognitariado. Por isso, como um gangster às avessas, Val tem uma maneira muito particular de entender a arte e o artista, assim como a vida e o homem: ele não pensava duas vezes em tentar crescer e se experimentar, mesmo que isso fosse uma decisão que lhe cobrasse caro no futuro. Henry Miller ou Val concebe, pois, uma arte atrelada diretamente à vida, como se a arte consistisse em chegar até às últimas consequências da vida e do indivíduo, como se a arte fosse uma ferramenta pessoal para descalcificar as

máscaras da realidade, absorvendo-as, coagulando-as e soltando-as na corrente sanguínea para, assim, senti-las diluindo-se nos sucos gástricos das entranhas, correndo pelas veias, transpirando pelos poros da pele, até devolvê-las de um modo renovado ao mundo. A arte em *Sexus* é mostrar a síntese pura e estética da interação entre as potências que vibram no indivíduo e o faz lançar os seus fardos para longe de si, é um espelho onde a vida se reflete, onde o filtro do artista projeta o jogo de luz e sombras e todos os componentes outros que a integram. A arte para Miller é a liberdade, a vivência, a expressão autêntica do jogo da vida em uma escala de cores; é experiência, condensação sensorial, consciência galáctica e terrena de um ser, de um outro ser e de todos os demais.

Para que o artista possa ascender aos níveis de consciência apropriados para poder perceber e implementar a beleza da arte, para poder captar e delinear o drama do mundo, antes o artista deve passar por um processo de depuração íntima através da solidão, uma espécie mística de morte em vida que seria, para o narrador protagonista, um calvário necessário, um peso que não se consegue levantar. E isso vai se refletir no estilo de narrar de Henry Miller em sendo contra os purismos e puritanismos, em sendo antiacadêmico, áspero e livre. Seu objetivo último parece ser devolver, ao homem verdadeiro, ao homem não ficcional e ao homem ficcionalizado, ao espírito insatisfeito e ao espírito inconformado, devolver uma voz, utilizando um canal expressivo, uma calha vital que lhe faça despertar e reivindicar seu legítimo protagonismo na cena artística ou na cena da vida real.

É verdade também que o narrador assume o desbunde em momentos esparsos, ao mesmo tempo em que se mantém em silêncio profundo em certas discussões e, por isso, provoca a ira até mesmo dos mais próximos. Em um determinado debate entre os amigos MacGregor e Ulric, a atitude primeira de Henry Miller é se manter aparentemente alheio. MacGregor é a representação da retórica dos advogados que querem converter o mal em farrapos; Ulric é um artista de poucos alcances e poucas ambições que envolveriam originalidade e reconhecimento. Os diálogos são densos, grandiloquentes, rápidos e penetrantes, mas em muitos momentos parecem mesmo com monólogos declamados pelos personagens, em que é possível notar a presença dos interlocutores, com marcas linguísticas emuladas pelo narrador que também

marca a fala, o tom, os gestos e as intenções mais íntimas dos outros. Por isso o diálogo que se segue foi reorganizado para que as opiniões das personagens ficassem mais claras, já que o narrador só vai respondê-las após muitas páginas onde constam outros relatos.

*(A discussão está acalorada entre MacGregor, Ulric e Miller. Eles conversam sobre arte, literatura, política, mercado, produção e distribuição. O primeiro está afiado; o segundo, romântico; o terceiro, sereno.)*

*MACGREGOR: A arte nos faz inquietos, insatisfeitos. Nosso sistema industrial não pode permitir que isso aconteça e então nos oferece pequenos substitutos, calmantes, para fazer-nos esquecer que somos seres humanos. Cedo não haverá mais arte nenhuma, garanto. (...) O homem não nasceu para ser máquina. O curioso nestes sistemas utópicos de governo é que estão sempre prometendo libertar o homem, mas primeiro precisam fazê-lo funcionar com a exatidão de um relógio. (...) Ficaria maluco se visse as coisas com visão crítica. não se pode fazer isso; a menos que se queira perder o pé. A gente tem que enganar para sobreviver; tem que fingir que as coisas fazem sentido; tem que levar as pessoas a acreditarem que sabemos o que estamos fazendo. (...) Jogamos o jogo. (...) [Ninguém] vai me obrigar a passar fome para provar que sou artista<sup>12</sup>.*

*ULRIC: É justamente o contrário. (...) Um artista não aproveita a vida fugindo à sua tarefa. Você é que estaria desperdiçando sua vida. A arte não é um espetáculo para solista; é uma sinfonia no escuro com milhões de participantes e milhões de ouvintes. A apreciação de uma bela ideia nada é comparada à alegria de dar-lhe uma expressão permanente. (...) Ninguém cria sozinho, de si por si mesmo. Um artista é um instrumento que registra algo já existente, algo que pertence ao mundo inteiro e que, se ele é uma artista, se sentirá obrigado a devolver ao mundo. (...) É muito melhor preocupar-se com ideias maravilhosas*

---

<sup>12</sup> MILLER, 1983, p. 136-138.



do que com a refeição do dia seguinte, o aluguel, ou a aquisição de um novo par de sapatos. Claro, quando se chega ao ponto em que é preciso comer, e não há o que comer, então a ideia da comida se torna uma obsessão (...) vocês acham que um milionário saboreia a comida, o vinho ou as mulheres assim como um artista faminto o faz? Para saborear qualquer coisa a pessoa deve-se preparar para recebê-la; isto implica um certo controle, disciplina eu diria também, castidade. Acima de tudo, implica desejo, e desejo é algo que se deve desenvolver através da vida correta.<sup>13</sup>

MACGREGOR: Acho que o meu problema é não poder engolir o fato de que sou apenas um João-ninguém...

MILLER: O mundo só começaria a tirar de mim algo de valor a partir do momento em que eu deixasse de ser um membro sério da sociedade e me tornasse – eu mesmo. O Estado, a nação, as nações unidas do mundo, nada mais eram senão uma grande agregação de indivíduos que repetiam os erros de seus antepassados. (...) A vida era algo que os filósofos debatiam em livros que ninguém lia. Aqueles no miolo da vida, ‘as peças da engrenagem’, não tinham tempo para essas especulações ociosas. – É preciso comer, não é? (...) Nas poucas leituras que eu fizera, tinha observado que os homens que eram mais na vida, que estavam amoldando a vida, que eram a própria via, comiam pouco, dormiam pouco, possuíam pouco ou quase nada. Não tinham nenhuma ilusão quanto ao dever, à perpetuação da espécie ou à preservação do Estado. Interessavam-se pela verdade e somente pela verdade. Só reconheciam um tipo de atividade: a criação. Ninguém podia contratar seus serviços porque eles mesmos, por sua própria vontade, se comprometiam a dar tudo. Davam de graça, porque esta é a única maneira de dar. Era essa a maneira de vida que me atraía: fazia muito sentido. Era vida – não o simulacro que aqueles em torno de mim adoravam<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Ibid., p. 138-140.

<sup>14</sup> Ibid., p. 207.

Henry era um espelho itinerante que refletia, inquietante em uma espécie de mimese realista, a sensação de mal-estar e desencanto que percebia pelo seu caminho, trazendo para a sua literatura uma conduta significativa da ansiedade coletiva em busca de mudanças, liberdades, novas visões e expressões sobre as coisas, aproximando a verdadeira realidade à arte, mesmo que fosse feia e vulgar, assim como a verdadeira arte à realidade, à gente descalça, ao povo; uma espécie de golpe democratizador em favor do cotidiano e contra a autoridade elitista, intelectual e científica. Henry, apesar de rejeitar a nefasta realidade sociocultural e econômica e até sua própria condição humana, queria liberar a arte e a literatura das construções normativas que castravam o processo criativo, sem se desprender, em nenhum momento, da autenticidade do real e da vida em seu sentido mais amplo. A interação do espírito e da matéria, o banal e o transcendental, a sublimação e a contração, a confusão e o paradoxo humano em um emaranhado narrativo incoerente em sua profusão estética profunda, inovadora, libertária, irracional, surrealista e dadaísta, que pinta em palavras a síntese extasiante do real. “Tinha sobrevivido à minha própria escola destrutiva de dadaísmo: tinha progredido, se esta é a palavra, de erudito a crítico e a carniceiro” (MILLER, 1983, p. 215), disse o cara. E ainda mais:

“O jogo do artista é ingressar na realidade. É ver além do mero ‘desastre’ que a imagem de um campo de batalha perdido oferece ao olho nu. Pois, desde o início dos tempos, a imagem que o mundo tem apresentado ao olho nu do homem não se assemelha a nada mais, exceto a um horrível campo de batalha de causas perdidas. Tem sido assim e continuará sendo assim até que o homem deixe de se encarar como o mero palco do conflito. Até que assuma a missão de se tornar o ‘Eu do seu Eu’” (ibid., p. 217).

Nessa visão de guerra, tornar-se o Eu do seu Eu, para o artista pode ser tomar as rédeas de sua própria criação, e não se tornar um daqueles aflitos pelo gênio, aterrorizados pela maravilha da coisa, que passam o resto da vida tentando sufocar aquilo que lhes deu nascimento e existência. E tem mais: “O artista criador tem algo em comum com o herói” (ibid., p. 213). O artista acredita que, mesmo funcionando em um outro plano, ele tem soluções a oferecer: “Dá a vida para conquistar triunfos imaginários” (ibid., p. 213). A conclusão de toda experiência, a experiência do poeta, a do filósofo, a do crítico, mas também a de

todo e qualquer artista; a experiência do atleta, do guerreiro e do herói, a experiência desses corpos apresentam a mesma compleição enigmática. O indivíduo criador, lutando contra o seu meio, vive em sua obra, se aproveitando do viés da existência puramente aventureira da realidade, fazendo com que só assim a luta faça sentido. Se o corpo em *Sexus* é que gera vida e potência criadora sobre o indivíduo, é porque essa sanha heroica pulula por sobre uma outra dimensão da vida e, ao se identificar com esse processo, ela aumenta a vida.

Muitos já disseram que Henry Miller é um dos precursores do que hoje se chama pós-modernidade, esse conceito deveras inconsistente porque muito apregoado por teorias ainda em disputa, e por isso mesmo seria melhor que se considerasse o autor simplesmente como um contemporâneo na visão que venho defendendo há algumas páginas. Influenciando uma gama de autores e artistas como o da conhecida Geração Beat na metade do século XX, a sua maneira de ignorar as normas literárias e os critérios da arte, o seu tom de zombaria contra os valores da cultura ocidental, a sua forma de improvisar e renovar a palavra, a sua forma de transmitir a miséria e a crueldade, o seu modo de questionar, criticar e contrariar o discurso da modernidade e do progresso tecnológico, o seu método de experimentação artística de onde se rompem as barreiras entre a ficção, a lógica, a poesia e o drama, a sua ousadia anticonvencional com que sequestra seu direito legítimo de se expressar como bem entende, tudo isso faz de Henry Miller um desobediente. Além disso, tudo o que fora dito acerca de Henry Miller o coloca como embrião da quebra transformadora e estilística de autores como Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William S. Burroughs etc.

Mas muito mais do que isso: Henry Miller se recusa, com todas as suas forças entranhadas na carne, a carregar a pedra de Sísifo morro acima. Carregar a pedra de Sísifo morro acima poderia até ser um exercício para o corpo, como se se quisesse movimentá-lo a um estado em que o tônus muscular fosse enrijecido e se atingisse uma sombra do ideal requerido pelos modelos de plástico da sociedade capitalística, mesmo que isso fosse apenas um esculpir do corpo para atender a uma necessidade esteticamente pobre, narcísica e deprimente. O “belo” pelo “belo” novamente. O belo vazio de topografias talhadas

pela vida em transe, mas cheio do repetir sem cessar até a exaustão. Não, Henry Miller não quer isso. Ele deixa rolar a pedra para que ela também se liberte do esforço desnecessário. Henry Miller prefere enganar a morte ao enxergar na pedra cotidiana a sua morte em vida e essa sacada é que o aproxima do então Sísifo que enganara a morte por diversas vezes. Sísifo, o primeiro marginal. Mas Henry Miller é acima de tudo o anti-Sísifo, e transforma-se neste ao negar-se ao suplício eterno.

**[Quinto movimento]**

## 5. Cérebro-Roberto-Brasil-Corrêa-dos-Santos: o ser e o estar no mundo como uma vida de artista

*O valor de uma vida individual é um credo que nos ensinam  
para inculcar o medo, e a inatividade, “você apenas vive uma vez”  
uma névoa nos nossos olhos, nós somos  
infinitos como o oceano, inseparáveis, nós morremos  
um milhão de vezes por dia, nós nascemos  
um milhão de vezes, cada respiração vida e morte:  
levantar, colocar seus sapatos,  
começar, alguém  
irá finalizar.  
Diane di Prima*

O corpo sentado à mesa agradece três vezes: obrigado, obrigado e obrigado. Dá um gole numa lata de coca-cola zero, põe os óculos, pigarreia e começa: avisaram-me que esta era uma *piccola* conferência, então eu vou tentar dentro dos limites de meia hora ou um pouco mais pontuar uma série de coisas que circunscrevem esse título de que falarei logo de início.

O título, segundo o corpo que ali se apresenta, “Uma vida de artista”, apresentado na “Conferência de encerramento de atividades acadêmicas promovidas pelo corpo discente do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras, PUC-RIO, 2012” poderia ser o título de um romance romântico, segundo aquele homem bonito, sereno e senhor de todos os movimentos de seu corpo. Esse título, “Uma vida de artista”, lhe surge pelo modo como tem vivido toda a sua vida, mas sobretudo nos últimos anos de velhice, que são alguns, ele brinca. Mas aquele homem que está sentado em uma mesa reservada aos grandes conferencistas como ele o é de modo só dele, afirma que, desde muito tempo, lhe é muito claro que ele viva uma vida de artista.

No campo das artes, algo quase que simples, mas de alcance algo muito inquieto e muito difícil de abarcar. Significa que – e põe a mão sobre o peito e esboça um sorriso –, tendo escolhido esta camisa, esta é uma camisa de artista. Tendo eu escolhido esses óculos, esses são óculos de artista. Quando dei aula hoje pela manhã, aquele trabalho era trabalho de artista. Quando voltei para casa

e tentei descansar alguns segundos, antes de tentar escrever as estruturas que aqui fiz, essa tentativa de escrever e o deitar eram atos de artista. Então, vocês estão diante de uma peça.

O decidir-se – e o termo não é bom – por tornar-se artista, ele continua, e de algum modo tornar-se a obra e nem ser senhor mais de si; ser a coisa que erra e que se move e que considera que cada ato é de uma plenitude ardorosa: abrir a geladeira, preparar o suco, levar o café, o pó do café, a maquinazinha italiana, aquecer o café, tomar gole a gole o café, digitar alguma coisa, abrir um livro, fechar um livro, abrir uma porta, fechar uma porta, tudo isso, um movimento amplo de artista. E as pessoas... não no circuito da arte que seria outro tema – e ainda no circuito da arte eu talvez não seja esse artista, mas no circuito da vida eu não tenho mais dúvida. São fatos e fatos e situações que o comprovam.

A ideia mais radical e mais desconcertante de obra de arte, de literatura e de crítica que se pratica hoje no Brasil talvez seja a dele. Dos seus livros de artista e de seus ensaios performáticos que requerem uma entrega total ao “ser-aí” no mundo – espécie de *dasein* à brasileira – e do qual extraem-se máximas de uma vida de artista ou estar em experiência de arte, chama a atenção a conferência na PUC que também está em conformidade com o prólogo e a epígrafe do trabalho pluridisciplinar *Cérebro-ocidente/Cérebro-brasil* (2015), que diz: “pode-se propor que dois jovens homens se engatem um frente ao outro de modo tal que só caminhem pela Bienal em alegres pulo e afeto e estar-se em experiência de arte” (CORRÊA DOS SANTOS, 2015, p. 13). Em reiteração a uma palavra poético-crítica anterior – iluminada por um *remix* daqueles que são excelentes no ofício artístico: os outros, por sobre os quais uma mão escreve, fere, rouba, transa e pode ainda fumar um cigarro no final se o quiser ou pedir um beijo –, Roberto Corrêa dos Santos grita: “o super-homem será /não o mais forte/ não o mais duro/ não o mais livre/ será/ apenas/ o extremamente entregue”. Esse poemaço está no livro experimental escrito por Alberto Pucheu (2012) sobre – e com – Roberto.

Mas, precisando de apresentações, ele mesmo o faz: Indicativo de uma performance no metrô. 1. Desculpem-me incomodar o sossego de vocês. Meu nome é Ninguém. Sou doutor e pós-doutor pela NYU. Falo bem francês, inglês, italiano, espanhol e algo da língua portuguesa do brasil e com facilidade traduzo

do latim, do grego e do alemão. Trabalho na UERJ e estou sem nada em casa para comer. Não duvidem de mim. Não fossem as crianças lá de casa eu mesmo aceitaria morrer de fome e frio já que depois do despejo estamos na rua. Ó gente de boa-vontade, conto com sua ajuda e caso queiram posso recitar no original todo Homero<sup>15</sup>.

Aqui, uma apresentação trágica de si mesmo, porque ela traz consigo o esfacelamento que tem ocorrido na Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ, como um dos reflexos diretos e indiretos do golpe político ocorrido no Brasil em 2016. Mas o rumor dessa sua inflexão, sempre nova, sempre desestabilizadora já aparece em publicação da *Revista Ipotesi* (2013), quando escreve sobre o pensamento brasileiro no contexto de afirmação política dos últimos anos antes do golpe, entendido como “pós” e “com” Oswald de Andrade, que faz com que o pensador Roberto desafie o receptor – seja ele o leitor, seja ele o com quem se compartilha um ato de escrita e leitura. Mais ainda o leitor dito especialista, sim, ao estabelecer diretrizes textuais que fogem à normatividade vigente das revistas que precisam passar pelo crivo avaliativo das agências de fomento à pesquisa e, por isso, ele opta também por publicar naquelas que criam, sob julgamento próprio, uma política editorial que condiga ao perfil dos programas aos quais se vincula.

Trata-se de uma tessitura porosa na arte brasileira contemporânea. Primeiro, porque ela abandona a prisão das distinções de gênero da análise estrutural e do ensino secundário; segundo, porque não admite a ausência de afetos intelectuais dos mais atávicos; não admite que esse atavismo inclusive deixe de se impor direta e ostensivamente em seus apontamentos cartográficos do pensamento, flagrado em seus mais altos voos, permitindo-se flertar com a obra de arte. Os afetos intelectuais são os outros a construir e a desconstruir o seu olhar arguto, clínico, intempestivo. Clínica de uma vida de artista.

O artista Roberto Corrêa dos Santos vive se apropriando e se sobrepondo aos outros, os mais e mais reais sem ele; em seus ensaios teórico-crítico-experimentais fala por meio e através da esquizografia que ele cunhou pensando na interferência e na aderência à escrita de um terceiro – enfrentada, pela crítica

---

<sup>15</sup> Publicação no Facebook em 04 de agosto de 2017.



literária tradicional, exclusivamente sob os panos cerimoniais da referencialidade –; Roberto vivencia, em um teatro invisível criado em torno de si, a possibilidade de ser o outro e ser ele mesmo sem que o percebamos, de assumir o rosto de alguém cujo nome está registrado em cartório, mas criar uma prosódia nova para a caixa vocálica de uma persona que se apresenta e atrai olhares e atenção penetrantes. Uma vida de artista que testa o artista no outro.

Como dito no texto “O selvagem a falar do selvagem” (OLIVEIRA, 2013), em que dançam a vida de artista de Alberto Pucheu e a vida de artista de Corrêa dos Santos: operar clinicamente na escrita de outros escritores, radicalizar a maneira de operar o texto alheio via próprio texto, utilizar recursos como o risco ou a linha que marcam uma outra voz em operação, a inserção do crítico como personagem da crítica, a tenção na relação com o texto criticado, a procura do estar à altura dele e preservá-lo em sua alteridade através de um distanciamento. Enquanto seu mais fiel leitor, Alberto Pucheu diz que é a partir de uma fratura, de um desconhecimento ou de uma cegueira que surge a impossibilidade da comunicação com o texto criticado ou deste se sustentar como original, por isso Roberto, na tentativa de abrandar o crime e a crueldade que se cometem com o outro texto, faz uso de um negativo na denominação dos agentes que operam na literatura, a saber: não-escritores, não-poetas, não-críticos e, claro, não-leitores: todos estes voltados para o fora da linguagem, para a não-representatividade, para o “mais e mais real”.

Mas vocês estão diante de uma peça. Há um sentido dúbio de levar uma vida de artista, diz Roberto. “Ele leva uma vida de artista” porque não trabalha, só se diverte, só vive na ordem do prazer. Ou “ele leva uma vida de artista”, diz alguém até mesmo com certa inveja, porque ele tem uma luz que é só dele. O verbo “levar” em “levar uma vida de artista” remete à sombra de algum peso, como um camelo no deserto. Caso fosse “ele tem uma vida de artista”, o verbo “ter”, de possuir uma vida de artista, ser proprietário dela passa por uma admiração, ou também pela inveja, pela recriminação, pela vingança de alguém que fala que ele “tem uma vida de artista”.

Corrêa dos Santos entende uma vida de artista sem os verbos “ter” e “levar”, mas uma vida de artista como uma força nominal, como se todos pudessem agarrar a vida de artista e conduzir-se nessa embarcação. A vida de

artista não é, pois, uma vida de ególatra, uma vida de artista é o apagamento do indivíduo. Quanto mais se está em uma vida de artista, mais se despersonaliza, mais não se é, mas a-subjetiva é a sua força. Ela está aberta à dispersão, disposta a abrir uma coisa e fechar uma coisa. Não há ideia do fracasso, mas do movimento.

No artista tudo é obra. Uma vida de artista que não tem uma gente, uma identidade, mas tem um sopro. Na práxis de uma vida de artista, há o tornar-se obra, o salto para a alegria. Como a artista Brígida Baltar, em obra feita em sua casa, em que não há necessidade de móvel, pois se constrói uma cova confortável, como se uma morte provisória fosse emancipada no dia a dia, ao mesmo tempo em que essa cova fosse uma cadeira de pé que pudesse sustentar sozinha o peso dessa morte cotidiana:



**Imagem 5.** Brígida Baltar, *Abrigo*, 1996, foto-ação 60 x 40 cm (cada) Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/34-brgida-baltar/> Acesso em 15 jan. 2018.

Despersonalizar-se não só como Baltar, mas também como ocorre com Marina Abramovic: a artista está presente porque ali toda ação é uma ação de artista. Uma vida de artista que já orchestra o indivíduo e não o contrário. Ela, que pensa um modo diverso para um rompimento amoroso, performatiza e quase celebra o acontecimento. Sobem ela e o antigo marido até as muralhas da China. Eles se olham pela última vez e seguem, para sempre, uma direção oposta. A vida de artista se funde à vida civil. Mas o que a artista sérvia não consegue prever é que tempos depois, na performance “A artista está presente”, o seu ex marido surge e senta à sua frente, como um “expectador qualquer” que, no entanto, desestabiliza a artista presente, que cai em um choro compulsivo.



**Imagem 6.** Abramovic e Ulay na muralha da China. Disponível em: <http://www.athinorama.gr> Acesso em 24 fev. 2018.

O que representa a arte performática, que se origina dos eventos teatrais de futuristas, dadaístas e surrealistas, talvez seja o pioneirismo do que Roberto Corrêa dos Santos esteja dizendo. A tentativa de destruir as fronteiras entre artista e público por meio dos “happenings” encontra uma ancoragem na vida de artista que se pode também presumir das performances de Allan Kaprow, Jonh Cage, Yoko Ono, e todos aqueles que fundaram o grupo *Fluxus* em 1960. Isso porque, na inspiração primeira em Marcel Duchamp, compreendiam a obra de arte como transpondo a lacuna existente entre a arte moderna e a vida cotidiana. “Em vez de uma arte de autoexpressão, que eles acreditavam supervalorizar o indivíduo, os artistas defendiam uma arte política que estava interessada no mundo físico e nos temas sociais a eles inerentes” (FARTHING, 2011, p. 512-513).

Esses nomes da arte performática antecipam o que Roberto está chamando de uma vida de artista, também como clínica de artista, de onde se pode inclusive sugar a dor do cotidiano, que é o avesso do bem-estar vinculado a ter ou levar uma vida de artista. Dentro da caixa de uma vida de artista pode haver o não confortável da vida de artista, mesmo que a clínica de artista queira livrar-se disso. A clínica é, pois, um eterno tornar-se obra, ser a obra, dispensando-se os gastos de energia com o procurar o início das coisas, mas

escancarando a primeira porta à frente, “inaugurando o ir em frente” (CORRÊA DOS SANTOS, 2015, p. 90).

Um homem cruza uma montanha gelada com a maior violência e rigor que a neve em tempestade pode atingir alguém. Ele se cobre com os panos mais densos. Ele carrega um objeto coberto por um saco, transportando-o com dificuldade por sobre o morro gelado. Em determinada altura, o homem, sem forças, deixa o objeto rolar de volta por acidente para uma posição bem abaixo do que já se havia conseguido. Então ele volta até onde o objeto estacionou, pega-o e retoma a subida, de modo ainda mais resiliente.

Ao chegar ao topo da montanha, ele deixa o objeto e volta para refazer o trajeto, rolando, um de cada vez, mais dois objetos estranhos, embalados com um saco preto. Ao terminar as três ardorosas subidas, o homem retira o capuz, desembrulha os objetos, que eram três atabaques, e começa a tocá-los, executando um ritmo caribenho em meio ao frio cortante das altitudes elevadas. Essa performance de artista, cujo título é *Polaris*, faz parte de uma exposição intitulada *La cosa está candela* de um coletivo de artistas contemporâneos de Cuba, chamados “Los Carpinteros”. E a obra nasce.

*Careço de nuvens  
Flores eternamente suspensas*

*A clareira abriu-se  
No acaso o universo habita*

*Mais tarde é a sumarenta aurora  
Escrevo contra a completa loucura*

*A fadista canta  
Que sejamos sombra dos amores*

*Dentro desta nave  
Olhos esbarram-se nas montanhas.*

O post no Facebook é de 27 de dezembro de 2015 e vem precedido pelos dizeres: Um poema composto com versos dos amados amigos Marcia Carneiro e Luiz Fernando Medeiros, constantes do livro “TÍMPANOS”. Depois o mesmo post foi compartilhado por Roberto Cossan – nome de guerra escolhido pelo artista na maior rede social do planeta – em 27 de dezembro de 2017, com o

comentário de Marcia Carneiro em seguida: Você é o sol! Um novo ano criativo, alegre, amoroso e intenso, querido Cossan!. A construção da mensagem na internet tem sido mote para diversas discussões em torno da linguagem no sistema de computadores. Roberto Corrêa dos Santos publica, no Facebook, posts de artista.

A mesma justificativa que ele utiliza em “Cérebro-Occidente / Cérebro-Brasil” poderia ser usada para pensar suas postagens-poema: “5. – Sim, trata-se do pensamento (não o pensamento em seu sentido filosófico, mas o pensamento, ele mesmo, flutuante e permanente: ora isso, ora aquilo; o pensamento que vagueia, descontínuo e incessante; não se para de pensar, embora se desvie a atenção ao pensar): do pensamento que se repete, vai, volta: voa ao modo das obsessões” (op. cit., orelha). As obsessões do pensamento são típicas obsessões de uma vida de artista.

Pensar o ocidente e pensar o Brasil ao modo das obsessões, tornando-as um método, entendendo o método como uma categoria “gótico-metafísica” (CORRÊA DOS SANTOS, 2015, p. 17): “aceitei o modo de agir das obsessões: abri, por gosto, a boa porta aos fantasmas: ideias e frases retornam, alteram-se, sustentam-se, repetem-se, bem assim: a letra-vulto pediu-me para voltar, que volte – eu disse” (ibid., p. 17). A concepção de Corrêa dos Santos se abre para todas as possibilidades do pensamento que se põe em doação absoluta ao estar no mundo para querer pensá-lo de maneira livre. Não que isso seja fácil, porque a obsessão mesma já é algo que, no fundo, escraviza; mas porque o pensamento, livre da acepção que o vincula especificamente à filosofia, é capaz de convocar muitos outros corpos que querem dançar e se afirmar em potência sempre afirmativa. É a lição que Roberto tira de *Elogio da loucura*, de Erasmo:

“Por meio da medicina do riso, há de se quebrar a rigidez daquelas figuras sempre demasiadamente ‘sérias’, aprisionadas a caracteres fixos, a leis imutáveis, a crenças de verdade, a servilismos congelantes: sentimentos parasitas. Tais seres – fracos – no livro, nomeiam-se: *estoicos, alquimistas, gramáticos, pedantes*. E mais: os pesados eruditos, os *obtusos oradores*” (CORRÊA DOS SANTOS, 2015, p. 33).

As palavras de Erasmo de Rotterdam, direcionadas aos grupos dos que estão acoplados a uma sisudez formal, defende a loucura dos desacreditados que

estão à margem, mas que podem, como Roberto Corrêa dos Santos, querer escrever “contra a completa loucura”, que é outra: a mais estoica, a mais alquímica, a mais gramatical e pedante; porque a loucura que é relegada aos desajustados jamais se obriga a lembrar-se de tudo, jamais se lhe escurece o sorriso, porque na medicina do riso “*Jamais [se] desejaria beber com um homem que se lembrasse de tudo*” (ibid., p. 37), mas com quem “faz pálida a história, robustece geografias, cartas, mapas, terrenos, espaços: e corpos”, ou com quem nos faz ingressar “na orla da Cutura” (ibid., p. 18).

Para isso, Roberto precisa pensar a vida de artista por meio da alteridade: “E para avançar nesse esforço de reinventar a alteridade, dois: Espinosa, Nietzsche – o arco dos afetos, da diferença, o braço a braço, o cumprimento, o distinguir: O par diferido. O ímpar. Trabalhos para a emergência de *o outro outro*” (ibid., p. 25). Por que Espinosa? Por que Nietzsche? O primeiro deles, como diz André Scala (2003, p. 12), porque a força de sua filosofia “está em ter entristecido a alegria dos tiranos, dos teólogos, em ter negado a sua perfeição”. A filosofia para Espinosa está completamente vinculada à liberdade, à liberação das impotências, da tristeza, da superstição. O segundo deles, Nietzsche, porque é capaz de trazer a filosofia do campo da ciência para o campo da arte, emancipando a palavra vinculada estritamente ao conceito e libertando a exposição de ideias da lógica puramente argumentativa. Nesse sentido, opera-se um outrar-se, tomando como base essas duas sumidades de forças que se cumprimentam e conversam, na medida em que a alteridade poderia ser repensada junto com eles quando:

“ – É um *outro-outro* já aqui: ao invés de bloqueios, abre-se esse *outro-outro* às construções de vida em curva e vento e sol: nele, vigor: risos e saltos: de outra massa (estranha e surpreendente para o Cérebro-Occidente) faz-se o *Cérebro-Brasil* (que planta o e; mais: o complexo movimentar de possíveis; mais: o co-; mais: a linha-desenho horizontal; mais: o esticar o espaço-puxadíssimo-puxadinho; mais: o resolver-gambiarrando: o rir e o rir, o não recuar-se a, um aparelho a fazer erguer-se e proliferar e expandir, em força aguda, penúrias. Arquivos próprios, currículos implícitos, bibliotecas vocais: etc etc etc)” (CORRÊA DOS SANTOS, 2015, p. 26).

As proposições de Roberto Corrêa dos Santos então buscam nos dois pensadores-artistas ocidentais uma correspondência com o pensamento brasileiro que se caracteriza também no rir, no improvisar, no criar modos de existência potenciáveis no inesperado, naquilo que se dispõe e que pode ser acessado e evocado pelas experiências diárias. E a experiência que gera o Cérebro-Brasil não é de fato o já feito, o consabido, mas “de um ato que requer o desconhecer sempre; trata-se de um estar solto do feito como alguém se solta de uma mordação: o feito seria apenas, e já bastante, a marca da corda no rosto. E essa, essa todos portam” (ibid., p. 39).

A marca da corda no pescoço como metáfora da experiência do pensamento brasileiro é que torna o pensar o Brasil pós golpe 2016 uma tarefa das mais difíceis para um artista como Corrêa dos Santos. “ESTAR VIVO JÁ É GUERRILHA”, ele grita em 12 de agosto de 2017 em sua página pessoal. Após um tempo frutífero em que Roberto produz muito sobre a afirmação dos últimos anos, o que impera em suas publicações mais recentes é o escancaramento da dor e da difícil situação brasileira atual<sup>16</sup> que barra as suas potências criadoras. Aqui, a afirmação se dissipa porque castram-se os modos mais brasileiros de se conceber o novo, de se conceber o que pejorativamente é chamado de “jeitinho brasileiro”, mas que, ao gosto dos nossos desígnios, delira, dança e pulsa como em nenhuma outro lugar.

Roberto expõe de um modo muito eficiente e conciso todas as coisas que lhe vêm como se por meio de exigências de uma vida de artista. Ele não se demora na distinção entre poesia e ensaio e em como a poesia o frequenta com maior facilidade, ao passo que o ensaio lhe demanda maior trabalho. As ressonâncias do poeta-artista por isso mesmo aparecem como uma caixa vibratória capaz de reverberar um canto só ouvido por aqueles que se permitem

---

<sup>16</sup> Há postagens extremamente virulentas contra o Brasil atual e contra o silêncio imperioso da massa que foi às ruas pedir pelo impeachment de Dilma Rousseff, como a de 9 de setembro de 2017: “1. Não é possível que ninguém fale de alguns dos motores mais visíveis no comando da destruição das forças afirmativas do país: o moralismo rasteiro e coletivo, a ideia de homem de bem, a fantasia de juízes justos e corretos, o sonho de política virgem, a teatralidade ético-senil dos locutores de tv, o aprisionamento à hipnose religiosa advinda do repetir sem cessar quantidades de moedas afastadas propositalmente de suas anteriores destinações sociais concretas. Onde os anarcoartistapensadores nesta terra, onde?”

a demora. Algo que no ambiente virtual parece encontrar enorme dificuldade de ocorrência.

“1. Disse certa vez ao Alberto Pucheu que fazer poesia para mim é como talvez seja para muitos cantar, fácil: como se abre a bica, e a água sai; nesses dias a bica tem resistido, nunca antes senti tal resistência (creio travar-me a bica o Brasil de agora).

2. Disse também ao Alberto Pucheu que o ensaio teórico-crítico exige de mim um esforço grande, tão grande que dele me afasto sempre que posso: o ensaio persegue-me, vem a convites; a poesia, a poesia ninguém uma só vez me solicitou escreva (Alberto Pucheu diz ser justamente o oposto: para ele ensaio virá, pois nasce do trabalho; a poesia, a poesia para ele, quem sabe talvez: nasce a poesia de uma força alta e possivelmente quântica).

3. Não sou devoto nem da poesia nem do ensaio: sou devoto do gozo (não posso explicar além disso: devoto sou do gozo).

5. Admiro os artistas devotos: todos são amplos, são os maiores: devotam à obra e obtêm da obra o pleno êxtase: daí dedicarem-se ao sagrado fazer.

6. Para mim, o gozo como obra deve sempre ir lambendo e lambendo e lambendo o postergar: não-fazer, descuidar, deixar seguir, estender ao máximo o não fim da coisa: foder o fluxo; isso: foder o fluxo”<sup>17</sup>.

Por outro lado, como se vê, o artista deixa escapar o que de fato se configura uma potência: o gozo. Escrever é gozar e foder o fluxo. Permitir que os devires nos conduzam e ele, seja a uma expressão de gozo ensaístico, seja a uma expressão de gozo poético. O ensaio teórico-crítico-experimental ou poema expandido, como bem o conhece Alberto Pucheu, é de um esforço hercúleo para Roberto. Mas abandoná-lo por um instante até que a força quântica se instaure no corpo e permita se espreguiçar e produzir com o ânimo dos que dormiram na rede, poderia ser esse foder o fluxo, esse enrabar os escritos, esse abandonar à sorte de um abismo o que não se pode dominar por completo.

Uma vida de artista pensada por Roberto Corrêa dos Santos por meio da escrita vai criando uma interconectividade, um construto lexical que se repete, porque precisa ser mastigado, digerido, pensado novamente, ampliado, arejado. Palavras já bem utilizadas em textos vários de uma teoria contemporânea que abraça outras inflexões. A palavra “efeito”, como um campo ativado de alta e

---

<sup>17</sup> Publicação no Facebook em 26 de dezembro de 2017. Sobre poesia e ensaio, e gozo (para Sara Marta Attié e Marcelo Correa).



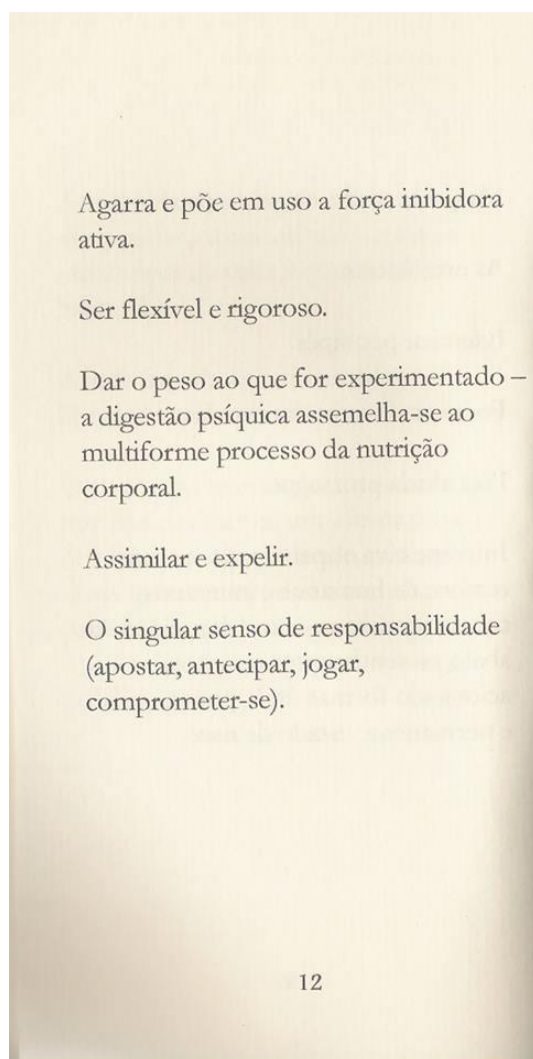
mordaz força crítica. Que requer a palavra “deslocamento”, como a troca, a alteração, o câmbio. Que chama a palavra “lugar”, como aquele habitado por forças. Que têm em si a palavra “subjetividade”, como o estar agora diante do que é assubjetivo. Que é movida pela palavra “maquinal”, como a executar espécies de campos de vitalizantes sinais. Que atinge a palavra “transbordamento”, como coisa, ato ou gesto que se inscrevem de modo a entender que marcas identificadoras falham.

E, também, a palavra “expandido”, como ampliado que alude à ideia de fora de registro firmado. Que evoca a palavra “horizontalidade”, como a abertura e a expansão dos bens dos mares, das terras e dos desertos, ao menor passo. Que exige a palavra “política”, como o solo quente das composições matéricas e afetivas de muitos entes que veem o largo operar das várias moedas que constituem a vida. Que pode chegar à palavra “extremo”, como escolha que demandará ter em conta a parede e ver o que da parede fazer, beijar a parede, furar a parede. Que é também a palavra “atitude”, como obra advinda de certo gesto em certo ato, como estado de vigor de existência.

Toda atitude demanda a palavra “intensidade”, como entrega ardorosa à força e ao sopro. Que convoca a palavra “ação”, como aquilo que se produz como sendo da natureza da palavra “dispositivo”, como algo que aciona, marca, risca, corta, fende, destina, junto à capacidade expansora da palavra “fluxo”, como filamentos que seguem muitas rotas. Que são vigores da palavra “dispersão”, como movimento que já não pertence à história, mas à palavra “geografia”, como espacialidades, mapas, linhas, corpos, cartas, regidos segundo as leis da palavra “dobra”, onde o mutável dá-se lá, no mover-se em ramagens, nas sobras, nos restos, nos cúmulos, sempre, sempre, compondo partilhas, redes, ocupações, nomadismos, membranas, contágios, contatos, camadas... (CORRÊA DOS SANTOS, 2015, p. 138-141).

A atitude de risco frente àquilo que se deseja abordar, que requer comprometimento, entrega, aposta, coragem. Uma vida de artista que compreende o poder entrar e o poder sair dos lugares, que se abre a respiradouros múltiplos das potencialidades que frequentam os corpos e das energias que os deslocam e arrastam. Mas uma vida de artista que se movimenta

por entre à inexorável finitude das intensidades, como o post de 22 de outubro de 2017, extraído do livro "OSWALD: ATOS LITERÁRIOS" (2000):



**Imagem 7.** Fotografia de página postada publicamente por Roberto Corrêa dos Santos em sua conta no Facebook.

Tudo nasce pela intensidade da força, ainda que essa força possa ser reduzida da caixa da vida de artista no momento em que castram o melhor dessa força. A vida que se deseja afirmar, dançar e se esgarçar num bailado incansável pelo mundo precisa dispor o corpo-mente na (des)ordem das pulsações que geram produção de singularidades cujos afetos sejam libertadores. É por isso que encontramos em Roberto Corrêa dos Santos aquele mesmo artista que se confunde com sua obra porque sua obra é também fundida ao expectador que o observa. E se o seu expectador é violentado com

as mais diversas formas de alienação (ou seja, aquilo que se tira de alguém), ele também é privado do que em princípio seria uma cláusula pétrea ou um direito inalienável: a liberdade de correr, de beijar e abraçar o outro e com ele comungar uma vida vivível sem os golpes que nos extirpam as vísceras em pequenas bicadas constantes e ininterruptas.

A *piccola* conferência de Roberto Corrêa dos Santos termina como qualquer outra. A diferença é que o seu corpo é potente e forte o suficiente para arrastar aqueles que estiveram por ali ouvindo-o, atentos, perplexos. Ele convidara um homem da plateia para beijá-lo quando fosse o momento de a conferência chegar ao fim. Todos riram. Ele disse que poderia ser um beijo de língua, um beijo afetuoso como no texto “Nossa casa sem paredes”, de André Monteiro (2017) para Corrêa dos Santos (“aceita. aceita o amor à vida vinda; faz falta não fazer vida vir”). Roberto, dono do seu corpo. Sua expressão amável e dócil inspira uma segurança como se o domínio de todos os seus movimentos fosse algo simples de se conquistar. Que atividade física mantém aquela vitalidade? Que atividade intelectual retém e dispersa aquele sopro?

Não há atividade que possa ser colocada em analogia com o acontecimento que é Roberto Corrêa dos Santos. E contrariando talvez os escritores que pensam na constituição de um público leitor, ou contrariando aqueles que são considerados artistas dentro de pré-requisitos a que Roberto não atende, a vida de artista supera o sujeito que se expressa e, com isso, cumpriria a sua função de olhar o mundo com outros olhos. Ocorre que não é isso que move o artista tal como o concebe Roberto. Em 2 de agosto de 2017, ele posta um poema em sua conta na rede social Facebook:

Não escrevo para pessoa alguma  
ou para mim,  
escrevo para a escrita;  
fizesse um bolo  
estando sozinho,  
faria-o para o próprio bolo:  
um bolo que se faz apenas para ele, o bolo;  
para isso, para seu existir.

Roberto Corrêa dos Santos sorri com a alegria de uma criança. Ele sai de cena; a obra, nasce.

## **A leveza dos grandes esforços: anotações sobre levantamento de peso olímpico (LPO)**

Ao contrário das bailarinas cujos pés se cobrem com a delicadeza das sapatilhas e não mostram o impacto causado pelos movimentos tenros e sofisticados de suas danças, o corpo dos atletas de levantamento de peso olímpico (LPO) se afirmam no mais bruto, duro e ancorado ao chão, como os rinocerontes e elefantes das savanas do Quênia, velando, por outro lado, a alegria da entrega, que se configura num elemento indispensável à arte dos grandes atletas: a impavidez.

Usar o levantamento de peso olímpico nestas que deveriam ser as considerações finais não é um mero recurso pirotécnico para ludibriar o leitor. Os esportes mais embrutecidos, ou seja, que exigem resistência, força, equilíbrio e concentração, aparentemente podem ser associados às modalidades excessivas, que fazem mal ao corpo a longo prazo; comumente os atletas são taxados de brancos, idiotizados, com um parafuso a menos ou até mesmo vinculados a uma estranha seita cujos princípios são erigidos por diferentes formas de manipular halteres. Médicos afirmam uma coisa; fisioterapeutas, outra; preparadores físicos, um outro diagnóstico diferente. Nutricionistas intervêm; a escola aborda o assunto com preocupação; a mídia, com sensacionalismo; os pais, com desespero. E a modalidade segue desconhecida.

O que proponho aqui nestas últimas palavras é uma primeira percepção sobre esse esporte ainda pouco conhecido no Brasil, pelo olhar de quem também o pratica de maneira amadora. Seja evocando aquela confluência anterior da experiência artística ao esporte, seja coroando-o enfim com os louros das artes, mas sem que isso seja também o mais importante, o LPO poderia encontrar o seu *rythmos* grego como qualquer modalidade, vista como bela ou não, que frui os seus movimentos.

E o que a crítica literária tem a ver com isso? Da mesma forma que Alberto Pucheu está em busca de um paradigma para o poeta e o crítico em seu arranjo (e o empréstimo dessa ideia poderia ser tanto o então paradigma que a tese se permitiu buscar, quanto a acusação e o reconhecimento de que a busca é

intermitente, justamente porque ela é também devir), a tarefa do atleta de LPO poderia ser análoga à tarefa do crítico literário que tem em mãos uma dificuldade em princípio imensa: mobilizar pesos, histórias, referências, catálogos, posicioná-los no lugar certo, torná-los palpáveis ao receptor, táteis ao iniciante, possível ao descrente, desafiador ao competitivo e até mesmo cidadão ao excluído. Além de tudo, tanto o levantador de peso quanto o crítico literário podem sugerir que suas técnicas tornam ambas as tarefas executáveis e praticáveis por qualquer pessoa.

Se o crítico é capaz de mobilizar um volume de obras de maneira que seu feito pareça uma tarefa absolutamente possível para aquele que se coloca o desafio de fazê-la, dentro sempre das condições de exequibilidade que envolvem desejo e aptidão, esse crítico estaria agindo conforme um levantador de peso, mesmo que imaginemos às vezes que nem um nem outro conseguirá resistir àquilo que decidiu enfrentar.

Na metáfora nietzschiana presente nas três metamorfoses, o primeiro discurso de Zarathustra em que o espírito do homem, de camelo se torna leão e de leão, por fim, criança, o bom levantador de peso olímpico poderia assumir os três espíritos ao mesmo tempo – como um “camelo que dança” (MEDEIROS e MONTEIRO, 2015). Aparentemente, o levantador de peso olímpico só tem o espírito do camelo. Aceita cargas mais pesadas? *Check*. Espírito forte? *Check*. Espírito de suportaçã ao qual inere respeito? *Check*. O levantador de peso olímpico, com seu espírito de suportaçã, pergunta: “O que há de pesado para que eu o tome sobre mim e minha força se alegre?”.

O levantador de peso precisa depositar todo o poder às suas pernas. O corpo que agacha em frente à barra precisa trabalhar como um todo, mas são as pernas é que agem como se perfurassem o chão. O movimento se chama *deadlift* ou levantamento terra. Não há possibilidade de usar somente a força dos braços, pois isso poderia destruí-los. O peso da barra às vezes supera em duas ou três vezes o peso corporal do atleta, por isso é preciso posicionar o corpo com perfeição. Se, ao levantar a barra, alguém concentrar o peso na região da lombar, isso pode custar dias de fortes dores ou, em casos extremos, uma grave contusão.

Todo o poder às pernas, mas o corpo inteiro está em movimento. Os peitos se alargam, o quadril se afasta procurando manter o centro de gravidade, a

cabeça se posiciona para a frente sem que se olhe para baixo ou para cima, mas para frente (ou para o nada), os braços são colocados na direção dos ombros com os punhos cerrados em alternância. A respiração é profunda, todos os movimentos precisam ser pensados antecipadamente.

Nesse momento as pernas começam a trabalhar, a barra está pesada, pesa 120, 130, 140 quilos para os que já têm certa prática, mas pode chegar a 220, 260 quilos para os atletas de pesos elevados; os braços sustentam, a mão sente os calos se abrirem, os joelhos precisam estar bem flexionados e direcionados para fora; na subida, as pernas podem vacilar, mas quanto mais se se apoia no chão em contato com toda a sola do pé, melhor é o movimento. O quadril se ergue quando a barra se aproxima do joelho, as canelas sentem o atrito do ferro áspero e podem sangrar. O momento é decisivo: antes e depois dos joelhos tudo pode dar errado, até que a barra passa pelas coxas e o corpo entende que é possível se erguer até a postura ereta, quando todo o peso da barra é sustentado próximo à cintura, e a barra, presa pelas anilhas de pesos diversos, é mantida em equilíbrio.

O camelo, em busca da verdade, pode, no entanto, padecer de fome na alma. Pode ligar-se de amizade aos surdos que não ouvem o que queremos, pode estender a mão aos fantasmas quando vêm nos assustar, pode caminhar em marcha para o deserto. O camelo pode levantar peso morto.

É por isso mesmo que o levantador de peso olímpico poderia também ter o espírito do leão. Ele quer ser senhor de seu próprio deserto? Pense num campeonato de LPO e imagine o espírito não somente de competição, mas sobretudo de quem deseja a todo tempo superar-se. Quer lutar para vencer o dragão? O levantador de peso diz: “Eu quero”, mas se coloca o sagrado “não” ao dever. Ele não tem a obrigação, mas ele pode. E o atleta, destemido, ágil e indômito como o leão não pode criar ainda para si novos valores, mas pode criar para si a liberdade de novas criações, como um ato de rapina. Outros dois movimentos do levantador de peso olímpico que tem o espírito de leão são os movimentos de arremesso: o *clean* faz com que a barra com as anilhas laterais seja levada até o peito, mantendo-a apoiada sobre os ossos da região peitoral e dos ombros; o *jerk* eleva a barra até as alturas, com os dois braços esticados.

Na fase final do levantamento *clean*, os cotovelos são flexionados ao máximo para cima. A abertura dos braços se mantém próxima à cintura e as mãos (que exigem mobilidade da região dos pulsos) são flexionadas para trás para que a barra se apoie no momento em que for encaixada ao peito. Mas tudo se inicia com a barra no chão e o corpo posicionado com a mesma postura do levantamento terra, com a diferença de que são pesos menos elevados; aqui, porém, o movimento é mais complexo. Ele exige a mesma concentração, a mesma elaboração mental antecipada, o mesmo cuidado com a postura, os mesmos peito aberto e quadril afastado, o mesmo equilíbrio. A barra é arrastada pela canela e as pernas, como sempre, fazem o primeiro trabalho. Após os joelhos, ela deve ser mantida sempre em atrito com o corpo.

Quanto mais se coloca peso na barra principal, tanto mais a atenção deve ser redobrada sobretudo após os joelhos, pois o corpo precisa de impulso para arremessar a barra. Subindo com ela até a cintura, o movimento pélvico, juntamente com a energia potencial acumulada pelas pernas, explode com a máxima potência arremessando a barra para cima, enquanto os braços aproveitam a força de todo corpo para evitar gastar energia, mas eles se preocupam em fazer o movimento com os pulsos e com os cotovelos o mais rápido possível para que o esforço seja mínimo. No momento em que a barra é lançada, o levantador se abaixa e encaixa a barra no peito com os joelhos flexionados, até que ele se levante em postura ereta, com a primeira parte do movimento executado.

O segundo movimento de arremesso é o *jerk*. Na posição final do *clean*, o levantador tem a possibilidade de esperar por uns instantes até que ele se concentre no próximo movimento. A atitude é rápida. A posição das pernas no final pode ser com elas abertas e alinhadas ao corpo, da esquerda para a direita, ou alternadas a noroeste e a sudeste. Então, com a barra apoiada ao peito e as mãos para trás segurando-a com os cotovelos ainda erguidos para cima, o corpo pega o maior impulso possível e arremessa a barra para cima, terminando com ela erguida até o esticar total dos braços do levantador e o corpo em sua máxima demonstração de poder e elegância.

Mas por que o rapace leão precisa ainda tornar-se criança?

O levantador de peso olímpico teria, por fim, o espírito entregue da criança. O esquecimento, a possibilidade de um novo começo, a possibilidade de um novo jogo (a roda que gira por si mesma), a possibilidade de um movimento inicial, um sagrado dizer “sim”. Como o narrador de Clarice Lispector em *A hora da estrela*: tudo no mundo começa com um “sim”. Uma molécula dizendo sim a uma outra molécula. A criança nascendo de um grande “sim”, de um grande arranco afirmativo para a vida. E o levantador de peso olímpico tendo a mesma vontade para conquistar o seu mundo.

O arranco, também chamado de *snatch*, é um movimento completo do céu ao chão. É a maior demonstração no LPO de força, técnica, explosão, precisão, elegância e leveza. Toda a postura esperada para o movimento terra e para os arremessos se repetem no arranco, mas agora os braços se posicionam mais abertos e afastados do alinhamento da cintura. Isso porque os cotovelos irão suspender a barra de modo também aberto para que ela seja erguida com precisão no momento final.

Na posição inicial, os peitos se alargam, os braços, ao pegarem a barra no chão, estão em posição aberta, triangular, a concentração precisa acontecer de modo sereno. Porque, por mais que se levante uma barra de peso próximo, acima, ou bem acima do peso do levantador, se ele não souber dizer “sim” ao movimento, se ele afirmar antecipadamente sua derrocada antes mesmo do primeiro tranco de seu corpo, se o seu espírito não se entregar ao esquecimento e deixar que o mais importante ali seja a criação do impossível, ele sucumbirá ao vacilo. Ser um levantador de peso olímpico com o espírito de criança é olhar para o impossível e estender-lhe a mão em cumprimento.

Então as pernas começam a trabalhar, como sempre. A primeira parte do movimento é mais lenta, os quadris se afastam, o centro de gravidade é encontrado, o olhar se volta para o nada, a barra é erguida com calma, até o momento em que ela já está tateando as coxas e aumentando progressivamente a velocidade de subida para que o arranque final e definitivo possa suspender a barra com os braços esticados e totalmente abertos, não sem antes de o corpo todo se abaixar como se entrasse por baixo da barra. O movimento termina quando o levantador ergue totalmente o peso e triunfa. A criança assim conquistaria o mundo e esta tese encontraria o seu fim...



Exceto por alguns detalhes.

A minha primeira tentação foi pensar que cada um dos três nomes com quem dialogo (Friedrich Schlegel, Henry Miller e Roberto Corrêa dos Santos) assumisse respectivamente, cada um deles, o espírito (e a atitude corporal) das fases da metamorfose nietzschiana e de um movimento do LPO. Algo um tanto quanto pré-arquitetado ou indutivo, a partir do momento em que a escrita desta tese foi ganhando corpo e se definindo de modo mais amplo, e ganhando a sua unidade.

Por mais que Schlegel já tenha proposto há muito tempo uma discussão aberta em torno da literatura, da arte e do pensamento como um todo, ele supostamente estaria atrelado a uma leitura da antiguidade que o fizesse assumir o espírito de suportaçã do camelo, sendo o *deadlift* (ou levantamento terra) o seu movimento possivelmente característico. Por outro lado, Henry Miller, se livrando dos dispositivos violentos da distopia moderna, supostamente estaria mais próximo da alçada dos leões e dos movimentos do *clean and jerk* (ou arrancos); ao passo que Roberto Corrêa dos Santos teria supostamente superado a fase do leão, por ter atingido a entrega livre a uma vida de artista, algo que só a criança poderia ser capaz, e por isso o seu movimento poderia ser o impressionante *snatch* (ou arremesso).

No entanto, todos esses três autores, assim como o levantador de peso olímpico, assim como todo e qualquer ser humano, têm potencial para exercer um pouco de sua porção camelo, leão e criança ao mesmo tempo. Ser filósofo, narrador e artista é ter as corcovas pesando sobre as costas feito o camelo, a fim de que o agenciamento enciclopédico seja uma necessidade circunstancial, mas de modo geral valorizado por uma sociedade que vê na erudição e no virtuosismo algo de grande valor. Ser filósofo, narrador e artista é poder também criar quimera e arbítrio até no que existe de mais sagrado, assim como o leão o faz, a fim de arrebatá a sua própria liberdade ao objeto de um amor maior: o perigo, o risco, a errância, o rasgo sorrateiro de um golpe em direção ao desconhecido. Ser filósofo, narrador e artista é poder admirar-se, feito a criança, com a quebra de expectativa gerada pela potência criadora da vida em curso, com suas doces violências e vicissitudes, que geram, de repente, a alegria dos que não sabem e descobrem; a maestria de quem, de repente, aprende. E os três movimentos

principais do levantamento de peso olímpico não poderiam deixar de exigir, em um só tempo, o corpo e o espírito do camelo, do leão e da criança. Todos em sua completa e estranha exuberância, todos em sua imantada distância, todos em sua discreta sinfonia.

Com efeito, a atitude de agenciar escritos de diversas naturezas dentro de um propósito criador é ousado o suficiente em uma tese de literatura que dialoga com muitos campos de saberes. A inquietação de Alberto Pucheu com relação ao surfe de ondas gigantes, assim como a minha inquietação com relação ao LPO se tornaram um debate opostamente complementar. A destreza dos surfistas contrasta com a dureza dos halterofilistas em um primeiro momento, mas ambas as modalidades esconderiam aquilo que talvez nunca seria dito sobre elas, para efeito de ilusão, isto é, para que o que se pense sobre esses feitos não supere a primeira impressão. Mas, não com certa dificuldade, pode-se dizer que há dor e sofrimento no surfe ao mesmo tempo em que há gozo e glória no halterofilismo. Da mesma forma, pode-se pensar a relação entre a literatura e a crítica em um jogo de velar-se e desvelar-se, como se o poeta guardasse a sua porção crítico e o crítico guardasse sua porção poeta, de modo que em algum momento ou em algum lugar esse jogo encontrasse um fim e o poeta e o crítico pudessem se fundir em uma mesma figura. Mesmo que, talvez, a exemplo de Heidegger, como duas retas paralelas que só se encontram no infinito.

O uso de autores distantes no tempo, mas talvez próximos em alcances e dilatamentos expressivos, como o são Friedrich Schlegel, Henry Miller e Roberto Corrêa dos Santos, faz com que possamos aprender com eles e com todo um universo de autores que acreditam que a literatura é capaz de engendrar saúde e sobretudo que o corpo está sendo estimulado a mover-se, transmutar-se e reconhecer-se em um corpo outro todas as vezes em que a experiência artístico-literária se sucede.

Já o paradigma para a relação entre literatura e crítica literária poderia ser construído dentro do apelo à expansão constante para outras áreas do saber, outras inteligências, outras experiências que só enriquecem o que já é muito rico: a literatura. O progressivo, a sinfilosofia em Schlegel; a rebelião em Miller e a entrega em Corrêa dos Santos são atividades criadoras que podem ser reconhecidas como atividades vitais de corpos que se colocam em

movimento e provocam uma abertura na linguagem que, ao fim e ao cabo, une várias estâncias do saber em uma possível comunhão.

Nesta tese, por vários motivos, a voz do pesquisador não pôde deixar de se confundir com a voz do criador, que por sua vez não pôde conter as necessidades que fazem parte de uma vida que também deseja se entregar ao vórtice da criação. Minha voz inevitavelmente se confunde com a voz do professor e com a voz do artista e de muitas formas isso fica claro na leitura deste texto. Se o corpo aparece como marca indelével de qualquer escrita que se permita criadora, literária, artística, é porque esse corpo está sob efeito de vários dispositivos extracorpóreos que fazem desabrochar não somente aquilo que de antemão se convocou, mas também o inesperado, o incômodo, o urgente de uma vida política que esbarra a todo momento em outros corpos e com eles constroem afetos tristes e alegres, inevitavelmente. O momento político brasileiro, marcado pelo golpe político perpetrado pelas elites econômicas contra o povo brasileiro é um desses dispositivos que não cessam de tornar os nossos corpos mais fechados à vida que estávamos prestes a aprender a construir com maior vigor.

Mas, por enquanto, não há nada de errado em sonhar com uma literatura em que se possa pensar em afetos que liberem os espíritos e os corpos das neuroses, das paranoias e dos golpes cotidianos exercidos contra os indivíduos; uma literatura que seja esse lugar onde os corpos se exercitem e cumpram, sem que isso seja uma obrigação, as atividades que poderiam também liberar todos os hormônios do bem-estar e da alegria. Como a proteína Miosina a carregar uma Endorfina, ao longo de um filamento, em direção à parte interna do córtex parietal do cérebro, gerando a felicidade. Se observarmos a imagem, disponível em anexo, a proteína parece carregar um fardo muito pesado, em sendo um corpo minúsculo demais para um hormônio deveras grande, proporcionalmente falando.

Uma literatura que consiga, pois, ser produzida sob os auspícios da razão, mas que essa razão possa ser ressensualizada em corpos que guardam as chamas que são expurgadas todas as vezes que os abalos sísmicos da nervura corporal entram em atividade. É por tudo isso que esta pesquisa aqui ensaiada buscou o tempo inteiro exercitar-se sem se fraturar, a fim de que todos os dias, quando se voltasse à dedicação a sua escrita, se pudesse construir,

paulatinamente, a ideia de que toda escrita é a história de um corpo em movimento.

## Referências

ACEVEDO, Willian; GUTIÉRREZ, Carlos; CHEUNG, Mei. **Breve história do Kung Fu**. Tradução Flávia Delgado. São Paulo: Madras, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias** – a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALIGHIERI, Dante. Inferno. In: \_\_\_\_\_. **A divina comédia**. Tradução Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2017.

ANDRADE, Carlos Drummond de. O lutador. In: **Poesias**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1942.

ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. São Paulo: Martins Fontes; Brasília, INL, 1972.

A ONDA. Direção: Dennis Dandel, Produtor Christian Becker e Nina Maag, Alemanha, Constantin Film Produktion GmbH e Rat Pack Filmproduktion GmbH, 2008, DVD.

ARENDT, Hannah. **A promessa da política**. Tradução Pedro Jorgensen Junior. Rio de Janeiro: Difel, 2008.

BARTHES, Roland. **Aula**. Aula inaugural da cadeira de semiologia do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.

\_\_\_\_\_. **Como viver junto.** Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 5-22.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto.** Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua.** Tradução Mário Laranjeira. 3ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. **O desejo de pintar e outros poemas em prosa.** São Paulo: Noovha América, 2008.

BENJAMIN, Walter. **O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão.** Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1999.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir.** Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tópicos)

\_\_\_\_\_. **O instante da minha morte.** Tradução Fernanda Bernardo, Porto: Campo das Letras, 2003.

BORGES, J. L. O imortal. In: **O Aleph.** Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp. 7-25.

BOSI, Alfredo. (Org.) **Leitura de poesia.** Série Temas vol. 59. São Paulo: Ática, 2001.

CALCANHOTTO, Adriana. (Org.) **É agora como nunca:** antologia incompleta da poesia contemporânea brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CAMPOS, Augusto de. **O anticrítico.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: \_\_\_\_\_. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAVALCANTI, José Antônio. **Movimento suspeito**. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2016.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução Alberto Pucheu e Caio Meira. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 11, p. 165-177, 2004.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes, Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORRÊA DOS SANTOS, Roberto. **Cérebro-Occidente / Cérebro-Brasil**. Arte-escrita-vida-pensamento-clínica – Tratos contemporâneos –. Rio de Janeiro: Editora Circuito: Faperj, 2015.

\_\_\_\_\_. Cérebro-Brasil: o pensamento aqui e hoje aos 15 anos de afirmativa existência política. O pensamento pós e com Oswald. **Ipotesi** – Revista de Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora. V. 17, nº1, jan/jun, 2013. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

\_\_\_\_\_. **OSWALD ATOS LITERÁRIOS**. Belo Horizonte: 2 Luas, 2000.

\_\_\_\_\_. **Uma vida de artista**. Conferência de encerramento de atividades acadêmicas promovidas pelo corpo discente do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras, PUC-RIO, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=omZpVfiOVOc>> Acesso em 10 jan. 2018.

DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida... Tradução Alberto Pucheu e Caio Meira. In: **Terceira Margem**, ano IX, nº 11, 2004.

\_\_\_\_\_. Carta a um crítico severo. In: \_\_\_\_\_. **Conversações**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

\_\_\_\_\_. Mistério de Ariadne segundo Nietzsche. In: \_\_\_\_\_. **Cadernos Nietzsche**, nº 20, 2006. pp. 7-17.

\_\_\_\_\_. ¿Que és un dispositivo? In: \_\_\_\_\_. **Michel Foucault, filósofo**. Tradução Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1/ Gilles Deleuze, Félix Guattari. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2/ Gilles Deleuze, Félix Guattari. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2011.

\_\_\_\_\_. **O que é a filosofia?**. Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia? Tradução Tatiana Rios e Marcos Siscar. **Inimigo Rumor**. 10 maio 2001, pp. 113-116.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe**: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Tradução Caio Meira et. al. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

\_\_\_\_\_. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.



\_\_\_\_\_. **Levantes**. Catálogo da exposição no Sesc Pinheiros, São Paulo: 18 de outubro a 28 de janeiro de 2018.

ELIOT, T.S. **O uso da poesia e o uso da crítica**: estudos sobre a relação da crítica com a poesia na Inglaterra. Tradução Cecília Prada. (Coleção crítica, história e teoria da literatura) São Paulo: É Realizações, 2015.

\_\_\_\_\_. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio**. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

ESPINOSA, Baruch. **Ética**. Tradução e notas Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e Antônio Simões. In: **Espinosa**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os pensadores)

ESTEVES, Lainister de Oliveira. **A Crucificação necessária**: o projeto literário de Henry Miller. Dissertação (mestrado) – UFRJ/ IFCS/ Programa de Pós-graduação em História Social, 2009.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Tradução de Paulo Polzonoff Jr. et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FIGUEIREDO, Eurídice. Roland Barthes: da morte do autor ao seu retorno. **Revista Criação e Crítica**, São Paulo, n. 12, p. 182-194, jun. 2014. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em 15 mar. 2016.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 22ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche**, vols. I e II. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

\_\_\_\_\_. **O que é um autor?** Portugal: Veja/Passagens, 2002.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANÇA, W. **La Rochefoucauld e a influência em Nietzsche**. Disponível em: <<http://grupodeestudosnietzsche-ufpel.blogspot.com.br/>>. Acesso em 15 mar. 2016.

GALEANO, E. **Palavras andantes**. Tradução Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 1994.

GARRETT, Almeida. **Viagens na Minha Terra** – 9ª ed. Lisboa: Ulisseia, 1997.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica** – cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Elogio da beleza atlética**. Tradução Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HEGEL, G. W. F. **Curso de estética**, volume IV. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Trolle. São Paulo: Edusp, 2004.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 22.ed. Tradução Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Tradução de Valerio Rohden e Udo Moosburger. Editora Nova Cultural, Coleção Os Pensadores. 1996.

KRAUSS, Rosalind. A escultura em campo ampliado. Revista **Arte e Ensaios**, Nº.17, 2012.

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1970.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIMA, José Renato Nascimento. **O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão segundo Walter Benjamin**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação Social da UFJF. Juiz de Fora, UFJF, 2012.

LIMA, Natalie Araujo. A crítica literária e o campo expandido: uma proposta interventora para o cenário brasileiro a partir de Flora Sussekind. **Antares**, Vol. 6, nº 12, jul/dez 2014. p. 127-139.

LUCKÁCS, Georg. I. O fenômeno da reificação. In: \_\_\_\_\_. **História e consciência de classe** – Estudos sobre a dialética marxista. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003. pp. 194-239. – (Tópicos)

MEDEIROS, Luiz Fernando; MONTEIRO, André. **Liublublublá: mastigações de um camelo**. Juiz de Fora: Bartlebee, 2015.

MELO NETO, João Cabral de. A Carlos Drummond de Andrade. In: \_\_\_\_\_. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora – Sabiá, 1973.

\_\_\_\_\_. “A fábula de Anfión”. In: \_\_\_\_\_. **Cabral** – antologia poética. São Paulo: Sabiá, 1972.

\_\_\_\_\_. Poesia e composição. In: \_\_\_\_\_. **João Cabral de Melo Neto** – obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

MILLER, Henry. **Sexus** – a crucificação encarnada. Tradução Roberto Muggiati. Porto Alegre: L&PM, 1983.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios**: uma seleção / Michel de Montaigne. Organização M. A. Screech; Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

\_\_\_\_\_. Nossa casa sem paredes. Revista **Cult**. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/nossa-casa-sem-paredes/>. Acesso em: 12 abr. 2018.

MORUS, Thomas. **Utopia I**. Tradução Anah de Melo Franco. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2004. (Clássicos IPRI)

NEGRI, Antônio. O acontecimento “levante”. In: DIDI-HUBERMAN, G. **Levantes**. São Paulo: SESC, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução Mário da Silva. 18ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

\_\_\_\_\_. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NUNES, Benedito. **A clave do poético**. Tradução e Organização Vitor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, E.N. **Militância poética**: Indiscernibilidade entre Poesia, Crítica e Filosofia na escrita de Alberto Pucheu. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2014. 83 p.

\_\_\_\_\_. O selvagem a falar do selvagem. In: **IPOTESI** – Revista de Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora. V. 17, n2, jul./dez. 2013. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

OVÍDIO. **As metamorfoses**. Tradução David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PASOLINI, Pier Paolo. A ex-vida. In: BERARDINELLI, Alfonso; DIAS, Maurício Santana. (Org.) **Poemas**: Pier Paolo Pasolini. Tradução e notas Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEREIRA, Raquel Catunda. Pornografia e transgressão na obra literária de Henry Miller. **Entrepalavras**, Fortaleza – ano 5, v.5, n. esp., p. 122-138, ago/dez 2015.

PINTO, M.C. **Albert Camus** – um elogio do ensaio. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1972.

PLATÃO. **A República**. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996.

\_\_\_\_\_. **Íon**. Tradução, introdução e notas de Monique Canto. Paris: Flammarion, 2001.

PRIMA, Diane de. Cartas revolucionárias. In: COHN, Sérgio. (Org.) **Poesia beat**. Azougue especial. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

PUCHEU, Alberto. **Giorgio Agamben**: poesia, filosofia e crítica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

\_\_\_\_\_. **A fronteira desguarnecida** (Poesia reunida 1993-2007). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Mais cotidiano que o cotidiano**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

\_\_\_\_\_. **Roberto Corrêa dos Santos**: o poema contemporâneo enquanto o “ensaio teórico-crítico-experimental”. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.

RIBEIRO, Djamila. (Org.) **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento, 2017.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

ROSA, Guimarães. A terceira margem do rio. In: \_\_\_\_\_. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, pp. 32-35.

SANT'ANNA, Sérgio. Conto (não conto). In: MORICONI, Italo. (Org.) **Os cem melhores contos brasileiros de século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 511-516

ROSSI, Daniel. **Uma representação de Henry Miller**: do período francês à virada mística (1930-1940). Tese de doutorado em Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara), 2016.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. 26. Ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

SCALA, André. **Espinosa**. Tradução Tessa Moura Lacerda. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SCHLEGEL, Friedrich. Conversa sobre poesia. In: \_\_\_\_\_. **Fragmentos sobre poesia e literatura** (1797-1803): seguido de conversa sobre poesia. Tradução Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016. pp. 481-555.

\_\_\_\_\_. Fragmentos sobre poesia. In: \_\_\_\_\_. **Fragmentos sobre poesia e literatura** (1797-1803): seguido de conversa sobre poesia. Tradução Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

\_\_\_\_\_. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SOCIEDADE dos poetas mortos. Direção: Peter Weir, Produtor Paul Junger Witt e Tony Thomas, Estados Unidos, Silver Screen Partners IV e Touchstone Pictures, 1989, DVD.

SOUZA, José Cavalcante de. (Org.) **Os pré-socráticos**. Fragmentos, doxografia e comentários. Tradução José Cavalcante de Souza et. al. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1996.

THE BIGGEST Surf Story of the Year – Maya Gabeira's Brush with Death. 29 de out. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EZdOW2yStu0>>. Acesso em 01 fev. 2018.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze**: uma filosofia do acontecimento. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 2016.



## Apêndice

### Pequeno manifesto da poesia sem gracejo

Será preciso dizer que somos jovens, desatentos e apaixonados? Disso se encarregarão os velhos e suas concubinas de milênios de cultura nas costas, tenham eles vinte ou setenta anos. E algum cheiro de mofo. Firulas sem propósito, sem proposta, fogo brando, dirão. A eles talvez não importe o que estamos falando. Mas a nós importa, assim como a quem mais se interessa pela distração adolescente e pela ingenuidade declarada. Pois carregamos uma herança, talvez desde a baixa modernidade, uma herança de uma sociedade em crise. Crise disso, crise daquilo. E enquanto nos debatemos, as telas de computadores e TVs pasteurizam Macabéa, Riobaldo, Álvaro de Campos, Manu Bandeira e Marionaíma. E vêm nos falar que deixemos de criancice? Seria interessante renunciar à poesia que é chamada de poesia só porque querem chamá-la poesia? Ou da poesia de subgêneros e subclasses publicadas a esmo em pastas e links na internet? Convivência de sorrisos amarelos. De samba bom, samba ruim. Do poeta eternamente em crise porque sofreu bullying e não sabia o que era isso. A poesia precisa se libertar das neuroses e ser menos egoíca querendo ser heroica. Precisa ser voz de quem a tem como uma forma de vida e como criação desta, sem forçação, ou pseudagem, sem ser através de intervenções obsoletas em chiqueiros estudantis, levantando vários exemplares do deus do labirinto com palavras de ordem, compilando os melhores comentários do companheiro Acácio *greatest hits*. Poesia manifesto é caô pra liberdade, mas precisa-se dela em momentos de abismo. Não é se colocar em zona de conforto por vaidade artística, mas por saúde e paixão. T tirar a poesia da doença, poesia fazendo hemodiálise, mas permitir a poesia de influência e angústia freudiana, sem aspas, que se permite a calóricos adjetivos. Por que não? Estamos no limbo à caça das palavras, não é mesmo? A poesia que enfia só a cabecinha e fecha tudo em três vezes sem entrada. Geral segue sua nau. Criação de filhos monstruosos. Poesia como criação de imagens sem

embasamento teórico, sem socar a teoria na poesia. Pelo poeta sem calmantes e leviandade intelectual, pelo poeta clichê-boêmio, que tem o direito de ir pra seu castelo emendar alexandrinos pra posteridade, pois uma hora ele desce de lá. Em proveito do poeta filósofo letrado desde criança, sempre são danadinhos e espertos esses; o poeta modernete, o poeta do rap, o deleuzeano, o roseano, a claricete, o camelete, o loser, o mano, um monte de zumbis da Ana Cristina César caminhando pelos corredores, o poeta do grafite no muro da escola e os sérios e respeitosos que discutem em reuniões exclusivíssimas. Com todos a gente aprende alguma coisa, embora torçamos o bico com uma atitude ou outra, uma rima pobre ali ou uma disritmia acolá. Poesia concreta? De pau a pique. Cheia de goteiras. Poesia furo pra tudo quanto é lado. Quando um autor encarna na pele alheia e faz daquele poeta sair emulando deus e o povo, digo, emulando os autores, eles que estavam mortos desde que declaram sua morte, mas aparece hora ou outra em vídeos duvidosos afirmados pelo fantástico. Sem medo das apóstrofes, o poeta não se reprimirá, mesmo sem saber as respostas, mesmo sem saber direito o que é poesia, a escola do mundo os ensinará, nossas mães estavam certas. A persistência também ensina, o trabalho, a transpiração e as inspirações que, igualmente, é importante não desacreditar delas enquanto marcas deixadas diariamente em nosso corpo. Mas a convivência entre tudo jamais deve ser pacífica e de mão beijada. Palavras como máquinas de guerra. Uma anarquiazinha não dói. Poesia, meu caro, é arte injusta e cruel, assim como o teatro, assim como a música, injustas artes em que todos acham que podem fazer. Pela poesia servente de pedreiro, que trabalha e observa o companheiro. Aprende a mexer na massa, manejar as ferramentas, calcular precisões sem intenções arquitetônicas. Poesia pra se odiar Fernando Pessoa e deixar a sofisticação cabralina pra depois, sem precisar queimá-los em praça pública. Poesia também caixa de brinquedos. Poesia que toca Raul, toca Faulhaber, Tafuri, Basílio, Augusto, Fonseca, Neto e Leocárdio. A poesia é mara, o poeta é belza, coisas que inventamos. Por todos aqueles que beberam uísque com gelo da ponta do iceberg, todos aqueles que conheceram o segredo da Jurema, a cal de Rebeca e o pau do índio. Contracorrente da conta corrente cartesiana e mal paga. Contra esses comportamentos que nos fazem pender para as coisinhas, as fofquinhas e os

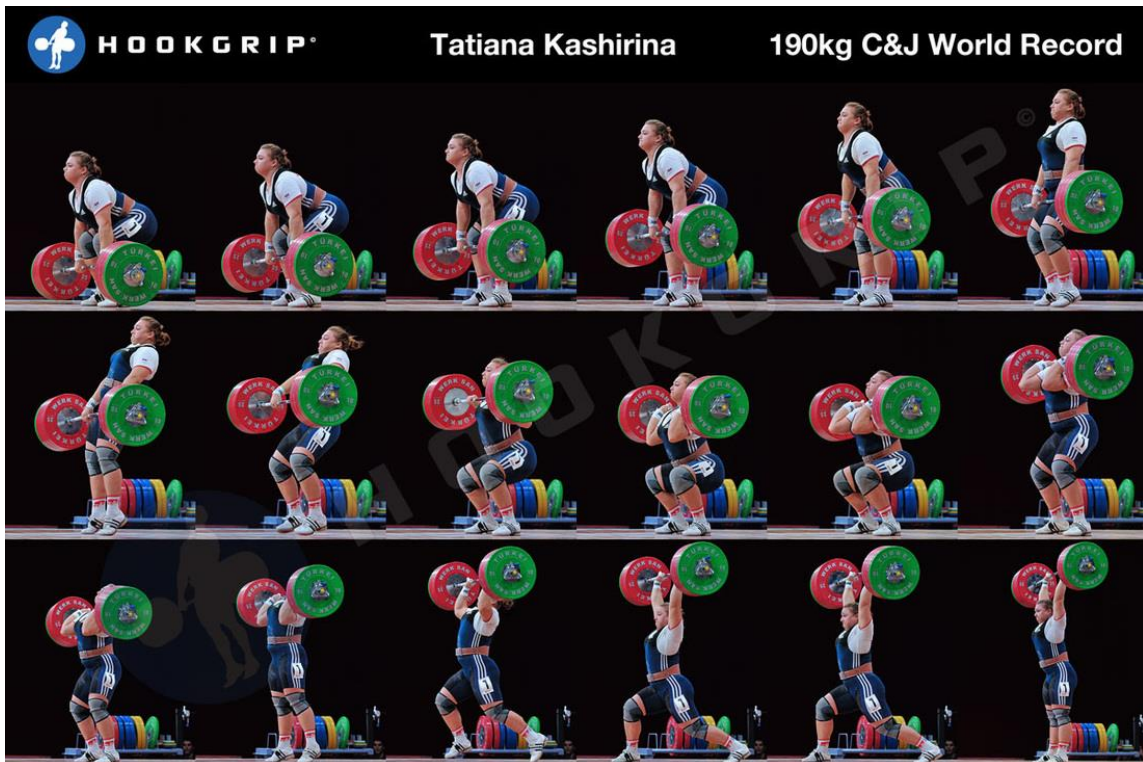
risinhos, a mediocridade das disputas paroquiais na busca pelas melecas de ouro dos poetas federais. Cara de paisagem pra discutir essa linguística dura, essa ciência que nos chama e pedimos só mais cinco minutos de sono. Preferimos uma ode a quatro mãos nos encontros tediosos, uma anti-ode solitária cagada após o big brother, três ou quatro poemas-piada (na verdade, muitos), uma epopeia sem tema, dois sonetos rimados no fundo da gaveta e um de verso livre aspirante a Claro Enigma. Poesia em processo, poesia em formação. Devir, de-vir. Que não debulha dicionários em busca da melhor opção. Poetas-Chico sem canção. Ou que rimam amor e dor na cara dura sem se tornar poesia xexelenta, dos poetas que leem um livro e ficam se achando na comunidade e nos fóruns de discussão. A favor da poesia panfleto, dessas de explodir a ilha de Manhattan ao som de Rage Against the Machine. Poesia não-sei-nem-o-que-é-que-tá-acontecendo-lá-fora-e-não-me-venham-com-esse-papo-de-alienação. Poesia pra beijar a mão do crítico cinzento e dizer que se ele falar bem do nosso livro nos sentiremos na obrigação de não o recomendar a ninguém. Nem o crítico nem nosso livro. Poesia fetiche. Ter o livro impresso em casa e gritar: é meu! Poesia quando abaixamos a tevê e continuamos ouvindo a música da novela no vizinho. Poesia saiu do estado é outro país. Poesia virou a casaca, pegou birra, uó! Poesia que só hoje bateu o recorde esperado para o mês. Poesia com margem de erro de dois pontos percentuais para mais ou para menos. Poesia que antropofagiza os mortos por enchentes entrevistados no jornal nacional. Poesia que, por uma questão ética, politiza a imagem do homem torturado na faixa branca da bandeira, com todo o terror dessa imagem, e denuncia a tinta no mesmo homem a fim de que comece o carnaval. Poesia que não vai à missa do fulano na quarta-feira só para aqueles que deus deixou entrar nas igrejas. Poesia anti-gemido inefável. Anti-espírito. Anti-luz. Anti-vento só por ventar. Anti-canto gregoriano que parece ter vindo do quinto dos infernos. Poesia que fomenta ódio à tentativa de ódio ao ódio à poesia. Poesia que assume ser estilo de época e poesia que assume ser equívoco de época. Subproduto da primeira contracultura com orgulho de bater no peito, aquela romântica! Poesia provisória, claro. Pra se fazer agora e rasgar amanhã, ou pra se guardar no fundo da gaveta e só tirar quando nos esquecermos dela e, aí sim, ela se tornar poesia potente. Pra acreditar piamente

no que diz sem ter que pensar em qualquer justificativa que torne a poesia boa ou ruim, pra esfregar na cara da mocinha de nariz em pé, mas com ternura e perdão, feito um doce bárbaro. Pra terminar o verso e mandar pr'O Poeta, pra ler no Eco e massagear o ego, pra ser musicado por Edson Leão, pra ser desdobrado por André Monteiro e pra ser indicado pelas Scher. Assim fazemos poesia. Menos aborrecimento, mais amizade. Por escolha e por imanência. Mas com inclinações pra Álvares de Azevedo, Rimbaud, Verlaine ou Jovita. Mesmo que depois abandonemos essa forma, cresçamos enfim, aprendamos alguma coisa com os sabichões, deixemos de ser camelos e passemos a leões ou crianças, com a alegria inocente e a mais viva das poesias, sem medo de morrer aos vinte e sete ou nos tornar nossos próprios heróis que não morrerão de overdose.

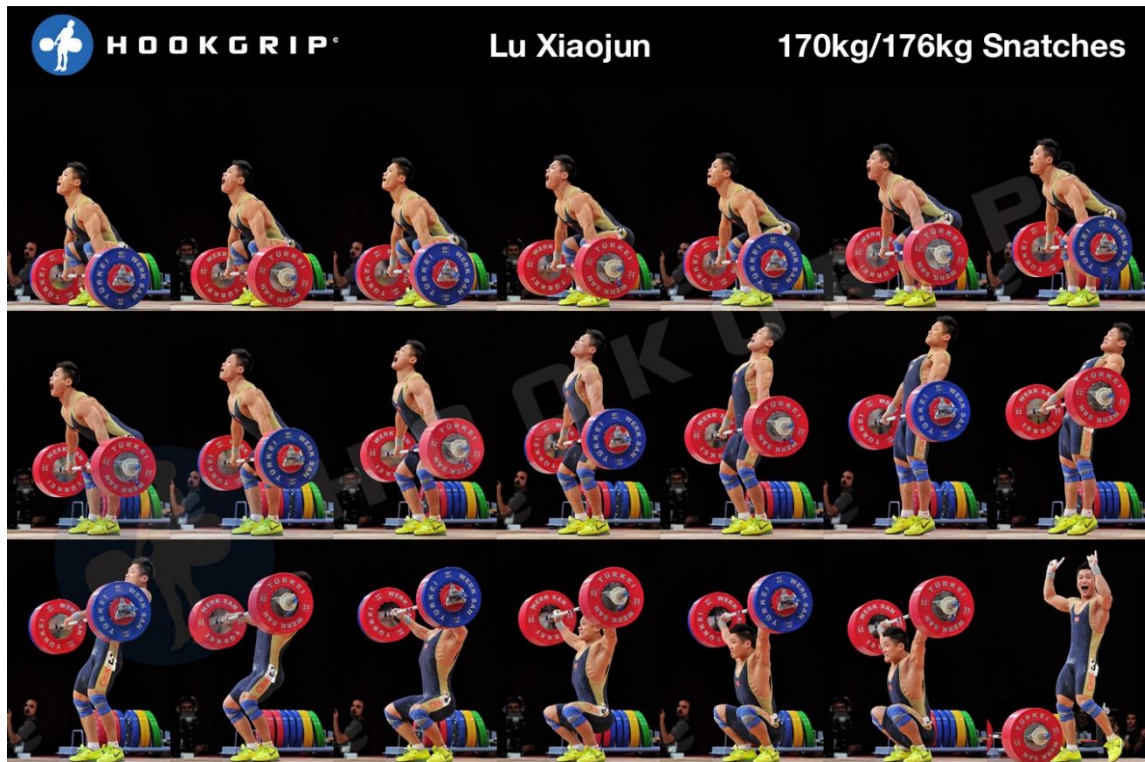
## Anexos



**Imagem 8.** *Deadlift* ou levantamento terra. Disponível em: <<http://startingstrength.com>>. Acesso em 15 jan. 2018.

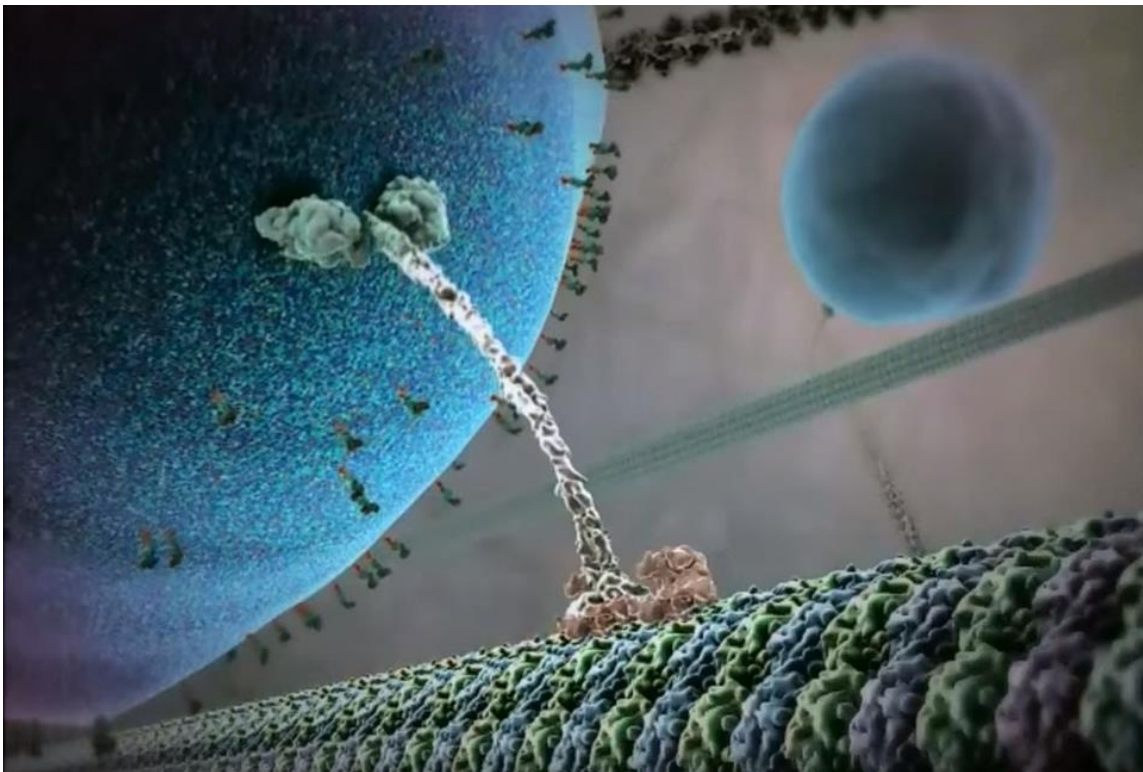


**Imagem 9.** A atleta russa Tatiana Kashirina, recordista mundial no movimento completo de *clean and jerk* ou arremesso. Disponível em: <<https://www.dakotaweightlifting.com/lifts.html>>. Acesso em 15 jan. 2018.



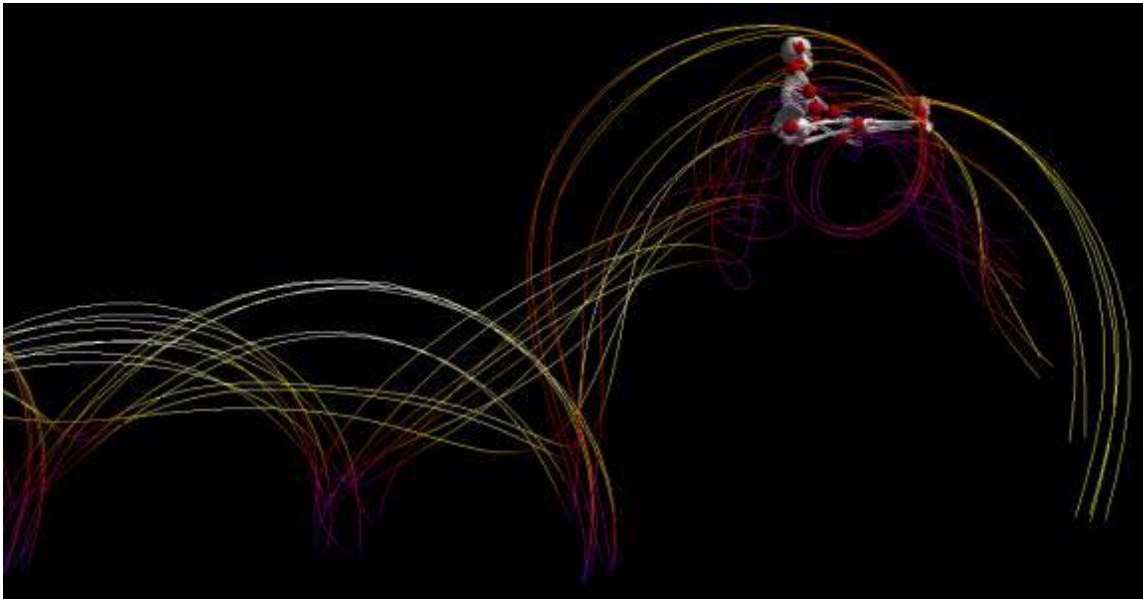
**Imagem 10.** O tricampeão mundial de *weightlifting*, Lu Xiaojun (China) executando o *snatch* ou arranco. Disponível em: <https://mbweightlifting.net/what-is-weightlifting/>  
Acesso em 15 jan. 2018.





**Imagem 11.** Proteína Miosina carregando uma endorfina. Disponível em <https://imgur.com/gallery/FUkONoP> Acesso em 02 fev. 2018.





**Imagem 12.** Salto duplo twist carpado ou “Dos Santos”. Disponível em <http://demotu.org/o-salto-duplo-twist-carpado-por-daiane-do-santos/>. Acesso em 02 fev. 2018.



**Imagem 13.** É preciso aprender a ficar submerso: mergulho. Arquivo pessoal, Ilha de San Andrés, Colômbia, 2018.