

INFÂNCIA, CRÍTICA, INVERSÃO: A IMAGINAÇÃO DA POESIA CONTEMPORÂNEA NA CRÍTICA DE POESIA DE DAVI ARRIGUCCI JR.

Luiz Guilherme Barbosa
Mestrando em Poética – Universidade Federal do Rio de Janeiro
Grupo de Estudos Uma Poesia Brasileira Contemporânea/UFRJ/UFRRJ/CNPQ

Resumo: As configurações históricas do que seja a poesia contemporânea são um produto da negociação entre a crítica de poesia e o modo pelo qual os poetas constroem uma obra. A crítica de poesia de Davi Arrigucci Jr. imagina uma poesia contemporânea de maneira singular e afinada com uma tradição de crítica literária brasileira, colocando em tensão os procedimentos do realismo crítico tanto para a escrita quanto para a inserção da história na leitura de poesia. Ficam sugeridos, como desdobramento desta tensão, uma tese nacionalista que atravessa esta crítica, aqui representada pela “historiografia inconsciente”, nos termos de Theodor W. Adorno, e a possibilidade de uma crítica de poesia que, sem deixar de se ater aos problemas da realidade brasileira, assuma uma autonomia teórica em relação à unidade da cultura nacional.

Palavras-chave: Poesia contemporânea brasileira. Poesia e crítica. Davi Arrigucci Jr.

Abstract: The poetry's historical setting is a product of negotiation between the criticism of poetry and the way the poets build a work. The criticism of poetry by Davi Arrigucci Jr. imagines a contemporary poetry in a unique way and in line with a tradition of literary criticism in Brazil. It transforms the procedures of critical realism for both writing and entering the history in poetry reading. As a consequence of this tension, a nationalist thesis runs through this criticism. That thesis is represented here by "unconscious historiography", in terms of Theodor W. Adorno. On the other hand, this tension suggests the possibility of a critique of poetry that takes a theoretical self in relation to the unity of national culture, while analyzing the problems of the Brazilian reality and poetry.

Key words: Contemporary Brazilian Poetry. Criticism and Poetry. Davi Arrigucci Jr.

Introdução: a tensão do realismo crítico em Arrigucci Jr.

Em prefácio recém-publicado à reedição, pelo Instituto Moreira Salles, de *Paranoia*, livro de poemas de Roberto Piva originalmente publicado em 1963, Davi Arrigucci Jr. mais uma vez nos apresenta sua cuidadosa prosa espiralada, atenta ao tom, à articulação entre o estilo, de onde invariavelmente começa a tocar o poema, e a experiência histórica. O interesse específico que o ensaio sobre Roberto Piva, “O cavaleiro do mundo delirante”, último até então publicado pelo crítico, suscita está na relação que

estabelece, enquanto projeto de crítica do poema, com outros caminhos de análise e pensamento sobre a obra de Roberto Piva (Cláudio Willer e Luiz Costa Lima), e o modo pelo qual esta trama crítica imagina uma contemporaneidade para a poesia.

Dos críticos literários contemporâneos que mais se atêm ao poema, os comentários de Arrigucci Jr. apresentam uma forte coerência ao longo de sua trajetória, desde a apresentação de Pablo Neruda e as aproximações entre Góngora e Guimarães Rosa e entre Quevedo e Borges, em *Achados e perdidos* (1979), passando pelo nó analítico-conceitual que para o crítico representou a obra de Manuel Bandeira, em *Enigma e comentário* (1987), *Humildade, paixão e morte* (1990) e *O cacto e as ruínas* (1997), desembocando nas análises de Murilo Mendes (*O cacto e as ruínas*), Cruz e Sousa, José Paulo Paes, acrescidas dos comentários a inúmeros poetas, como Dante Milano, Ferreira Gullar, Rubens Rodrigues Torres Filho e Waly Salomão, em *Outros achados e perdidos* (1999), por fim, chegando ao estudo sobre Carlos Drummond de Andrade, *Coração partido*, publicado em 2002. Em todos estes 30 anos de crítica publicada, o poema moderno esteve em questão: mesmo em Cruz e Sousa, será o caráter decisivo para a modernidade poética o objeto de análise. Em todos, o conceito central à totalidade da obra de Arrigucci Jr., a experiência – sujeito e história amalgamados.

Excetuando as incursões iniciais, à lírica de língua espanhola, e os comentários pontuais, os ensaios poéticos¹ de Davi Arrigucci Jr. são construídos por uma estrutura semelhante. Sempre, no começo, encontramos as “primeiras impressões”, que recebem uma formalização textual rígida nos textos do crítico: “Logo à primeira leitura, o poema chama a atenção pelo aspecto visual” (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 21), ou “A primeira impressão que dava Drummond é que vinha com a novidade, a graça, a rebeldia” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 27), ou “O que primeiro chama a atenção na poesia de Roberto Piva [...] é o seu ímpeto para a provocação” (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 9). O começo da crítica, na **primeira atenção**, na primeira frase do ensaio, está no momento em que o estranhamento indagativo ganha corpo. Não se representa, na sintaxe ou nos conceitos, entusiasmo – embora ele, o estranhamento exclamativo, não deixe de existir.

De imediato (na imediação entre o branco da página e o começo do texto), recai-se naquela cisão da palavra elaborada por Giorgio Agamben no “Prefácio” de *Estâncias*,

oferecendo à crítica o “polo racional-consciente” e, portanto, o conhecimento sobre um objeto sem o gozo de possuí-lo (AGAMBEN, 2007, p. 12). Embora, como se demonstrará a seguir, os ensaios de Arrigucci Jr. tensionem os procedimentos críticos próprios à palavra racional, é necessário reconhecer que a base de sua escrita em nenhum momento deseja se deslocar inteiramente para o outro polo apontado pelo filósofo italiano, o da palavra poética, de modo que a sua crítica engendra uma abertura de linguagem à escrita poética sem, no entanto, realizá-la substancialmente. Por isso, o começo desta escrita crítica é a palavra racional².

Não que, ao crítico do poema, tal cisão não se mostre. Acontece que, ao se mostrar, é analiticamente que o faz, no percurso dos desdobramentos da atenção, e não pelas dobras do entusiasmo. Entretanto, o método analítico constituiria alguma garantia de crítica? Ao propor uma relação específica entre a lógica e a linguagem, o método analítico sonha uma determinada amizade com o leitor, solidária, pela qual o acompanhamento do raciocínio apresenta gradativamente menos uma atenção e mais um afeto, menos um crítico e mais um leitor. Talvez por um receio de aquela arbitrariedade do signo produzir um desvio da referência, ou pela recusa daquelas etimologias motivadas presentes no *Crátilo*³, que poderiam iludir, em analogias linguísticas, os argumentos, a análise se faça necessária como um meio de imaginar uma comunicação e, nesse sentido, a matemática, filha da lógica, é uma linguagem que dispensa as diferenças linguísticas entre os homens para fazer sentido. No ensaio poético, a análise seria um modo de motivar subjetivamente a linguagem. Esta parece ser a imagem do que se pode chamar de um **realismo crítico**.

O segundo passo de Arrigucci Jr., em seus ensaios, é invariavelmente a incorporação de outras vozes críticas ao desenvolvimento de sua primeira impressão, desdobrando-as à semelhança e à diferença da percepção do crítico. Assim, no ensaio sobre Cruz e Sousa: “Um crítico que o percebeu em profundidade, Roger Bastide, também parece ter se surpreendido com o fato” (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 167). No ensaio sobre Drummond, lemos: “A designação – dada, ao que parece, por Sérgio Milliet – foi um achado de momento para situar coisas muito diversas” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 27). O diálogo que se estabelece com a tradição crítica procurará, sempre, uma diferença específica, que por sua vez será o núcleo da análise a ser desenvolvida, atenta à

linguagem do poema. Esta diferença é encontrada na unidade da obra e na experiência pessoal, de modo que a identidade aparece como o movimento geral dos conceitos que Arrigucci Jr. propõe. Não à toa, sempre que escolhe o poema como tema, o crítico trata exclusivamente da unidade da obra de um autor específico, procurando os movimentos de constituição desta obra. Na análise a se desenvolver a cada ensaio, a retomada da primeira impressão, agora já revista pela tradição crítica e pela própria análise poemática, desenha um movimento em ziguezague do texto que, à sua maneira, revê a retidão analítica, assumindo um rigor metodológico que incorpora inteligentemente a temporalidade da leitura espiralada do poema em versos à prosa crítica. Há em geral três análises do poema ou da obra escolhida: uma primeira, através das primeiras impressões associadas à tradição crítica; uma segunda, que constituirá uma análise detalhada do poema com base na diferença específica encontrada pela primeira impressão em relação à tradição crítica; por fim, uma terceira que incorpora outras questões não exclusivamente poemáticas e revê a trajetória do próprio estudo.

Esta imagem do ziguezague, que a seu modo tensiona os esquemas analíticos de um realismo crítico mais duro, é considerada por Flora Süssekind como estruturante do ensaísmo de Arrigucci Jr. Em “Ou não? – Notas sobre a crítica de Davi Arrigucci e Roberto Schwarz”, ela reconhecerá, por um lado, a incorporação da linguagem literária ao ensaio, mais especificamente a daquelas obras estudadas por Arrigucci Jr., como um espelhamento em alguma medida perturbador, a produzir um deslocamento da imagem crítica “encantatório” e “com uma consciência permanente de seus limites e da possibilidade de um fracasso exemplar” (SÜSSEKIND, 2002, p. 45). Para o mesmo caminho aponta Roberto Corrêa dos Santos em ensaio panorâmico a respeito da crítica literária brasileira contemporânea. Segundo ele, Arrigucci Jr. ocuparia um lugar discreto e perturbador – portanto, ambíguo e instável – na configuração da crítica brasileira pela preocupação “com aprimoramento delicado da linguagem da própria Crítica” associada à leitura “das obras menos tratadas nos estudos de literatura brasileira” (SANTOS, 2002, p. 22).

O movimento a este caminho ambíguo será produzido pela abordagem dos princípios de construção das obras e pela conseqüente contaminação, no estilo crítico de Arrigucci Jr., de uma sintaxe de perseguição, fundada na repetição insistente e diferenciada de

imagens conceituais, de metáforas, de tentativas de definição para um mesmo objeto. Flora Süssekind desenvolve, em seu ensaio, uma análise ao nível frasal da escrita de Arrigucci Jr. Aqui, interessa flagrar antes os movimentos discursivos desta escrita em caráter amplo, ao mesmo tempo atentando ao fato de as duas análises levarem à mesma imagem de um zigzague analítico para, ao lado de Roberto Corrêa dos Santos, flagrar o devir de uma instabilidade instaurada por esta crítica.

Após ensaiar um panorama dos ensaios poéticos de Davi Arrigucci Jr., um desvio é apontado para, em lugar de comparar os ensaios entre si, bifurcar a análise outras críticas que, aparentemente ou não, guardam íntima relação com “O cavaleiro do mundo delirante”, o prefácio ao livro de Roberto Piva.

1. Uma outra história no poema: Willer e Costa Lima

De fato, nos seis primeiros parágrafos do ensaio de Arrigucci Jr., a primeira impressão, a constatação do “ímpeto para a provocação” na obra de Piva (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 9), desenvolve-se em eco ao ensaio de Cláudio Willer, publicado em 2005 no primeiro volume das obras completas organizadas por Alcir Pécora, pela editora Globo. Também Willer identifica as “raízes da modernidade” na obra de Piva, comparando-a incessantemente (tomando apenas *Paranoia* como exemplo) a Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima, ao jazz, a Baudelaire, Walt Whitman, Marinetti, Guillaume Apollinaire, García Lorca, Fernando Pessoa, Tristan Tzara e Allen Ginsberg. Tais autores são citados pelo crítico por diversos motivos: pelo reconhecimento de um intertexto, por serem citados nos poemas ou pela semelhança de estilo ou técnica que apresentam em relação a Roberto Piva. Ao fazer deste reconhecimento de uma poesia moderna na obra de Piva e da obra de Piva em uma poesia moderna o movimento de todo o seu ensaio, Cláudio Willer entrará em profunda discordância com Davi Arrigucci Jr. quanto ao modo de ler uma obra poética.

O que interessa a Cláudio Willer, em Roberto Piva, é uma autonomia assumida pela linguagem do poema em relação à “ordem estabelecida”. Na passagem em que o afirma, lemos que a “escrita livre” que identifica *Paranoia* é “movida pela ideia de que o

confronto com a ordem estabelecida passava por um acerto de contas com a própria linguagem” (WILLER, 2005, p. 150). A primeira coisa que interessa notar é como a percepção de Willer localiza de imediato Roberto Piva num quadro histórico da poesia brasileira, no qual se tornava urgente uma clara localização da poesia moderna diante da história brasileira. Em 1963, ano da publicação de *Paranoia*, estamos em um momento culminante das experiências de uma determinada aproximação da arte com o discurso político revolucionário, mapeado tanto no movimento do CPC, integrado por Ferreira Gullar (e seus cordéis), na publicação da série *Violão de Rua* (1963), que trazia sobretudo poetas da chamada Geração de 45 comprometidos com uma politização do poema (HOLLANDA, 2004, p. 21-36), na incorporação deste discurso pela vanguarda concretista, com *forma de fome* (1961-1962), de Haroldo de Campos, *Greve* (1961), de Augusto de Campos, e “A situação atual da poesia do Brasil” (1962), de Décio Pignatari (ensaio que inaugurava a revista *Invenção*, representativa da ampliação da pesquisa concretista simultânea à diluição do grupo concreto como unidade de proposição estética), sem esquecer a obra de João Cabral de Melo Neto, que a essa altura já publicara *O cão sem plumas*, *O rio*, *Morte e vida severina* e *Dois parlamentos*, além de Vinícius de Moraes, com uma experiência como *O operário em construção*, e mesmo *Orfeu da Conceição*, ambas da segunda metade dos anos de 1950.⁴

A diferença de Roberto Piva em relação a qualquer um desses exemplos é imediata: para sua obra, a “ordem estabelecida” é outra coisa, próximo da que será representada pela poesia marginal que, dez anos depois, surgiria no Rio de Janeiro, ou mesmo, em alguma medida, próximo do Tropicalismo, cujas primeiras experiências são gestadas já no início dos anos de 1960, com Jorge Mautner, por exemplo. Para estes, o “confronto com a ordem estabelecida” não significa, em nenhum momento, literariamente, o **exclusivo** “confronto com a ordem estabelecida”, pois nunca deixa de se confundir com o “acerto de contas com a própria linguagem”. Se o Tropicalismo inaugura a crítica ao comportamento como crítica política, a Poesia Marginal propõe o lugar discursivo de uma vida inestética, ou não-estetizada (HOLLANDA, 2004, p. 111), de modo que esta recusa vital, de referência à totalidade histórica, é lida já em Roberto Piva por Cláudio Willer. Por isso, a presença da história nos poemas de Roberto Piva, para este ensaio de Cláudio Willer, pode ser lida como presença da história da poesia moderna, pois ela se manifesta somente em termos de linguagem poética. A referencialidade histórica,

quando aparece, é desmemoriada: “Poesia com os pés no chão, com uma ligação com o aqui e agora, opera na dimensão do concreto” (WILLER, 2005, p. 153).

Para efeitos de triangulação, cabe pensar a resenha de Luiz Costa Lima à reedição de Roberto Piva, publicada no “Caderno Mais” da *Folha de São Paulo*, em 17 de janeiro de 2010. A simplificadora divisão maniqueísta que faz entre as linhas construtivista (a boa) e a passional-emocionalista (a ruim), esta tão mal definida e nomeada, parece representar, em primeiro lugar, uma inversão dos procedimentos críticos em relação à poesia. Se, por um lado, parece ingênuo, como o crítico o demonstra em leitura rápida, supor a transgressão como causa da estruturação de um sentido novo (LIMA, 2010), por outro parece igualmente ingênuo insistir no esvaziamento daquilo que chama de linha passional-emocionalista da poesia brasileira, como sua trajetória crítica o demonstra, com base em valores de leitura de poesia que se querem tão universais quanto, no fundo, pessoais. Para somar à discussão, lembremos uma apreciação generalizante do crítico ao que chamou “poesia do desbunde”, ocorrida no Rio de Janeiro, segundo ele, entre os anos 1970 e início da década seguinte:

Como qualquer emprego sério da vida, a preocupação com a forma era mentalmente integrada ao polo negativo. A sinonímia com o poder, abstratamente estigmatizado, era enfatizada pelos defensores da anticultura, os quais consideravam toda norma – toda, exceto a sua – uma castração. (LIMA, 2002, p. 136).

A “ingenuidade latente” da “egolatria” de um verso de um poema de Eudoro Augusto, escolhido para representar toda a década de poesia (LIMA, 2002, p. 137), passa bem longe de uma mínima atenção à leitura de toda uma geração de poetas, tão heterogênea quanto diversa, em conjunto, da apreciação proposta. Passa longe também de uma abertura à forma, no poema, como algo diverso da racionalidade da criação poética (próprio à linha construtivista sempre unilateralmente “defendida”), e de uma possibilidade crítica desta outra forma, como o reconhece Flora Süssekind em ensaio conhecido sobre Ana Cristina Cesar: “A dissolução, como se vê, pode ser uma arte” (SÜSSEKIND, 2007, p. 66). Este enclausuramento teórico de Luiz Costa Lima parece, portanto, representar uma inversão dos valores da crítica, colocando o engessamento conceitual à frente da abertura dessubjetivizante, como, a custo, o próprio crítico

poderia reconhecer, pois, nas suas palavras, o encampamento, pelo crítico de poesia, de um poema

[...] poderá consistir na percepção mais aguda de sua [do poema] função crítica, i.e., de sua percepção dos limites da razão, provocados pelo objeto e pela tentativa consequente de ver adiante, i.e., de penetrar no que antes a razão não lhe permitia (LIMA, 2002, p. 50).

Poucos discordarão que a capacidade de se reler é um dos procedimentos mais fundamentais em um crítico.

Um último aspecto a se ressaltar na resenha de Costa Lima, se a relacionamos a seu *Lira e antilira* (1968) e às leituras de poemas em *Intervenções* (2002), é o fato de este autor representar uma diferença quanto à presença da história nos poemas. Sua teoria da poesia moderna brasileira, que desemboca na imagem unilateral que apresenta da contemporaneidade no livro de 2002, parte de uma tese nunca abandonada, segundo a qual “entre a poesia de Manuel Bandeira e a de João Cabral existe uma unidade resultante do que chamamos de desestruturação de uma linguagem e estruturação doutra” (LIMA, 1995, p. 18). O estabelecimento desta **raiz da modernidade** da poesia brasileira é pautado em critérios unicamente poemáticos, nunca remetidos a alguma teoria da cultura brasileira. E isto deve ser ressaltado como uma forte coerência na trajetória desse crítico, apontando para uma defesa da autonomia do poema bastante acentuada. Recusar terreno para o encontro de outras raízes do moderno é não só esquecer seu princípio de crítico de poesia, como também desejar, como crítico, uma contemporaneidade que se lhe espelhe.

2. A infância crítica

Deixando de lado, aqui, a aproximação mais cerrada a esta linguagem de Roberto Piva, identifiquemos uma polêmica da crítica. Após os seis parágrafos de reconhecimento, em consonância com Cláudio Willer, das questões da modernidade poética, de uma certa modernidade poética provocadora no primeiro livro de Roberto Piva, Davi Arrigucci Jr. aponta um porém fundamental, que se repete em todos os seus ensaios poéticos.

Segundo o crítico, o reconhecimento da problemática moderna não garante o reconhecimento da obra, pois não é “decisivo”. É preciso que se analise a “experiência pessoal” em relação ao “contexto”, já que somente esta perspectiva pode vislumbrar a **singularidade** de uma tal poesia (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 11). Penso, sobretudo, que o trabalho de Arrigucci Jr. procura esta singularidade, com base em determinados princípios estéticos identitários e universais, sendo este um dos motivos de o crítico não se ater a panoramas da poesia brasileira, procurando uma (talvez, para ele, ilusória) coletividade da criação poética. Destaque-se a passagem do sétimo parágrafo para uma análise mais detida:

Trata-se de fato de uma herança relevante [as raízes da modernidade], à qual ele vai acrescentar, no entanto, o que é decisivo. Ou seja: o que depende de sua experiência pessoal no contexto em que vive. É preciso considerar, antes de mais nada, sua vontade de transgressão, sua necessidade de entrega desatinada à inspiração momentânea, ao arbítrio dos sonhos, das alucinações, dos desejos, com seu ímpeto de caçador noturno e, principalmente, a especificidade de todo um *mundo delirante* que resulta disso, em conluio e confronto com o mundo existente à sua volta. Essa relação particular e complexa com seu mundo, na qual a realidade do sujeito como que se reencontra fora, é o que o define e está latente em sua atitude de provocação, que é também de defensiva, como esturro de onça acuada (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 11-12).

É por este embate entre experiência pessoal e o contexto que Arrigucci Jr. identificará, em outros momentos de seu ensaísmo, a “experiência histórica”. No ensaio sobre Carlos Drummond de Andrade, as sucessivas referências à *Teoria estética* de Theodor W. Adorno sustentarão a imagem da história no poema a partir do conceito de “historiografia inconsciente”, segundo o qual a história como dimensão externa ao sujeito torna-se, em certo momento de Drummond, “também a história interior do poeta” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 99). Neste “também”, topamos com uma imagem da dessubjetivação da criação poética justo no momento em que se lhe flagra a “experiência pessoal”. Bem se percebe que não se trata de um crítico pouco rigoroso.

Se voltarmos à comparação com o ensaio de Cláudio Willer, podemos imaginar que ambos os ensaios reivindicam uma rasura da história na poesia de Roberto Piva. Em Willer, trata-se de uma rasura da referência à história e, em parte, às histórias (a “ordem estabelecida”) em prol de uma autonomização da linguagem, que se refletirá em todas

as referências aos poetas por ele citados, num reencontro com a história como história da poesia. Em Arrigucci Jr., até mesmo a história da poesia terá de ser rasurada se se quiser ser decisivo. Desta rasura, o corpo-a-corpo analítico com o poema (e aqui o crítico carrega um suporte conceitual nada isento, o da Estilística) construirá uma imagem conceitual, uma topografia poética, somente a partir da qual a história, interna e externa, se fará presente. O crítico segue a lição criativa de seu poeta mais amado, que traça o espaço da criação no lugar da subjetividade coincidente com a limpeza da linguagem e da história:

Recife
Não a Veneza americana
Não a Mauritsstatd dos armadores das Índias Ocidentais
Não o Recife dos Mascates
Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois –
 Recife das revoluções libertárias
Mas o Recife sem história nem literatura
Recife sem mais nada
Recife da minha infância (BANDEIRA, 1993, p. 133-134).

Não a história. Nem a literatura. Com a infância, uma outra história, ou seja, infância e história. É uma infância da leitura que Davi Arrigucci Jr. reivindica para a crítica de poesia. Que esta criança cresça, e amadureça ao longo do ensaio, sustentada por uma racionalidade já flagrada desde a primeira frase dos seus textos, isto não contradiz a demanda por este começo, por esta origem, nua – o começo dos seus ensaios, esta infância, nunca está no começo do texto do seu ensaio; é preciso conquistar a infância, como uma espécie de luta analítica, espécie de confronto com a própria crítica que se espirala em vaivens tensionantes da forma analítica.

3. Nacional por necessidade

Voltando ainda ao parágrafo transcrito de Davi Arrigucci Jr., falta-nos reconhecer, por outro lado, o quanto esta limpeza de terreno está relacionada ao realismo crítico. Refiro-me ao interesse em medir o “mundo delirante” ao “mundo existente”: “É preciso considerar [...], principalmente, a especificidade de todo um *mundo delirante* que resulta disso, em conluio e confronto com o mundo existente à sua volta” (ARRIGUCCI JR., REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, s. 2, a. 6, n. 6, 2010.

2009, p. 11-12). Sublinhe-se o **principalmente**. Este “mundo existente” será o fulcro da análise que continua o ensaio: ele será representado pela cidade moderna, a partir da qual as referências poéticas serão mapeadas com maior justeza. Não mais a afinidade de linguagem, estilo ou técnica, não mais o mapeamento das citações, porém, em lugar disso, os procedimentos que possibilitam a criação serão os orientadores da comparação, sempre, agora, com poetas brasileiros, modernos ou não: Augusto dos Anjos, Cruz e Sousa, Álvares de Azevedo.

Há uma tese subjacente, ao que parece, de que esta perspectiva de análise da “experiência pessoal” em busca de uma “historiografia inconsciente” acaba por manifestar uma profunda identidade da cultura nacional. Assim é que, por exemplo, José Miguel Wisnik orienta sua interpretação da canção popular e do futebol. Como exemplo da deste último, lemos, em seu *Veneno remédio: O futebol e o Brasil*, que a sua proposta consiste em

ler nesses lances exemplares, ao mesmo tempo únicos e representativos da constituição de uma linguagem criativa, as cifras da cultura e sociabilidade singulares que neles se entranham, ou seja, tomá-los como desafio ao entendimento geral da experiência brasileira (WISNIK, 2008, p. 402).

Assim é que também a dialética da malandragem procura fixar um processo de formação cultural a partir do romance romântico “construído segundo o ritmo geral da sociedade” e criando “uma anatomia espectral, muito mais totalizadora” deste Brasil joanino representado em *Memórias de um sargento de milícias* (CANDIDO, 1993, p. 45-54). Por isso, a filiação de Roberto Piva, segundo Davi Arrigucci Jr., não passa, ao contrário do que sugere Cláudio Willer, por Murilo Mendes e Jorge de Lima, citados nos poemas de seus livros. O seu “companheiro mais afim e tutelar” deve ser Mário de Andrade, pela *flânerie* compartilhada, e por outros motivos (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 15-16). O ensaio, fundamental, de Antonio Candido sobre Mário de Andrade (“O poeta itinerante”, publicado em *O discurso e a cidade* [1993]) embasará a relação, ao ligar Mário e Piva a uma origem romântica da poesia moderna – fazendo-os representar uma modernidade mais abrangente do que aquela proposta por Willer, uma modernidade não-Modernista, ou Modernista por superar a linguagem do Modernismo, como quer Candido em seu erudito ensaio.

Este poeta Piva, “herdeiro do legado modernista” (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 20), desenha, com sua diferença nutrida de surrealismo e *beats* – como o reconhece Arrigucci Jr. –, uma **continuidade** na história da poesia brasileira. Em que medida o reconhecimento desta continuidade é necessário à crítica de poesia? Ou melhor: em que medida o reconhecimento do eterno retorno ao Brasil, ou à cultura brasileira é urgente para a leitura do poema? Flora Süssekind reconhecerá uma “utopia retrospectiva” no projeto crítico de Davi Arrigucci Jr., pautado pela localização das “sobrevivências” da experiência diante da destruição que a modernidade provoca “ao saber comunitário, às formas de comunicação oral” (SÜSSEKIND, 2002, p. 42). Colocar estas sobrevivências na obra de Drummond e Piva é tarefa difícil e admirável, pois implica um considerável desvio da leitura que se vinha realizando destas obras. Manuel Bandeira, Pedro Nava e Rubem Braga convergem com mais evidências para seu projeto crítico. Em todo caso, o movimento de retrospectiva utópica flagrado aponta para uma zona de intemporalidade sobre a qual flutuam as obras que ao longo da história da poesia brasileira desejam enraizar – que esta zona de intemporalidade, ao ser retrospectiva, aponte para uma origem da cultura e, ao ser utópica, se identifique com a identidade nacional, parece um salto no pressuposto e no projeto de crítica cuja necessidade há de ser a um tempo reconhecida e questionada.

Não que o ensaio de Arrigucci Jr. manifeste este salto com tanta clareza, mas aqui se sugeriu que este movimento subjaz não só o ensaio do crítico, como toda uma tradição brasileira de leitura do poema que o acompanha. Parece que, como um país colonizado, um projeto de crítica de poema não poderia abrir mão de um Ser nacional reivindicado diante do não-Ser com que a história pré-colonial (enquanto pré-história) e a história colonial (enquanto barbárie) sempre ameaçaram. Uma ontologia ou uma estética que não se fundamentem na ideia de cultura nacional parecem não se encontrar com as **raízes do Brasil**. Por aqui, a formulação de Oswald de Andrade parece incontornável, pela abertura para a diferença, na atualização hamletiana do dilema entre ser e não ser tupi, proferido em inglês. A possibilidade do não-tupi como não-ser está lançada. Desde há muito.

Referências:

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ARRIGUCCI JR., Davi. O cavaleiro do mundo delirante. In: PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- LIMA, Luiz Costa. Paranoia crítica. *Folha de São Paulo*, “Caderno Mais”, 17/01/2010.
- PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- PLATÃO. *Diálogos, vol. IX: Teeteto, Crátilo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.
- SANTOS, Roberto Corrêa. Crítica literária, anos 70 e 80. In: SANTOS, Roberto Corrêa. *Matéria e crítica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002. (Col. Escritas Universitárias, v. 1).
- SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- SÜSSEKIND, Flora. Ou não? Notas sobre a crítica de Davi Arrigucci e Roberto Schwarz. In: _____. *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- WILLER, Cláudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva. In: PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião*. São Paulo: Globo, 2005.
- WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: O futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹ Assim nomeados, não apenas pela particularidade dos ensaios deste crítico, mas por entender que, ao tomar o poema – moderno, ou modernamente – como tema de ensaio, uma relação entre escrita poética e escrita ensaística é estabelecida, ao leitor, positiva ou negativamente.

² Para verificar a produtividade do esquema conceitual elaborado por Giorgio Agamben, basta ler a primeira frase do primeiro poema do livro de Roberto Piva. Se, em Arrigucci Jr., podemos afirmar que, no começo da escrita, há uma faca, no começo da escrita, uma crise a cindir incuravelmente a palavra REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, s. 2, a. 6, n. 6, 2010.

entre os dois polos, em Piva, com seus versos pouco picotados, encontramos uma sintaxe que desenha um raio, e uma cabeça que não decapita o coração: “as mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma flor de saliva” (PIVA, 2009, p. 32).

³ Como na passagem (395a-396b) em que Sócrates imagina a etimologia de Zeus, assim nomeado “por ser através dele (*diá*) que todos os seres alcançam a vida (*zên*)” (PLATÃO, 1973, p. 136). Acerca das etimologias imaginárias próprias aos tratadistas medievais, Giorgio Agamben afirma o seguinte: “O modelo não superado dessa ciência fantástica dos étimos está no *Crátilo* de Platão, cuja riqueza como ciência da linguagem está longe de ter sido explorada completamente” (AGAMBEN, 2007, p. 30). Penso que Agamben se refere ao fato de estas especulações etimológicas operarem num intervalo entre significado e significante, pois cada palavra gera, pelo significante, um equivalente sonoro discursivo que sugerirá um significado originário. Para a crítica de poema, a assunção do procedimento representaria uma ruptura com os modelos do realismo crítico.

⁴ Esta panorâmica foi sugerida por um importante livro de Aracy Amaral, *Arte para quê?* (1984), que, numa leitura distinta da que fizemos, se propõe a mapear um movimento de politização da arte brasileira que se iniciaria em 1930 e encerraria seu ciclo em 1968, com a instituição do AI-5 em 13 de dezembro.