

A LITERATURA E SUA “ILUMINAÇÃO PROFANA”

Maria Sílvia Antunes Furtado
Professora do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Maranhão –
UEMA
Mestre em Teoria da Literatura / UFRJ
Doutoranda em Teoria da Literatura / UFRJ

RESUMO:

O objetivo deste artigo é visitar alguns ensaios que se perguntam sobre o lugar da crítica literária frente à Literatura. Desse ponto de partida, desdobram-se uma série de questionamentos pertinentes à crítica contemporânea e seus impasses: não há como abordar o ensaio crítico sem recorrer a questões que se colocam na contemporaneidade, com as quais a crítica literária mantém relação. As noções de sujeito, assim como as categorias de tempo e espaço são cruciais para se acompanhar o movimento do pensamento ocidental a respeito da obra de arte e entender os processos de valoração e discussão a esse respeito. Partindo das noções de sujeito, tempo e espaço, situaremos alguns questionamentos sobre a crítica literária contemporânea, sempre observando a dicotomia entre o ser e o não-ser.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica literária. Literatura. Sujeito. Tempo. Espaço.

ABSTRACT:

The aim of this paper is to visit some tests that are wondering about the place of literary criticism against the Literature. From this starting point, unfold a series of questions pertinent to contemporary criticism and its troubles: there is no way to address the critical essay without resorting to questions that arise in contemporary society, with which the relationship holds literary criticism. The notions of subject, as well as time and space categories are crucial to monitor the movement of Western thought about the work of art and understand the processes of evaluation and discussion about this. Starting from the notions of subject, time and space, we will establish some questions about the contemporary literary criticism, always noting the dichotomy between being and nonbeing.

KEYWORDS: Literary criticism. Literature. Subject. Time. Space.

A noção de contemporâneo, na perspectiva de Agamben, é fundamental para se especular sobre o lugar e a função da crítica, pois ela abrange, também, as noções de tempo, espaço e sujeito, que serão imprescindíveis ao desenvolvimento deste artigo.

Em seu ensaio *O que é o contemporâneo*, Agamben (2009) desnaturaliza a ideia de que o contemporâneo corresponde ao atual. As definições do contemporâneo nascem a partir do diálogo de Agamben com a poesia, a literatura, a astrofísica, a filosofia, a moda, a filologia, a filosofia e a história dentre outros saberes. A questão central da construção do conceito gira em torno de dois aspectos: a posição do sujeito em relação tempo e a noção de tempo em relação ao espaço. Vamos partir da primeira definição, provisória, que Agamben empresta de Barthes, que, por sua vez, a busca em Nietzsche: **o contemporâneo é o intempestivo**. O contemporâneo, para Nietzsche, está em **desconexão** e em **defasagem** em relação ao presente, pois **não se adéqua às suas pretensões**. Essa relação de través que o contemporâneo tem com o seu tempo é a pedra angular do conceito, pois é ela que possibilita o anacronismo necessário para perceber e apreender o seu tempo. A partir dessa definição, verifica-se que o ponto central do ensaio diz respeito à temporalidade. O intempestivo é o atemporal. É o que irrompe fora do tempo próprio.

A intempestividade do contemporâneo remete a um sujeito que está **aderido** ao seu tempo e, mesmo assim, consegue distanciar-se dele, vê-lo à distância, para melhor enxergá-lo.

Como pensar o que Agamben concebe como **adesão** ao tempo e, simultaneamente, **afastamento**? De que perspectiva se pode pensar essa relação? Faz-se necessário estar em uma determinada **posição** para se enxergue algo. Essa posição – de aproximação e afastamento – nos adverte o autor, é uma posição que coloca o sujeito em uma função de balança entre um lugar e outro. Segundo o autor, é a partir dessa posição, funcionando em uma temporalidade específica que é possível ser contemporâneo.

A questão da posição torna-se importante, pois somente estando em uma determinada posição, segundo Agamben, se pode estabelecer uma relação com a contemporaneidade. Mas afinal, que posição é esta? Essa questão será avaliada em duas vias: pelo viés metodológico da construção do ensaio, cujo desdobramento é a segunda via, ou seja, a relação que ela estabelece com a linguagem.

Vejamos, a partir do trecho de abertura do seu ensaio, compreender como se dá a construção metodológica:

A pergunta, que gostaria de inscrever no limiar deste seminário, é: *de quem e do quê somos contemporâneos?* E, antes de tudo, *o que significa ser*

contemporâneo? No curso do seminário nos ocorrerá ler textos cujos autores distam de nós muitos séculos e outros mais recentes ou recentíssimos: mas, em todos os casos, o essencial é que teremos que conseguir ser de algum modo contemporâneos desses textos. O “tempo” do nosso seminário é a contemporaneidade, isso exige que ele seja contemporâneo dos textos e dos autores que examina. Tanto o seu nível quanto o seu êxito se medirão pela sua – pela nossa – capacidade de estar à altura dessa exigência”.

(AGAMBEN, 2009, p.5)

Logo no início do ensaio, conforme a citação, Agamben inscreve inicialmente duas questões: “De quem e do que somos contemporâneos” e “O que significa ser contemporâneo”. O processo de elaboração das respostas soa, a princípio, como uma tautologia: é preciso – de algum modo – **ser contemporâneo** dos autores e textos que serão referências para elaboração do conceito de contemporâneo

Mas, aos poucos, ao forjar o conceito de contemporâneo, apropriando-se do leito de uma temporalidade e espacialidade singulares, admite-se que, aquilo que a princípio parece tautologia é uma condição necessária para a construção do conceito. Nesse caso, devido às condições espaciais e temporais que o conceito requer, sujeito e objeto também se confundem um com o outro. Se não se estiver nessa posição de balança para empreender a elaboração do conceito de contemporâneo, não se poderá aceder à sua formulação.

Essa posição em que se deve estar em relação ao espaço e ao tempo, para ser contemporâneo, é a relação que se estabelece do sujeito com o discurso. É preciso estar imerso no discurso; é preciso acompanhar o discurso da sua época e, ao mesmo tempo, descolar-se dele. Mas o que significa estar aderido ao discurso e, ao mesmo tempo, se afastar dele? Como isso comparece? Vamos adotar dois campos para indagar o que se passa nessa posição de balança; ela tem presença no fazer poético e, também na Psicanálise. Vamos abordar a natureza de cada um.

Na construção do conceito de contemporâneo, o primeiro diálogo que o autor estabelece é com a poesia, a partir do poema “O século” (1923), de Osip Mandelstam. Para Agamben (2009), “o poeta, enquanto contemporâneo, é esta fratura, é o que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a ruptura”.

O poeta é aquele que está imerso no discurso da sua época, nasceu em determinada época, é constituído nessa linguagem, tecido pelos discursos de seu tempo

e, nesse sentido, pode-se dizer que ele está aderido ao seu tempo. Por outro lado, por ser poeta, ele se distancia desse discurso que o constitui como falante, privilegiando o que é da ordem significativa em relação ao que é da ordem da significação. Seu ofício se faz de tessitura de palavras, mas como diz Mandelstam, “as vértebras estão partidas”, a tessitura do poeta é esburacada, as palavras poéticas estão no léxico, mas, ao mesmo tempo, recolhem-se em um para-além ou para-aquém de sua significação. Nesse sentido, o poeta é aquele que trabalha com o real da falta e a poesia, enquanto o resultado de uma verdade, só se sustenta em um sentido provisório. A falta, que é o ponto central, o vazio em torno do qual se constrói o saber poético, que não encerra uma verdade última. Mas, ela (a poesia) traz, em si, a possibilidade de um encontro faltoso. Nesse sentido, pode-se dizer que a poesia, com sua falta, sutura o buraco que se abre em nós – seres da linguagem, irremediavelmente seres de pulsão, cujo desejo é mediado, necessariamente, pela palavra – pois este buraco se reconhece e se recolhe no buraco aberto da poesia.

Vê-se, portanto, que o próprio conceito de contemporâneo, na visão de Agamben, está articulado à noção de temporalidade, de espacialidade e de sujeito. Não se pode pensar apenas em uma temporalidade que seja sucessiva, em uma espacialidade que não seja pensada a partir de uma topologia e um sujeito que não leve em consideração o inconsciente.

O objetivo maior de recorrer a essas questões é para poder pensar a poesia e a ficção a partir de categorias que consideram a experiência como um encontro faltoso com o objeto, pois este nunca pode ser totalmente apreendido.

A crítica, objeto de investigação deste trabalho, tem dupla cidadania: habita o filosófico e também o ficcional; na verdade, fica nesse intervalo, é um gênero intervalar, cujo objetivo é colocar as coisas em suspensão. A arte, segundo Lins (2010), na visão de Rancière, “é resistência e promessa”. O artista desfamiliariza, coloca em suspenso o mundo, resiste ao habitual. As suas abordagens revelam sempre outras possibilidades e, nesse sentido, podem ser percebidas como “promessa”. A percepção do objeto passa a ter contornos que ainda não estão estabelecidos e, nesse sentido a primeira reação é a de estranhamento. É justamente o estranhamento, a forma de enigma da obra que tende a capturar o crítico e cujo sentimento de perplexidade “coloca em movimento o intelecto”, segundo, Théry de Duveⁱ.

A crítica de arte faz um julgamento fundamentado sobre a obra. Segundo Benjamin, a arte já tem um núcleo de reflexão; é um objeto que pensa; a obra pensa. A

crítica, nesse sentido, traz uma reflexão sobre a forma que visa à transformação da forma e nesse sentido, ela é produtiva e não apenas judicativa. Assim, segundo Lins (2010) “Todo conhecimento de um objeto é simultaneamente o próprio tornar-se do objeto mesmo”. A crítica é conhecimento do objeto no meio de reflexão. Para que a crítica se estabeleça é necessário que haja reflexão na obra, segundo Lins (2010), pois se ela não portar uma reflexão, não estabelecer, em sua composição, vazios que revelem aquilo que há de faltoso na obra, ela não se recobrirá de uma possibilidade de criticidade. A crítica é um experimento da crítica, na medida em que se desdobra a sua reflexão.

A literatura e sua “iluminação profana”

A crítica literária, enquanto gênero literário, constitui, segundo Agamben (2007, p.09) “a investigação sobre os limites do conhecimento, sobre aquilo que, precisamente, não é possível nem colocar nem apreender”. Bem, de saída, em um pensamento que, a princípio ressoa hermético, Agamben, mais do que situar a crítica literária, situa seus limites. Se uma crítica tem objetivo de mostrar resultados, demonstrar teses, como afirma Agamben (2007), ela esbarra nos limites de seu próprio intento. Esse ponto de partida é essencial, diria crucial, para as ciências, em especial para as ciências humanas, que visam, em última instância, a uma apreensão total do objeto. Agamben é bastante sensível a esse problema em se tratando da crítica. Enquanto a literatura, em seu caráter artístico, trabalha nos interstícios da falta, seja na poesia ou no romance, pois não tem o compromisso de revelar a verdade ou de dizer tudo, a crítica pode pretender “iluminar” aquilo que, na obra literária, fica à deriva. A essa intencionalidade, Agamben (2007, p. 11) chama de “iluminação profana”, pois a crítica, segundo o autor, “não consiste em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições da sua inacessibilidade”. Na visão de Agamben, portanto, a crítica tem por objetivo fazer valer, na obra, os seus interstícios, em manter a sua inacessibilidade, coroando a falta que nela se instala como o húmus da leitura.

As dificuldades que são postas pela crítica literária são várias; em primeiro lugar, espera-se dela uma palavra sobre a obra literária e, por outro, que essa palavra, não seja a última, que não pretenda revelar a essência da obra, porque essa é a sua inacessibilidade e qualquer pretensão nesse sentido, tem o destino da falência. Constata-

se, pois, a dificuldade que se apresenta à crítica, a posição delicada e essencial que dela emana: dizer do objeto sem, no entanto, explicá-lo. Espera-se, pois do crítico, que ele trabalhe, assim, como o poeta, com o semi-dizer.

Toda a dificuldade que se encontra na crítica, segundo Agamben (2007, p. 12) remonta a uma dificuldade, que já se apresentava em Platão: “Trata-se da cisão entre poesia e filosofia, entre palavra poética e palavra pensante (...)”. Segundo Agamben (2007, p. 12), “(...) a cisão da palavra é interpretada no sentido de que a poesia possui o seu objeto sem o conhecer, e de que a filosofia o conhece sem o possuir”. Essa dicotomia da “palavra ocidental”, segundo o autor, divide-se entre a “palavra inconsciente” e a “palavra consciente”. A primeira “goza do objeto do conhecimento, representando-o na forma bela” e a segunda que “tem para si toda a seriedade e toda a consciência, mas que não goza do seu objeto porque não o consegue representar”. Essa dualidade, segundo o autor, é irreduzível uma a outra e nos traz alguns problemas que se perpetuam no campo da crítica, como veremos adiante.

Essa dicotomia, abordada por Agamben (2007) na verdade, é inerente à formulação que se faz do sujeito da ciência. O sujeito da ciência é o sujeito da consciência e, para que a ciência se constitua como disciplina e delimite o seu objeto, tudo que é da ordem do inconsciente deve manter-se “forcluídoⁱⁱ”.

O início do século XX é marcado pelo pensamento freudiano, que traz uma nova concepção de sujeito. O sujeito freudiano é o sujeito do inconsciente. A elaboração da teoria psicanalítica passa a considerar um sujeito a quem a verdade escapa. O sujeito freudiano é o sujeito que se revela através dos sintomas, dos atos falhos, dos chistes e dos sonhos, através do que ele denomina de processos primários da linguagem. Lacan, mais tarde, diria que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”. Nesse sentido, a Psicanálise nunca teve o estatuto de ciência. É uma práxis, e a sua prática é indissociável da sua teoria. Essa discussão sobre a concepção freudiana de sujeito é pertinente à discussão levantada por Agamben, pois não se pode desconhecer que a literatura acolhe o inconsciente e, acolher o inconsciente, seja na narrativa, na poesia ou na crítica é também, trabalhar com o objeto sem apreendê-lo, mas demarcando-o, contornando-o e, assim, instituindo a falta que o perfaz. O objeto da literatura ou da arte, em geral, é o que se perfaz na falta do objeto.

Para a Psicanálise, o sujeito é intervalar, é dividido e está representado entre os significantes: “um significante é o que representa o sujeito para outro significante”. Essa formulação lacaniana retira qualquer possibilidade de consistência ao sujeito falante, ou

melhor, qualquer consistência que não seja a imaginária, a saber, a do “eu”. Para falar da noção de identidade, Lacan (1998b) em *O estádio do espelho como formador da função do eu*, diz que por volta dos oito meses, a criança, ao se olhar no espelho, vive uma experiência limiar. Ele se olha no espelho e, ao se olhar, vê um outro; toma a sua própria imagem como um outro; intriga-se e, quando possível, vai olhar atrás do espaço do espelho para verificar se alguém está ali. Mas, em determinado momento, a mãe, ou melhor, aquele que ocupa essa posição, lhe diz que a imagem que a criança vê no espelho é ela, a criança. Nesse momento, segundo Lacan, a criança **jubila e mergulha na linguagem**. A identidade da criança, portanto, é forjada fora dela, se assenta sobre uma imagem unificada – na época em que essa criança ainda não tem unidade corporal – que será traduzida como o **eu ideal**. Observa-se que, a identidade foi construída através da imagem, mas só foi possível essa construção porque um terceiro, a mãe, media a relação com a palavra. Esse mergulho na linguagem é uma entrada sem volta. Mergulhou na linguagem, então se está irremediavelmente preso a ela. Qualquer que seja o desejo, ele só é possível de ser articulado na demanda; isso quer dizer que há, para o ser falante, uma desnaturalização do sexual, uma desnaturalização, que só é mediada pela linguagem. Nesse sentido, a língua que nos constitui e a partir da qual somos constituídos, pretende tudo poder dizer. Entretanto, somos seres de pulsão. O termo, em alemão, *Trieb* opõe-se a *Instinkt*; o instinto é o que está na ordem da necessidade e que é possível de ver uma necessidade atendida. A pulsão, entretanto, partindo do conceito freudiano, é algo que se instala entre o psíquico e o somático e, por isso, não se esgota só no corpo, não se refere à necessidade.

Para elaborar o sujeito da Psicanálise, que é um conceito lacaniano, pois Freud não fala em sujeito, mas é possível dizer que, já em Freud havia uma concepção de **que o eu não é o senhor da sua casa**.

O sujeito da Psicanálise, portanto, é um sujeito regido por outra temporalidade. É nos interstícios da língua que a verdade do sujeito fala; cabe acolhê-la ou não, sofrer os seus efeitos. Podemos pensar, então, que o sujeito da Psicanálise é o sujeito faltoso, que é interpelado pelo real da falta, que a sua constituição só é possível entre os significantes, atribuindo à sua existência a fugacidade do caráter bífido do significante, cuja significação não é mais do que a tentativa de recobrir a verdade com o saber, com a produção de sentido, de conhecimento. O poeta, por sua vez, é aquele que vai privilegiar o significante, sacrificando o sentido, quando necessário. Podemos dizer, que tanto a

Psicanálise como a Poesia trabalham com o indizível, embora os seus propósitos e caminhos estejam em direções muito diferentes.

A questão levantada por Agamben está situada, em perspectiva semelhante, mas com contornos diferentes, no ensaio *A tradição moderna do poeta crítico*, em que Lins (2007, p. 165) discorre sobre o diferencial que se apresenta nos ensaios críticos de poetas, pois eles, na visão da autora, “conseguem, talvez pela forma, dizer algo a mais ou outro”. Para Lins, o ensaio é o lugar “onde se problematiza no intervalo entre o poético e o filosófico”. A autora denomina a crítica como “gênero agônico”, “gênero da problematização”, que é desenvolvido, em sua “radicalidade”, pelo “crítico-poeta”, que faz do ensaio, no dizer de Schlegel, um “poema intelectual”. Nesse sentido, Lins considera que o ensaio esteja no limiar do pensamento inconsciente e consciente, considerando a perspectiva de Agamben.

Em última instância, Agamben (2007, p.13) define o produto da crítica como um nada e afirma que “esse nada contém a inapreensibilidade como o seu bem mais precioso”. Tem-se que o ensaísta considera o movimento interno da crítica o seu motor. Falar de um objeto e revelar a sua inapreensibilidade é o que há de mais fecundo na crítica, uma crítica que não esteja na via de um juízo de valor que penda para os bens, mas que possa mostrar o movimento do objeto sobre o qual se debruça. Para Agamben, a crítica traz em seu interior, “o gozo daquilo que não pode ser possuído e a posse daquilo que não pode ser gozado”. Nesse sentido, pode-se pensar a correlação que Agamben faz entre o gozo e a posse do objeto é a dicotomia entre o que é da ordem inconsciente e o que é da ordem consciente. Pode-se pensar que o sujeito laciano é intervalar, a sua afânise (fading, em inglês) se dá entre os significantes; não há consistência para o sujeito falante e, nesse sentido, quando se está no registro do “eu”, não se pode falar de sujeito. Freud deixou-nos a frase “*Wo Es war soll Ich werden*”, que foi retraduzida por Lacan (1998a, p. 878) em seus escritos por: “lá onde isso estava, lá, como sujeito, devo [eu] advir”. O sujeito freudiano é aquele que advém entre os significantes; ele é efêmero, intervalar, não há como apreendê-lo, a sua condição de sujeito é a afânise (fading).

Agamben (2007, p. 14) defende a ideia de que as buscas são sempre na direção de se apropriar de um objeto que deve “continuar inapreensível” e que a sua apreensão se torna possível somente através de um *detour*, de um “desvio”, que tem sua realização máxima no ideal do “amor cortês”. Mas como o nosso intento é falar sobre a crítica e a posição do crítico, vamos nos ater aos fundamentos teóricos e não à investigação

propriamente dita do autor. Agamben (2007) propõe que se use a topologia filosófica como a do “nó borromeu”. O nó borromeu ou nó borromeano é um nó de três aros, cuja propriedade principal é a de que, ao cortar um dos elos do nó, todos os outros se soltam. Jacques Lacan trabalha com o nó borromeu para falar das categorias de simbólico, real e imaginário e suas possíveis articulações. Uma das características do nó borromeano é que ele não se restringe à lógica binária. Talvez, seja nesse sentido que Agamben busque a investigação crítica; aquela que, por um desvio, insira um elemento terceiro na lógica binária.

Eduardo Prado Coelho (1984), em *Mecânica dos fluidos*, também lança uma grande discussão acerca do lugar da crítica, cujo questionamento se dá na esteira dos questionamentos anteriores de Agamben e Lins. Coelho afirma que:

(...) a crítica deve reivindicar a sua função poética, mas é-nos mais difícil definir de que modo esta função aqui se torna sua, e não a de poetas ou romancistas – será apenas a oposição entre o consciente-e-voluntário do crítico face ao inconsciente-e-involuntário do criador literário? (COELHO, 1984, p.14)

Coelho (1984) afirma que a crítica tem dificuldade em estabelecer o lugar do crítico, a partir de uma concepção que não esteja em uma escala de valor que meça o seu saber em relação ao saber criador.

Outra comparação que Coelho (1984) estabelece é entre o crítico impressionista e o crítico universitário. O crítico universitário, segundo Coelho (1984, p. 15), “tende para a figura do crítico fetichista”. Nesse ponto o ensaísta compara essa posição à estrutura perversa do psiquismo, em que se percebendo a ausência de pênis na mãe, recusa-se a sua castração na realidade e cria-se o fetiche; o perverso é aquele que porta o pênis da mãe e, ao mesmo tempo, toma esse objeto como o signo da ausência. A posição do crítico universitário, segundo Coelho (1984, p. 15) “cerca a obra literária com todo um ritual sádico em que o saber funciona, na sua acumulação ilimitada, como forma de depredação”. Por outro lado, o crítico-escritor pode assumir o papel do “crítico-melancólico”, que se está sempre na “perda de um objeto desde sempre perdido”, conduzindo sua “fala exilada”, segundo o autor, “sobre este horizonte de perdição irredimível”.

As posturas elencadas por Coelho (1984, p. 16) têm em comum, segundo o autor, “a ideia de que existe um objeto de que nos devemos apropriar”. Negando-se a fazer série nesse eixo de posturas que desembocam na apropriação de um objeto, Coelho (1984, p. 16) alinha-se à postura de Adorno, em sua *Teoria da Estética*, afirmando: “Aceitamos assim que o caráter enigmático da obra de arte nos obriga a aceder a ela apenas enquanto enigma (...)”. Essa postura de Coelho traz a postura de “iluminação profana” que o crítico pode fazer sobre a obra. A literatura é uma forma e o ensaio também é uma forma; segundo Coelho (1984, p. 18) o crítico constrói uma plataforma provisória de encontro com a obra, traduzindo uma mimese consistente, mas incompleta.

Nesse sentido, mais uma vez, verificamos que esse encontro entre crítica e literatura é um encontro em que, digamos, o que há de palavra consciente e palavra inconsciente, para considerar a terminologia usada por Agamben, se tocam nessa plataforma provisória.

Poesia e pensamento em Valéry

Valéry (2007, p. 193), em seu ensaio *Poesia e pensamento abstrato*, parte da oposição que se faz, no senso comum, entre a ideia de poesia e de pensamento; mais precisamente entre poesia e pensamento abstrato. À primeira, atribui-se certa frivolidade em relação “às análises”, “trabalho do intelecto” e aos “esforços de vontade e de exatidão” atribuídos ao segundo, o que é contestado pelo ensaísta, pois argumenta que a profundidade atribuída ao poeta não é da mesma “natureza” da profundidade atribuída a um filósofo ou a um sábio. O ensaio de Valéry constitui a perspectiva de que o trabalho poético traz a reflexão e a criticidade do pensamento, mas que traz, também, uma especificidade em relação à perspectiva filosófica.

Ao construir o ensaio, Valéry analisa seu próprio estilo:

Quanto a mim, tenho a estranha e perigosa mania de querer, em qualquer matéria, começar pelo começo (ou seja, pelo meu começo individual), o que vem a dar em recomeçar, em refazer uma estrada completa, como se tantos outros já não a houvessem traçado e percorrido. (VALÉRY, 2007, P. 194)

A graça do trecho destacado acima mostra o ensaísta abrindo uma via crítica tornando o ensaio como um meta-ensaio e, nesse sentido, ele se mostra um ser convocado pela linguagem. Não é ele que domina a linguagem, mas linguagem é algo que fala nele. E Valéry (2007, P. 194) afirma sobre o seu trabalho: “Essa estrada é a que nos é oferecida ou imposta pela linguagem”.

Nesse sentido, é interessante observar que a concepção de linguagem que está imbricada no ensaio é a de que a singularização do escritor, a sua entrada nas sendas da linguagem, ao seu modo, é o que caracteriza o seu estilo. Mas, o que se torna ainda mais interessante, é a maneira como Valéry “conversa com o leitor”, criando imagens. Ele diz que é necessário que se escutem “as idéias que falam” naqueles que se propõem a pensar uma questão e afirma que, a princípio, essas idéias estão: “no estado de infância em nós; ela balbucia: só encontra termos estranhos, totalmente carregados de valores e associações acidentais;” (VALÉRY, 2007, p. 195). Impressiona a capacidade de inferência de Valéry. Ele afirma que, ao se posicionar a partir de determinado ponto de vista, perde-se qualquer possibilidade de se entender dialeticamente uma questão. Ao optar por uma questão, faz-se aí um ponto cego que elide todas as outras possibilidades de leitura. Ele compara essa posição a de figuras míticas como a das Danaides que, inutilmente enchem o tonel por onde mesmo o líquido se esvai. E, com esse argumento vai tratar do estado provisório do discurso poético e do estado de compreensão a que visa o discurso especulativo.

Valéry vale-se, constantemente, em seu ensaio, de imagens para cooptar o leitor ao centro do problema que levanta, e esse é o seu método. O ensaísta compara a palavra poética a um ato sem pensamento. Ele diz que colocar as idéias em relação é como atravessar uma fina prancha de madeira sobre um desfiladeiro: é preciso fazê-lo, sem pensar, sem se deter no ato em si. A ponte fina pode se romper se houver resistência. As palavras poéticas, portanto, na concepção do ensaísta, se ligam sem que o “eu do sujeito” interfira nesse acasalamento. Elas se encontram sobre essa ponte tênue que, a um toque mais firme ou grosseiro, se desfaz. Nesse sentido, durante todo o ensaio, Valéry trabalha a perspectiva que foi abordada no início deste trabalho, com relação ao sujeito e, posteriormente, na perspectiva que Agamben, Lins e Coelho visitam: a diferença entre palavra consciente e palavra inconsciente. Em uma simpática atitude anti-pedagógica, sem a pretensão de ensinar nada a ninguém, Valéry recorre à experiência para elaborar a sua tese.

Vamos destacar os pontos principais visitados por Valéry sobre a suposta dicotomia entre poesia e pensamento, mais precisamente entre poesia e pensamento abstrato, como ele mesmo o nomeia; o que o poeta-crítico empreende no ensaio revela uma aproximação entre o pensamento abstrato e a poesia. Enquanto poeta, o ensaísta se volta para si mesmo – para o seu racional e o seu irracional – para tentar falar sobre o pensamento abstrato e a poesia, para verificar “se a oposição alegada existe, e como existe no estado vivo” (VALÉRY, 2007, p. 196). Paul Valéry, como se sabe, dividiu sua produção literária entre a produção poética e a produção ensaística. Essa característica de poeta-crítico é analisada no ensaio. Para escrever poemas ou um ensaio, o autor afirma ser necessário que a sua “vida se espante”, que uma verdade se revele para o sujeito na força da palavra. Esse estado de desvio que o levava por vezes a fazer o poema também poderia surgir-lhe para que se produzisse “uma análise dessa sensação intelectual súbita” (VALÉRY, 2007, p. 196). A partir de sua própria experiência, Valéry afirma que:

(...) o mesmo eu tem aspectos muitos diferentes, que se torna abstrato ou poeta através de especializações sucessivas, das quais cada uma é um desvio do estado puramente disponível e superficialmente em harmonia com o meio externo, que é o estado médio de nosso ser, o estado de indiferença das trocas.

Verifica-se, portanto, que Valéry é sensível ao que se concebe de uma inapreensibilidade do sujeito, que seria isso que é intempestivo, que irrompe na consciência, que seria da ordem do inconsciente, fora do domínio do sujeito, o que determina a criação. O ato criador ultrapassa o que é da ordem da consciência.

Valéry (2007, p. 198) compara o estado poético ao estado do sonho. O poeta-crítico discorre sobre essa analogia, comparando o terreno de ambos a um estado “irregular, inconstante, involuntário, frágil e que o perdemos, assim como o obtemos, *por acidente*”.

Outro aspecto que Valéry destaca no ensaio é que a poesia desperta no leitor o que há de inspirado nele. Segundo o autor (2007, p. 198), “A inspiração é, positivamente falando, uma atribuição gratuita feita pelo leitor a seu poeta: o leitor nos oferece os méritos transcendentes das forças e das graças que se desenvolvem nele. Ele procura e encontra em nós a causa admirável de sua admiração”. Na minha perspectiva

o que o leitor encontra na leitura do poema é a graça com que o poeta lida com as palavras, a habilidade que as faz contornar o significado e privilegiar o significante. A palavra poética revela-se, assim, sempre faltosa; não há um significado último, ela ganha novas significações, e atinge o prazer de reconhecimento do sem-sentido. A poesia leva o leitor, sempre, a um encontro faltoso e essa é a sua graça. A poesia não oferece gratificações nem bem estar ao “eu” que tudo pretende apreender. A poesia oferece uma possibilidade de encontro efêmero com a palavra, com isso que, a todo o momento, escapa e que nos faz colocar em busca. Isso que buscamos, quando o tocamos, se desfaz e essa é a graça.

A experiência comunicou a Valéry (2007, p. 199) que uma ópera inteira pode ser soprada em seus ouvidos, pode “murmurar através dele” sem que isso implique na “fabricação de uma obra”, se não lhe for possível organizá-la e fixá-la. Valéry traduz, no ensaio, muito bem o que é da ordem inconsciente que se instala no poeta para que escreva e que se perfaça no leitor para que ele acolha o poema. Para o autor, os versos não estão a serviço da necessidade, eles:

(...) sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profundas e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por *outro* personagem que não aquele que os diz, e dirigir-se a *outro* que não aquele que os escuta. Em suma, é uma *linguagem dentro de uma linguagem*. (VALÉRY, 2007, p. 200)

Não há como não comparar a citação acima com a célebre frase de Rimbaud: “o eu é um outro”. Valéry (2007) fala de uma topologia da linguagem, fala de “uma linguagem dentro da linguagem”. Esse **outro** a quem Valéry se refere encontra consonância na teoria psicanalítica, ao grande Outro. O grande Outro diferencia-se do pequeno outro, o semelhante, o parceiro imaginário. O Outro é um lugar, segundo Chemama (2007, p. 282) “anterior e exterior ao sujeito que, não obstante, o determina”. Essa outra ordem, exterior e anterior ao sujeito, ela se afasta de tudo que concerne ao “eu”, às identificações; ela é insubmissa e não dominável e nem controlável; determina uma radicalidade do sujeito, uma inacessibilidade à sua verdade última. Existe uma noção em Psicanálise, da A Coisa (das Ding), que se diferencia de a coisa (das sache). A Coisa é o que é inacessível, a isso que não se pode chegar e cujo marca, cujo contorno, faz com se busque aquilo que não há. O poeta, aquele que deixa que o Outro fale, que

escuta a sua verdade que, segundo Lacan se presentifica somente através da prosopopéia, ele se entrega ao que é possível diante da falta radical de sentido: a comemoração da falta de uma significação última que a poesia revela. E, Valéry (2007, p.200) acrescenta, a respeito das frases que são ditas, que elas servem ao seu propósito e, mesmo assim, insistem em comparecer à memória: “(...) eu gosto de escutar essa pequena frase que quase perdeu o sentido, que deixou de servir e que, no entanto, quer viver ainda, mas uma vida totalmente diferente. Ela adquiriu um valor; e adquiriu-o em detrimento de seu significado finito”.

Para o autor, um discurso claro tem por objetivo alcançar a compreensão e ele se realiza no seu ato, desempenha, assim, a sua função e cumpre o seu intento. Mas, se o discurso insiste, se ele vai além da sua função, se ele insiste, se ele não se resume a cumprir o seu papel de ordem prática, isto é, de ser compreendido, então se está, segundo o autor, no “universo poético” (VALÉRY, 2007, p. 201). Enquanto o discurso “morre” ao cumprir o seu papel de sentido, fazendo-se substituir-se por esse, o poema é feito para “renascer de suas cinzas (...) a poesia reconhece-se por essa propriedade: ela tenta se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstituí-la identicamente” (VALÉRY, 2007, p. 205).

Vimos, neste ensaio, algumas questões pontuais sobre o sujeito, considerando a perspectiva da Psicanálise, ou seja um sujeito do inconsciente, sujeito dividido, sujeito intervalar e que desconhece a sua verdade. Esse sujeito é regido por uma temporalidade própria, que escapa à temporalidade sucessiva. Há um ensaio de Lacan (1998c) intitulado *O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada: um novo sofisma*, em que ele aborda a questão da temporalidade do sujeito; de que o sujeito tem que contar com algo que fica de fora de uma contagem – um significante – para que ele possa se dizer, isto é, se contar. Essa temporalidade, própria do sujeito, alinha a Psicanálise com o conceito de *intempestivo* e com o contemporâneo; Essa temporalidade do sujeito é considerada em uma perspectiva topológica, em que o dentro e fora não têm limites estanques. A topologia deve ser pensada como esse espaço que coloca em relação o dentro e o fora. Nesse sentido a célebre frase de Rimbaud “o eu é um outro” indica essa topologia. Os objetos topológicos como a banda de Moebius, a garrafa de Klein e o cross-cap podem demonstrar um espaço em que os limites de dentro e fora são contíguos.

As noções de sujeito, tempo e espaço conforme a elaboração de Freud e Lacan aliam-se ao conceito de contemporâneo na perspectiva de Agamben. Esse quadro

conceitual apresentado no presente trabalho abre uma via de diálogo com as perspectivas conceituais sobre a crítica literária estabelecidas por Agamben, Lins e Coelho. Ambos abordam que a perspectiva crítica deve trabalhar no eixo consonante ao eixo literário, deixando-se afetar pelos interstícios da leitura, mais do que no empreendimento de formulações valorativas sobre a obra.

Por fim, o ensaio de Valéry (2007, p. 208) mostra o poeta e as singularidades do fazer poético; mostra a relação que o poeta tem com a palavra e que o verdadeiro poeta é também um “crítico de primeira ordem”. O poeta, em seu pensamento abstrato, segundo Valéry, “exercita seu próprio ato de poeta”. A reflexão do poeta se revela na forma; nesse sentido, ele é o arquiteto de palavras. Seu pensamento abstrato vem em forma poética, vem-lhe por uma via que não é apreensível ao poeta, mas que fala nele, para além dele.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Belo Horizonte: Editora UFMF, 2007.

_____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, Editora da Unichapecó, 2009.

COELHO, Eduardo Prado. A língua da água. In: *Mecânica dos fluidos*. Lisboa: I.N.C.M, 1984.

CHEMAMA, Roland. VANDERMECH, Bernard (Orgs). *Dicionário de psicanálise*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2007.

FURTADO, Maria Sílvia Antunes. *O contemporâneo, a falta e o tempo*. Trabalho apresentado como conclusão da disciplina Poema e Poesia, ministrada pelo Professor Alberto Pucheu, no Dinter em Ciência da Literatura, 2010. Inédito.

LACAN, Jacques. Do “Trieb” de Freud e do desejo do psicanalista. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998a.

_____. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998b.

_____. O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada: um novo sofisma. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998c.

LINS, Vera. A tradição moderna do poeta crítico. In: *Poesia e crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. Anotações das aulas ministradas no DINTER em Ciência da Literatura, convênio UFRJ/UEMA, no período de 04 a 15/10/2010. São Luís, MA, 2010.

PUCHEU, Alberto. Anotações das aulas ministradas no DINTER em Ciência da Literatura, convênio UFRJ/UEMA em São Luís, MA, em abril de 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *A crítica como papel de bala*. Artigo publicado no jornal O Globo, caderno Prosa e Verso em 24/04/2010. Site: <http://oglobo.globo.com/>. Página capturada em 16/10/2010.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: *Variedades*. Org. Prof. João Alexandre Barbosa. 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 2007.

ⁱ Anotações das aulas do Doutorado Interinstitucional em Ciência da Literatura ministradas pela Professora-Doutora Vera Lins em maio de 2010.

ⁱⁱ Conceito de Forclusão: A constituição do sujeito da psicanálise se dá a partir de uma estrutura psíquica cuja formação se dá pela vivência psíquica edípica. Essa experiência resulta em três estruturas clínicas distintas, caracterizadas por uma resposta inconsciente que se dá à castração: Denegação (*Verneinung*), Recusa (*Verleugnung*) e Forclusão (*Verwerfung*). A denegação refere-se à estrutura neurótica; a recusa à estrutura perversa e a forclusão à estrutura psicótica. A estrutura refere-se à falha na linguagem e às categorias topológicas do real, do segundo e do simbólico. No caso da forclusão, trata-se de um significante que foi rejeitado na ordem simbólica e reaparece no real de modo alucinatório, segundo Chemama (2007, p. 156).