

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO

ENQUANTO NÃO NASCER O “AMANHÃ”.
A estreia de José Guilherme Merquior (1959-1961)

LUCAS FERREIRA RODRIGUES

GOIÂNIA
2025



UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Lucas Ferreira Rodrigues

3. Título do trabalho

ENQUANTO NÃO NASCER O "AMANHÃ". A estreia de José Guilherme Merquior (1959-1961)

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Lucas Ferreira Rodrigues, Usuário Externo**, em 08/04/2025, às 16:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ulisses Do Valle, Professor do Magistério Superior**, em 08/04/2025, às 18:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5298734** e o código CRC **87D1897F**.

LUCAS FERREIRA RODRIGUES

ENQUANTO NÃO NASCER O “AMANHÃ”.

A estreia de José Guilherme Merquior (1959-1961)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades.

Linha de Pesquisa: Ideias, saberes e escritas da (e na) história.

Orientador: Prof. Dr. Ulisses do Valle.

GOIÂNIA

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Rodrigues, Lucas Ferreira
ENQUANTO NÃO NASCER O "AMANHÃ". [manuscrito] : A estreia de José Guilherme Merquior (1959-1961) / Lucas Ferreira Rodrigues. 2025.
CLXXXIX, 189 f.

Orientador: Prof. Dr. Ulisses do Valle.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2025.

Bibliografia. Anexos.
Inclui tabelas.

1. Amanhã. 2. Teoria da recepção . 3. História das ideias. 4. História dos intelectuais. 5. Memória. I. Valle, Ulisses do , orient. II. Título.

CDU 94



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE HISTÓRIA

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº **010/2025** da sessão de Defesa da Tese de **LUCAS FERREIRA RODRIGUES**, que confere o título de **Mestrado(a) em História**, na área de concentração em **Culturas, Fronteiras e Identidades**.

Ao/s seis dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e cinco, a partir da(s) **14h00min**, via **Videoconferência**, realizou-se a sessão pública de **Defesa de Dissertação** intitulada **"ENQUANTO NÃO NASCER O "AMANHÃ". A estreia de José Guilherme Merquior (1959-1961)"**. Os trabalhos foram instalados pelo(a) Orientador(a), Professor(a) Doutor(a) **Ulisses do Valle (PPGH/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor(a) Doutor(a) **Carlos Oiti Berbert Júnior (FH/UFG)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Murilo Gonçalves dos Santos (UFJ)**, membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta, a fim de concluir o Julgamento da **Dissertação**, tendo sido(a) o(a) candidato(a) **aprovado(a)** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) **Ulisses do Valle**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao(s) **seis dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e cinco**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Oiti Berbert Junior, Professor do Magistério Superior**, em 07/03/2025, às 17:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristiano Pereira Alencar Arrais, Coordenador de Pós-Graduação**, em 10/03/2025, às 14:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ulisses Do Valle, Professor do Magistério Superior**, em 10/03/2025, às 16:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5163592** e o código CRC **175F6968**.

Referência: Processo nº 23070.008217/2025-04

SEI nº 5163592

Para o amanhã

AGRADECIMENTOS

Diz-se que a escrita é um trabalho solitário. Não nego, mas somente se por escrever entendermos os instantes em que o grafite do lápis toca a resma de papel. Acontece que a escrita nasce, antes até do que na cabeça, no coração. Em uma conversa informal, em uma leitura rotineira ou em um momento introspectivo aprendemos a desejar uma *questão*. Me lembro do meu deslumbramento com a disciplina de *Teoria e Metodologia História I*. O professor, que para minha grata alegria aceitou participar da banca de qualificação e defesa, era o Dr. Carlos Berbert Oiti. *Questões* surgiram durante aquelas aulas. Lembro-me também da minha curiosidade por um filósofo do primeiro século chamado Apolonio de Tiana. Quase o estudei com a professora Dr. Ana Teresa. Não o fiz depois de ouvir um conselho que nunca deixou de ressoar em minha memória: “A escolha do seu objeto de pesquisa é um casamento. Você vai dormir e acordar com ele. E se um dia você se separar, será como em um divórcio.” Essas palavras me assustaram, provavelmente muito mais do que ela imaginava. Eu sou um homem que acredita no casamento e naquela época já desejava casar. Para a minha felicidade, o casamento veio, e logo durante o mestrado. Logo, a segunda parte do conselho tornou-se ainda mais assombro, o divórcio passou de uma ideia para uma realidade cujo sentido seria romper com aquilo que mais amo e que mais investi. Em paralelo, entendi que estava certo ao não ir para área de História Antiga. Apesar do meu interesse pelo campo, minha paixão intelectual com a *Teoria da História*.

Em minha trajetória como graduando passei por diversas matérias e professores, mas foi durante a pandemia em uma disciplina de *Pesquisa Histórica* que conheci o meu orientador Dr. Ulisses do Valle. Que o seu curso seria importante em minha formação, me era claro. Que seria bom, me era agradável. Mas que seria um fio condutor desta pesquisa, foi *questão* de espanto. Desde o início, fui muito bem acolhido e dirigido pelo historiador. Não tenho nenhum receio em afirmar que as virtudes desta dissertação devem ser compartilhadas com ele. O inverso não é verdadeiro. Se algum vício ou falha existe, é por inteira responsabilidade minha. Agradeço, portanto, ao intelectual Ulisses do Valle; e a todos os outros que contribuíram diretamente para essa escrita. Especialmente, agradeço aos dois que aceitaram ler e criticar – e com isso me ajudar – na composição deste texto, Dr. Carlos Oiti e Dr. Murilo Gonçalves. Agradeço também aos professores João Alberto, Marlon Salomon, Raquel Machado, Ana Teresa, Fabiana Frederigo, Breno Mendes, Cristiano Nicolini e Renata Nascimento, pelo ensino e auxílio oferecidos. São muitos os nomes que poderiam ser incluídos, mas esses foram representativos em minha jornada.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da UFG, obrigado. Apesar de minha timidez, sempre fui respeitado e muito bem tratado pelos funcionários, sejam os terceirizados que sempre cuidaram de nosso ambiente físico, sejam aqueles que na secretaria responderam as minhas dúvidas mais triviais sobre as burocracias do mestrado e afins. Por isso, a Cintila e Margarida, muito obrigado. Mais uma vez, há muitos outros nomes a serem citados, mas não poderia deixar de agradecer nominalmente essas mulheres.

Aos meus amigos de curso e, especialmente, aos meus amigos com quem dialoguei durante a pós, Nilton e Pantaleão, Ana e Rafael, Pedro Guimarães, muitíssimo obrigado. Vocês não só me aconselharam, como “choraram” comigo no desespero que as vezes é (não) escrever como gostaríamos e (não) saber como e o tanto que imaginávamos.

Pelo financiamento, obrigado Capes. Nunca pude ver o seu rosto, mas senti o seu abraço nas despesas da pesquisa que não poderiam ser pagas sem a sua bolsa.

Dá para ver que escrita não nasceu nem se desenvolveu sozinha, não é? Eu não quis ser um homem sem peito, como descreveu C.S. Lewis, ou uma mente no palito, como disse James K. Smith. A minha vida inteira, crenças e humores, se envolveram na escrita. Não posso terminar meus agradecimentos sem mencionar mais duas instituições orgânicas importantíssimas para a minha escrita: a igreja e família.

À igreja, obrigado. Pedro Dulci e Fred Galves, que me ajudaram não só como irmãos, mas como doutores em Filosofia e Sociologia, a Gabriel e Bruna Chebek e a Caíque de Almeida, amigos que acalmaram e divertiram durante stress e me ouviram incontáveis vezes sobre o andamento da pesquisa, muito obrigado. Aos demais que dividiram comigo minha luta por meio da companhia e da oração. Àqueles colegas da *Invisible College* que assim me ajudaram mesmo virtualmente, obrigado.

À minha família, muitíssimo obrigado. A meu pai Ronnie e minha mãe Jordânia que nunca me negaram o curso de história, embora possam ter meneado a cabeça um ou outra vez. O apoio recebido por vocês permeia me sustentou durante essa pesquisa. Quando ainda carregava as minhas dúvidas e a poesia de Robert Frost “O caminho menos percorrido” me fez imaginar o meu *amanhã* como professor e historiador, vocês me incentivaram. Se um dia eu chegar aonde sonho estar profissionalmente, foi por vocês. Aos meus avós e a minha família estendida – que ganhei durante o mestrado – muito obrigado.

Por fim, a minha esposa, Cecília Ferreira. Além de ser como essa gente que preencheu o vazio solitário *da* escrita, ela ainda preencheu a minha existência. Muito obrigado, meu amor.

E obrigado, o Eu Sou, por tudo isso. *Soli Deo Gloria.*

Instalados na nossa simpatia crítica, aguardamos a poesia futura. Deliberadamente voltamos o nosso rosto para o passado: é o único caminho de superá-lo, reencontrando o sentido da tradição.

MERQUIOR, 1960.

RESUMO

Este estudo consiste em uma investigação histórica da estreia do intelectual José Guilherme Merquior. Fase de sua trajetória que, por mais de uma vez, foi criticada pelo próprio autor – em *Razão do Poema* (1965) e em *Crítica (1964-1989)* (1990) – como uma forma de manipular a memória sobre seu pensamento. Somado a essa rejeição, os estigmas políticos sobre sua personalidade contribuíram para o esquecimento dos textos publicados no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB). Por meio de uma metodologia procedimental, redescobrimos e catalogamos as suas publicações no veículo, principalmente em sua coluna “Poesia para amanhã”. Através da *teoria da recepção* de Han Robert Hauss e do diálogo com referências historiográficas, analisamos os seus escritos. Desse modo, a estrutura da dissertação perpassa por uma introdução, uma avaliação do estado em que se encontra o pensamento merquioriano, a posição histórica do crítico dentro da história da literatura brasileira e as expectativas acerca dele, a sua aparição no SDJB, o seu exercício na seção “Poesia para amanhã” e as conclusões. Em síntese, os conjuntos de valores teóricos e filosóficos da crítica de José Guilherme Merquior estavam voltados para um *horizonte de expectativa* conceitual denominado *poesia para amanhã* (ou simplesmente *amanhã*). Assim, “Enquanto não nascer o amanhã” é, além de uma redescoberta de sua estreia obscurecida, uma descrição analítica da *circunstância* em que Merquior estava na aurora do seu ofício crítico-intelectual.

Palavras-chave: José Guilherme Merquior. História das ideias. História dos intelectuais. Teoria da recepção. Crítica. Memória. Amanhã.

ABSTRACT

This study consists of a historical investigation into the debut of the intellectual José Guilherme Merquior. A phase of his trajectory that, more than once, was criticized by the author himself – in *Razão do Poema* (1965) and in *Crítica (1964-1989)* (1990) – as a way of manipulating the memory of his thoughts. Added to this rejection, the political stigmas surrounding his personality contributed to the forgetting of the texts published in the *Sunday Supplement of Jornal do Brasil*. Through a procedural methodology, we rediscovered and cataloged his publications in this vehicle, especially in his column “*Poetry for tomorrow*”. Through Han Robert Hauss’s reception theory and dialogue with historiographical references, we analyze his writings. Thus, the dissertation’s structure includes an introduction, an assessment of the state of Merquiorian thought, his historical position within the history of Brazilian literature and the expectations about him, his appearance in the SDJB, his work in the section “Poetry for tomorrow” and the conclusions. In summary, the set of theoretical and philosophical values of José Guilherme Merquior’s criticism was directed towards a conceptual *horizon of expectation* called *poetry for tomorrow* or simply *tomorrow*. Thus, “While tomorrow is not born” is, in addition to a rediscovery of his obscured debut, a descriptive analysis of the *circumstance* in which Merquior found himself in the dawn of his critical-intellectual work.

Keywords: José Guilherme Merquior. History of ideas. History of intellectuals. Reception theory. Criticism. Memory. Tomorrow.

SUMÁRIO

Até que venha o <i>amanhã</i> : a introdução	14
1. Entre recepções	21
2. Por um lugar na literatura brasileira	42
3. Prólogo de um crítico (1959-1960)	54
4. O <i>amanhã</i> da poesia brasileira (1960-1961)	74
Esperando pelo amanhã: Considerações finais	101
Referências bibliográficas	103
Anexos	108

Até que venha o *amanhã*: a introdução

1.
Catar feijão se limita com escrever:
Jogam-se os grãos na água do alguidar
E as palavras na folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.
Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo;
pois catar esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2.
Ora, nesse catar feijão entra um risco,
o de que, entre os grãos pesados, entre
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviante, flutual,
açula a atenção, isca-a com risco.

Catar Feijão, João Cabral de Melo Neto.

A todo agir liga-se um esquecer: assim como a
vida de tudo o que é orgânico diz respeito não
apenas à luz, mas também à obscuridade.

Friederich Nietzsche, em *Segundas Considerações
Intempestivas*.¹

I

Enquanto não nascer o amanhã: a estreia de José Guilherme Merquior (1959-1961) é uma investigação histórica dos primeiros textos publicados pelo crítico e que configuram, segundo o seu ponto de vista, como *estrela* cheia de “superficialidades”. No entanto, não seria honesto com o contexto de suas publicações, com os seus leitores, com os seus interlocutores e até mesmo com o próprio intelectual, considerar sua estreia sob a alcunha de superficial. Em parte, o que moveu o nosso olhar ao início de sua produção foi exatamente seu duplo ato de “corte” e “banimento da juvenília”, tentativas de manipular a memória acerca de seu pensamento². Embora nos interessemos por essa questão, nossa pergunta-mestra não é “*Por que*

¹ NIETZSCHE, Friedrich. Considerações extemporâneas. In: _____. Obras incompletas. Coleção Os Pensadores: seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 267-298.

² Com “corte”, estamos nos referindo a passagem de “Advertência” no início de *Razão do Poema* (1965) seu primeiro livro, onde escreveu que sobre as suas publicações no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil que “... se em sua forma original, todos eles me ajudaram a pensar o que hoje escrevo, **não é menos verdade que não**

o *‘Merquior maduro’ renegou e abandonou a sua estreia?’*. Respondê-la exigiria de nós uma análise comparativa de suas ideias na década de 60 e na década de 80, além de uma explicação razoável sobre a transformação crítica ocorrida durante esse período de mais de três décadas de anos. Em vista da larga bibliografia (com mais de vinte obras) e da miríade de autores – críticos, filósofos, antropólogos e sociólogos – com quem dialogou, seria extenso e complexo demais para o curto prazo de uma pesquisa de mestrado (que, como sabemos, divide seu tempo de em média 24 meses entre disciplinas, estágio, leituras e orientações) cumprir responsabilmente essa obrigação. A revelia disso, sem dúvida nossa jornada foi de amadurecimento contínuo, metódico e gradual, como escrever foi (e é) como *catar feijões*. A fim de elaborar uma perspectiva histórica sobre as expectativas futuras do passado de um jovem crítico literário, precisamos cautelosamente “jogar grãos na água”, testar e pensar continuamente nossas hipóteses. Passamos por um árduo pesquisar, depois pela complexidade de resumir até enfim comunicar³.

O nosso primeiro passo foi mover nossa procura⁴ para um determinado ano (1959-1961), cidade (Rio de Janeiro), documento (Suplemento Dominical do Jornal do Brasil), pessoa (José Guilherme Merquior) e problema: “*o que pensava o jovem Merquior?’*”. Esperamos que este resultado ofereça uma contribuição modesta à historiografia das ideias e dos intelectuais (brasileiros). Embora pensamento merquioriano tenha passado por um tempo em quase anonimato, ainda pode servir às nossas indagações atuais. Diferentemente do que pensava

representariam minhas ideias atuais, quer sobre crítica, quer sobre estética: os cortes e alterações visaram a atenuar essa distância.” Com “banimento da juvenília” estamos olhando para sua opinião final sobre sua fase de estreia e todo período de escrita no Suplemento Dominical, onde escreveu taxativamente no prólogo de *Crítica (1964-1989)*, de 1990: “Excluí desta antologia todos os meus ensaios de estreia, isto é, todos os que publiquei desde 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, na revista Senhor e outros lugares e não recolhi em minha primeira coletânea crítica, Razão do Poema, em 1965. Por isso, a presente seleção cobre apenas os vinte e cinco anos de 1964 e 1989. **Barrei sem remorso a minha juvenília.** Como dizia o meu saudoso Murilo Mendes, precisamos ser contemporâneos, e não apenas sobreviventes, de nós mesmos. Na época, os artigos nada indulgentes de minha coluna crítica no SDJB, “Poesia para amanhã”, incomodavam bastante vários verzejadores. **Hoje, receio que eles incomodem principalmente o próprio autor, menos pela sua contundência que pela sua superficialidade.**” Ambas as críticas dirigidas a si mesmo em ocasiões distintas refletem não apenas um amadurecimento intelectual do crítico (o que seria uma perspectiva somente positiva-constitutiva de sua mudança), mas também uma manipulação de sua imagem, especialmente, de seu amadurecimento como intelectual e crítico. O nosso empenho em compreender Merquior realçará a máxima hermenêutica de Friedrich Schleimacher que entende o intérprete como aquele que pode “compreender um autor melhor até do que ele de si mesmo pode dar conta” (SCHLEIMACHER, 1999, p. 43. Apud. HAUBERT, Laura Elizia; PRELLWITZ, Klaus Penna. Apontamentos sobre a Hermenêutica de Friedrich Schleiermacher. ConTextura, v. 10, n. 13, 2018, p. 44, grifo nosso.)

³ LEVI, Giovanni. O trabalho do historiador: pesquisar, resumir, comunicar. Tempo, v. 20, p. 1-20, 2014. Acesso em: 04 de fev. 2025.

⁴ Em *Como se escreve a história* (1998), Paul Veyne enunciou essa *intenção* como resultado da *curiosidade*. Em outras palavras, a história é uma trama de um curioso. Em sua forma, narrativa e, em sua motivação, curiosa. VEYNE, Paul M. “Nem fatos, nem geometral, mas tramas” e “Por simples curiosidade para com o específico”. *In: Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Trad. de Alda Baltar. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

Merquior maduro, achamos que os textos do jovem Merquior e a sua expectativa pelo *amanhã* (como argumentamos) podem também contribuir para novas questões sobre a nossa literatura e sobretudo ao presente e futuro de nossa poesia.⁵ Fora que a redescoberta de suas primeiras publicações pode servir a outros pesquisadores e àqueles interessados em entender mais sobre a trajetória intelectual de José Guilherme Merquior.

Supomos que esses interesses podem surgir, para não dizer que já existem, tendo em vista as republicações de seus livros⁶, que até este ano de 2025 rendeu pelo menos 3 monografias acadêmicas em programas de pós-graduação no país; além do que, dentre as produções republicadas, uma é inédita *O estruturalismo como pensamento radical (2022)*⁷ e concorreu como finalista o prêmio Jabuti na categoria de Ciências Sociais. Uma outra razão para estarmos atentos ao Merquior encontra-se na tensão de nossa democracia dividida nas velhas noções de esquerda e direita. Em um podcast, do dia 13 de março de 2020, da “Ilustríssima conversa” da Folha de São Paulo, o professor de literatura comparada João César de Castro Rocha, responsável por organizar a Biblioteca José Guilherme Merquior, defendeu que a direita brasileira precisa desesperadamente ler Merquior. O desespero, antes de tudo, é para que a direita – vinculada ao liberalismo – *leia...* e então, leia bons liberais.

Queremos facilitar essa leitura, mas não, não estamos atrás do “primeiro Merquior”, nem estamos tentando explicar o intelectual através de suas origens; não pensamos nisso como algo viável e frutífero.⁸ Tampouco, desejamos decifrar *quem foi* José Guilherme Merquior, mas sim compreender o que pensava o menino que “anteontem” escrevia sobre a poesia e a estética de seu país pelo Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. O que o jovem Merquior pensava? Quais foram os seus argumentos e quais foram as suas conclusões? Em síntese, queremos entender “*O que o jovem Merquior projetava para o ‘amanhã’ no tempo em que escrevia em*

⁵ Por exemplo, em um mundo cada vez mais tecnológico e informatizado – com o advento da inteligência artificial e suas implicações na produção literária – quais são as nossas expectativas para a literatura? Acreditamos haver uma poesia para *amanhã* que seja sensível e criativa, filosófica e sobretudo humana, que a ajude-nos a pensar o mundo com mecanismos orgânicos? Ou cederemos nosso espaço para o linguajar dos autômatos? Se T.S. Eliot estiver certo sobre a poesia de um país ser uma medida da saúde e desenvolvimento de sua língua, quando não mais formos nós a escrever poesia, e sim robôs, estaremos não só doentes, mas já em coma vegetativo. In: ELIOT, T.S. A função social da poesia (1945). In: De poesia e poetas. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

⁶ A editora *É Realizações*, sob a curadoria do professor de Letras da UERJ, Dr. João Cesar de Castro Rocha, vem desde 2012 relançando algumas de suas obras, junto com outros documentos (como cartas íntimas, correspondências e capas de jornais) e ensaios contemporâneos sobre a obra do autor. Até a data desta dissertação, fevereiro/março de 2025, foram reeditados 11 livros do Merquior.

⁷ MERQUIOR, José Guilherme. *O estruturalismo como pensamento radical*. Trad. Lara Cristina de Malimpensa. São Paulo: É Realizações, 2022.

⁸ Marc Bloch cunhou um conceito vexatório para os historiadores viciados em explicar o presente por meio dos passados remotos: “ídolo de origem”, porque o apego as raízes como norma explicativa estaria mais fundada em uma fé do que em uma conclusão cientificamente observável. Ver: BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou o ofício do historiador*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

sua coluna 'Poesia para amanhã'?". Por isso, demos tamanha atenção a sua fase de estreia, porque é lá em que ele escreve *Poesia para amanhã* e formula o que entendemos por ser, além de um horizonte de expectativa, um conceito de *amanhã* para a poesia (e sociedade) brasileira.

Do ponto de vista estrutural, além da introdução "Até que venha o amanhã", a dissertação está dividida em mais quatro capítulos. Os dois primeiros "Entre recepções e memórias" e "Por um lugar na literatura brasileira", procuraram dar conta do contexto histórico literário em que respectivamente José Guilherme Merquior se encontra hoje e se encontrava quando começou a escrever. Em *Entre recepções e memórias*, analisamos o estado presente de suas ideias por meio da *Teoria da Recepção* de Hans-Robert Jauss. Já em *Por um lugar na literatura brasileira*, procuramos dialogar com nomes importantes – e fundamentais para o Merquior – da crítica literária brasileira, a exemplo de Antônio Candido (e para nós o valioso conceito de sistema literário) e Afrânio Coutinho (com sua noção machadiana de *brasileirismo interior*). Em *Prólogo de um crítico*, nós efetivamente começamos a usar as fontes redescobertas no processo de pesquisa no Jornal do Brasil (RJ), onde estão os primeiros textos de José Guilherme Merquior no Suplemento Dominical, os quais preparam para a sua entrada no Suplemento como colaborador oficial. Em *O amanhã da poesia brasileira (1960-1961)*, chegamos ao clímax de nossa dissertação em que observamos a campanha estética merquioriana em prol da *poesia para amanhã*. Por fim, em *Esperando pelo amanhã* fizemos nossas considerações finais à obra.

II

Antes de prosseguir, consideramos valioso contar um pouco de nossa experiência, daquilo que costuma ser invisibilizado pelo produto final: as dificuldades. Nosso pré-projeto, embora bem avaliado pela banca, com o tempo provou-se inviável. Nossa hipótese era de que havia em toda extensão da obra de José Guilherme Merquior uma teleologia do triunfo do liberalismo. Dentro do prazo que tínhamos, não poderíamos lidar com a dimensão dessa pesquisa. Uma outra limitação que enfrentamos, a mais difícil de admitir, é de fundo intelectual. Ainda não estávamos prontos para encarar a exigência de algumas leituras incontornáveis para um diálogo-crítico com o Merquior. No entanto, continuamos almejando ambos os aspectos do projeto abandonado: testar a hipótese de uma filosofia da história liberal e compreender e criticar as ideias de Merquior no interior de suas argumentações teóricas e filosóficas.

No plano primário, analisaríamos as transformações dos conceitos de "liberdade", "progresso" e "modernidade". Em uma pequena escala, empreendemos esse esforço enquanto

lemos uma parcela (considerável) de sua bibliografia. Mas essa parte precisou ser *resumida* para esta etapa de comunicação, pois não agregava mais aos propósitos de nossa dissertação. Nesse quesito, nos identificamos um pouco com Merquior, ao barrar a “juvenília” das primeiras versões desta redação. Todavia, não sem remorso. Tanto é que estamos a revelar a face tolerável de nossa imaturidade. Nietzsche certa vez escreveu que “a todo agir liga-se um esquecer: assim como a vida de tudo o que é orgânico diz respeito não apenas à luz, mas também à obscuridade”⁹. Na ocasião, o filósofo pensava sobre a vitalidade história e sobre como esta condicionava a agir, o fazer e o escrever à lembrança e paralelamente ao esquecimento – ao ponto de o esquecer deixar de ser uma ameaça para ser um amigo. Nas inúmeras oportunidades que tivemos para a revisão do nosso texto o tornaram mais amigável para mim, e esperamos, que também para os nossos leitores.

Como um plano b, consideramos uma outra possibilidade, um estudo da produção de José Guilherme Merquior entre 1959, quando começou a escrever no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, e 1972, ano da publicação de “Saudades do Carnaval”, primeiro livro flagrantemente de teoria social – e sendo mais preciso, de um tríplice crise da sociedade moderna. Depois de uma leitura inspeccional de seus livros, enxergamos nessa obra uma mudança de postura crítica. Queríamos analisar esse “devir e ser crítico” de Merquior; as suas mudanças teóricas como crítico literário e social. Durante esse período, tendemos aos rótulos, a uma mania de classificação em modelo de intelectual. Nada disso foi frutífero.

Até que – à medida em que nossa procura no site da Hemeroteca Digital Brasileira pelo Jornal do Brasil avançava – percebemos a magia do obscuro, o que estava esquecido; e que só conseguimos graças ao extensivo – por vezes mecânico e fadigoso – processo catalogação e transcrição dos textos escritos no Suplemento Dominica. Parafaseando uma das teses sobre a história de Walter Benjamin, escovamos a história de José Guilherme Merquior à contrapelo. Fomos olhar as ideias (que ele considerou) “perdedoras”. O que em sua primeira coletânea *Razão do Poema* (1965) ficou de fora por não representar mais seu pensamento, e o que em *Crítica 1964-1889* (1990) deixou claro que era não só o que já não mais o representava, como era a sua vergonha, os seus pecados da mocidade.

Optar por essa alternativa com certeza trouxe em seu bojo desafios, mas também trouxe virtudes. Estivemos escrevendo algo *inédito*, e nisso reside uma das forças deste

⁹ NIETZSCHE, Friedrich. Considerações extemporâneas. In:_____. Obras incompletas. Coleção Os Pensadores: seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 267-298.

trabalho. Esta é a primeira monografia na área de História sobre o pensamento de José Guilherme Merquior; e é pela primeira vez em um longo período em que reavemos os textos abandonados de Merquior no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Não foi simples ter acesso aos textos. O mecanismo da lupa da Hemeroteca Digital tem um funcionamento inconsistente e não foi capaz de identificar a maioria dos seus textos em jornais. Por isso, precisamos manusear as edições publicadas pelo Suplemento semana após semana. Contamos com a transcrição desses documentos, mas com o prazo apertando, tivemos de focar só na leitura para então nos dedicarmos a escrita da dissertação. Infelizmente, nos dedicamos menos tempo do que gostaríamos na leitura dos ensaios e dos poetas e autores citados neles. Em mente disso, estamos prontos para reconhecer eventuais falhas e de prontidão para defender as qualidades.

III

*Enquanto não nascer o amanhã,
A poesia presente não amanhecerá,
Os poetas passados não passarão.
Continuarei a cumprir minha sina de escritor:
crítica sob crítica até que venha*

o amanhã

IV

Nossos versos não seriam do amanhã (provavelmente), mas exprimem o que tanto estamos querendo afirmar com a expressão “*enquanto não nascer o amanhã*”: que durante o tempo *em que* José Guilherme Merquior escreveu no Suplemento Dominical, ele manifestou uma esperança estética nacional para a nossa língua e poesia, denominada *amanhã*.

1. Entre recepções

Sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.

Roland Barthes, em *A morte do autor*.¹⁰

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo.

Brás Cubas.¹¹

I

O realismo da literatura brasileira nos apresentou pela primeira vez, com uma dose de ironia, um defunto autor ou invés de um autor defunto. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis subverteu o mundo dos vivos ao imaginar um morto contar a sua própria história. O impacto começa em sua dedicatória, “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico com uma saudosa lembrança estas Memórias Póstumas”¹². Em seguida, uma dúvida comum a todo escritor, até para os finados. Por onde começar?

Hesitamos se abriríamos as memórias de José Guilherme Merquior pelo princípio ou pelo fim. Se poríamos em primeiro lugar o seu nascimento ou a sua morte. “Se saltaríamos primeiro para dentro ou para fora da ponte da vida”¹³. Enfim, à nossa liberdade poética interessa sua capacidade própria de iluminar o dilema, se através da vida ou da morte, por qual delas reconstruir o estado esvanecido do legado de Merquior?

Essa dúvida irrompe de um descompasso na recepção de seu pensamento. Em território brasileiro, Merquior gozou de maior notoriedade quando vivo por suas preferências intelectivas e sua agudez crítica do que por seus livros e ensaios argumentativos. Em terras estrangeiras,

¹⁰ BARTHES, Roland. A MORTE DO AUTOR. In: O rumor da língua. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

¹¹ ASSIS, Machado. Memórias póstumas de Brás Cubas. 1a ed. Rio de Janeiro: Clássicos Zahar, 2023. p. 35.

¹² “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas Memórias Póstumas”. Id., p. 29.

¹³ Referência a conversa de Severino e Mestre Rapina, no livro-poesia “Morte e vida severina”, de João Cabral de Melo Neto. Cf. MELO NETO, João Cabral de. Morte e vida severina: auto de Natal pernambucano. 1ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016. pp. 64-65.

por outro lado, o seu trabalho foi mais bem aproveitado¹⁴, em vida e *post-mortem*, à medida que foi mais lido e levado em consideração como referência nos temas que desenvolveu (e.g. “teoria da legitimidade” e “liberalismo”).

No caso de Merquior, a sua morte rendeu homenagens e silêncios, reações dispares a favor ou indiferente a ele e sua produção. Ao nos lembrar acima de Brás Cubas, mais do que uma vaga recordação retórica, estávamos resgatando a morte como ponto de partida de uma narrativa para afirmar que, quer seja na ficção, quer seja na realidade, assim que a morte aparece, sobrevém a vida.

II

José Guilherme Merquior nasceu em uma terça-feira, no dia 22 de abril de 1941¹⁵, cresceu no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro e em 1958, aos dezessete, terminou o secundário clássico no Instituto Lafayette. Na adolescência demonstrou interesse e aptidão por disciplinas como filosofia e literatura¹⁶. Em março de 1959, foi aprovado em décima colocação no vestibular para a Faculdade de Direito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) onde também cursou licenciatura em Filosofia. Já no segundo semestre desse ano, passou a escrever para o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (RJ), onde iniciou sua atividade pública como crítico. Ao fim de abril de 1960 tornou-se colaborador-oficial em sua seção “Poesia para amanhã”. Por volta desse período, começou também a escrever para a revista

¹⁴ Durante os anos de pesquisa, fomos surpreendidos por um amigo Joézer Carvalho de Castro, que enquanto pesquisava sobre tolerância em um doutorado sanduíche pela USP na Sorbonne (França), leu no livro “*Au prisme de Rousseau: usage des politiques contemporains*” (2011) de Céline Spector, uma influente filósofa contemporânea, uma referência a obra “Rousseau and Weber” de Merquior. O incidente serviu como amostra da atualidade de Merquior no estrangeiro.

¹⁵ Grande número das informações sobre a vida de José Guilherme Merquior apresentadas nessa introdução foram buscadas do capítulo primeiro “Itinerário de um intelectual”, da tese de doutorado em Sociologia de Marco Antônio Rodrigues Vasconcelos Filho. In: VASCONCELOS FILHO, Marco Antônio Rodrigues. Da estética à política: a contribuição de José de Guilherme Merquior para o pensamento social. Orientadora: Tânia Elias Magno da Silva. São Cristóvão, SE, 2018.

¹⁶ José Pereira, seu amigo, conta uma história engraçada sobre sua primeira viagem à Europa, onde Merquior adolescente fez questão de trazer consigo, para “pesadelo” dos pais, um grande busto de Voltaire. Cf. PEREIRA, José Mário. O fenômeno Merquior. In: Verso e universo em Drummond. Trad. Marly de Oliveira. 3.ed. São Paulo: Realizações, 2012. p. 328.

*Senhor*¹⁷ e para os periódicos *Práxis*¹⁸ e *Arquitetura*¹⁹. Esses anos compreendem a primeira fase da obra merquioriana, identificado por ele como “estrela”²⁰. O fim dessa fase acontece em 1965, quando publicou o seu primeiro livro, *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*.

Enquanto escrevia para jornais, ministrou aulas de “estética” em seu apartamento de Santa Teresa²¹. Em 11 de outubro de 1963, casou-se com Hilda Vieira. Nesse mesmo ano, a convite de Manuel Bandeira, participou na fase moderna da antologia *Poesia do Brasil*. No mesmo período, Merquior graduou-se em Filosofia (1962) e em Direito (1963), obteve a primeira colocação no concurso diplomático do Instituto Rio Branco²² (1961) e foi escolhido como orador de sua turma, quando proferiu um discurso de cunho nacional-humanista²³, que compreendemos ser como um ensaio do seu primeiro projeto político, rascunhado em *Poesia do Brasil*, e manifesto em *Razão do Poema*.

Já *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin* (1969)²⁴, o seu segundo livro, é sociologicamente mais denso que o primeiro. Nele, divulgou os principais autores da Escola neo-hegeliana de Frankfurt – sendo inclusive um dos responsáveis por classificá-los assim – sem renunciar a sua característica permanente: a crítica. Sob a influência de pensadores marxistas como Lukács, Benjamin e Sartre, de um lado, e de outro, da fenomenologia de Martin

¹⁷ A revista *Senhor* lançada em 1959, foi “[r]eflexo de uma época de prosperidade e auge da modernidade brasileira [...] uma revista mensal dirigida predominantemente para um público masculino elitizado cultural e/ou economicamente. Editada no Rio de Janeiro e distribuída nos grandes centros do país”. BASSO, Eliane Fátima Corti. *Revista Senhor: modernidade e cultura na imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2008.

¹⁸ “Revista fundada em 1962 pelo jornalista, crítico literário, advogado e poeta paulista, descendente de árabes, Mário Chamie (1933-2011) [...]. Chamie fundaria o movimento praxista como dissidência do concretismo. Sua proposta era marcada pela liberdade total da forma e do conteúdo, com neologismos e termos estrangeiros, eliminação do verso, aproveitamento do espaço em branco da página para a disposição das palavras, exploração de aspectos sonoros, visuais e semânticos dos vocábulos e possibilidades de múltiplas leituras” VASCONCELOS FILHO, op. cit., p. 28.

¹⁹ “Revista fundada em junho de 1962, chamou-se até dezembro daquele ano Guanabara e não possuiu publicação regular.” Id., p. 28.

²⁰ O próprio Merquior reconhece esse período como “estrela”. “Excluí desta antologia todos os meus ensaios de estrela, isto é, todos os que publiquei desde 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, na revista *Senhor* e outros lugares e não recolhi em minha primeira coletânea crítica, *Razão do Poema*, em 1965. Por isso, a presente seleção cobre apenas os vinte e cinco anos de 1964 e 1989.” In: MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica 1964-1989*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. I-II.

²¹ “No início da década de 1960, Merquior dava aulas de estética em seu apartamento em Santa Teresa a alunos atraídos por um anúncio de jornal que ele mandara publicar. E foi aí que, já casado com Hilda, sua companheira de colégio, recebeu para um jantar em torno do sociólogo americano Talcott Parsons, em julho de 1965. Mas não quis tornar-se professor universitário: preferiu fazer concurso para o Itamaraty.” PEREIRA, José Mário. Op.cit., 2012.

²² Conforme pode se ler no anuário de 1961 do Instituto Rio Branco, disponível em: <https://clippingcad.com.br/uploads/anuarios/anuario_irb_61_62_63.pdf>. Acesso em: 09 de jan. de 2025.

²³ MERQUIOR, José Guilherme. Discurso como Orador da Turma do Instituto Rio Branco 1963. In: Celso Lafer et alii, José Guilherme Merquior, diplomata. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 1993, pp. 39-45.

²⁴ MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a Escola neo-hegeliana de Frankfurt*. São Paulo: É Realizações, 2017.

Heidegger e da filosofia política de Eric Voegelin, aderiu ao seu escopo estético-filosófico, uma preocupação sociológica: como os intelectuais podem superar a avaliação de mentes amarguradas pelas opressões e guerras sofridas na modernidade?²⁵

A sua opinião para com essas influências, porém, começa a mudar radicalmente após seu contato com o antropólogo estruturalista Claude Lévi-Strauss, para quem apresentou o seminário *A estética em Lévi-Strauss*. Durante esses anos também data *O estruturalismo como pensamento radical*, ensaio elogiado pelo francês e que só chegou a ser publicado recentemente²⁶.

Em 1972, Merquior escreveu mais três livros seminais²⁷ em três diferentes áreas do conhecimento, impondo, dessa maneira, não só um ritmo de produção acelerado, como um largo leque teórico. Em *Astúcia da mimese*, reuniu um conjunto de ensaios sobre a lírica, onde analisa alguns poetas brasileiros contemporâneos. No mesmo eixo, *Verso e universo em Drummond*, tese de doutorado em Letras na *Université de Sorbonne*, propôs “uma interpretação

²⁵ “Qual seria a alternativa teórica para o paradoxo do pessimismo messiânico, da amargura da Grande Recusa, ciente da desaparecimento do proletariado revolucionário? [...] A boa sociedade não tem forma predeterminável. ‘Sua construção é extremamente elástica, e deve variar de acordo com os conhecimentos empíricos sobre a natureza do homem e da sociedade’. Voegelin aponta como inerente à boa república uma organização que confira à vida da razão o papel de uma força vital para a sociedade. Logo, a sociedade melhor deverá ser simultaneamente aberta à mudança e capaz de construir as suas próprias metamorfoses com apoio na ciência. [...] Na aliança entre abertura e racionalidade, a práxis social encontra a base de sua conversão em *eupraxia*: em ação boa. Não é preciso acrescentar que, dessa política voegelianiana, as instituições democráticas (separadas de seu fundo utilitarista e niilista) fazem parte, da mesma forma um nível mínimo de prosperidade material – até porque, para que uma sociedade possa ser cada vez mais dirigida pela ‘vida da razão’, isto é, pelo saber objetivo reunido em seus núcleos intelectuais, é conveniente que uma larga porção de seus membros possa dedicar-se às atividades do espírito, libertos dos obstáculos imediatos da luta pela subsistência. [...] **A Kulturkritik dos neo-hegelianos de Frankfurt encarna essa decepção [do abismo entre as realizações materiais da técnica moderna e as insatisfeitas aspirações humanas de equilíbrio e de felicidade], que as crises do nosso tempo só fazem agravar.** [...] A forma especulativa desse pessimismo é a elevação do conceito de repressão e mediação universal. Nessa atitude, porém, os neo-hegelianos *refletem, mais do que assumem*, a situação do intelectual europeu da primeira metade do século, traumatizado pelo ocaso político da Europa, pelo desaparecimento de quadros culturais tradicionais, e pela intensificação coletiva aos objetivos rasteiros da sociedade de massas. O intelectual europeu *vielle école* é o protagonista número um da crise da cultura moderna. Com frequência, ele a vive passivamente, denunciando-a, muitas vezes, pelo conteúdo da sua obra – mas sem conseguir superá-la na estrutura do seu pensamento e na sua tonalidade ético-política. Entretanto, assim como o *novo* intelectual europeu, o homem do Terceiro Mundo (particularmente em sua área ocidental) tem condições de adotar *outro* tipo de avaliação desse drama contemporâneo. [...] **A única perspectiva legítima para o futuro do novo Ocidente, a sua verdadeira vocação universal, é hoje a superação da sociedade de massa – do seu corpo como da sua alma.** Construindo a condenação do imperialismo da técnica a partir das suas próprias bases filosóficas, o pensamento de Adorno e Marcuse se nega a contribuir, de maneira algo mais que tópica, para essa perspectiva global de superação. No entanto, só nela será possível fugir, num mesmo gesto, ao consumo repressivo e à prostração da *intelligentsia*, dilacerada entre o desânimo pessimista e as veleidades do revolucionarismo quimérico. **Só nela, será possível consolidar a reconquista do sentido aberto da existência do homem e da cultura:** aberto, porque receptivo à realidade do mundo e respeitoso ante a dignidade dos outros.” (Id., pp. 329-335, grifo nosso).

²⁶ Op.cit., MERQUIOR, 2022.

²⁷ Um quarto livro, “De Anchieta a Euclides” seria lançado cinco anos depois. Id., 2018, p. 34: “No verão e outono de 1971 redige quase totalmente o primeiro volume de sua obra *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*, a qual só publicou mais de cinco anos depois”.

global da poesia de Drummond, mediante uma leitura analítica”²⁸. O modernismo, afirmava contundente Merquior, era um movimento heterogêneo cuja força estava em seu “denominador comum: o emprego de uma língua literária maleável e nacionalizada. [...] O modernismo foi a contribuição do Brasil à ‘arte moderna’.”²⁹ Fechou as publicações desse ano com *Saudades do Carnaval: introdução à crise da cultura*, em que, através da “abordagem livremente prismática de um ensaio”³⁰ delineou uma moldura sociológica para a crise da cultura moderna, que a partir daqui passa a ocupar espaço definitivo dentro de suas reflexões³¹.

Prova disso, em *Formalismo e tradição moderna* (1974) continua a lidar com o problema da arte na crise da cultura, percorrendo desde a “cultura” aos seus insumos na literatura, pintura e teatro, bem como as mazelas que a própria modernidade gerou, novas questões envolvendo o mercado e estética, a reprodutibilidade técnica e a criação artística.

Um pouco mais teórico, em 1975 foi publicada uma coleção de seis ensaios críticos ao estruturalismo: *O estruturalismo dos pobres e outras questões*; e em 1977, publicados em português *A estética de Lévi-Strauss* e *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Esta última era para ser o primeiro tomo de dois, conquanto o segundo nunca tenha chegado a ser escrito. Quanto ao livro em si, Merquior “obedece[u] a três preceitos críticos: acessibilidade; seletividade; senso de forma”³². Queria uma “História” – com o “h” maiúsculo de sua preferência – acessível ao público leigo, seletivo em sua seleção de autores e erudito na detecção dos elementos formais do texto literário.

Durante sua estada em Londres, foi professor no *King’s College*, e se doutorou na *London of School and Economics*, orientado pelo respeitado sociólogo Ernest Gellner. Nessa época, Merquior deu os primeiros indícios de uma reorientação epistemológica e política³³ em

²⁸ MERQUIOR, José Guilherme. Verso e universo em Drummond. Trad. Marly de Oliveira. 3.ed. São Paulo: Realizações, 2012. p. 29.

²⁹ Id., p. 32.

³⁰ MERQUIOR, José Guilherme. Saudades do Carnaval: introdução à crise da cultura. Rio de Janeiro: Forense, 1972. p. 12.

³¹ Kaio Felipe abordou internamente esta obra em sua dissertação de doutorado, onde “Busco primeiramente mapear as principais conclusões deste ensaio, o qual se propõe a abordar a crise da cultura moderna a partir da decadência dos ideais formativos do ethos ocidental, dentre eles a ascese cristã e o humanismo renascentista. Em seguida procuro identificar as inspirações teóricas de Merquior e desvendar por que esta obra é marcada pela ambigüidade: se por um lado seu diagnóstico da modernidade evoca pessimismo cultural, por outro há uma postura otimista em relação à autonomia da esfera política, à recuperação do ethos humanista nos movimentos de contracultura e à posição do Brasil na crise da cultura ocidental.” FELIPE, Kaio. A Crise da Cultura Moderna segundo José Guilherme Merquior. Dissertação (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IESP-UERJ). 2018, p. 45.

³² MERQUIOR, José Guilherme. De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira. São Paulo: É Realizações, 2014. p. 31.

³³ FELIPE, op. cit. p. 20.

O Véu e a Máscara (1979), uma coletânea de ensaios metodologicamente apoiado no “racionalismo crítico” a la Karl Popper, que aborda temas pareados como cultura e ideologia, poder e legitimidade e sociologia da cultura, além de revisar criticamente a psicologia freudiana, o estruturalismo marxista e a teoria crítica habermasiana; e no limiar da década de 70, em sua segunda tese de doutorado, dessa vez em Sociologia Política, *Rousseau and Weber: two studies in the theory of legitimacy* (1980), onde a partir de uma análise comparada entre as obras de Jean-Jacques Rousseau e Max Weber discute o conceito de legitimidade³⁴. Reuniu também em *O fantasma romântico: e outros ensaios* (1980) artigos críticos aos movimentos literários romantismo e pós-modernismo.

Merquior começa a década de 80 com *As ideias e as formas* (1981), mais uma reunião de textos, que evidenciaram a mudança de seu pensamento, em uma crítica contundente ao modernismo que, para ele, perdeu-se em seus devaneios vanguardistas. A *As ideias e as formas* se junta *A natureza do processo* (1982), livro sistemático de sociologia política, em que apresenta uma visão otimista e progressista da modernidade³⁵, sustentada pelos pilares da economia, da técnica e da democracia³⁶. Daqui em diante, um novo Merquior, costumeiramente referenciada como “o maduro”.

Em 1983, lançou *O elixir do Apocalipse*, em um tom semelhante ao de *As ideias e as formas*, e em 1985, *O argumento liberal*, coleção de ensaios em defesa do liberalismo, e em inglês, a aguda crítica ao filósofo recém falecido Michel Foucault com *Michel Foucault: ou o niilismo de cátedra*. As suas últimas publicações também foram editadas para o inglês e seguiram uma abordagem histórica-cronológica e crítica, respectivamente, do estruturalismo e pós-estruturalismo, da tradição marxista ocidental e do liberalismo, em *From Prague to Paris* (1986), *Western Marxism* (1986) e *Liberalism: old and new* (1991), publicado postumamente.

Por fim, com a saúde ruim devido ao avanço do câncer no estômago, na Universidade de Sorbonne, Merquior discursou uma última vez com *O Brasil no limiar do século XXI*, no qual buscou “apresentar ideias [...] sobre o que nós poderíamos chamar de ‘um balanço

³⁴ Gregory Johnson observou, bem Gadamer, que dessa metodologia comparativa emergiu “um intelectual híbrido que não é nem Rousseau nem Weber, mas um que fala, para dizer diplomaticamente, com um leve sotaque brasileiro...” (JOHNSON, 1996, p. 40. Apud. FELIPE, 2018, p. 88)

³⁵ “A visão da história esposada por Merquior é evolucionista, mas não na linha de Spencer e Marx, e sim em consonância com Weber, o qual concebia a história como ‘um processo contingente, nascido de uma constelação única de causas distintas, cada um com sua própria lógica evolutiva’ (MERQUIOR, 1982, p. 29)” FELIPE, op. cit, p. 107.

³⁶ “Em linhas gerais, *A Natureza do Processo* é um ensaio sobre a evolução social, política e econômica do Ocidente nos últimos três séculos. Esta obra emana uma filosofia da história progressista inspirada em Hegel. O autor defende a *tradição moderna*, corporificada em instituições como a ciência moderna, a democracia liberal e a economia de mercado”. Id., p. 174

histórico’[...] um balanço de uma República [...]”³⁷. Deixou-nos no dia 7 de janeiro de 1991, antes de completar o seu cinquentenário. Cedo demais, sem experimentar os desdobramentos da virada do século XX para o XXI, sem ver ou escrever um ensaio sobre.

De 1991 em diante, a presença de Merquior poder-se-á somente por meio de sua memória, seja essa legada em seus textos, seja aquela legada por seus leitores e interlocutores. Essa permanência, na memória, de Merquior, no entanto, mostrou-se mais urgente no exterior do que em seu país de origem. Brasil e estrangeiro *receptionaram* de modo diferente o intelectual.

III

Mas o que entendemos por *recepção*? Pensamos as recepções de José Guilherme Merquior a partir da *teoria da recepção* de Hans-Robert Jauss, que procurou sistematizar uma estética da recepção, considerando a experiência do leitor e o efeito da leitura. Em *A história da literatura como provação à teoria literária*³⁸, Jauss argumenta que a história da literatura estava sendo mal falada (com razão) por estar presa a um cânone inerte e pragmático, que resumiu ao historiador a função de “apenas descrever como as coisas efetivamente aconteceram”³⁹. Contudo, a qualidade e a categoria de uma obra não deveriam ser compreendidas como simples resultado das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem simplesmente de seu posicionamento literário; e sim dos critérios de recepção⁴⁰. O crítico alemão buscava se distanciar tanto da historiografia alemã, que pressupunha uma história universal e progressiva, quanto do reducionismo da interpretação marxista, que subordinava as mudanças no campo da estética às estruturas sociais. O papel do leitor estava sendo, assim, realçado dentro de uma metodologia da história da literatura que valorizasse a recepção e o efeito da literatura.

A primeira das sete teses jaussianas, objetiva o fim dos preconceitos históricos a partir da consideração de que o historiador – não sendo somente um descritor – é igualmente leitor apreciador de uma obra artística. Se um texto permanece relevante, não é porque ele alcançou

³⁷ MERQUIOR, 1994, p. 150. Apud. VASCONCELOS FILHO, 2018, p. 42.

³⁸ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78p.

³⁹ Id.

⁴⁰ A perspectiva dada por Jauss pode ser exemplificada por meio do exemplo do pintor expressionista Vicent Van Gogh. Quem determinou que ele era um grande pintor? Não o fez por causa da data de nascimento de seus quadros – que inclusive foram “rejeitados”. Também não foi por pertencer a uma escola (ou não) do expressionismo que os quadros possuem valor estético. Se só tardiamente fora bem recepcionado, isso nos diz mais sobre o público, e como esse é fundamental para determinação do reconhecimento estético de uma obra.

a atemporalidade; e sim porque ele conseguiu uma certa universalidade pluritemporal – adequada a muitos tempos.⁴¹ Estava preconizada aqui uma multiplicidade dos tempos históricos; mesmo porque Jauss já havia lançado fora a perspectiva linear de progressão da história em sua crítica ao idealismo histórico. De acordo com ele, “a literatura como acontecimento cumpre-se, primordialmente no *horizonte de expectativa* dos leitores críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experimentar a obra”⁴². A segunda tese dá continuidade a questão, mas dessa vez para advertir que obra nenhuma é uma novidade absoluta, mas sim uma novidade gestada através da evocação de um *horizonte de expectativa* em seus leitores – que sempre esperam por alguma emoção e/ou opinião. O público não é uma massa passiva, mas uma gente que *espera* – com expectativas – que a literatura atenda, supere, decepcione ou os contrarie.

Por isso que, em sua quarta tese, Jauss sugere a reconstrução do *horizonte de expectativa* dos leitores como caminho para entender os primeiros questionamentos a uma obra e, assim, superar o círculo interpretativo vicioso do recurso genérico do *Zeitgeist* (espírito do tempo). Desse modo, poderíamos verdadeiramente considerar a *historicidade da literatura* sob três aspectos: diacronicamente (como uma sequência cronológica); sincronicamente (como escolas e sistemas comparativos); e em relação ao desenvolvimento literário imanente com o processo histórico (ao seu progresso estético-histórico não-linear).

A literatura, conforme o crítico, está atravessada pela *historicidade*, conceito multifacetado e investigado por um dos mais importantes nomes da escola alemã historiográfica Leopold von Renthe-Frank⁴³, que para a ciência histórica significa a factualidade de um evento histórico, ao passo que, para a filosofia, carregava um sentido mais amplo que refletia a temporalidade radical da existência humana. A despeito dessas diferenciações, o conceito que

⁴¹ Sobre essa “pluritemporalidade” quem diz isso somos nós em referência a multiplicidade dos tempos históricos.

⁴² Op.cit., JAUSS, 1994. Itálico nosso.

⁴³ “Historicidade [Geschichtlichkeit] possui diferentes significados conforme o uso da palavra, isto é, ou como termo técnico do conhecimento histórico ou como conceito filosófico. Para o vocabulário técnico da história, historicidade significa ‘a factualidade de um evento histórico transmitido – posta como questão própria da crítica documental’ (sinônimo: histórico), o oposto de lenda e mito. O significado de historicidade, ‘de algo que passou apesar de seu passado permanecer efetivo’, quer dizer, ‘efetividade histórica, especialmente no sentido de marcar uma época’, já conduz ao conteúdo do segundo significado. Como conceito filosófico, o termo possui um significado muito mais amplo; significa ‘o modo de ser histórico do espírito humano’, uma característica fundamental de tudo o que é humano em contraste com o ser natural, quer dizer, como conceito filosófico historicidade reflete a temporalidade radical da existência [Daseins] humana. Em ambos os sentidos, o conceito é uma criação do século XIX. Para o vocabulário técnico da história teológica, o conceito é primeiramente encontrado nas aplicações cristológicas de C. J. Nitzsch e F. Schleiermacher. No sentido filosófico, o conceito é encontrado pela primeira vez em Hegel, que aparentemente criou o termo em analogia a outros conceitos abstratos”. In: VON RENTHE-FINK, L. .; LEITE, A. B. de C. D. Historicity. Práticas da História. Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past, [S. l.], n. 12, p. 208–215, 2021. DOI: 10.48487/pdh.2021.n12.24967. Disponível em: <https://praticasdahistoria.pt/article/view/24967>. Acesso em: 5 feb. 2025. Grifos nosso.

fora criado no século XIX, confunde-se em seus significados histórico e filosófico. Contudo, para os fins da teoria da recepção, a historicidade relaciona-se principalmente com a percepção dos acontecimentos literários como fatos da história. Em primeiro lugar, que se desenvolvem diacronicamente. Daí ser necessário inserir as obras em uma “série literária”, para que se conheça a sua *posição* e o seu *significado* dentro de seu contexto histórico. Dessa maneira, a profundidade temporal é devolvida à literatura e o cálculo da distância variável entre o significado atual e o significado virtual de uma obra, passa a ser empreendimento possível. Jauss está tomando “os renascimentos” (ou redescobertas) de livros e autores sob a categoria de “novas recepções” – oriundas dos novos horizontes de expectativa perante uma obra.⁴⁴

Jauss persiste dizendo que “a *historicidade* da literatura se revela justamente nos pontos de intersecção entre diacronia e sincronia”⁴⁵, na coexistência entre o simultâneo e o não-simultâneo, quando os sistemas e esquemas literários sincrônicos são surpreendidos por uma arte disruptiva, e vice-versa, quando o olhar para uma série literária é revolucionado por uma comparação com o que se encontra de fora dela. Um exemplo disso, segundo Jauss, aconteceu com *Madame de Bovary* (1856) de Gustave Flaubert que nos ensina como “[u]ma obra literária pode, pois, mediante uma forma estética inabitual, romper as expectativas de seus leitores e, ao mesmo tempo, colocá-lo diante de uma questão cuja solução a moral sancionada pela religião ou pelo Estado ficou lhes devendo”⁴⁶. Nesse instante em que do leitor é exigido uma atitude social frente ao texto, torna-se claro o poder da literatura de inverter a relação entre pergunta e resposta e, através da arte, confrontar o leitor com uma realidade nova. Em suas palavras:

De tudo isso, conclui-se que **se deve buscar a contribuição específica da literatura para a vida social precisamente onde a literatura não se esgota na função de uma arte da representação**. Focalizando-se aqueles momentos de sua história nos quais obras literárias provocaram a derrocada de tabus da moral dominante ou ofereceram ao leitor novas soluções para a casuística moral de sua práxis de vida — soluções estas que, posteriormente, puderam ser sancionadas pela sociedade graças ao voto da totalidade dos leitores —, estar-se-á abrindo ao historiador da literatura um campo de pesquisa ainda pouco explorado. **O abismo entre literatura e história, entre o conhecimento estético e o histórico, faz-se superável quando a história da literatura não se limita simplesmente a, mais uma vez, descrever o processo da história geral conforme esse processo se delineia em suas obras, mas quando, no curso da “evolução literária”, ela revela aquela função verdadeiramente constitutiva da sociedade que coube à literatura, concorrendo com as outras artes e forças sociais, na emancipação do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais**. Se, em função dessa tarefa, vale a pena ao estudioso da literatura superar sua postura a-histórica, aí se encontrará também uma resposta à questão acerca de com que finalidade e com que direito pode-se ainda hoje — ou novamente hoje — estudar a história da literatura.⁴⁷

⁴⁴ A nossa dissertação, inclusive, é do ponto de vista da teoria da recepção, um “renascimento” ou “nova recepção” da obra de José Guilherme Merquior.

⁴⁵ Op.cit., JAUSS, 1994. Itálico nosso.

⁴⁶ Op.cit., JAUSS, 1994.

⁴⁷ Op.cit., JAUSS, 1994.

Desse modo, a *teoria da recepção* de Hans-Roberta Jauss promove, por um lado, a superação da tendência descritiva de uma evolução literária serial, por outro, a superação de uma visão formalista esterilizante de novos significados de uma obra. A síntese disso, pressupõe um novo lugar para o leitor, ao lado de “autor” e “obra”, pois vê o desenvolvimento da literatura ocorrendo por meio de suas releituras; e dos efeitos sociais transformadores da obra de arte.

No mais, observamos que Jauss não deixou de articular uma perspectiva de emancipação do leitor por meio da (re)leitura. Pensando na crítica ao José Guilherme Merquior e em sua literatura – especialmente sua estreia em que se dedicou à crítica literária e que aqui propomo-nos investigar – podemos sugerir que com um novo contexto de interpretação e recepção de seus textos, novos *horizontes de expectativa* aparecem para seus leitores e, por conseguinte, quem sabe uma emancipação dos preconceitos que nos afastaram (e afastam) de sua crítica e obra, sobretudo em nosso contexto brasileiro.

IV

Em seu “país de vícios e molezas”⁴⁸, a mesma pessoa, o crítico e diplomata Merquior, atraiu admiradores e rivais. Se em alguns ensaios, de amigos como José Mário Pereira, vemos “louvores quase hagiográficos a este ‘fenômeno’”⁴⁹, entre personas públicas de sua época vemos duras constatações e entre os acadêmicos um discreto silêncio sobre a sua obra, consequência (provável) de um triplo estigma político:

Em primeiro lugar, por ter trabalhado como assessor especial de João Leitão de Abreu (1913-1992), ministro da Casa Civil do governo Figueiredo (cf. GRAIEB, 2013); em segundo, pela sua verve polemista em defesa do liberalismo e contra o marxismo, com direito a polêmicas com acadêmicos de esquerda como Marilena Chauí (cf. CORREA, 2003) e José Arthur Giannotti (cf. GIANNOTTI, 1987; MERQUIOR, 1987d); finalmente, por ter escrito boa parte do discurso de posse de Fernando Collor de Mello, além da base programática do Partido Social Liberal Brasileiro que o ex-presidente pretendia fundar (cf. PILAGALLO, 2002, p. 190). Tudo isso contribuiu para que fosse, tanto em vida quanto postumamente, estereotipado por seus desafetos como “neoliberal”, “cabeça da ditadura”, “reacionário”, “guru de Fernando Collor” etc. (cf. CUNHA, p. 551). Mesmo o obituário de Merquior escrito por Marcelo Coelho para a Folha de São Paulo tem um tom agressivo, acusando o recém-falecido de possuir uma “opinião conformista com relação à sociedade ocidental” (COELHO, 1991, p. 3).⁵⁰

Rótulos como “neoliberal”, “cabeça da ditadura”, “reacionário” e “guru de Fernando Collor” apontam que na base das desavenças com Merquior estavam as aparências. Jacques Rancière, em *A partilha do sensível*, argumentou que a distribuição do sensível – aquilo que

⁴⁸ MERQUIOR, op. cit., 2013, pp. 69-70.

⁴⁹ FELIPE, op.cit., pp. 9-10.

⁵⁰ Ibid., p. 10.

pode ser percebido e compreendido – sustenta a hierarquia social; e a política e a arte podem contestar essa divisão⁵¹. Mas, se podem, nem sempre o fazem. A exclusão de Merquior deu-se por não ser o seu pensamento visto ou conhecido tanto quanto a sua carreira pública e o que supostamente ele poderia significar, nem mesmo pela *intelligentsia*. O que, na verdade, os exemplos acima demonstram é uma rejeição do seu pensamento via argumentos *ad hominem*. No primeiro estigma referido, por exemplo, a assimilação de liberal a conservador e até autoritário aconteceu por aceitar um cargo público no governo de Figueiredo. Merquior nunca respondeu detalhadamente o seu aceite, no entanto, no programa de debates da Bandeirantes *Canal Livre*, argumentou que era natural em sua carreira de funcionário público aceitar o convite, ao que completou, fazendo jus a sua característica ironia, que o objetivo do programa era debater ideias e não o seu caráter⁵².

Podemos enxergar aqui um *jogo de linguagem*⁵³ entre ideias e caráter/pessoa, pois a resposta de Merquior faz mais do que apresentar uma proposição (“nós debatemos ideias e não caráter”), mas concomitantemente diferenciar ideais de caráter e relacionar as suas ideais ao seu caráter, como se estivesse dizendo que para conhecer o seu caráter, dever-se-ia conhecer as suas ideais. Repetindo Ludwig Wittgenstein, “Não procure o significado, procure o seu uso”⁵⁴. A premissa abre um campo de possibilidades seja para o sentido dos conceitos, seja em uma discussão – arena da morfologia do uso das expressões. O uso das expressões ideia e caráter revela, assim, para Merquior, uma lógica, segundo o qual gostaria de ser compreendido. As suas “autodefesas”, se assim podemos chamá-las, não partiram, desse modo, para o personalismo, porque seu intuito era encaminhar os debates para o campo das ideais. Por vezes, fez isso de maneira tão enfática e rígida que ganhou a alcunha de polemista, “o que, em se tratando de Merquior, é redutor”⁵⁵. Talvez a mais conhecida “polêmica” seja com a uspiana Marilena Chauí, assim testemunhada por Roberto Romano:

Certo dia, ao ler o jornal, vejo um texto de José Guilherme Merquior acusando um plágio da professora. Movido pela piedade e diante dos lamentos dramáticos por ela encenados, tentei defendê-la. Como não pertencia ao PT, sugeri que os “companheiros” deveriam vir a público. Todos, menos um, declaravam-se

⁵¹ RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. Ed. 34, 2005.

⁵² GRAIEB, Carlos. O vampiro iluminista. Revista Veja. São Paulo: Abril, edição 2348, 20 de novembro de 2013, p. 132. Disponível em: <https://www.erealizaciones.com.br/upload/noticia/download/166/rev-veja_20-11-2013.pdf?srsltid=AfmBOorYP6F54hDp-eQs4WBmqFVzXp7fJwsZtReopbVG3sGwzrd-kOQk>. Acesso: 08 de out. 2024.

⁵³ Ver “Investigações filosóficas” de Ludwig Wittgenstein. Consulta em REALE, Giovanni. Filosofia: Idade Contemporânea, vol 3. Trad. José Bortolini. 2. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Paulus, 2018. pp. 945-949.

⁵⁴ Id., p. 949.

⁵⁵ PEREIRA, José Mário. O fenômeno Merquior. In: Verso e universo em Drummond. Trad. Marly de Oliveira. 3.ed. São Paulo: Realizações, 2012. p. 327

“indignados” com Merquior. Logo, afirmavam, escreveriam algo contra ele. Nada aparecia. Vários dentre eles mantinham colunas em revistas do País. O “menos um” indicado, importantíssimo no Panteão da esquerda, disse clara e distintamente: “Ela colou”. Com o silêncio dos intelectuais petistas, em companhia de uma docente da USP escrevi na Folha em defesa de Chauí. Levei merecidas pauladas de Merquior. Numa polêmica é preciso sair ou solicitar desculpas pelo começo. Marilena Chauí exigia que não respondêssemos ao crítico enquanto o objeto do plágio, Claude Lefort, não o desmentisse. Depois de muita espera escrevemos comunicando que não diríamos mais nada sobre o caso. A acusada se lixou para o que ocorreu conosco, uma vez “absolvida” por Lefort. Na época, um universitário ligado ao petismo saiu-se com esta: “Marilena é intelectual e militante. Não possui o tempo necessário para leituras. Ela pode agir assim, pela causa”. Adeus às aspas.⁵⁶

Diante desse “silêncio pavoroso de Marilena Chauí”, percebe-se como a polêmica residiu mais em sua incapacidade de comprovar sua “inocência” do que na denúncia de Merquior, que embora firme, foi simples e polida:

Marilena deve a [Claude] Lefort bem mais do que seu texto reconhece (o que talvez se explique pela destinação originalmente oral desses ensaios), já que seu próprio fraseado se acha, em vários trechos, diretamente calcado na obra do teórico francês, a começar pelos *Éléments d'une Critique de la Bureaucratie*.⁵⁷

Quanto a sua aproximação com Fernando Collor, nossa intenção não foi imunizar Merquior de uma escolha duvidosa, mas despistar por ora as aparentes incongruências entre suas ideias e o quê os seus vínculos políticos significaram para a oposição. Porque, inclusive, seria um exagero afirmar em uma complacência de Merquior com Collor. Se conhecemos, então, os delineados do seu conceito de liberalismo sabemos que não podemos medi-lo por um Collor. A sua perspectiva de liberalismo “era de uma estirpe branda, temperada por uma visão de igualdade social, e inclusive reservava ao Estado um papel na economia – um papel promotor do desenvolvimento em parceria com o mercado, e um papel provedor de recursos e serviços sociais”⁵⁸. Ainda, sob vista de sua bibliografia, a adesão ao liberalismo foi obra do tempo e de uma crença para o futuro da humanidade, como observado por Felipe:

Se em sua juventude simpatizava com o ideário social-democrata de San Tiago Dantas (1911-1964), a partir dos anos 70, experimentou, como Roberto Campos, um profundo desencanto com a máquina do Estado, que o levou ao campo do liberalismo (JAGUARIBE, 2014, p. 331); porém, **seu interesse pelo liberalismo ia além da discussão político-econômica: era uma visão de mundo (Weltanschauung) identificada com a crença no progresso**⁵⁹.

⁵⁶ ROMANO, Roberto. O silêncio pavoroso de Marilena Chauí. Publicado em 06 de setembro de 2005. Disponível: <<https://namidia.fapesp.br/o-silencio-palavroso-de-marilena-chau/4858>>. Acesso: 08 de out. 2024.

⁵⁷ MERQUIOR, José Guilherme. De Lefort a Marilena: que democracia? *In: O Argumento Liberal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 135.

⁵⁸ Op.cit., GRAIEB, 2013. p. 132.

⁵⁹ Op.cit., FELIPE, 2018, p. 13. Grifo nosso.

A observação de Kaio Felipe conversa bastante com a perspectiva do cientista político David T. Koyzis. Para o canadense, as ideologias políticas contemporâneas são como “tipos modernos do fenômeno perene da idolatria, trazendo em seu bojo suas próprias teorias sobre o pecado e a redenção.”⁶⁰ No caso do liberalismo, “apesar de toda a sua contribuição construtiva para a proteção dos genuínos direitos humanos, fracassa em dois planos”⁶¹, dos quais nos basta o primeiro, o fracasso em oferecer a salvação a partir da crença do progresso da autonomia do indivíduo humano diante da autoridade política externa⁶².

Essa crença, no entanto, vale reforçar que não foi em qualquer liberalismo. Conforme Merquior discorreu em *Liberalismo antigo e moderno*, o conceito de liberalismo depende sempre da situação histórica em que a liberdade, em uma sociedade, se encontra. Em suas palavras: “[...] há vários tipos de credo liberal e, não menos significantes, várias espécies de discurso liberal. Tal diversidade parece decorrer principalmente de duas fontes. Em primeiro lugar, há diferentes obstáculos à liberdade. [...] Em segundo lugar, há diferentes conceitos de liberdade.”⁶³ Nessa moldura, podemos pensar de Merquior um liberalismo no mínimo atento e adequado às circunstâncias históricas que suprimem a liberdade dos indivíduos de determinada sociedade. Ainda mais, considerando que sua visão sobre o liberalismo era resultado de uma confluência de outros autores liberais, como se fez notar Vasconcelos Filho, ao qualificá-lo com o social-liberalismo:

O social-liberalismo merquioriano deve, no seu repasse de dívidas e de influências: (1) mais do que aos liberais clássicos, (2) pouco aos liberais conservadores e (3) muito menos a liberistas e neoliberais, e sim (4) a duas correntes dentre as mais contemporâneas: (a) o liberalismo sociológico de Raymond Aron e Ralf Dahrendorf e, embora em cuidadosa proporção, (b) aos neocontratualistas à John Rawls, Robert Nozick e Norberto Bobbio (MERQUIOR, 2014b [1991], p. 234-258). E dentre esses nomes, três se tornariam seus interlocutores mais diretos para a formação de seu pensamento político social-liberal: Aron, Dahrendorf e Bobbio. [...] O social-liberalismo merquioriano é tributário de três ideias centrais: (a) a defesa dos direitos civis e políticos tradicionais juntamente com os direitos sociais; (b) o entendimento do poder enquanto onipresença social que orienta os seres humanos através da categoria do conflito; e (c) a enérgica inseparabilidade entre liberalismo e democracia. Esta a leitura que se pode fazer da crítica social-liberal empreendida por Merquior em interlocução com Aron, Dahrendorf e Bobbio — justamente os espíritos da França, Alemanha e Itália, respectivamente (Merquior, 1991c, p. 196-205; 210-218).⁶⁴

⁶⁰ KOYZIS, David T. *Visões e ilusões políticas: uma análise crítica cristã das ideologias contemporâneas*. Trad. Lucas G. Freire, Leandro Bachega. 2. ed. ampliada e atualizada. São Paulo: Vida Nova, 2021. p. 26.

⁶¹ Id., p. 97.

⁶² Idem.

⁶³ MERQUIOR, José Guilherme. *O Liberalismo: Antigo e Moderno*. Trad. Henrique de Araújo Mesquita. Rio de Janeiro: É Realizações, 2014. p. 262

⁶⁴ VASCONCELOS FILHO, Opct., pp 198-200.

A nossa intenção com essas considerações é demonstrar ao leitor como a historicidade está intrometida na recepção das ideias de José Guilherme Merquior, em um jogo de linguagem que abre as possibilidades de interpretação entre o seu pensamento e a sua pessoa. Em outras palavras, tanto os estigmas políticos, quanto os atributos intelectuais vinculados ao Merquior, somente são reveladores se situados historicamente. Quer dizer, nunca conhecemos nem conheceremos Merquior por definitivo, porque, uma vez que o conhecemos por seus textos (ideias e argumentos), continuamos a lidar com múltiplas possibilidades de compreender e recepcioná-lo. Esse aspecto hermético circunscreve na história a nossa opinião sobre a leitura estética-política de Merquior e as leituras ou recepção ao seu pensamento. De acordo com esse princípio, “[é] bom que os seus livros voltem a circular”⁶⁵, como certa vez escreveu Carlos Graieb, quando os trabalhos da *Biblioteca José Guilherme Merquior*⁶⁶ estavam começando a ser organizado pelo professor Dr. João Cezar de Castro Rocha⁶⁷ em 2012, porque à nova onda de circulação sucederá uma nova recepção.

É cedo para dizer o que se dirá sobre o intelectual, mas certamente a reaparição de Merquior será vetor de novas descobertas⁶⁸ e compreensões sobre o autor, como já vem ocorrendo. Prova disso, seis anos após o seu relançamento, em 2018, uma dissertação de mestrado e duas dissertações de doutorado que abrangem a obra de Merquior foram defendidas. “José Guilherme Merquior e o modernismo brasileiro: transformação crítica entre 1965 e 1990”, de Thaís Amélia Araújo Rodrigues, “Da estética à política: a contribuição de José Guilherme Merquior para o pensamento social”, de Marcos Antonio Rodrigues Vasconcelos Filho, e “A crise da cultura moderna segundo José Guilherme Merquior”, de Kaio Felipe.

Antes desses, que são as mais recentes produções acadêmicas sobre Merquior, podemos mencionar mais cinco trabalhos espaçados entre as décadas anteriores⁶⁹. Em ordem cronológica, Silvio Wonsovicz, em 1989, desenvolveu seu Mestrado em Filosofia a partir d’

⁶⁵ GRAIEB. Idem.

⁶⁶ Disponível em: <https://www.erealizacoes.com.br/colecao/biblioteca-jose-guilherme-merquior?srsItd=AfmBOoo5M0RDjn-NSnXYIDu3mN2NuopuPTweRKRQljQeEoj6w_39aeHB>. Acesso em 02 de out. 2024.

⁶⁷ Curriculum Lattes de João Cezar de Castro Rocha. Disponível em: <<https://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do>>. Acesso em 02 de out. 2024.

⁶⁸ Além do trabalho com fontes inéditas que ocorre no interior do projeto “Biblioteca José Guilherme Merquior”, em 2022 foi lançado um livro nunca antes publicado do Merquior. Ver: MERQUIOR, J.G. O estruturalismo como pensamento radical. São Paulo: É Realizações, 2022.

⁶⁹ Gratidão a Vasconcelos Filho que realizou esse diagnóstico das dissertações sobre Merquior em português. In: VASCONCELOS FILHO, M. A. R. Da estética à política: a contribuição de Merquior para o pensamento social. pp. 16-17.

“O conceito de modernidade em Paulo Freire e em José Guilherme Merquior”⁷⁰. Já Eduardo Antônio Salomão Condé, em seu mestrado em Ciência Política escreveu em 1996 “Argos e Polifemo: política e cultura no pensamento de José Guilherme Merquior”⁷¹. Dez anos depois, mais uma dissertação de mestrado em Ciência Política foi publicada por Everton Nahid Jobim, intitulada “Neoliberalismo e social-liberalismo: o debate sobre os fundamentos do pensamento liberal através da filosofia política de José Guilherme Merquior”⁷². A esse grupo, somam-se também o mestrado de Maria Luísa Carneiro Fumaneri, “‘Astúcia da mimese’: a dinâmica entre realidade e poesia lírica na obra de José Guilherme Merquior”⁷³, de 2011, e “Considerações sobre estudos literários em meados de 1970”, de 2012, Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada⁷⁴ de Laura Penna Alves. Até o presente instante, além desses doze títulos quase únicos no que se refere à investigação científica da obra de Merquior, mais alguns artigos ou capítulos de livros de autores como João Cezar de Castro Rocha, Sérgio Paulo Rouanet, Wanderson Lima, Eduardo Cesar Maia, Fábio Andrade, José Luís Jobim e Luiz Costa Lima.

Já a recepção de Merquior nos países estrangeiros foi menos “apaixonada” do que no Brasil, seja na crítica favorável ou desfavorável. Os seus textos foram recebidos em menor hesitação, embora com significativa valoração, o que o levou, a partir da década de 80, a escrever majoritariamente em língua inglesa e francesa, para leitores britânicos, estadunidenses e franceses. A maior expressão desse reconhecimento sem dúvida foi o livro *Liberalismo in modern times: Essays in honour of José G. Merquior*, organizados por Ernest Gellner e César Cansino. A urgência para o lançamento do livro, publicado em 1996, cinco anos após a sua morte, frente a lenta iniciativa brasileira por fazer algo semelhante em 2001 na mesa-redonda

⁷⁰WONSOVICZ, Silvio. O conceito de modernidade em Paulo Freire e em José Guilherme Merquior. Dissertação (Mestrado em Filosofia) — Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1989.

⁷¹CONDÉ, Eduardo Antônio Salomão. Argos e Polifemo: política e cultura no pensamento de José Guilherme Merquior. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) — Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (Iuperj). Universidade Candido Mendes (Ucam). Rio de Janeiro, 1996.

⁷²JOBIM, Everton Nahid. Neoliberalismo e social-liberalismo: o debate sobre os fundamentos do pensamento liberal através da filosofia política de José Guilherme Merquior. 91f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) — Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (Iuperj). Universidade Candido Mendes (Ucam). Rio de Janeiro, 2006.

⁷³FUMANERI, Maria Luísa Carneiro. “Astúcia da mimese”: a dinâmica entre realidade e poesia lírica na obra de José Guilherme Merquior. Dissertação (Mestrado em Letras). — Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Paraná (UFP). Curitiba, 2011.

⁷⁴ALVES, Laura Penna. Considerações sobre estudos literários em meados de 1970. 128 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

“Dez anos sem José Guilherme Merquior”⁷⁵, evidencia a diferença entre o conceito em que o seu pensamento se encontrava diante do público-alvo.

Liberalismo in modern times: Essays in honour of José G. Merquior está dividido em três partes, “O pensamento de Merquior”, “Os temas de Merquior” e “A vida e a obra de Merquior”. Dentre os colaboradores, estão autores brasileiros, como Hélio Jaguaribe, Celso Lafer e Roberto Campos; e internacionais como Gregory R. Johnson, Chita Ionescu, John A. Hall, Ernest Gellner, Norberto Bobbio, Ramón Máiz, Raymond Boudon, Victor Alarcón e Cesar Cansino, além de “*A Panoramic View on the Renaissance of Liberalisms*”, um texto republicado de Merquior. Desse modo, o livro pretende ser, ao mesmo tempo, uma homenagem e uma ampliação do pensamento liberal merquioriano diante de debates relevantes aos seus interlocutores (e.g. democracia, pluralismo, economia de mercado, estado de direito etc.) Logo na *introduction*, Ernest Gellner que o identificava como um *liberal realista* resume as motivações por trás do livro dedicado à análise da obra de José Guilherme Merquior:

So the present triumph of liberal ideas is precarious and fragile. Legitimacy by Economic Growth is unlikely to be persuasive for ever, potent though it is for the time being. Consumerist societies are not always capable of coping with ethnic tension, with the violation of that cultural homogeneity which a mobile and technology advanced society seems to require. They cannot cope with the cultural pluralism inherited by the past or engendered by contemporary labour migration. The new practitioners of sophisticated technologies are no longer necessarily predisposed to a liberal turn of mind. Innovative entrepreneurs and intellectuals may be natural liberals, for only a liberal society can give them the elbow room they need and like; but mankind is not, and cannot be, made up innovators. Can the preconditions of innovation be the basis of a permanent value orientation? I feel that such information will, in the end, lack authority or persuasiveness. Liberalism needs to face at least two questions: how can it validate itself, other than as the natural predilection of professional innovation; and how can it institutionally establish itself in conditions of very advanced industrialism? [...] **These questions have no easy answer. Perhaps they simply have no answers. But the attempt to cope with them would have better prospects, if only José Merquior were still with us.** Twice over, for he would be contributing both politically and intellectually. And, without any doubt, it would also be a great deal more fun discussing and implementing the answers if he were here.⁷⁶

À morte de José Guilherme Merquior somou-se a de Ernest Gellner, que morreu logo após o lançamento do livro. Além de trágico, o momento de sua morte é paradigmático para a recepção do pensamento merquioriano no contexto inglês. O trabalho final de Gellner foi provar que o liberalismo teria melhores chances de responder aos desafios da contemporaneidade se Merquior estivesse vivo. Aliás, o que é *Liberalism in modern times* senão uma maneira de

⁷⁵ Transcrita em: PEREIRA, José Mário. Dez anos sem José Guilherme Merquior. In: Razão do poema: ensaios de crítica e de estética. 3. ed. – São Paulo: É Realizações, 2013.

⁷⁶ GELLNER, Ernest; CANSINO, César (Ed.). *Liberalism in Modern Times: essays in honour of José Guilherme Merquior*. Budapest: Central European University Press, 1996, p. 4. Grifos nosso.

manter Merquior presente entre eles intelectuais liberais? Se o tema de nossa dissertação fosse vinculado ao liberalismo merquioriano ou ao liberalismo moderno, precisaríamos avançar nas questões lançadas pelo sociólogo britânico. Mas o nosso objetivo ao menos por agora é outro, argumentar que no exterior Merquior foi recebido mais como intelectual e menos como uma personalidade polêmica a ser amada ou rejeitada.

V

A última e mais instigante “recepção” que precisamos considerar é a do próprio Merquior “maduro” para o Merquior “jovem” da estreia. Como leitor-autor de sua própria obra, ele a colocou em sincronia – mas não para a analisar, e sim negar os seus primeiros escritos. Em sua antologia *Crítica* de ensaios sobre crítica literária de 1990 (reunida apenas dois anos antes de seu falecimento), Merquior dizer banir⁷⁷ a superficialidade juvenil de sua *estrela*. Deixou límpido no prólogo de *Crítica (1964-1989)*, para induzir o leitor a fazer o mesmo:

Exclui desta antologia todos os meus ensaios de estreia, isto é, todos os que publiquei desde 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, na revista *Senhor* e outros lugares e não recolhi em minha primeira coletânea crítica, *Razão do Poema*, em 1965. Por isso, a presente seleção cobre apenas os vinte e cinco anos de 1964 e 1989. **Barrei sem remorso a minha juvenília**. Como dizia o meu saudoso Murilo Mendes, precisamos ser contemporâneos, e não apenas sobreviventes, de nós mesmos. **Na época, os artigos nada indulgentes de minha coluna crítica no SDJB, “Poesia para amanhã”, incomodavam bastante vários versejadores. Hoje, receio que eles incomodem principalmente o próprio autor, menos pela sua contundência que pela sua superficialidade.** Mesmo a primeira fase aqui não me satisfaz. Nada tenho, confesso, contra o pequeno estudo sobre um soneto camoniano, a defesa de Gide ou o substancial ensaio, entre erudito e polêmico, acerca de uma das minhas velhas paixões, a pintura da Alta Renascença. Mas não diria outro tanto do canhestro luckasianismo de “Coppelius”, ou das heideggerianices do texto sobre Rilke. Contudo, **essas páginas são bem representativas de filões formativos na minha crítica; e achei melhor não esconder de todo o leitor meus pecados da mocidade.**⁷⁸

O verbo “excluir” no indicativo afirmativo traz firmeza a sua decisão de deixar de lado, para o esquecimento, todos os seus textos escritos de 1959, quando escrevia para o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, e outras revistas, como *Senhor*, *Práxis* e *Arquitetura*. Dessa época, Merquior preservou dois textos de sua primeira antologia de ensaios críticos *Razão do Poema*. Sem titubear, acrescentou ainda um segundo verbo agudo, “barrar”. “Barrei sem

⁷⁷ Como viremos a argumentar, o esquecimento de sua obra inicial é parcial e induzido. Em sua primeira “antologia” “*Razão do Poema*” (1965) resultou de uma seleção de textos escritos entre 1961 e 1965. Posteriormente em “*Crítica*”, somente dois textos desse período seriam conservados por ele mesmo nessa segunda “antologia”. Porque não foi toda a sua produção “esquecida”, devemos afirmar com parcial, e porque não foi arbitrário, mas selecionado, devemos completar, induzido. E poderíamos ainda dizer, honesto. Merquior apresentou suas justificativas para a sua seleção, mostrando-se consciente em suas escolhas. Honestidade nenhuma contudo anula a consequência inerente ao ato de “tombar” uma obra, que é o esquecimento que sobra para as demais.

⁷⁸ MERQUIOR, José Guilherme Merquior. *Crítica 1964-1989*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Grifos nosso.

remorso a minha juvenília”. Essa dura avaliação de seus primeiros textos é justificada pela afirmação do seu “saudoso amigo” Murilo Mendes. “Precisamos ser sempre contemporâneos”. O seu argumento é histórico. A exclusão e banimento de sua juventude no Suplemento Dominical é motivada por sua mudança de pensamento e expectativa com o *amanhã* que havia esperado desde os 18; e se frustrado aos 20. Por “os pecados da mocidade”, Merquior nos seduz a enxergar o seu arrependimento. A sua provocação parece esta, que ninguém mais o julgasse pelo que escreveu quando era um menino, mas que reconhecesse o seu amadurecimento. No fim, insistimos que essas foram todas tentativas de Merquior manipular a sua imagem e contornar as antipatias com o seu nome e reputação.

Que Merquior passou por uma substancial transformação crítica, nós podemos concordar. Deveras, o quadro abaixo “Transformações no pensamento merquioriano” elaborado por Rodrigues, coloca em evidência isso a partir da consideração do jovem (em 1960 e em um período de transição em 70) e do adulto (da década de 80 e pequeno um ano em 90).

MERQUIOR EM 1960	MERQUIOR NOS ANOS 1980 E 1990
Defende a ideia de renovação da literatura, especialmente a literatura brasileira.	Afirma que o movimento modernista não logrou êxito, por conta da superficialidade da produção artística daqueles que defendiam o projeto de atualização da literatura brasileira
É um dos autores que mais valoriza os feitos daqueles que se envolveram com a Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922.	Rechaça os feitos dos poetas de 22 , afirmando que autores como Oswald e Mário de Andrade não conseguiram sucesso em seus respectivos projetos literários.
Entusiasta da autonomia da arte vanguardista , cujas expressões surgem por volta de 1910, com significativa influência sobre o Modernismo brasileiro.	Afirma que a arte vanguardista é ultrapassada e nada tem a acrescentar à modernidade. Refere-se às vanguardas de maneira irônica, como “ismos”, afirmando que almejavam apenas chamar atenção, e somente isso.
Valoriza a aproximação entre literatura e vida social , apontando a importância do regionalismo de 1930 e dos romances urbanos.	Afirma que o movimento modernista falhou neste projeto de aproximação, pois, acima disso, o movimento modernista preocupou-se com o projeto formal, esquecendo-se da dimensão humana e social.
É fortemente influenciado por ideias de autores marxistas , como Walter Benjamin e Lukács.	Não se afasta das ideias de Benjamin, principalmente dos conceitos de aura e alegoria. Também menciona o fato de Benjamin ser um crítico cultural, ou seja, um crítico que não despreza a realidade vigente.
Contribui fortemente para o processo de	Afirma veementemente que o Modernismo se

valorização do Modernismo brasileiro na década de 60 e 70, em livros como Razão do Poema e Verso Universo em Drummond. Valoriza a ousadia de autores como Oswald e Mário de Andrade, um dos motivos que o leva a canonizar a primeira geração do Modernismo.	perdeu em questões da forma, sendo um movimento antimoderno em sua essência. Em sua concepção, o insucesso do Modernismo está atrelado à negação do progresso histórico.
---	---

Fonte: RODRIGUES, 2018, p. 84. Grifos nosso.

Em *Enquanto e o “amanhã”* afirmarmos que nosso método não se configura como uma metodologia comparativa. Nessa matéria, de fato, não logramos êxito, mas reconhecemos as conclusões de Rodrigues, especialmente, porque tudo que diz sobre o Merquior de 1960 foi confirmada em nossa pesquisa, e o que escreveu sobre o Merquior de 80, nos parece correto diante de nossas primeiras impressões com a leitura que outrora fizemos dos seus livros dessa época. Além do que, a sua rejeição posterior ao modernismo condiz com a rejeição a sua fase de estreia, inclusive, sob o mesmo argumento de *superficialidade*. Não obstante, entre a sua juventude e a sua maturidade está implícita uma *decepção* significativa de seu *horizonte de expectativa* anunciado em poesia para *amanhã*. O que mudou durante esses anos não fora somente a escrita de Merquior, mas a sua leitura – e obviamente a sua recepção das obras artísticas antes admiradas. Em vista das suas posteriores posições políticas, ainda podemos imaginar que a sua estética do *amanhã* em seu substrato tinha algo de político.

Essa postura reativa ante sua versão mais moça reforça a comum separação que se faz entre um jovem Merquior e um maduro Merquior, embora esses dois modelos nunca tenham sido suficientes para afirmarmos uma ruptura completa. A respeito disso, escreveu João César de Castro Rocha, em *Um projeto para o futuro? Relendo o jovem José Guilherme Merquior*:

Vale dizer, é superficial a distinção aparentemente cristalina entre o jovem Merquior, (quase) exclusivamente envolvido com questões estéticas, e o Merquior maduro, (quase) exclusivamente preocupado com problemas de teoria política. [...] Pois bem: a prova dos nove demanda identificar o eixo da continuidade entre questões estéticas – porta de entrada do (muito) jovem Merquior na cena intelectual brasileira – e os ensaios de teoria política e as preocupações filosóficas – porta de entrada do Merquior maduro no debate internacional, por meio de livros (geralmente polêmicos) escritos em inglês. [...] Em outras palavras, o norte do pensamento de Merquior se articula na crítica às “imperfeições da sociedade moderna – da sociedade industrial urbana”. Ao mesmo tempo, o autor de *Liberalismo – Antigo e Moderno* sempre apostou na capacidade de encontrar saídas racionais para essa mesma crise⁷⁹

Então, estamos olhando para além de suas transformações críticas e mudanças em suas recepções, como perante a uma clássica tensão do tempo histórico, a continuidade e a

⁷⁹ ROCHA, João César de Castro. Um projeto para o futuro? Relendo o jovem José Guilherme Merquior. In: *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a Escola neo-hegeliana de Frankfurt*. São Paulo: É Realizações, 2017. pp. 348-349.

descontinuidade aplicadas à obra e ao pensamento de Merquior, que diga-se de passagem, o autor mesmo considerava em alguma medida, visto que, no excerto de *Crítica*, apesar dos “pecados”, confessou que “essas páginas são bem representativas de filões formativos na minha crítica”⁸⁰. Portanto, por mais que “exclusão” e “banimento” indiquem uma intolerância com sua *estrela*, algumas características de sua crítica (como, por exemplo, a sua verve polemista) permaneceram. Ainda na apresentação de *Crítica* (1964-1989), disse:

Meu trajeto ideológico foi passavelmente errático até desaguar, nos anos oitenta, na prosa quarentona de um liberal neo-iluminista. Se desde cedo mantive uma posição constante – a recusa dos métodos formalistas, então em pleno fastígio – por outro lado **meu quadro de valores mudou muito, especialmente no que se refere à atitude frente às premissas estéticas e culturais do modernismo europeu**, berço da doxa humanística do nosso tempo.⁸¹

A tensão histórica manifesta-se mais uma vez. O seu quadro de valores mudou, mas ao mesmo tempo manteve-se perene com a recusa dos métodos formalistas. Lembremos que essa é uma declaração de Merquior no término de sua vida, quando se considerava um liberal neoiluminista; e não mais só um racionalista. No meio disso, atuou como crítico literário, crítico da cultura, sociólogo e diplomata. Nesse processo, que julgou ser “errático”, alimentou uma *mesma* orientação política-ideológica. Embora não acreditasse nisso (ou quisesse deliberadamente negar), em seus textos de menino enxergamos uma antecipação de seu confesso liberalismo neoiluminista, cujas principais piscadelas encontram-se em suas expectativas literárias de emancipação da forma. Em suma, o *amanhã* desejado na *estrela* e frustrado no crepúsculo da juventude permaneceu tanto quanto a recusa do formalismo, mas sob outra direção, a do *amanhã* social-político. Em outras palavras, o seu conceito de *amanhã* não valeu só para pensar a poesia brasileira, mas para analisar a sociedade brasileira conjugada em horizonte de expectativa liberal.

⁸⁰ Op.cit., MERQUIOR, 1990.

⁸¹ Id. Grifos nosso.

2. Por um lugar na literatura brasileira

Minha ideia era chamar para a tarefa a algum rapaz menor de trint'anos: êle representaria para os da geração de 22 uma espécie de primeira posteridade. Recaiu minha escolha na pessoa de José Guilherme Merquior, a quem eu não conhecia ainda pessoalmente, senão por alguns artigos de crítica de poesia publicados no suplemento literário do Jornal do Brasil. Merquior topou a difícil parada e tenho que se saiu bem.

Manuel Bandeira, em *Poesia do Brasil*.⁸²

Doa a quem doer, permaneço um racionalista.

José Guilherme Merquior, em *Razão do Poema*.⁸³

I

Muito cedo, José Guilherme Merquior foi desafiado a ser um crítico de literatura brasileira. Tinha só 18 anos quando começou a escrever no Jornal do Brasil, um dos principais jornais em circulação no Rio de Janeiro. O Suplemento Dominical era um anexo publicado aos domingos ou ainda aos sábados que discorria sobre arte em suas variadas expressões. Além de Merquior, nomes conhecidos do ramo da poesia e/ou crítica contribuíram no veículo, como Barbara Heliadora, Ferrera Gullar, Mario Chamie, Max Bill, Roberto Pontual e Assis Brasil. Um passar de olhos atento aos temas e personagens do Suplemento revela-o como um espaço frutífero para a discussão especializada em arte no Brasil. Ao entrar para equipe de colaboradores do Suplemento, Merquior se colocou diante de um enorme desafio, ser crítico entre outros críticos (em sua maioria, mais maduros) já consolidados. Além disso, se colocava na difícil tarefa de julgar não só a antiga poesia brasileira como também a presente e a vindoura; afinal, esse se configurava um dos objetivos do suplemento.

Nesse capítulo, queremos descrever a *posição diacrônica* em que Merquior se encontrava diante da crítica literária brasileira, pontuando algumas de suas convicções mais fortes e estáveis, bem como o seu quadro de referências crítica-literárias mais presentes, que permaneceram até a seleção de ensaios em *Razão do Poema* (1965). Por isso, estabeleceremos com este livro um diálogo direto, visto ser representativo da primeira memória que Merquior

⁸² BANDEIRA, Manuel; MERQUIOR, José Guilherme. *Poesia do Brasil*. Porto Alegre: Editora do Autor, 1963.

⁸³ Op.cit., MERQUIOR, 2012, p. 19.

constituiu sobre seu pensamento, e não somente sobre o pensar, como sobre sua identidade intelectual, que buscou se afirmar como agente crítico consciente em favor de um progresso cultural e estético desejado para o seu país.

I

A literatura brasileira procurou sempre afirmar um sentimento novo por sua terra⁸⁴. “Canção do exílio” canta esse sentimento, e “[...] embora na moldura genérica do romantismo, exprime algo *entranhadamente brasileiro*.”⁸⁵ Mas o que é isto nas entranhas brasileiro? Quando em 1964, José Guilherme Merquior escreveu o ensaio crítico “O poema de lá”⁸⁶, análise da referida canção de Gonçalves Dias, o jovem já gozava de certo reconhecimento como crítico literário⁸⁷. Um ano antes, faz jus lembrar, havia sido convidado pelo poeta Manuel Bandeira para organizar parte da antologia poética *Poesia do Brasil* (1963)⁸⁸. A sua participação *per se* poderia ser prova suficiente de sua relevância, mas na abertura do livro, Bandeira aumenta o prestígio do garoto, ao explicar o motivo que o levou a escolhê-lo:

Quando a Editora do Autor me convidou a organizar uma antologia da poesia brasileira, aceitei o convite sob a condição de me ser permitido tomar um colaborador que se ocupasse da parte da obra a partir do movimento modernista. Minha ideia era chamar para a tarefa a algum rapaz menor de trint’anos: êle representaria para os da geração de 22 uma espécie de primeira posteridade. Recaiu minha escolha na pessoa de José Guilherme Merquior, a quem eu não conhecia ainda pessoalmente, senão por alguns artigos de crítica de poesia publicados no suplemento literário do Jornal do Brasil. Merquior topou a difícil parada e tenho que se saiu bem. [...] Fica, pois, entendido nestas minhas palavras que a Merquior cabe em nosso trabalho a responsabilidade da seleção dos poetas e dos poemas desde 1922 até João Cabral de Melo Neto.⁸⁹

⁸⁴Afrânio Coutinho, em “Conceito de literatura brasileira” (2014), afirma taxativamente que a literatura brasileira nasceu no momento em que o português pisou no Novo Mundo brasileiro. Isso não quer dizer que uma literatura brasileira estivesse “formada”, independente ou madura, mas que o Brasil-colônia, o seu ambiente, a sua natureza, os seus problemas, os seus povos e etc., impeliu os escritores que aqui se encontravam a escrever literatura desse lugar, de cá. Em suas palavras: “Todo esse complexo cultural novo tinha que dar lugar a uma nova arte, a uma nova poesia, a uma nova literatura, a uma nova dança, a um novo canto, a nova lendas e mitos populares. É o que já encontramos em Gregório de Matos, como está em Anchieta. Não importa a origem de quem interpretou a nova literatura. O que vale é a sua integração nas condições sentimentais, psicológicas, anímicas, paisagísticas, geradas pela nova situação histórico-geográfica. Por isso, Vieira é brasileiro mais que português. Por isso Gonçalves Crespo pertence à literatura portuguesa a despeito do lugar do nascimento.” (COUTINHO, Afrânio. Conceito de literatura brasileira. 4.ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 21).

⁸⁵ Op.cit., MERQUIOR, 2012, p. 69.

⁸⁶MERQUIOR, J. G. O poema de lá. In: *Razão do poema*. 2013.

⁸⁷José Guilherme Merquior começou a escrever publicamente em jornais no ano de 1959, no suplemento dominical do Jornal do Brasil. Analisaremos suas primeiras publicações. Ademais, escreveu também para as revistas “Senhor” e “Práxis”, até publicar o seu primeiro livro “Razão do Poema”, em 1965.

⁸⁸BANDEIRA, Manuel; MERQUIOR, José Guilherme. *Poesia do Brasil*. Porto Alegre: Editora do Autor, 1963.

⁸⁹ Opct. 1963, p. 5.

Essa explicação de Bandeira nos ajuda a entender a personalidade do rapaz menor de trinta anos a quem coube a responsabilidade de selecionar os poemas modernos dessa antologia. Merquior era, pelo menos para o poeta, a pessoa ideal que “representaria para os da geração de 22 uma espécie de primeira posteridade”. Nota: Bandeira achava isso antes mesmo da publicação de seu primeiro livro. Desse ponto de vista, foi uma apresentação otimista e esperançosa do que Merquior enquanto crítico ainda representaria, e que por um lado já representava, para o universo da crítica literária brasileira.

“O poema de lá” se insere após essa pública declaração de sua representatividade crítica. Por isso, ao notar que na ausência de qualificativos, o poema se fazia um qualificativo, e que “[a] qualidade atribuída ao país saudoso [era] em si mesma abstrata”⁹⁰, dada sua origem psicológica, o rapaz exprime junto com Dias, o mencionado *entranhadamente brasileiro*. Por isso, nessa crítica, as percepções analíticas de Merquior revelam também os seus sentimentos. Demonstram *um amor obstinado pelo Brasil* – e à sua potencialidade poética. Ele o deixou claro nesta passagem:

Hoje, como sempre, reluz nesses versos a vibração da certeza consoladora de nos sabermos irremediáveis amantes do Brasil, mesmo o Brasil sendo tão frequentemente errado e decepcionante, pobre de fortuna e de projetos, abrigo de vícios e de molezas. É que o brasileiro será sempre incapaz de adotar o “*ubi bene, ibi patria*” dos que reduzem o amor de sua terra ao prazer que ela lhes possa dar; porque, para nós, será sempre possível esquecer a miséria da pátria, presente na sublime teimosia com que a amemos, boa ou má, na força de quem faz desse um Brasil *amável*, um Brasil definitivo, desgraçados de nós se perdermos a fé desse amor-vontade; desgraçados de nós, se então justificássemos o amor da nossa terra pela sua grandeza palpável – porque teríamos perdido a feição mais nobre do sentido da terra natal, que é essa reserva, esse poder de amá-la, sem outra justificativa que o próprio amor.⁹¹

Nesse excerto, Merquior se vincula ao Brasil, apesar de suas falhas, vícios e molezas. Há, nesse vínculo, um caráter de compromisso que, em suas palavras, transforma até a teimosia em uma atitude sublime. O rapaz estava decidido a *amar* o seu país, mas o que parece dizer é que esse amor fluía como uma vontade nua e *in natura*, superior a quaisquer justificativas contrárias ao amor. Não dependia dos índices de desenvolvimento do país, de sua economia, ou mesmo de sua cultura, que tanto importava para ele, mas de sua vontade de *amar*.

A respeito disso, em “Amar”, de *Claro Enigma* (1951), Carlos Drummond de Andrade avaliou o verbo-ação como uma predisposição humana. Em sua compreensão, o ato de amar, desde a primeira indagação do poema (*Que pode uma criatura senão, /entre criaturas amar?*), é exposto como condição demasiada humana. O eu-lírico *ama* mesmo sem a recíproca certeza

⁹⁰ Opct. 2013, p. 67.

⁹¹ Idem, pp. 69-70.

de que é amado de volta, sem nenhuma recompensa, “Quer ame e esqueça, quer ame e malame, quer ame, desame e ame, sempre retorna a amar”. Na segunda questão (*Que pode, pergunto, o ser amoroso, sozinho, em rotação universal, senão, rodar também, e amar?*) situa-o como um astro de um sistema planetário, preso a uma órbita de amar. Com isso, Drummond parece deslocar os resultados fatídicos do conceito de liberdade do existencialismo sartreano para o verbo amar. Em síntese, o poeta argumenta que estamos condenados a amar. Porque é “Este o nosso destino: amar sem conta”.

Dessa perspectiva, amar compõe um aspecto universal da natureza humana, que dirige-se tanto ao pequeno e específico, quando amamos as coisas da nossa vida (*Amar solenemente as palmas do deserto, o que é entrega ou adoração expectante, e amar o inóspito, o áspero, um vaso sem flor, um chão de ferro, e o peito inerte, e a rua vista em sonho, e uma ave de rapina*), quanto as grandes e abstratas realidades, como uma nação, que Merquior confessou amar. Por outro lado, as circunstâncias moldam nossos amores. O Brasil, como o seu país de origem, se apresentava a ele como *provável* amor. Se seria mesmo a sua terra amada, dependeria de sua confissão. O que faz publicamente ao decidir amar sua terra *sem outra justificativa que o próprio amor*. Nessa conjuntura, as afeições de Merquior soam como decisão e vontade de amar o Brasil independente do que ele ofereça de bom ou ruim.

Merquior assumiu um risco: o risco de mais tarde negar esse amor por alguma decepção.⁹² Nesse ponto, precisamos esclarecer que (decidir) amar o Brasil não é o mesmo que aceitar o Brasil como ele está. Toda a sua atividade primária como crítico insiste no desenvolvimento estético da arte e poesia brasileira. Nesse sentido, o seu amor obstinado por sua terra se realiza – não em uma cômoda (e irracional) negação de suas carências e desgraças – sim, em um esforço por participar da superação de seus problemas. Dentro dessa concepção de paixão nacional é que se encaixa o brasileiro que “na força” busca fazer um “Brasil amável”, e que “será sempre incapaz de adotar o ‘ubi bene, ibi patria’ dos que reduzem o amor de sua terra ao prazer que ela lhes possa dar”.

O conceito de “brasileiro” que Merquior está descrevendo aqui encontra-se em profunda desarmonia com o “brasileiro nacionalista” que diz amar a sua pátria por aquilo que ela não tem ou por aquilo que não é distintamente dela. No corpo de “Crítica, Razão e Lírica: ensaio para um juízo preparado sobre a nova poesia do Brasil”, Merquior coloca Araripe Junior como exemplo de um crítico brasileiro nacionalista – como ele via e queria ser – defensor de

⁹² Esse não parece ser o caso de Merquior, mas precisaríamos de mais uma pesquisa para responder objetivamente sobre a visão posterior de Merquior a respeito do Brasil.

uma literatura (e mais amplamente de uma cultura e maneira de ser/pensar) autenticamente brasileira, assim escreveu que “[...] ser nacionalista é, em determinadas circunstâncias da história de um povo, estar dotado da real percepção estética, a que mais fundo revela o caminho de uma literatura.”⁹³. “Porque, para nós, será sempre possível esquecer a miséria da pátria, presente na sublime teimosa com que amemos, boa ou má”.

Era esse rapaz, que intentava uma brasilidade, que para Bandeira representaria a posteridade da geração de 22. Por tudo isso, enxergamos em “O poema de lá”, ensaio selecionado tanto em *Razão do Poema* como em *Crítica (1964-1989)*, uma evidência de um projeto de nacionalismo estético e cultural jamais abandonando. Ainda nesse texto, Merquior faz ressalvas ao romantismo, escola de Gonçalves Dias, sem, contudo, deixar de ver como positiva a saudade que o eu-lírico romântico sente por sua terra. Não estaria na saudade o erro. No poema de Dias, é o tom da melancolia – denominador comum da poesia romântica que empobrece a expressão dos sentimentos – mas que nesse caso foi incapaz de desqualificar o *pathos* do eu-lírico brasileiro. Em última instância, Merquior compreendeu a saudade entranhada do eu-lírico da “Canção do Exílio” como autenticamente brasileira.

Talvez sentisse essa mesma saudade quando por incumbência do cargo de embaixador esteve longe de sua pátria. De qualquer modo, parece provável ter identificado no poema um sentimento do qual ele experimentava. Ao dizer que “[o] Brasil, na ‘Canção do Exílio’, não é isso nem aquilo; o Brasil é sempre mais”⁹⁴, Merquior dizia sobre si mesmo, mais especificamente, sobre as suas expectativas. Esperava, com força e amor, que o Brasil fosse mais... mais em poesia, mais em cultura... sempre mais.

Podemos, então, entender que quando Merquior surgiu como crítico literário na década de 60, surgiu com a esperança de promover com sua crítica uma brasilidade autêntica à nossa poesia. Em alguma medida, isso significava para ele um retorno ao legado deixado pelas gerações de 22 e 30, uma vez que, para ele, desde a geração de 45 nossa poesia estava perdendo sua originalidade para um formalismo vazio e para um experimentalismo – que na sua visão ainda não tinha dado nenhum fruto excelente – do concretismo e neoconcretismo. Em resumo, Merquior, muniu as suas críticas com o desejo de ver a poesia progredir *amanhã*⁹⁵, no futuro mais próximo possível.

⁹³ Op.cit., 2013, p. 201.

⁹⁴ Opct. p. 67.

⁹⁵ A relação temporal que Merquior estabelece entre o passado da poesia inaugurada moderna em 1922, o presente momento em que estava, duas gerações depois dos primeiros, e o futuro enquadra-se dentro de uma expectativa otimista com a modernidade. Os textos mais sociológicos de Merquior deixaram evidente como ele era um

II

É claro que a literatura brasileira e a tradição crítica-literária precederam José Guilherme Merquior. Ele nasce em um contexto de efervescência da arte no Brasil e no mundo. Pensar como ele *representou* nossa literatura, por isso, exige antes responder qual a sua *posição* diante da história da literatura brasileira, a fim de saber que *literatura e crítica* ele realmente buscou proclamar.

Sendo assim, Merquior está na história de nossa literatura como receptor-crítico de livros literários, o que logicamente o coloca em uma fase amadurecida da nossa literatura enquanto um sistema literário. Entendamos essas terminologias dentro de uma discussão mais ampla a respeito da história da literatura no Brasil. A começar pelo sentido do conceito *sistema literário*⁹⁶, desenvolvido por Antônio Candido em “Formação da literatura brasileira: momentos decisivos”, de 1957, e que foi resultado de uma necessidade metódica de distinguir (o que nomeou de) a era das manifestações literárias da era de sua configuração, desde quando seria possível identificar:

“[...] a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros.”⁹⁷

Argumenta Cândido que essa tríade sistemática dos produtores, receptores e transmissores só teria sido completamente configurada por volta de 1750, época dos movimentos das Academias dos Renascidos e dos Seletos. A nomenclatura “formação” utilizada por ele incomodou, porém, Afrânio Coutinho, que julgou essa demarcação cronológica para “a formação da literatura brasileira” como tardia e inadequada. Em “Conceito de literatura brasileira”, de 1959, Coutinho insiste que o início da literatura brasileira corresponde ao início de sua civilização. Na esteira do pensamento de Araripe Júnior, as diferenças entre os lusitanos e os brasileiros deveriam ser compreendidas sob o critério da “obnubilação brasílica”,

defensor apaixonado da modernidade e da cultura ocidental, como argumenta o sociólogo Kaio Felipe em sua tese de doutorado “A crise da cultura moderna segundo José Guilherme Merquior” (2018).

⁹⁶Para outra versão da definição de sistema literário de Antonio Candido: “Entendo aqui por sistema a articulação dos elementos que constituem a atividade literária regular: as *obras* produzidas por *autores* formando um conjunto virtual, e veículos que permitem o seu relacionamento, definindo uma ‘vida literária’; *públicos*, restritos ou amplos, capazes de ler ou ouvir as obras, permitindo com isso que elas circulem e atuem; *tradição*, que é o reconhecimento de obras e autores precedentes, funcionando como exemplo ou justificativa daquilo que se quer fazer, mesmo que seja para rejeitar.” (CÂNDIDO, Iniciação à literatura brasileira 2023, p. 15, itálicos originais).

⁹⁷ CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos. 1.ed. – São Paulo: Todavia, 2023.

fenômeno que consiste: “[...] na transformação por que passavam os colonos atravessando o oceano Atlântico, e na sua posterior adaptação ao meio físico e ao ambiente primitivo.”⁹⁸ O ato de obnubilar teria sido tão imediato quanto autêntico⁹⁹, uma vez que, “[...] como afirmou Ortega y Gasset, um homem novo criou-se desde o primeiro instante em que pôs o pé no novo mundo. Foi o americano, o brasileiro. A sua fala, sua sensibilidade, suas emoções, sua poesia... tinham de ser diferentes”¹⁰⁰, como se uma brasilidade reclamasse ao português desde o primeiro contato dele com um novo mundo.

Partindo desse ponto de vista, já em Anchieta, mas com certeza em Gregório de Matos, poderíamos afirmar uma nova literatura, a brasileira. Seria, então, preciso afastar as compreensões datadas de uma literatura colonial, que só se justificaria por critérios políticos, quando, o que mais interessava ao universo dos estudos literários, era saber quando se deu a nossa autonomia estética. Sob essa compreensão, Coutinho não só recua a data de Candido, como reformula sua conceituação. Para ele, a “formação” da literatura brasileira ocorreu não com a transmutação do arcadismo português, mas com o obnubilamento do barroco espanhol. Sendo que, mais preciso do que “formação”, seria classificar essa era de “autonomia” de nossa literatura. Seria, como escreveu Tristão de Ataíde, o entendimento que até sua autonomia, a literatura brasileira existia, mas não vivia.

Entendemos que as considerações de Afrânio Coutinho, revisando, aperfeiçoou, nesse aspecto, a contribuição de Candido. Um *sistema literário* formado, tal como apresentou Cândido, de fato passou a existir ao fim do século XVIII. Até lá, contudo, havia sim uma literatura brasileira (em sua infância e adolescência, talvez). A conquista da autonomia da literatura brasileira com o arcadismo e, em sequência, com o romantismo, foi, assim, uma etapa do seu desenvolvimento estético gradual e progressivo. Esse processo que, pontuou Coutinho,

⁹⁸ ARARIPE Jr. 1978, p. 300. Na continuação, veja o argumento de Araripe Jr. “Basta percorrer as páginas dos cronistas para reconhecer esta verdade. Portugueses, franceses, espanhóis, apenas saltavam no Brasil e internavam-se, perdendo de vista as pinças e caravelas, esqueciam as origens respectivas. Dominados pela rudez do meio, entontecidos pela natureza tropical, abraçados com a terra, todos eles se transformavam quase em selvagens; e se um núcleo forte de colonos, renovado por continuas viagens, não os sustinha na luta, raro era que não acabassem pintando o corpo de jenipapo e urucu e adotando idéias, costumes e até as brutalidades dos indígenas. Os exemplos históricos surgem em penca: Hans Staden, Soares Moreno, Pai Pina (Amanayara), Anhangüera, e os trugimões ou línguas que deram tanto que fazer a Villegaignon. O mesmo jesuíta Anchieta não escapou a esta influência; a sua vida entre os selvagens e o seu prestígio contra os sacerdotes índios atestam que este padre, se não por imposição do meio, ao menos por arte refinada, se fez um legítimo pajé. A missão do taumaturgo brasileiro, como o chamavam, nas florestas do Sul, não se pode explicar senão pelas feitiçarias, aceitas ou habilmente copiadas, dos piagas, e com que ele catequizou os seus caboclos.” (ARARIPE Jr., T.A. Araripe Júnior: Teoria, crítica e história literária. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: EdUSP, 1978, p. 300).”

⁹⁹ Alexandre Nodari chega a apresentar Araripe Jr. como precursor – não reconhecido – do modernismo brasileiro. Para isso, ver: NODARI, Alexandre. Modernismo obnubilado: Araripe Jr. precursor da antropofagia. S. d. Disponível em: Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/NodariPUC.pdf>. Acesso em, v. 10, 2019.

¹⁰⁰ Op.cit., COUTINHO, 2014, p. 15.

não deve ser equilibrado com a periodização dos grandes acontecimentos políticos, nem ser entendida como uma simples diferenciação da literatura portuguesa, mas como uma busca de autoexpressão e criação de formas novas de ser adequadas à nossa história social de miscigenação, bem como aos nossos desejos, sensibilidades, psicologia e gostos particulares. Em síntese, “[a] literatura surge sempre onde há um povo que vive e sente.”¹⁰¹ E um novo povo nasceu desde o primeiro contato entre portugueses e indígenas.

O desenrolar de nossa história estética encontrou no romantismo de José de Alencar uma marcha para a sua independência, revitalizada no realismo de Machado de Assis – maior nome da nossa literatura até então, e para muitos até hoje nosso maior romancista. Acontece que Machado tem mais de uma face. Como crítico, por exemplo, deixou como legado a construção do “instinto de nacionalidade” – que Coutinho interpretou como o sentimento do “brasileirismo interior”, um certo sentimento íntimo que torna o homem alguém do seu tempo e do seu país, embora aborde assuntos universais. Nesse instinto habitaria um sentimento característico da alma nacional; e traduzi-lo seria o dever do artista, uma vez que “[q]uanto mais fiel o for às imposições desse sentimento, mais autêntico, mais genuíno, e, ao mesmo tempo, mais universal será ele”¹⁰².

Mais sobre nossa brasilidade pode ser descoberta a partir da concepção de instinto de nacionalidade machadiana. De acordo com a historiadora Raquel de Campos Machado, em “Entre ilustres e anônimos: a concepção de história de Machado de Assis”, podemos perceber no ensaio de Machado uma busca (obstinada e) otimista com a independência da literatura brasileira, vestida com as “cores do seu país”. Como escreveu nosso patrono:

Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono de futuro. As tradições de Gonçalves Dias, Porto-Alegre e Magalhães são assim continuadas pela geração já feita e as que ainda agora madrugam, como aquelas continuaram as de José Basílio de Gama e Santa Rita Durão. Escusado é dizer a vantagem deste universal acordo. Interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional. Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão até perfazê-la de todo.¹⁰³

Em “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, Machado buscou um sentido para nacionalidade, como buscou José de Alencar, só que em outra direção. Torna-

¹⁰¹ Idem., p. 85.

¹⁰² Idem., p. 37.

¹⁰³ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Op. cit., 1997, p. 801.

se um problema, então, discernir o significado desse instinto, que o colocou em um novo rumo sem dissolver o projeto nacional-literário. Segundo ela:

O que Machado faz, então, fundamentalmente, é revelar ao instinto a ignorância de sua própria novidade, mais do que insistir na necessidade de entender os poetas arcádicos na relação com seu tempo, o argumento de Machado insiste na necessidade de situar de seu próprio tempo o instinto de nacionalidade. O privilégio da “cor local” é tornado, desse modo, resultado do fato de um instinto ignorar sua novidade e se projetar em um passado de que se vê como o prolongamento. Tal privilégio não é outra coisa para Machado que o fruto dessa guia do instinto.¹⁰⁴

O Realismo machadiano em si foi uma resposta à sua esperança de como um escritor poderia ajudar a consolidar uma literatura nacional, de acordo não com projetos de lei, mas com o instinto brasileiro, “o guia”, que impele os nossos escritores ao “brasileirismo”. Assim, encontramos em Machado uma consciência crítica que soube relacionar a particularidade do homem de seu tempo com a universalidade dos temas humanos do saber poético literário.

Adiante, o que se descreve de nossa história literária, é um processo de amadurecimento dos escritores e dos críticos, na prosa e na poesia, que alcançou no início do século XX, em meio às tensões políticas, oriundas das guerras, e as transformações que arte passou, através das vanguardas europeias, um trunfo com o Modernismo brasileiro. O movimento reivindicou uma originalidade ante a herança passada, sobretudo a mais imediata, dos românticos e naturalistas, na prosa, e na poesia, dos simbolistas e parnasianos. Mário de Andrade (1893-1945) foi a figura central do movimento. Esforçou-se em escrever em uma língua corrente e comum do brasileiro, demolindo os usos puras às formas e a excessiva erudição academicista. Em livros como “Paulicéia desvairada” (1922), “A escrava que não é Isaura”(1925), “Amar, verbo intransitivo” (1927) e a rapsódia “Macunaíma” (1928), evidenciou o espírito moderno que revitalizou o uso da linguagem em nossa literatura. Mais combativo do que ele, foi Oswald de Andrade, autor dos Manifestos Pau-Brasil (1924) e Antropofágico (1928), importantes textos para a consolidação do movimento moderno. Não seria, entretanto, por meio de manifestos, mas da arte *per se* de escritores melhores do Oswald que se efetivaria um novo progresso em nossa língua.

De volta a Antônio Candido, em “Iniciação à literatura brasileira”¹⁰⁵, após perpassar ainda que breve toda história da literatura brasileira, concluiu termos alcançado no modernismo

¹⁰⁴ CAMPOS, Raquel Machado Gonçalves. Entre ilustres e anônimos: A concepção de história em Machado de Assis. 2009. 179 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009. p. 119

¹⁰⁵ Em 1987, Antonio Candido escreveu um resumo da história da literatura brasileira. A princípio, o seu texto seria publicado como um capítulo de um livro organizado para as comemorações do V Centenário do

a maioria de nossa literatura, o que se, por um ângulo, significa um ganho qualitativo-estético, por outro implica na transformação do desafio/obstáculo para nova evolução. Leiamos na íntegra a conclusão de Candido:

Será difícil enumerar e avaliar os autores recentes, trabalhando em geral desligados de tendências e movimentos, e ainda não integrados na perspectiva histórica, na qual deliberadamente se situou este ensaio. Eles são frequentemente de boa qualidade, e talvez nunca a literatura brasileira tenha conhecido uma média tão satisfatória, o que é sem dúvida sinal do amadurecimento de uma cultura. Mas o certo é que entre eles não há figuras de alto relevo, podendo-se dizer que os últimos grandes da nossa literatura foram João Cabral, Guimarães Rosa e, até certo ponto, Clarice Lispector. [...] Diga-se, afinal, que a crítica literária está passando por um momento excepcionalmente brilhante, pela qualidade e o número dos quais a praticam em um bom nível, geralmente ligados ao ensino universitário. A velha e útil crítica jornalística se eclipsou, quem sabe temporariamente, para ceder lugar a um novo tipo de análise que, mesmo quando publicada nos suplementos dos jornais, traz a marca de um ensaísmo e uma erudição que denotam a impregnação universitária.¹⁰⁶

A parte grifada poderia muito bem ser, para os conhecedores da crítica de José Guilherme Merquior, como uma referência honrosa as suas primeiras contribuições a nossa literatura que se encontram precisamente *nos suplementos dos jornais*. Chegamos, portanto, no instante dessa história em que Merquior apareceu, quando mais nenhum movimento prometia nova “evolução”, como a experimentada a partir de 22. Em um tempo que, passado os grandes autores de 30, produziu bons poetas, mas não alguém que fosse indiscutivelmente um grande escritor. Uma média satisfatória, sem figuras de alto relevo. Um momento em que, por sua vez, a crítica emergiu mais surpreendente do que os nossos romancistas e poetas. Onde, mesmo nos jornais, a crítica foi tomada por uma erudição universitária. É precisamente nesse contexto que avaliaremos as críticas de Merquior. Ele que surgiu em meio ao eclipse dos suplementos dos jornais, e que inclusive colaborava como um – o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB) – quando este mesmo eclipsou.

Merquior apareceu no crepúsculo do espírito modernista poético. Por estar lá, o crítico, imbuído em uma tradição crítica que se inspira em Araripe Júnior e Afrânio Coutinho, e mais longamente, se realiza instintivamente, como dirigido pelo sentimento brasileiríssimo de Machado de Assis, Merquior defendeu a contínua e persistente busca pela nacionalidade na poesia brasileira, que estava se perdendo com retorno dos formalismos da geração de 45 e com o experimentalismo, bom, porém, em nada revigorante, do neoconcretismo.

Descobrimto da América. O livro, porém, nunca foi lançado. Somente em 1997, que Candido, ao revirar suas gavetas, encontrou o manuscrito de “Iniciação à literatura brasileira” e o entregou para a editora Humanitas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, publicá-lo.

¹⁰⁶ CANDIDO, Iniciação à literatura brasileira, 2023, p. 101, grifo nosso.

Na análise de poesia, Merquior deixou saber que nela via uma espécie de cardiograma da sociedade e, no estado de uma sociedade, um agouro da poesia, e mais amplamente da cultura. Como disse: “Se a poesia exerce inegavelmente uma função social, podemos e devemos zelar para que essa função se realize. A influência da poesia não é nunca imediata, mas tem uma ação tão poderosa, que nenhum interesse pela saúde da cultura seria capaz de desprezá-la.”¹⁰⁷

Desse modo, da difusa contribuição, quando ainda era só um correspondente, à corriqueira participação quando colunista, podemos encontrar preciosos vestígios do seu pensamento sociocultural. Especialmente a seção “Poesia para amanhã”, para nós pareceu ser uma espécie de espaço de experiência em que o crítico projetou parcialmente o seu horizonte de expectativa. Não, Merquior não esteve imune às vicissitudes do tempo histórico koselleckiano. Enquanto poetas medíocres e até piores nasciam, Merquior usou aquele espaço como *locus* para avaliação do passado, reajuste presente em vista de uma esperança futura. A historicidade dos seus escritos incorpora, assim, certas estratificações temporais, resultado da aceleração temporal.

A fim de entender o maturamento de sua escrita e de suas preocupações, primeiro iremos dos anos 1959 até 1961, tempo em que Merquior escreveu no SDJB. Permitiremos, contudo, eventuais irrupções de pensamentos posteriores, que Merquior subscreveu em 1965, no lançamento de *Razão do Poema*, e até obras posteriores. Sempre que isso acontecer, tomaremos o cuidado de assinalar. O autor ainda tranquilamente confessou “Não hesitei... em cortar, ou mesmo, aqui e ali, em modificar. Se, em sua forma original, todos eles me ajudaram a pensar o que hoje escrevo, não é menos verdade que não representariam minhas ideias atuais, que sobre crítica, quer sobre estética”¹⁰⁸.

Sem maiores delongas, se faz necessário, uma vez que entendemos a sua *posição* na história da literatura brasileira, compreender agora como se deu a sua *atuação*. A fim de ver como ele *representou* a primeira posteridade pós-geração heróica do modernismo, conforme disse Manuel Bandeira, estudaremos nos próximos capítulos suas conjugações históricas – e por histórica leia-se do problema entre os homens e os tempos – em suas críticas de arte e poesia, que guardou em seus anseios uma esperança tão estranhamente brasileira quanto a sua satisfação em ser um (menino) moderno.

¹⁰⁷ MERQUIOR, Miséria de uma linguagem. Suplemento Dominical Jornal do Brasil. 1960.

¹⁰⁸ Op.cit., MERQUIOR, 2013, p. 21.

3. Prólogo de um crítico

A *precocidade* de José Guilherme Merquior chamou a atenção dos contemporâneos que o acompanharam desde aurora de sua trajetória intelectual no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB). Se observamos somente os seus textos de estreia, se considerarmos a ótica de seus interlocutores, não suspeitaremos de “juvenília” alguma, como acusou o seu “eu” maduro ao comentar essa fase de sua produção. É verdade, por outro lado, que o jovem incomodou muitos versejadores, o que provavelmente rendeu-lhe seu status de *polêmico*. Mas nenhuma dessas duas características marcantes de sua personalidade de escritor: *precocidade* e *polêmica*, é mais assertiva do que a sua *crítica*; e nesse pacote estão as suas maiores virtudes: a capacidade de realizar muitas (quantidade) e boas (qualidade) leituras, assim como seu maior vício: a necessidade de criticar.

Em vista disso, para Reynaldo Jardim, o editor-chefe do SDJB, o Merquior foi uma surpresa, um achado para o seu suplemento. De acordo com o seu relato:

[E]u fui o primeiro editor do Rouanet e do Merquior. Os dois tinham mais ou menos 17 anos. Um dia eu cheguei na redação e falaram: “O filho do Merquior quer falar com você”. Falei: “Por que não veio o pai logo?”. **Ele escrevia sobre filosofia, eu pensei que fosse um senhor já, mas o garoto que estava lá era o próprio.** O pessoal do Suplemento, mesmo os mais velhos, tinha 25, 30 anos. Merquior e Rouanet tinham 18 anos. Eu não sei se esse pessoal era mais bem informado, mais lido, mais culto que os de hoje, pois não conheço os de hoje. **Mas esse pessoal do SDJB escrevia muito bem e tinha lido tudo.**¹⁰⁹

O seu testemunho: “Eu pensei que fosse um senhor já, mas o garoto que estava lá era o próprio” diz muito sobre o impacto que a sua juventude teve se comparada a qualidade da sua escrita. Merquior, quando surge na imprensa, surge com brilhantismo. O SDJB, que havia sido criado pelo próprio Reynaldo Jardim em 03 de junho de 1956¹¹⁰, assim provava o seu valor ao não ser somente um espaço para a discussão sobre arte, como também um espaço de revelação de novos intérpretes da arte. O assunto unificador do SDJB que havia começado com literatura contemporânea, progressivamente incorporou outras manifestações artísticas, como música, artes plásticas, teatro, rádio e cinema. Também em sua forma, seus layouts de página e

¹⁰⁹A entrevista está anexada na dissertação de Varela. Para ler a entrevista na íntegra: VARELA, Elizabeth Catoia. Entrevista realizada em 03 de abril de 2008, no Rio de Janeiro (revisada pelo escritor). In: *SUPLEMENTO DOMINICAL DO JORNAL DO BRASIL E*. 2009. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Grifos nossos.

¹¹⁰Uma informação histórica importante sobre a primeira publicação no Suplemento Dominical se encontra em uma nota de rodapé da tese de doutorado da Elizabeth Varela (2009, p. 8) sobre o layout da seção: “O livro: MORAIS, Frederico. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 242. indicou como sendo a data inicial do Suplemento o dia 03 de março de 1957. Porém a data apresentada neste estudo foi verificada através dos microfilmes do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, que se encontram arquivados na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, e dos originais pertencentes a Reynaldo Jardim.”.

caligrafias, o SDJB mostrou ser um espaço jornalístico receptivo a análise das novidades artísticas, pois como explica Varela:

O SDJB, sendo um suplemento cultural, voltava-se para as atualidades, os acontecimentos do cenário artístico nacional, comentando e criticando as exposições, publicações, os fatos do mundo artístico e propondo enquetes – série de depoimentos ou entrevistas – sobre assuntos pertinentes ao momento em que vivia. Paralelamente a esta função, o Suplemento abraçou uma vertente artística: a abstração geométrica, dando cobertura a tudo o que se relacionava ao concretismo e, principalmente, ao neoconcretismo, do qual se tornou o veículo de difusão da sua construção teórica e sua produção artística.¹¹¹

O SDJB foi assim um importante canal de divulgação da cultura artística contemporânea e *um espaço de experiência* para as novas tendências dentro do campo. Contudo, o que não podemos perder de vista é que por meio dos comentários e críticas às “atualidades, os acontecimentos do cenário artístico nacional”, os críticos do suplemento estavam contribuindo para a consolidação teórica dos dois movimentos artísticos irmãos mais proeminentes na década de 60: o concretismo e o neoconcretismo. As divergências entre os autores colaborados do suplemento limitavam-se a esse objetivo em comum, o de elevar os esforços concretistas a categoria de (mais) uma “escola” de arte brasileira. Visto por esse prisma, é justificável, quando muito, uma euforia, e quando menos, um otimismo para com o movimento¹¹². O veículo, porém, não se resumia aos concretos, embora se expandisse em direção aos seus temas e questionamentos. Em uma dessas brechas foi que José Guilherme Merquior encontrou lugar para seus primeiros contatos e, em seguida, contribuições – que começou com “Neolacoon, ou da espaciotemporalidade”, que discutia os limites da arte a partir do problema da intromissão na arte moderna do espaço no tempo e vice-versa.

Os primeiros contatos aos quais nos referimos ocorreram em uma seção discreta do suplemento, incorporada em 24 de novembro de 1957. A seção “Correspondência” criou uma oportunidade para diálogos abertos com seus leitores semanais, que escreviam dúvidas e/ou apontamentos, ou até críticas breves. Assim, os editores e redatores respondiam as cartas enviadas pelos leitores, agora anexadas no corpo do suplemento. Entre esses leitores

¹¹¹VARELA, 2009, p. 26. Grifos nossos.

¹¹² Entender as predileções dos autores colaboradores do Suplemento a avaliação e – em certa medida – teorização dos movimentos concretistas, corrobora com o argumento de Roberto Pontual em *Miséria de uma crítica*, que termina com um convite para Merquior se retirar do Suplemento. A reação contra o seu artigo *Miséria de uma linguagem* também incomodou Assis Brasil, outro escritor do SDJB, que concordava com Pontual a respeito de Merquior. A querela toda girava ao redor do fato declarado de Merquior não compartilhar com eles – e com a maioria dos críticos do veículo – o entusiasmo, o otimismo ou mesmo a simpatia com o neoconcretismo. Não é por acaso que, depois das críticas recebidas, as suas réplicas, por mais eloquentes que tenham sido, não o salvaram de sua perda de espaço no jornal. Depois do artigo, Merquior escreveu somente mais nove vezes, sendo duas delas para se defender; e em alguns meses sequer escreveu. De um escritor semanal, passou a escrever praticamente mensalmente. Para mais, ver capítulo 5 “O quê? o amanhã da poesia brasileira”.

correspondentes estava José Guilherme Merquior, cujos textos e cartas foram lidos, comentados e, em algumas ocasiões, destacados pelos editores, mostrando a relevância de sua participação no debate cultural promovido pelo suplemento. Fato confirmado, de novo, pelos estudos de Varela:

Observamos na última página do SDJB do dia 24 de novembro de 1957 a presença de uma nova seção, intitulada Correspondência, que comentava as cartas dos leitores, criticava e, dependendo da relevância, publicava o que era recebido. Após alguns meses, a Correspondência passou a fazer parte da página dois e foi através dessa seção que novos escritores conseguiram se projetar, como José Guilherme Merquior, Roberto Pontual, Judith Grossmann e Maura Lopes Cançado.¹¹³

À medida que os editores conheciam Merquior através das correspondências, os seus comentários evoluíram para ensaios, que logo foram publicados. São os casos de “Neo Laocoon, ou da Espaciotemporalidade” (17 de outubro de 1959)¹¹⁴, “Concretismo e verbalismo” (21 de novembro 1959)¹¹⁵, “Introdução a um pintor moderno: Degas” (23 de janeiro de 1960)¹¹⁶, “Estudos sobre o expressionismo: Hodler, Munch e Enson” (05 de março de 1960) e “Heidegger e a natureza da obra de arte” (23 de abril de 1960)¹¹⁷, todos anteriores ao convite formal para cooperação com o SDJB. Esses foram, pois, os seus cinco textos de “pré-estreia”.

Após essas contribuições não restaram dúvidas que Merquior estava apto para contribuir de maneira oficial, seja porque continuou discussões que estava sendo feitas pelo suplemento – demonstrando que era um leitor assíduo e atento do meio – seja porque conseguiu comprovar perícia em sua articulação crítica dos temas. Sendo assim, em o “Bilhete de Editor” de 30 de abril de 1960, Reynaldo Jardim trouxe o anúncio que precedeu o artigo e a coluna homônima de Merquior no SDJB, “Poesia para amanhã”. No informe estava escrito:

O crítico que hoje apresentamos aos leitores do sdjb é mais uma prova de nossa permanente disposição em manter abertas as portas de ingresso aos valores realmente competentes que, por um motivo ou outro, ainda não tenham sido revelados ao público. **A primeira colaboração de José Guilherme Merquior, nos chegou como centenas de outras através de nossa seção correspondência.** Bastou ler o primeiro artigo para constatar que **estávamos frente a um legítimo escritor amplamente capacitado a colaborar conosco.** Publicamos o artigo e tempos depois chegou outro **comprovando a categoria intelectual de seu autor.** Mais um ou dois artigos de JGM vieram às nossas mãos sem que o conhecêssemos pessoalmente. Como depois que

¹¹³Idem., p. 15.

¹¹⁴MERQUIOR, José Guilherme. NEO LAOCOON, OU DA ESPACIOTEMPORALIDADE. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 out. 1959.

¹¹⁵MERQUIOR, José Guilherme. CONCRETISMO E VERBALISMO. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21 nov. 1959.

¹¹⁶MERQUIOR, José Guilherme. INTRODUÇÃO A UM PINTOR MODERNO: DEGAS. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 jan. 1960.

¹¹⁷MERQUIOR, José Guilherme. HEIDEGGER E A NATUREZA DA OBRA DE ARTE. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 abr. 1960.

paramos de fazer crítica regular de poesia houve uma enxurrada de livros no mercado, sentimos a necessidade de escolher nos quadros (ou fora dos quadros) dos **intelectuais brasileiros alguém capaz de exercer a função de crítico de poesia nas páginas do sdjb**. Só aí nos lembramos de entrar em contato pessoal com JGM, que aceitou a difícil tarefa que lhe era proposta. Aqui estará ele, sem o compromisso do aparecimento semanal, mas mantendo um certo ritmo em sua colaboração que pretendemos venha contribuir para a melhoria do nível da produção poética em nosso meio. RJ¹¹⁸

O bilhete traz ao menos quatro informações (ou créditos) importantes que foram dados a ele. Primeiro, o reconhecimento de Merquior como crítico (“O crítico que hoje apresentamos...”). Segundo, o reconhecimento dele como intelectual (“Bastou ler o primeiro artigo para constatar que estávamos frente a um legítimo escritor amplamente capacitado a colaborar conosco. Publicamos o artigo e tempos depois chegou outro comprovando a categoria intelectual do autor”). Terceiro, a curiosa menção de que tais percepções antecederam o primeiro encontro pessoal, mostrando ausência de qualquer favorecimento familiar ou do gênero (“Mais um ou dois artigos de JGM vieram às nossas mãos sem que o conhecêssemos pessoalmente”). Quarto, para o jornal, diante da difícil tarefa de avaliar a enxurrada de novos livros de poesia, ele foi dentre os intelectuais brasileiros considerado um “alguém capaz de exercer a função de crítico de poesia”.

Todos esses créditos dados ao “*senhor já..., mas ainda menino*” Merquior foram concedidos após suas colaborações supracitadas que agora pretendemos analisar. A começar pelo primeiro artigo, o que “Bastou ler [...] para constatar que estávamos frente a um legítimo escritor amplamente capacitado a colaborar conosco”¹¹⁹, “Neo Laocoon, ou da Espaciotemporalidade” publicado em 17 de outubro de 1959.

*

No dia em que *Neo Laocoon* foi publicado, Reynaldo Jardim como editor recomendou especialmente o texto. O ensaio, que ocupou as páginas centrais do suplemento daquele sábado, trazia de volta uma discussão ocorrida no interior do jornal, a partir de 08 de agosto de 1959, quando fora lançada a primeira parte de “A forma espacial na literatura moderna – I”¹²⁰ do

¹¹⁸JARDIM, Reynaldo. Bilhete do Editor. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 30 abr. 1960. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, p. 02. Grifos nossos.

¹¹⁹ A opinião de Jardim sobre o Merquior deve ser pensada a partir de no mínimo dois aspectos. I) O espanto/admiração para com o Merquior era sincero, e ele realmente pensava que o jovem poderia contribuir com o SDJB. II) A descrição do crítico deve ser vista sob suspeita, na medida em que, Jardim tinha não só o interesse de ter bons colaboradores em seu suplemento, mas também uma boa recepção deles. Uma vez que Merquior era novo no cenário jornalístico e crítico brasileiro, era interessante uma introdução que animasse o leitor para os seus artigos.

¹²⁰ FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna – 1. Trad. Barreto Borges. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 9 de ago. 1959. (ed. 00184).

literato americano Joseph Frank, traduzido e apresentado por Barreto Borges. Na semana seguinte, saiu “A forma espacial na literatura moderna 2”¹²¹ e, por fim, em 22 de agosto de 1959 “A forma espacial na literatura moderna 3”¹²². Desse modo, percebemos o comprometimento de Merquior com o Suplemento, na medida em que, a sua primeira contribuição nasceu de um texto publicado em três partes dentro do veículo. Mais importante do que ser um leitor, é notar que Merquior propunha ser um intérprete. Antes de qualquer outra coisa, “Neo Laocoon ou da Espaciotemporalidade” é uma resposta de Merquior ao Joseph Frank, que começa com uma revisão dos conceitos estéticos discutidos por Gotthold Ephraim Lessing em *Laocoon* ou *Limites da pintura e da poesia*. Com Lessing, Merquior buscou “uma nova atitude crítica”¹²³ no intuito de redefinir os limites das artes:

A forma das artes é necessariamente restrita a seus meios de expressão. Nas artes plásticas, a cor e o volume no ESPAÇO são os instrumentos da realização artística. Já na literatura, (e poderíamos acrescentar na música), os sons NO TEMPO são os meios de expressão. A decorrência lógica é que toda pintura e toda escultura se deveriam apresentar espacialmente, numa UNIDADE ESTÁTICA, enquanto a literatura, de expressão temporal, se destinava a uma SEQUÊNCIA DINÂMICA E NARRATIVA. Essas duas leis essenciais dos dois campos da arte eram como regras naturais que os pensadores do século XVIII agitavam. Por elas, o homem deveria moldar suas intuições políticas, como pelas primeiras, efetuar a criação artística.¹²⁴

A partir de Lessing, um dos maiores expoentes teóricos do classicismo, os limites entre as artes do espaço e as artes do tempo estiveram bem delimitados. Na pintura, cor, volume e as técnicas da geometria espacial orientavam o artista. Na literatura, a narrativa sequencial condicionava a criação artística. Duas leis, que do entender de Merquior, se estabeleceram como regras naturais e impostas aos homens, que em geral, se moldavam a elas. Uma compreensão que remonta uma premissa básica da ciência histórica: de que somos frutos das instituições de nosso tempo, que sejam políticas, religiosas e/ou culturais.

No entanto, logo nesse primeiro ensaio, Merquior apresenta uma outra premissa, que confronta a noção de somos resultados de uma época, a partir da distinção do “*gênio*” – artistas como que nascidos “fora de tempo”. Por diversas vezes, enquanto colaborou com o suplemento, Merquior se referiu aos “gênios”, como Paul Cézanne na pintura, Gustave Flaubert na narração, Ludwig Beethoven na música e Pevsner na escultura. Em sua opinião:

¹²¹ FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna 2. Trad. Barreto Borges. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16 de ago. 1959. (ed. 00190).

¹²² FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna 3. Trad. Barreto Borges. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 9 de ago. 1959. (ed. 00196).

¹²³ MERQUIOR, José Guilherme. NEO LAOCOON, OU DA ESPACIOTEMPORALIDADE. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 out. 1959.

¹²⁴ Id.

O gênio ultrapassa tanto a sociedade que, em sua força transcendente pode até esgotá-la e esterilizá-la. [...] O gênio divino, que iniciou ou liderou o tal estilo, ao mesmo tempo sugou-lhe a seiva, deixando apenas isso mesmo – um “estilo”, mais tarde uma “escola” ... até o novo gênio...¹²⁵

Merquior, com isso, parece sugerir, ao menos no âmbito estético, que a evolução da arte ocorre através de uma dialética entre o artista médio e o “gênio” – que supera a média, estabelecida pelos limites impostos culturalmente. Em outras palavras, a capacidade criadora da reinvenção artística é o motor que move a história estética e literária. Ou seja, pensamento merquioriano a respeito do desenvolvimento da literatura funciona, do ponto de vista filosófico, de acordo com uma filosofia da história hegeliana, e do ponto de vista historiográfico, descende da escola metódica alemã, em que a história da literatura é contada em uma sequência evolutiva e cuja análise sincrônica das “escolas” artísticas fica refém da categoria “divina” (como ele próprio escreveu) e, por isso, a-histórica, do gênio. Será que foi por causa de simplicidades como essa que o Merquior maduro se desfez de sua *estreia*? Devemos ir com calma, porque embora o conceito de gênio soe com uma certa ingenuidade para nós, ele gozava de um certo prestígio dentro do idealismo alemão. Essa noção de gênio se desenvolveu ao longo do século XVIII, até virar uma categoria essencial da estética do romantismo e idealismo na Alemanha. O filósofo transcendentalista Immanuel Kant foi, por exemplo, dentre os pensadores setecentistas, fundamental para formulação desse conceito.¹²⁶ Apesar de sua “grife” filosófica, não achamos que uma noção tão transcendentalista contribuía para uma avaliação histórica da literatura, sobretudo, se estivermos, como estamos, nos orientando por uma *teoria da recepção*, que entende por esse apego ao progresso uma herança reducionista da concepção de “evolução literária”. Em *Os usos da ficção na História*, ao pensar sobre a função hermenêutica de três ilusões da ficcionalização na historiografia clássica, Jauss escreve sobre a “ilusão do desdobramento integral” que:

A escrita da História é sempre reduzida a esta ficcionalização primária se o historiador quiser expor a experiência histórica de modo contínuo; as lacunas reconhecidas que tem de igual a um contexto simplificante que se desdobra sobre o que não deve sofrer qualquer interrupção — salvo posto ao ser colocado no limiar do futuro, que limita por certo o ponto de vista do historiador.¹²⁷

¹²⁵ Op.cit., MERQUIOR. NEO LAOCOON, OU DA ESPACIOTEMPORALIDADE. 1959. Grifos nosso.

¹²⁶ SANTOS, Leonel Ribeiro dos. A concepção Kantiana da experiência estética: novidades, tensões e equilíbrios. Trans/Form/Ação, v. 33, p. 35-75, 2010.

¹²⁷ JAUSS; DE AZEVEDO GUEDES, Ana Carolina. Os usos da ficção da história. Revista de Teoria da História, v. 24, n. 1, p. 236-261, 2021, p. 242. Grifo nosso.

Jauss está chamando a nossa atenção para algo sério que é reduzir a história a ficção, por causa de ilusões transcendentais de progresso. Merquior parece acreditar veemente nisso e aposta que isso aconteça dentro de uma estrutura dialética:

Primeira grande tentativa de resolver a oposição clássica, espaço *versus* tempo, o barroco, e o nosso estilo, por antítese dialética, valorizam mais do que nunca as páginas de “LAOKOON”. **Mas como o nosso século não pode nem ficar no barroco, nem voltar ao clássico, deve superá-los dialeticamente. Superá-los, isto é, aboli-los e mantê-los ao mesmo tempo.** Não somos os promotores de uma imensa superação de culturas? Não somos os homens do negar e do conservar...para sermos nós mesmos? Por isso, só em nossas mãos, classicismo e barroquismo podem ser sinteticamente modificados. **Na eterna contradição da história, o nosso tempo trará consigo, hegelianamente, “aufgehoben”, a memória das perdas expressões da arte do passado.**¹²⁸

Desse modo, José Guilherme Merquior submeteu a estética moderna, não a ciência histórica, mas a filosofia da história. Ele não escondeu em seu vocabulário expressões do *noumenon* como o eterno; sem contar que Hegel aparece aqui como a sua referência teórica. Compreendemos que ao usar esses argumentos, Merquior está dando os primeiros sinais de sua orientação histórica no tempo – e isso é campo da ciência histórica. O historiador Reinhart Koselleck, em *O futuro passado* apresenta duas categorias meta-históricas “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa” como dados antropológicos, mantendo assim o caráter de universalidade de algumas experiências que ocorreram (e ocorrem) na história concomitantemente com as suas vicissitudes/particularidades. Segundo ele, “o tempo histórico não é somente um conceito sem conteúdo, mas uma grandeza que se modifica com a história, e cuja modificação pode ser deduzida da coordenação variável entre experiência e expectativa.”¹²⁹ Concebem juntas, por isso, um sentido de orientação. Refletindo sobre esse ponto, Ulisses do Valle aponta que:

[A] consciência histórica tem [portanto] uma função orientadora, pois é ela que, tornando o que foi vivido algo assimilável e significativo, habilita a ação no presente. Mais ainda, a consciência histórica sempre tem o futuro como ponto de referência, pois, embora ela esteja direcionada para o passado, ela constantemente alimenta esse passado com expectativas normativamente carregadas – utópicas ou conservadoras. [...] A consciência histórica, portanto, nunca é certa ou errada. O fato é que, sendo essencialmente interpretativa, ela é sempre seletiva e está, por isso, fundamentalmente conectada com aquilo que é lembrado e aquilo que é esquecido.”¹³⁰

¹²⁸ Id. Grifos nosso.

¹²⁹ KOSELLEK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2006, p. 309.

¹³⁰ VALLE, Ulisses do. *Sádicos e Masoquistas: uma interpretação do Brasil à luz de Gilberto Freyre*. Vitória: Editora Milfontes, 2020, p. 28.

A consciência histórica é uma síntese da assimetria de nosso espaço de experiência e do nosso horizonte de expectativa e, que sendo fruto de nossas interpretações, não orientam os indivíduos a partir do mesmo pano de fundo moral e teleológico hegeliano. O Merquior que escreverá sobre o *amanhã*, já aqui deixa escapular suas expectativas futuras – ou “progressistas” – revelando um tipo de consciência histórica mais filosófica do que histórica-analítica.

Nesse contexto, podemos entender o seu desejo pela novidade artística e, em seu caso, a novidade crítica. O prefixo “neo” de *Neolaocoon* remete a essas novidades. Mas o que é exatamente seria novo? O que de novo Merquior propõe a respeito das leis dos limites da arte de Lessing, ele faz com auxílio da obra do crítico literário americano Joseph Frank *Spatial Form in Modern Literature*, através de uma reinterpretação das fronteiras tradicionais entre as artes espaciais e temporais, tendo em vista que na modernidade os limites antes claramente colocados passaram a ser superados. Frank lista exemplos na poesia, com Ezra Pound e T.S.Eliot, no romance, com Ulisses, de James Joyce, e *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. O qual Merquior agrega, na pintura, com Paul Cézanne e Malevich, e na escultura com Pevsner.

O esforço argumentativo de Merquior esteve em defender uma espaciotemporalidade: a interpenetração das artes do espaço – pintura e escultura – e das artes do tempo – literatura e poesia. O conceito de espaciotemporalidade integra, portanto, o espaço e o tempo em uma experiência estética unificada. Mas a apresentação da espaciotemporalidade é menos uma promoção inédita do que uma percepção do fenômeno artístico na era moderna. A segunda tese de Jauss em *A história da literatura como provocação à teoria literária* já nos advertira que nenhuma obra é uma novidade absoluta, porque pertencia ainda que de forma embrionária a um *horizonte de expectativa* dos seus leitores. A espaciotemporalidade se manifestou na literatura e nas artes plásticas modernas nessa brecha da expectativa e do (finalmente) novo. Manifestação que implica em um novo problema, nas fronteiras para o que caracterizamos ser as artes plásticas e as artes literárias. Ao analisar como poetas e *romancistas modernos* como T.S. Eliot, Ezra Pound, James Joyce e Marcel Proust incorporaram o espaço em suas obras, rompendo com a linearidade temporal tradicional da literatura através da utilização de recursos como a simultaneidade, o fluxo de consciência e a justaposição de eventos.

Interessante notar que dessa discussão, Merquior sentiu a interferência da “multiplicidade dos tempos históricos” nas artes modernas. Problema tipicamente moderno, a multiplicidade temporal começou a ser conceitualizada na tradição historiográfica somente na virada do século XIX para o XX, mas que culminou em uma hiperpresença do tempo em várias facetas da vida, como na estética por exemplo. E, não somente do tempo, mas até do espaço.

Com a aceleração do tempo, o próprio espaço se encurtou¹³¹ e irrompeu nas artes plásticas. É o que Merquior argumenta ao aplicar as considerações de Frank à literatura, nas artes plásticas, em artistas como Kazimir Malevich, Piet Mondrian, Jean Arp e Naum Gabo, que exploraram as interseções entre espaço e tempo, desenvolvendo obras que rejeitaram a imitação direta da natureza, optando por formas abstratas e dinâmicas. Para Merquior, essas inovações artísticas refletiam uma mudança mais ampla na consciência estética, onde a arte buscava agora não apenas representar o mundo, mas construir novas formas de percepção.

As novas condições históricas poderiam favorecer a estesia e poesia do artista e sua obra de arte. Daí, em sua conclusão, afirmar que “a literatura moderna tende à forma espacial por valorizar a poesia ou a construção”¹³² e as artes plásticas, por sua vez, “buscam uma expressão de tempo no espaço, que consiga inserir, nas elaborações da criação, o tempo do nascimento das formas na mente criadora”¹³³. Essa tendência, no entanto, só pode ser afirmada porque na arte moderna a vivência do artista pode ser incorporada. Segundo Merquior:

É por isso mesmo que coincidem na nova arte, estesia e poesia, as limitações de um objeto prévio desaparecem. **É de se esperar uma completa liberdade, e uma imensa variedade de imagens construídas:** as imagens da literatura, em sua rica e inevitável ambivalência temporal; o tempo objetivo se une, em Pound e em Joyce, em Eliot e Proust, ao tempo intuitivo da nova forma espacial (e essa bifronte presença temporal é das coisas menos analisadas, e das mais importantes, no romance e na poesia modernos); – e as imagens da arte, em sua limpa pureza de formas banhadas num só tempo: a temporalidade dos momentos de sensibilidade criadora. O espaço-tempo, nova forma das obras de arte, radicalmente fundando na sinceridade e nos poderes da estesiapoesia. E que poderes! O maior artista será o que maior número criar de novas *gestalts*. [...]. O homem, efetivamente, ainda não descobriu meio outro que a arte para “expressar as manifestações latentes da natureza”... e com essa base das mil e uma faces do ser ainda não reveladas, quantas imagens novas, misteriosamente ocultas, nos cumpre desnudar!

O jovem Merquior, tão interessado na liberdade, quanto o último, enxergou na espaciotemporalidade uma condição de possibilidade para os novos artistas descobrirem mais mil e uma faces do ser ainda não reveladas. Essa empolgação transparece mais ainda nos dois últimos parágrafos de *Neolaocoon*:

O artista moderno é um verdadeiro mágico. De nossa humilde posição de espectadores, esperemos que nenhum preconceito, em nome de nenhum passado opressivo, nos impeça de nos embriagarmos das maravilhas reveladas. Os tesouros da matéria, que o artista desenterra e faz brilhar à luz dos olhos da humanidade. Por que copiar as coisas conhecidas? A arte não é “o espelho da natureza”, Leonardo, pois nenhuma natureza foi capaz de nos dar o exato sorriso de Gioconda, e a perfeita composição da Ceia... Por que encher a tela e a forma com nossos sentimentos pessoais, descontrolados e inexplicáveis? Tampouco a arte é essa confissão de puro mau gosto – houve épocas mais sábias, em que falar de si próprio era grande falta de

¹³¹ KOSELLECK, Reinhart. Estratos do tempo: estudos sobre história. Trad. Markus Hediger. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

¹³² Op.cit., MERQUIOR. NEO LAOCOON, OU DA ESPACIOTEMPORALIDADE. 1959. Grifos nosso.

¹³³ Id.

bons princípios... e por que não? A verdadeira missão do artista é mergulhar no desconhecido, como sonda sensibilíssima, e iluminar os segredos do universo. Pois, afinal é aqui, mas exatamente, *descobrir* as virtualidades do mundo sensível – e ampliar imensamente nosso legado de conhecimentos. O artista moderno é um mágico... e um Colombo de mil Américas estéticas. Como aquele ampliou as terras do globo, simplesmente desvendando o que existia, mais igitamente, o “criador” artístico singra a rota das insuspeitadas províncias do ser. Talvez essas palavras ganhem um novo e mais autêntico sentido, concisamente expressas por um dos maiores artistas da nova época: “Acreditamos compreender o natural; mas o milagre é extremamente natural e o natural extremamente milagroso” (A. Schoenberg).¹³⁴

Quais seriam, então, os novos limites da arte (moderna)? Todos... todos que poderiam ser descobertos na espaciotemporalidade. Sem precisar imitar a natureza, o artista moderno pode se sensibilizar e criar formas inumeráveis. Merquior não esconde sua esperança, “um verdadeiro mágico”, “descobridor”, “um Colombo de mil Américas estéticas”, “criador”.

Se alguma superficialidade existe nesse Merquior de estreia consiste em seu exagero cego às mazelas que a modernidade trouxe juntamente com os benefícios. Apesar disso, quando Gregory Johnson escreveu *Modernity and post modernity in the Thought of Merquior*, começou na primeira linha dizendo que “Merquior foi um amigo da razão e um defensor da modernidade”¹³⁵. A seriedade com que lidou com esses problemas é o que, na verdade, fez dele um crítico mais maduro. Por outro lado, com certeza, a arte moderna, seus artistas e tudo o que poderiam ser, o decepcionou – o que fora demonstrado ainda nas discussões do primeiro capítulo (sobre as transformações críticas de José Guilherme Merquior) e que podem ser novamente pensadas a partir do horizonte de expectativa jaussiano, porque o que se manifesta nessa decepção é exatamente um dos desfechos possíveis para uma expectativa gerada.

*

Menos de um mês depois de “*Neolaocoon*”, é publicado “Concretismo e Verbalismo”, uma crítica direta à poesia e crítica brasileira recente das décadas de 50 e 60. Dessa vez, o seu texto é breve e se divide em duas partes. A primeira, uma exposição do comentário do crítico José Lino Grünewald sobre um poema de Décio Pignatari. A segunda, a sua conclusão sobre ambos, poema e crítica. Se em “*Neolaocoon*” Merquior trouxe o fenômeno da espaciotemporalidade como uma conquista da arte moderna – a superação das fronteiras entre as artes plásticas e as artes temporais – que proporcionou aos novos artistas maior gama de

¹³⁴MERQUIOR, José Guilherme. CONCRETISMO E VERBALISMO. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21 nov. 1959.

¹³⁵ “J.G. Merquior was a friend of reason and a defender of modernity.” JOHNSON, Gregory. *Modernity and post modernity in the Thought of Merquior*. In: GELLNER, Ernest; CANSINO, César (Ed.). *Liberalism in Modern Times: essays in honour of José Guilherme Merquior*. Budapest: Central European University Press, 1996. p. 37.

possibilidades de descoberta e criação, em “*Concretismo e verbalismo*” temos um apêndice, com uma continuação, porém a partir da avaliação da experiência do concretismo – movimento de arte paulista – como um exemplo frustrado. Para Merquior, os concretistas enfatizaram exageradamente o espaço, deixando de se preocupar como deveria com o som (fonema), tempo (ritmo) e sequência (onde se estabelece as conexões de sentido e significado).

Com o concretismo, houve uma invasão do espaço na estrutura semântica do poema, resultado direto da nova ordem da espaciotemporalidade. O incômodo não acontece por causa desse fenômeno, mas porque *em si* ele não afeta (não transforma nem elucida as nossas afeições) como a poesia deveria. Se em *Neolaocoon* vimos um Merquior eufórico com a abertura de possibilidades oferecida pela espaciotemporalidade, aqui aparecem os desafios, em forma de ressalvas ao experimentalismo dos concretistas. Em síntese, ele desafia a exagero que o movimento concretista deu a lógica geométrica na construção da estrutura semântica, argumentando que essa abordagem resultava em uma arte carente de sensibilidade e valor estético genuíno. Para ele, “[é] essa racionalização dos elementos semânticos que, praticada por Pignatari, leva a seu crítico afirmar o valor da máxima abstração do poema: a palavra se apresenta ‘nula no tocante a qualquer possibilidade de referência à realidade [...] a fim de transmitir uma função’.”¹³⁶

A cisma de Merquior se dirige principalmente contra José Lino que “transformado em teórico do grupo concretista de São Paulo, não tem prudência das afirmações”¹³⁷. Se tratava para o jovem Merquior de um crítico comprometido com o seu grupo, e não com a poesia, que precisa não só de ordem visual, mas de fonemas e até de morfologias de cada palavra; sobretudo, comunicar algo. A racionalidade é aqui apresentada por Merquior como mais do que ordenamento das coisas (palavras), mas como sensibilidade (estesia), por isso, questionou “Como pode alguém criar uma obra sem dar-se a ela, sem se refundir na textura do próprio objeto criado? Criar é esvaziar-se, enchendo a obra. Num poema racional o poeta não sente o mundo... então, tenhamos coragem de ir até o fim – não sente o mundo, não sente nada.”¹³⁸ Mais adiante, no ensaio que abre a parte destinada a reflexão “Estética” de *Razão do poema*, Merquior escreve:

A razão poética, integrada por elementos emotivos e sensíveis, não é exatamente a mesma razão conhecida como lógica, abstrata e puramente conceitual. Mas é razão. Não se confunde com o sentimento isolado, o *sentimental*. O sentimental é o que resta da difusão da emoção; é, precisamente, a emoção não superada, a surpresa do homem pelo mundo sem contraparte ativa, sem impressão de significado, sem descobrimento

¹³⁶ Id.

¹³⁷ Id.

¹³⁸ Id.

de sentido. Porém, o sentimental não possui nem mesmo esse elevado ar dramático. Essa tensão, ele a dissolve. O grande susto diante do Ser, ele o relaxa. Espalha e desintegra o sentido poético por meio de uma lacrimosa obstinação em não *dizer*, em não interpretar, em recusar-se ao estabelecimento de uma significação geral. Por isso, o sentimental é a tradução verbal de um comportamento marcadamente subjetivo. A longa tradição do seu sentimentalismo na nossa poesia é um dos melhores indícios de sua fraqueza. [...] A razão existe na poesia, e regula tanto o sentimento quanto a fantasia, que no verdadeiro poema não lhe são de nenhum modo opostos.¹³⁹

O futuro ensaio de Merquior reorganiza o sentido de sua crítica à ausência de sensibilidade no concretismo, assim como ao exagero do sentimento no romantismo. Na verdade, a razão que existe na poesia, permite a articulação racional dos sentimentos do poeta, uma correta correlação entre estesia (sensibilidade) e poesia (criação). No entanto, embora essa insistência na razão apareça em 1964, e ganhe ainda mais destaque no correr de sua produção intelectual, já está presente desde 1959. Fica claro que, o sentimento não configura o problema, mas o sentimento irrefletido, repetido ou formalizado (encaixotado), sim. O poeta para sentir o mundo, deve antes compreendê-lo.

Dessa maneira, é com firmeza que Merquior termina por contrariar o concretismo que, ao afastar-se das expressões emocionais e subjetivas, representava uma regressão na poesia espaciotemporal. O entrelaçamento entre o espaço e o tempo, como vinha argumentando desde sua primeira publicação, deveria conduzir à arte à direção oposta do rumo que a poesia concreta estava tomando. Deveriam também entrelaçar-se uma à outra estesia e poesia, sensibilidade e criação. Na poesia, percebida imprescindivelmente por meio do equilíbrio entre forma e conteúdo, onde a estrutura serve para potencializar, e não para suprimir, a dimensão estética e emocional da poesia. Seu ensaio é, portanto, não só uma crítica aos concretos, *mas uma defesa apaixonada da estesia na arte*, contra o que vê como uma perigosa tendência ao formalismo vazio na poesia concreta, embora enxerga entre os neoconcretos do Rio de Janeiro um esforço válido. Citando-o:

A palavra funda o ser – jamais o despreza. Ilumina o mundo das realidades. A palavra não é cor e linha, que na pintura podem (e até devem) existir livremente no real. A palavra está essencial e compulsoriamente imersa na relação eidética significado-ser - e essa é a situação existencial de toda palavra, de tal modo inalterável que, se Shakespeare pode exclamar "*words, words ... what are words?*" e com *words* que ele cria Hamlet, cria Macbeth, e cria a inefável Pucen Mab... O poema abstrato, perdoem-nos o poeta e o crítico, é o poema oco. Baldada tentativa de superar a imanente intencionalidade eidética da palavra, o concretismo é a não-poesia, matemática ou não. Muitos dos poetas de antes de 22 - e não poucos depois - receberam o nome de retóricos por causa de um verbalismo inútil, adorno supérfluo do conteúdo poético. A nova estrutura de Pignatari e JLG e também um formalismo

¹³⁹ Op.cit., 2013, p. 182.

do vazio, uma gestalt de nada: uma nova retórica, apenas liberta da sintaxe tradicional: **Não é uma revolução na poesia brasileira.**¹⁴⁰

O exemplo do gênio reaparece de novo juntamente com a sua crítica (que é perene) ao perigo do formalismo na estética. Soma-se a isso a expectativa por uma “revolução”¹⁴¹ da poesia brasileira, que não viria, segundo suas convicções, através do concretismo ou do neoconcretismo. Merquior, portanto, mantém-se coerente com a consciência histórica refletida anteriormente, mas agora repousou-a por uma primeira vez em solo brasileiro, e em um tom de crítica negativa, deu a entender que diferente de um apreço pelo concretismo, ele carrega uma suspeita e, no máximo, uma simpatia com “novos concretistas” do Rio. Nenhum dentre os dois, porém, parecia ser guiado por um *gênio* capaz de uma nova superação estética; nenhuma revolução¹⁴². Essa noção de *revolução* foi posta na historiografia de François Hartog como um sinônimo de *crer em história* – na sua transformação – como questionou:

Ainda cremos em História? E o que significa hoje responder sim ou não a essa questão? Esta é a pergunta inicial desta investigação e desta reflexão. **Acreditamos em História como se acreditou a partir do século XIX: com a mesma força e a mesma fé?** Quando ela se tornou uma evidência, quando começamos a praticá-la metodicamente, com a ambição de alçá-la à posição de ciência, no modelo das ciências da natureza. Quando a literatura se apossou vivamente dela, quando o romance assumiu por tarefa escrever esse mundo novo atravessado pela História. [...] **Seu avanço suscitou a reverência**, sua capacidade de triturar países e vidas causou pavor. [...] Quantos discursos, líricos ou realistas, **ela inspirou?**¹⁴³

É dentro desse paradigma do conceito moderno de história que Merquior ambiciona (ou melhor espera) por uma *revolução* da poesia brasileira. Em *Concretismo e verbalismo* podemos esperar que a sua expectativa pelo *amanhã*, na verdade, nasceu já praticamente

¹⁴⁰ MERQUIOR, José Guilherme. INTRODUÇÃO A UM PINTOR MODERNO: DEGAS. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 jan. 1960. Grifos nosso.

¹⁴¹ Em “Crítica, razão e lírica”, Merquior escreveu: “Não há menor incompatibilidade entre arte e revolução, entre poesia e socialismo.” Op.cit., 2013, p. 197.

¹⁴² Nesse ponto, parece-nos clara a relação entre a visão de história de Merquior e a visão de história do nosso contemporâneo francês François Hartog. Em *Croire en l’Histoire*, o historiador escreveu assim “Por breve que seja, esse panorama basta para marcar o nexo que existiu entre crer e fazer: crer em história e crer que se faz história. O fazer é uma modalidade do crer. E quanto mais se faz ou mais se crê que se faz, mais se crerá em história. O inverso, de resto, não é verdade: crer que não se faz história, ou pouco, ou apesar de si e sem saber o que se faz realmente, não destrói por isso a crença em história – que se a nomeia antes, então, como desígnios da Providência, destino, marcha acelerada do progresso avanço da decadência ou surgimento da Revolução. Pois essa última foi a figura mais forte da crença moderna em História até se tornar, durante algum tempo, o seu nome e o seu conceito: a História, quer dizer, a Revolução. Ela pode ser concebida seja como esse *telos* que chegará na sua hora e que facilmente se pode apressar, seja como a ocasião (*kayros*), tanto para aproveitar quanto para ser provocada por uma vanguarda, de ‘forçar’ o tempo.” In: HARTOG, François. Ainda cremos em história? In: Crer em História. Trad. Camila Dias. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 16.

¹⁴³ Id., 9.

frustrada, permanecendo de pé porque essa expectativa dependia de um elemento mesmo que para existir não pode ser ver: a fé.

*

“Mais um ou dois artigos de JGM vieram às nossas mãos sem que o conhecêssemos pessoalmente” escreveu Jardim referindo-se a na verdade três textos “Introdução a um pintor moderno: Degas”, de 23 de janeiro de 1960, “Estudos sobre o expressionismo: Hodler, Munch e Ensor”, de 05 de março de 1960, e “Heidegger e a natureza da obra de arte”, de 23 de abril de 1960. Seguindo o seu raciocínio estético-histórico, em “Introdução a um Pintor Moderno: Degas”, Merquior oferece uma análise da obra de Edgar Degas, posicionando-o não apenas como um mestre do realismo, mas como um precursor do moderno na arte. Merquior argumenta que Degas, ao explorar o movimento e a forma, transcendeu (logo, como uma pincelada de gênio superou) as limitações do realismo tradicional e antecipou os valores estéticos que definiriam a arte moderna.

O ensaio começa contextualizando Degas dentro da tradição artística francesa, destacando seu talento em capturar a psicologia e a conduta humana através da forma. “A um pintor incapaz de invenção de assunto, sem o dom de evocar a história, resta o caminho da observação realista da natureza.”¹⁴⁴ Isso o fez de Degas um paisagista, mas também um criador do movimento. Merquior destaca como Degas evoluiu de uma abordagem acadêmica para um foco na representação do movimento, seja em figuras humanas ou animais, o que ele chama de uma espécie de “behaviorismo” pictórico. O “gênio” de Degas capturava o comportamento e a verdade da ação, abandonando a introspecção dos retratos clássicos.

A essas observações, segue-se uma análise de como as inovações técnicas de Degas, como o uso do pastel e as perspectivas oblíquas, lhe permitiram representar o movimento de forma expressiva e dinâmica. Por fim, conclui que Degas, com seu foco na análise da forma e na experimentação estética, deve ser visto como um precursor dos modernistas e um dos grandes mestres da pintura ocidental, dada sua capacidade de capturar o movimento e sua contínua exploração das possibilidades da forma o colocam como um artista à frente de seu tempo, cuja obra continua a ressoar na arte contemporânea. Em suas palavras finais, escreveu:

Eu me pergunto, inclusive, se nós, os modernos, que somos tão enraizadamente cezanneanos, não deveríamos, em virtude mesmo de nossa posição, distinguir em Degas um de nossos legítimos antecessores, na luta por uma forma autônoma. Devemos reunir, à nossa apurada filosofia da arte, a generosa justiça de reconhecer a boa forma onde quer que se tenha gerado. E das mãos de Degas nos vem o exemplo de uma longa vida em busca da mais alta beleza. Ser absolutamente moderno, significa escapar até mesmo aos preconceitos modernos nesse grande pintor figurativo, em seus

¹⁴⁴ Op.cit., MERQUIOR, José Guilherme. INTRODUÇÃO A UM PINTOR MODERNO.

cavalos, em suas bailarinas, em seus nus, há muito mais belezas abstratas do que muito artista abstrato jamais sonhou. A vida de Degas se confunde e se engrandece na sua obra. Por isso é tão trágico que ele tenha perdido a visão, ele que contribuiu tanto para que este mundo fosse mais digno de ser visto... e vivido.¹⁴⁵

Semelhante à forma como encerrou seus outros dois textos, Merquior deixa um recado em prol da modernidade. “Ser absolutamente moderno, significa escapar até mesmo aos preconceitos modernos nesse grande pintor figurativo... há muito mais belezas abstratas do que muito artista abstrato jamais sonhou”. Essa afirmação soa, por outra direção, como um exemplo para como a abstração pode ser explorada criativamente sem deixar de ser bela e sensível ao mundo do artista.

Mais uma vez, notamos, Merquior insiste em um conceito de “gênio” como superação dos limites impostos na arte, deixando cada vez mais claro que, para ele, genialidade e modernidade estavam intimamente conectadas no mundo da arte. Por isso, a consideração de Edgar Degas como uma introdução ao moderno, que ele ainda não é, mas que introduziu sobre alguns aspectos.

*

Dentre os textos de sua “pré-estreia”, anteriores a sua efetivação no suplemento, “Estudos sobre o expressionismo: Hodler, Munch e Ensor”¹⁴⁶ é o menor, apenas um extrato de um ensaio sobre a gênese da pintura moderna (como pode-se ler no canto inferior da página). Aqui, como já podemos prever, Merquior continua aplicando a lógica da superação dialética da estética na história a partir da arte expressionista germânica. O texto, que confirma a paixão de Merquior pela pintura, começa assim:

O chamado *Expressionismus* alemão do século XX, a arte de Modersohn-Becker, de Kokoschka, de Barlach, de Hofer, do grupo Die Brücke, do Der Blaue Reiter e da Neue Sachlichkeit, **herdou o espírito e os processos de cinco grandes pós-impressionistas. O legado mais verdadeiramente técnico foi principalmente o de Van Gogh e o de Gauguin** (v. artigos correspondentes). Mas **a atitude expressionista foi constantemente recebida do contato com a obra de três outros estrangeiros, Hodler, Munch e Ensor**. Não será preciso observar, no entanto, que **nenhuma dessas influências exteriores teria frutificado sem as raízes profundamente expressionistas de toda a arte alemã**: da Idade Média a Dürer, da Renascença ao *classicismo romântico* do século XIX.¹⁴⁷

Em seguida, comenta como o suíço Ferdinand Hodler (1853-1918), o norueguês Edvard Munch (1863-1944) e o belga James Ensor (1860-1949), resistiram ao formalismo, por um lado,

¹⁴⁵ MERQUIOR, José Guilherme. Introdução a um pintor moderno: Degas. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 de jan. 1960.

¹⁴⁶ MERQUIOR, José Guilherme. ESTUDOS SOBRE O EXPRESSIONISMO: HODLER, MUNCH E ENSOR. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 05 de mar. 1960.

¹⁴⁷ Id. Grifos nossos, itálicos do autor.

e, por outro, dirigiram o impulso romântico da herança artística germânica para a criação de uma nova arte alemã chamada *expressionismo*. A compreensão merquioriana continua a seguir o padrão dialético em que o artista vanguardista supera no desenvolvimento de uma técnica moderna o seu antecessor. É assim com Holder que “[...] não se limita a um expressionismo de conteúdo novo, dentro da inata forma acadêmica. Introduce algumas inovações técnicas. [...] Este mestre é um pós-impressionista legítimo”¹⁴⁸, com Munch “[...] um dos grandes precursores da nova arte alemã.”¹⁴⁹ e com Ensor “[c]ompleto expressionista, novo Bosch moderno”¹⁵⁰.

*

O último texto publicado a ser admitido como colaborador oficial do suplemento dominical é de teor mais filosófico e discute o ensaio de Martin Heidegger “A origem da obra de arte”¹⁵¹. Nele, Merquior destaca como Heidegger realiza uma análise ontológica da arte, situando-a no cerne de sua filosofia do Ser. Para o alemão, a obra de arte não é meramente uma manifestação do talento do artista, mas uma revelação de verdades essenciais sobre o mundo, capturando a interação dinâmica entre obra, criador e espectador.

Merquior explora, então, a crítica de Heidegger às definições tradicionais de arte, como imitação ou mero jogo de forma e conteúdo. Em vez disso, Heidegger propõe que a arte é um “acontecimento de verdade”, um evento ontológico onde o ser se “desoculta”. A obra de arte, portanto, não é simplesmente uma coisa, mas um símbolo que transcende sua materialidade para incorporar significados mais profundos.

Um outro ponto central é o da dualidade entre “Mundo” e “Terra”, conceitos que Heidegger utiliza para descrever a estrutura interna da obra de arte, onde “Mundo” representa a rede de significados que a obra abre para o espectador, enquanto “Terra” simboliza o substrato material que resiste e desafia essa abertura total. A obra de arte, assim, surge de uma tensão contínua entre revelar e ocultar, refletindo a complexidade da experiência humana.

Heidegger também enxerga a arte como uma revelação da verdade, não de maneira literal, mas como uma forma de abrir um novo mundo ao espectador, revelando aspectos fundamentais da existência que de outra forma permaneceriam velados. Aqui, Merquior destaca que essa visão resgata a função da arte, resignificando-a como um elemento central da experiência humana e histórica, que vai além do esteticismo superficial para se tornar um meio de confronto com as verdades ontológicas.

¹⁴⁸ Id.

¹⁴⁹ Id.

¹⁵⁰ Id.

¹⁵¹ MERQUIOR, José Guilherme. HEIDEGGER E A NATUREZA DA OBRA DE ARTE. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 abr. 1960.

Dessa maneira, Merquior conclui sua abordagem heideggeriana com uma redefinição à estética moderna, posicionando a arte não apenas como um campo de expressão subjetiva, mas como um evento que desvela e desafia as percepções sobre a realidade e o ser. A arte seria, nesse sentido, uma atividade que interage com as estruturas culturais e históricas, oferecendo uma janela para o entendimento do mundo e de si mesmo, pois como escreveu: “[...] a arte é a aliada dos homens, e na batalha pela instauração de um mundo, ela assume as glórias da vanguarda. Ela é nobre, tanto quanto necessária. Através dela, realiza-se a *mimesis* não do já existente, mas dos infinitos planejamentos do espírito humano”¹⁵².

Desse texto, o Merquior maduro aproveitaria muito pouco. Está menos para uma análise crítica a Heidegger, do que a exposição de suas concepções sobre arte, que posteriormente Merquior descartaria, sobretudo por ser a filosofia heideggeriana sobre o ser e o tempo uma ontologia. Pelo menos isso ajuda-nos a perceber, que um dia o pensamento de Heidegger compôs firmemente o seu até se tornar “heideggerianices”¹⁵³. Além disso, esse texto também evidencia o sentimento de esperança e euforia com a modernidade, a qual temos argumentado. Especialmente nessa passagem:

[A] arte e a sua verdade sempre se projetam para os futuros contempladores, “*para um grupo humano histórico*” – e não é nem pode ser, por isso, irresponsável. A ideia da liberdade (artística) ganha, aqui, em Heidegger, a nobreza de uma concepção que mantém inseparáveis o livre e o responsável. [...] Quase parece que ouvimos, ainda que mais metafísico, Herbert Read em sua tese de que a arte é forma avançada de consciência histórica. Pois, “*a arte é histórica e como tal é a contemplação criadora da verdade na obra*”.¹⁵⁴

Duas coisas precisam ser notadas. Primeiro, como Merquior enfatiza a arte como histórica e voltada “para um grupo humano histórico”. O que nesse contexto, e do que já podemos conhecer sobre sua prosa, significa criar não só para o presente, mas para o futuro e seus “futuros contempladores”. O artista, desse modo, precisa ser sensível à história e capaz de transmitir isso, a sua história, o seu mundo e o mundo e a história que a sua sensibilidade e o leva a crer, adiante, em frente. Segundo, como Merquior estabelece uma relação obrigatória entre liberdade artística e responsabilidade social. Essas duas considerações indicam ter permanecido até a última obra de Merquior, e na formulação do seu social-liberalismo, ainda que por outras vias um pouco menos heideggerianas. A despeito disso, de suas mudanças

¹⁵² Id.

¹⁵³ MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica 1964-1989*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

¹⁵⁴ Op.cit., MERQUIOR. 23 abr. 1960.

epistemológicas, em sua juventude a fenomenologia de Heidegger quem o orientou em sua compreensão de ser no tempo ser na história:

Ora, **o ser da existência humana é essencialmente histórico** [...]. As verdades são históricas porque a existência é histórica e porque é a existência quem funda as verdades: a verdade de cada coisa é uma criação da existência, e, por isso, a verdade de cada coisa não é completa pelo fato de a existência tampouco ser. **Por isso, o ser de cada coisa sempre se nega e se reserva, e só a totalidade da vida humana, em toda a História, poderia dar a essência da coisa finalmente completa. Toda verdade, inclusive as verdades eternas, são criações da vida humana.** Que vem a ser, porém, o *irracional* de Heidegger, senão a referida reserva e ocultação dos seres, em virtude de seu caráter histórico? Por que motivo especial não poderia chegar esse irracional, de fato tão pouco irracional aos termos da compreensão humana? Por outro lado, se a pergunta se referir exatamente à reserva ignota do ser, então ela não tem sentido, porque, em face mesmo da historicidade da existência, tal pergunta jamais se poderia propor, a menos que a filosofia passasse a uma adivinhação absurda. **A parte do ser que não conheço, desconheço porque futura;** e, precisamente por isso, ninguém tem o direito de me exigir que a descreva, para qualquer compreensão; porque, aliás, se eu pudesse descrevê-la, se pudesse predizê-la, já não seria futura. *“Sempre que a arte acontece... produz-se na história um impulso e esta começa ou recomeça”*. **A arte é determinação histórica de um povo ou de uma época.** Mas pode muito bem – adverte o Heidegger do Epílogo de seu ensaio – falhar nessa missão, como previa Hegel. Transferindo a pergunta de Hegel para nossos dias, **Heidegger interroga nosso tempo a saber se nossa arte está ou não cumprindo sua energética função.** A resposta, o filósofo não nos dá limitando-se a indicar que, se a arte contemporânea obtiver êxito, tal sucesso se passará dentro da teoria com que se pertenceu descrever a “origem da obra de arte”: isto é, também nas obras de hoje se terá posto “em operação a verdade”. [...] Se Heidegger se abstém de um juízo sobre a arte moderna, juízo que, de resto, não pertence ao campo de suas considerações, isso não nos impede de observar quantas coincidências se dão entre sua estética e a nova arte. **A alta valorização da arte como revelação metafísica, a reafirmação da independência objetiva da obra, a importância concedida à matéria prima, e o entendimento de uma arte histórica como eminentemente criadora** – tudo se contrapõe à arte pela arte, ao subjetivismo, ao idealismo, e à superficialidade figurativa das estéticas de aluguel. **A obra de arte é, para Heidegger, uma criação determinada, uma via para o ser, e, sobretudo, um denso fenômeno cultural. Toda a perda dignidade da obra estética foi resgatada nessa moderna teoria da arte.** A atividade artística ganha nela o domínio das formulações humanas, da marca superior que o homem imprime ao seu ambiente, como um senhor em seu império. Na longa luta contra a resistência da terra, a arte é a aliada dos homens, e na batalha pela instauração de um mundo, ela assume as glórias da vanguarda. Ela é nobre, tanto quanto necessária. **Através dela, realiza-se a mimesis não do já existente, mas dos infinitos planejamentos do espírito humano.** E essa aliada não é, também, a mediadora entre nós e a terra? Não é, por isso, que tão espiritual como é, ainda assim e pelos sentidos que ela se oferece, consagrando nessa estesia a reciprocidade do homem com a sua morada? Chegados aqui, julgamos entender por que o existencialismo está tão apto a atingir a essência da arte, e porque sua maior figura tão galhardamente o conseguiu. Pois, tudo se resume em que, nas palavras de Heidegger, *“a arte vale como expressão da vida do homem”* — e só porque nos toca tão de perto, vale tanto para nós.¹⁵⁵

Conclui-se, assim, o prólogo de um crítico. O jovem Merquior teve em cinco textos uma “pré-estreia” notória, que culminou com a sua efetivação no SDJB. A partir daí, a sua

¹⁵⁵ Id. Grifos nosso.

expectativa de superação dialética da estética da literatura brasileira na história será aos poucos, semana após semana, construída a partir do conceito-chave de “amanhã”.

4. O amanhã da poesia brasileira (1960-1961)

Após um prólogo com cinco publicações, Merquior finalmente passou a cooperar com o Suplemento de maneira regular, como foi anunciado por Reynaldo Jardim no dia 30 de abril, através do “Bilhete do editor”, onde Merquior foi reconhecido como um crítico e intelectual capacitado para pensar o presente estado (e o futuro) da poesia brasileira. Nesse eixo, da poesia nacional-brasileira, Merquior realizou não só uma *crítica contemporânea* aos poetas das décadas de 50 e 60, mas uma *crítica extemporânea* – inoportuna ao tempo em que estava. Afinal, se uma poesia possui um ontem, no modernismo de 22 e 30, e espera por um amanhã, é porque o “hoje” ou não existe ou não é mais satisfatório e útil à vida. No que tange a poesia, como uma arte criativa dos sons e dos significados das palavras que é, não possuir mais utilidade implica em uma perda do seu potencial em contribuir com a linguagem nativa, ou seja, com o enriquecimento da língua dos falantes¹⁵⁶. Nesse quesito, a crítica de Merquior a sua geração de poetas se mostra(rá) herdeira da *Segunda Consideração Intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*, do filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900), quando este escreveu:

[Os] homens históricos acreditam que o sentido da existência, no decorrer de seu processo, virá cada vez mais à luz; **eles só olham para trás para, na consideração do processo até agora, entenderem o presente e aprenderem a desejar com mais veemência o futuro. Não sabem quão a-historicamente, a despeito de toda a sua história, eles pensam e agem**, e como até mesmo sua ocupação com a história não está a serviço do conhecimento puro, mas da vida. [...] Mas deixemos o homem supra-histórico com seu nojo e sua sabedoria: hoje preferimos, por uma vez, alegrar-nos de coração com nossa falta de sabedoria e fazer para nós um bom dia, como se fôssemos os ativos e em progresso, como os adoradores do processo. Que nossa apreciação do histórico seja apenas um preconceito ocidental; **contanto que, no interior desses preconceitos, pelo menos façamos progresso e não nos detenhamos! Contanto que aprendamos cada vez melhor precisamente isso, a cultivar história em função dos fins da vida!** [...] A história, na medida em que está a serviço da vida, está a serviço de uma potência a-histórica e por isso nunca, nessa subordinação, poderá e deverá tornar-se ciência pura, como, digamos, a matemática.¹⁵⁷

As fontes investigadas nesse capítulo recolocam a crítica de Nietzsche dirigida aos historiadores de seu tempo ao contexto da crítica de Merquior aos poetas de 50 e 60. De um mesmo modo, como já pudemos observar em “Concretismo e verbalismo”, às tendências concretistas estavam cedendo à lógica matemática e esquecendo da faceta vital do ofício poético: a criação do poema para utilidade através da fala do povo. Por um lado, portanto, o

¹⁵⁶ ELIOT, T.S. A função social da poesia (1945). In: De poesia e poetas. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

¹⁵⁷ NIETZSCHE, Friedrich. Considerações extemporâneas. In:_____. Obras incompletas. Coleção Os Pensadores: seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 267-298. Grifos nosso.

alemão e o brasileiro concordam, mas, por outro, a crítica nietzschiana o abrange, à medida que, Merquior, como aqueles homens históricos, acredita “que o sentido da existência, no decorrer do processo, virá cada vez mais à luz”. O jovem Merquior também olhava para trás para, na consideração do processo, entender o presente e desejar com mais veemência o futuro. E como ele o desejou! Mas até nisso, como aponta o niilista, o brasileiro esteve a serviço não do conhecimento puro, mas da vida.

Intempestivo, Merquior seguiu um raciocínio dialético teleológico no transcorrer de seus primeiros cinco textos. A teleologia em questão é estética-histórica. A partir de uma reinterpretação crítica das leis de limites da arte de Gotthold Ephraim Lessing e da tese sobre a forma espacial na literatura moderna de Joseph Frank, Merquior propôs um novo limite libertário para a arte moderna: a espaciotemporalidade. Em um entusiasmo visível e extrapolado, ele imaginou o artista descobrir novas mil Américas. Essa nova condição favorecia demais o progresso das artes, entretanto, ao olhar para o concretismo brasileiro, ele encontrou “verbalismo” e não criação (poesia). Então, retomou o seu olhar para artistas do passado que por meio de “genialidade” desenvolveram técnicas inovadoras no campo, como Edgar Degas, um introito a pintura moderna, e Hodler, Munch e Ensor, como continuadores do expressionismo alemão. Enfim, com Heidegger, Merquior fundamentou a existência e essência da arte em direção não à mimese do já existente, mas aos infinitos planejamentos do espírito humano. Essa conjuntura histórica da época moderna, significou para ele um grande campo de possibilidades dadas através do advento da espaciotemporalidade. Em outras palavras, um passo significativo rumo ao progresso estético, que se alongava por um horizonte onde criação (poesia) e sensibilidade (estesia) se encontram plenamente livres e amadurecidas.

É o que esteve implícito e explícito na coluna “Poesia para amanhã”, onde Merquior escreveu por quase três anos. Abaixo, oferecemos um catálogo criado por nós com todos os artigos publicados por ele no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Ao todo são 46 textos de crítica literária (a maioria) ou ensaio estético. Em cinza claro estão os textos do “prólogo” (analisados no capítulo anterior), em cinza escuro, os textos da polêmica entorno de “Miséria de uma linguagem” que acarretou uma redução do espaço no veículo e, em branco, as demais publicações na coluna “Poesia para amanhã”.

Catálogo dos textos publicados de José Guilherme Merquior no SDJB (1959-1961)

Nº	Nome do artigo	Data	Edição
1	Neolaocoon ou da espaciotemporalidade	17/10/1959	00243
2	Concretismo e verbalismo	21/11/1959	00272
3	Introdução a um pintor moderno: Degas	23/01/1960	00019
4	Estudos sobre expressionismo: Hodler, Munch e Ensor	05/03/1960	00053
5	Heidegger e a natureza da obra de arte	23/04/1960	00094
6	Poesia para amanhã	30/04/1960	00100
7	“O pão e o vinho”	07/05/1960	00106
8	Edgar Braga, o poeta	21/05/1960	00118
9	Montanha russa	06/04/1960	00130
10	1-Operário do canto 2-Vento geral	11/06/1960	00136
11	Tempo espanhol	18/06/1960	00142
12	Drummond, 1959: Tentativa de análise	25/06/1960	A00148
13	Mario de Andrade: Teoria prática	23/07/1960	00172
14	“O dia da ira”	20/08/1960	00196
15	A ideia de literatura em Sartre	27/08/1960	00202
16	Metal Rosicler	10/09/1960	00213
17	Sobre a verdadeira finalidade do neoconcretismo	17/09/1960	00219
18	Nota sobre o ritmo em Bandeira	24/09/1960	00225
19	Merleau-Ponty: o cinema e a nova psicologia	01/10/1960	00231
20	“Os Rodízios” de Chamie e Cummings traduzido	15/10/1960	00243
21	Conversa sobre os poemas da negra	29/10/1960	00255
22	Saint-John Perse, ou do Simbolismo	12/11/1960	00266
23	Galatéia ou a morte da pintura	26/11/1960	00278
24	A criação do Livro da Criação	03/12/1960	00284
25	Corcel de espuma	04/02/1961	00030
26	O poeta pensador	18/02/1961	00040
27	A atitude lírica	25/02/1961	00046
28	Canto provisório	18/03/1961	00064
29	A difícil manhã	08/04/1961	00081
30	Teoria da metáfora I	15/04/1961	00087
31	Teoria da metáfora (2)	22/04/1961	00093
32	Teoria da metáfora (3)	29/04/1961	00099

33	Cláudio Manuel da Costa	06/05/1961	00104
34	Sugestão de Merleau-Ponty	13/05/1961	00110
35	Sobre a linguagem crítica	27/05/1961	00122
36	Três Pavanais	03/06/1961	00128
37	Miséria de uma linguagem	10/06/1961	00134
38	Uma estreia americana: Sol Biderman	24/06/1961	00146
39	Miséria e ingenuidade	01/07/1961	00152
40	Ainda sobre a miséria da poesia	08/07/1961	00158
41	Quand vous serez bien vielle...(1)	29/07/1961	00176
42	Poesia e público	19/08/1961	00194
43	Universo	02/09/1961	00206
44	A viagem humana	16/09/1961	00217
45	Érato: sobre as linguagens da lírica	18/11/1961	00270
46	O soneto e fábula	02/12/1961	00282

Fonte do autor.

A coluna “Poesia para amanhã” é paradigmática do pensamento de José Guilherme Merquior no SDJB; e o primeiro aspecto a ser notado são *louvores* ao modernismo de 22 e 30, a partir da citação dos nomes exemplares de Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Cassiano Ricardo, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade e Jorge de Lima. Em sua prosa, nota-se um tom de admiração, que seria completo, senão fosse o temor merquioriano diante da finitude desses poetas e da poesia que eles representavam.

Poesia brasileira, 1955-1960: (1955) Murilo Mendes canta a Sicília. O apogeu de uma funda dialética espiritual. (1956) – Cassiano Ricardo mostra as suas riquezas; Cecília Meireles continua o império da musicalidade transparente. (1958) Manuel Bandeira brilha na estreia da tarde, novo Goethe, il miglior fabbro em clássica serenidade; (1959) Drummond passa a vida a limpo, tira conclusões filosóficas de seu estar no mundo, a metáfora da existência humana. Mário de Andrade e Jorge de Lima (Invenção de Orfeu, 1952), mortos.¹⁵⁸

Acima, conforme listado por Merquior, estão os bons poetas que restaram das gerações de 22 e 30. Ele coloca uma clara superioridade desses poetas em comparação aos da geração de 45 e aos que estavam nascendo em 60. Dentre as virtudes supracitadas estão: o “canto” e “musicalidade”, a “dialética espiritual”, uma “clássica serenidade”, “a vida à limpo” e “conclusões filosóficas sobre estar no mundo” – símbolos da língua portuguesa brasileira

¹⁵⁸MERQUIOR, José Guilherme. POESIA PARA AMANHÃ Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 30 abr. 1960.

manifesta de uma maneira autêntica e livre. A situação, contudo, parecia mudar, com a abrupta menção à “morte”.

Em algumas oportunidades no decorrer da coluna, Merquior irá advertir o seu público-leitor à ameaça formalista e, por isso, antimoderna do neoparnasianismo da geração de 45 que, segundo ele, era um deserto cuja única exceção era João Cabral de Melo Neto, que até aquele momento havia lançado *O Engenheiro* (1945) e a *Psicologia da Composição* (1947). Sobrava para a sua época um esforço frustrante e excessivamente calculista do movimento concretista de São Paulo, como escreveu em “Concretismo e verbalismo”, e os neoconcretos cariocas, os quais Merquior reservava uma simpatia pela honestidade de suas tentativas no universo da linguagem, mas que ainda estava aquém do legado da geração heroica. Diante desse contexto, a (re)ação do vem Merquior envolve a pesquisa e a crítica de novos poetas, como definiu ao explicar os objetivos com “Poesia para amanhã”:

Estimular todo esforço de pesquisa *formal* – **entendendo-se FORMA pelo complexo expressivo da linguagem: som e significado**, num sentido cassirereano de verdadeira fundação cultural, a realidade expressa do diálogo homem-mundo e consequentemente **condenar qualquer conformismo**.¹⁵⁹

É importante reparar que a sua crítica ao formalismo – que seria um conformismo da forma – não implica em uma negação da forma – mesmo porque isso não seria possível. Faz-se, então, de primeira ordem, fornecer o critério com que avaliará e conduzirá a sua pesquisa formal, compreendendo por forma o “complexo expressivo da linguagem: som e significado”. Assim que declara o seu objetivo e método, em uma diatribe esclarece não ser contra o verso, a rima, o ritmo..., mas contra os versos, rimas e ritmos “que têm inundado a praça nos últimos quinze anos”¹⁶⁰. Sem rodeios, estamos diante de uma de sua característica “polêmica” como escritor, não anestesiar ou esconder críticas e preferências, que são sempre evidentes. Daí, Thaís Amélia e José Wanderson Lima¹⁶¹ argumentarem ser Merquior um dos intelectuais que mais contribuíram, ao lado de Antônio Candido, Silviano Santiago e outros, para a canonização do modernismo da geração de 22. Já nessa primeira publicação no “Poesia para amanhã” ele estabeleceu seus poetas como régua (significado etimológico da palavra grega *kanon*) para novas renovações e atualizações em nossa poesia. É, por sinal, a exemplo deles que novos

¹⁵⁹ Id. Grifo nosso.

¹⁶⁰ Id.

¹⁶¹ RODRIGUES, Thaís Amélia Araújo. José Guilherme Merquior e o modernismo brasileiro: transformação crítica entre 1965 e 1990. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Mestrado Acadêmico em Letras, 2018.

poetas e críticos deveriam exorcizar o “Fantasma romântico”¹⁶² parnasiano que assombrava a poesia moderna.

O exemplo desses poetas não deveriam ser, contudo, irrefletidamente imitado. O sentido de sua leitura só faria sentido se fosse antropofágico. Os novos poetas, responsáveis pela poesia de amanhã, deveriam descobrir neles um significado para a forma. Sobre isso, Merquior afirma: “temos para nós que a forma desses autores [Manuel Bandeira, Carlos Drummond e Murilo Mendes] está em íntima relação com suas atitudes de visão-de-mundo.”¹⁶³ A sua insistência é que a nova poesia se valha de um conceito de forma que abraça o seu conteúdo, porque “...todo conteúdo é formal, e toda forma é conteudista”¹⁶⁴. O que esses poetas demonstravam, segundo Merquior, era precisamente uma continuidade desse conceito, desse fazer, esse ser da forma. Como prova, ele traz o poema neoconcreto de Bandeira, “A Onda”. Diante disso, a lição que ele quer dar, e que se encontra nos grandes poetas modernos do Brasil, é o da irrepetibilidade – como devir da *liberdade*, um mover livre.

Como o rio que não se pode banhar duas vezes, de Heráclito, não se pode surfar duas vezes na mesma onda de Bandeira. *Devir* era (e ainda é para os heraclatianos) a condição essencial do ser, sempre em mudança. O estado de movimento, em curso por causa do tempo, orientaria também um movimento para a liberdade dos poetas e seus versos. Entendemos ser por isso que Merquior incisivamente diz que:

A única lição de Bandeira é sua própria liberdade. Não se pede que ele seja imitado em sua forma, mas seguido em sua autêntica e libérrima disposição artística. O caminho para alcançá-lo não é de modo algum copiá-lo; é até negá-lo, para se afirmar. **O gênio sempre repele seus anteriores**, para coincidir com eles no que a tradição tem de essencial: **a força viva da renovação histórica.**¹⁶⁵

Existe uma dialética na maneira como Merquior concebe o progresso da poesia, que estaria, repetimos, em uma relação oswaldiana-antropofágica com os “grandes” do passado. O que, para ele, não estaria sequer ocorrendo. O desânimo de Merquior chega a ridicularizar os “altos poetas” que estariam imitando os românticos e parnasianos, ou a “estúpida desbotada poesia social” do famoso Pablo Neruda¹⁶⁶. A dura crítica, contudo, se dirige mais aos que se viciaram em uma poesia de cunho político e social do que ao chileno.

Por outro lado, devemos observar que, ainda aqui, Merquior faz uso da categoria de gênio como exemplo dos homens que superaram o *status quo* da arte. Esse é um vício que

¹⁶²MERQUIOR, José Guilherme. O fantasma romântico e outros ensaios. Petrópolis: Vozes 1980.

¹⁶³Op.cit., 30 de abr. 1960.

¹⁶⁴Id.

¹⁶⁵Id.

¹⁶⁶Id.

permanece na fundação de sua coluna e que o acompanhará até pelo menos o término dela. Merquior continua acrescentando ao seu panteão de gênio, os artistas que segundo ele conseguiram inovar em algum aspecto e, assim, contribuir para o progresso da estética.

Embora o conteúdo – a cosmovisão do poeta importasse a ponto de não ser desconsiderada, como era no parnasianismo – era a forma, segundo Merquior, o aspecto revitalizador da poesia. Porque o conteúdo na poesia é uma constante humana: amor, natureza, melancolia e política, sempre aparecem e reaparecem como temas poéticos; enquanto a forma é revolução ou conservadorismo. Nesse sentido, desde que se entendesse a técnica (techné) como os gregos, a poesia poderia se ajustar ao tempo histórico e até transformá-lo. Isso porque, os helênicos entendiam que a “técnica revelava o ser, era um tipo especial de sabedoria: era a potência de uma FORMA iluminando um mundo.”¹⁶⁷

Por fim, virtudes seriam necessárias para esse emprego técnico na arte¹⁶⁸. A primeira delas, segundo Merquior, seria a coragem. Para ele: “[o] artista moderno...é aquele que explora ao máximo seus instrumentos, e compreende a função criadora como desnudamento das riquezas de sua linguagem”¹⁶⁹. Mas se atitude para descobrir usos e criar patrimônios para a língua seria corajosa é porque envolveria o poeta e nós em uma luta para mudar o nosso tempo. De acordo com Merquior:

Se somos na verdade homens, nosso tempo é a luta para mudar nosso tempo, e a nós mesmos. A arte é a grande inimiga da rotina, do usado e consumado. Os poetas de hoje compenetrem-se de que a história é um carro sem marcha à ré, e que nunca para: avançar se torna a única solução. Assim, a verdadeira poesia do nosso tempo é a que o ultrapassa, **porque se toda arte é ruptura com o conhecido e rotineiro, está necessariamente voltada para o futuro, no sentido de que o presente já é uma rotina.** [...] Instalados na nossa simpatia crítica, **aguardamos a poesia futura. Deliberadamente voltamos o rosto ao passado: é o único caminho de superá-lo, reencontrando o sentido da tradição.**¹⁷⁰

Das menções diretas ao texto de “Poesia para amanhã”, essa é a que mais deve ser lembrada, porque ela é uma síntese do que Merquior acredita estar fazendo em sua coluna. Outrossim, aqui Merquior revela uma preocupação essencialmente histórica e humana.

Analisemos de perto e construtivamente o que Merquior disse:

¹⁶⁷Id.

¹⁶⁸Em *The Inquiring Mind: On Intellectual Virtues and Virtue Epistemology* (2011), o filósofo Jason Baehr, da Loyola Marymount University, pensa sobre o agrupamento de virtudes necessárias para o andamento de uma pesquisa acadêmica. Respeitando o dado que Merquior não está discutindo virtudes dentro do campo acadêmico, entendemos, contudo, que virtudes epistêmicas são igualmente fundamentais para a arte, sendo que alguns pares, como “coragem e curiosidade” se repetem. Se para os acadêmicos é primordial para o início de uma pesquisa, para poetas e artistas no geral é essencial durante todo o seu processo criador, ao menos, no que tange, segundo Merquior, ao artista moderno.

¹⁶⁹Id.

¹⁷⁰Id.

- a) Nossa luta é para mudar o nosso tempo.
- b) A arte é inimiga da rotina... é ruptura com o conhecido e rotineiro... está necessariamente voltada para o futuro = *poesia para amanhã*
- b') A história é um carro sem marcha ré, e que nunca para: avançar se torna a única solução; aguardamos a poesia futura.
- a') Deliberadamente voltamos o rosto ao passado: é o único caminho de superá-lo, reencontrando o sentido da tradição.

Essas quatro considerações compõem uma imagem de *esperança* teleológica sobre o sentido da poesia – e não somente sobre o seu futuro ou amanhã literal. Em outras palavras, essas quatro considerações formam o conceito de *poesia para amanhã*, conceito que denominou esse ensaio e a coluna, que sustentou não só uma crença na história, mas uma crença em história.

Enxergamos um paralelo entre a “crença em história” hartoguiana, como versão secularizada da escatologia cristã¹⁷¹, com a “crença em história” merquioriana. Daí o nome. “Ainda cremos em História? [...] Quantos discursos, líricos ou realistas, ela inspirou?”¹⁷² poderia muito bem ser uma pergunta retórica feita pelo jovem crítico. Ambos, em seus diferentes contextos, tempos e áreas, convocam algo sinônimo: o agir para a mudança como um motor da história. Soa parecido com o lema do materialismo histórico-dialético, não? A luta de classes como motor da história? Sim, o som e o significado são semelhantes, porque esses intelectuais, desde Hegel, passando por Marx, estão operando dentro de um molde teleológico que estabeleceram os contornos do conceito moderno de história¹⁷³. Há, porém, é claro particularidades quanto a concepção de *telos* segundo cada um. Mas aqui insistimos na impressão de um tempo único, de um só regime de historicidade¹⁷⁴ ou de um único anseio poético para o amanhã como produto ilusório de uma fé secularizada.

¹⁷¹ Ver: HARTOG, François. Ainda cremos em história? In: Crer em História. Trad. Camila Dias. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. pp. 9-30. e LÖWITZ, Karl. O sentido da história. Trad. Maria Georgina Segurado. Rio de Janeiro, RJ: Edições 70, 1991.

¹⁷² HARTOG, François. Ainda cremos em história? In: Crer em História. Trad. Camila Dias. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 9.

¹⁷³ Uma concepção unitária e universalista de história foi historicamente construída durante os séculos XVIII e XIX, como aponta Reinhart Koselleck. Ver: KOSELLECK, Reinhart (et. alli.) O Conceito de História. Trad. René Gertz. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

¹⁷⁴ “Onde situar a noção de regime de historicidade nessa galeria de grandes referências rapidamente? Sua pretensão é infinitamente mais modesta e seu alcance, se houver um, bem mais limitado! Simples ferramenta, o regime de historicidade não pretende falar da história do mundo passado, e menos ainda do que está por vir. Nem cronosofia, nem discurso sobre a história, tampouco serve para denunciar o tempo presente, ou para deplorá-lo, mas para esclarecê-lo. O historiador agora aprendeu a não reivindicar nenhum ponto de vista predominante. [...] Formulada a partir de nossa contemporaneidade, a hipótese do regime de historicidade deveria permitir o desdobramento de um questionamento historiador sobre nossas relações com o tempo. [...] Partindo de diversas experiências do tempo, o regime de historicidade se pretenderia uma ferramenta heurística, ajudando melhor apreender, não o tempo, todos os tempos ou a totalidade do tempo, mas principalmente momentos de crise do

Na prática, as filosofias da história buscaram sincronizar o tempo, mas não conseguiram lidar com a heterocronia dos tempos históricos. Sobre isso, Helge Jordheim argumentou que a crise do regime moderno de história e a pluralização do tempo sob as perspectivas da sociologia e história evidenciam que a chave desse debate é a *não-sincronia*¹⁷⁵. Reinhart Koselleck, um pouco antes, havia utilizado a imagem geológica dos estratos do tempo para defender essa complexidade temporal¹⁷⁶. Também o historiador brasileiro Marlon Salomon, em vista dessa heterocronia, afirmou com contundência ser “[...] na multiplicidade dos tempos históricos que a história encontra sua justificação epistemológica, profissional e ético-política”¹⁷⁷. O livro organizado por Salomon, “Heterocronia – estudos sobre a temporalidade dos tempos históricos” representa *per se* um esforço de concatenação da complexa condição da temporalidade a qual estamos sujeitos.

A busca por uma sincronia dos tempos plurais fora não só adotada entre os historiadores e filósofos da história, como aceita pelas pessoas, dada a facilidade em encontrar uma orientação para a vida dentro dessa forma, que não obstante, envolve também uma *questão de poder*. De novo, Helge Jordheim embora convicto de que o estado natural do tempo é a não-sincronia, sabe que é na sincronização encontra-se um poder estratégico de dominação cultural e política¹⁷⁸. Essa nuance da sincronia do tempo foi não só detectada como ampliada pelo filósofo político italiano Giacomo Marramao, ao ver entre o tempo e o poder uma certa intimidade, porque “[o] homem entende o poder segundo a sua concepção e vivência da temporalidade”¹⁷⁹. Mas a multidimensionalidade ou heterocronia do tempo ser uma característica do mundo contemporâneo não é assim uma novidade, senão nos atentar-nos para o convívio de diferentes percepções que criou. Em resumo:

O caráter da **moderna filosofia do progresso** resulta de uma extensão à história do mitologema do *homo faber*: isto é, da ideia de que não somente a natureza, que “existe gratuitamente”, é um simples objeto da *praxis* transformadora humana, mas de que **o próprio futuro pode ser plasmado e projetado por essa praxis**. A dimensão do futuro vem assim substituir plenamente as funções salvíficas que a escatologia judaico-cristã conferia à vida ultraterrena ou a destinava à consumação dos séculos.

tempo, aqui e lá, quando vêm justamente perder sua evidência as articulações do passado, do presente e do futuro”. In: HARTOG, François. Introdução – Ordens do tempo, regimes de historicidade. In: Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 37.

¹⁷⁵ JORDHEIM, Helge. Introduction: multiple times and work of synchronization. *History and Theory*, 53, 2014, 498-518.

¹⁷⁶ KOSELLECK, Reinhart. Estratos do tempo: estudos sobre história. Trad. Markus Hediger. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014

¹⁷⁷ SALOMON, Marlon (org.) Heterocronias: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos. Goiânia: Ricochete, 2018. pp. 39-72.

¹⁷⁸ Op.cit., JORDHEIM, 2014.

¹⁷⁹ GINER, Salvador. Prólogo. In: MARRAMAIO, Giacomo. Poder e Secularização: as categorias do tempo. Trad. Guilherme Alberto Gomes de Andrade. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995. p. 11.

Nesta visão aparentemente laicizada e mundanizada de libertação, resta ainda algo de profundamente religioso (no sentido do messianismo *especificamente* ocidental, que imana pela raiz o mito do progresso e o mito da revolução): **a ideia de que o tempo somente tem um sentido na medida em que é consumado**. O que nesta concepção justifica o sacrifício do presente, e das existências individuais, à causa do progresso e/ou da revolução é a fé em que a história tem um sentido, e que este sentido coincide com a sua direção.¹⁸⁰

Imbuídas do poder de sincronização do tempo e orientação da vida, as filosofias do progresso enquanto teleologias da história imputaram sob os seus fiéis a crença de que através da práxis (o agir) o futuro desejável poderia ser desfrutado. Acontece que no interior de uma realidade multifacetada, não pode haver somente uma filosofia da história, mas várias, e aquelas próprias particularizantes que os indivíduos criam para si mesmos ou para um contexto histórico-cultural específico. Levando em conta essas discussões, que podemos entender agora – de repente melhor até memos do que o próprio Merquior – que ao estabelecer uma luta práxis para a mudar o rumo da poesia brasileira, ele formulava, em suas expectativas, um conceito próprio (ou talvez uma filosofia da história própria): *poesia para amanhã*.

“Nossa luta é para mudar o nosso tempo” (a), por isso, “Deliberadamente voltamos os nossos rostos ao passado: é o único caminho de superá-lo, reencontrando o sentido da tradição” (a’). “A arte é inimiga da rotina, é ruptura com o conhecido e rotineiro e está necessariamente voltada para o futuro” (b), por isso, visto que, “A história é um carro sem marcha ré, e que nunca para: avançar se torna a única solução; aguardamos a poesia futura” (b’). *A poesia para amanhã*.

Mas será isso mesmo? Como Merquior articulou esse conceito teleológico nas análises e ensaios críticos que escreveu no Suplemento? Não há outra maneira de responder, que não seja olhando diretamente para essas fontes.

*

A presente poesia brasileira de 1960: entre o passado exemplar e o *amanhã* ausente. Os ensaios subsequentes foram redescobertos e lidos através de uma metodologia procedimental mecânica que envolveu a busca por período (1960-1969) e veículo (Jornal do Brasil-RJ) no site

¹⁸⁰ MARRAMAO, Giacomo. Poder e Secularização: as categorias do tempo. Trad. Guilherme Alberto Gomes de Andrade. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995. pp. 280-282.

da Hemeroteca Digital Brasileira¹⁸¹. A seguir, a nossa análise (e por vezes descrições)¹⁸² desses textos serviu para conhecer *in natura* o pensamento do intelectual Merquior e testar nossa hipótese sobre o conceito-*telos* de *poesia para amanhã*. Ao colocar em visibilidade algumas tendências nas leituras críticas que Merquior realizou sobre a poesia que estava sendo feita em 1960, notar-se-á a repetição de certas palavras-chaves como “liberdade”, “modernidade”, “sensibilidade (estesia)”, “criação (poesia)”, “forma como som e significado”, “metafísica” e claro o “amanhã”. Essa repetição de termos, certamente não só não é um acaso, como um “sistema de valores” empregados por Merquior em suas análises. Dentro desse quadro teórico de valor, os poetas serem enquadrados ou como uma referência viva do passado, o caso dos poetas consagrados e tidos por ele como “geniais”, ou como frustrantes, longe do *amanhã* pretendido, ou como uma *potência* do *amanhã* – um lampejo futuro.

Em “O pão e o vinho”¹⁸³ (07/05/1961), Merquior refere-se ao livro do poeta Moacyr Felix, que de acordo com Merquior, pretendia ser uma *poesia filosófica*, preocupada em poetizar a angústia existencial do ser humano. A fim de alcançar esse objetivo, “Moacyr Felix usou e abusou de uma liberdade formal generalizada e exagerada”¹⁸⁴ que desvalorizou o som (o fonema das palavras). A acidez crítica de Merquior aparece, então, ao acusar Moacyr de desconhecer “[...]uma coisa chamada *ritmo*.”¹⁸⁵. Então, continua, mais incisivamente dizendo que o poeta “[u]tiliza quase sempre um verso livre da pior espécie, sem força porque sem ritmo, e sem ritmo porque cheio de uma falsa liberdade. É uma liberdade sem compromissos, e isso significa uma inexistente liberdade.”¹⁸⁶ Outros adjetivos pejorativos foram atribuídos ao poeta, incluindo o coloquial “Que chatice!”. A crítica segue alternando entre análises de versos e ataques à ineficiência poética do simbolismo buscado pelo “Sr. Moacyr Felix... anti-pound”. O instante amistoso de sua resenha dura uma explicação de seu quadro de valores teóricos. “A intuição simbólica, de Goethe a Schelling, se confunde com a própria função metafísica da arte: a estesia do singular revela a harmonia do universo. O encanto de Mallarmé...”¹⁸⁷ explica,

¹⁸¹ Quando em nossa introdução discorremos sobre as dificuldades da pesquisa, mencionamos a inviabilidade do mecanismo lupa de encontrar os textos com “Merquior”. Assim, sabendo que a sua contribuição não se resumia a alguns poucos resultados obtidos, partimos para uma abordagem mecânica e exaustiva, de folhear as páginas do jornal semana a semana para mapear todas as contribuições do jovem Merquior ao Suplemento Dominical do Brasil.

¹⁸² A princípio desejávamos realizar uma análise de cada uma das críticas de José Guilherme Merquior, mas o trabalho provou se extenso para o fôlego de duração de nosso mestrado, tendo ainda em vista que, os rumos de nossa pesquisa e escrita passaram por consideráveis ajustes até chegarmos a nossa forma final.

¹⁸³ MERQUIOR, José Guilherme. “O PÃO E O VINHO”. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 07 de maio de 1960.

¹⁸⁴ Id.

¹⁸⁵ Id.

¹⁸⁶ Id.

¹⁸⁷ Id.

estaria na perfeita adequação da literatura à dialética do mistério e da revelação. Para o jovem Merquior, o risco do irracionalismo heideggeriano valia a pena, em “Heidegger e natureza da obra de arte” ele havia deixado claro, mas agora reafirma uma aletheia do esclarecimento poético. A conclusão tão contundente quanto cabisbaixa por não visualizar em Moacyr o esperado “amanhã” termina assim:

Em suma, *O Pão e o Vinho* nos apresenta uma poesia substituível; sua constante retórica degenera, mesmo nos melhores achados, em discursividade inoperante [...]. **Moacyr Felix não realiza a poesia de amanhã, porque tendo escolhido tão atuantes assuntos, se mostrou inábil ao manejá-los.** É um poeta sem o mínimo de preocupação formal, displicente, e que paga seu descaso pelo preço da incomunicação. Mantida em permanente frouxidão – nome exato para sua *soltura* – sua poesia se torna cúmplice da rotina. Seu *humanismo* se dilui numa indiscutível debilidade de expressão. Assim, nada inaugura. Seu livro não aponta para o futuro: “Pertença ao mundo que desterra a aurora, pertença ao mundo sem futuro...” (Diálogo) porque, ironicamente, **M. F. não consegue dialogar com a sensibilidade moderna.** E como isso compromete irremediavelmente sua angústia, não podemos deixar de achar seu pão passado e *dormido*, e com seu vinho jamais nos embriagaremos.¹⁸⁸

O *amanhã* esperado por Merquior não foi inaugurado na ceia de Moacyr Felix. Em sua opinião, por mais que o poeta tenha tentado oferecer um banquete moderno na espinha dorsal filosófica de seus poemas, “O Pão e o Vinho”, a palavra e a forma, o significado e o som, não eram representativos de um futuro desejável. Como (e enquanto) em “Poesia para amanhã”, Merquior ensina o que é esperado para a poesia moderna não somente na delineação do ideal – o que ele faz seja com as exemplificações teóricas, seja com a exemplaridade dos “gênios” e dos heróis e sucessores do modernismo brasileiro – mas principalmente na crítica negativa, daquilo que não é e nem satisfaz o seu espírito.

Já em “Edgar Braga, poeta” (21/05/1960)¹⁸⁹, Merquior indica haverem esperanças para o amanhã. Além de médico alagoano, Edgar Braga foi um poeta do concretismo paulista, não muito conhecido, mas que agradou Merquior por praticar uma *poesia substantiva*, onde substantivo é substantivo, verbo é verbo e adjetivo adjetivo; onde encontramos *ritmo* e uma comunicação verbal eficiente. Mas, além disso, pelo que nós podemos perceber nas últimas críticas de Merquior, para ser *poesia do amanhã* precisa ser tanto quanto palavra, som, ritmo, significado e comunicação efetiva, *filosofia* – e, de preferência metafísica, algo que Merquior achou em Edgar Braga:

De qualquer modo, **E. B. é um poeta metafísico.** *Subúrbio Branco* é livro que não desce aos temazinhos melados de amarecos pessoais, foge por inteiro ao mais discreto vestígio de sentimentalidade particularizada, **para erguer sua vitória poética num sentimento de mundo.** Daí, talvez, apresentar uma poesia impessoal: não no sentido de fria, mas no de **criação realizada, existência das palavras independentes do**

¹⁸⁸ Id.

¹⁸⁹ MERQUIOR, José Guilherme. Edgar Braga, poeta. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21 de maio de 1960.

autor – e por isso comum a toda sensibilidade. [...] Sua poesia diz muito em pouco. Há nela um evidente despojamento, mas essa é a nudez das essências, a economia de quem juntou um mundo em duas palavras. [...] Enfim, sobre **esse Subúrbio Branco, diremos que é alta poesia, habilidosa técnica, verdadeira arte.** Encontramos, aqui sim, **a vitória de uma liberdade consciente de si mesma, e o polido acabamento que faz de certas obras fonte eterna de prazer estético.** [...] Lamentamos que Edgar Braga esteja em evidente obscuridade como poeta, obscuridade de quem fomos até pouco vítimas.¹⁹⁰

Dentre as suas virtudes estavam não somente a sua metafísica que escapou aos versos sentimentalistas para outros que exprimiam “uma vitória poética num sentimento de mundo”. Por isso, Merquior quer afirmar o que vem dizendo desde que começou a escrever no suplemento, que Edgar Braga conseguiu com estesia (sensibilidade) criar (poesia). Além disso, sendo poeta concretista, provou adentrar a espaciotemporalidade, o que como sabemos para ele é a nova condição livre da arte. A vitória da poesia de Braga, pois, é “a vitória de uma liberdade consciente de si mesma” que assim sendo possui em seus contornos algo de eterno essencial – à semelhança da lógica erigida a filosofia de Heidegger. Logo, Edgar Braga, embora não seja o *amanhã*, porque não poderia ser sozinho, é pelo menos um lampejo dele.

Um último elemento sobre a crítica deve ocupar a nossa reflexão: o lamento por sua obscuridade, isto é, o seu desconhecimento. Porque não somente o lembrado importa, como o esquecido. Partimos desse pressuposto para a nossa pesquisa e, conseqüente, redescoberta dos textos merquiorianos no SDJB. Se chegamos até aqui o seguindo, continuemos o aplicando também em nossa análise. Afinal, é condição inerentemente humana. Disse Nietzsche que:

Todo agir requer esquecimento¹⁹¹: assim como a vida de tudo o que é orgânico requer não somente luz, mas também escuro. Um homem que quisesse sempre sentir apenas historicamente seria semelhante àquele que se forçasse a abster-se de dormir, ou ao animal que tivesse de sobreviver apenas da ruminação e ruminação sempre repetida. Portanto, **é possível viver quase sem lembrança, e mesmo viver feliz, como mostra o animal; mas é inteiramente impossível, sem esquecimento, simplesmente viver.**¹⁹²

Existe uma felicidade comum ao ofício do historiador. A felicidade em descobrir o que estava encoberto, em trazer à luz o que estava escuro, em achar no passado ou presente o que estava simplesmente esquecido. O prazer de Merquior em anunciar Edgar Braga como um poeta do amanhã dependeu de uma surpresa. De repente isso deve nos dizer algo sobre suas expectativas. Pode ser que o *amanhã* implique no surpreendente.

¹⁹⁰ Id.

¹⁹¹ Uma maneira mais simples e direta de interpretar esse aforismo nietschiano é que memória está à serviço do esquecimento. Nossos esforços em registrar o passado e o presente acarretam por consequência em um material não registrado. As escolhas do historiador devem, por isso, guiar-se por parâmetros éticos. Nunca simplesmente guardamos e lembramos, igualmente esquecemos e fazemos esquecer.

¹⁹² Op.cit., NIETZSCHE, 1999, p. 273-274. Grifos nossos.

“Montanha russa” (06/04/1960) é um comentário sobre o livro homônimo de Cassiano Ricardo lançado em 1960 pela editora Cultrix. O poeta integralista e autor de “Martim Cererê”¹⁹³ já havia sido anteriormente citado como um modelo de uma geração anterior. Então, nessa publicação Merquior está cumprindo com o que havia dito sobre “deliberadamente voltar o seu rosto ao passado” não porque o livro era antigo, mas porque o seu autor já gozava de um certo prestígio: o prestígio de já ter experimentado um *amanhã* no conceito merquioriano. Merquior nunca escondeu uma admiração pelo poeta, que em *Razão do Poema*, ganhou um capítulo inteiro sobre o seu perfil; e sobre quem disse “Cassiano se humanizou; ou melhor, aprofundou-se no humano, escavando no ‘brasileiro’ as camadas sensíveis do universal”¹⁹⁴.

“1-Operário do canto 2-Vento geral” (11/06/1960) propôs a uma análise de dois cantos, um de Geir Campos, que procurou pôr em verso a legislação trabalhista, e o outro de Tiago de Melo. Além de considerar um deles um poeta e o outro um pior, Merquior mais uma vez lembrou dos critérios estabelecidos para a determinação do *amanhã* esperado, como havia posto em “Poesia para amanhã”:

Nós deixamos, ao apresentar essa coluna (SDJB, 30-4-60), a presença da de uma opinião teórica: que a crítica guarda com o futuro uma dialética, no sentido de que, ignorando necessariamente qual seja a arte do amanhã, ela possui, contudo, a certeza de reconhecê-la logo ao surgir. Tal conhecimento é obrigatório reconhecimento, pelo simples fato de não poder a crítica – atividade de segunda mão – explicitar a arte futura sem se esterilizar de um dogmatismo. Ora, se bem não pode conhecer explicitamente a arte do amanhã, resta inegável que a conhece implícita. **O crítico depende da arte de gênio para apontar as características da nova poesia**, mas essa própria dependência não existiria sem uma prévia intuição, por parte da crítica, de que precisamente aquele seria o poema do futuro. Em razão disso, a crítica pode denunciar imediatamente os passadismos, que vem a constituir o oposto à ideia da intuição do futuro.¹⁹⁵

O *amanhã* como viemos argumentando não é, como mais uma vez se faz notar nessa passagem, um simples *horizonte de expectativa*, em que como leitor espera um sentimento, um som ou um tema relevante em uma poesia, mas um conceito carregado de uma teleologia própria que para acontecer *depende* da arte do *gênio*, depende de sua capacidade extemporânea de versificar, depende de uma ilusão da história progressiva-serial – como destacou Jauss.

¹⁹³ Martim Cererê é um épico sobre o processo de miscigenação entre o português, o indígena e o preto africano. A lírica reproduz um mito fundador da cultura nacional-brasileira. Há muito o que pode ser problematizado na obra. Mas, para além dela, em Goiânia, cidade do Programa de Pós-Graduação de História da UFG, a qual a pesquisa está vinculada, tem um centro cultural em homenagem à obra e que reproduz em dois auditórios com nomes de ocas indígenas o ideal de mistura representada na poesia do integralista Cassiano Ricardo.

¹⁹⁴ MERQUIOR, J. G. Perfil de Cassiano. In: *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 3. ed. – São Paulo: É Realizações, 2013, p. 92.

¹⁹⁵ MERQUIOR, José Guilherme. 1-OPERÁRIO CANTO 2-VENTO GERAL. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 11 jun. 1961. Grifos nosso.

O que vem em seguida? Uma sequência de críticas, salve as exceções das críticas positivos dos modelos exemplares de poeta e os ensaios de natureza filosófica estética, segundo esse mesmo padrão de juízo: descrição breve da obra lida, análise de alguns versos da poesia do livro em questão, contraposição com as referências teóricas do amanhã e a conclusão em tom eloquente declarando uma decepção. Em “Tempo espanhol” (18/06/1960), referência ao livro de Murilo Mendes, “Drummond, 1959: Tentativa de análise” (25/06/1960) e “Mario de Andrade: Teoria prática” (23/07/1960) — e “Conversa sobre os poemas da negra” (29/10/1960) — Merquior voltou-se para os poetas exemplares: aqui representados por Murilo Mendes, Mário de Andrade e Drummond, mas onde se somam mais alguns. Em “O dia da ira” (20/08/1960) Merquior pensou as implicações do *amanhã* no teatro brasileiro. “A ideia de literatura em Sartre” (27/08/1960), “Teoria da metáfora I” (15/04/1961), “Teoria da metáfora (2)” (22/04/1961) e “Teoria da metáfora (3)” (29/04/1961) já estão mais próximas de ensaios teóricos sobre literatura e o elemento metafórico na poesia. Duas vezes pensou através da fenomenologia de Merleau-Ponty, em “Merleau-Ponty: o cinema e a nova psicologia” (01/10/1960) e “Sugestão de Merleau-Ponty” (13/05/1961). A poesia de Cecília Meireles — mais um exemplar — foi comentada a partir do livro “Metal Rosicler” (10/09/1960). “Sobre a verdadeira finalidade do neoconcretismo” (17/09/1960), contudo, sinaliza mais uma de suas expectativas e críticas ao movimento que era a cara do Suplemento. Em “Nota sobre o ritmo em Bandeira” (24/09/1960) Merquior deu continuidade ao seu texto anterior, enfatizando Bandeira como um poeta capaz de inovar na estrutura sem descontar no fonema, como em “A Onda”. Ademais, “Os Rodízios de Chamie e Cummings traduzido” (15/10/1960), e “Saint-John Perse, ou do Simbolismo” (12/11/1960) e “Galatéia ou a morte da pintura” (26/11/1960), foram alguns de seus textos que miraram o exterior e outras frentes da arte, afinal como havia demonstrado em sua “pré-estreia” era interessado e apto a refletir também sobre outras plataformas artísticas como as visuais, tanto porque na almejada *poesia do amanhã* a espaciotemporalidade era o horizonte. “A criação do Livro da Criação” (03/12/1960) encerrou o ano com mais uma crítica. No mais, “Corcel de espuma” (04/02/1961), “O poeta pensador” (18/02/1961), “A atitude lírica” (25/02/1961), “Canto provisório” (18/03/1961), “A difícil manhã” (08/04/1961), “Cláudio Manuel da Costa” (06/05/1961), “Sobre a linguagem crítica” (27/05/1961) e “Três Pavanais” (03/06/1961) anteciparam a próxima estação probatória em por qual passou sua noção de *amanhã*. Haveria muito o que se comentar e analisar nessas críticas, mas nosso resumo pretende focar nos momentos mais impactantes de sua *estreia*, o que com certeza pode ser dito sobre a discussão que delongou por semanas após o seu ensaio “*Miséria*

de uma linguagem”: uma conclusão/confissão decepcionada sobre os poetas de seu tempo. Não, sua intuição não tinha se deslumbrado com versos suficientes para visualizar um novo amanhã.

*

A polêmica entorno da *miséria*: “Miséria de uma linguagem”, “Miséria e ingenuidade” e “Ainda sobre a miséria da poesia”. Era uma certeza, para Merquior, que a poesia exerce uma função social e o crítico deve zelar para que essa função se realize. Aos seus leitores não havia dúvidas, mas caso houvesse, reafirmava, “[s]e a poesia exerce inegavelmente uma função social, podemos e devemos zelar para que essa função se realize.”¹⁹⁶ A citação de T.S. Eliot (“We must not limit poetry to popular poetry. No art is more stubbornly national than poetry”) serviu como uma moldura para o polêmico “Miséria de uma linguagem”, publicado 10 de junho de 1961¹⁹⁷. A poesia, nisso superior a qualquer outra arte, conseguiria captar a sensibilidade (estesia) de um povo. “O sentimento coletivo se preserva e se expande na poesia”¹⁹⁸. Disso, parte Merquior em sua crítica polêmica sobre o estado da poesia no Brasil desde 45. Ao debate, no geral podemos notar um refinamento dos pontos de vista, não um abandono, como diz o provérbio “o ferro afia o ferro”¹⁹⁹. A discussão, assim, não serviu para mudar ou modular as posições dos debatedores, e sim para os amolar dentro de suas providas convicções. Conhecendo as polêmicas que as suas críticas geraram, nesse momento faz mais sentido a sua firmeza quando ao ainda jovem disse “doa quem doer continuo racionalista”. Doía mesmo, suas críticas feriram muitos intelectuais. No âmago de sua verve polemista esteve uma crítica que reclamava para si a virtude de ser fruto de um racionalismo. Nesse ponto, José Mario Pereira soube apresentá-lo bem: “Merquior foi um polemista, mas reduzi-lo a um profissional dessa arte é desconsiderar a riqueza de sua variada e extensa obra, toda ela vinda à luz em pouco mais de trinta anos de atividade crítica. Não se pode negar, contudo, que a polêmica o alimentava.”²⁰⁰ Desde a juventude, ela o alimentou.

O caso *Miséria* foi a primeira polêmica pública que Merquior criou. Publicada 10 de junho de 1961, *Miséria de uma Linguagem* foi responsável por um alvoroço entre os próprios colaboradores do suplemento. O cerne disso está na acusação que disparou como um alerta aos leitores, consumidores, críticos e poetas: a linguagem brasileira anda mal das pernas. O alerta

¹⁹⁶ MERQUIOR, José Guilherme. MISÉRIA DE UMA LINGUAGEM. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10 jun. 1961.

¹⁹⁷ Podemos presumir uma leitura do artigo de Elliot “A função social da poesia”. Anos mais tarde, em 1963, escreveria “Responsabilidade social do artista”.

¹⁹⁸ Op.cit., MERQUIOR, José Guilherme. MISÉRIA DE UMA LINGUAGEM.

¹⁹⁹ BÍBLIA, Provérbios 17, 17.

²⁰⁰ Op.cit., PEREIRA, 2013, p. 308.

logo provou-se um convite para que todos se engajem no ressurgimento da nacionalidade da nossa poesia. A miséria dela era, depois de ter se libertado dos espartilhos estrangeiros, voltar a usá-los em formalismos ou a arregaçá-los com uma vulgarização popular da língua. A insistência do Merquior de 61 até o fim de sua vida consistiu em lembrar que a arte e cultura deveria ser democratizada no Brasil, porém, não à custa de sua função social, o enriquecimento da linguagem, do nosso português brasileiro.

Mas o que significa enriquecer a linguagem? Não é só mudar o seu significado e assim perdê-lo. A história certamente transforma conceitos; e é claro que o poeta também transforma as palavras. O enriquecimento acontece, por sua vez, em uma superação do sentido anterior. Quando não é o sentido que se perde que tem valor, mas o sentido que se ganha, que se acrescenta, a uma determinada palavra. Por isso, é saliente o artigo de C.S. Lewis sobre “A morte das palavras”²⁰¹. Perdemos palavras que se desvalorizam, desgastam e vulgarizam na boca a boca, até que em momento precisamos verificá-las com adjuntos adnominais. O poeta atua nessa posição, convivendo com a língua falada, ele tem a condição de avaliar corretamente a saúde de uma língua, reviver expressões deterioradas e inventar novas – e com as novas antever inclusive novos sentimentos. Esse fenômeno, se bem comunicado, escorre para a semântica de um povo. A poesia bem comunicada muda aumenta o valor de uma palavra, de uma sintaxe e dos sentidos e significados que a língua assume na realidade. A história dos conceitos, dirigida por Reinhart Koselleck, provém de uma análise das perdas e dos ganhos que palavras-chaves, conceitos, adquirem em determinados contextos histórico-culturais. Desse modo, reforça a tese de Merquior, uma vez que os conceitos são profundamente relevantes no pensamento e vida de uma cultura.

Já nesse texto, Merquior demonstra saber que o seu projeto cultural para o Brasil envolve uma política sensível “a demanda de um povo”²⁰². “A educação democrática”, conclui ele, “também é hoje uma exigência poética”²⁰³. Ele voltará a insistir em futuros textos na ligação da educação à elevação da cultura nacional. E, para a educação acontecer faz-se indispensável a comunicação eficiente do poeta com a realidade social e linguística dos falantes nativos. A poesia só é objetiva se for comunicável aos sentimentos coletivos e ao interesse de todos. Seria a atual situação política no Brasil contemporâneo, dentro outros motivos, uma carência poética em nossa linguagem? A polarização política pode ser explicada também como uma ausência de

²⁰¹ LEWIS, C. S. Sobre histórias. Trad. Francisco Nunes. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.

²⁰² Op.cit., MERQUIOR, José Guilherme. MISÉRIA DE UMA LINGUAGEM. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10 jun. 1961.

²⁰³ Id.

linguagem que nos conecta, que faz sentido para os brasileiros, como um todo. Ainda sobre essa hipótese, um fato admitido amplamente é que a gente não se entende. Por vezes, parece não falarmos a mesma língua. Há atualmente uma distância entre o falado e o poético. A poesia não é ponte nem encruzilhada, é bifurcação. A distância entre a elite e o povo, a esquerda e a direita, alarga quando nos faltam poetas e escritores enriquecendo nossa compreensão do mundo e, por conseguinte, os nossos diálogos. Talvez o que o Brasil mais precise não seja de teóricos políticos articulados ou afins, mas sim melhores poetas e escritores capazes de se comunicar com um povo carente de leitura. Certamente o desafio é árduo diante de um povo mal-acostumado com a prática de ler ou sequer ouvir poesia que não seja música vulgarizada.

A sua dura crítica dirige-se ao grupo dos críticos literários. A tarefa do crítico, pensa Merquior, é zelar pela qualidade dos poetas. Por isso, ela não inocenta os críticos de sua geração por poupar sua cordialidade com os novos poetas (concretistas e neoconcretistas). O crítico, diferente do “amigão”, deve criticar sem dó. Daí assumir que “a miséria da cultura é inicialmente a miséria do crítico”.²⁰⁴ O que ele pretende dizer é que para “democratizar” baixaram o critério e isso não equivale a democratizar. A gente não exige nada de nossos poetas... essa é a queixa. A longo prazo o entender é que se alguma coisa democratizamos foi não a cultura, mas uma subcultura.

“Em épocas estéreis, o rigor da crítica deve ser maior.”²⁰⁵ Essa assertiva introduz uma ideia muito séria para fins históricos. Referindo-se a justiça da crítica, Merquior insiste que da história não somos meros espectadores, mas agentes que fazem e devem fazer, agir e, em seu caso, criticar responsabilmente. A crítica é para Merquior uma responsabilidade histórica. A dimensão do dever se realiza não só no presente como na posteridade. Essa é só um dos fios teleológicos da sua visão-de-mundo. Ninguém está de fora de seu solo cultural, por isso mesmo, ninguém é só fruto do *zeitgeist* do momento, mas é árvore, pois produz frutos em seu tempo, sejam eles bons ou ruins, memoráveis ou insignificantes.

Duas semanas após *Miséria*, Merquior escreveu “Uma estreia americana: Sol Biderman” (24/06/1961). No mesmo dia, foi publicada *Miséria de uma crítica* (24/06/61)²⁰⁶, Roberto Pontual, após duas semanas fermentando uma crítica a *Miséria de uma Linguagem*, acusa José Guilherme Merquior de incoerência e pessimismo. Embora Pontual reconheça a mediocridade da geração de 45 e a excepcionalidade de João Cabral de Melo Neto, discorda do

²⁰⁴ Id.

²⁰⁵ Id.

²⁰⁶ PONTUAL, Roberto. MISÉRIA DE UMA CRÍTICA. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 24 jun. 1961.

tom reprovativo de Merquior aos novos poetas (neo)concretistas. Ao seu ver, o movimento concretista é uma afirmação a ascensão da civilização brasileira.

Roberto Pontual acha que a posição não-otimista com, exclusivamente, os (neo)concretistas está desalinhada tanto com o SDJB quanto com a sua coluna *Poesia para amanhã*. A solução por ele sugerida é espantosa. Diante do seu incomoda, ele convida (com que autoridade?) Merquior para se retirar. É, no mínimo, curiosa e exagerada a resolução encontrada por ele. Pode ser que Merquior tenha causado uma controvérsia, mas não foi o responsável pela polarização, onde a alternativa que resta é a exclusão. A veia polemista de Merquior esteve nessa capacidade de frutificar uma discussão controvérsia sobre algum tema complexo de magnitude social.

A opinião de Merquior sobre os (neo)concretistas ainda será renovada em suas réplicas. Ele não é taxativo com eles a ponto de “atacá-los” como fez com os poetas da geração de 45. Porém, não os recomenda, tampouco enxerga neles a esperança da ressurreição poética brasileira. Não há grandes poetas nesse movimento, tão somente bons poetas. É precisamente esse modo de vê-los que, para Pontual, azedou, assim como o desfavor do Merquior para com uma elite, segundo ele, “no círculo imbecilizante dos grupos *letrados*”.

A resposta de Merquior ao Pontual em *Miséria e ingenuidade* (01/07/2024)²⁰⁷ foi publicada na semana seguinte em sua coluna. Primeiro, ele contextualiza o texto de Roberto Pontual com uma diretiva a sua crítica: “ao examinar o capital da poesia neoconcreta, eu conclui que nem ela se salvava de uma miséria”²⁰⁸. Ao em vez de rechaçá-la, ele então prossegue esclarecendo a intenção de Pontual defender os neoconcretos e a sua decepção com as acusações de Pontual contra ele: incoerência e ignorância.

Merquior justifica sua relação com os (neo)concretos dizendo estar em descompromisso com eles embora tenha simpatia com o movimento, que nas obras plásticas demonstrou maior valor do que na lírica. Outra coisa que Merquior vê no direito de responder é a má utilização de Pontual do poeta e crítico literário francês Mallarmé como argumento a favor da renovação do neoconcretismo. Merquior dedica uma longa parte de sua réplica para corrigi-lo. A metáfora do Livro de Mallarmé, explica Merquior, é funcional quanto ao serviço social do poeta, isto é, *criar* continuamente. O epíteto “*Après avoir trouvé le Néant, l’ai trouvé le Beau*” não deve ser assim desculpa para a novidade *per si* sem resultados. O risco, nomeia Merquior, seria de filosoficamente cairmos em um “arriscado idealismo”. A solução, por sua

²⁰⁷ MERQUIOR, José Guilherme. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 01 jul. 1961.

²⁰⁸ Id.

vez, seria tão desafiadora e imprevisível como o projeto de Mallarmé, haver uma expressão poética no Brasil.

A segunda apologética de Merquior é contra a acusação de Pontual quanto a sua ignorância sociológica. Chega a ser engraçado alguém lhe chamar de ignorante na área da sociologia quando se conhece o autor de “Arte e Sociedade: em Marcuse, Adorno e Benjamin” (1969), “Saudades do Carnaval” (1972), “Rousseau and Weber: Two studies in the theory of legitimacy” (1980), entre outros, mas não podemos usar agora desse argumento para não incorrer em um erro de retrodição. Em 1961, Merquior ainda não havia publicado nenhum livro de sociologia e a sua maior ocupação era a poesia. Claro, Merquior jamais se satisfaz em ficar com só uma área do conhecimento. Inclusive, o motivo deste debate é consequência de sua obstinação em colocar a arte da poesia e da crítica literária em íntima conexão com a sociedade. Diante de sua personalidade como intelectual interdisciplinar, a crítica de Pontual soa frouxa. A despeito do analfabetismo, dado sabido pelo senso comum, Merquior propõe uma “educação democrática como uma exigência poética”²⁰⁹ e, para isso, um plano educacional energético, o que é simplesmente desprezado por Pontual em seu texto. O seu ponto perpassa tanto pela alfabetização quanto pelo aperfeiçoamento da poesia – que ele incansavelmente recorda como essência de um plano vigoroso para a poesia nacional.

No entanto, o que mais deixou Merquior descontente com o seu colega colunista foram, respectivamente, a atribuição a uma maré pessimista e a sugestão inconveniente para ele sair do SDJB. Esta última chega a ser perigosa, à medida em que polariza o debate ao nível da exclusão, baseado na ideia de que a heterodoxia do pensamento do Merquior era incompatível com o suplemento. Decepcionado, Merquior defende seu lugar no Suplemento que “democraticamente” pode abrigar uma multidão de perspectivas válidas. Sobre seu pessimismo, é mais uma vez engraçado se, sob uma imaginação retroditória, pensarmos que a vítima é um dos maiores críticos do *Kulturkritik* (cultura da crítica negativa) tão comum ao marxismo ocidental. Por enquanto, todavia, Merquior somente recoloca sua coerência como pensador e rejeita sua identificação com alguma maré de pessimismo. Podemos concordar com ele. O pessimismo está mais próximo de um espírito conformado com a história do que um insatisfeito que nos convida a mudá-lo. E sobre nossa atitude em relação à história, bastaria lembrar do encerramento de *Miséria de uma Linguagem*: “Melhor é saber que a história somos nós que a fazemos – a começar de agora”.

²⁰⁹ Id.

Em *Confusão e alienação* (01/07/1961)²¹⁰, a crítica de Assis Brasil (1925-2021) – uns primeiros colaboradores do Suplemento, ao lado do fundador Reynaldo Jardim – ao nosso ver foi melhor escrita do que a de Roberto Pontual. Ela é equilibrada e concisa. Como expressa o título, para Assis Brasil, Merquior escreveu um artigo confuso e alienado do atual estado da poesia brasileira. Do mesmo modo que Roberto Pontual, Assis Brasil achou exagerada a avaliação negativa de Merquior sobre a ausência de “grandes poetas” em sua atualidade. Em síntese, para Assis Brasil, os grandes poetas estão em desenvolvimento entre os neoconcretistas. O pressuposto mais incisivo dele é de que a poesia não exerce uma função social. Antes, a poesia seria a expressão de um grupo social específico, quer o artista estivesse consciente ou não. Sob essa ótica, ele condiciona a poesia a um grupo que a produz. O raciocínio é muito conhecido por nós e pode ser descrita na fórmula: a poesia é fruto de poetas de seu tempo. Certamente é, mas como em seguida argumentará Merquior, a conclusão é tautológica, visto que, nem poesia, nem o poeta ou grupo de poetas é passivo nesta equação sociocultural. Merquior proporá, no lugar, uma inversão da ordem. A poesia condiciona os poetas; como arte ela é o que os move à criação.

Outra acusação de Assis Brasil é que Merquior é abstrato ao avaliar o ambiente pós 45 como escasso. Segue, então, uma longa lista de exemplos da história da literatura brasileira de como em 22 a 60 temos muito mais poetas do que em qualquer outro momento da história. Sobre parâmetros quantitativos, Assis está redondamente certo. Mas em sua resposta, Merquior mais uma vez inverte seus argumentos. Para ele, a lista de exemplos de Assis só evidencia a escassez de bons poetas ao longo de nossa história; seca que novamente estaria assolando nosso sertão. Da lista de Assis, os novos poetas são para Merquior só bons poetas, não grandes – com exceção de um João Cabral. A crítica de Assis continua dizendo que Merquior fez um mosaico irritante ao misturar poesia com sociedade. O irritadiço de Assis é, em sua conclusão, rimado com a síntese do título. Para Assis, o mosaico é irritante por ser confuso e alienado. Para ele, a nova poesia poderia ser considerada de alta categoria, o que renderá a Merquior mais uma oportunidade de esclarecer o seu ponto de vista.

Em *Ainda sobre a miséria da poesia* (08/07/1961)²¹¹, o início de sua réplica remete ao conto literário “O rei está nu” de Hans Christian Andersen. Merquior compara a poesia

²¹⁰ BRASIL, Assis. CONFUSÃO E ALIENAÇÃO. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 01 jul. 1961.

²¹¹ MERQUIOR, José Guilherme. AINDA SOBRE A MISÉRIA DA POESIA. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 08 jul.. 1961.

brasileira contemporânea à cena do rei nu que todos fingem estar vestido para não o contrariar. Na sequência identifica o motivo do texto de Assis Brasil como objeções de natureza filosófica em que se nega a relação poesia e sociedade. Após esclarecer alguns desentendimentos de Assis, Merquior posiciona-se quanto a sua ligeira defesa dos poetas Ferrero Gullar, Mário Chamie e Lélia Coelho. Reconhece serem bons poetas, mas rejeita-os como grandes poetas. Nas palavras de Merquior “...o que eu peço é um exercício sim, mas poemas em grau de excelência, e que sob esse critério, de 22 para cá não são os novos quem nos têm satisfeito”²¹². Relembra, então, que quantidade não é primor.

Essa tônica, quantidade não é qualidade, está também em outras áreas humanas, como na historiografia. Permanece relevante a constatação de Frank Ankersmit. Nunca se produziu tanto e, de repente, o excesso de camadas interpretativas tornou-se um problema em nosso estudo dos fatos históricos. Soterrado em espessos estratos do tempo e análises. Nesse contexto, como podemos discernir os grandes? Timbra com as nossas perguntas atuais, no Brasil de algumas décadas no futuro, que “agora seria o momento de dizer que nunca tantos livros significaram tão pouco para tanta gente – e não sem razão.” O próximo raciocínio merece nossa citação direta:

É certo que a história da literatura consente em louvar algumas gerações pelo trabalho de preparar estilos; mas glória dessas últimas é apenas reflexo das que por elas se formaram. Em todo caso, o problema é histórico. A crítica não concede valor ao work in progress, e se às vezes parece diferente, é porque o progresso já criou um resultado e já não é portanto imprevisível.²¹³

Merquior categoriza dois erros extremos antípodas: o populismo, que rebaixa a exigência da poesia à compreensão simplória da massa, e o formalismo, que enrijece a estrutura e o conteúdo da poesia alienando-a do povo e da cultura brasileira. No meio, o equilíbrio, entre a popularidade e a forma estaria o ponto correto: onde se situa a autêntica poesia. Como diria T.S.Elliot. Segue-se assim a convicta crença de Merquior, a poesia cumpre uma função social. Aqui, como anteriormente antecipamos, ele inverte as premissas de Assis Brasil. Mais uma vez, citando Merquior:

Não é portanto a poesia que para ser poesia depende de um grupo a exprimir; ao contrário, é precisamente o grupo quem para exprimir-se depende da poesia, e em alto nível, no campo da palavra, só se exprime a partir da poesia. Pela mesma razão, nenhuma poesia *reflete* coisa alguma. Um poema é carga ATIVA. Todo sentimento poético não admite nenhuma condição passiva. Em consequência, é necessário afastar a ideia de imitação e reconhecer que a sensibilidade da poesia não remete a nada que lhe seja anterior.²¹⁴

²¹² Id.

²¹³ MERQUIOR, José Guilherme. AINDA SOBRE A MISÉRIA DA POESIA. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 08 jul. 1961.

²¹⁴ Id.

O exemplo dado por Merquior em seguida é, pensamos, fundamental para a sua compreensão de história. Dante Alighieri, explica o jovem Merquior, não refletiu na Divina Comédia a realidade intelectual e sensível de seu tempo e sua Florença. Antes disso, ele modificou o mundo em que vivia a partir de uma leitura nova projetada sobre seu contexto histórico-cultural.

Esse argumento evidencia o que Merquior já revelou pensar sobre a história quando nos colocou como agentes ativos da e na história, incluindo, a literatura. O sabor destravado por tais perguntas retóricas é que, embora Dante tenha percebido ao seu tempo e em sua Florença, não foi, exatamente por causa da poesia refém a ele. A possibilidade ímpar de escrever poesia salvo-o (e salva) os indivíduos de estarem em uma só temporalidade. É uma dobradura no tempo do progresso cultural de um povo. A liberdade que a poesia promove – tenta nos convencer Merquior – é sobretudo existencial-social, pois o vigor de uma língua é por si mesmo libertador. A experiência de Dante é só uma prova da originalidade da liberdade que o poeta oferece. A língua vernácula italiana era uma e passa a ser outra mais viva depois de Dante, do que ele faz com ela. Nosso ponto é menos sartriano do que aparenta ser. Não está o poeta condenado a ser livre; e sim está o poeta – e todo mundo – ao mesmo tempo condenado ao seu tempo e condenado a superá-lo. “É o poeta que se encarrega de se sentir pela primeira vez”²¹⁵. Assim podemos compreender como, de fato, é inadequado referir-se aos “gênios” que nasceram fora ou a frente de seu tempo e como é compreensível. Não é que o sujeito estava frente de seu tempo, mas que ele superou o seu, pelo menos em uma dimensão. Toda superação acontece dentro de um estado histórico e cultural. Nada de novo debaixo do sol: “superar conservando” era e continua ser um excelente aforismo orteguiano.

De outra perspectiva, o assunto é a dependência histórica do ser humano, ou melhor a sua subordinação da história ao ser humano. “[S]empre se soube que qualquer processo histórico é consciente e se não agimos por nós, sempre agirão os que modificarem o mundo, mas a história nunca passará sem ter sido feita como obra humana.”. Considerar essas afirmações no pano de fundo da discussão só poderia ser a exigência não de um texto dissertativo-argumentativo, mas de poemas como resposta. Um poema mais público que porém não se nivela ao senso comum e sim que seja “tão largamente significativo, que todos que possam lê-lo reconheçam nele muito mais do que a si mesmos”²¹⁶.

²¹⁵ Id.

²¹⁶ Id.

Tratamos do debate, mas para além dele, em 22 de setembro de 1961, Mário Chamie, poeta e colunista colaborador do suplemento, deixou no SDJB a sua análise da discussão. Segundo ele, os cinco textos tiveram como epicentro a relação entre arte (poesia) e sociedade. “Está ou não a poesia em função da sociedade? Especificando: apresenta-se a poesia brasileira, dos últimos quinze anos, com experiências e obras capazes de comunicarem-se socialmente?”. Donde temos três posicionamentos. Merquior: acredita que não temos desde 45, com exceção de João Cabral, obras capazes de comunicabilidade efetiva... e que a sociedade está em crise – tese que viria a ser mais bem desenvolvida em “Saudades do Carnaval” (1972). Pontual: encontra na geração de 50 a presença aliviadora do grupo noigandres, de Gullar, do concretismo e neoconcretismo, e que nele enxerga uma verdadeira libertação humana. Assi Brasil: não acredita que a poesia exerce função social e aposta no que os novos ainda estão produzindo.

A revelia de sua boa leitura dos textos que participaram do debate, Mário Chamie utiliza um vocabulário nitidamente característico do socialismo científico: “jogo da dialética”, “tempo burguês”, “ideologia política”, são alguns exemplos. No entanto, a chave para entender a tese de Chamie é o que ele denomina “quebrar a inércia da histórica”. Está claro que para ele a poesia, no mínimo, tem um efeito social, mas condiciona sua função ao “momento em que vence a inércia histórica do consumidor; levando-o a ser destinatário ativo da obra cuja linguagem ele passa a perceber como adequada expressão da sua época e do seu meio”.

*

Após *Miséria*, Merquior escreveu somente mais seis textos: “*Quando vous serez bien vielle*”, “Poesia e público”, “Universo”, “A viagem humana”, “Érato: sobre as linguagens da lírica” e “O soneto e a fábula” para o Suplemento. Considerando a sua alta frequência de publicação, Merquior praticamente parou de escrever. Da discussão, ele havia saído vencido e por uma contundente razão, de que com uma crença fragilizada no *amanhã* da poesia, não havia mais sentido em colaborar com o meio – esse que tanto instigava a arte neoconcreta.

Houve outras dezenas de análises que não pudemos – por conta do tempo – analisar, mas que nós gostaríamos. Apesar dessa limitação quantitativa, os textos que foram aqui analisados são bastante representativos do estilo crítico, da perspectiva histórica de *poesia para amanhã* e de suas *expectativas* para a literatura. Especialmente, consideradas a sua *pré-estreia* que o colocou em evidência, a sua *estreia* com Poesia para amanhã e o debate ocorrido com *Miséria*, conseguimos observar respectivamente três características de sua crítica: [1] a abrangência estética de sua leitura e a familiaridade com uma filosofia da história estética, [2] o horizonte de expectativa voltado para um *amanhã* da poesia brasileira que imbricasse em uma

nova emancipação de nossa arte e [3] não só a sua verve polemista como por fim uma frustração descarada para com os poetas contemporâneos.

Então, o *amanhã* esperado por Merquior aconteceu? Pelo jeito não. As suas expectativas encerraram com *miséria de uma linguagem* assim como após a polêmica minguiu a sua colaboração no SDJB. Mas o espaço que Merquior perdeu no Suplemento correspondeu ao espaço perdido pelo Suplemento Dominical no Jornal do Brasil. Desde 26 de maio de 1961, o SDJB havia mudado para o formato de um tabloide. Seis meses depois o SDJB acabaria.²¹⁷ Em vista disso, a discussão entorno de *miséria* – que começou em 10 de junho daquele ano – foi sua última publicação “emocionante”. De acordo com Varela, no ensaio “El Suplemento Dominical del Jornal do Brasil y el neoconcretismo”²¹⁸, publicado na plataforma *La Escuela*²¹⁹, “[O]lhar o SDJB e suas soluções gráficas é ver princípios propostos pela arte concreta e neoconcreta vivenciada no Brasil atuando diretamente no mundo real”. No meio jornalístico, realmente nenhum grupo promoveu mais as ideias do movimento neoconcreto como o Suplemento sob a direção de Reynaldo Jardim; mesmo porque escreveram nele os seus principais artistas, como Ferreira Gullar, Lygia Clark, Ligia Pape, Amilcar de Castro, Franz Weisseman, Theon Spanudis, dentre outros. Por isso, a constatação de que o *amanhã* defendido e anunciado por ele não havia chegado, nem mais chegaria, era sim muito incômoda. Merquior estava concluindo que dali nada mais poderia se extrair. Do que ele produziu no Suplemento, somente dois textos (com edições) foram selecionados para *Razão do Poema* (1965), “Onda mulher, onde a mulher” e “*Quand vous serez bien vielle*”. Os 90% restante do livro foi coletado dos ensaios que escreveu nas revistas *Práxis*, *Arquitetura e Senhor*.²²⁰

²¹⁷ “Em 17 de janeiro de 1959, o SDJB passou a circular aos sábados. Inicialmente, ele possuía 12 páginas, quando, em dezembro de 1957, passou a ter oito, e se manteve com esse formato até 26 de maio de 1961. Nesta data, foi alterado para o formato tablóide e, em 23 de dezembro de 1961, foi publicada sua última edição, sem nenhum informe a respeito do encerramento.” In: VARELA, Elizabeth Cataoia. El Suplemento Dominical del Jornal do Brasil y el neoconcretismo. *La Escuela*, 2023. Disponível em: <<https://laescuela.art/es/campus/library/essays/el-suplemento-dominical-del-jornal-do-brasil-y-el-neoconcretismo-elizabeth-catoia-varela>>. Acesso em: 04 de dezembro de 2025.

²¹⁸ VARELA, Elizabeth Cataoia. El Suplemento Dominical del Jornal do Brasil y el neoconcretismo. *La Escuela*, 2023. Disponível em: <<https://laescuela.art/es/campus/library/essays/el-suplemento-dominical-del-jornal-do-brasil-y-el-neoconcretismo-elizabeth-catoia-varela>>. Acesso em: 04 de dezembro de 2025.

²¹⁹ *La Escuela* é uma plataforma dirigida por artistas latino-americano para aprendizagem radical e produção coletiva em espaços públicos. A forma-visual do site remete a proposta concretista do Suplemento Dominical. Para saber mais sobre a revista: <<https://laescuela.art/en/about>>.

²²⁰ Essa é uma boa oportunidade para lembrar o porquê não recorremos a análise dos textos escritos para essas revistas. [1] Por não conseguirmos acesso a essas fontes – o que seria motivo suficiente. [2] Porque entendemos que o estudo desses textos nesses veículos requereria o trabalho duplo de escrever uma outra dissertação, não somente pensando o conteúdo de seus ensaios como comparando as versões original com a de *Razão do Poema*.

Desse modo, o que perdemos com o esquecimento de *Poesia do amanhã* não foi somente uma série de críticas literárias “superficiais” (tomando partido pela opinião merquioriana), mas como estudamos no decorrer dos capítulos anteriores, um *horizonte de expectativa* nutrido pelo intelectual desde a sua juventude: o *amanhã* – primeiramente da poesia brasileira, mas que depois ao “desaguar na prosa quarentona de um liberal neoiluminista”, pode muito bem estar presente na forma de um outro *amanhã* estético-político da sociedade e cultura brasileiras. Gostaríamos de investigar essa possibilidade em um futuro doutorado, mas por enquanto o que podemos afirmar é no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil demonstrou ser historicamente orientando por uma esperança estética nacional para a nossa língua, poesia e sociedade, porque como pode se perceber em *Miséria*, a qualidade de uma poesia serve de medida para a saúde da linguagem de um povo.

Esperando pelo amanhã: Considerações finais

Esperamos que ao fim dessa investigação histórica dos primeiros textos publicados pelo crítico José Guilherme Merquior no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, o leitor possa sentir-se apto para responder quem foi Merquior (ao menos durante a sua juventude crítica de 1959 a 1961), no que consistiu a sua *estrela* e, sobretudo, o que pensava sobre a poesia e os poetas de seu tempo e o que desejava para a poesia e para os poetas de *amanhã*. Nesse sentido, queremos mais uma vez reafirmar a importância da noção de *amanhã* que, para além de uma aposta futura, configurou em seu pensamento crítico um critério de avaliação estética e expectativa histórica; mas que – como demonstramos – na opinião do próprio autor não se concretizou nos anos subsequentes. Essa sua decepção o levou a negar a sua obra de estreia, de modo que, quase nada dessa fase é lembrada. Somado ao “ostracismo” no contexto acadêmico brasileiro, para muitos o seu pensamento ficou no esquecimento. Dado esse estado em que se encontrava (e ainda se encontra) as suas obras, precisamos pensar sobre a *memória* e a *recepção* do seu pensamento, no passado e agora. Essa necessidade de origem metódica e teórica pertence à história. Assim, conforme avançamos em nosso raciocínio, além de elaborar explicações para o problema em questão (*O que o jovem Merquior projetava para o “amanhã” no tempo em que escrevia em sua coluna “Poesia para amanhã”?*), elaboramos também uma teoria da história. Ou assim desejamos, que ao concluir a leitura dessa dissertação, você se perceba não só consciente sobre a trajetória intelectual de Merquior, como mais consciente sobre o que é história e sobre a historicidade que nos atravessa ao ler e criticar poesia, ... ou ao fazer qualquer outra coisa que caiba dentro da experiência de viver.

Esperamos também que essa dissertação contribua para a redescoberta do intelectual – ainda pouco estudado – José Guilherme Merquior. Sem dúvida, os relançamentos de seus livros e recentes dissertações e teses sobre o autor já são contribuições notáveis, mas aquilo que ele mesmo negou e que esteve (e está) esquecido por tanto tempo venha contribuir para o que sabemos ou podemos afirmar sobre esse crítico e escritor. Em resumo, nosso desejo é para que a nossa pesquisa de fontes em seus textos abandonados possa servir para futuras reflexões acerca de Merquior. Todavia, se conseguimos persuadir o leitor da importância da sua estreia, seja para a sua formação como crítico, seja para sua colocação no contexto literário brasileiro, seja para o nosso deleite em conhecer as suas críticas, fizemos o nosso trabalho.

Por fim, esperamos que essa dissertação, que do início ao fim comprometeu-se a ser uma investigação histórica, termine por levar o leitor a um nível de conhecimento maior do ofício do historiador e da produção historiográfica. Desejamos que os colegas do campo possam

amanhã se beneficiar dessa pesquisa: ao usá-la para reflexões, citá-la em seus artigos e textos acadêmicos e, com certeza, expandir e melhorá-la através da revisão crítica honesta e interessada. Nós nos compreendemos como parte de um grupo mais amplo de pesquisadores, especialmente aqueles que se dedicam às subáreas da história dos intelectuais e da história das ideias. Ainda há muito o que ser pesquisado e refletido nesses campos, sobretudo, dentro do recorte brasileiro.

Esperamos que essa ao revelar as dificuldades que circunscreveram essa dissertação, próximos pesquisadores se sintam contemplados em seus desafios, que como sempre existentes fundamentam, além de nossas limitações, a existência da pesquisa *per se*. Em nosso caso, embora tenhamos catalogado tudo o que ele escreveu e publicou durante o período selecionado (1959-1961), não pudemos na pressão do tempo analisar de maneira exaustiva cada uma de suas publicações. Apesar disso, do que pudemos investigar, constatamos ser o *amanhã* um conceito essencial aquele Merquior da estreia.

*

Dessa vez não mais o Merquior, mas este autor que vos escreveu, está agora *esperando pelo amanhã* em que julgaram os meus textos – e corajosamente – os seguintes versos que para vos eu lhes deixo.

*Enquanto não nascer o amanhã,
A poesia presente não amanhecerá,
Os poetas passados não passarão.
Continuarei a cumprir minha sina de escritor:
crítica sob crítica até que venha*

o amanhã

Amanhã.

Referências bibliográficas

ALVES, Laura Penna. Considerações sobre estudos literários em meados de 1970. 128 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Antologia poética. 69.ed. – Rio de Janeiro: Record, 2022.

ASSIS, Machado. Memórias póstumas de Brás Cubas. 1a ed. Rio de Janeiro: Clássicos Zahar, 2023.

BANDEIRA, Manuel; MERQUIOR, José Guilherme. Poesia do Brasil. Porto Alegre: Editora do Autor, 1963.

BARTHES, Roland. A MORTE DO AUTOR. In: O rumor da língua. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASSO, Eliane Fátima Corti. Revista Senhor: modernidade e cultura na imprensa brasileira. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2008.

BLOCH, Marc. Apologia da história, ou o ofício do historiador. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CAMPOS, Raquel Machado Gonçalves. ENTRE ILUSTRES E ANÔNIMOS: A CONCEPÇÃO DE HISTÓRIA EM MACHADO DE ASSIS.. 2009. 179 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos. 1.ed. – São Paulo: Todavia, 2023.

CANDIDO, Antonio. Iniciação à literatura brasileira. 1.ed. – São Paulo: Todavia, 2023.

CONDÉ, Eduardo Antônio Salomão. Argos e Polifemo: política e cultura no pensamento de José Guilherme Merquior. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) — Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ). Universidade Candido Mendes (Ucam). Rio de Janeiro, 1996.

COUTINHO, Afrânio. Conceito de literatura brasileira. 4.ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

ELIOT, T.S. A função social da poesia (1945). In: De poesia e poetas. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 11991.

FELIPE, Kaio. A Crise da Cultura Moderna segundo José Guilherme Merquior. Dissertação (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IESP-UERJ). 2018.

FUMANERI, Maria Luísa Carneiro. “Astúcia da mímese”: a dinâmica entre realidade e poesia lírica na obra de José Guilherme Merquior. Dissertação (Mestrado em Letras). – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Paraná (UFP). Curitiba, 2011.

GELLNER, Ernest; CANSINO, César (Ed.). *Liberalism in Modern Times: essays in honour of José Guilherme Merquior*. Budapest: Central European University Press, 1996.

GINER, Salvador. Prólogo. In: MARRAMAO, Giacomo. *Poder e Secularização: as categorias do tempo*. Trad. Guilherme Alberto Gomes de Andrade. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995. p. 11.

GRAIEB, Carlos. O vampiro iluminista. *Revista Veja*. São Paulo: Abril, edição 2348, 20 de novembro de 2013, p. 132.

HAUBERT, Laura Elizia; PRELLWITZ, Klaus Penna. Apontamentos sobre a Hermenêutica de Friedrich Schleiermacher. *ConTextura*, v. 10, n. 13, 2018.

HARTOG, François. Ainda cremos em história? In: *Crer em História*. Trad. Camila Dias. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. pp. 9-30.

HARTOG, François. Introdução – Ordens do tempo, regimes de historicidade. In: *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. pp. 17-41.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78p.

JAUSS, Hans Robert; DE AZEVEDO GUEDES, Ana Carolina. Os usos da ficção da história. *Revista de Teoria da História*, v. 24, n. 1, p. 236-261, 2021.

JOBIM, Everton Nahid. *Neoliberalismo e social-liberalismo: o debate sobre os fundamentos do pensamento liberal através da filosofia política de José Guilherme Merquior*. 91f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) — Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ). Universidade Candido Mendes (Ucam). Rio de Janeiro, 2006.

JOHNSON, Gregory. *Modernity and post modernity in the Thought of Merquior*. In: GELLNER, Ernest; CANSINO, César (Ed.). *Liberalism in Modern Times: essays in honour of José Guilherme Merquior*. Budapest: Central European University Press, 1996.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Trad. Markus Hediger. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2006, pp. 305-327.

KOSELLECK, Reinhart. (et. alli.) *O Conceito de História*. Trad. René Gertz. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

KOYZIS, David T. *Visões e ilusões políticas: uma análise crítica cristã das ideologias contemporâneas*. Trad. Lucas G. Freire, Leandro Bachega. 2. ed. ampliada e atualizada. São Paulo: Vida Nova, 2021.

- LEVI, Giovanni. O trabalho do historiador: pesquisar, resumir, comunicar. *Tempo*, v. 20, p. 1-20, 2014.
- LEWIS, C. S. Sobre histórias. Trad. Francisco Nunes. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.
- LÖWITH, Karl. O sentido da história. Trad. Maria Georgina Segurado. Rio de Janeiro, RJ: Edições 70, 1991.
- MARRAMAIO, Giacomo. Poder e Secularização: as categorias do tempo. Trad. Guilherme Alberto Gomes de Andrade. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.
- MERQUIOR, José Guilherme. Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a Escola neo-hegeliana de Frankfurt. São Paulo: É Realizações, 2017.
- MERQUIOR, José Guilherme. Crítica 1964-1989. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- MERQUIOR, José Guilherme. De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira. São Paulo: É Realizações, 2014 [2014a].
- MERQUIOR, José Guilherme. O Argumento Liberal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- MERQUIOR, José Guilherme. O Liberalismo: Antigo e Moderno. Trad. Henrique de Araújo Mesquita. Rio de Janeiro: É Realizações, 2014 [2014b].
- MERQUIOR, José Guilherme. Razão do poema: ensaios de crítica e de estética. 3. ed. – São Paulo: É Realizações, 2013.
- MERQUIOR, José Guilherme. Saudades do Carnaval: introdução à crise da cultura. Rio de Janeiro: Forense, 1972. p. 12.
- MERQUIOR, José Guilherme. Verso e universo em Drummond. Trad. Marly de Oliveira. 3.ed. São Paulo: Realizações, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. Considerações extemporâneas. In:_____. Obras incompletas. Coleção Os Pensadores: seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 267-298.
- PENNA, Antonio Gomes. Depoimento. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Dez anos sem José Guilherme Merquior. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001, p. 237-246.
- PEREIRA, José Mário. Dez anos sem José Guilherme Merquior. In: Razão do poema: ensaios de crítica e de estética. 3. ed. – São Paulo: É Realizações, 2013.
- PEREIRA, José Mário. O fenômeno Merquior. In: Verso e universo em Drummond. Trad. Marly de Oliveira. 3.ed. São Paulo: Realizações, 2012.
- MELO NETO, João Cabral de. Morte e vida severina: auto de Natal pernambucano. 1ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016. pp. 64-65

NODARI, Alexandre. Modernismo obnubilado: Araripe Jr. precursor da antropofagia. S. d. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/NodariPUC.pdf>. Acesso em, v. 10, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. Ed. 34, 2005.

REALE, Giovanni. Filosofia: Idade Contemporânea, vol 3. Trad. José Bortolini. 2. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Paulus, 2018. pp. 945-949

VON RENTHE-FINK, L. .; LEITE, A. B. de C. D. Historicity. Práticas da História. Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past, [S. l.], n. 12, p. 208–215, 2021. DOI: 10.48487/pdh.2021.n12.24967. Disponível em: <https://praticasdahistoria.pt/article/view/24967>. Acesso em: 5 feb. 2025.

RICCOEUR, Paul. A memória, a história e esquecimento. Trad. Alain François. Campinas: SP: Editora Unicamp, 2007.

ROCHA, João César de Castro. Um projeto para o futuro? Relendo o jovem José Guilherme Merquior. In: Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a Escola neo-hegeliana de Frankfurt. São Paulo: É Realizações, 2017, p. 346-355.

RODRIGUES, Thaís Amélia Araújo. José Guilherme Merquior e o modernismo brasileiro: transformação crítica entre 1965 e 1990. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Mestrado Acadêmico em Letras, 2018.

SALOMON, Marlon (org.) Heterocronias: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos. Goiânia: Ricochete, 2018. pp. 39-72.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos. A concepção Kantiana da experiência estética: novidades, tensões e equilíbrios. Trans/Form/Ação, v. 33, p. 35-75, 2010.

SCHOPENHAUER, Arthur. A arte de ter razão: 38 estratégias. Trad. Milton Camargo Mota. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

VALLE, Ulisses do. Sádicos e Masoquistas: uma interpretação do Brasil à luz de Gilberto Freyre. Vitória: Editora Milfontes, 2020.

VARELA, Elizabeth Catoia. SUPLEMENTO DOMINICAL DO JORNAL DO BRASIL E. 2009. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

VASCONCELOS FILHO, Marco Antônio Rodrigues. Da estética à política: a contribuição de José de Guilherme Merquior para o pensamento social. Orientadora Tânia Elias Magno da Silva. – São Cristóvão, SE, 2018.

WONSOVICZ, Silvio. O conceito de modernidade em Paulo Freire e em José Guilherme Merquior. Dissertação (Mestrado em Filosofia) — Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1989.

Anexos

Neo Laocoon, ou da Espaciotemporalidade (17/10/1959. Ed. 00243)

I) O Laocoon de Lessing.

Em 1766, o panorama cultural do Ocidente se expressou pelas ideias de um saxão de trinta e sete anos: Gotthold Ephraim Lessing. Lessing expôs em seu livro “Laocoon”, ou “OS LIMITES DA PINTURA E DA POESIA”, uma nova atitude crítica. Como foi bem observado, as teorias de sua obra refletem a confluência de as correntes ideológicas da época, o empirismo filosófico e a onda arqueológica alemã. DILTHEY nos mostrou quanto LOCKE e os demais empiristas difundiram o estudo da sensibilidade, da estesia no sentido grigo e kantiano; Eles reduziram o conhecimento aos elementos originais da sensação (in DAS ERLEBNIS UND DIE DICHTUNG, 1905); de modo que toda uma geração crítica passou a exercer a análise das leis de percepção, de preferência os chavões imitativos do classicismo francês. Se Lessing tivesse recebido apenas o influxo dessa psicologia da percepção, que levava a crítica ao repúdio da “normatividade externa”, (tipo Le Brun e Boileau) dos franceses, provavelmente se teria tornado campeão do anticlassicismo e induzido à literatura alemã a renúncia definitiva dos moldes gregos e romanos. Mas aqui se fez sentir a segunda onda da influência, o estudo arqueológico dos gregos, alimentado pelas escavações de Winckelmann, que revelaram uma antiguidade bem diferente da que até então fora conhecida. Como essa nova fase dos antigos no terreno artístico apresentava um grande coincidência com as leis estéticas baseadas na pesquisa da percepção, Lessing pôde harmoniosamente juntar as duas correntes, empirismo e antiguidade, em uma tentativa de estabelecer os limites naturais das artes plásticas e literárias. O “LAOKOON” é o resultado desse esforço. Abre-se com uma referência ao mesmo tema (a morte trágica do troiano e seus filhos), tratado no terreno plástico – na famosa obra do século I a.C., hoje no Vaticano – e no literário (em Virgílio). Esse é o pretexto para que Lessing funde suas duas linhas mestras de teoria da arte, a determinação das leis da percepção e demonstração da obediência por parte dos helênicos a essas normas universais da faculdade estética.

A forma das artes é necessariamente restrita a seus meios de expressão. Nas artes plásticas, o eôr e o volume no ESPAÇO são os instrumentos da realização artística. Já na literatura, (e poderíamos acrescentar na música), os sons NO TEMPO são os meios de expressão. A decorrência lógica é que toda pintura e toda escultura se deveriam apresentar espacialmente, numa UNIDADE ESTÁTICA, enquanto a literatura, de expressão temporal, se destinava a uma SEQUÊNCIA DINÂMICA E NARRATIVA.

Essas duas leis essenciais dos dois campos da arte eram como as regras naturais que os pensadores do século XVIII agitavam. Por elas, o homem deveria moldar suas intuições políticas, como pelas primeiras, efetuar a criação artística.

Mas agora, a imitação dos gregos não era mais uma imposição externa e arbitrária. Se os gregos haviam sido fiéis às duas leis naturais da arte, então imitá-las não era só copiar a eles próprios, mas, em última análise, copiar as próprias necessidades inevitáveis do fenômeno estético. Não se tratava mais de proceder como Fídias ou Homero por seu grande nome consagrado, o que afetaria a liberdade dos novos artistas. Porém, fazer como eles, porque esse era o único caminho, a exploração obrigatória das normas essenciais de cada arte, intrínsecas a cada arte. A evidente e importantíssima conclusão desse novo modo de ver a arte, de examiná-la por dentro, e seus caracteres essenciais, era a vitória lógica do classicismo. Por isso, Lessing é provavelmente o maior teórico do classicismo, pois conduziu esse estilo das regras arbitrárias do “Siècle d'Or” ao leito das necessidades imanentes à expressão artística.

E, ao lado da inferência positiva, valoração do clássico, a negativa, a que seria a condenação do barroco. 1766, com o surgimento do “LAOKOON”, marca fundamentalmente um golpe de misericórdia no barroquismo precedente. Imaginem a plástica de Rubens e de Bernini, com seu dramatismo, prêmio de narração, e a poesia barroca, toda de “imagens” visnalizantes... que maior negação das “leis” de Lessing!

Assim, se o Laocoon, como queria Gide, fosse lido, comentado e discutido, cada geração, no presente essa obra de um grande espírito, atingiria talvez o auge da atualidade. Pois, assim como o nosso tempo, o barroco foi um primeiro ensaio de alargar o campo das “leis” de Lessing, ampliando as possibilidades das artes plásticas e temporais. Primeira grande tentativa de resolver a oposição clássica, espaço *versus* tempo, o barroco, e o nosso estilo, por antítese dialética, valorizam mais do que nunca as páginas de “LAOKOON”. Mas como o nosso século não pode nem ficar no barroco, nem voltar ao clássico, deve superá-los dialeticamente. Superá-los, isto é, aboli-los e mantê-los ao mesmo tempo. Não somos os promotores de uma imensa superação de culturas? Não somos os homens do negar e do conservar... para sermos nós mesmos? Por isso, só em nossas mãos, classicismo e barroquismo podem ser sinteticamente modificados. Na eterna contradição da história, o nosso tempo trará consigo, hegelianamente, “*anfgehoben*”, a memória das perdidas expressões da arte do passado.

II) Joseph Frank “Spatial Form in Modern Literature”

O ensaio do norte-americano Joseph Frank, “Spatial Form in Modern Literature” (1918) pretende retomar as ideias de Lessing sobre as “leis naturais” da arte – demonstrando como na literatura moderna a forma de expressão tende a se tornar *espacial*. Depois das considerações iniciais sobre o “Laokoon”, Frank começa a exposição de sua brilhante e acurada tese com uma sumária interpretação da poesia moderna; passa logo após o romance contemporâneo, e finalmente chega a uma série de considerações sobre as origens do novo tipo de arte, a forma espacial não só na literatura mas também nas artes plásticas.

A POESIA

Frank nos apresenta (e com toda a razão) o IMAGISMO como a primeira revolução moderno no campo poético. Cita a magnífica definição de IMAGEM dada por Ezra Pound: “aquilo que apresenta um complexo intelectual e emocional, num lampejo de tempo”. Esclarece-nos os atributos estéticos da imagem, cujo “complexo” não deve prosseguir discursivamente, conforme as leis da linguagem (v. Lessing), mas ferir a sensibilidade do leitor com um impacto instantâneo (sic). Em seguida vem o conceito de T.S. Eliot sobre as raízes psicológicas da imagem: “a sensibilidade poética é a capaz de formar conjuntos, de fundir várias experiências numa unidade orgânica”.

Eliot, o erudito, tinha afinal achado a palavra – UNIDADE. Recordamos que para Lessing a lei natural da pintura obrigava-se a mostrar-se numa *unidade* estática, isto é, no “lampejo de tempo” que, por não ser sucessão, não é tempo, e sim *espaço*. Agora as ideias de unidade e de espaço aparecem essencialmente ligadas. A alma do poema é a imagem “espacial”.

Mas se o poema é imagem, e imagem é unidade, resulta a impossibilidade de haver mais de uma imagem em cada poema. Como se resolveria a questão? Encadear imagens seria destruir a unidade espacial. Por outro lado, se todo o poema fosse uma ampla imagem, a unidade se conservaria. Essa foi a solução dada por ELIOT e POUND: *justapondo* os elementos do poema no “espaço” (i. e., numa UNIDADE), o poema inteiro constituía uma grande imagem. Como se conseguiu isso? Afinal os elementos do poema são as palavras; e palavras se sucedem no tempo; essa é a atitude natural de percebê-las. Mas por quê? Simplesmente porque, referendo-se sempre a objetos, sentimentos ou acontecimentos, as palavras são símbolos de coisas sujeitas ao tempo. A intencionalidade da linguagem em relação ao mundo objetivo, ao universo das coisas, é a origem de sua referência *objetiva*. Mas para se obter a desejada impressão de unidade, as palavras não devem suceder-se, devem justapor-se:

justapostas, são percebidas num *relance*, fora da marcha temporal. A condição básica é extinguir a referência objetiva, substituindo-a por uma REFERÊNCIA REFLEXIVA, ou seja: cada palavra se refere agora não a uma coisa, mas a um outro elemento do poema, a uma palavra dele; e esta, por sua vez, reciprocamente se relaciona com a primeira. Pode-se ao leitor que suspenda sua tendência natural de obedecer às leis da linguagem, entendendo as palavras em sua relação com os objetos. Ele deve aprender com uma nova relação, a referência mútua e estrutural das palavras do poema como elementos de uma unidade. Ao ler todo o poema por esse estranho método, terá captado uma unidade: a unidade de todos os elementos justapostos, em relação recíproca – e aí, então, poderá relacionar esse todo ao mundo objetivo. Assim, pela magia desse truque, o poema é um complexo único que só se dá ao leitor, significativamente, quando já todo revelado, quando cada uma de suas partes iluminar o segredo de cada outra, na “arte de uma coisa continuamente aludindo a si mesma” (R.P. Blackmur). Mesmo quando esses poetas deixam o terreno mais próprio da experiência subjetiva para o trato de situações históricas, como a comparação de figuras e fatos da atualidade com seus correspondentes passados, a forma espacial, a unidade de imagem, se faz sentir. Nos CANTOS de Pound, e no WASTE LAND de Eliot, em vez da justaposição de imagens de menor escala, tem-se a justaposição de diferentes épocas: por isso a narração, a “história” dessas obras não é bem história, porque não é sucessão no tempo. Todas as eras diversas, reunidas numa unidade, se referem umas às outras fora do tempo; pairam atemporalmente, não mais história, mas *mitos eternos*.

Frank não o diz, mas é claramente notável que o “complexo” poundiano, cuja forma artística vem a ser a imagem, é uma VIVÊNCIA, uma ERLEBNIS; daí o poeta caracterizar tão bem: complexo *intelectual* e *emocional*. E por outro lado, que quis dizer Eliot com o adjetivo “orgânica” na sua unidade conseguida pelo sentido poético? Simplesmente que a unidade é uma estrutura que nasce das vivências do poeta, que surge, banhada em emoções criadoras, da vida de um ser sensível.

O ROMANCE

O realismo do romance francês no século XIX degenerou logo num “naturalismo” canhoto, à moda do pesado Zola. Mas antes disso produziu um gênio tão bem dotado para a arte da narração como os maiores de todos os tempos. Diante dele, muitos modernos se curvam reverentemente; Hemingway confessa-o insuperável; e sob vários aspectos, algumas “revoluções” técnicas do romance contemporâneo foram pronunciadas por ele:

Na cena de Feira Regional de MADAME BOVARY, J. Frank percebeu agudamente o início esboçado da *forma espacial* no romance europeu. Esta cena, FLAUBERT a desenvolve em três níveis de ação simultânea (o colóquio dos dois enamorados, os discursos dos políticos e o desenrolar do concurso de pecuária). Flaubert desejou expressamente que tudo isso fosse dado ao leitor de uma maneira *simultânea*. É claro que, seguindo a fórmula tradicional, ele poderia ter narrado o diálogo de Ema com Rodolfo, inteiro, do princípio ao fim; depois, teria introduzido por um “ao mesmo tempo que os dois conversavam à jaula...” a narrativa dos discursos dos funcionários, e com artifício semelhante, os acontecimentos da praça. Procedendo assim, ele não teria *dado* ao leitor a impressão de simultaneidade dos três níveis de ação. Essa concomitância no tempo seria elaborada pelo raciocínio, mas, na realidade, não constaria da obra. Flaubert, entretanto, era um gênio completo da narração; para ele, contar a história era apresentá-la ao vivo ante o leitor... pouco deixando a este para imaginar. Pode ser que o principal objetivo de Flaubert na cena em pauta fosse satírico, fosse caricaturar os personagens e sua aguada verbosidade; mas de qualquer modo, como verdadeiro realista, Flaubert se preocupou em dar o real como tal... “*tout court*”. Para isso, *justapôs* os três níveis sem consideração pela ordem lógica de sucessão de cada um. No romance, como na realidade teria sido. Rodolfo e Ema falam ao mesmo tempo que alguém discursa e que um outro trata dos prêmios criadores. Os três tempos lógicos são na realidade um só; cada um deles se sucede, mas simultaneamente com os outros. A conclusão – e o efeito estético – é que todos eles juntos formam a totalidade do tempo, uma unidade, ou a variedade no único; nesse sentido, esse tempo complexo e completo é uma só unidade – e portanto, é algo “espacial”. A referência objetiva das palavras, no romance, mais amplo que o poema (mas não que os “Cantos” ou o “Waste Land”), pode seguir sem tropeços: pois a referência reflexiva, aqui não é uma relação mútua entre as palavras, mas entre os níveis de tempo. Assim, dentro dessa mais vasta referência, persiste a intencionalidade objetiva natural. A forma espacial não decorre, no romance, da estrutura das palavras, mas da arquitetura das linhas do tempo: na medida em que tempos são simultâneo, ou dados simultaneamente, formam uma totalidade única dentro da qual se desenvolvem várias sequências; e esse aspecto de unidade confere ao tempo da narrativa uma caráter analógico de “espaço”.

O processo que Flaubert acidentalmente usou em Bovary é retomado, em maiores proporções, no ULISSES, de James Joyce. JOYCE nos quer dar um retrato completo de Dublin; a Capital irlandesa oferecida num relance como um todo. Uma grande cidade não é, entretanto, algo imóvel; é um recinto de mil atividades, um “espaço” onde se ecoam inúmeros tempos...

Joyce deseja fornecer a impressão de ação concomitante, acontecida ao mesmo tempo em vários lugares. Essa impressão, ele tem de dar ao leitor através de centenas de páginas que serão fatalmente ligadas em *sequência*. O conflito é resolvido pela dispersão da narrativa: os elementos da história são lançados em fragmentos, sem explicação. Em suas próprias palavras, vê-se que Joyce quis fazer do “Ulisses” um épico, ou seja: uma obra onde o autor não conta, despersonalizando-se em favor da veracidade objetiva dos personagens (cada vez mais os estudos modernos vêm provando essa “objetividade” em Joyce, inclusive face ao subjetivismo de Virgínia Woolf). Portanto, coerente com isso, Joyce não dá no seu livro nenhuma “information” direta sobre as figuras, sobre os fatos – isso não trairia a existência de um autor onisciente? Em Ulisses, ao lado de tantos outros, morreu mais este papão do reino convencional do romance vitoriano: o autor sabe-tudo, frente a quem as personagens não passem de fantoches... Assim, o “fundo factual” minucioso e logicamente expresso não ocorre no livro todo; o leitor deve reconstituí-lo pelos fragmentos fornecidos. O grande alcance do truque é de importância capital – para entender a obra, o leitor se vê obrigado a unir os fragmentos; e, então, como na poesia poundiana, só compreenderá depois de ter captado a referência recíproca do total dos elementos. No poema, essa relação é entre as palavras. No romance, entre os pedaços desalinHAVADOS da história. Em resumo: dentro de cada fragmento, só se espera do leitor a atitude natural de ligar às palavras seu correlato objetivo; mas, de fragmento para fragmento, o leitor deve estabelecer um elo *estrutural* e não (como tradicionalmente) “referir” cada pedaço ao mundo objetivo. Inclusive, aqui não há perigo – se o fizer, entenderá bem pouco!... E a consequência paradoxal do Ulisses é uma exigência audaciosa. Se para a compreensão do livro é necessário ligar os fragmentos na narrativa numa relação total, e, além disso, *recíproca*, então, por causa do conflito com as leis da linguagem, só se entende o Ulisses depois de lê-lo todo... mas, como o conhecimento do TODO, é indispensável para o entendimento de cada fragmento (que, por sua vez, é essencial para a percepção do todo), a conclusão é que o romance não pode ser lido! Joseph Frank se saiu às maravilhas da dificuldade, quando observou: “[que o Ulisses] não pode ser lido, mas sim, relido”.

Frank provou maravilhosamente como em Joyce se acha estabelecida uma “forma espacial” no sentido de que Dublin, como uma unidade, é dada através da odisséia de um dia na vida do judeu Bloom; é uma unidade feita da simultaneidade de várias sequências, mas o fato é que é unidade, um relance magnífico de vinte quatro horas. Porém a ideia de Mr. Frank, poderosa como é, não o dispensa de em poucas linhas, magistralmente, interpretar a estrutura de uma outra insuperada obra romanesca:

À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU, diz ele, apresenta a forma espacial de modo ainda “mais sutil” que o Ulisses. Frank não quer desconhecer a entaladela em que se meteu, ao vir sem maior preparação falando de espaço e forma espacial, sobre um autor que a unanimidade pública e crítica, fora ele mesmo, consagraram como o romancista do tempo. Com efeito, PROUST fala de sua obra como “uma forma... do tempo”. Assim, de saída, a questão não é nada fácil, embora eu tenha a mais segura certeza da tese de Frank. De fato, na Recherche, a suprema realidade é o TEMPO.

Quando nossas sensações retornam do passado ao presente, obtém-se algo que é a essência de tudo: “um fragmento de tempo em seu estado puro”. É nas últimas páginas do seu romance que Proust expõe o seu método, usa verdadeira técnica de captar esse tempo puro. Ao reconhecer subitamente, na recepção da Princesa de Guermantes, a destruidora passagem do tempo, o autor compreende o mistério; para tomar consciência do tempo, é necessário subtrair-se a ele, das circunstâncias habituais, sob o império da corrente contínua da temporalidade. Ao se retirar desse fluxo, o narrador pega da imagem do passado e da do presente; e é justapondo-as que descobre a passagem do tempo, súbito, num relance, “visivelmente”. Assim, o hábito adormece nossa consciência do tempo. Ao escaparmos do cotidiano, fugindo ao hábito, recuperamos a sensação intuitiva da temporalidade. Comparamos as visões de outrora com as de hoje: o resultado é a sensação do fluir, sensação de tempo vivido, não do tempo mensurável. Mas tudo isso vem no fim da *Recherche*: quando o narrador se resolve, nas últimas páginas, a escrever o livro... o romance acabou de ser lido. (É muito significativo que Proust só dê ao leitor a chave de seu romance no fim da obra; Proust explica no fim, quer dizer, o autor-narrador, no fecho do livro, cede lugar ao leitor. Como em Ulisses, agora que de fato romance “começa”, o autor se omite. É o segredo da objetividade proustiana, segredo que escapou pelos dedos de quase todos os que o tacham de subjetivo.) Também como em Ulisses, a *Recherche* rompe com o relatório da polícia das descrições e explicações minuciosas; os personagens são revelados descontínuamente, em fragmentos de vida. O romancista não “acompanha” nenhum dos seus caracteres; estes surgem de vez em quando, modificados pelo tempo. Proust não mergulha o leitor na corrente sucessiva do tempo da vida de cada figura – isso faria perder a consciência do tempo, como vimos atrás – mas coloca o personagem vários *instantâneos*, vistos “imóveis, num relance”. Ao justapor os instantâneos, o leitor obtém a sensação do tempo, ou seja, o objetivo do autor. Para obter o “tempo puro”, devem-se justapor essas imagens. Portanto, para captar o tempo, só através do *relance*, do instantâneo comparado... e do ESPAÇO da imagem. Frank conclui a prova.

A tese de Frank é tão reveladora, e transcende tanto as poucas linhas do seu ensaio, que neste parágrafo nos disporemos a ampliar a explicação de alguns aspectos da forma espacial em Proust. Com efeito, *o tempo puro* é, afinal o denominador comum das imagens justapostas, isto é, antes que qualquer das fases da existência dos personagens, uma não-fase, uma *sucessão-pura*. A única verdade que a comparação dos “instantâneos” nos revela é o fluir do tempo. O tempo é, então, pura essência: a essência da existência humana. O que há de fundamental em nós é justamente o não podermos permanecer sem mudança. Só permanecemos na morte. A vida só é (em vez de estar sendo) na morte; mas aí, não é mais vida. E como com a morte, morre a consciência, a morte não só acaba com a vida mas com a *minha vida*, com a minha individualidade, cuja garantia é a autoconsciência. Por outro lado, essência é, por definição, o que é sempre, sem solução de continuidade. Por isso, se o tempo puro é a essência de nossa vida, está automaticamente FORA DO TEMPO. Na medida em que não muda (pois o tempo, a mudança, será *sempre* a essência da existência), esse *temps pur* não é sucessão, não é mudança, mas algo que é. Ao justapor as imagens, os instantâneos o leitor de *Recherche* obtém algo que não é bem um relance (i.e., uma “fatia” de tempo), mas o RELANCE: a eternidade de toda a essência, ou melhor, a ATEMPORALIDADE das essências. Atemporalidade, como disse Ortega. Como um espaço onde não haja tempo. Para atingir o tempo, Proust sai dele; e ao atingi-lo capta alguma coisa fora dele, como uma “imagem espacializada”. Essa contradição da *Recherche* é, porém, a expressão mesma de seu mais alto valor, pois o contraditória não é, aí, meramente proustiano; é o paradoxo e o mistério da própria vida humana. “A La recherche du Temps Perdu” é uma autêntica metafísica da existência... por meio da arte. Marcel Proust é um Martin Heidegger no campo do romance.

O PORQUÊ DA FORMA ESPACIAL

Depois das interpretações acerca da estrutura da poesia e do romance morenos, Frank se acha no dever de explicar o fenômeno da forma espacial na literatura contemporânea. Suas ideias sobre o assunto nos interessam tanto quanto as páginas precedentes de “Spatial Form in Modern Literature”.

Prossegue o grande crítico com a ressalva de que somente ampliando-se a questão se explicará a origem da tendência para o espaço, na literatura de hoje. É pelas relações das artes com o clima cultural que se elucida o nascimento da forma espacial. Essa dependência do estilo da atmosfera cultural penetrou a crítica através das “objetivações do espírito” de Hegel, produzindo na Europa Central o historicismo estético (sua melhor formulação é a obra de M.

Dvorák, KUNSTGESCHICHTE ALS GEISTESGESCHICHTE). Também se prende à corrente o livro, hoje clássico, de Wilhelm Worringer, ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG (tese de concurso, 1908, München). Frank endossa a teoria de Worringer: o estilo artístico responde a uma certa feição da cultura do momento. Há uma vontade para a arte – KUNSTWOLLEN – orientada segundo o estado das relações homem-universo. Nas artes plásticas, o naturalismo figurativo surge quando entre o ser humano e o mundo existe intimidade, segura confiança: assim se explica a arte grega e o renascimento. Mas outra *Kunstwollen* se estabelece, dirigida para as formas não-figurativas, em tempos de desarmonia entre o homem e o cosmos – por isso o artista neolítico desejava “pôr ordem” no caos da natureza. Worringer observa ainda, muito acuradamente, que a pintura figurativa, com o uso da profundidade ou terceira dimensão, confere à obra um ZEITLICHKEITWERT, um valor temporal, ao colocar as formas no seio do mundo sensível, onde o tempo é lei. Frank ajunta que, embora possamos, se dano, preservar a lei de Lessing sobre o caráter essencialmente espacial da pintura, na verdade, esta, conforme mais ou menos figurativa, ou não-figurativa, é *infra* ou *ultraespacial*. As formas abstratas estão fora do tempo. *A arte moderna, portanto, é intensificadamente espacial*. A conclusão final do ensaio de Frank, agora ele todo uma aceitação das ideias de Abstraktion und Einfühlung, é o reconhecimento de uma tendência comum nas artes plásticas e na literatura: a FORMA ESPACIAL. “Em ambos os veículos artísticos, um naturalmente espacial e o outro naturalmente temporal, a evolução da forma estética tem sido absolutamente idêntica: deslocaram-se ambos para ultrapassar, o quanto possível, os elementos-tempo envolvidos em sua percepção; e a razão dessa identidade está em que ambos têm suas raízes no mesmo clima espiritual.”

Assim, ao alargar sua visão da literatura para o panorama estética geral da modernidade, Frank distingue em toda a arte uma tendência espacial: as artes plásticas intensificaram sua expressão natural do espaço, e a literatura se deslocou “na direção da forma espacial”.

III) A expressão do Tempo nas Artes Plásticas Modernas.

A aguda análise de Worringer provou que as artes plásticas, intensificando sua forma espacial, tendem a cumprir mais e mais o destino da espacialidade, assinalado por Lessing à pintura e à escultura.

Porém, modernamente se vem falando muito de um novo caráter plástico – o espaço tempo – e de como o espaço abstrato da pintura moderna pode exprimir uma noção de tempo...

À primeira vista, parece que a arte moderna não se desvincilhou completamente dos “elementos tempo”, como Frank afirmou!

Neste capítulo procuraremos ressaltar certos fatos essenciais para a compreensão do que seja uma expressão do tempo nas artes plásticas modernas.

A arte moderna tem dois caracteres fundamentais, de resto encontrados em toda verdadeira arte, mas que nela representam a principal conquista sobre o academicismo; são a fidelidade à *sensibilidade*, que importa numa ausência completa de intelectualismo ou cientificismo; e o amor à *construção*, que é o que, estruturando os dados da sensibilidade, revela o poder criador e organizador do artista. Em suma, sensibilidade ou ESTESIA, e criação ou POESIA (ambos os termos são rigorosamente exatos no seu primitivo sentido grego; por isso, nós os tomaremos como “técnicos”; e pedimos ao leitor que entenda poesia e poemático como criação ou construção, e criador ou construtivo, sem estabelecer a ligação convencional com o surrado nome da arte de fazer versos).

A terceira característica da arte moderna, que é o anti expressionismo (expressionismo tomado no sentido mais usado de arte emocional e subjetiva), não é tão essencial aos valores estéticos reais; mas, a rota dos expressionismos conduz fatalmente – e conduziu – à derrocada da compreensão pública da arte. Por isso, os artistas que confiaram mais nos *sentidos* do que nos sentimentos, tiveram maiores possibilidades de fundar novo estilo, nova consciência artística. E de um modo ou de outro, a maioria dos bons artistas entendeu-o assim. A herança de Cézanne revelou-se mais fecunda que a de Van Gogh ou Gauguin, não quantitativa, mas qualitativamente.

A PINTURA

O ponto-chave da origem da pintura moderna, está na arte de Paul CÉZANNE, o gênio imensurável que revolucionou as duas faces da pintura. A estesia, com sua exploração de uma percepção pura, anterior ao relato intelectualizado da percepção racionalizada; essa percepção pura, ao contrário, é a primeira, na história da arte, a captar a verdade *existencial* do campo de domínio do corpo fenomênico (Merleau-Ponty). A poesia, reduzindo a pintura aos seus elementos formais, submetendo os detalhes ao TODO da unidade estrutural construída.

A revolução de Cézanne não foi esquecida; mas, sobre ela, se lançou o que chamamos uma nova forma de estesia, quando os artistas, seguindo os filósofos, recuperaram a ideia heraclítica de uma natureza *dinâmica*. Em 1889, um professor chamado Henri BERGSON, publicou LE DONÉES IMMÉDIATES DE LA CONSCIENCE: a filosofia do Ocidente

recobrar o senso do devenir, da perpétua mudança. Tem-se uma ideia clara de como isso afetou a arte se se recordar que durante séculos e séculos um quadro havia representado, mais ou menos veristicamente, as aparências do mundo sensível; mas que agora, se a certeza da fugacidade e da ilusória permanência da capa sensível do natural era firmada, os artistas não viram de modo algum interessados na captação dessa aparência enganosa... e momentânea. Essa explicação pode parecer meio mirabolante, mas de fato, quando a eternidade inerente à natureza da obra de arte se vê a braços com uma realidade fluída por excelência, a consciência estética tende a procurar objetivos mais permanentes. Se se reintroduzia uma noção de devenir incessante, no plano sensível, o caminho dos artistas se desviava desse plano – em direção à solidez imutável das formas abstratas.

Porém, a influência das ideias bergsonianas, agindo como difuso poder renovador, não se limitou a estabelecer uma concepção dinâmica do FIERI de todas as coisas; ao mesmo tempo, admitiu claramente que esse curso do devenir estava aberto à intervenção criadora do homem. Assim como a consciência, um puro câmbio, que homem realiza. Como Cézanne, os novos artistas compreenderam o valor das imensas possibilidades construtivas latentes na matéria. Na volta do século, o clima artístico do Ocidente tinha não só revolucionado a *estesia*, com a sensibilidade voltada para o fluxo de PANTA REI, mas, ainda, entrevisto uma intensificação da atividade *poética* ou de criação. Estesia e poesia, no curso da nova arte, se foram gradual e intervaladamente fortalecendo. O fauvismo manteve a fidelidade à aparência do sensível, mas libertou a cor como estrutura; o cubismo valorizou a linha e o plano elementar da tela como meios poemáticos; e finalmente Kandinsky, e o grupo Blaue Reiter, concederam à cor e à linha a autonomia em face do objeto sensível.

Mas a arte do Blaue Reiter expôs brutalmente uma grave problemática, sem cuja solução a arte moderna provavelmente teria perecido como conquista de uma nova expressão. Em suma, se a estrutura, a poesia, nascia da sensibilidade, era absolutamente necessário um novo tipo de estrutura, porque, com o abandono das aparências naturais, uma outra estesia se firmara. O próprio Cézanne não conheceu esse problema de uma outra “construção”; há um impasse estrutural em Cézanne, mas infinitamente menor – a necessidade de substituir, em nome da liberdade criadora, a composição clássica de “figuras” por uma composição de elementos formais (cores). Grande mestre, gênio bem sucedido, ele conseguiu realizar a solução, intensificando sua “redução elementar” das aparências sensíveis. Mas, lidando com as coisas em sua imobilidade, com a face imutável da natureza, Cézanne pode erguer, de outro modo, as antigas disposições *equilibradas*, *estáticas* dos antigos pintores. O grande precursor

de Aix é, afinal, isso mesmo – um precursor. Como todo “forerunner” ele representa um compromisso: no caso, entre o figurativismo e a criação pura. “Construções segundo a natureza, baseadas nos métodos, sensações e desenvolvimentos sugeridos pelo modelo. A percepção de Cézanne não é mais *a priori*, bem entendido, é vivencial e pura; mas ainda é percepção, ainda é trato com as coisas naturais. A *nonchalance* do artista acadêmico lhe permitia “compor” arbitrariamente o natural. Cézanne, a quem a liberdade não parece essa insolência, compõe do natural. Não muda displicentemente a posição das figuras; infinitamente mais corajoso, e ciente de que a percepção pura é de um TODO e não das minúcias, limita-se a fazer surgir da composição da natureza, corrigindo-lhe, na sua frase, “as mãos errantes”. Cézanne é um caso único – conciliação genial dos dados difusos das aparências com as necessidades de estrutura artística. Mas, por isso mesmo, gênio que é, não vale como exemplo. Nunca apareceu outro como ele... e convenha-se que é difícil! Entre uma posição de extrema lealdade à percepção e o desejo legítimo de criar a poesia plástica, o meio-termo é o impossível. Semideuses tipo Beethoven e tipo Cézanne conseguem-no; mas seu caráter evidente de exceção não é bastante para que se desista de imitá-los?

Ao se imbuir do fluxo contínuo da matéria, os novos artistas, como vimos, convenceram-se intimamente das liberdades da criação poética. Essa profunda convicção levou-os a prescindir, em nome da construção, da obrigatoriedade figurativa. Entre artista e matéria se estabeleceu o comércio das formas criadas. Comércio que é uma *duração*, na medida em que se identifica com o *fluxo das virtualidades dos elementos*. É assim um TEMPO. A sensibilidade do artista sofre os momentos da criação. No seio lírico de sua mente, se dá a estesia “musical” das possibilidades formais. Como a arte é sempre símbolo, não decorre que, por se abandonar a figuração do sensível, a obra não “reproduza” nada. Já Cézanne captava muito menos as coisas em si do que a *percepção*; a confusão da terminologia pode impedir bastante a nossa clareza, nas na verdade, o objetivo de Cézanne não eram os objetos; era a percepção, relação sujeito-objetos, condição EXISTENCIAL. Pelo fato de não lidar com objetos, não é que a arte moderna deixará de ter um *objetivo* simbolizado materialmente. No caso do pintor “abstrato”, o quadro é SÍMBOLO DA INTUIÇÃO DAS FORMAS. Não é, nem pode ser, símbolo das formas, mesmo as formas “puras”, geométricas; isso reconduzir as mesmas à qualidade de objetos. A coisificação das formas da arte moderna é resultado de um perigoso equívoco, erro de muitos críticos e até um grande pintor: Juan Gris. As formas “geométricas” de uma tela moderna, não são simbolizadas – são símbolos. Linhas e cores, formas e todo o plano do quadro, tudo isso são elementos simbólicos. Representam material,

palpavelmente, o objetivo da nova arte: a INTUIÇÃO DAS FORMAS. Assim, as formas simboliza seu nascimento na mente criadora. Narram a história de seu próprio parto – no mais sublime ventre, o recôndito da sensibilidade do artista. Narram, eis um termo certo. Um quadro moderno é um relato de algo: a história de uma VIVÊNCIA, um misto de emoção e intelecção acontecido na vida de um artista. Por isso, a pintura exprime um TEMPO – a duração da vivência intuitiva.

Este é o novo tipo de estrutura: dinâmica, porque as formas simbolizam o tempo. Se a arte moderna não a encontrasse, cairia em contradição. Graças a MALEVITCH, a MONDRIAN, e a outros como ARP conseguiu-se pintar um espaço como expressão de valores rítmicos, sem perder o caráter de organização que faltou a Kandinsky. Essa “gestalt” dinâmica é o “equilíbrio dinâmico” como dizia Mondrian. Seu aspecto *temporal* pode ser melhor entendido se nos ativermos à atitude do artista moderno. Esse poeta, que começa por ser esteta (no sentido primitivo), se põe diante dos elementos em atitude intuitiva; com emoção lírica, se promove em sua mente o processo de organização das formas. Emoção lírica, isto é, musical, *sucessiva* no tempo: uma melodia. O artista almeja transmitir-nos não só a forma final desse seu diálogo com a matéria, que tende a uma determinada “gestalt”, mas *o próprio fluxo desse diálogo*, o próprio ritmo de sua intuição da “gestalt”. Por isso, suas estruturas devem ser “abertas”, devem produzir em nós correspondentes diálogos rítmicos, apresentando-se como forma definitiva e organizada. E como essa forma em *potência*. As pinturas em camadas de madeira realizada por Jean ARP são bem a medida desse objetivo; vê-se nelas uma “gestalt” organizada, mas, ao mesmo tempo, em via de organizar-se; tem-se a impressão (intuitiva, é claro) de que elas se “movem” no espaço até consolidarem-se na figura estruturada. Nesse sentido o espaço deixa de ser imóvel para expressar valores temporais: é ele quem nos dá simultaneamente uma figura realizada (ESPAÇO), estática, e a intuição do curso de sua realização (TEMPO). Espaço e tempo. ESPAÇOTEMPO: eis a essência de uma tela moderna. Nenhum lucro em discutir se uma “abstração” resulta ou não da sensibilidade – não há meio de penetrar o íntimo do artista para averiguar; agora a prova de uma atitude sensível, *estética*, é a própria obra. Se não, caímos nos “bluffs” da “sensibilidade” convencionalmente emotiva, romântica. É muito significativo que críticos modernos descubram mais “sensibilidade” em Ingres do que em Delacroix. É que sensibilidade não é sentimentalismo. A estesia é, antes de mais nada, obra dos sentidos, não dos aguados corações românticos. O espectador tem de considerar que se lhe procurou transmitir uma vivência autêntica – a intuição das formas. Tão autêntica quanto as tormentas emotivas dos pintores românticos... ou (em muitos casos) *mais*

autêntica ainda. As formas abstratas são símbolos do impulso lírico que atualizou as potências da matéria. Portanto, como instrumentos de transmitir uma sensibilidade, são concretissimamente CONCRETAS... essas “abstrações” ganham vida! Nem é preciso chamá-las “símbolos do desconhecido”, com N. Gabo. Não há, desde logo, necessidade dessa interpretação profética, porque a obra está aí jogada no presente, e suas formas são símbolos atuais: de uma vivência íntima, de VIDA, de algo passado em consciência humana – de TEMPO. Têm-se perdido muitas páginas, na crítica moderna, para berrar aos quatro cantos do mundo que a arte “abstrata” não representa nada, não é figurativa. Permitamo-nos a heresia de afirmar o contrário. Que não represente nada, é simplesmente impossível. Como toda arte, o abstracionismo é figurativo, tanto quanto for SIMBÓLICA. Só que o que representa, figura ou simboliza, é pela primeira vez – TEMPO DE VIVÊNCIA. Uma tela de Malevich, de Mondrian ou de ARP representa TEMPO no ESPAÇO. Maravilhosa conquista, a nova arte uniu o tempo da estesia ao espaço da poesia, de modo que a obra de arte passa a ser o produto de uma sensibilidade criadora. Esta é a profunda significação da reveladora frase de Malevich: a “vivência da não-objetividade”.

A ESCULTURA

A escultura europeia sofreu desde o Renascimento uma crise crônica. Nesse tempo, a pintura criou para si, com os mestres renascentistas, um espaço *ad hoc*, opondo ao espaço natural da percepção, englobante e determinado à indeterminação promovida pelo uso da perspectiva e ponto de fuga. A escultura, todavia, não pôde criar-se um espaço próprio. E, obviamente, não pôde, tampouco, construir o espaço da pintura. Assim, persistia a oposição do volume contra o espaço vazio. A conquista do espaço para a escultura só podia consistir em forçar a participação do vazio como integrante da obra escultórica. O vazio passaria a não-vazio e o volume deixaria de se opor a ele.

PEVSNER foi o gênio que resolveu a crise secular da escultura, com estruturas não rígidas, não fechadas, mas abertas para o vazio. Suas construções são mutáveis de natureza, são indeterminadas, diferentes a cada novo ângulo. Na verdade, são indetermináveis. São formas PROTEICAS: e o espaço vazio, por meio desse artifício, foi integrado na escultura, na medida em que a obra se atualiza, indefinidamente, por ação de “deslocar-se” no espaço. Assim a visão das formas neste ângulo anula a coerência da estrutura percebida em outro ângulo – cada ponto-de-vista é uma nova forma. Uma “gestalt” que, como Proteu, se metamorfoseia “ad infinitum”. Ressalta logo à inteligência o fato de esse espaço, que um maravilhoso artista conseguiu “criar”,

é de natureza discursiva, como perpétua mudança, deslocação incessante, sucessivo destruir e, simultaneamente, sucessivo criar das formas. De nenhum modo, o espaço de Pevsner (que deve ser tomado num sentido completo, incluindo espaço da obra e o espaço vazio agora integrado nela) é estático; pelo contrário, ele é eminentemente dinâmico, como duração indefinida. É um espaço tanto quanto um tempo: extensão e duração, ESPAÇOTEMPO. Elemento ele mesmo, o autêntico criador das potências da escultura, como atualizador de formas, o novo espaço permitiu a escultura assimilar, *estruturalmente*, a realidade do TEMPO. Como na pintura “abstrata”, a moderna escultura revela o TEMPO no ESPAÇO. A solução de Pevsner, tão especificamente escultural, é, apesar disso, a mesma de Malevich, a mesma de Mondrian e Arp.

ESPAÇOTEMPO COMO VIVÊNCIA

As artes plásticas da atualidade tendeu a uma forma espacial simbólica, cujo objeto simbolizado é o TEMPO. Assim sendo, por que é que Frank, rigorosamente baseado na tese de Worringer, nos apresenta a arte moderna como dotada de aspecto “ultraespacial”?

Porque ela é, de fato, ultraespacial!... ao mesmo tempo que é, antes de mais nada, espaciotemporal. O paradoxo fica melhor explicado, primeiro, na própria teoria worringeriana. Tomada como desejo de estruturação orgânica do caos universal, a arte moderna, tendendo para uma UNIDADE platônica oposta à multiplicidade e à sucessão fenomênica, é ultraespacial. Nada há nela de tempo *objetivo*, do tempo da natureza. Nada de “elementos-tempo envolvidos em sua percepção” – porque nada de “percepção”. A nova arte não lida com as coisas. Não é perceptual, é intuitiva: nunca nos esqueçamos de que a arte figurativa não possuía em si nenhum caráter temporal. Quando Worringer analisa a pintura renascentista, sua conclusão é que, ao reproduzir os objetos sensíveis, sujeitos ao tempo, a obra de arte se ressentir dessa temporalidade. Portanto, o tempo residia nos objetos; a arte só se embebia nele incidentalmente, ao figurar as coisas. Como um fumante que, por lidar com o cigarro, rescende a fumo. Mas o cheiro do fumo é essencial ao cigarro, e não ao fumante. Em si, a arte foi sempre espacial. E quando livre do figurativismo do sensível, *ultraespacial*, porque sem mesmo o contato e a contaminação da temporalidade objetiva.

Que significa isso? Que, uma vez imune ao contágio dos objetos, a arte será puramente espacial, sem nenhuma expressão de tempo?

Seria necessário esquecer uma outra face do mistério do tempo. Dezesseis séculos antes de Worringer escrever sua tese, e de Frank adotá-la, um grande espírito constatara a existência de um outro tempo, interior, imensurável por natureza, subjetiva e paradoxal. O

tempo da consciência, o tempo da memória, a duração da autoconsciência. E como platônico Santo Agostinho, sua encarnação moderna, Bergson deu entrada à outra temporalidade, no terreno das grandes autenticidades.

Porque o tempo da minha consciência não é duvidoso, tanto quanto ela própria é indubitável. Como Ortega disse claramente, no “cogito, ergo sum” é o “ergo sum” que é problemático – não o cogito, em sua evidência insofismável. De partida mais real, mais intuído que o tempo dos objetos, o tempo-consciência é não só pensado como *sentido*. Afinal, duração inegável de minhas vivências, é uma sucessão, cuja garantia metafísica se confunde comigo mesmo. Mais: sou eu que me deduzo dele, e não o contrário. Tempo-memória, memória-consciência, como autoconhecer-me, esse tempo é minha primeira certeza. Intuição número um, sem a qual, desde Descartes, não se pode concluir nada válido.

É este novo tempo, a duração, a sucessão que o espaço da nova arte simboliza. Intuição, como vivência, intuição das formas: a “vivência da não-objetividade” do suprematismo, do neoplasticismo na pintura. E também na escultura de Pevsner: onde o espaço é o veículo da intuição das indefinidas virtualidades dos elementos. Intuição secreta do escultor e intuição simpática do espectador. Pois o espaço, que se realiza como *déplacement*, segue o percurso da vivência estética tanto a original (do artista) como a transmitida. Espaço-tempo vivencial, não é objetivo nem mensurável. E Pevsner pode dizer, com toda a razão, que seu espaço “é sua poesia que se sente em lugar de se medir”.

Não nego a dificuldade, para o espectador, de captar o espaço-tempo, como símbolo de vivência. O peso multissecular de uma arte rendida aos objetos, obrigando à percepção, está longe de ter sido erradicado de nossa disposição para a contemplação estética. E o novo espaço não figura diretamente o tempo, como uma tela acadêmica representa uma cadeira. Apenas expressa, “simboliza”, como um quadro de Van Gogh traduz uma emoção, um desespero ou uma amizade. É figuração, mas *indireta*, porque as coisas não materiais não se dão visualmente ao espectador. As artes plásticas modernas são um EXPRESSIONISMO do TEMPO, assim como a de Van Gogh era um expressionismo de sentimento.

Outra grande dificuldade é entender – e é indispensável consegui-lo – que na arte moderna a sensibilidade ou estesia é dada simultaneamente com a criação ou poesia. Na arte clássica, não. Antes o artista tinha o que figurar *a priori*. Uma natureza morta já era isso mesmo, antes da função estética [repr*****]. Havia uma imposição prévia do objeto figurável: *um objeto estético a priori*. Por causa disso surgiam as limitações. O artista se obrigava primeiro a reproduzir, e *depois* a figuração, podia pensar em compor, construir e estruturar. Só os mais

altos gêneros conseguiram superar essa asfixiante dualidade, mas por serem justamente uma exceção, são provas da ilegitimidade de uma arte como tal. Assim como a poesia só tinha lugar após a estesia.

Mais presentemente, essa situação mudou. Já não existe nenhum objeto estético *a priori*. O novo objeto estético é o nosso trato vivencial com as potências da forma. Com *as potências*, não com a forma já realizada, já atualizada. Por isso mesmo, não pode haver objeto estético prévio. O que então ocorre é magnífico: não estando de nenhum modo limitada, sem ter que se curvar a algo previamente imposto, a sensibilidade se exerce livremente – e simultaneamente com a criação. De fato, a criação não precisa “corrigir” os dados da sensibilidade; ela não teria o que corrigir, pois os dados da sensibilidade, nessa relação de concomitância, coincidem com as próprias elaborações da criação. A sensibilidade passa a ser a própria criação, e vice-versa. Assim como, em Malevich, Mondrian, Arp e Pesner, o espaço e o tempo constituem o espaçotempo, assim estesia e poesia se confundem numa unidade: ESTESIAPOESIA.

IV) *As Causas Determinantes de uma Expressão Espaciotemporal*

A tendência da literatura moderna para exprimir espaço no tempo e da arte contemporânea para expressar tempo no espaço contribui para caracterizar o aspecto comum a toda a expressão estética, a ESPACIOTEMPORALIDADE, que age como síntese de espaço e tempo na unidade da obra.

Evidentemente, o novo caráter espaciotemporal da arte repousa numa concepção geral. Revela-se marcante e autêntico em toda manifestação realmente moderna. Penetra as maiores dentre as grandes obras do nosso tempo. Determina a maioria dos “movimentos” artísticos, pelo menos os válidos, que explodem quase anualmente nessa fase experimental da arte do Ocidente. De modo que essa qualidade de universalidade do “estilo espaciotemporal” nos induz legitimamente a considerá-lo como nova consciência artística – e a inquirir de suas origens causas e contradições. Atitude genérica das obras de arte contemporâneas, a inclinação pela espaciotemporalidade deve exprimir alguma difusa fisionomia da sociedade deste século.

ESPAÇO

A tese de Worringer (“Abstraktion und Einfühlung”) explica a intensificação da expressão espacial. Esta resultaria do abandono, total ou parcial, do tempo natural e objetivo. Na Literatura, a sucessão narrativa, o *récit*, é o responsável pela carga temporal objetiva; por

isso, eis os novos romances e os novos contos, quase sem *plot*, sacrificando a intriga à “construção” de uma unidade formal. Nas artes plásticas, a perspectiva ou profundidade equivale ao *plot* como valor temporal, pois a terceira dimensão é o grande instrumento de explicitar a referência objetiva às coisas e fatos do sensível. A teoria de Worringer, originariamente aplicada ao problema da forma espacial nas artes, pode perfeitamente explicar o mesmo fenômeno na Literatura. E como foi visto mais atrás, o abandono do tempo objetivo respondeu à angústia moderna, ao desequilíbrio entre o homem e o universo. A desproporção evidente na cultura moderna entre os valores humanos e o universo ambiente explica a gênese de uma arte ultraespacial (e de uma literatura tendente à espacialidade).

Dentro dessas ideias, e na própria obra de Worringer, torna-se inevitável a comparação da arte moderna com o abstrato estilo neolítico. Mas... embora pouco possa se dizer com boa margem de segurança sobre o neolítico, é quase certo que neste período o homem jogou com formas isoladas por um desejo de organizar o caos sensível; e a modificação disso esteve no TERROR CÓSMICO, na angústia em face do insondável alogicismo da natureza. Nesse sentido, como admitem vários críticos (p. ex., H. Read), as formas do neolítico seriam símbolos expressionais de fundo religioso. Porém, se é assim, essas formas não são “puras”: não valem por si mesmas – e o neolítico teria sabido isolar a forma, mas não conferir-lhe um valor *per se*.

Ora, não só a motivação do homem moderno é diversa (pois agora o “desequilíbrio” não é medo da natureza, mas da sociedade asfixiante dos estados contemporâneos), como a forma da nova arte é *realmente pura*. Isso não invalida, é claro, a ideia de Worringer, mas serve para fazer notar que só agora a fuga do naturalismo atingiu o valor formal autônomo; porque o abandono da natureza no neolítico, no bizantino e no gótico substituiu a figuração direta dos objetos pela representação simbólica e indireta dos sentimentos e símbolos religiosos. Temos assim, o fato inegável de que a arte moderna, com ou sem razões espirituais semelhantes às que condicionaram o neolítico, o bizantino e o gótico, inaugurou na História a forma pura. Worringer, se pode explicar, com sua tese generalizante, o “abstracionismo” não figurativo na nova arte, não satisfaz a pergunta: por que os artistas modernos usam, pela primeira vez, uma forma autônoma, símbolo unicamente de sua própria criação na mente humana?

Da resposta depende a descoberta e a exposição do verdadeiro motivo que levou nossa arte a afirmar a própria personalidade de um estilo inconfundível... e totalmente novo. Nós não confessamos, nos acanhados limites deste ensaio, incapazes de explicar esse motivo fora de uma evolução exclusivamente estética. Para tanto é necessário constatar desde logo a soavíssima teoria de que “em arte não há progresso”. A primeira vista isso é muito generoso,

devido a sua lógica conclusão: se não há progresso, ficam valorizados todos os estilos. A arte é uma expressão da sociedade, por afirmação ou por negação; por que estranho privilégio, afinal, deveria ser infensa às evoluções e aprimoramentos? O direito se abrandou progressivamente de século em século; a técnica industrial evoluiu, e evoluiu, num ritmo contínuo de crescendo. Desde os primeiros pré-socráticos até hoje, a Filosofia se aperfeiçoou gradualmente. Não se pode negar que essas evoluções, longe de serem progressos harmoniosos, muitas vezes sofrem intervalos de obscuridade ou decadência. Mas isso é na natureza do fato social, tanto quanto o é a iniludível marcha dos homens para o melhor estado. Por que não deveria a arte ter acompanhado as vicissitudes e as alegrias do percurso humano? Por que não se pode compreender que ela tenha de início ajudado o caçador; depois tenha exprimido as angústias do agricultor primitivo, ou o inefável senso de idealizações de um povo, e o profundo sentimento coletivo de uma religião, para em seguida cair desgraçadamente sob o domínio estreito da razão científica, até conquistar vitoriosa a liberdade de seus próprios elementos? Se a arte, como obra individualizada de um poderoso gênio, transcende toda relatividade, e atinge o plano absoluto do inexplicável, como atitude estilística social ela pode e deve ser submetida a uma análise comparativa. Sabemos perfeitamente que Michelangelo ou Beethoven estarão eternamente acima de qualquer escala; mas a arte não se conta somente pela história dos grandes personagens, das divindades do inesperado humano – mas principalmente, se a compreendermos como função social, pelo relato crítico dos sucessivos estilos. É profundamente satisfatório saber-se que Leonardo foi um gênio insuperado; mas resulta para nós mais apaixonante ainda verificar a atitude coletiva dos pintores de sua época. É então que as disposições de Leonardo nos aparecerão nocivas e antiestéticas, tão nocivas e corruptas, que só um semideus como ele próprio podia superá-las. A esplêndida obra de Leonardo entrou para o romance magnífico da galeria dos grandes indivíduos.

A arte e os processos dos realistas da Renascença, para o relato quase anônimo da história da humanidade. Quando nos convenceram do maior valor da humanidade? Será preciso explicar que, se ela se faz com os indivíduos de gênio, a imensa maioria dos homens não acontece, que nasçam geniais, nem simplesmente talentosos? Beethoven esgotou de tal maneira as possibilidades de um estilo sinfônico que, depois deles, os românticos souberam como extrair algo mais do gênero exaurido. Que nos ocorre a isso? Uma extrema admiração por Beethoven, é claro. Nunca sucedeu a ninguém compadecer-se dos pobres músicos posteriores. Que uma fatalidade impediu da maior glória na sinfonia? Jamais – e, no entanto, o nome da fatalidade foi poderosíssima personalidade. Ludwig Van Beethoven... O gênio ultrapassa tanto a sociedade

que, em sua força transcendente pode até esgotá-la e esterilizá-la. O moderno historiador da arte é um sujeito pouco afortunado: seu objetivo verdadeiro é um certo estilo de cultura – que modéstia! O gênio divino, que iniciou ou liderou o tal estilo, ao mesmo tempo sugou-lhe a seiva, deixando apenas isso mesmo – um “estilo”, mais tarde uma “escola”... até o novo gênio...

Temos, portanto, que se o gênio está fora dos humildes limites do juízo crítico, o estilo social não está, absolutamente, livre de ser medido e comparado à luz de uma “ontologia” da arte. Agora, ao aceitar essa metafísica do fato estético, afastamo-nos dos historicismos de Worringer: para levar os estilos à barra de um tribunal fora do tempo. Quais serão os valores universais da arte?

Todos eles são como que resumidos na estrutura, no poder da forma, na concepção de uma boa gestalt. Nas possibilidades construtivas, na criação, na POESIA. Na proporção em que o artista se aniquilar mais e mais, e paralelamente criar mais e tanto mais; como se diz a tese de Blanchot, arte é razão inversa do indivíduo, e razão direta da autodestruição do artista que se “esvazia” transmitindo seu ser à obra. Transmissão cuja medida não pode ser subjetiva e sim universal, e que só é comunicação no sentido pragmático de *criação inteligível universalmente*, ou seja, uma criação cuja condição mesma é a forma organizada, unificada num sistema.

Que maiores perspectivas dessa forma apresenta a Literatura Moderna? Justamente o desejo da “unidade orgânica” definida por Eliot: dentro da sucessão à unidade “*espacializada*”. E na arte moderna, na medida em que a forma pura não é dada *a priori*, por não figurar coisa alguma, ela não limita, nem pode limitar, as infinitas virtualidades da criação. Podemos assim interpretar a tendência espacial de todas as artes da atualidade como resultado histórico de um clima cultural (Worringer), mas ainda como a mais completa explicitação das potências da criação artística, como realização do verdadeiro ser da arte. Em resumo: a forma espacial unificadora e sistematizante, é *condição de poesia*, em toda a arte contemporânea.

O TEMPO

Na Literatura, o tempo, mesmo objetivo, é uma realidade intrínseca. Não se pode abstraí-lo, pois as palavras serão sempre símbolos de coisas, sentimentos ou ações. Terão sempre uma referência objetiva: uma carga temporal. Mesmo quando, na poesia poundiana, as palavras ganham uma característica de referência reflexiva, esta tem de se esgotar ao cumprir a totalização da *imagem* no espírito do leitor. E que é essa imagem? “Complexo intelectual e emocional”, isto é, uma ideia banhada em emoção existencial: mas a ideia de algo, eis a referência objetiva natural e essencial das palavras. Assim, a Literatura, cuja essência é

referência objetiva, ganha o aspecto inerente de tempo, pois se refere sempre ao mundo pejado de temporalidade. O que Worringer disse sobre a perspectiva pode ser dito sobre a palavra: ela relaciona a obra a algo sujeito ao tempo. A Literatura já é sucessão-tempo, como Lessing expôs, por causa da sequência dos sons; mas é tempo, ainda mais, em virtude da inerente relação objetiva das palavras. No romance, a diferença é que as referências reflexivas são mais vastas, e podem conter dentro de si várias várias referências objetivas. Cada “instantâneo” dos personagens da *Recherche* é referência reflexiva a cada um dos outros “flashes”, mas cada um destes pode compreender várias referências objetivas, a pessoas, coisas, sentimentos e acidentes. E isto é essencialmente assim, porque do contrário a forma espacial (cujo instrumento é a referência reflexiva) mataria as possibilidades de narração: e sem narração, não há prosa, não há ficção.

Pelo visto, a forma espacial não extingue, mas coexiste com o tempo, obrigatoriamente presente na literatura.

Mas nas artes plásticas, ao contrário, o tempo é uma presença natural. Aqui a essência é espaço. O tempo só interveio nos períodos figurativos ou expressionistas, mas, então, a temporalidade era inerente às coisas e sentimentos representados ou expressos, e não aos elementos da arte, às linhas, cores e formas. O que caracterizou, nas artes modernas, a busca de uma expressão temporal, um tempo no espaço? – Foi a necessidade de exprimir a nova vivência em sua pura realidade existencial: a intuição de *gestalt*. Até então, a arte não atingira uma harmonia perfeita entre estesia e poesia, sensibilidade e construção. Mesmo em Cézanne, o fato de a percepção ser compulsoriamente semidada, de parte dos objetos, prejudicava a completa liberdade criadora. E ainda que em Cézanne não prejudicasse, como atitude universal do artista, isso era nocivo, embora infinitamente menos que a percepção intelectualizada dos acadêmicos. Mas na arte nova, a construção se realizava coincidentemente com a sensibilidade – estesia-poesia: e por isso o tempo interior da intuição das formas poderia ser expresso sem dano. Porque não era um tempo imposto às formas, mas um TEMPO DAS FORMAS. Em Cézanne a pintura é estática porque o tempo da percepção, mesmo pura, é ainda parcialmente tempo objetivo, das coisas figuradas. Há, portanto, nessa obra, uma *ambiguidade temporal*: o tempo das coisas, objetos da percepção, e o tempo das formas e da sensibilidade criadora. Por ser ainda figurativo, Cézanne não pode solver o problema do novo tempo. Este só vai achar solução nos “abstratos” como Malevich, Mondrian e Arp, e os outros que conseguissem abandonar a figuração do sensível. Pois coisas sensíveis trazem em si a temporalidade objetiva, que confunde e obscurece a expressão da nova temporalidade “pura” – o tempo das formas.

CONCLUSÃO

A literatura moderna tende à forma espacial por valorizar a POESIA ou construção, até agora prejudicada pela natureza temporal da linguagem. A nova forma procura resolver a natural dispersividade das palavras numa unidade. Quando muito, unidade na multiplicidade da sucessão.

Por outro lado, as artes plásticas buscam uma expressão de tempo no espaço, que consiga inserir, nas elaborações da criação, o tempo do nascimento das formas na mente criadora: a intuição da gestalt. ESTESIA lírica, a sensibilidade sempre se dará numa duração da consciência. É necessário repisar, ainda mais uma vez, que o tempo das formas é apenas o da intuição do artista; não é das formas no sentido em que elas sejam objetivas (porque, então, seriam coisas como as outras e esse tempo seria objetivo também, o tempo de um objeto estético à priori). Só podemos dizer que a arte moderna incorporou tempo ao seu espaço natural se conceituarmos tal temporalidade como VIVENCIAL. Talvez se argumente que, a ser assim, não é tempo imanente à obra em si. Mas é, porque justamente é um tempo que só se dá de modo simultâneo com a criação da obra. Entendido dessa maneira, o tempo da vivência intuitiva das formas é, também, o tempo das formas.

É por isso mesmo que coincidem na nova arte estesia e poesia, as limitações de um objeto prévio desaparecem. É de se esperar uma completa liberdade, e uma imensa variedade de imagens construídas: as imagens da literatura, em sua rica e inevitável ambivalência temporal; o tempo objetivo se une, em Pound e em Joyce, em Eliot e Proust, ao tempo intuitivo da nova forma espacial (e essa bifronte presença temporal é das coisas menos analisadas, e das mais importantes, no romance e na poesia modernos); – e as imagens da arte, em sua limpa pureza de formas banhadas num só tempo: a temporalidade dos momentos de sensibilidade criadora.

O espaçotempo, nova forma das obras de arte, radicalmente fundando na sinceridade e nos poderes da estesiapoesia. E que poderes! O maior artista será o que maior número criar de novas *gestalts*. Numa das maiores e melhores interpretações da ontologia da arte, o russo Alexander Archipenko nos fala pela boca da sabedoria: “...mutação e diversidade tornam-se os fundamentos do desenvolvimento da criação”. O homem, efetivamente, ainda não descobriu meio outro que a arte para “expressar as manifestações latentes da natureza”... e com essa base das mil e uma faces do ser ainda não reveladas, quantas imagens novas, misteriosamente ocultas, nos cumpre desnudar!

O artista moderno é um verdadeiro mágico. De nossa humilde posição de espectadores, esperemos que nenhum preconceito, em nome de nenhum passado opressivo, nos impeça de nos embriagarmos das maravilhas reveladas. Os tesouros da matéria, que o artista desenterra e faz brilhar à luz dos olhos da humanidade. Por que copiar as coisas conhecidas? A arte não é “o espelho da natureza”, Leonardo, pois nenhuma natureza foi capaz de nos dar o exato sorriso de Gioconda, e a perfeita composição da Ceia... Por que encher a tela e a forma com nossos sentimentos pessoais, descontrolados e inexplicáveis? Tampouco a arte é essa confissão de puro mau gosto – houve épocas mais sábias, em que falar de si próprio era grande falta de bons princípios... e por que não? A verdadeira missão do artista é mergulhar no desconhecido, como sonda sensívelíssima, e iluminar os segredos do universo. Pois, afinal é aqui, mas exatamente, *descobrir* as virtualidades do mundo sensível – e ampliar imensamente nosso legado de conhecimentos. O artista moderno é um mágico... e um Colombo de mil Américas estéticas. Como aquele ampliou as terras do globo, simplesmente desvendando o que existia, mais ignotamente, o “criador” artístico singra a rota das insuspeitadas províncias do ser.

Talvez essas palavras ganham um novo e mais autêntico sentido, concisamente expressas por um dos maiores artistas da nova época: “Acreditamos compreender o natural; mas o milagre é extremamente natural e o natural extremamente milagroso” (A. Schoenberg).

Concretismo e verbalismo (21/11/1959. Ed. 00272)

O suplemento Literatura do Correio da Manhã de 31-10-59 traz, sob o título Uma Nova Estrutura, artigo de José Lino Grünwald sobre um poema de Décio Pignatari. Resumiremos as palavras do inteligente crítico, para em seguida analisá-las do ponto-de-vista de sua validade estética.

O comentado:

JLG começa por dizer que o poema concreto “formula uma porção e se esgota nisso”. Não traduz nenhuma participação subjetiva, pois a “triagem racionalizante” elimina qualquer “atitude individualista”. O poema vale por sua estrutura de funções, cada vez mais racionalizada, matemática. O crítico chama em seu auxílio uma teoria

de Ladrière, segundo a qual a imagem do mundo objetivo, em termos de qualidade (aspecto exterior) cedera lugar a uma representação matemática de funções. José Lino considera o poema de Décio Pignatari,

caviar o prazer

prazer o porvir
porvir o torpor
contemporalizar

"dentro das rigorosas concepções racionais de estrutura". Vejamos qual é essa estrutura. Para José Lino, Pignatari desprezou tanto a estruturação sonora como a espacial, usando o espaço tão-somente como instrumento de disposição lógica das relações dos elementos. O poema tem forma SEMÂNTICA, quer dizer, sua estrutura seda no plano semântico.

O funcionamento da estrutura se observa na "reversível dualidade de funções gramaticais: verbo e substantivo", êste em segundo lugar, aquêle em primeiro, e cada palavra final de cada linha, anteriormente substantivo, surge na próxima vez como verbo (prazer, porvir, etc ...). Isso é reforçado pelo "desdobramento cronológico das nossas quatro conjugações" (caviar - prazer - porvir - torpor). É essa racionalização dos elementos semânticos que, praticada por Pignatari, leva seu crítico a afirmar o valor de máxima abstração do poema: a palavra se apresenta "nula no tocante a qualquer possibilidade de referência à realidade (...) a fim de transmitir uma função".

O comentário:

A afirmativa de que o poema concreto não tem raízes subjetivas, sendo, entanto que racional, estritamente objetivo, leva a questão da objetividade a um ponto crítico; pois a poesia, assim praticada, não contém "qualquer tema inspirado diretamente pelo particular sentimento do mundo" do autor ... Que quer dizer isso? Não há mais sensibilidade? Como pode alguém criar uma obra sem dar-se a ela, sem se refundir na textura do próprio objeto criado? Criar é esvaziar-se, enchendo a obra. Num poema racional o poeta não sente o mundo ... então, tenhamos a coragem de ir até o fim - não sente o mundo, nem sente nada. Eis a arte sem estesia. Décio Pignatari, ou a poesia antiestética. Mas a arte, ela não passa de seleção qualitativa da experiência, tanto para o autor como para o espectador. Ela é sensibilidade seletiva. Sentir uma obra é deixar-se penetrar progressivamente pela contemplação exclusiva de suas aparências, e de tal moda que a visão e a atenção se focalizem na obra, e o sentimento estético vá invadindo a área da consciência. Por isso o ato estético é qualitativo: ele se impõe à nossa percepção, em detrimento de tudo o mais. Bergson explica tudo isso nas páginas do início do *Essai sur les données immédiates de la conscience*. O mesmo Bergson, no entanto, no mesmo local,

demonstra que o que estabelece entre nos e a obra de arte a comunhão simpática é o RITMO, na música, na poesia e nas artes plásticas. O ritmo, ou seja: o desenvolvimento de uma sucessão lógica. Porque possui um logos imanente, o ritmo pode ser previsto: e a possibilidade de previsão é que nos liga fortemente à arte, é o que nos faz, em certa medida, co-autores de toda obra que sentimos, seja musical, poética ou plástica. E Bergson diz, textualmente, que o ritmo, em que cada movimento pressupõe e contém o próximo, rompe assim as camadas do tempo: faz do futuro, previsto, pronunciado, um presente.

Certamente, pouquíssimas análises do sentimento estético terão igualado essa curta passagem bergsoniana. É preciso atentar bem: Bergson descobriu a essência da arte: sua intrínseca ATEMPORALIDADE. Recordemos que onde há ordem não há, rigorosamente, tempo. Por isso é que para Leibniz o tempo é nossa pura incapacidade de ver o espaço, ou seja, a UNIDADE, o lampejo que se coloca fora da sucessão. Se a arte é ritmo, é medida, ela foge ao tempo. Só que, tanto em nossa experiência de espectadores como na dos criadores, é através do tempo da consciência qualitativa que nos aproximamos da musicalidade inerente a toda beleza. Através da qualidade da consciência, até a quantidade rítmica: na criação e na contemplação. Como, por tanto, o poeta não sente o mundo? A explicação é que ele o sente, qualitativamente, mas quando a qualidade do sentimento estético chega a dominar, o criador produz a obra em termos de sua abstrata quantidade. Essa face interior do sentimento estético é, na realidade, uma platônica estesia do harmônico, da exata medida. Assim, a obra de arte não contém o sentimento do mundo de seu autor; pois como arte, é a superação desse mundo, qualitativo e temporal. De fato, todo grande artista não sente conteúdos, mas relações. Não fundo é um tema, sim forma. José Lino está certo ao recusar ao poema qualquer conteúdo subjetivo ... a não ser que o poema tem de ser, em si mesmo, uma VIVÊNCIA de seu autor, e que precisamente por isso cada poema tem sua própria forma.

Quanto à estrutura matemática do poema, é bom mais uma vez ressaltar que a matemática não é critério de validade estética. Vantongerloo, que passou muito tempo demonstrando a exatidão matemática de suas obras e das de Mondrian, só perdeu muitas horas - por nada. Se as composições de Mondrian são matematicamente certas, não são nem por isso matemáticas. A matemática é, no plano abstrato, o que o quadro de Mondrian e no concreto: a expressão de relações estruturadas. O perigo dessas interpretações é sua audaciosa equiparação da arte com a ciência. Esta não é nem nunca foi critério daquela - pelo contrário, foi a arte, manifestação concreta, que permitiu à ciência a edificação de suas abstrações. Nada se deu à mente que não passasse pelos sentidos, Abstrair é separar matéria e forma, mas não há forma

sem matéria. O problema do artista não é criar a harmonia: é antes o de inseri-la na particularidade da matéria: sons, idéias, côres, volumes. É organizar a matéria. Dar-te forma. A matemática não pode dar ao pintor a intuição do tratamento da matéria, mas esta é que deve fornecer-lhe os conceitos de medida e de relação. Partir da matéria para a forma. Se se partir da forma, já se começa, anti-artisticamente, de uma fôrma - o que é diferente ...

JLG, transformado em teórico do grupo concretista de São Paulo, não tem a prudência das afirmações: depois de querer o poema sem laivos de subjetividade, e de exaltar-lhe as virtudes matemáticas, vem apresentar sua estrutura como semântica. Em resumo, as relações estruturais se dão no plano das funções gramaticais: relações de substantivos e de verbos. Tanto é nisso que reside a gestalt do poema, que JLG crítica como ultrapassada a palavra contemporalizar, única que escapa ao plano da dualidade reversível do verbo-substantivo. Depois de falar da pluralidade de valores semânticos dessa palavra, o crítico condena o aproveitamento desses valores. O caso é de espantar: porque se a estrutura do poema é semântica, começa-se por condenar a pujança de seus significados ...

É que o que JLG entende por função gramatical são as CATEGORIAS PURAS dessas funções. Substantivo, verbo, etc são modalidades do conteúdo objetivo das palavras: substantivo, ou seja a modalidade da palavra-ser; verbo, ou a modalidade da palavra-ação. Não se podem entender as categorias sem essa base objetiva, contedística. Um substantivo é tal porque nomeia um ser, e jamais porque apresenta essa ou aquela forma. O aspecto morfológico se verga e se reduz à reprodução sonora e gráfica, de maneira simbólica, dos caracteres de gênero e número. O verbo, também êle, limita-se a simbolizar a variação modal, temporal, de voz e de pessoa. Isso não é, aliás, privilégio das categorias verbo e substantivo: não há palavra alguma que não remeta ao objeto, no sentido de que a essência da palavra é SIMBÓLICA. O que acontece e que, no campo da correspondência do ser com a palavra, esta última não esgota o significado, isto é, não fornece o conceito completo. Justamente essa impotência da palavra em totalizar o conceito do ser simbolizado é o fundamento da existência da metáfora: tese de Winkler, por exemplo (V. o brilhante ensaio de Osvaldino Marques sobre a metáfora). Inversamente, se por um lado a palavra não exaure o conceito, por outro lado os elementos materiais da palavra (som, letras), primacialmente adstritos a uma missão simbólica de SER EM OUTRO, transcendem esses limites na direção de uma relativa autonomia, como FORMA pura. Porém repetimos o relativismo de sua liberdade: a palavra é essencialmente um ser alienado, uma pura INTENTIO, e a sobrevivência independente de seus elementos não é total. Rigorosamente, nem sequer existe: pois se se pode usar esses elementos desligados de sua carga

simbólica particular, não é senão para utilizá-los na função mais geral de peças de um contexto. Aquela autonomia, sobre ser relativa, e ainda transitória: liberto do conceito particular, o fonema se prende ao sentido do TODO simbolizado. Há no magnífico livro de Augusto Meyer, *Camões, o bruxo e outros ensaios*, logo no começo, uma poderosa exemplificação do que afirmamos. Na estrofe de abertura do episódio do Adamastor (LUZ., V, 37) o gerúndio é usado, estilisticamente, como instrumento de sugestão do ritmo vagaroso. Quer dizer, o gerúndio tem aí mais a função de reforço da cena total, do que o de expressão do verbo em particular. Todo verdadeiro poeta usa os fonemas como partes integrantes do sistema de imagem. A citação de mestre Meyer é, entretanto, muito mais fecunda - à pág. 16, vem: "Veja-se, porém, que a sugestão rítmica depende do significado e não pode ser desvinculada arbitrariamente da sugestão poética, assim como os fonemas em si, aproveitados na teia de assonâncias e aliterações, não possuem nenhuma virtude melódica própria, servindo apenas de refôrço à intenção do poeta". *Camões, um Poeta*; Augusto Meyer (que também o é), um Crítico: a essência da linguagem revelada e compreendida. Em resumo: a linguagem remete sempre ao ser - nunca é forma pura, jamais abandona seu essencial figurativismo. Ou, se querem, DIE SPRACHE IST DAS HAUS DES SEINS, o abrigo do ser, de que os poetas e os pensadores são guardiões (Über den Humanismus).

Isso tudo é, porém, o que não entende José Lino... e não pratica o poeta Décio, cujo crítico entusiasta, numa divina inocência do que seja a linguagem, afirma ser "curioso notar que, com exceção da segunda, todas as outras (palavras do poema: caviar, prazer, porvir e torpor) são apenas substantivos na língua portuguesa. Contudo, o modo de relacioná-las entre si e a técnica da repetição, trazendo a forte incidência dos sufixos, desperta logo a sensação de um perene acionamento verbal". Em suma, cúmulo do absurdo! - as palavras são substantivos, mas por seus sufixos, colocados por ordem para evocar a série infinitiva das conjugações (ar-er-ir-or), passam a verbos ... e isso é poesia! Esse passe de mágica, o que o torna possível é o fato de o poeta concreto usar a palavra "nula no tocante a qualquer possibilidade de referência à realidade em si própria", ou seja, "em seu máximo poder de abstração". Desconhecemos, do fundo de nossa ignorância, o tal "poder de abstração" da palavra, entendida aqui abstração por essência de referência a realidade. A palavra funda o ser - jamais o despreza. Ilumina o mundo das realidades. A palavra não é cor e linha, que na pintura podem (e até devem) existir livremente do real. A palavra está essencial e compulsoriamente imersa na relação eidética significado-ser - e essa é a situação existencial de toda palavra, de tal modo inalterável que, se Shakespeare pode exclamar "*words, words ... what are words?*" e com *words* que ele cria

Hamlet, cria Macbeth, e cria a inefável Pucen Mab... O poema abstrato, perdoem-nos o poeta e o crítico, é o poema ôco. Baldada tentativa de superar a imanente intencionalidade eidética da palavra, o concretismo é a não-poesia, matemática ou não. Muitos dos poetas de antes de 22 - e não poucos depois - receberam o nome de retóricos por causa de um verbalismo inútil, adorno supérfluo do conteúdo poético. A nova estrutura de Pignatari e JLG e também um formalismo do vazio, uma gestalt de nada: uma nova retórica, apenas liberta da sintaxe tradicional: Não é uma revolução na poesia brasileira. É uma perigosa reação, em tudo oposta àqueles que no Rio têm se esforçado tanto por uma linguagem válida: os neoconcretos. Os neoconcretos, pela voz de Spanúdis: a linguagem verdadeira - a palavra coisa. *Die Sprache ist das Haus des Seins*.

Introdução a um pintor moderno: Degas (23/01/1960. Ed. 00019)

Degas é um artista francês. Artista francês: serena objetividade, valores de construção, discreta psicologia. Tempêro de forma e fundo, de modo que se chega sempre ao tema pela forma: poucas acusações podem ser feitas a essa arte do equilíbrio. Se queremos um exemplo clássico, de Poussin a Chardin não faltará nenhum dos mestres – disse hábil compromisso – a elegância de um velho humanismo.

Degas é um psicólogo, ao mesmo tempo que um artista extremamente voltado à plástica, à imanência absoluta das artes visuais. Mas até esse paralelismo, sob ação de um espírito genial, vai progressivamente acentuando o lado estético – não em sacrifício, mas em recuo no segundo plano, da preocupação psicológica. E Degas termina como artista puro: por isso é um grande mestre moderno, na medida em que a real conquista da arte contemporânea vai conseguir o dom reflexivo de referir-se a si própria, as formas valendo pelas formas.

De resto, o que jaz a glória de Degas é que, se por um lado sua pintura elevou-se continuamente no predomínio do estético, por outro lado aquele equilíbrio entre construção e análise psicológica jamais se rompeu em favor da última. Este fato deve nortear toda crítica moderna do pintor, porque representa a garantia de sua atualidade: e em parte, o que vem acontecendo (^1).

Ao assinalarmos a dupla orientação estético-psicológica de Degas, colocamos a investigação crítica de sua obra num plano rigorosamente histórico: não agimos por nenhum *parti pris*, já que o estudo dessa obra revela, da parte do artista, uma completa incapacidade para a grande pintura de cenas, de história ou de assuntos mitológicos. Degas, que nunca encarnou o rebelde sem restrições perante a tradição, começou de boa vontade como acadêmico: mas como tal fracassou inteiramente; talvez porque o seu academicismo não descasse da alta

posição de respeito aos seus grandes mestres. Desde que a crítica moderna se recuperou das fatuidades retóricas do romantismo, a obra de Ingres vem sendo reconsiderada como uma das mais realizadas do século. E quem é Ingres, o homem da linha, senão o exemplo confessado de Degas?

A um pintor incapaz de invenção do assunto, sem o dom de evocar a história, resta o caminho da observação realista da natureza. Na França de seu tempo, a paisagem fazia as honras da pintura moderna... mas menos, talvez, que pintor de cenas. Degas foi paisagista. Nele não se encontra a natureza que como décor ou como pretexto de formulação plástica. E não só a paisagem realista, mas a expressionista também está ausente de suas telas. Quando um dia lhe perguntaram se praticara o gênero conforme a famigerada definição de Amiel ("uma paisagem e um estado de ânimo"), ele respondeu que sua natureza não existe para a alma, mas para os olhos – é uma confissão antiexpressionista e bem francesa. Seu desprezo pela observação do natural levou-o a condenar a pintura ao *plein-air*, essa atitude passiva frente ao incessante mudar da atmosfera que era tudo para Monet. Se Monet, porém, não passara de um olho, Degas sabia ser olho, memória e cérebro: grande artista, não ignorou que a arte é artifício. Há mesmo passagens suas em que recomenda, *avant le mot*, o processo inventivo do pintor moderno: observar as formas naturais, mas só pintar depois que a memória retenha delas apenas o essencial – e então planejar e compor o quadro. Evidentemente, para aceitarmos a tese mais sensata de que os dados da cor e das formas nos chegam pelos sentidos, mesmo na arte abstrata o método de Degas é válido, a diferença se limita à questão acidental de não se figurar nada real. Assim, Degas não só não se rende a natureza, como não subordina a pintura à presença do modelo. É a realidade reduzida a mero ponto de partida, sobre o qual se vai exercer a astúcia criadora; já que "um quadro requer tanto ardil quanto a perpetuação de um crime".

O que não quer dizer que Degas tenha sido inábil como realista. Pelo contrário, ele sabe perfeitamente captar a luz natural nas suas obras sobre cavalos de corrida; e nenhum outro artista reproduziu tão bem a luz interior. Seus quadros contra a luz ainda estão inigualados. É de se perguntar se muitos impressionistas chegaram a traduzir tão bem o ar livre, quanto ele conseguiu, pela cor, a intensa iridescência dos corpos contra a luz. E no que respeita a iluminação artificial, Degas é simplesmente um mestre. Aliás, o mestre desse Lautrec que tanto o admirava. Não é preciso mais que ver, por exemplo, *Musiciens à l'Orchestre* (1872): estamos diante de um perfeito estudo da luz interior, algo que só os velhos holandeses, como um Vermeer, obtiveram antes. O seguro domínio da luz coloca Degas, justamente famoso por sua mestria de linentista, ao lado dos grandes coloristas. E quando mais tarde ele usar a cor, cada

vez mais, para a construção de valores plásticos, não será estranha a comparação: o uso abstratizante da cor nos faz ver em Degas um rival de Cézanne.

Mas se excetuarmos seu brilhante tratamento da luz, seu ponto de convergência (não a sua dívida) com os impressionistas com quem ele expôs em quase todas as exposições do grupo do *Café Guerbois*, o naturalismo de Degas se restringe a quase nada. Ele não terá – que bom foi não ter! – o senso do detalhe, o cuidado da minúcia que faz esquecer o todo pelas partes, mal sanado por Monet com sua luz ambiente e por Cézanne com seu acento no sistema, e não nos detalhes do quadro. Porém, à diferença dos impressionistas, ele não se deixa levar pela natureza. É um post impressionista, embora contemporâneo do grupo de Monet. O que lhe interessa, ou é a análise do homem ou as possibilidades construtivas de pintura. Melhor: é uma e outra coisa.

É assim o teatro, o gênero do humano e da análise interior, que Degas prefere desde cedo. Sob a benigna influência de Ingres, ele o concebe primeiro no sentido tradicional de a um tempo psicológico (expressão do rosto) e estética (composição e cor). *La Famille Bellelli*. *La Duchess de Morbilli*, da década iniciante de 1860, são exemplos de retratos à Ingres: sinceridade analítica, domínio da composição... e uma natural rigidez de aprendiz. Se não são, contudo, comparáveis ao do mestre, são pelo menos uma bela promessa – que já em 1863 se cumpre, não às expensas de Ingres, mas da fotografia instantâneo: *La Femme aux Chry-anthèmes*, soberba amostra de objetividade, audácia estrutural e originalidade inesperada; o que ainda mais realça seu valor é que Degas, sempre desejoso de algo mais que a natureza das aparências, utiliza magistralmente o momentâneo como fonte de análise psicológica: um medelo surpreendido em sua verdade.

O leitor que conheça, mesmo superficialmente, a obra de Degas, talvez já se tenha espantado com nossa insistência em considerar o pintor como psicólogo... pois a partir de 1870, o que há de mais raro no trabalho de Degas são justamente os retratos! Porém não nos precipitemos: ele se desinteressou do retrato, não há dúvida, mas não da psicologia – o que o apaixona agora é a PSICOLOGIA DO MOVIMENTO.

Já em 1872, a atividade dinâmica de uma profissão como a da bailarina lhe chama a atenção. Ainda que bem estáticas, e figuradas pela perspectiva tradicional (*Le Foyer de la Danse à l'Opéra*), essas ágeis dançarinas não tardaram a se mover expressivamente. (*Trois Danseuses, 1873: Répétition de Ballet, 1873*). Este último quadro inaugura, entre as grandes obras de Degas, a técnica do pastel. O processo, que melhor se casou a incessante ambição de aperfeiçoamento do pintor, representa o ponto mais alto de um contínuo experimentar: em

Degas, a pesquisa da perfeição abrangeu o campo das técnicas do material (o que ele consegue com suas estrias verticais – um inextinguível brilho de colorido – ou com o pastel monotipo, de sua própria invenção (esse monotipo em que se permite, obtido previamente o desenho, a procura apaixonada das variações de cor), só isso bastaria para consagrá-lo como um dos grandes de todos os tempos. O pastel de Degas, revivescência do de *Quentin de la Tour*, é um antecedente ilustre do de Sophie Taeuber Arp – para só citar um exemplo).

Se a adoção do pastel veio facilitar a ação do coralista, o abandono da perspectiva tradicional possibilitou a nova representação do movimento. A perspectiva geométrica, tendo sido preferencialmente fator de composição de tipo axial, constituía um elemento de estática. A conquista do movimento exigia, portanto, o desprezo pelas leis da profundidade clássica (nem por outro motivo é que se encontram no dinamismo de alguns barrocos, espantosas audácias de perspectiva). Por volta de 1873, Degas deixa a perspectiva tradicional pelo oblíquo ponto de vista dos japoneses, então em plena voga entre os meios de vanguarda. Mas há que observar, nessa questão da influência japonesa sobre Degas, o que existe de relativo. De início, não era necessário recorrer diretamente aos japoneses: já havia em França exemplos setecentistas de perspectiva oblíqua. E – principalmente – não se deve esquecer que no Japão não se usava a geometria da terceira dimensão por um motivo todo natural: a arte nacional não sofrera nenhuma onda cientificista como a que conheceu o Renascimento europeu: enquanto isso, a atitude de Degas não era tão ingênua: nele, o que aconteceu foi um abandono consciente e proposital de um processo que não se adaptava a seus interesses de pintor moderno. O crime de Degas contra a perspectiva foi premeditado... um dos pontos em que nosso artista era bem moderno, de resto, era justamente essa apurada consciência, por assim dizer, a lucidez do revolucionário de gênio.

Voltemos, agora, no psicologismo do pintor. Nis ousaríamos dizer (se alguém porventura não a fez) que Degas não só é um grande artista psicológico, logo, um acurado analista, senão que ele é, entre os maiores criadores de seu tempo, o primeiro decidido BEHAVIORISTA. Eis aqui a explicação de abandono do retrato em sua obra. Não se poderia sugerir, talvez, que o retrato representava o correlato artístico da psicologia introspectiva? Nesse sentido, um auto-retrato de Rembrandt, ou de um romântico como C. G. Friedrich, é bem cartesiano: uma consciência dando conta de si mesma. Por outro lado, o retrato objetivo de um Ingres, ou os achados psicológicos que desde Quentin de la Tour, Perronneau e Houdon ilustravam a arte francesa, com toda a sua veracidade, procuravam de saída, ao representar apenas uma face da múltipla verdade do modelo. O penetrante Voltaire de Houdon, por

exemplo, traduz: muito bem o largo espírito, a um tempo mordaz e compassivo, do filósofo: porém necessariamente, embora sendo o discreto sorriso de humorista um traço marcante na personalidade de Voltaire, essa personalidade não se resumia nisso. Era assim que o retrato nos dava algo típico do retratado, mas não a verdade completa de cada um. Em outros países, a situação não era diferente: na Inglaterra, para não falar no adocicado retórico de Reynolds, mesmo a honestidade de um Gainsborough ou de um Raeburn não podia captar tudo de psíquico; na Espanha, os retratos de Goya misturam realismo a uma projeção subjetiva (retratos após a volta dos Bourbons), e o que nesse aspecto o grande pintor de câmara tem de melhor são suas dinâmicas e coletivas figuras populares do *Dos de Mayo*: mas essas estão em movimento, um trágico movimento. Seu retrato não é mais apenas a face.

Para a psicologia moderna nascente no tempo de Degas, tais retratos não podiam ser satisfatórios. É Degas quem, a partir de 1870, vai abandonar essa técnica, não se interessando senão pela análise da criatura em movimento. "A verdade da alma através da conduta, podia ser seu lema; é sabido que ele nunca consentiu em pintar retratos de encomenda – todos os seus retratados eram conhecidos e amigos. A mesma exigência de intimidade, mudada em naturalidade, é facilmente encontrada nos novos quadros. Degas pinta a bailarina bailando, o cavalo de corrida correndo, a lavadeira lavando: coerência do ser com sua função. Quando mais tarde Lautrec, genial discípulo (não no sentido restrito), pintar seus profissionais de cabaré fora de função, os personagens serão tomados em sua vazia consistência: esses dançarinos só são na dança (2^). Fora dele, são tristes viciados. O que Lautrec vai fazer é exagerar a atitude de Degas: a análise da criatura só atinge o pleno sentido quando a surpreende em sua função própria.

O que se ganhe, com a psicologia da conduta? Renunciando a qualquer pretensão interior, do retrato tradicional, o artista se contenta com a periferia da conduta ativa. Não se pode dizer que fique rendida a vida psíquica completa; mas o argumento não cabe, pois justamente essa pretensão de captá-la acaba de ser abandonada. A verdade da alma pela conduta acaba sendo a verdade da conduta em si. Degas faz na pintura o que H atson fará na psicologia, e valorização de uma autonomia do BEHAVIOR frente a uma oculta entidade interna (3^). A preocupação com a análise de ser um funcionalismo antecede, aliás, os quadros de movimento: o retrato de Duranty, de audaciosa composição, revela o escritor, senão de um modo dinâmico, pelo menos cercado dos objetos de seu ofício. Talvez se dirá que até aí, nada de novo, o retrato clássico tendo conhecido várias vezes esse tipo de representação. Mas em Degas, toda uma técnica (nova profundidade) vem em ajuda da análise funcional.

Se nos quadros de bailarinas o movimento (não só o da dança, é claro) é tão bem, tão fielmente dado, isso se deve à nova perspectiva oblíqua. Degas usa até as pranchas do sonho como recurso de composição em diagonal (*Repetition de Ballet sur la Scene, 1874*). Nas *Danseuses au Foyer, 1879*, o movimento espontâneo, a cor harmoniosa e a perspectiva em diagonal conseguem uma obra-prima. É magnífica a sutileza do observador Degas, ao surpreender a naturalidade do movimento mesmo quando as bailarinas repousam ou se arrumam: o pintor, mal satisfeito de reproduzir a dança, chega a figurar a própria preparação ou o próprio fim da atividade dançante. A *Danseuse assise, attachant son chausson. 1886*, é nesse sentido um resultado insuperável da análise do gesto humano. Também numa casa de modas, Degas recla a espontaneidade da conduta feminina; como se o mito de coquetterie tivesse encontrado a mais exata expressão, em toda sua gentil frivolidade em em toda a sua inegável graça – em *Chez la Modiste, 1832-3*, a mulher eterna eternamente escolhe para ser a escolhida...

Não hesitaremos em completar o atrevimento de nossos paralelos. Degas-psicologia: outro ponto de convergência é o estudo da psicologia do animal. O tema do cavalo de corrida, dos mais felizes a frequentes em Degas, promove a análise do movimento na conduta animal. E que análise! Desde 1873, com os *Chevaux de Course a Longchamp*, os cavalos realistas de Géricault saíram do páreo... Mas a nobreza, a harmonia rítmica do belo animal vão fornecer ao pintor mais que o objeto de análise, o próprio objeto de construção estética. Já em 1877, o estudo do movimento, de resto sempre natural e verídico, vai ceder o passo ao cavalo como elemento de estruturação. A montaria tratada como arabesco e como cor. É o que François Fosca tão bem chama de pretexto do realismo.

Talvez seja em seus nus que Degas atinja o ápice da análise do movimento humano. O corpo livre de suas mulheres, todo ocupado nos cuidados íntimos da toilette, registra uma naturalidade impressionante: *La Sortie de Bain, 1885, Le Tub, 1886, Femme se Coiffant, 1877*, etc...

Degas é enfim o pintor da conduta humana, despida de conteúdo moral, como movimento físico: por isso é que ele podia dizer, não muito amável, em todo caso sincero, que suas mulheres eram pintadas "*a l'état de bêtes qui se nettoient*"... É a psicologia da alma tornada exame do comportamento. Não é preciso, no entanto, observar quando essa análise estética foge a qualquer comparação absurda com os métodos ortodoxos da ciência: ela é puramente empírica.

Porém, mesmo consagrado grande pintor do movimento, não nos parece que bastaria esse título para elevá-lo tanto. De fato, o que fez de Degas ainda muito maior é não ter nunca

descuidado a composição, a estrutura, os valores plásticos de uma obra pictórica. Maníaco da perfeição, do *accomplishment*, ele nunca apresentou um trabalho inestruturado. Grande analista, sim – mas nunca a análise psicológica o impediu de construir sua tela, criando ordem no meio de um ou outro caos accidental. Degas é desses que, quando a realidade não é organizada, intervém para regulá-la. Como Cézanne, ele também poderia dizer, da missão do pintor, que é a de "corrigir as mãos errantes da natureza". E por isso continua tão moderno, ele que foi tão avançado entre os seus contemporâneos, agora mais natural, por que mais preso aos eternos valores da arte da forma.

Assim, e cada vez mais, a partir da década de 90, Degas tende para a estética pura. Os nus de interior, renunciando Bonnard e Vuillard, se fazem formas puras. O corpo é agora uma mancha do decor... uma parte no sistema de um exímio colorista. Da mesma forma, no tema dos cavalos, e, principalmente, no das bailarinas (*Danseuses Bleues*, 1890), a análise do movimento se vê ultrapassada em importância pelas relações cromáticas de uma desconhecida audácia. É preciso não esquecer que Degas sempre foi notável mestre no uso estético de cor (v. em 1878 *La Chanteuse Gant*, em 1884 *La Chanteuse Verte*). O apogeu da prioridade concedida aos valores cromáticos se dá nos últimos anos do século (*Après de Bain*, *Femme Sessuyant le Cou*, 1898, *Danseuses*, 1899. em róseo-escuro e verde), e persiste até os últimos anos ativos do artista, que, cada vez mais cego, passou seus últimos vinte anos em contínua tórtura visual (*Danseuses-Jupes Jaunes*, 1903).

É muito significativo que Degas, cuja grande divergência com os impressionistas era a defesa que ele fazia da linha, tivesse sido em realidade tão sutil colorista. Verdadeiramente, nesse ponto ele se coloca na última situação de mestre absoluto da cor. Não há exemplos, talvez, de maior persistência técnica que suas incessantes experiências com o pastel. E as cintilações que conseguiu, graças a esse meio, perdurarão sem o perigo de pintura a óleo, sempre suscetível de escurecimento. A disputa entre Degas e os impressionistas se deve a que o primeiro foi mais artista, mais consciente: usou a cor como realista, e como criador. Justamente sob o ângulo da CRIAÇÃO, Degas tem de ser considerado na primeira linha dos mestres de seu século. Ele forma com Cézanne a vanguarda construtiva do do *post-impressionismo*; seu legado é, a esse respeito, dos melhores, porque dos mais obstinadamente trabalhados. A formulação que deu, DINAMICAMENTE, das possibilidades do colorido e da elegância despojada do desenho, resta dificilmente igualável no panorama dos mais modernos artistas.

Eu me pergunto, inclusive, se nós, os modernos, que somos tão enraizadamente cezanneanos, não deveríamos, em virtude mesmo de nossa posição, distinguir em Degas um de nossos legítimos antecessores, na luta por uma forma autônoma. Devemos reunir, à nossa apurada filosofia da arte, a generosa justiça de reconhecer a boa forma onde quer que se tenha gerado. E das mãos de Degas nos vem o exemplo de uma longa vida em busca da mais alta beleza. Ser absolutamente moderno, significa escapar até mesmo aos preconceitos modernos nesse grande pintor figurativo, em seus cavalos, em suas bailarinas, em seus nus, há muito mais belezas abstratas do que muito artista abstrato jamais sonhou. A vida de Degas se confunde e se engrandece na sua obra. Por isso é tão trágico que ele tenha perdido a visão, ele que contribuiu tanto para que este mundo fosse mais digno de ser visto... e vivido.

—
NOTAS

(1[^]) FRANÇOIS, FOSCA. DEGAS. AKIRA, 1934

(2[^]) JACQUES LASSAIGNE, LAUTREC, *****

(3[^]) E.G. BORING. A History of Experimental Psychology, N. T., 1950. 2nd. **

Heidegger e a natureza da obra de arte (23/04/1960. Edição 00094)

DER URSPRUNG DES KUNSTWERKES, conferência de Martin Heidegger sobre a ontologia da obra de arte, só foi publicada em 1952, embora sua realização se situe nos meados da década de 30. **A Origem da Obra de Arte** continua até hoje o mais completo depoimento do filósofo em matéria de estética. As teses desenvolvidas no pequeno ensaio formam entre as mais válidas contribuições do pensamento contemporâneo relativamente à inteligência do fenômeno artístico. Evidentemente, essas ideias se ligam à estrutura metafísica das outras obras de Heidegger — à sua **Introdução à Metafísica**, e principalmente ao seu livro fundamental, **O Ser e o Tempo**. Relação mais íntima ainda, porque, no campo mesmo da estética, pode ser facilmente estabelecida com o famoso ensaio que contém a poética heideggeriana. **Hölderlin e a Essência da Poesia**, o qual, aliás, foi sustentado também em conferência pouco tempo depois de **A Origem da Obra de Arte**.

Os grandes temas da filosofia de Heidegger se mostram quase todos nessa pequena obra: seu ontologismo, a presença marcante do irracional, a fúria do existencialismo, a frequência do historicismo, a reinterpretação da filosofia grega... as mais autênticas e as mais profundas páginas de sua obra se encontram, em todos os seus desenvolvimentos nessa direção,

nas páginas sobre a natureza da arte. Conforme fomos desenvolvendo essa estética tão moderna quanto profunda, todos esses **leitmotiv** se irão patenteando; e à medida em que o façam, será reforçada a impressão de que a ontologia da arte está em Heidegger estreitamente conectada à teoria do Ser. Assim a estética será tratada, igualmente a tudo o mais, como EXISTENCIAL: o filósofo tenderá cada vez mais à caracterização da obra artística do ponto-de-vista da existência humana.

“O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum existe sem o outro. No entanto, nenhum dos dois é, por si só, o sustentáculo do outro, pois o artista e obra existem cada um só em sua recíproca relação na unidade de um terceiro... a arte”.

“... e pergunta sobre a origem da obra de arte se converte na pergunta sobre a essência da arte”.

“O que seja a arte deve poder-se inferir da obra. O que seja a obra só podemos sabê-lo pela essência da arte”.

A obra de arte, que já estava contida num círculo em sua relação com o artista, se vê agora a braços com outro círculo do pensamento. De fato, não podemos deduzir a arte da composição entre as obras – ao compará-las, nós as reunimos tendo em mente uma ideia, *a priori*, sobre o que seja arte –; nem tampouco somos capazes de conhecer a arte, a não ser por meio da contemplação das obras. Justamente aqui, a virilidade ontológica do pensamento de Heidegger não lhe permite deter-se. O filósofo não nega, nem por um instante, que esteja num círculo lógico; mas, apesar disso, não deseja encerrar sua marcha por causa dele: “... devemos completar o curso do círculo”, – sem que isso represente capitulação. Heidegger não quer solucionar o impasse; não lhe interessa a solução, porque resolver o círculo é afastá-lo; e sua existência, como perplexidade, é da própria essência do fenômeno artístico: “... é um círculo e passo principal da obra à arte”.

Então, prossigamos nosso inquirir dentro mesmo do obstáculo; a existência do círculo não deve impedir que busquemos a essência da arte na obra.

Que vem a ser obra de arte? Primeiro, uma COISA. *“Se as contemplamos em nossa intacta realidade, sem prejulgar, ... — as obras são tão naturalmente existentes como coisas”.* Se nos parecer um tanto grosseiro esse modo de considerar as obras, apelamos para outra maneira de vê-las. O quadro queda na parede, um livro de poemas, às vezes, não passa de um embrulho ou um simples objeto... e, mesmo assim, sentimos que isto não é tudo. O quadro na

parede não se confunde para nós com o termômetro; o livro não nos surge na mesma categoria que o papel do embrulho. Ao tomá-las como meras coisas, as obras nos espantam: esquecemos de levar em conta a *vivência estética*. O quadro não é só isso na parede, mas ainda – e caracteristicamente – o que experimentamos e gostamos ao olhá-lo. Só que “*tampouco a muito invocada vivência estética passa por alto a coisidade da obra*: a pedra está no edifício, o colorido no quadro, o som na música. Eis a coisa bem arraigada na própria experiência estética. Tanto, que, antes que a pedra esteja na arquitetura, “devemos dizer o contrário: a arquitetura está na pedra. A obra é sempre COISA, mas nunca é só coisa. Além de coisa, ela é sempre algo mais, que é o que nela “*constitui o artístico*”. A obra de arte, coisa, revela o outro – é ALEGORIA. À sua coisidade se junta algo mais; e “*juntar se diz em grego *sympállein*: a obra é SÍMBOLO*”. Heidegger não se pretende aqui, muito original, mas, até reconhece que as caracterizações alegóricas e simbólicas são tradicionais para a obra de arte. Justamente, porém, nosso filósofo não vai trilhar esse caminho. Não duvida que a obra seja símbolo; está, contudo, mais interessado em examinar aquilo que nela se junta ao conteúdo simbólico, e se apresenta como fundamento do próprio símbolo: retornamos ao problema inicial de saber como a obra pode ser uma coisa: “... *parece que a coisidade na obra é o cimento no qual e sobre o qual está construído outro o peculiar*”. Portanto, passaremos a discutir, não mais o ser da obra, mas o ser da obra coisa; ou seja, o ser da COISA. Desvio inesperado da estética para a ontologia, mas desvio necessário e inelutável se se quer dar ao ser da obra uma estrutura ôntica então firmemente baseada numa teoria geral do ser.

A COISA E A OBRA

Que vem a ser uma COISA? “*Quando assim perguntamos queremos chegar a conhecer o ser-coisa (COISIDADE, DINGHEIT) da coisa*”. Chamamos coisa a vários entes, mesmo às filosóficas noções de totalidade, universo... desde que coisa se entenda por ente. Nesse sentido, é uma coisa até mesmo a coisa em si, de Kant. (Heidegger podia ter citado ainda a famosa definição escolástica da filosofia, que St. Tomás conceituava SCIENTIA RERUM PER ALTISSIMAS CAUSAS – em que *rerum* e *causas* (> coisas) misturam os sentido de coisa que o pensador moderno inspeciona). Assim, coisa é a pedra, o leite, a nuvem, a coisa em si, a morte etc... Mas tememos, apesar disso, chamar a Deus de coisa. Também ao homem, não nos referimos desse modo; e ao animal, ao vegetal, à razão da vida e à própria existência. Afinal, COISA se reduz, para nós, ao “*inanimado da natureza e do uso*”. São essas coisas, as “*meras*

coisas”, as coisas propriamente ditas; e é certo que a obra de arte como coisa pertence a esse grupo.

O começo da filosofia também se viu logo a braços com a problemática da coisa. Quando se fazia a pergunta metafísica sobre a essência do existente, tomava-se a coisa como modelo do ente. E as respostas dadas pela filosofia grega a tal problema, se cristalizaram em três interpretações sobre o que é coisa. Lamentavelmente, entretanto, a divulgação tradicional dessas respostas, tornou-se “*tão corrente que hoje já não se sente sua problematidade*”; quer dizer, perdeu-se aquele espanto filosófico, a vivência da pergunta, enquanto restaram as dogmáticas respostas.

A primeira interpretação de *coisidade* nos oferece a coisa como núcleo de suas propriedades. Assim, as qualidades de um bloco de granito, dureza, peso, aspereza, sua cor etc., são as características referentes à coisa: o bloco granítico. Para os gregos, *a coisidade dessa espécie era evidente*: ela se dava à percepção, como um núcleo cognoscível das propriedades de um ser. Mas, quando os romanos traduziram a terminologia grega relativa a esse modo de entender a coisa, sua versão não foi tão fiel quanto ingenuamente se pensou. Na verdade, a SUBSTÂNCIA ficou velada, oculta no conhecimento, enquanto só o ACCIDENS se abria à percepção. Os gregos não haviam estabelecido nenhuma substância misteriosa; pelo contrário, as propriedades da substância eram, para eles, TA SYMBEREKOTA – “*o ocorrente dado sempre já, também em e com (SYM) o existente*”. Essa traição disfarçada ao primitivo pensamento grego, efetivada na versão latina, encontrou apoio na maneira habitual de tratar as coisas: o nomeá-las, e falar delas. O SUBJECTUM da proposição encerrou subitamente a SUBSTÂNCIA, e o predicado exprimiu as propriedades. Toda a singeleza da noção de proposição não basta, adverte Heidegger, para que nos recusemos a uma pergunta: “*a estrutura da simples proposição é imagem refletida de estrutura da coisa? ou a estrutura da coisa, assim representada, se esboça segundo a textura da proposição? Não é evidente que o homem transporta sua maneira de conceber a coisa na enunciação à estrutura da coisa?*” Heidegger não quer ignorar que nada poderia ser enunciado sobre a coisa sem que esta “se tivesse feito visível”; mas, tampouco deseja ficar na ingênua suposição de que a frase espelha fielmente a coisa (o leitor aclararia bem mais este ponto se recorresse à teoria heideggeriana da linguagem; pois, para o filósofo, a linguagem *funda* – em certo sentido, *cria* – o ser. V. Hölderlin e a *Essência da Poesia* e *Carta Sobre o Humanismo*). De qualquer modo, a teoria da coisa como portadora de suas propriedades, não continua tão natural. Ao contrário, já agora nos aparece como se tendo originado do hábito e da linguagem: espelha muito mais a rotina ou o homem

que a essência da coisa verdadeira. E por muito racional que seja – ou por isso mesmo – “o conceito corrente de coisa... não capta a coisa existente, ente e atraca”.

Segunda interpretação é a que identifica a coisa com o “*perceptível nos sentidos por meio das sensações*”. A coisa é a “*unidade da multiplicidade que se dá nos sentidos*”. Essa tese também fraqueja, quando se considera que “*nunca percebemos, como se pretende, no manifestar-se das coisas, primeiro e propriamente, um embate de sensações*”. Não ouvimos desde logo ruídos, mas de saída a voz de nosso amigo e o barulho de algo determinado. Não vemos várias cores, mas uma cortina ou um quadro... “*as coisas mesmas estão mais perto de nós que todas as sensações*”. Se a primeira interpretação nos colocou a *coisidade* (substância) fora de alcance, a segunda, trazendo-nos exageradamente a coisa ao corpo, mesmo assim perdeu-a.

Mais segura parece a teoria da coisa como uma matéria *formada*. Como matéria, ela repousa em si mesma, e, como forma, apresenta seu aspecto. De resto, essa interpretação calha tão bem a uma teoria da arte: a obra, que tem de *coisidade* a matéria, como vimos, recebe a forma dada pelo artista. Precisamente a adequação perfeita entre a teoria da matéria e forma e a natureza da obra é o que se deve estranhar; pois, mais parece que essa interpretação de coisa, longe de calhar a obra, justamente se origina dela. Nesse caso, estaríamos perdidos. Quisemos determinar a essência da *coisidade* da obra, para chegar à conclusão de que a obra é a fonte da coisa? – O bloco de granito, contudo, que não é arte, tem, também, sua forma; seu puro contorno. Mas bem assim, o par de sapatos possui forma, uma forma pré-determinada pela sua utilidade: deverá amoldar-se aos pés, ser feito de tal material, confeccionado para servir. Antes de mais nada, a teoria da matéria e forma encontra nele – nos objetos ÚTEIS – uma completa adequação. Inclusive agora, é claro, que, como interpretação da coisa essa teoria nasce da obra e do útil, mais que da coisa. De fato, frente ao bloco de granito, os sapatos já não são espontâneos e naturais. Já surgem em toda sua artificialidade, e, assim, são menos *meras coisas* do que úteis. Aparentando com a obra, também fabricada, o último não é, apesar disso, igual a ele. A obra não tem nenhuma finalidade imediata, não serve para nada: nesse sentido, repousa tranquila como um bloco de granito. Eis as diferenças do útil contra a mera coisa e contra a obra, e, ao mesmo tempo suas semelhanças. A teoria da matéria e forma, baseada no ser do útil, só é tão vitoriosa porque se apoia naquilo em que mais se revela o poder produtivo do homem. Não é tão admirável que a mais ampla das interpretações do ser da coisa tenha sido originada no esforço artificial humano. O ser do útil só se efetua com a participação do homem;

nada mais natural que entre a mera coisa, a obra e o útil, fosse escolhido o último como modelo da estrutura do ser.

Até agora, portanto, nenhuma das interpretações determinou verdadeiramente o ser da coisa. Esta se negou, continuamente, ao pensamento. Talvez lhe seja essencial uma certa incognoscibilidade, sugere Heidegger: *“Este esforço de pensamento parece encontrar a maior oposição ao determinar a coisidade da coisa... A coisa pouco aparente se subtrai ao pensamento do modo mais obstinado. Ou deverá precisamente pertencer à essência da coisa esta reticência, este ser que tende a não ser nada e que descansa em si? Não deve então fazer-se familiar, para o pensamento que trata de pensar a coisa, e que há de estranho e fechado em sua essência?”*

Após esse grande prelúdio de irracionalismo, Heidegger volta à teoria da matéria e forma para novas considerações. Acha que deve haver uma razão para essa teoria ter sido a mais difundida daquelas três. Evidentemente, isso se deve a que nela se baseou o ser da coisa no ser do útil, tão próximo do homem. Lembremo-nos, além do mais, que o útil se coloca numa posição intermediária entre a mera coisa e a obra. Qual será o ser do útil?

Por meio de uma abordagem fenomenológica, Heidegger nos descreve o útil. *“O ser do útil... consiste em servir para algo”*. Um útil, como os sapatos de camponês pintados por Van Gogh, consiste em seu serviço, e seu serviço consiste num mais essencial ser do útil: o *“ser de confiança”*, a imagem tranquila do mundo que o útil fornece enquanto útil. Heidegger não se mostra aqui muito explícito, mas, talvez, o que ele queria dizer, seja, tão simplesmente, que o *“servir para algo”* do útil está radicado num certo domínio que o bom serviço confere ao utilizador do útil. *“Em virtude de ser de confiança do útil, a camponesa está seguro de seu mundo”*, diz ele: enquanto seus sapatos servirem bem, ela possui uma reserva de domínio sobre a vida; a existência formada por esse sereno império fundado na utilização dos instrumentos humanos.

Toda essa pesquisa sobre o ser do útil, contudo, foi quase uma astúcia do filósofo. Ao findar a descrição do útil, ele conclui que ainda nada sabe acerca da coisa e muito menos da obra... mas não: *“achamos o ser do útil. Mas como? Não por meio da descrição e explicação de um sapato realmente presente; nem graças a uma informação sobre o processo de confecção de sapatos; nem em virtude de ter observado a maneira real e efetiva de empregar o sapato aqui e ali; mas tão somente pondo-nos este o quadro de Van Gogh. O quadro falou. Na proximidade da obra passamos de súbito a estar onde habitualmente não estamos. A obra de arte nos fez saber o que é em verdade o sapato.”* Seria tolo, continua Heidegger, não atribuir à

obra seu valor de revelação. Não nos valemos da obra para descrever o sapato; antes, foi a obra e na obra o local da revelação do ser do sapato e, por generalização, do útil.

Que acontece na obra? *“O quadro de Van Gogh é o patentear o que é o útil”*. *“O ente sai para o estado de não ocultação do seu ser”*. Esse estado, a ALETHEIA dos gregos, é para nós a VERDADE. *“Na obra de arte se pôs em operação a verdade do ente”*. *“A essência da arte seria, pois, esta: o pôr-se em operação a verdade do ente”*.

Mas... ao tratar de arte, tem-se a ver com a beleza, não com a verdade. A verdade pertence ao campo da lógica. *“Ou com a proposição de que arte é o pôr-se em operação a verdade se revive aquela opinião, felizmente superada, de que a arte é uma imitação e cópia do real?”* *“De nenhuma maneira”*.

“Então, na obra não se trata da reprodução dos entes singulares existentes, senão, pelo contrário, da reprodução da essência geral das coisas”. Heidegger nota que não haverá dificuldade, por exemplo, em considerar que um templo não reproduz nenhuma verdade particular. Porém, não só um templo, como toda autêntica obra de arte, revela a verdade: a essência geral das coisas. Pensamos que ao menos um grande artista moderno coincide, aqui, com o filósofo: Mondrian, para quem a pintura devia estabelecer na tela, uma verdade universal, o ritmo do não particular.

Essa verdade que a obra revela, não é nada definitivo ou estático. Ao contrário, é mesmo um PROCESSO; a obra *põe em operação a verdade*. Isso fornece a Heidegger a suprema oportunidade de uma pergunta: *“pode em geral acontecer a verdade e ser assim histórica?”*

Antes de atacar o novo problema, quer nosso filósofo resumir o caminho já percorrido. Buscávamos a realidade da obra. Comprovou-se que o mais real na obra era seu “cimento de ociosidade”. Para encontrar o ser da coisa, foram insuficientes os antigos conceitos, dos quais, o dominante estava baseado no ser do útil. Ao definir o útil, deixamos que o fizesse uma obra.

Acabamos caracterizando esta última pela verdade. Erramos, então, ao supor que a realidade da obra estava na sua base de coisidade. Em suma, *“o cimento da coisa com que quisermos captar a mais patente realidade da obra não pertence desse modo à obra”*. Só foi, no entanto, o caminho para chegar ao ser da obra, que é a verdade. *“Que é a verdade mesmo que às vezes acontece como arte? Que é este pôr-se em operação (da verdade)?”*

A OBRA E A VERDADE

O esforço de entender a obra de arte como coisa fracassou, porque não se dirigia a aprendê-la em si. A obra em si, só será acessível depois de a livrarmos de qualquer relação com o que não é ela mesma. Não é assim que age o próprio artista? *“Precisamente na grande arte... o artista queda ante a obra como algo indiferente, quase como um conduto à produção, que se detém a si mesmo, uma vez criada a obra”*.

As estátuas e os quadros, nos museus e coleções, estão fora de seu meio: não são em si, estando longe de seu ambiente. O templo grego e a catedral da Idade Média, firmes sempre em seu lugar, tampouco não estão em seu mundo. *“As obras já não são o que eram”*. As que achamos são as mesmas, *“mas elas mesmas são as passadas”*. Nessa qualidade, diante de nós as antigas obras de arte não são obras em si, mas objetos conservados na tradição. *“Por mais que toda cultura artística se tenha elevado ao extremo, para cultivar a obra por ela própria, só alcança sempre o ser-objeto da obra, que não é seu ser-obra”*.

Então talvez pertença à obra, intrinsecamente, o estar em relações: *“a obra, como tal, unicamente pertence ao reino que se abre por meio dela”*.

Tomemos por exemplo um velho templo grego, que rodeia a imagem de um deus. *“Mediante o templo está nele presente o deus”*. O templo reúne em seu torno um sistema de relações humanas, de concepções e emoções sobre a vida, a morte, a felicidade, a vitória ou a desgraça — e *“mundo deste povo histórico”* — e o espírito dos que ergueram o edifício.

O templo, descansando sobre um lugar, realça os próprios elementos da natureza. Opõe-se ao mar e à nuvem, aos animais e às plantas e, opondo-se a eles, ressalta-se como uma moldura de totalidade, que surge desse contraste com o templo. *“Este mesmo nascer e surgir em totalidade foi chamado cedo pelos gregos a PHYSIS”*, que *“ilumina ao mesmo tempo aquilo onde e no que funda o homem a sua morada”*. Nós o chamamos TERRA; não terra como simples depósito de matéria ou termo astronômico, mas, antes, o solo da natureza onde se desenrola à ação criadora do homem, e, por assim dizer, a resistência da natureza frente a ele.

O templo, uma vez erguido, *“dá às coisas sua fisionomia e aos homens a visão que têm de si mesmos”*. Valoriza e revela um mundo, e esse mundo humano em relação à terra (é assim como uma FORMA de Cassirer, em sua auto-revelação; uma criação do homem, formulação do seu habitat). *“A obra abre um mundo e o mantém em imperiosa permanência”*. *“Ser obra significa estabelecer um mundo”*, mundo que não é o *“mero conjunto de coisas existentes contáveis ou incontáveis”*, mas que *“se mundaniza e é mais existente que o apreensível e o perceptível onde nos cremos em casa”*, mundo que é o *“sempre inobjetivável e*

de que dependemos”, e que só pode ser a autoconsciência humana, visto que “a pedra não tem mundo, e as plantas e animais tampouco o têm!”.

Ao estabelecer um mundo, a obra de arte se vale da matéria. Qual é a essência da matéria-prima? A matéria, no útil, é tanto melhor quanto mais se esgota, entregando-se sem resistência à utilidade e ao serviço: o couro do sapato é tanto melhor quanto é mais favorável ao andar. Ao contrário, a matéria na obra não se oculta nem se exaure: sobressalta e revela em contraste com o mundo. Nunca o som é mais som que na música, a cor mais brilhante que no quadro, a rocha mais rocha que no templo, e na poesia a palavra iluminam o som e a dicção (temos a impressão de que Heidegger, se fosse escultor, seria como Henry Moore; um artista que não deseja fazer da pedra uma cabeça, mas da cabeça uma pedra... de ato, não é geral, entre os artistas de hoje, o desejo de realçar, pela forma, a própria matéria na obra? Malevitch, com seu *Branco Sobre Branco*, quer destruir a figura em benefício do quadro como virtualidade criadora; Pevsner destrói suas formas a cada instante, transformando-as, e Mondrian quer dissolver a figura para exprimir a criação mesma, em puro estado).

Assim, a matéria, identificada como a TERRA, é o limite da obra, o ponto onde o MUNDO se acaba no nada. “A terra é o impulso infatigável que não tende a nada. O homem histórico funda sobre a terra sua morada no mundo”.

A obra dá à terra seu ser-terra, marcando-o como limite do mundo. A terra é, justamente, o não-mundo, e se o mundo é a consciência e as formas do homem, ela é o desconhecido e o inapreensível. A pedra: se a quebramos, não a captamos; se a simbolizamos, por números, em peso, extensão etc., perdemos, ainda assim, sua essência. Pois a essência da terra é não ter essência, fugir ao ser e do ser. “A terra só se ilumina como é ela mesma onde se preserva e conserva como essencialmente infranqueável, retrocedendo ante cada descobrimento, quer dizer, sempre se mantém fechada”.

Queríamos conhecer a obra em si, a obra repousando em si mesma. Demos a obra, no entanto, como um ACONTECER: o processo, a dialética do mundo e da terra. Como aceitar, então, esse dinamismo? Não é o repouso o oposto do movimento? Na verdade, o repouso não exclui o movimento; o inclui, já que o que se move pode repousar. Se o repouso assim faz, pode haver um repouso que é “uma íntima concentração de movimento”, ou “a mais alta mobilidade”. “O repouso da obra que repousa em si é desta classe”. Chegaremos a ele, compreendendo a mobilidade do acontecer na obra.

“O mundo e a terra são essencialmente diferentes entre si e não obstante nunca estão separados. O mundo se funda na terra e a terra irrompe no mundo”. “O mundo intenta, ao

descansar na terra, sublimar a esta. Mas a terra, como salvaguarda, tende sempre a internar e reter em seu seio o mundo". Nessa luta, cada lutador se ergue "*na auto-afirmação de sua essência*". A obra põe em operação a verdade, nesse acontecer da luta entre terra e mundo. E que é essa verdade?

"*Verdade é a essência do verdadeiro*". Mas... não confundimos sempre essência com verdade — o essencial de uma coisa não é sua verdade? Agora buscamos a essência da verdade, não a verdade da essência. Será isso "*uma curiosidade, a vazia enganabilidade de um jogo de conceitos — ou um abismo?*"

Sempre entendemos a verdade só como correção... e, no entanto, a ideia de correção é, evidentemente, anterior à manifestação da verdade — uma das tiradas heideggerianas contra a falsa lógica.

Afinal, todo ente reserva sempre sua verdade como oculta, não se dando, jamais, inteiro ao pensamento. Este "*raro antagonismo da presença*" deixa ao ente revelado o quantum de uma ausência indefinida. "*O ente se nos nega com exceção daquele ponto único... quando só podemos dizer, do ente, que ele é*". Assim, a ocultação do ente não é "*o limite do conhecimento, mas o começo da iluminação do iluminado*".

"*Este ocultar-se é um dissímulo. Que o ente como falsa aparência possa enganar-nos é a condição para que nos possamos equivocar*". "*A ocultação se oculta e se dissimula ela mesma*", e que faz com que a desocultação não seja nunca um estado existente, mas um acontecimento.

"*A verdade é em sua essência não-verdade*", o que, entretanto, "*não quer dizer que a verdade seja no fundo falsidade*".

"*A beleza é um modo de ser da verdade*", em operação na obra, mas não de uma verdade particular: da VERDADE, processo universal, jogo mútuo entre mundo e terra. Quando a verdade acontece no quadro de Van Gogh, não ocorre porque se tenham pintado corretamente os sapatos ou qualquer outra coisa, mas porque "*ao manifestar-se o ser útil dos sapatos*", *o ente em totalidade consegue a desocultação*, revelando a luta entre o mundo e a terra, a iluminação e o ocultar-se.

Como seus precursores filosóficos, Schelling, Hegel e Schopenhauer, Heidegger vê, na obra de arte, uma revelação metafísica, um caminho para a verdade universal. Ao conceber, porém, essa verdade, o pensador existencialista lhe empresta as cores de seu historicismo e, mais ainda, de seu fundamental *irracionalismo*. A obra não existe, para ele, fora de suas relações: criação do mundo de um "povo histórico, a obra de arte só atinge sua essência num

determinado momento histórico: seu tempo. Para o pensamento de Heidegger, pouco importa que ela siga ou não reconhecida em seu preciso tempo, já que a flexibilidade do processo humano pode antecipar ou adiar a formulação artística. A obra não existe para seu criador, mas para a coletividade, com cujo espírito o mundo expresso na obra coincide. Então, é como se um ZEITGEIST fosse o autêntico autor da obra: não é uma tese caríssima aos filósofos da arte, alemães? De resto, como é lógico, o historicismo contamina a crítica: e não vemos nas obras gregas nosso mundo e nossa estética. Por isso é que nenhuma cultura triunfou no esforço para erigir a obra em si própria *ad aeternitatem*. Para nós, tal historicismo aparece como corolário do existencialismo, justificado pela estrutura do pensamento de Heidegger. Mas, assim como a verdade-não-verdade não se confunde com a falsidade, o historicismo não significa que, até essa ideia de historicismo, seja relativa e histórica – esse é um ponto paradoxal, realmente acima dessa logiquinha de coerências tão desprezada pelo filósofo. Quanto ao tema da irracionalidade, lembremos que Heidegger já concluíra o exame das interpretações correntes do ser da coisa, perguntando significativamente se a coisidade não seria irracional. Sua TERRA, como entidade auto-ocultante, faz a garantia do irracionalismo. Somente é preciso ver quanto essa atitude é sadia, em comparação com o antigo e emperrado paralelismo entre o ser e o conhecer. Como já se observou, a crença de que o conhecimento abrange todo o ser, foi o mais arraigado dos preconceitos filosóficos. Até me Hume e Kant ele aparece, apenas invertido: se para Descartes todo o ser pode-se conhecer, a decorrência lógica do pensamento kantiano era de que, se não pode haver conhecimento, não há ser: o ceticismo. Por isso, foi Kant contra o *psicologismo*; mas seu Deus, sua consciência e sua extensão não passam de termos lógicos sem correspondência ontológica — não foi ele o grande arrasador das provas ontológicas tradicionais? Enfim o irracionalismo é muito coerente dentro do existencialismo: pois como agudamente escreve Sartre na introdução de *L'Être et le Néant*, a grande vantagem da filosofia existencial em limitar o ser ao fenômeno, tinha de ser compensada fazendo da essência a “razão final da série de fenômenos”; razão sempre inatingida – e, portanto, outro caminho para o historicismo, num único meio de escapar à vulgaridade de um empirismo. Se o fenômeno mostra o ser, mas parcialmente, então, só todos os fenômenos nos revelarão o ser total: mas isso contraria a limitação da vida humana. E é aí que se harmonizam, no sistema do existencialismo, o senso histórico com o senso do irracional.

Finalizando esta parte, uma nota: na edição em espanhol, *El Origen de la Obra de Arte, in Arte y Poesía* (M. Heidegger) Fondo de C. Econ, 1958, o tradutor e prefaciador Samuel Ramos, comentando que Heidegger se distancia dos idealistas da estética (Croce, Collingwood

etc.) ao valorizar o elemento material da obra, aponta como problemática se a tese da matéria realçada na obra pode ser aplicável a todas as artes. Para ele, talvez, não fosse aplicável às obras de arte que devem sua existência física à matéria extraída diretamente da natureza: pintura e escultura. Ora, não só Heidegger inclui explicitamente música e literatura em sua tese, como esta se revela perfeitamente conforme as modernas tendências dessas artes (p. ex., a música concreta com Webern e a melopéia de Pound na poesia). Além do que, o que ocorreu foi ter o ilustre prefaciador confundido os dois significados de matéria no texto do filósofo. Aí aparecem matéria, cimento cósmico concreto, e matéria identificada com a revelação da TERRA. E, mesmo assim, só um vulgar materialismo negaria a qualidade material ao som. A matéria para artes interiores, como música e poesia, não é, necessariamente, a matéria visível das artes plásticas. Em todos os casos, a objeção foi apressada e dispensável.

A VERDADE E A ARTE

Que é a verdade, e como pode acontecer na arte?

Toda interrogação sobre a obra, não se completa senão ao encará-la como efeito de uma criação: já na própria palavra OPERA, ecoa o sentido de elaboração. Inclusive, o que tem a obra de si mesma consiste em ser elaborada, e não podemos concebê-la sem ligá-la a um criador.

Dizê-lo, último, nos interessa, sobretudo, investigar a atividade artística, pois é o que se apresenta nele de específico, em relação à obra.

A criação do artista coincide com a confecção do útil? Aparentemente sim; mesmo os gregos, chamavam TECHNE tanto a arte como a artesanaria. Precisamente essa semelhança, contudo, afasta a ideia de *ofício* que primeiro vem à mente quando comparamos o artista e o artesão. Na realidade, TECHNE, não significa ofício, mas uma certa espécie de saber. “*Por isso o artista é um TECHNITES, não porque é também um artesão, mas porque, tanto a produção da obra, quanto a produção do útil acontecem naquela outra produção que faz pró-vir o ente pela sua aparência à sua presença*”.

Se não vamos pensar a essência da criação pela artesanaria, pelo ofício, só nos resta pensá-la pela obra. Assim, se por um lado a obra só chega a ser pela criação, por outro aspecto *a essência da criação depende da essência da obra*. Eis por que só agora tratamos da obra como criada (e é em virtude disso que se explica aquele círculo inicial de reciprocidade entre o artista e a obra, que enfrentamos no começo de nossa mediação).

A interpretação grega da atividade artística como um saber nos reconduz a considerar a obra como revelação da verdade. “*Até que ponto tem a verdade... uma relação com a obra? Pode-se conceber isto pela essência da verdade até agora aclarada?*”

Nessa passagem, Heidegger retorna a uma das leis básicas do pensamento existencial, notadamente às ideias de Husserl, seu mestre: vai defender o fenômeno como real instrumento de iluminação do ser. Esta é a grande diferença entre o fenômeno de um Kant, que esconde a coisa em si, e o fenômeno de Husserl, que só vale como revelação do ser. Retomando uma ideia de *O Ser e o Tempo*, M. Heidegger, afirmando que “*a iluminação da potência e a instalação no patente se pertencem mutuamente*”, sugere que é apenas no próprio ato perceptivo que reside a verdade. Por isso ela “*não existe de antemão nas estrelas*”, não é uma ideia platônica, mas habita precisamente no fenômeno e na percepção. Por isso ainda, caracterizada como *existencial*, ela “*acontece historicamente em múltiplas formas*”. Historicamente equivale, como é lógico, a irreversivelmente: “*a instalação da verdade na obra é a produção de um ente tal como antes ainda não era e posteriormente nunca voltará a ser*”.

Ideia querida do existencialismo, conclusão lógica da fenomenologia husserliana e pós-husserliana, a afirmação do fenômeno como a “*patência do ser*” dá à estética de Heidegger sua mais característica marca *existencial*. Pois nela a verdade determina o ato, e o fenômeno é a própria forma de toda e qualquer auto-oferta da verdade. É assim, por meio da vida humana, que se atinge a verdade, e se esta condiciona a essência da arte, também a arte é alcançada no campo da existência. Aqui repousa a noção dominante de uma estética existencialista, de resto, nesse ponto, apenas uma derivação da teoria do conhecimento; para o autêntico existencialista, a conceituação do fenômeno como positiva revelação do ser, implica necessariamente na refutação de qualquer essência alheia ao domínio fenomênico. Se o fenômeno se torna um aparecer inequivocamente ontológico, a decorrência imediata é a de que não há ser fora da sua manifestação em fenômeno: mas a prova de que existencialismo não é empirismo é que o ser como totalidade só se oferece na totalidade dos fenômenos, e sendo essa conjunto incompatível com os limites da vida humana, guardará sempre o ser uma reserva de ocultamento e mistério. Não é justamente por isso que Husserl vê no mistério a racionalidade da própria condição humana? Sem deixar de ser absurdo, o mistério ganha a função de estrutura da existência.

A luta do mundo e da terra, que constitui a verdade, é fixada na obra de arte como sua FORMA. E porque é necessária a terra para o mundo, porque essa luta realça a própria terra, e não se realiza na obra sem o emprego dela, é que, aparentemente, a produção da obra surge como artesanaria, ofício manual, o que de fato não é.

Toda vez que se fala em artesanaria, ainda que pareça negá-la como elemento essencial da arte, vem à tona a semelhança do útil com a obra (inclusive aqui se torna artesanaria como produção do útil. O útil e a obra são seres produzidos, e somos tal, caminhos para a verdade. Apesar disso, é da essência ser-útil do não ressaltar essa particularidade, mas, ao contrário, esquecê-la na rotina de seu serviço. Claramente, então, se ergue a diferença essencial entre o útil e a obra. A obra jamais olvida seu ser-criado. Sua Missão é mesmo enfatizar o fato de ser produto, já que o único produto que ela revela é a verdade. Por isso, a obra não mostra o artista, mas a ela própria, como se nela o criador se esgotasse na criatura. A obra de arte “*não deve dar a conhecer o ‘N. N, fecit’, mas deve manter a descoberta a simples ‘factum est’*”.

Mas, porque o seu ser-produzido se confunde com sua função de mostrar a verdade, a obra é também um tipo especial de existente - o inabitual. Em geral, diz Heidegger, “*podemos advertir, em todo existente que é: mas só é advertido para logo ser esquecido como habitual*”. “*Não obstante, na obra, o que é como tal resulta precisamente o não-habitual*”. Tanto mais obra, tanto mais “*estranha e solitária*” ela se apresenta. “*...mais puramente está a obra extasiada no manifesta do ente por ele mesmo aberto, mas simplesmente nos insere nesse manifesto e ao mesmo tempo nos tira do habitual: Seguir esse caminho quer dizer transformar as referências habituais com o mundo e a terra, e acabando com toda ação, estima, conhecimento ou visão correntes, ater-se a essas referências para demorar-se na verdade que acontece na obra*”. Este é outro tema tradicional da filosofia husserliana, que exige para a intuição fenomenológica a completa ruptura com o habitual. Também em Bergson, a intuição nos arranca à rotina da vida, e nesse sentido ainda o que Ortega dizia que “*filosofar es no-viver*”.

Só utilizando a conduta transformada, com o rompimento com o hábito, se permite ao homem CONTEMPLAR a obra de arte, na medida em que contemplar uma obra é “*deixá-la ser o que é*”. Se uma obra necessita dos criadores, tampouco dispensa a contemplação. Mesmo a criada não pode “*chegar a existir sem a contemplação*”. “*Mas se uma obra não encontra de imediato a contemplação que corresponde à verdade que acontece nela, isso de nenhuma maneira significa que a obra seja obra sem a contemplação. Se é uma obra, sempre fica referida aos contempladores ainda quando tenha de esperar por eles e adquirir e agradecer o ingresso deles em sua verdade*”. Muitas vezes, portanto, a obra de arte pode estar voltada para o futuro. Independente de coincidências cronológicas, o ser-obra da obra só se efetiva, contudo, quando o mundo da obra encontra a correspondente contemplação. (Nesse sentido, as obras de

Stendhal são agora, mais que em seu tempo, se não no seu quadro social, pelo menos em sua mensagem especificamente estética – para dar apenas um exemplo).

A contemplação da obra como obra é um saber. Mais ainda, um SABER-QUERER, como a experiência fundamental do pensamento em “SEIN UND ZEIT”. Portanto, uma atitude existencial que não “*isola o homem de suas vivências, mas as insere no pertencer à verdade que acontece na obra, e assim funda o ser-um-para-outro e o ser-um-com-outro como o histórico suportar do existente (DASEN) pela relação com a não-ocultação*”. Daí não se confundir jamais com a mera habilidade de conhecer por gosto o formal da obra.

Assim, a realidade da obra se determinou pelos elementos fundamentais derivados da essência do ser-obra. E – paradoxo – não se conseguiu determinar a obra como coisa e pela coisa (V. *A Coisa e a Obra, parte II*), mas, bem ao contrário, foi a obra quem iluminou o ser-coisa da coisa. Principalmente foi o papel da TERRA, em acontecer na obra, que fundamentou a coisidade,

A arte é “*um devir e acontecer da verdade*”. Então procede esta do nada? Sim, se o nada é a negação do ente, e ainda mais se o ente é aquele “*existente habitual*” que “*ao estar aí a obra, nasce e perece como o único ente presumidamente verdadeiro*”. De fato, se a obra não prescinde, para ser, da contemplação, e na contemplação se dá o fenômeno que revela a verdade, então esta verdade e a própria obra, em plena historicidade, cercam-se do nada.

Porque é uma negação do habitual, a arte surge como inovação, como projeção do ente novo que recusa o ser ao habitual; a arte é POESIA. Poesia que não é assim imaginação espirituosa, mas fundação do ente verdadeiro e, ao mesmo tempo, um grave dar conta da verdade (justamente nesse sentido criador os gregos entendiam a palavra: de POIEO, fazer); e poesia não no sentido de forma da linguagem, mas num mais amplo e comum a toda atividade artística. No entanto, se POESIA assim concebida não se restringe à linguagem, isso não quer dizer que a verdadeira linguagem não seja poesia. Como forma verbal, a poesia é o “*dizer da desocultação do ente*”. Em dois parágrafos, Heidegger nos dá uma *avant-première* da tese desenvolvida em Hölderlin e a *Essência da Poesia*, que poucos meses depois seria escrita.

De qualquer modo, aqui o que nos interessa é a POESIA como essência de toda arte. Perto do fim do ensaio, o filósofo censura com severidade o conceito moderno de criação livre, para afirmar que “*a projeção poética sai do nada enquanto nunca toma sua oferenda do corrente e já agora ocorrido*”, mas “*não sai jamais do nada devido a que o projetado por ele só é o destino mesmo já previamente mantido da existente histórica (DASEIN)*” – o que significa que a arte e sua verdade sempre se projetam para os futuros contempladores, “*para*

um grupo humano histórico” – e não é nem pode ser, por isso, irresponsável. A ideia da liberdade (artística) ganha, aqui, em Heidegger, a nobreza de uma concepção que mantém inseparáveis o livre e o responsável.

Nosso filósofo termina esta parte concluindo que, “*sempre que o ente em totalidade, como ente mesmo, reclama a fundação no manifesto, logra a arte como instauração em sua essência histórica*”. Para Heidegger, isso sucedeu na Grécia, na Idade Média, e desde aí em diante. Quase parece que ouvimos, ainda que mais metafísico, Herbert Read em sua tese de que a arte é forma avançada de consciência histórica. Pois, “*a arte é histórica e como tal é a contemplação criadora da verdade na obra*”.

CONCLUSÃO

O pensamento de Heidegger apresenta certos pontos fundamentais em profundo desacordo com vários preconceitos filosóficos do Ocidente. Talvez a principal divergência se encontre na interpretação da racionalidade. Mesmo para o leigo em filosofia, o conceito de RAZÃO dos pensadores existencialistas dissenterá integralmente de sua conceituação clássica: para um Jaspers, por exemplo, a razão é bem outra coisa que a lógica, *coerente* e estática racionalidade da filosofia anterior. Mas, se julgarmos sem apriorismo, parecerá mais natural que os pensadores modernos tenham conservado o nome, tendo mudado em tanto a significação. Tudo isso vem a propósito do que no presente ensaio, Heidegger encara a razão humana como bem diversa da tradicional; mas significativo é que ele nunca fala tanto em irracional quanto seus críticos – ao contrário, embora empregue o termo, em certa passagem no final do exame da teoria da coisidade como substância, ele equipara *racional a perceptivo*, sugerindo nitidamente que o *irracional é mais racional do que o racional*. A confusão de termos é, no entanto, apenas aparente; num certo sentido, Heidegger ainda fala de uma razão entendida como preconceito logicista – e como tal a combate – à qual se opõe a vantagem do *irracional*; e noutra sentido, ele já nos fala de uma nova razão, concebida mais ou menos à muda do racionalismo orteguiano, como a “*vida dando conta de si própria*”, muito além dos limites da mera *coerência* imposta pela lógica.

Assim, o irracionalismo de Heidegger é, pura e simplesmente, sua oposição a um *determinado conceito de razão* (Ferrater Mora), e não a toda racionalidade. Não se trata, para ele, de chegar ao ser por outra via que não seja a razão — não é um mistério — mas, tão-somente, de alcançar o ser por meio de uma racionalidade mais ampla, mais existencial, uma RATIO que compreende e incorpora, com extraordinária lucidez, os absurdos e os paradoxos

da condição humana. E, afinal, será difícil aceitar Heidegger sem aceitar suas premissas, suas intenções de pensador profundamente original e recriador. Se cada vez que ele fala em razão, exige-se uma completa concordância com um antigo conceito dessa faculdade, a exigência violenta a liberdade da nova filosofia. Para uma outra ontologia, uma outra razão.

A falta desse esforço de simpatia, pode conduzir até seu tradutor (edição em espanhol, F. C. Econ. s d., trad. de Samuel Ramos, Univ. do México) a perguntar, entre hostil e descrente, se o irracional pode ser trocado em termos de uma “normal compreensão lógica”.

A nosso ver, as perguntas desse tipo, quando endereçada aos sistemas existencialistas, perderiam toda oportunidade se se levasse em conta que jamais se deve pedir ao existencialismo o que é estranho à sua natureza. Toda a filosofia deve dar conta da verdade, mas a verdade é o próprio ser, do qual derivam, logicamente, as demais verdades subordinadas. Para o existencialismo, o ser fundamental e irreduzível é a *existência humana*. Logo, a grande verdade é a existência do homem. Fora daí, a verdade é que depende desta. Inclusive, não é a verdade que precede à existência, mas o oposto: “só pode haver verdade porque um aspecto constitutivo da existência é revelar-se a si próprio” (Heid. *Sein and Zeit*, 1929, 1º vol., pág. 230), e, por isso, também, é que, “na existência está tanto a verdade como a falsidade” (ib., pág. 222). Se nenhuma verdade pode, então se opor ao ser da existência, decorre, necessariamente, que toda verdade é subordinada às características essenciais do existir. Ora, o ser da existência humana é essencialmente histórico: “*O homem é um ser histórico... o ser-para-a-morte... é o fundamento verdadeiro do caráter histórico da existência humana*” (ib., pág. 386). Porém, se a existência é histórica qualquer verdade, menos esta, também a é. *Qualquer verdade é histórica. “A afirmação de ‘verdades eternas’... não é mais que o ressaíba dos prejuízos da teologia cristã*” (ib., pág. 229, 230). As verdades são históricas porque a existência é histórica e porque é a existência quem funda as verdades: a verdade de cada coisa é uma criação da existência, e, por isso, a verdade de cada coisa não é completa pelo fato de a existência tampouca a ser. Por isso, o ser de cada coisa sempre se nega e se reserva, e só a totalidade da vida humana, em toda a História, poderia dar a essência da coisa finalmente completa. Toda verdade, inclusive as *verdades eternas, são criações da vida humana*. Que vem a ser, porém, o *irracional* de Heidegger, senão a referida reserva e ocultação dos seres, em virtude de seu caráter histórico? Por que motivo especial não poderia chegar esse irracional, de fato tão pouco irracional aos termos da compreensão humana? Por outro lado, se a pergunta se referir exatamente à reserva ignota do ser, então ela não tem sentido, porque, em face mesmo da historicidade da existência, tal pergunta jamais se poderia propor, a menos que a filosofia passasse a uma adivinhação

absurda. A parte do ser que não conheço, desconheço porque futura; e, precisamente por isso, ninguém tem o direito de me exigir que a descreva, para qualquer compreensão; porque, aliás, se eu pudesse descrevê-la, se pudesse predizê-la, já não seria futura.

“*Sempre que a arte acontece... produz-se na história um impulso e esta começa ou recomeça*”. A arte é determinação histórica de um povo ou de uma época. Mas pode muito bem – adverte o Heidegger do Epílogo de seu ensaio — falhar nessa missão, como previa Hegel. Transferindo a pergunta de Hegel para nossos dias, Heidegger interroga nosso tempo a saber se nossa arte está ou não cumprindo sua energética função. A resposta, o filósofo não nos dá limitando-se a indicar que, se a arte contemporânea obtiver êxito, tal sucesso se passará dentro da teoria com que se pertenceu descrever a “origem da obra de arte”: isto é, também nas obras de hoje se terá posto “em operação a verdade”. Isso foi, infelizmente, o que não entendeu o prefaciador Samuel Ramos, que quis ver nessas reticências de Heidegger “seu profundo desacordo” com a arte moderna! Consideramos essa dedução completamente arbitrária: se Heidegger defina a arte como determinação histórica, é evidente que a coloca voltada para o futuro – e, portanto, talvez simplesmente não seja ainda possível divisar as determinações impostas ou não pela arte contemporânea, mesmo porque o filósofo, escrevendo em 1929, torna ainda mais compreensível sua cautela.

Se Heidegger se abstém de um juízo sobre a arte moderna, juízo que, de resto, não pertence ao campo de suas considerações, isso não nos impede de observar quantas coincidências se dão entre sua estética e a nova arte. A alta valorização da arte como revelação metafísica, a reafirmação da independência objetiva da obra, a importância concedida à matéria prima, e o entendimento de uma arte histórica como eminentemente criadora – tudo se contrapõe à arte pela arte, ao subjetivismo, ao idealismo, e à superficialidade figurativa das estéticas de aluguel. A obra de arte é, para Heidegger, uma criação determinada, uma via para o ser, e, sobretudo, um denso fenômeno cultural. Toda a perdida dignidade da obra estética foi resgatada nessa moderna teoria da arte. A atividade artística ganha nela o domínio das formulações humanas, da marca superior que o homem imprime ao seu ambiente, como um senhor em seu império. Na longa luta contra a resistência da terra, a arte é a aliada dos homens, e na batalha pela instauração de um mundo, ela assume as glórias da vanguarda. Ela é nobre, tanto quanto necessária. Através dela, realiza-se a *mimesis* não do já existente, mas dos infinitos planejamentos do espírito humano. E essa aliada não é, também, a mediadora entre nós e a terra? Não é, por isso, que tão espiritual como é, ainda assim e pelos sentidos que ela se oferece, consagrando nessa estesia a reciprocidade do homem com a sua morada? Chegados aqui,

julgamos entender por que o existencialismo está tão apto a atingir a essência da arte, e porque sua maior figura tão galhardamente o conseguiu. Pois, tudo se resume em que, nas palavras de Heidegger, “*a arte vale como expressão da vida do homem*” — e só porque nos toca tão de perto, vale tanto para nós.

Poesia para amanhã (30/04/1960. Edição 00100)

Assunto: poesia brasileira.

Época: década de 22.

Autor: Oswald de Andrade:

“Lá fora o luar continua

E o trem divide o Brasil

Como um meridiano.”

Anti-retórica, economia verbal, quase um Haikai: alta poesia; palavra viva. Autenticidade: vivência de toda uma geografia. O nacional com sentido de realidade experimentada.

“Apenas o sol se move
nessa paisagem sem bois,
sem cabras e sem ovelhas,
sem antes e sem depois.”

Retórica, desperdício, métriquinha do tempo do onça, rima a rima pela rima; palavra ôca. Monotonia, desinteresse. Poesia cômoda. Burocracia da forma.

Poesia brasileira, 1955-1960: (1955) Murilo Mendes canta a Sicília. O apogeu de uma funda dialética espiritual. (1956) – Cassiano Ricardo mostra as suas riquezas; Cecília Meireles continua o império da musicalidade transparente. (1958) Manuel Bandeira brilha na estreia da tarde, novo *Goethe*, il miglior fabbro em clássica serenidade; (1959) *Drummond* passa a vida a limpo, tira conclusões filosóficas de seu estar no mundo, a metáfora da existência humana. Mário de Andrade e Jorge de Lima (Invenção de Orfeu, 1952), mortos.

Situação: boa poesia, a dos poucos mestres surgidos em 1920, no máximo em 1930. Nenhum grande poeta desde 1940. Exceção única: João Cabral de Melo Neto, com *O*

Engenheiro (1945) e a *Psicologia da Composição* (1947). Tentativas de vanguarda reduzidas ao concretismo de S. Paulo (em pouco tempo incrivelmente frustrada) e aos concretos do Rio, que se tornaram em breve neoconcretos.

Objetivo desta seção: estimular todo esforço de pesquisa *formal* – entendendo-se FORMA pelo complexo expressivo da linguagem: som e significado, num sentido cassirereano de verdadeira fundação cultural, a realidade expressa do diálogo homem-mundo e consequentemente condenar qualquer conformismo.

Dentro dessa posição, não condenamos *nada* a priori: não somos contra o verso, a rima etc; mas radicalmente contrários aos versos, rimas etc. que têm inundado a praça nos últimos quinze anos. Por outro lado, não pretendemos fazer da seção um abrigo incondicional de experiências neoconcretas – não temos compromisso dessa espécie. Há, é claro, um conformismo neoconcreto, o escrever à la SDJB por moda ou esnobismo. Ninguém duvide que isso não seja malhado aqui. Mas temos o maior respeito pela honestidade de certas tentativas *neo*, e é natural que ao encontrar essa sinceridade sejamos mais simpáticos do que ao criticar a versalhada oficial dos “*nossos mais altos poetas*”.

Quanto aos grandes criadores consagrados, Bandeira, Drummond, Murilo, queremos deixar claro: recebem nossa admiração, nosso amor de leitores mais do que comunicados. O que não significa que reconhecemos qualquer necessidade de imitá-los. Pelo contrário, acreditamos serem eles poetas dos mais pessoais: coisa facilmente verificável. Sempre pensamos impossível fazer de cada poetinha um homem lançado na agitação espiritual de um Murilo Mendes, uma sensibilidade parametafísica como é Drummond, ou um virtuose com o lirismo de um Bandeira. E mais (seria injusto e ridículo negá-lo): temos para nós que a forma desses autores está em íntima relação com suas atitudes de visão-de-mundo. (Repetimos aqui: nosso conceito de forma não isola do conteúdo; antes não sabemos como em arte se possa falar de conteúdo sem atingi-lo pela forma, de modo que os dois se resumem na mesma coisa: todo conteúdo é formal, e toda forma é conteúdoística). Agora: tanto Bandeira como Drummond como Murilo como Cecília, longe de se negarem, se continuaram nos últimos cinco anos. Ou, se quiserem, ainda desenvolveram mais as próprias potencialidades. A prova é que quando um Bandeira faz poesia neoconcreta, sua melhor peça é a que se caracteriza pela grande constante bandeireana – ritmo: A Onda. Não nos iludimos. Os grandes poetas modernos do Brasil são inimitáveis, irrepetíveis. Afinal, eles só aproveitaram, e muito bem, a liberdade de expressão que o espírito de 22 lançou no País. Eles podiam, como Cézanne ao tomar conhecimento de que os novos pintores o copiavam, dizer essas maravilhosas palavras: “se eles tentam em meu nome

formar uma escola, diga-lhes que eles nunca entenderam, amaram, o que eu fiz.” A única lição de Bandeira é sua própria liberdade. Não se pede que ele seja imitado em sua forma, mas seguido em sua autêntica e libérrima disposição artística. O caminho para alcançá-lo não é de modo algum copiá-lo; é até negá-lo, para se afirmar. O gênio sempre repele seus anteriores, para coincidir com eles no que a tradição tem de essencial: a força viva da renovação histórica.

Mas é possível que se esteja insistindo no *rumo errado*. Na realidade, os altos poetas de hoje não chegam a imitar os modernistas. Imitam mesmo os parnasianos, os românticos, e ainda há os que imitam o grande Neruda em sua estúpida desbotada poesia social. São uns anêmicos: matam mil vezes a poesia em cada verso, mas, para consolo, são todos uns senhores que não passarão da consagração de coquetel. Sua obra – que alegria! – daqui a cinquenta anos não constará tanto das histórias literárias quanto dos documentários de colunas sociais. *Sic transit...* E ao iniciar essa seção, até a endereçamos mais aos desconhecidos poetas novos que a esses sagrados animais. Esperamos que a promessa de livros venha cheia de jovem audácia, mesmo porque os altos poetas já têm seus críticos certos: o sindicato dos book reviewers que de vez em quando executam suas barbaridades no campo da criação. A novidade, a originalidade em poesia, como em toda arte, não é assunto; o tema está, pelo contrário, sempre submetido a determinadas constantes humanas, e só a FORMA em que esses são representadas confere à arte sua capacidade vivificadora. Se há constantes existenciais, no entanto, é preciso ver que elas existem universalmente.

O lema da arte social não deveria ser um objetivo político meramente impingido, mas a justa indignação diante de um ambiente que não tardará a ser mudado. É a indignação o que comoverá o homem do futuro, não o ambiente, que ele desconhecerá. Muitos poetas de agora, obstinados numa arte social, não atingem esse ponto alto de expressão – e contudo o ajustamento da poesia ao tempo histórico será sempre técnico, desde que se entenda técnica por algo mais que virtuosismo gratuito.

Não era assim que os gregos concebiam a TECHNÊ. Para eles, a técnica revelava o ser, era um tipo especial de sabedoria: era a potência de uma FORMA iluminando um mundo. A pobre poesia brasileira dos nossos dias quase se divide em técnicas de terceira classe (que pensam a poesia como jogo de habilidades) e altos crânios humanísticos (que consideram qualquer técnica parnasianismo). A consequência é, de um lado, uns não terem forma por esquecimento da missão da forma, revelar um significado, e de outro, uns não terem forma por esquecimento de que a validade estética de um significado depende de sua energia formal.

De nossa parte, exigimos a audácia das tentativas. O artista moderno – se há algo que o caracterize antes de tudo – é aquele que explora ao máximo seus instrumentos, e compreende a função criadora como desnudamento das riquezas de sua linguagem. Sua primeira virtude é a coragem, o enérgico impulso para diante, a confiança na possibilidade de renovar. Se não fosse assim, não nos ajudaria a estabelecer nosso novo mundo, desenhamos as feições do nosso tempo... que é isso: nosso tempo? Qualquer que seja a resposta, estou certo de que não é nossa rotina, o habitual das comodidades conquistadas. Se somos na verdade homens, nosso tempo é a luta para mudar *nosso tempo*, e a nós mesmos. A arte é a grande inimiga da rotina, do usado e consumado. Os poetas de hoje compenetrem-se de que a história é um carro sem marcha à ré, e que nunca para: avançar se torna a única solução. Assim, a verdadeira poesia do nosso tempo é a que o ultrapassa, porque se toda arte é ruptura com o conhecido e rotineiro, está necessariamente voltada para o futuro, no sentido de que o presente já é uma rotina.

Iniciamos uma seção de crítica dedicada à poesia de amanhã. Propositamente nos abstermos de conceituar qual será essa poesia; porque depende do aparecimento das obras aquele mínimo de normatividade que a crítica deve exercer. Não sabemos de antemão qual será a poesia de amanhã, que está sendo feita hoje. Apesar disso, não temos dúvida de que sem hesitação a reconheceremos, tão logo surja. Lançamos o paradoxo à conta própria natureza da arte, pois se trata de uma das perplexidades da estética em face da vida.

Instalados na nossa simpatia crítica, aguardamos a poesia futura. Deliberadamente voltamos o rosto ao passado: é o único caminho de superá-lo, reencontrando o sentido da tradição.

Remessa de Livros: Rua Dr. Satamini, 94 - ap. 402 - Rio de Janeiro.

Miséria de uma linguagem (10/06/1961. Ed. 00134)

Poesia para amanhã

“We must not limit poetry to popular poetry. No art is more stubbornly national than poetry.” -
T. S. Elliot

Se a poesia exerce inegavelmente uma função social, podemos e devemos zelar para que essa função se realize. A influência da poesia não é quase nunca imediata, mas tem uma ação tão poderosa, que nenhum interesse pela saúde da cultura seria capaz de desprezá-la. *Cultura* está aqui empregado no seu sentido mais amplo, que supõe a unidade de uma visão-

do-mundo através das numerosas formas de expressão social. A contribuição da poesia para o estabelecimento dessa perspectiva é muito sólida: constitui a fonte originária e superiormente desenvolvida da sensibilidade popular. É sua missão manter, em processo de tradição, aqueles recursos emotivos sem os quais o domínio de uma sociedade perderia o vigor dramático das experiências renovadoras. O sentimento coletivo se preserva e se expande na poesia. Sem ela, estaria em grande parte perdida a memória da existência passada, e portanto, a própria continuidade do estado criador; e nela, a mesma sociedade que se reconhece no que foi, prepara o ensaio do seu futuro e da sua sobrevivência. Creio que ninguém recusará a importância dessa ação poética, e até o privilégio que a faz, entre todas as origens do ânimo social, a mais alta forma de expressão vivida e revivida. O reconhecimento é pelo menos geral. Essas idéias fazem presença no jeito moderno de entender poesia, desde que se superou a era do individualismo e da irresponsabilidade ilusória do artista. Elas estão, por exemplo, sintetizadas num dos ensaios mais difundidos sobre o assunto, *The Social Function of Poetry*, de T. S. Eliot. Em sentido largo, implicam a constatação de que a poesia é um compromisso com a sociedade, não de maneira reflexa, mas na medida em que ela própria molda e revela o sentir de todo um povo. Verificar poesia é como tornar o pulso da nacionalidade: pelo ambiente literário, é possível saber se o organismo social responde ou não aos requisitos de um estado saudável. Quanto à poesia brasileira, a aplicação desse exame provavelmente indicará resultados alarmantes. É preciso denunciar, contra todas as mistificações e contra a hipocrisia dos interessados, a franca esterilidade da nossa poesia atual. Há uma degeneração manifesta desde 1945. O fato de que alguns dos nossos maiores poetas continuem publicando obras de alto nível nada atenua. A prosperidade do movimento poético não pode dispensar a renovação. A poesia dos grandes mestres modernistas não é mais nossa: ela representa o refinamento supremo de uma geração que já não é mais a última... embora seja a única presente. Existe um direito de classificação, conseguido na mais árdua condição, que é permanecer bom poeta. É o caso de Bandeira, Drummond, Cassiano Ricardo, Cecília Meireles ou Murilo Mendes: enfim, de estilos mais do que formados. A permanência desses autores é inteiramente natural. São os sobreviventes do mais rico momento da nossa história poética, as duas décadas do modernismo. E como não se vem repetindo mais do que se depurando, é fácil dizer de todos o que um desses já disse de si mesmo: não são sobreviventes, são contemporâneos. Não sei se a excelência de uma geração exige neutralidade da seguinte. Não vem ao caso a teoria dos fluxos e refluxos e das marés de poesia. Não posso achar desculpas para o poema de hoje na grandeza do passado. Não é possível

que Drummond tenha dito tudo: porque se o tivesse dito, seríamos nós quem não teria nada para dizer... e a poesia é sobretudo a recusa dessa hipótese.

Mas hoje entre nós o poema é silêncio. Há, é claro, os valores jovens. Por um lado omitidos, por outro lado iniciantes, não chegam para alterar a mudez de uma época, esse deserto de quinze anos e um só João Cabral. Não teremos mais poetas? A resposta dos ingênuos vai pela abundância das publicações. Nunca se publicou tanta poesia. Somente, ninguém ainda ouviu o grito novo, e de bom, só há murmúrios. Ora, o bom poeta não é o grande poeta Será talvez amanhã: mas de 45 até aqui, alguns amanhã passaram completamente vazios. Temos razões para pessimismo. Diz-se que o País cresce. A poesia destoa grotescamente do desenvolvimento geral. De 22 para 1900, o avanço foi magnífico. Em 60, quem se atreveria a notar algum progresso? Mudou a sensibilidade? Quase se diria que desapareceu... Mas em 60 a poesia está de gravata. Morreu o poema piada. Em compensação, fênix eterna, ressurgiu o oco poema. A degeneração de 45 domina os espíritos... e a vida literária ... A principal virtude do modernismo foi mergulhar o poema na fala popular, despedantizada, até conseguir poetizá-la. Em consequência, a poesia ficou menos literária. Ninguém se incomodou com isso: no Brasil, ela nunca tinha sido mais poética do que então. Mesmo assim, nem de longe se esgotou o campo. Não se tratava, aliás, de invadir simplesmente a linguagem da massa. A fala do povo não é só a fala da plebe. Fazer retornar a poesia à autenticidade era voltar a uma dicção de matéria viva, à língua *falada* que o poema não pode ser, mas sem a qual se move arriscadamente para o lado do arcaísmo inexpressivo. Havia necessidade dessa imersão, numa época em que um soneto todo gramatical não era poesia por não ser falado, mas antes disso por não ser sentido como possibilidade viva de uma linguagem comum. A literatura de 22 era de elite; mas de uma elite que tentou muito dignamente criar um estilo coletivo. Pela primeira vez, a poesia encarou seriamente a função de levantar uma linguagem cujo refinamento não fosse uma fuga. Foi nossa mais bela ocasião de fazer uma cultura nacional, a chance de fecundar o poema como emoção verdadeira e cotidiana, ao mesmo tempo que universal. O momento feliz de *Libertinagem*, quando a nossa poesia ficou mais rica, porque incorporou a dimensão do nosso jeito de viver sem mais cópias e máscaras, a espécie brasileira de *A vida apenas, sem mistificação*.

Hoje, a literatura ainda é de elite. Mas é também para a elite, em todos os sentidos: pois o que se convencionou considerar entre nós *a elite* é uma minoria que abusa do direito de ser minoria, isto é, que se mantém notavelmente afastada da verdadeira função das elites. Nessas condições, o processo cultural se rege por uma conduta de má-fé. A preocupação das elites não coincide com o esforço pelo enriquecimento e elevação das formas de sentir. A poesia, reduzida

à literatice, não propõe uma nova linguagem, porque não vive o objetivo de todos, mas no círculo imbecilizante dos grupos *letrados*. A imensa massa analfabeta continua inteiramente isolada dos poetas. Se no passado a existência dessa massa não impediu o florescimento da melhor literatura, agora essa circunstância não parece mais argumento. O rápido progresso da integração social força a admissão do analfabeto no seio do *status cultural*. Não há mais barreiras entre pedaços da população: e o analfabeto também *sente*. A convivência com esse estado de coisas compromete as elites com a própria insensibilidade, porque chegou o tempo em que o País se unifica sem ter chegado o triunfo da consciência de uma cultura viva – a cada instante recorrendo ao povo para formar seus produtos. Tudo isso quer dizer que as elites brasileiras, não podendo, a partir de agora, barrar a invasão das camadas inferiores no conjunto da vida coletiva, se demitem criminosamente do dever de dotá-las dos instrumentos de cultura. Não há hoje um grupo, não existe uma vanguarda suficientemente poderosa para realizar uma função de transitividade, de ligação entre a massa e um nível de sensibilidade refinada. Nossos poetas adquiriram o pudor de falar por todos. Em consequência, falam sozinhos. A ausência de um plano educacional enérgico sonega ao brasileiro a oportunidade de produzir cultura. O País se condena a uma escala estreita de valores, e igualmente de sentimentos. Nossa experiência se limita; nossa visão- -do-mundo permanece tão caolha quanto primitiva. Há uma variedade infinita de emoções humanas, às quais se furta a nossa participação. Ficamos tão burros quanto insensíveis: eis aqui uma prova de que a educação democrática também é hoje uma exigência *poética*.

O problema é esse: as soluções até agora praticadas não iludem ninguém. A vigarice da literatura populista propõe uma poesia descida à massa. Pretexto para a incompetência, essa atitude quer reduzir a arte poética à capacidade intelectual do letrado. Ela não cria uma linguagem viva; ingressa numa linguagem vulgar, o que é muito diferente. Falar da miséria em expressões miseráveis só é permitido ao próprio miserável; não se pode compreender a mesma coisa no intelectual que se volta deliberadamente para a compreensão da miséria. O endereço da poesia popular nem é sequer apenas a massa. O intelectual é intelectual: nenhuma cretinice o livra dessa situação. Para ele, falar da plebe é indignar-se por ela, mas na linguagem de todos, que ele tem obrigação de erguer acima do vulgar. Prostituir a poesia, ao invés de tratar do povo na nobreza de uma expressão culta, aí está um programa de mistificação: pois esse desserviço à cultura só faz acentuar o divórcio entre a massa e as altas formas da coletividade. Temos, também na literatura, a solução da demagogia. O partido contrário escolhe o formalismo. Pretende a todo custo conservar o nível das expressões mais cultas. Despreza a compreensão

de todos, investe contra a arte fácil, e quando fala em vanguarda, mal se refere ao palpável: é uma elite da elite da elite. Mas por trás dessa obstinação, há outro erro. Com efeito, não basta ser fiel à cultura. É preciso não ter ciúmes dela porque nenhuma cultura sobrevive incomunicada. A arte pode não ser pura, mas morre, simplesmente morre, se deixar por um momento a sua condição de fenômeno social. Não há cultura para além de um público. Criar uma nova linguagem possivelmente nova, mas ela mesma anêmica e magra: a distância entre o falado e o poético não pode pôr em risco a própria objetividade da poesia. E uma poesia é objetiva enquanto for comunicável; só enquanto comunicável *existe*, e nunca além dessa condição. Ignorar a sensibilidade de todos é enganoso e inútil. Engano: porque o sentimento coletivo não é somente receptor: e, em certa medida, fonte de poesia. Inutilidade: porque destinar o poema a quase ninguém é quase mesmo que não escrevê-lo.

Assim a poesia de hoje não pode ser exclusiva: tanto morre de se popularizar quanto de se aristocratizar. O único meio de manter aristocrática uma cultura é democratizá-la ao máximo. Originada de uma elite, a poeta deve manejar o sentimento e a língua de todo o povo. Confiar a isso um poema, é conceder-lhe uma larga variedade de significação. Atento a todos os homens, o poeta enriquece a si mesmo. Paralelamente, a consciência dos outros vai definir o bom poeta. Uma das faces mais evidentes da demissão da nossa elite está na incrível mediocridade da sua consciência crítica. Nenhum espetáculo é mais triste do que essa renúncia espontânea a uma atividade de seleção. Entre nós, tudo se admite. Quase não há definição: com a maior facilidade, festejam-se os maus poetas. A contraparte dessa irritante negligência pela higiene da poesia é um verdadeiro e bem montado mecanismo de promoção, espécie de publicidade vergonhosa dos piores monstros literários. Desde que o crescente aburguesamento da nossa sociedade abrangiu a indústria e o comércio do livro, essa avassaladora comercialização foi além de toda tolerância. A poesia nasce dos coquetéis. As feiras-do-livro vendem gato por lebre... não admira que reduzam o preço! Assim o livro penetra mais do que nunca, sem que isso acrescente nada às necessidades da cultura. Pessimamente formado, castrado para a poesia desde o ginásio, o brasileiro médio passa das mãos de um frio professor de língua à solicitude untuosa dos mercadores de pseudoliteratura. Viciado pela análise sintática (obsessão nacional), está pronto para comprar mal e julgar pior. A miséria da cultura é antes de mais nada a miséria da crítica.

É verdade que se inicia, no meio da incompetência dos poetas, um movimento de acentuada lucidez entre os críticos. O instrumental do *new criticism* já é em si mesmo uma exigência de riqueza poética. Mas isso deve orientar os novos críticos para a batalha pela cultura

nacional. A lição de 22 ainda é perfeitamente válida. A onda de neoparnasianismo, é preciso opor com energia o imperioso retorno à grande tentativa de formalizar o sentimento de todo um povo. Se eu não tivesse mais argumentos, apontaria o pedantismo dos poetas de hoje como exemplo definitivo da sua mesquinhez. Qualquer um pode ver isso. Quando um poema sobre a bomba atômica, em 1960 usa palavras assim:

“Diz-que no empíreo os numes aterrados
sem atinar qual providência tomem
em sobrehumana angústia se consomem”

...

acontece uma coisa muito séria – a poesia brasileira desiste de exprimir e aprofundar a experiência viva do homem atual.

Pode ser que a poesia tenha com a sensibilidade popular relações menos diretas do que outras artes (o teatro, por exemplo), mas a distância não anula a necessidade dessas relações; ao contrário, é apenas a condição para que a poesia se faça o que na realidade é: o máximo refinamento de uma linguagem nacional, o engrandecimento de uma expressão coletiva até o ponto em que uma ampla variedade de formas traduz uma diversificação de valores humanos capaz de permitir, a essa linguagem, um comércio vantajoso com todas as outras. Por causa disso, em épocas estéreis, o rigor da crítica deve ser muito maior. Quando há muitos bons poetas, condescender em admitir um mal não compromete tanto. Mas no tempo dos maus poetas conviver com eles é arriscar uma cultura. Além do mais, a justiça da crítica deve ser tão veemente quanto incansável. Confiar a volta dos bons valores ao juízo da história é preguiça ou receio de desagradar, duas atitudes anticríticas. Melhor é saber que a história somos nós que a fazemos – a começar de agora. Se um período é ruim para a poesia, a função da crítica é condenar sem piedade. Acontece isso entre nós, há quase quinze anos. E se fixar as causas de uma deficiência literária é um risco que não assumo, nada me impede de denunciar um exemplo de má-fé: e é em grande parte por má-fe, *pela mentira que uma sociedade mente a si própria*, que em 1960 a poesia brasileira, em quase tudo que se refere a uma expressão criadora, não passa de uma miséria da linguagem.

*

Miséria de uma crítica - Roberto Pontual (24/06/1961. Ed. 00146)

[Aberto novo debate]

Quando um crítico afirma, veementemente: “É preciso denunciar, contra todas as mistificações e contra a hipocrisia dos interessados, a franca esterilidade da nossa poesia atual”,

deve, ao mesmo tempo, ter plena consciência das responsabilidades desde logo assumidas. Uma afirmação como esta não pode, de forma alguma, provir da mera atitude passageiramente pessimista de seu autor ou de uma má vontade desvirtuadora. Um crítico ao sabor de suas próprias marés termina por causar a mais completa confusão no ambiente em que exerce sua atividade por princípio clarificadora.

José Guilherme Merquior, após um ano de amplos exercícios em sua seção *Poesia Para Amanhã*, acabou demonstrando com clareza a espécie de crítico que é, ao escrever esse lamentavelmente mal-humorado artigo (SDJB de 10/06): Miséria de Uma Linguagem. Lamentável, principalmente, por exigir do leitor o esquecimento total das afirmações feitas e posições assumidas anteriormente pelo mesmo crítico, dando a impressão de que isto que chamamos de coerência – e que temos o direito de cobrar dos que pretendem nos transmitir conhecimento – é fator por completo desprezível.

Melhor do que apenas censurar é fornecer razões suficientes para a censura. Podemos de início, ampliar a análise do trecho em que se insere aquela formulação já transcrita em nosso primeiro parágrafo: “Verificar poesia é como tomar o pulso da nacionalidade: pelo ambiente literário é possível saber se o organismo social responde ou não aos requisitos de um estado saudável. Quanto à poesia brasileira, a aplicação deste exame provavelmente indicará resultados alarmantes. É preciso denunciar, contra todas as mistificações e contra a hipocrisia dos interessados, a franca esterilidade da nossa poesia atual”. Tantas são as implicações geradas por este breve trecho, que se torna necessário considerá-lo sob mais de um aspecto.

Embora sem poder julgar o sentido exato que o crítico confere ao termo nacionalidade, estamos de pleno acordo no que tange a possibilidade de se medir o índice de salubridade de um determinado organismo social através de suas posições literárias, entre outras. No entanto, por isso mesmo é que não podemos concordar com as conclusões daí retiradas. Se o mesmo artigo tivesse sido escrito e publicado há uns oito ou dez anos, a situação seria então bem diversa e não teríamos como contrariar o pessimismo de JGM. Mas, neste curto período, as coisas mudaram muito.

Em 1950 sim, nossa poesia estava merecendo, salvo a única e honrosíssima exceção da obra de João Cabral, a mais violenta das críticas. Praticamente nada, por aquela época, se salvava na produção de nossos poetas, além da permanência dos que fizeram a Semana de 22 ou dos que foram seus contemporâneos. Havia, dominando, a mediocridade alarmente de um neoparnasianismo bem pouco camuflado e humilhante para um país onde, quarto século antes, nascera o primeiro grito indispensável à nossa libertação estética. Mas, por felicidade, as críticas

feitas contra esse estado de coisas vieram pouco a pouco se agrupando, violentas e intransigentes em sua lucidez, até o momento em que nosso ambiente literário recebeu o choque de um novo movimento.

Vale dizer alguma coisa sobre esse *intermezzo*, de 1950 a 58. Enquanto as figuras de primeira linha do nosso modernismo continuarem aperfeiçoando cada vez mais seus instrumentos e mensagens, e enquanto João Cabral cortava qualquer possibilidade de ligação com os outros membros de sua geração, ao publicar obras como *O Cão Sem Plumás, Uma Faca só Lâmina e Morte e Vida Severina*, vários poetas buscaram ir ainda mais longe, fazendo germinar no desenvolvimento paulatino e coerente de suas próprias produções, a ruptura que posteriormente iriam desencadear em nossa poesia. Ressurgia o espírito de 22, por tantos anos sufocado; a preocupação com a pesquisa sistemática, que deu a Mário de Andrade esse caráter indiscutível de pioneiro importantíssimo, renascia já então revigorada pelo aprendizado em inúmeras outras fontes de poesia nova (o termo aqui perde seu sentido estritamente cronológico) no mundo inteiro. Assim, de um lado, assistimos o franco desencadeamento de radicais experiências no âmbito da estrutura do verso e da linguagem, conduzidas ou pelo grupo Augusto – Haroldo de Campos e Décio Pignatari, através dos dois primeiros números da revista *noigra*, ou por Ferreira Gullar, principalmente na parte final de seu *a luta corporal*; e, em contrapartida, a inexorável decadência da poesia praticada pela geração de 45.

Dáí ao pleno lançamento da *Poesia Concreta*, em fins de 1956, o passo foi mínimo. E, durante os cinco últimos anos a partir de então, o que qualquer pessoa, mais dedicada à análise de nossa evolução poética, pode verificar é que poucas vezes antes tivemos tamanho surgimento de experiências e desenvolvimento de pesquisas neste campo. Ao próprio SDJB coube um papel de máxima importância no lançamento e fixação deste novo espírito entre nós, seja através da sistemática publicação de inúmeros poetas jovens e inéditos, seja por meio da divulgação de textos básicos, nossos e estrangeiros, capazes de erguer um panorama das inadiáveis exigências de renovação no campo da poesia.

E a população acelerada que podemos, deixando de lado a má vontade, verificar em nossa atual poesia é bem reflexo de outra pulsação mais vasta que certamente nem Merquior nem ninguém poderá negar: a de todo o nosso povo, da civilização brasileira em incontestável esforço de ascensão e afirmação. O próprio texto do artigo não o nega, mas o autor permanece surdo e cego perante essa riqueza de experiências que buscamos apresentar, linhas acima, em breve relacionamento: “Diz-se que o País cresce. A poesia destoa grotescamente do desenvolvimento geral.” Isto não traduz bem a realidade, no que tange a segunda afirmação.

Quem destoa do desenvolvimento geral é a poesia da geração de 45. Mas essa poesia não corresponde à toda a atividade poética praticada hoje em dia. Parece residir aqui o maior equívoco do artigo de Merquior, sintomático de suas convicções mais irredutíveis: pois, tendo para si uma conceituação de poesia moldada em princípios perfeitamente convencionais, onde o verso permanece como unidade suficiente para qualquer cado de expressão, Merquior não pode ver na ampla quantidade de experiências que se vem fazendo desde 1956 um índice de vigor capaz de lhe causar o mínimo entusiasmo. Fechado em suas ideias, e afirmando que “a prosperidade do movimento poético não pode dispensar a renovação”, sua atenção se deteve apenas na análise da poesia onde o verso continuou imperando e, como consequência, impedindo a verdadeira e radical renovação que germinava há muito tempo, desde Mallarmé, no campo da poesia. Por este caminho não poderia chegar a conclusões diversas que apresentou em seu artigo, entre elas: “Não teremos mais poetas? A resposta *dos ingênuos vai pela abundância das publicações. Nunca se publicou tanta poesia. Somente, ninguém ainda ouviu o grito novo (os grifos são nossos), e de bom só há murmúrios. Ora o bom poeta não é o grande poeta. Será talvez amanhã: mas de 45 até aqui, alguns amanhãs passaram completamente vazios (grifos mais uma vez nossos)*”. Tudo isso dá a impressão, no mínimo, de um grande exagero e maior ainda má vontade por parte de quem deveria se preocupar principalmente em evitar esses defeitos. Quer dizer que cinco anos de progressiva ampliação das experiências radicais que muitos poetas vêm realizando entre nós não significa nada de novo? E, por outro lado, uma geração que abriga pesquisas como as que o próprio SDJB não tem se cansado de divulgar, merece o rótulo de apenas murmuradora? O fato é que os limites da audição de Merquior, infelizmente, são muitos estreitos para a captação das reais exigências da poesia atualmente, no mundo inteiro. O que é lamentável. Mas o problema mais grave não está exatamente no que situamos até agora. Como crítico de poesia, digamos, oficial do SDJB, Merquior não poderia furtar-se a uma situação em que, ou se adaptaria ao ritmo e espécie deste Suplemento, ou buscaria veículo mais condizente com a divulgação de suas verdadeiras ideias. Caso contrário, como vem sucedendo, surge uma confusão, cujos prejuízos precisam ser bem pesados: o Suplemento, afinal, tem sistematicamente tratado de propiciar a seus leitores o conhecimento cada vez mais amplo e fundamentado de incontáveis experiências renovadoras no campo de todas as artes, em especial no da poesia, e não será sem graves consequências prejudiciais a este propósito didático que o seu próprio crítico oficial de poesia vem a público afirmar que aquelas mesmas experiências absolutamente nada significam e a lugar nenhum podem levar no futuro. E, vale notar, trata-se de um crítico extremamente preocupado com o

futuro da poesia, pois teve o cuidado de denominar a poesia para amanhã a seção que ocupa o SDJB...

Na verdade, Merquior não desconhece (nem teria como desconhecer) as pesquisas de vanguarda que muitos vem realizando atualmente com a nossa poesia. Até artigos já escreveu sobre elas. Quanto ao valor que lhes confere, sua incoerência nos impede de julgar com precisão: se formos considerar afirmações feitas em alguns de seus artigos anteriores (como *Da Espaciotemporalidade*, artigos sobre um poema concreto de Décio Pignatari ou sobre recentes experiência neoconcretas, e principalmente um artigo publicado no jornal *O Século*, da Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, no ano passado, sobre poesia neoconcreta), estávamos propensos a acreditar que ele as cerca de suficiente importância. Mas este último artigo publicado é uma negação cabal de posições anteriormente assumidas, Se houve uma revisão de seus conceitos, é preciso também notar que, até aqui, o SDJB ainda não julgou necessária e demonstrou uma paralela revisão do caminho percorrido, junto a seus leitores. Onde o choque inevitável e sob todos os aspectos prejudicial.

A parte final do artigo de Merquior está merecendo a mesma dose de reparos. Querendo mover-se por um caminho que ele não conhece e onde, fácil é notar, se sente bastante desconfortável, de repente abre um problema que melhor seria ter esperado ocasião mais adequada para tratar: “Hoje, a literatura ainda é de elite. Mas é também para a elite, em todos os sentidos.” Até aqui, nada de novo. Adiante: “A preocupação das elites não coincide com o esforço pelo enriquecimento e elevação das formas de sentir.” Será que não? Ou será que também aqui Merquior permanece cego frente às mais óbvias intenções da nossa elite de artistas? Quem pode negar o sistemático esforço que essa elite tem desenvolvido no sentido de enriquecer as formas de sentir? Afirmações irresponsáveis, sem qualquer conteúdo. E há continuação: “A imensa massa analfabeta continua inteiramente isolada dos poetas. Se no passado a existência dessa massa não impediu o florescimento da melhor literatura, agora essa circunstância não parece mais argumento. O rápido progresso da integração social força a admissão do analfabeto no selo do status cultural. Não há mais barreiras entre pedaços da população: e o analfabeto também sente.” Eis aí, à primeira vista, uma constatação válida e uma louvável preocupação: todos têm direito de acesso à arte. Mas a culpa da situação ser exatamente oposta caberá por acaso, exclusivamente aos artistas, membros de uma elite? E que papel representam nisto os responsáveis pela educação da massa analfabeta? Quer-nos parecer que, antes de falar de arte para a imensa massa analfabeta, melhor seria lutar pela alfabetização dessa mesma massa. O próprio Merquior comete, mais adiante, uma contradição sintomática,

ao dizer que “prostituir a poesia, ao invés de tratar do povo na nobreza de uma expressão culta, aí está um programa de mistificação”: resta perguntar como seria possível fazer com que os componentes dessa imensa massa analfabeta participassem de uma expressão nobre e culta sem estarem devidamente preparados para isso.

Por fim, de certo com vistas à atividade desses artistas que procuramos aqui defender, Merquior faz surgir mais um fruto de sua má vontade: “Temos também na literatura, a solução da demagogia. O partido contrário escolhe o formalismo. Pretende a todo custo conservar o nível das expressões mais cultas. Despreza a compreensão de todos, investe contra a arte fácil, e quando fala em vanguarda, mal se refere ao palpável: é uma elite da elite da elite.” Ora, francamente! Não se compreende como um crítico de boa formação possa ainda apegar-se a termos como formalismo ou falar de arte fácil sem ao menos indicar o que significa arte fácil para si próprio, ou dizer que a comunicação é desprezada por artistas que se preocupam, e dão provas dessa preocupação, com a objetividade total da transmissão poética, sem as barreiras de altissonante transcendência, até aqui a maior responsável pelo óbices lançados no caminho da compreensão, ou que venha tachar de impalpáveis obras como nunca passíveis de uma captação imediata e integral. Ficamos por aqui. Se, quase sempre, fomos rudes em nossa crítica, é porque tivemos a constante preocupação de mostrar os perigos de formatações originadas de pura maré de pessimismo, perigos que alcançam amplitude inimaginável quando terminam por atuar diretamente sobre um público já em demasia confuso e ávido de esclarecimento.

Sobretudo: o valor de uma geração jamais poderá ser aferido por quem, desde logo, se encontra morto para ela, seus anseios e suas realizações. Embora cronologicamente seja exemplo claríssimo de membro da mais nova geração, Merquior já tem todos contatos possíveis com ela cortados.

*

Miséria e ingenuidade, J.G.Merquior (01/07/1961. Ed. 00152)

[Poesia para amanhã]

Se meu artigo teve a facilidade de irritar Pontual, foi porque, ao examinar o capital da poesia neoconcreta, eu concluí que nem ela se salvava da miséria. Para Pontual, ao contrário, a validade dessa poesia bastaria para declará-la isenta de responsabilidade pelo panorama desses quinze anos, em todas as mazelas que aponteí. E como ele próprio confessa toda a motivação da sua réplica foi o desejo de defender os neoconcretos.

Há, portanto, um grupo fora da miséria da linguagem. Se não pude percebê-lo, foi por guardar um conceito *perfeitamente convencional* da poesia, por não estender minha atenção ao domínio para além do verso e da expressão tradicional. Paralelamente, a publicação da minha queixa contra toda a poesia de agora é em si mesma uma *incoerência*. É preciso – diz Pontual – esquecer o que afirmei e as *posições* que assumi para admitir as conclusões do alarmante *Miséria*. Tanto mais porque neste último acabei *demonstrando com clareza a espécie de crítico que sou...* Será mesmo assim? Em grande parte, a coisa é tão diferente, que parece ser Pontual o culpado de incoerência e sobretudo de má leitura. Já que ele me faz a hora de me ler, poderia acrescentar o cuidado de me compreender. Onde foi em que qualquer artigo eu exaltei a poesia neoconcreta como uma *solução*? Onde foi que a saudei, ultrapassando uma simpatia que se impõe pela honestidade e pelas intenções do movimento, como uma soma de resultado e um estilo já *realizado*? O leitor, paciente para me acompanhar, saberá que até mesmo minhas expressões mais calorosas tiveram a cautela de reconhecer as tentativas sem falsamente proclamar seu êxito. Assim, na apresentação desta coluna (SDJB 30-04-60), já era denunciado meu descompromisso com os neoconcretos. Em setembro um artigo inteiro dedicado à nova poesia reclamava desta – *para o futuro* – uma vitalidade, cujo sentido de urgência só enganaria aos comodistas. No último dia do ano, em *Mallarmé e a Nova Linguagem*, considerava-se o neoconcretismo como um caminho certo, mas ainda uma esperança. Só por três vezes o entusiasmo quase total dirigiu minha crítica às obras do movimento: um ensaio sobre experiências de narrativa plástica devidas a Lygia Pape, o texto de *Galatéia I*, consagrado aos bichos de Lygia Clark e finalmente – única vez no campo da literatura – um esforço de compreensão do chamado *livro infinito*, de Reynaldo Jardim. Todos esses dados servem aliás de duplo argumento: se quiserem uma fé de ofício de atenção e preocupação com o poema sem verso, aí estão para provar que nunca o ignorei e que não é em virtude de um conceito convencional que tenho julgado a poesia; mas proclamar uma incoerência, seria necessário enxergar neles mais do que realmente mostram: a simpatia por um ensino honesto, é não o reconhecimento de um resultado. Ao mesmo tempo, minha enorme boa vontade para com os artistas neoconcretos ficou definitivamente demonstrada pela rapidez, embora lúcida, com que eu adverti nas suas *obras plásticas* um imediato valor de permanência. Se interessa a Pontual, posso afirmar desde logo que considero o neoconcretismo muitas vezes mais realizado nesse terreno. Não vejo o lado poético nesse mesmo nível de maturidade. Prefiro Clark, Carvão, Amílcar ou Pape a todos poetas do grupo. Implicância? Mas não seria quase cretino, uma vez que trato muito mais de *poesia*? A verdadeira razão é que distingo as experiências vitoriosas

das pesquisas ainda incompletas. É claro que amanhã mesmo Lygia Clark poderá mudar mais uma vez seu estilo: nada impedirá que os bichos *permaneçam* na nossa escultura como um valor inarredável. Chamo a isso um experimentalismo maduro. Há exemplos semelhantes na poesia neoconcreta? Aqui reina uma curiosa confusão. Enquanto, sem dúvida alguma, existem poemas realizados (p. ex. *arvore*, para ficar num só), poemas em que uma nova expressão conseguiu um vigoroso compromisso entre a palavra e a pausa (espaço em branco na página), o número dessa peças é extravagantemente pequeno em relação às tentativas que ficaram apenas tentadas. O fato em si não significa muito num movimento tão novo (embora de de sobra para não classificar, *agora*, essa poesia como um *grito*), mas se torna muito mais grave se se verifica uma obstinação em prosseguir a torto e a direito nas experiências onde aquele equilíbrio de palavra e espaço nem de longe foi obtido. Essa atitude tem predominado sobre a apresentação, em número e peso, de resultados poéticos. A própria teorização se ressentiu disso. A atividade crítica despreza por completo uma intenção de compreensão *estilística* do poema, mas precisamente porque o poema não fundou um estilo mais do que morreu de experimentar-se. Ao contrário, quanto uma obra abandona esse campo experimental (cuja fertilidade não cometei o erro de negar, mas ressaltando o direito de afirmar sua inoperância *atual*) para superá-lo num estágio de sólida realização, parece que não desperta as atenções do grupo e em todo caso não suscita análise mais demoradas. A pressa, com que se pesquisa, pratica a injustiça de tratar com excessiva leveza o que, uma vez pesquisando, *deu certo*. Isso aconteceu com o *livro infinito*, de Reynaldo. Aí está a obra neoconcreta de maior fôlego, a primeira que não recusa uma comunicação, tão imediata quanto rica – sobretudo a primeira a revelar a força quase tranquila de pedir ao leitor muito, muito menos do que lhe *dá*. Mas de uma obra assim generosa, de uma linguagem que por ser nova não ficou falha, explorando por tantos ângulos sua própria originalidade, e suficientemente vigorosa para retratar os temas de uma grande poesia – dessa obra quem cuidou com diligência e agudeza? Ela passou no mesmo nível das outras, e no entanto, não era apenas mais uma e seu relevo continua a exigir o contato e a reflexão.

Para Pontual, a poesia de hoje, entre a agitação de vanguarda, recobrou o espírito de 22. Seus poetas ampliaram experiências radicais. A lição de Mário de Andrade foi reencontrada e reunida ao horizonte que Mallarmé apontou. Não quero recusar o radicalismo daquelas experiências, nem a notória influência de Mário e Mallarmé. Há porém um ponto em que estes parecem influir menos. Nem um nem outro praticaram pesquisa pelo simples e duvidoso amor da própria pesquisa. A experimentação de Mário não chegava ao público sem um resultado tal,

que já lhe garantisse o *status* da obra feita. Nele a visibilidade da poesia *in fieri* não prejudicava a luminosa presença do poema conquistado. Por isso, é o verdadeiro guia, não só das vanguardas como da crítica. Por isso, com licença, tenho tratado dele, e creio que a modéstia da contribuição não impede de aumentar nos poetas o necessário comércio com *potência* com um pressa enganosa, porque é bem cômodo fazer dela um modelo e lançar à conta da ambição do *Livro* a trivialidade dos livros reais. Um poeta que justifica a esterilidade, eis uma comodidade para quem se contente o melhor contraveneno para ratos de soneto e outros insetos retóricos. Quanto a Mallarmé, também sofre certos equívocos. Toma-se sua imde tentar sem nunca conseguir. Este é o meio pelo qual a própria vanguarda lamenta o *fracasso* de Mallarmé. Essa piedosa atitude parece ignorar o fato de que ele não foi apenas o *Livro* que ele não conseguiu escrever. O resto é a sua obra, e por ela só todos sabem que ele é um dos maiores poetas de todos os tempos. Assim, se cada verso é um fracasso na tentativa de erguer o *Livro*, não é fracasso em si mesmo, onde é pura e completamente *poesia* das mais realizadas. Impotente? Mas nunca o foi, mais do que ele próprio, torturado pela mais absoluta vocação, afligido em toda a vida pela furiosa vontade de criar, proclamou-se a si mesmo no seio da maior coragem. Não se poderia chamar de impotente ao mais alto poeta de sua época, sem duvidar, com muito mais razão de todas as outras *potências* da literatura. Numa passagem do ensaio *O Poeta Pensador*, sugeri que já é tempo de se rever esse adjetivo e repor em bases positivas a verdadeira significação do *Livro* que Mallarmé não criou. Em resumo, minha interpretação consiste em afirmar que o *Livro* nunca se escreveu *porque jamais poderia ter sido escrito*. Essa obra não era uma ideia durante muitos anos aguardando a capacidade do poeta para expressá-la, não era *algo* que por fraqueza humana a poesia não conquistasse, não era nada inefável porque além dos limites de uma linguagem. Não. Ao contrário, é preciso ver que sendo a criação de um absoluto, a obra única e terminal, a última palavra, a implantação do ideal como existente completo, esse *Livro*, se fosse escrito, seria inacrescentável, e contendo todas as potências, determinaria por isso mesmo o fim de qualquer outra poesia. Portanto, para permitir uma criação incessante, o *Livro* não pode existir. É precisamente como *nada* que ele exigirá de cada poema o mais incansável esforço por alcançar o ideal. Justamente porque *não é*, acena sempre com a possibilidade de fundar o existente e provoca no espírito do poeta a fecunda nostalgia do ser. A partir daí, a obra de Mallarmé ganha uma lei e uma perspectiva na forte atuação dessa ausência. *O Livro*, jamais seria escrito, não será condição de impotência, mas, antes, a única verdadeira fonte de toda produção. O artista lhe deverá todos os seus versos. Inexistente, o *Livro* garante e intensifica a presença de cada poema; desse nada, emanará o apelo toda criação. Vemos agora que longe de

justificar os fracassos, o *Livro* inatingível representa a continuidade de todos os triunfos. Conquanto faça do poema uma tentativa de captá-lo, impõe ao mesmo tempo que nenhuma obra fique abortada e seu primeiro gesto já reclama uma criação realizada. Como age exatamente por ser ausência, estabelece em cada poema a desesperada obrigação de *existir*: e a tentativa, se não culmina em obra plena, invalida-se como ser. Em absoluta concordância com essa ordem de ideias, a teoria da *sugestão* de Mallarmé fundamenta a necessidade de a poesia sugerir uma parcela do ideal: e referir-se ao ideal já é tocar o universo da mais autêntica existência. Quando Mallarmé deparou com a vacuidade do mundo sensível, procurou sair desse nada pela beleza. Teve então uma frase que, aplicada ao próprio *Livro*, ainda se torna mais significativa:

“*Après avoir trouvé le Néant, l’ai trouvé le Beau...*”

Em consequência, Mallarmé não pode ser pretexto senão de uma poesia *em obra*. Não há nenhum recurso de tomá-lo por exemplo de apenas tentativas. Ele não é desculpa para uma *política experimental*, a sua herança não pode ser uma linguagem que não seja simultaneamente *nove e real*. Seu *Livro* exigia de cada pesquisa uma realização. Muito diverso disso, reina entre nós um mórbido culto a uma novidade sem resultados. Implantou-se o gosto da experiência em si. Perdeu importância o objeto dos ensaios de linguagem. Pratica-se, filosoficamente, um arriscado idealismo. Uma vanguarda permanece insatisfeita com cada obra (não é para menos), mas perfeitissimamente satisfeita com passar de uma para outra experiência, como se fosse a condição de saúde artística. A aparência do dinamismo leva em si o germe de superficialidade, porque afinal interessa menos estar sempre *avançando* do que explorar em profundidade a validade estética de cada experiência. O problema da poesia e salvação da vanguarda não é acumular tentativas, mas atingir resultados suficientemente poderosos para marcar um tempo com o nosso estilo. E, por mais que todas as tentativas se assemelhem, só as *realizações* chegarão a impor um estilo. Este último não pode ser em realidade a simples soma da diversificação moderna. Assim como o cubismo, e não o surrealismo, representa o verdadeiro curso da pintura nova (como matriz autêntica), assim deverá haver *uma* expressão poética para o Brasil de hoje. A irritação contra miséria vem do fato de que essa expressão se suicide num formalismo frusto em vez de fornecer poemas e presenças.

Uma outra acusação de Pontual se refere à minha *ignorância sociológica*. Agradeço o elogio, com humilde reparo de que, para fazer as constatações que fiz, não precisa ninguém sequer ter lido o mais elementar dos manuais. A denúncia do nosso analfabetismo é permitida até aos ignorantes. O ataque a isso que entre nós se chama *elite* dispensa grandes esforços de percepção e combatividade. Quanto à pergunta que Pontual faz, sobre de quem é a culpa do

divórcio massa/cultura, corre por conta da leviandade com que me leu. Mas as coisas escritas têm essa virtude: permitem ao autor o direito de comprovar-se. Está no fim de um parágrafo a frase que pouparia a Pontual o trabalho de escrever o seu...: *a educação democrática também é hoje uma exigência poética*. Quer dizer, é claro que eu não peço aos poetas que falem para a massa, mas sim que se faça o público inteiro entender os poetas. O público só não entenderá nada se, no âmbito cerrado de seu experimentalismo, os poetas esquecerem que nenhuma individualidade saberia com êxito recusar o testemunho e a inspiração do sentimento coletivo. Só quando as vanguardas acabarem com seu pudor da palavra haverá um efetivo *enriquecimento das formas do sentir*, porque só então a poesia nova se voltará deliberadamente para todos – e isso não é uma mera receita de regionalismo ou expressão folclórica. As *provas* que até agora foram dadas na preocupação de *comunicar* o poema não bastam a não ser para a auto-suficiência mais inocente. A questão não é – como Pontual parece ter entendido – verificar se a poesia está ou não comunicada. Mas *o que, como* e sobretudo *quanto* esta está conseguindo comunicar. É isso, enfim, que nem sempre e não muito os neoconcretos fizeram, *comunicar muito* – e foi julgando nessa base que eu não os excluí da miséria de uma linguagem talvez certa, mas em todo caso, como conjunto, ainda pobre. *Ainda, mas agora*. Posso dizer agora que o objeto do meu artigo foi evidentemente a *atualidade* da nossa poesia. Não sei por que excluiria da minha censura uma poesia que se recomenda ao futuro. Amanhã é o imponderável. Se eu escrevesse em 1925, não esperaria dez anos para reconhecer o valor do primeiro Drummond. A grande poesia já estreia certa e se melhora depois, nem por isso reduz a importância do primeiro estilo.

A defesa de Pontual não abala o fato de que, no nível de grande poesia, nem a vanguarda se coloca atualmente. No de boa poesia, já está uma parte dela. Mas eu quis ouvir um grito, um enorme berro como o de 22. Tenho a impressão de que os argumentos de Pontual não provaram a ninguém que estou surdo... Resta assinalar o meu profundo desapontamento com duas das suas afirmações. A primeira, quando atribuí o meu artigo a uma passageira *maré de pessimismo*. Não posso deixar de achar curioso. Durante um ano tenho aqui publicado uma crítica, a qual terá todos os defeitos, salvo a falta de seriedade. Nunca escrevi coisa alguma ditada por estados de ânimo, entende-se por isso qualquer disposição que comprometesse a objetividade do meu julgamento. Não escrevo em *marés*: talvez seja por causa disso que posso sem dificuldade conter a *onda* que Pontual quer fazer... A segunda, bem mais grave, estranha que eu utilize o SDJB como veículo para opiniões heterodoxas em relação ao neoconcretismo. Chega a recomendar-me uma mudança de jornal! Creio diante disso que a ingenuidade de Pontual tem

seus lados perigosos. É verdade que o SDJB é órgão do movimento neoconcreto. Mas não é apenas isso. Assim como o amanhã da poesia (e do título desta coluna) é muito mais amplo e imprevisível do que Pontual arbitrariamente supõe, assim como os laços entre mim e minha geração vão muito além do que pretende limitar, assim também este Suplemento não se pauta pela estreiteza de impor a uma crítica à falsa coerência de uma orçada concordância. Esta é uma publicação sem papas nem polícias. O que deseja Pontual, parece ser nem mais nem menos do que o espartilho de uma só opinião. Mas nesse caso, quem a formularia, única e pronta para todos os que aqui escrevem? Não vejo quem se disponha a esse ridículo. O Suplemento pode abrigar muitas opiniões, e tão várias, que contrariem às vezes as ideais dos mais notáveis editores. E só desse modo continuará, como é, o verdadeiro núcleo da vanguarda – porque no momento em que se impusesse o contrário, esta mesma página, recentemente reduzida no seu tamanho, se veria finalmente limitada na sua grandeza.

*

Confusão e alienação - Assis Brasil (01/07/1961. Ed. 00152)

[Continua o debate: miséria de uma linguagem]

Por ser constantemente incoerente o pensamento de José Guilherme Merquior, em seu artigo *Miséria de uma Linguagem* – SDJB – 10/06/6, torna-se necessário o seu exame detalhado, ainda mais por assinalar afirmações que vão de encontro à normal sedimentação cultural de um país, com o seu consequente reflexo nas expressões de cunho artístico.

Sua frase inicial começa com um tom condicional, que o leva a objetivar numa afirmativa: “Se a poesia exerce inegavelmente uma função social, podemos e devemos zelar para que essa função se realize”. A poesia, é sabido e lógico, não *exerce* uma social, porque ela, e todas as manifestações artísticas, são a expressão de um grupo social, quer o artista seja um consciente engajado ou não. Mais adiante: “A influência da poesia não é quase nunca imediata, mas tem uma ação poderosa, que nenhum interesse pela saúde da cultura seria capaz de desprezá-la. *Cultura* – prossegue – está aqui empregado no seu sentido mais amplo, que supõe a unidade de uma visão-do-mundo através das numerosas formas de expressão social. A contribuição da poesia para o estabelecimento dessa perspectiva é muito sólida” etc. E poderíamos acrescentar: como a contribuição de todos os gêneros artísticos.

Até aqui, Merquior quer assinalar a importância da poesia num contexto social, o que é óbvio, e a poesia, entre outras manifestações, reflete um determinado estágio social.

Depois dessa introdução em que ainda frisa o caráter *compromissado* da poesia, procura enquadrar a brasileira nesse esquema didático, mas limitando-se aqui – e aqui começa a inconsistência do artigo – a olhar a poesia em função do contexto social, e não o contrário, pois, a parte se integra no todo. Diz: “Pelo ambiente literário, é possível saber se o organismo social responde ou não aos requisitos de um estado saudável.” A frase que está assim mesmo solta no texto, é completamente abstrata. Que requisitos são esses? Alguém deitou normas? E esse estado saudável? Será a poesia dos *new-reds*? E aplica a sua chapa de julgamento: “Quanto à poesia brasileira, a aplicação desse exame provavelmente indicará resultados alarmantes. É preciso denunciar, contra todas as mistificações e contra a hipocrisia dos interessados, a franca esterilidade da nossa poesia atual. Há uma degeneração manifesta desde 1945.”

Merquior larga, então, as relações que vinha fazendo entre a poesia e a expressão social, para ficar apenas malhando a poesia brasileira, sem entrar no mérito de suas proposições. Uma vez que se decidiu a olhar uma manifestação artística em função de uma cultura, por que deixar agora essa cultura e se referir apenas a uma de suas expressões? Quando fala em degeneração desde 45, comete o maior dos equívocos, pois a poesia brasileira, forte e renovada, continua a produzir bons poetas. Merquior diz que a *continuação dos maiores poetas*, publicando bons livros, nada atenua. E acrescenta: “A prosperidade do movimento poético não pode dispensar a renovação.” Aqui se esquece de que Cassiano Ricardo se renova por *influências* recentes, como Murilo Mendes, como João Cabral de Melo Neto, como Edgar Braga e Drummond. Cecília e Bandeira continuam e Osvaldo de Andrade é de hoje. Esquece-se ainda de que a sempre malfalada geração de 45 produziu João Cabral e Bueno de Rivera, dois bons poetas, que num espaço de 10 anos confirmaram uma geração. Merquior quer um exército de poetas? Quem surgiu ao lado de um Gregório de Matos? Quem surgiu ao lado de um Gonçalves Dias? Quem surgiu ao lado de um Fagundes Varela? Quem surgiu ao lado de um Augusto dos Anjos? Quantos poetas *ficaram* da fase parnasiana e da fase simbolista? Não está provado que a floração é muito maior de 22 para cá? Se diz que a de 45 para cá a poesia brasileira *degenerou* é porque, parcialmente, deixa os movimentos concretista e neoconcretista de lado. Acrescentamos ainda: nesses ligeiros 10 anos que medeiam entre o grupo de 45 e o surgimento do movimento antidiscursivo, surgiram poetas da mais alta categoria; estão ainda no seu primeiro ou primeiros livros, pois não atingiram a idade de 30 anos, como, no caso, Lélia Coelho Frota, desenvolvendo a experiência dos mestres de 22 e acentuando sua personalidade criadora – Ferreira Gullar com sua experiência personalíssima: Décio Pignatari. Augusto e Haroldo de Campos, Mario Faustino, Mário Chamie – para citar alguns com livros publicados

antes da eclosão concretista. Todos esses – e o que é mais importante – são superiores à *enxurrada* de poetas de 45. Merquior deve estar inquieto por não encontrar as *obras completas* desses jovens de menos de 30 anos – eles estão produzindo, e se ficarem apenas com uma pequena bagagem, não será esse fato suficiente para julgar a qualidade de sua poesia. Merquior está totalmente errado – e as provas estão na mesa – quando afirma que “esse deserto de quinze anos é um só João Cabral.”

Mais adiante Merquior envereda por outro beco sem saída. Fala numa *cultura nacional* em surgimento com a fase de 22 – onde acerta. E fala ainda que “hoje, a literatura ainda é de elite”; isso depois de dizer que em 22 houve um sentido popular na produção poética. Depois de acentuar que a elite “é uma minoria que abusa do direito de ser minoria, isto é, que se mantém notavelmente afastada da verdadeira função das elites” (?), salienta que “nessas condições o processo cultural se rege por uma conduta de má-fé.” Isso é grave, porque nunca se soube que algum *processo cultural* fosse regido a *priori* ou conscientemente. Aqui Merquior comete a maior incoerência de seu artigo apressado: fala num “círculo imbecilizante dos grupos *letrados*”, para dizer que “a imensa massa analfabeta continua inteiramente isolada dos poetas”. “O rápido progresso da integração social força a admissão do analfabeto no seio do *status* cultural.” E culpa o poeta como conivente de uma não-planificação educacional no País. E fala agora em *elites* que subentendemos serem políticas, “pois se demitem, criminosamente do dever de dotá-las dos instrumentos de cultura”. Refere-se ainda às massas que, pressupomos, receberiam primeiro instrução, para só então ficarem dotadas de *instrumentos de cultura*. Mas após culpar o poeta de conivência no processo educacional de um país, reconhecidamente sem estruturação social e sem uma cultura estratificada, escreve, em contradição com seu pensamento: “A vigarice da literatura populista propõe uma poesia descida à massa.” Nessa altura ninguém mais sabe de que Merquior está falando: mistura conceitos relacionados com educação, cultura e literatura, às voltas com problemas ditos sociais de feição política.

Mais adiante volta ao início de suas conjecturas: “A arte pode não ser pura: mas morre, simplesmente morre, se deixar por um momento a sua condição de fenômeno social.” A arte não pode deixar de ser fenômeno social, a não ser quando as crianças começarem a nascer sem umbigo. “O único meio de manter aristocrática uma cultura é democratizá-la ao máximo. Originada de uma elite”... etc. Como se vê, não há uma diretriz no artigo de Merquior. As afirmações gratuitas e sem consistência cultural, vem uma atrás da outra, formando um mosaico irritante.

Merquior olha a poesia por vários ângulos, sem identificá-los detidamente, daí a incoerência maior de suas afirmações, que o levam até a dizer que “a poesia nasce dos coqueteis”. Aqui entra, evidentemente, a vida literária...

Mas tudo quanto ficou acima demonstrado, não é o pior. O pior é o jovem crítico desconhecer os liames das expressões artísticas com o processo evolutivo de uma cultura. Aqui devemos separar crítica literária, da crítica de sentido sociológico. Merquior diz: “se um período é ruim para a poesia, a função da crítica é condenar sem piedade. Acontece isso entre nós, há quinze anos.” Consideremos, por momento, que esse seu despropósito esteja certo: a crítica deve condenar sem piedade, sim, mas olhando apenas a produções no GÊNERO, dentro da expressão da época, sem nunca relacioná-lo com a feição social do país. Um livro de determinado autor é fraco em relação às produções no gênero no momento histórico, e em sentido amplo e secundário, em relação à produção poética no contexto literário. Assim podemos ter toda uma geração *menor*, ou com poucos nomes – os autores então devem receber uma crítica literária em função de suas criações.

Relacionar a produção poética de um período com problemas educacionais e culturais, é tentar fazer sociologia da arte, e aqui não cabem mais as individualidades de poetas ou grupos. A literatura, então, tem que ser vista em função do processo cultural, que começa a se desenvolver com foros de autonomia em nosso País. Diz ainda Merquior que “se fixar as causas de uma deficiência literária é um risco que não assumo, nada me impede de denunciar um exemplo de má-fé: e é em grande parte por má-fé, *pela mentira que uma sociedade mente a si própria*, que em 1960 a poesia brasileira, em quase tudo que se refere a uma expressão criadora, não passa de uma miséria da linguagem.” Cria mais um termo abstrato, *miséria da linguagem*, que não sabemos o que seja, pois está claro que *linguagem* não pode ser usado no mesmo sentido de *língua*, uma vez que relacionou com *expressão criadora*. Mas chega.

*

Ainda sobre a miséria de uma poesia - J.G. Merquior (08/07/1961. Ed. 00158)

[Poesia para amanhã]

Vejo agora que a miséria da nossa poesia é mais ou menos como o rei nu do famoso conto de Andersen: todos sabem que ele está, de fato, nu; mas como não dizer nada sobre isso ajuda a fingir que ele não está, toda gente põe na conta do escândalo que qualquer pessoa, não vendo senão a verdade, diga simplesmente, e com toda a convicção, que o rei está mesmo pelado... *Confusão e Alienação* (SDJB, 1-7-61); o último artigo de Assis Brasil, parece

indignado com a *descompostura* de declarar uma miséria miserável. Escândalos dessa espécie “vão de encontro à normal sedimentação cultural de um país.” Diga-se de passagem quanto é curiosa a noção, ao mesmo tempo tímida e errônea, de que uma *sedimentação cultural* supõe uma geologia sem terremotos, ou de que para criar cultura seja preciso falar mansinho. Mas o verdadeiro centro do artigo de Assis não é a defesa de determinados poetas – como tinha sido o de R. Pontual – e sim as objeções, de natureza filosófica, com que ele ambiciona censurar a ideia da relação entre poesia e sociedade presente em *Miséria de uma Linguagem*. Por isso mesmo, seria de se esperar, da parte de A.N, um maior cuidado com o acompanhamento dessa ideia básica no curso do meu ensaio. Custa-me acreditar, quando Assis afirma que, a partir de certo ponto bastante inicial, eu abandono a questão de fixar as relações poesia-sociedade para ficar *malhando* a nossa poesia hoje. O leitor mais distraído reconhecerá, ao contrário, que qualquer referência à atualidade da nossa poesia foi feita, na *Miséria*, em função estrita do meu interesse pela natureza do contato entre uma poética e a sociedade correspondente. Com a mesma visão errada, Assis me pergunta, na base do meu ataque aos poetas novos, se eu desejo algum *exército de poetas*.

Com uma paciência de fazer inveja, ele se dispõe a demonstrar a escassez de grandes poetas em todas as fases da nossa literatura. Em conclusão, deduz não ter havido uma relativa quantidade senão de 22 *para cá*. Esplêndido. Somente, o trabalho seria poupado se 1) Assis verificasse o parágrafo em que no *Miséria* a geração de 22 é considerada um momento valiosamente único na história brasileira da poesia brasileira; e se 2) Assis pudesse provar que a floração de grandes poetas *continua* além do período de 22-30, isto é, que outros grandes poetas surgiram, em número e relevo iguais aos daquela fase, no mesquinho panorama da poesia atual.

Nenhum dos que foram citados por ele são (ou já são) grandes poetas. A exceção de João Cabral de Melo Neto, eu já fizera. Alguns dos restantes têm poemas suficientes para reconhecê-los como *bons*, especialmente Gullar, Chamie e Lélia Coelho Frota. Quanto à obra de Bueno de Rivera, embora dotada de uma honestidade rara entre a geração de 45, não bastaria para colocá-lo ao lado dos grandes poemas de João Cabral. A ocasião é boa para dizer a Assis que na verdade o que eu peço é um exército sim, mas de *poemas* em grau de excelência, e que sob esse critério, de 22 para cá não são os *novos* quem nos tem satisfeito. É claro, apesar disso, que sempre surgem os poemas irrecusavelmente dignos. Mas para encontrá-los, nem mesmo é necessário deixar o campo da turma de 45. Versos como os do *Poema Terciário*, de Domingos de Carvalho da Silva, *salvariam* a nossa poética desses quinze anos... no momento em que se

aceitasse a suficiência de meia dúzia de peças para consagrar um estilo e resgatar uma época. É incrível, porém, enquanto a fome de poesia jejuar assim, que alguém nos venha isentar os poetas de agora porque eles estão produzindo – “*e se ficarem apenas com uma pequena bagagem não será esse fato suficiente para julgar a qualidade de sua poesia.*” Não nos fará A.B. o favor de informar, então, o que constituirá essa qualidade? De acordo que não é o número que determina o valor em arte. Mas um povo uma vez almoçado não se contentar com aperitivos: há quinze anos, a fome aperta. Nunca se publicou como agora, mas se gostássemos de fazer frase, *agora* seria o momento de dizer que nunca tantos livros significaram tão pouco para tanta gente – e não sem razão. É certo que a história da literatura consente em louvar algumas gerações pelo trabalho de *preparar* estilos; mas glória dessas últimas é apenas reflexo das que por elas se formaram. Em todo caso, o problema é histórico. A crítica não concede valor ao *work in progress*, e se às vezes parece diferente, é porque o *progresso* já criou um *resultado* e já não é portanto imprevisível. Finalmente, com relação às duas *contradições* que Assis denuncia no meu artigo, só servem para confirmar primeiro que fui mal lido e depois que não sou eu quem embaraça, mas a própria realidade da nossa poesia que se faz contraditória. Se digo que a arte hoje é para a elite e em 22 era para todos, não faço mais do que lamentar um regresso. Não vejo a obrigatoriedade histórica de a poesia prosseguir-se na direção de todos. *Devia* ser assim, mas precisamente não tem sido. Se ataco simultaneamente o populismo e o formalismo, é porque ambos dominam e sobretudo são dois erros extremos: no meio permanece a autenticidade da poesia. Também por causa desse equilíbrio, a arte pode, às vezes, na profunda acepção da palavra, deixar de ser um *fenômeno social*. É bastante rebaixar-se ao nível de todos sem criar uma linguagem vigorosa, ou reduzir-se ao contato de poucos e esquecer de criar por todos. Quando isso acontece, miséria de linguagem não é um conceito abstrato, mas felizmente tão concreto quanto a pobreza da expressão poética.

Passemos agora ao núcleo das objeções de Assis. Elas não hesitam em adotar a forma das mais categóricas afirmações: “*A poesia, é sabido e lógico, não “exerce” uma função social, porque ela e todas as manifestações artísticas são a expressão de um grupo social, quer o artista seja consciente ou não.*” – “*E a poesia, entre outras manifestações, reflete um determinado estágio social*”. – “*... nunca se soube que “algum processo cultural” fosse regido a priori ou conscientemente.*” – “*A crítica deve condenar sem piedade, sim, mas olhando apenas as produções do GÊNERO, dentro da expressão da época, sem nunca relacioná-lo com a feição social do país.*” Para mim, essas citações, tiradas de vários pontos do artigo e A.B.,

ilustram perfeitamente o motivo central da sua irritação com as ideais do *Miséria*. E enquanto as deixo falar por si, apresento meu próprio pensamento sobre todas elas.

Creio obstinadamente em que a poesia EXERCE uma função social, e justamente porque não tem nenhum sentido falar dela como uma expressão de grupo, se não se acentua desde logo o caráter *originário* dessa expressão. Não é portanto a poesia que para ser poesia depende de um grupo a exprimir; ao contrário, é precisamente o grupo quem para exprimir-se depende da poesia, e em alto nível, no campo da palavra, só se exprime a partir da poesia. Pela mesma razão, nenhuma poesia *reflete* coisa alguma. Um poema é carga ATIVA. Todo sentimento poético não admite nenhuma condição passiva. Em consequência, é necessário afastar a ideia de imitação e reconhecer que a sensibilidade da poesia não remete a nada que lhe seja anterior. Admitir que a poesia reflete um grupo e um momento é supor uma ficção. De acordo com esse raciocínio deveríamos acreditar que Dante *reflete na Divina Comédia* a realidade intelectual e sensível do seu tempo e sua Florença, quando até para o Conselheiro Acácio está claro que essa realidade não existia antes da Comédia e que se quisermos constatá-la, não há outro meio senão recorrer ao livro. Se a obra de Dante consiste num reflexo, por que razão não encontramos o mesmo reflexo nos escritos de qualquer florentino da mesma época? Se todo grande poeta é apenas um ultrasensível organismo *receptor*, então como se explica que a paixão da arte seja modificar o mundo e em todo caso nunca abandoná-lo sem acrescentar-lhe a novidade de uma obra? A função social que a poesia *exerce* é inegável. Ela se ocupa e se responsabiliza pela existência de um sentimento-do-mundo, já não mais apenas a visão-de-mundo da filosofia, mas essa própria e ampla visão, forjada ao sentir, no animar ou desanimar-se diante das coisas em totalidade. Isso é uma função *social*, uma *vox* e ao mesmo tempo uma *vix* resumidas num indivíduo capaz de falar por todos. Isso é também um *exercício*, na antiga e vigorosa significação romana, um trabalho constante, um *exercitar-se*, uma perseguição resoluta e incansável. A nobreza da condição do poeta é exprimir não tanto a si próprio, mas a todos. A todos, de forma tão decisiva, que nem sequer se limita a concordar com a sociedade de agora e frequentemente acontece contrariá-la no projeto de um sentir futuro. Se a poesia fosse reflexo, algo haveria na sociedade que ela apenas imitasse, e seria desde aí completamente secundário. E preciso dizer, contra essa hipótese, que é o poeta que se encarrega de sentir pela primeira vez, e também para sempre, o verdadeiro ânimo da sociedade, assim como Píndaro celebrava por todos os gregos a glória de Olímpia e de seus atletas. Compete à poesia criar os estados de ânimo coletivos: por isso a história dos grandes poemas é a narração emocionante dos mais largos sentimentos. Pode-se saber por ela o modo humano de viver o mundo, e vivê-

lo na maior intensidade, na elevação de um *stimmung* fundamental. Eis o pulso da cultura. Na história da poesia está tudo quanto o homem pode sentir de mais vibrátil e profundo. Sem o contato de uma missão tão alta, não existe mais poema do que bizantinismo. A poesia é um compromisso com a sociedade, mas não de maneira reflexa. É a objeção do espírito coletivo, que não existe antes de cada objetivação. É um compromisso originário, muito mais forte do que todos os outros, mas por isso mesmo mais doloroso e incomparavelmente difícil. Sendo assim integralmente criadora, a poesia é fonte de todo movimento social. Cabe aos poetas sentir mais e melhor; a eles cabe também mudar de sentimento. Quando a sociedade se entrega a uma nova empresa, a poesia deve realizá-la igualmente.

O processo cultural é sempre *consciente*. Sem consciência, não haveria liberdade, e toda vez que a sociedade marcha, primeiro assume todas as situações, no próprio gesto de projetar uma nova era. Nada se passa sem uma regência deliberada. Pensar que o processo cultural se realiza sem depender de nós é uma ingenuidade. Importar numa atitude de demissão. Confiar ao acaso o andamento do mundo, nem isso consegue negar a liberdade e, com ela, a consciência. Às vezes uma geração mente a si própria. Mas mentir é em si mesmo um ato livre, é apenas a péssima liberdade de recusar o compromisso e de se tornar covardemente... irresponsável – para ficar apenas com a penosa responsabilidade de ter diminuído o próprio poder e a própria significação dos homens. Exatamente por causa disso, sempre se soube que qualquer processo histórico é consciente e se não agimos por nós, sempre agirão os que modificarem o mundo, mas a história nunca passará sem ter sido feita como obra humana. Declarar que a poesia não é um exercício, sugerir que é um reflexo, que não se rege conscientemente a marcha da cultura, que a crítica literária não deve relacionar o valor da poesia com a atualidade concreta do seu povo – tudo isso representa um perigo enorme. Recorrendo a uma teoria tão estranha para censurar o meu artigo, AB naufraga na maior precariedade filosófica. Eu continuo a afirmar a miséria da poesia; não se derruburara essa afirmação com o recurso a conceituações semelhantes, que indicam cruelmente outra indígena, a miséria da filosofia... Compreende-se mal, em 1960, um crítico tão cioso da importância da literatura querer reduzi-la ao imobilismo e à passividade. É inútil tentar impedir que se relacione poesia com estado social, pois, a poesia já contém essa relação em sua própria natureza. Tenho a impressão de que a AB não superou as *noções* do tempo de Taine e de Silvio Romero.

Pelo menos a questão dos vínculos entre o poema e o grupo social permanece nos mesmos termos... Apenas, como AB leu o *new criticism*, parece ter concluído que a solução é desprezar o aspecto social de toda arte e julgar todas as obras no circuito fechado dos

formalismos. Mas é claro que não é a nova crítica a culpada. O defeito está na monstruosa incoerência de afirmar a autonomia estética da poesia sem defender no mesmo plano a independência da sua função pública.

Então, pensar numa política literária toma ares de sacrilégio. Receia-se o aparecimento das ideias *priori* e da poesia da tese... Entretanto, no que depende de mim, fiquem todos descansados. Se eu tivesse a receita do grande poema e da poesia nacional, não passaria adiante, por simples desconfiança... Mas, ao contrário, não creditar nas receitas não é desprezar a política. A recusa da crítica tem tantas justificativas quantas são as misérias mais tranquilas. Não se responderá a minha denúncia por outro meio a não ser *poemas*. Nem adianta querer *entender* o que eu não disse, e, como uma vestal indignada, condenar a *heresia* de pedir aos poetas uma linguagem mais *pública*. Não estou pedindo que se nivele o poema ao entendimento de todos, mas que o poema seja tão largamente significativo, que todos os que possam lê-lo reconheçam nele muito mais do que a si mesmos. E pedir uma poesia assim, nem é confusão nem qualquer outra coisa que não deseje libertar a literatura nacional da sua verdadeira alienação: o inconfessável pudor de falar por todos nós, e só por causa disso, *para* todos nós.

*

Aparte a um debate: Miséria da linguagem, Mário Chamie - (22/07/1961. Ed. 00170)

Estou seguindo com interesse crítico e curiosidade intelectual o debate aberto, no SDJB, pelo artigo *Miséria de uma Linguagem*, de José Guilherme Merquior. Meu interesse se funda em dois pontos: a) as posições umas vezes paralelas e outras antagônicas de elementos de uma só geração; b) o reexame da noção das relações entre arte e sociedade em que o debate implica. Quanto ao primeiro ponto, não há muito a dizer, salvo ressaltar o permanente espírito de pesquisa desse Suplemento, na pessoa de três dos seus competentes colaboradores: Merquior, Pontual e Assis Brasil.

O que me parece de grande importância é o segundo ponto. Isto porque, no fundo, o suporte argumentativo dos quatro artigos até aqui publicados não é outro senão este: Está ou não a poesia em função da sociedade? Especificando: Apresenta-se a poesia brasileira, dos últimos quinze anos, com experiências e obras capazes de comunicarem-se socialmente? Face a esse suporte argumentativo, se não me engano, foram dadas três respostas. A primeira, de Merquior: Para ele não temos experiências (exceção de João Cabral) e obras capazes de comunicabilidade social efetiva; sustenta que atravessamos uma negativa fase formalista, a exemplo de uma poesia popularesca, impossibilitada de acompanhar os projetos de uma sociedade em crise. A segunda é de Roberto Pontual, que encontra, na aridez da década de 50,

a presença aliviadora do grupo *noigrandes*, de Gullar, do concretismo e do neoconcretismo; Pontual vê nesses movimentos uma libertação fecunda de pesquisas como *poucas vezes* antes tivemos; o autor do artigo *Miséria de uma Crítica* fala com certa dose de unilateralidade e... em causa própria. A terceira é a de Assis Brasil: abrindo uma perspectiva de compreensão dinâmica, no tempo, em favor daquilo que os novos ainda *estão produzindo*. AB fixa o problema preocupação deste breve aparte ao debate.

Antes de tudo, nenhuma crítica deverá estigmatizar uma consciência estética, pelo único motivo de que suas obras não encontram repercussão no povo ou não se prestam ao pulso medidor de uma sociedade. Muitas vezes, o grande valor dessas obras reside nesse fato mesmo. Pois, no jogo dialético estabelecido entre a sociedade em transição e uma consciência estética emergente, é comum aquela não servir de destinatária desta, principalmente quando esta consciência já representa um avanço no sentido de novos e adequados instrumentos de linguagem e criação. Se equacionarmos o jogo dialético em termos de produção artística e de consumo da obra de arte, compreenderemos melhor o problema.

Com efeito, sabemos que o leitor (ou o consumidor) – do nosso tempo burguês – está condicionado por padrões históricos de sensibilidade e percepção. A obra, aos seus olhos, é um motivo desencadeador de emoções e sensações que, *a priori*, se acham projetadas em seu espírito. E é a soma desse tipo de leitor que caracteriza o público, aquela parcela destinatária da poesia. Vale dizer: a transição crítica dos valores sociais, os recentes interesses coletivos, as transformações de privilégios, o aspecto dramático das lutas de classes etc. não são suficientes para arredar do espírito do leitor padrões históricos hipostasiados, sedimentados. Por isso, na antinomia dialética *arte-sociedade*, a sociedade arrastará sempre o peso da sua inércia histórica relativamente às formas evolutivas da arte. Direi mesmo que o consumidor artístico, do nosso tempo burguês, é, por excelência, um consumidor de reação. Inclusive o consumidor dotado de ideologia política revolucionária não foge à regra.

Já a produção artística – também do tempo burguês – está menos condicionada pelo padrão histórico hipostasiado. Dependendo da inteligência individual e criativa do produtor (autor), os critérios inerentes da sua evolução histórica são mais dinâmicos e livres. Enquanto os critérios inerentes da evolução do consumo artístico dependem da ação coletiva do grupo, da tribo, da classe ou da nacionalidade, os da produção decorrem da ação individual do artista. Daí poder eu, neste particular, afirmar (paradoxalmente concordando e discordando de Assis e Merquior) que a arte exerce uma *função* social no momento em que vence a inércia histórica do consumidor, levando-o a ser um destinatário ativo da obra, cuja linguagem ele passa a

perceber como uma adequada *expressão* da sua época e do seu meio. Fora do presente esquema, acho difícil encontrar elementos lógicos para precisar os conceitos de função e expressão da arte perante o grupo social.

Quais, porém, as consequências teóricas dessa antinomia produção-consumo? São várias; todavia, duas agora me chamam a atenção: uma é a que induz o crítico a, sem definir a antinomia, aplaudir ou lamentar os poetas de uma geração, conforme os graus de receptividade do público consumidor; outra é a que induz o crítico a definir os dois pólos antinômicos e a julgar, a partir deles, a procedência ou não das obras e experiências dos poetas.

Na primeira hipótese, o crítico fatalmente incorrerá numa contradição: por não precisar a natureza dos dois pólos, ele situará a nação de consumo no contexto vigente e reacionário e noção de produção no contexto emergente e revolucionário. Ora, admitindo-se que concretismo, neoconcretismo e poetas de antes e depois desses movimentos têm procurado realizar uma obra revolucionária – mais independente de condicionamentos históricos hipostasiados (verso, métrica, discursividade) – como tachá-los de inócuos, de objetos de *elite*, a partir da receptividade de um público consumidor reacionário? Não é evidente que esse público, preso ainda a condicionamentos monolíticos, não representa o destinatário ativo, o verdadeiro consumidor do produto artístico novo? Por um exemplo: que importa a mim – inventor de algumas estruturas semânticas sem cujo entendimento o livro *Os Rodízios* será *flauta vocis* – se o leitor entusiasmado do *Juca Mulato* ou do *Rosa do Povo* (guardadas as proporções) me considerar um formalista, um *marginal* de elite? Ele há de me importar no momento em que se tiver determinado com as referidas estruturas semânticas; no instante em que tiver saído de um contexto de reação para um contexto de revolução, por força mesma do produto novo, enquanto isso não suceder, ao crítico não está reservado o direito de julgar obras e movimentos de um contexto pela consciência estética e estática de outro. É possível que aqueles movimentos e obras não tenham força para quebrar a inércia histórica. Mas só o saberemos na oportunidade de sua conclusão; jamais durante o processo em que se estão produzindo. Creio que o crítico José Guilherme Merquior poderia meditar sobre o assunto. O seu artigo *Miséria de Uma Linguagem* e os dois subsequentes, a meu ver, assentam sobre o equívoco dialético de, em nome de um consumo de reação, compreender mal experiências artísticas de revolução – reservado a esta palavra um sentido estético que, amanhã, poderá encontrar-se e sintonizar-se com o mais generoso sentido ideológico.

Na segunda hipótese, o crítico assumirá uma atitude propedêutica correta; conceituará a antinomia a fim de evitar juízos definitivos de valor e trabalhará com os extremos, em busca de

um levantamento exato da situação artística. Verificará que consumo e produção, no autêntico contexto revolucionário, são unidades dialéticas condicionadas e condicionantes de uma só ideia: a da libertação de um contexto prático-inerte (Sartre). Nesse sentido, pesquisas em andamento impõem-se a título de soluções cujos resultados talvez sejam os mais fecundos. A simples existência de tais esforços advirtiria o crítico sobre a sua importância, pois ele costumam surgir, justamente, em face da inanição das formas saturadas, da arqueologia literária das gerações sem público a educar, da arte bem recebido e lisonjeada pelo contexto prático-inerte da sociedade. Foi por causa da inépcia de 45 – entre outras – que o poeta novo brasileiro se propôs esquematizar os instrumentos que o ajudassem a construir uma arte que não só ferisse a má consciência estética reinante mas ainda banisse um estado de alienação do público leitor. Conseguirá? Qualquer que seja a resposta, uma coisa é certa: a iniciativa e a responsabilidade, em um prospecto revolucionário, estão lançadas. Não será cotejando a proficiência de 22 (que, também, fez o seu consumo a duras penas e propedeuticamente) nem apelando ao poeta que se entrose na corrente viva dos acontecimentos do mundo (embora ele deva tê-la na sua perspectiva de criador) que abandonaremos uma hipótese viável e iminente. É duvidosa e bastante demissionária a atitude do crítico que, emocionado pelo espetáculo onívoro do mundo moderno, põe de lado, num gesto temperamental, a soma de enriquecidos esforços de aproximação com o povo; aproximação, mediante recursos de linguagem, que, pela maior procura de precisão e controle, ensine esse povo vencer a entropia que ele próprio exhibe quanto aos seus problemas e necessidades. A menos que desejemos, sob afoiteza digna de um espetaculoso camelo, seja a poesia o veículo absoluto de um absoluto conteudismo social e político – sem nos importarmos com os meios e a suficiência da sua linguagem – não vejo por onde alcunhar o que, hoje no Brasil, fazemos de divertimento isolacionista e aristocrático. É preciso compreender que a participação e o *engagement* se fazem necessários, menos em nome dos elementos de uma consciência objetiva que dê validade a essas causas. Nos últimos quinze anos da poesia brasileira, João Cabral de Melo Neto dá grande prova disso: seus poemas de estrita participação – *O Rio e Morte e Vida Severina* –, apesar do seu doloroso levantamento geopopular, seriam letra morta, não fosse esse levantamento uma integração indivisível de uma linguagem geradora do seu próprio público e construtor de sua própria comunicabilidade. Mas nem todos devem ser João Cabral, nem João Cabral deve auto-reproduzir-se muito, ameaçando sua poesia de um perigoso maneirismo paroxístico...

Por todas essas observações ligeiras, entendo que as três respostas ao suporte argumentativo do debate contribuem para um ativismo crítico indispensável, entre nós.

Merquior, dono de invejável senso de análise e interpretação, no caso, se salva pela intenção generalizada. Ao pregar uma arte participante, falseia seu pensamento por ostensiva precariedade dialética; Assis Brasil, sem dar maior trato analítico ao problema, soube fixá-lo no ponto justo. Diante dos três, não ponho em termos ortodoxos o meu ponto-de-vista. O que anima a externá-lo é a certeza que tenho em torno de sua eficácia discutível.

*

Tôda boa e autêntica poesia é de vanguarda, Murilo Mendes - (02/09/1961. Ed. 00206)

[Este não é um artigo que continua o debate de Miséria de uma Linguagem, mas que demonstra o conhecimento de tal. Sendo assim, está transcrito somente aquele que foi julgado importante para os nossos fins. A entrevista com Vera Pereira ao funcionário da Embaixada e Professor de Literatura Brasileira na Universidade de Roma, o poeta Murilo Mendes deixou sua opinião sobre o artigo de José Guilherme Merquior]

Opinando sobre um debate que o SDJB manteve em suas edições do mês passado, a respeito de um artigo assinado por José Guilherme Merquior, com o título de *Miséria de uma Linguagem*, o poeta Murilo Mendes diz que uma boa apreciação sobre o movimento poético no Brasil, depois de 1945, inclusive uma afirmativa sobre se apareceram ou não grandes poetas durante este período, afirma que seria necessário escrever um livro para opinar. Mesmo assim, afirma que é impossível separar os resultados das experiências da geração após 1945, das de 1922 e 1930 e, embora alguns afirmem que os resultados não foram definitivos, considera as tentativas válidas e perfeitamente enquadradas na cultura brasileira.

Preferiu não fazer citações nominais, o que, talvez, venha a fazer mais tarde, em outro livro, após terminar o que esta escrevendo “sem nenhuma pressa”, sobre a sua estada na Europa. Embora esteja-se dedicando, no momento, mais à prosa do que à poesia – não tem nenhum livro de poemas em elaboração – previne que isto não significa um abandono definitivo da poesia. Apenas, atualmente, está mais interessado em pesquisar a técnica da prosa.

O que acha do movimento poético brasileiro após 1945?

Acho que o movimento poético de 1945 não poderá ser desligado dos de 1922 e 1930. Trata-se de mais uma etapa do processo revolucionário. E deu poetas importantes, sem dúvida.

Existe repercussão da poesia de vanguarda no Brasil e no exterior?

Toda boa e autêntica poesia é *forcément* de vanguarda, e, como tal, é a única que tem repercussão, seja no Brasil, seja no exterior.

Observou algum movimento de vanguarda na Europa?

Sim, mas ainda mesmo estes refletem – confessadamente – a crise da poesia. Para me ater somente à Itália, cuja literatura, por motivos óbvios, acompanho de perto há cinco anos, a poesia dos *novíssimos* – Sanguinetti, Giuliani, Porta, Ballestrini e outros – está ligada a um movimento de vanguarda se a considerarmos em relação com o processo da poesia italiana; mas não em relação ao da poesia inglesa ou da norte-americana, por exemplo. Parece-me uma bomba de retardamento.

[...]

Sente-se influenciado pelo concretismo?

Não. Mas, de qualquer modo, constato a crise da poesia, por esgotamento dos esquemas. Neste ponto, minha posição, de certo modo, coincide com a dos concretistas.

Acha que a poesia concreta está desligada da cultura brasileira?

Entendo que a poesia concreta, ou melhor, o movimento da poesia concreta, está ligada ao da cultura brasileira. Não é o brasileiro só o poeta que aborda temas tipicamente brasileiros. A dimensão universal deve também pertencer ao Brasil. E não nos esqueçamos de que os poetas concretos e neoconcretos têm feito uma obra notável de divulgação e informação culturais.