



Literatura e crítica, *ars* e *technē*: a *poiesis* moderna como herança romântica

Juliana Cristina Salvadoriⁱ (PUC Minas)

Resumo:

É a partir do romantismo, em sua expressão alemã, que se dá a sistematização de uma prática crítica que se pensa e pensa a literatura a qual informa não mais em termos de sujeito e objeto, isto é, uma prática crítica que põe abaixo os limites entre o discurso literário e o não literário, uma prática crítica concebida como atividade criativa que, por meio de seu caráter reflexivo, ativaria algumas das infinitas possibilidades inscritas na obra. É para pensar esse caráter reflexivo da crítica literária, tão marcadamente moderno, bem como seus desdobramentos críticos e literários, que escrevemos esse artigo.

Palavras-chave: crítica, romantismo, reflexão.

Abstract:

The romanticism, in Germany, bears as one of its main feature the systematization of a critical practice which thinks both about itself and the literature it informs not in terms of subject and object, i.e., a critical practice that puts at stake the limits between the literary and the non-literary discourses. According to this view, this practice is conceived as a creative activity which, because of its reflexive nature, would trigger some of the infinite possibilities inscribed in a work of art. We have written this article to think about this reflexive feature of the literary criticism, such a modern trait, as well as about its critical and literary developments.

Keywords: criticism, romanticism, reflexion.

Toda poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como na exposição (*darstellung*) da impressão necessária em seu devir, ou mediante uma bela forma e um tom liberal do espírito da antiga sátira romana, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte. (SCHLEGEL, § 117)

Este fragmento de Friedrich Schlegel ilustra bem a concepção de crítica como exercício criativo, ou seja, o colapso dos limites entre crítica – uma vez que esta é, por excelência, um gênero metalinguístico e literário – e “o” texto literário ao qual a crítica se refere e retorna – arquitexto. Essa prática autorreflexiva talvez seja uma das marcas mais consistentemente atribuídas àquilo que se convencionou chamar literatura / arte moderna ou mesmo modernidade.

O grande questionamento posto pelo escritor moderno, o que pensa seu ofício e labora tão arduamente o seu material linguístico, tanto na poesia quanto na crítica, é o da (im)possibilidade de se falar da literatura que não por meio da própria literatura, seja via comparação e contraste entre diferentes obras no que tange aos recursos poético-narrativos, isto é, a partir de uma tradição literária que dialoga e, ao dialogar, atualiza-se; seja, ainda mais radicalmente, por meio das próprias estratégias poético-narrativas do texto literário, o que acabaria por tornar a crítica, efetivamente, um desdobramento reflexivo da própria obra literária, que não mais se enquadraria na categoria de “objeto” de estudo/reflexão/análise: nessa concepção, aliás, não pode haver objeto.

Esse (des)limite entre crítica e literatura acaba por iluminar os dois caminhos tomados pelo exercício da crítica e da literatura a partir das propostas levantadas pelo romantismo: o da progressiva literarização da crítica, em um primeiro momento, e o da criticização da literatura, em um segundo. Para entender esta bifurcação, penso que a questão da *techné* é central. Este termo – ora traduzido como técnica, ora como arte, no sentido latino de *ars* – fundamenta, em grande parte, os limites entre as áreas de saber nas universidades (*Scientia et Ars*).

Ora, a literatura moderna, em especial as ditas vanguardas e neovanguardas – põe em xeque a tríade aristotélica¹ *poiesis* – *práxis* – *theoría*, tríade esta que, *grosso modo*, distinguiria entre as ações de produção/criação de algo, isto é, a ação do homem sobre a natureza por meio de um instrumento e uma técnica; a ação na qual o fim é, em si mesmo, objetivo desta ação – *práxis*; e a *theoría*, derivada *theoros*, aquele que contempla o *theo* – o deus, a luz – concepção da qual advém a noção do pensamento / entendimento como iluminação – o que “lança luz” sobre as trevas da obscuridade e, por isso, “traz à luz” o que o conhecimento, o que pode ser “visto”, sistematizado.

O argumento, já levantado por inúmeros teóricos, em especial os que tratam da vanguarda, como Peter Bürger (1999), é o de que a literatura moderna, em especial as vanguardas, revolta-se contra essa divisão que delimita o campo da arte – agora no sentido “moderno” – como se essa pudesse ser limitada apenas ao artifício/artefato, sem nenhuma vizinhança com o conhecimento. Basta pensar no *status* de coisas fúteis – ou mesmo de corruptoras – que desde Platão² as artes, e a literatura em específico, sempre “gozaram”; ou ainda, em seu *status* de certo modo espúrio na lógica acadêmico-universitária, esse não-lugar; ou, então, em sua estratégica idealização como habitante de alguma esfera encantada, protegida das ações do cotidiano, do banal da vida dos homens – da *práxis* nossa de todo dia.

Dito de outro modo, os escritores modernos cada vez mais minam essa divisão entre *poiesis* e *theoría*: sua *poiesis* é (in)formada pela *theoría*, uma *poiesis* profundamente inspirada pelas idéias românticas na qual não se pode mais separar literatura de sua crítica uma vez que esta última é, também, criativa e criadora, enquanto a primeira, sempre reflexiva, nunca pode ser reduzida à produção de artifícios/artefatos. Essa concepção de literatura e crítica como *poiesis* põe em xeque a

¹ Esta divisão tripartite do modo como a ação e o conhecimento humano se dão está apresentada no livro VI de *Ética a Nicômaco* e é reiteradamente retomada em outras obras, como, por exemplo, em sua *Metafísica*, consituindo a base daquilo que se veio a conhecer como a *episteme* aristotélica ou, como Derrida a denomina, a metafísica ocidental.

² Não é de se surpreender que as mesmas objeções sejam levantadas, no século XVIII, contra o romance, esse gênero arrivista que, como Marthe Robert (2007) aponta em seu *Origens do romance* passa, em menos de um século, a ter importância vital na formação dos indivíduos no século XIX e início do século XX como *bildungsroman*.

distinção sujeito/objeto implícita na definição dos gêneros. Isto porque, segundo Benjamin (1993), a respeito da concepção de crítica de Novalis,

o sujeito da reflexão é fundamentalmente a conformação artística mesma e o experimento³ [isto é, crítica] consiste não na reflexão *sobre* uma conformação, que, como está implícito no sentido da crítica de arte romântica, não poderia alterá-la essencialmente, mas no desdobramento da reflexão, isto é, para os românticos: do espírito, *em* uma conformação. (p. 74)

Quanto à questão da práxis, poderíamos brevemente apontar que, desde as vanguardas do início do século XX, a arte caminha cada vez mais para uma reincorporação da dimensão da experiência, sejam seus esforços e efeitos efetivos ou duvidosos: as neovanguardas e seus *happenings* da década de 1960 bem como as atuais instalações contemporâneas atestam essa nem tão nova “ética da estética”.

F. Schlegel, assim como seu irmão August Wilhelm e o poeta Novalis, dentre outros, são os nomes que se sobressaem da primeira fase do romantismo alemão (*Frühromantik*), justamente por terem, por meio de sua revista *Athenäum* (1798-1800), lançado as bases para várias dos debates que, se se perderam em um segundo momento, foram posteriormente recuperadas pelas vanguardas em sua prática bem como pela empreitada teórica de outros pensadores, como o próprio Walter Benjamin.

A tese de doutoramento de Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1996), vai justamente pensar o papel exercido pela reflexão na crítica destes escritores, amplamente conhecidos como “círculo de Iena”. Segundo Benjamin, para estes autores a crítica é “um experimento na obra de arte, pelo qual sua própria reflexão é despertada, pelo qual é trazida à consciência e ao conhecimento de si” (BENJAMIN, 1996, p. 151).

A releitura de Benjamin sobre estes autores visa recuperar a dimensão epistemológica da atitude romântica frente a uma leitura histórica que a relegava ao

³ Para entender essa passagem é preciso saber que anteriormente Novalis (*apud* BENJAMIN, 1993) havia definido crítica “como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma” ou, em outras palavras, “[n]a medida em que a crítica é conhecimento da obra de arte, ela é o autoconhecimento desta (...)” (p. 74).

mero culto ao irracional. Além da revalorização do romantismo, seu trabalho se articula a partir do grande “achado” deste romantismo intrínseco – como o chama Haroldo de Campos⁴, em contraposição a um romantismo extrínseco – aquilo que, de acordo com Octavio Paz caracteriza a modernidade, a saber, a concepção da crítica como uma atividade criadora e criativa que, por ser reflexiva, dizia e questionava o próprio fazer poético: reflexão em terceiro grau, o pensar sobre o pensar, isto é, o conhecer o pensar. Para Paz (1984), a modernidade somente o pode ser assim definida justamente por ser crítica:

A modernidade é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é a afirmação de um princípio intemporal, mas o desdobrar da razão crítica que, sem cessar, se interroga, se examina e se destrói para renascer novamente. (...) No passado, a crítica tinha como objetivo atingir a verdade; na idade moderna, a verdade é crítica. O princípio em que se fundamenta o nosso tempo não é uma verdade eterna, mas a verdade da mudança. (PAZ, 1984, p.47)

Outra grande consequência, digamos assim, da crítica como fundamento de uma epistemologia romântica é levar a cabo o projeto estético esboçado em I. Kant: com os românticos a poesia, em específico, e a arte, como um todo, emancipa-se como campo de conhecimento/produção autônomo não abordável por meio da lógica totalizadora-explicativa, do tipo funcionalista, típica da *Aufklärung*:

Pois a concepção de crítica de Schlegel não apenas alcançou a liberdade em relação às doutrinas estéticas heterônimas, mas tornou essa liberdade possível, em primeiro lugar, firmando para as obras de arte um critério diferente do da regra – a saber, o critério de uma estrutura imanente específica da própria obra de arte. (BENJAMIN, 1996, p. 155)

Em outras palavras, os românticos do círculo de Iena emancipam a obra de arte da estética tradicional, com seu caráter normativo e, portanto, prescritivo no qual se vigia e pune o desvio à norma, para inscrever a própria crítica na dimensão da produção estética, isto é criativa, mesmo porque, de acordo com o pensamento

⁴ Para o autor, o romantismo brasileiro, cópia já de uma apropriação extrínseca, feita pelos franceses, não é intrínseco justamente por seu caráter de produto importado, deslocado, tematicamente mas, não estética e epistemologicamente filiados à proposta crítico-reflexiva do romantismo.

desses teóricos, não se pode oferecer, *a priori*, regras para a feitura e/ou recepção de uma obra de arte. Essa busca, condizente com a proposta harmonizadora do romantismo, na qual não se pode separar a escrita da obra da escrita sobre a obra, busca sempre “não apenas reunir todas as espécies de poesia separadas e colocar a poesia em contato com a filosofia e a retórica”, mas “misturar e fundir poesia e prosa, inspiração e crítica, a poesia da arte e a poesia da natureza; e fazer a poesia viva e sociável, e a vida e a sociedade, poéticas” (SCHLEGEL, 1971, p. 175).

Na “Introdução” de *Altas literaturas* (1998), Perrone-Moisés, retomando formulação anterior feita por Octavio Paz (1984) – para quem a modernidade seria a nossa (ocidental) idade crítica, crítica porque “nascida de uma negação” (p. 52), estranha configuração da qual a literatura dita moderna é negação da própria modernidade (p. 53) – nos afirma que “[o] exercício intensivo da crítica pelos escritores é uma característica da modernidade” (p.10). Para a autora, esse exercício da crítica diz do mal-estar destes escritores frente à questão judicativa do valor de uma obra, tema central de suas explorações, uma vez que os critérios não são mais nem claros nem centralizados:

Cada vez mais livres, através do século XIX e sobretudo do XX, os escritores sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira. Decidiram estabelecer eles mesmos seus princípios e valores, e passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.11)

Obviamente, essa nova forma/maneira da literatura – uma literatura que poderíamos nomear como literatura com bula, pois traz consigo suas indicações, formulações e demais explicações necessárias para seu “bom uso”, ou, melhor dizendo, “uso correto” – atesta, digamos assim, o sucesso da empreitada romântica frente aos valores caducos de uma estética clássica baseada na mimesis, que tinha na autoridade dos grandes mestres um de seus pilares.

Ora, o questionamento dos fundamentos de tal estética, em especial das regras normativas que regiam o fazer artístico, normas formuladas *a priori*, é, de fato, um dos “sintomas” de um mal-estar maior: o questionamento da autoridade,

característico da modernidade frente aos grandes sistemas de pensamento. Não podemos nos esquecer que, como M. Foucault nos chamou a atenção em *As palavras e as coisas* (1984), a partir do século XVII, com a ruptura da episteme clássica, na qual o modo de conhecer baseava-se na semelhança, emerge um novo paradigma para se conhecer e construir o conhecimento. Essa nova configuração do conhecimento distinguiria o que chamamos modernidade, uma nova episteme na qual se valoriza a dessemelhança, o descontínuo, a ruptura ou o que os românticos e os ultrarromânticos vanguardistas denominaram o gênio, a criatividade, a invenção, o novo.

Como consequência desse questionamento da autoridade, os artistas se veem livres para fundamentar sua própria obra com base em seus valores. Contudo, essa liberdade é um tanto ambígua em suas consequências: se, por um lado, não há uma regra apriorística a cercear a elaboração artística, por outro também não há mais um sistema compartilhado de critérios pelos quais se pode julgar tanto a produção quanto o artista. Desse estado das coisas nasce a necessidade desse ser híbrido, tipicamente moderno, o artista/escritor/crítico que, empossado como detentor dos critérios e parâmetros pelos quais sua produção pode e deve ser julgada põe-se furiosamente a tecer não somente suas considerações, mas a eleger e refinar sua paideuma, sua filiação, os artistas com os quais se põe em companhia – sua linhagem. Invertendo a seta do tempo, eles buscam dar a luz a seus predecessores.

Além deste conceito de crítica como arte, os românticos de Iena nos legaram, segundo os genealogistas dos gêneros textuais, o ensaio como forma privilegiada para o exercício da crítica. As hipóteses frequentemente levantadas para essa escolha dizem respeito às características textuais e discursivas comumente associadas ao gênero: sua brevidade, por exemplo, vai de encontro à qualquer pretensão totalizadora e abre ao infinito a possibilidade da réplica. Essa brevidade/inacabamento incita o texto ao movimento, ao jogo; essa mesma brevidade também seria parcialmente responsável pelo aspecto não-sistemático dos pensamentos que se pretendem mais esboços e divagações que teses, prontas a serem avaliadas e, conseqüentemente, endossadas ou refutadas. Em outras palavras, o nexo discursivo-causal é “afrouxado” em prol da errância e da experimentação

subjetiva e linguística. O ensaio, por esse ponto de vista, é insidioso como o texto literário ao qual se refere, pois, por meio da forma, busca pela leitura ativa – uma leitura potencializadora, isto é, que atualize as possibilidades ali inscritas – tornar-se texto, ser interpretado, isto é, vir a ser como texto.

Por esses aspectos citados, pode-se dizer que um dos motivos centrais para sua eleição como gênero privilegiado de expressão dos artistas/escritores/críticos da modernidade, nessa nossa “cosmogonia” da crítica como literatura, deva-se, principalmente, à escolha romântica, uma escolha epistemológica, é sempre bom lembrar, pelo inacabamento. Não por acaso, F. Schlegel, um dos representantes do famoso “círculo” – coerentemente “escolhido” por Benjamim como ponto privilegiado para articulação de sua interpretação do romantismo justamente por seu “hermetismo” bem como pela postura secundária ocupada nas interpretações e análises até então elaboradas sobre o movimento – leva essa proposta ao extremo, escrevendo por meio de “fragmentos”.

Penso que T. Adorno (2003), em sua defesa do ensaio, tributário que é desta tradição alemã filosófico-epistemológica, magistralmente aponta-nos o fascínio que o ensaio exerceu nos românticos e exerce nos escritores-críticos justamente por seu caráter de fragmento, ruína, na qual se inscreve e se abre o infinito leque de possibilidades interpretativas: ao elidir as fronteiras entre forma e conteúdo, fundo e forma, o ensaio se aproxima da arte – embora Adorno (2003) não aceite o pressuposto de que ele possa, também, ser arte.

Segundo o autor, então, esse apreço pelo detalhe, pelo fragmento é uma opção ética, de exercício da humildade contra o desejo totalizador de se “esgotar” um texto: como se isso fosse possível. Ora, é essa própria forma do ensaio seu grande trunfo, uma vez que guarda a memória do processo da escrita, isto é, não procura apagar o árduo processo de tessitura no qual os conceitos se entrelaçam no próprio fazer da experiência intelectual. Essa “memória” conservada pela forma apresenta outra lógica, a da coordenação, na qual tudo nos é apresentado como um todo no quais as contiguidades precisam ainda ser delimitadas, e não a da discursiva subordinação, na qual a lógica operante quer dizer “o quê” e não o “como”, que, em literatura, é o meio de entrada. Logo, o ensaio, esse exercício de interpretação e

escrita, seria uma escolha por uma, ainda que não aparente coerência. Penso que a bela defesa de Adorno (2003) diz se não tudo, visto que impossível, muito do que se poderia considerar quando se fala do ensaio e de sua proposta epistemológica:

O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. (...) Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretações, segundo o veredicto já automatizado daquele intelecto vigilante que se põe a serviço da estupidez como cão-de-guarda contra o espírito. (2003, 16-17)

De fato, a superinterpretação exercida pelo ensaísta – que outros autores irão nomear diferentemente, como desvio, por exemplo, (BLOOM, 2002) – é tolhida de modo que, curiosamente, está-se destinado a dizer de/provar aquilo que já se sabe, com pequenas variações sobre o mesmo tema. Contudo, essa postura de cautela, para se evitar uma interpretação delirante ou, como U. Eco a chama, uma “interpretação paranóide” (CULLER, 2001, p. 134), cobra seu preço e, talvez, por isso, precise de defesa, uma vez que, como salienta o crítico Jonathan Culler:

A interpretação em si não precisa de defesa; está sempre conosco, mas, como a maioria das atividades intelectuais, a interpretação só é interessante quando é extrema. A interpretação moderada, que articula um consenso, embora possa ter valor em certas circunstâncias, é de pouco interesse. (2001, p. 130)

Na citação acima transcrita, que nada mais é do que parte de sua réplica à conferência de Umberto Eco sobre os limites da interpretação, o crítico chama-nos a atenção para nossa própria prática com textos literários que, mais do que qualquer outro tipo de texto, demandam justamente por parte de seus(s) leitor(es), seja(m) este(s) o leitor-modelo em questão ou não, que exerçam sua liberdade de escolha e, dados os caminhos indicados, as brechas, ousem explorar as sendas do textos, ousem

interpretar. Infelizmente, parece-nos que a atividade acadêmica – e o próprio gênero da escrita acadêmica – coíbe essa prática libertadora da interpretação, sacrificada em nome de um consenso vigente que se debruça mais sobre o *modus operandi* dos intérpretes – suas teorias, métodos e metodologias – isto é, sobre a validação do método, tão cara ao pensamento científico de matriz empirista, do que a própria atividade em si e sua fecundidade para a tradição interpretativa que um texto traz consigo.

Como consequência, aponta-nos Culler (2001), temos uma crítica anódina e inócua, que mais reproduz interpretações do que as desafia. Segundo o crítico⁵, as possibilidades que a superinterpretação nos oferece são um argumento mais que suficiente para nos animar a praticá-la, quando comparadas aos riscos que ela possa trazer – o do uso delirante do texto. Segundo ele, de fato, o uso de fato delirante do texto não pode ser denominado como uma superinterpretação, mas como uma subinterpretação – o intérprete-leitor só delira e passa muito aquém ou além dos limites justamente porque deixa de lado vários sinais que estão lá inscritos e/ou mais ou menos marcados/apontados no/pelo texto.

Em oposição a essa crítica acadêmica, diz-nos Perrone-Moisés (1998), os escritores-críticos, como ela os nomeia, opõe uma contracrítica,

estimada por eles como mais competente, ou pelo menos mais eficiente, por estar ligada à própria experiência criadora. A afirmação de que o poeta é o melhor crítico de poesia surgiu primeiramente nos teóricos românticos alemães: “Poesia só pode ser criticada por poesia” (F. Schlegel, *Lyceum der schoenen Kuenste* § 117). Essa convicção fez com que, na modernidade, criação e crítica viessem a ser atividades complementares: “Todos os grandes poetas se tornam naturalmente, fatalmente, críticos” (Baudelaire, *L’Art Romantique*). (p.143).

⁵ Por mais ambicioso, e contestável, que o projeto de Culler seja, uma vez que somente um leitor altamente especializado estaria, de fato, à altura deste projeto de superinterpretação, penso que sua proposta ofereça mais méritos que deméritos. Isso, porque, o que mais é a academia se não uma confraria de leitores altamente especializados? Tendo isso como posto, torna-se ainda mais premente a questão sobre nossa prática escolástica de argumentação por autoridade – afinal, de onde mais poderia derivar nossa exigência por uma “revisão da literatura” na qual os grandes nomes, as autoridades, são chamados a depor a favor de nossos objetivos e interpretações?

É na obra de Kant, contudo, que se descortina a dimensão epistemológica dessa proposta romântica sobre o pensar – e produzir – arte/literatura: sua *Crítica do Juízo* nada mais é que a última etapa em sua busca pelo nosso modo de conhecer as coisas e validar esse conhecimento, empreitada iniciada com a *Crítica da razão pura* e a *Crítica da razão prática*. Contudo, e essa é uma brincadeira corrente, fossem as proposições de Kant acerca do juízo estético levadas ao pé da letra, teríamos nos contentado quando nos puséssemos a discutir arte em dizer “gosto” ou “não gosto”. Isso porque, é bom lembrar, em sua empreitada para saber como conhecemos e julgamos a arte, em termos do belo, o pensador aponta-nos a impossibilidade de conceituar o belo: para ele, este não se constitui um imperativo categórico, logo, não é um universal. Se não o é, resta recorrer ao efeito do belo, à experiência deste pelo público. E essa experiência não é passível de sistematização conceitual dado seu caráter contingente.

Felizmente, apesar da indiscutível influência desse pensador nos seus contemporâneos e, de fato, em nosso modo de pensar a arte até hoje, Schiller discorda de Kant nesse ponto. Em *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, *Kallias ou sobre a beleza* e *Poesia ingênua e sentimental*, ele se põe a pensar sobre a arte e o belo e sua função formativa.

A discussão proposta por Schiller dá testemunho de sua historicidade, isto é, de seu caráter de documento de uma época na qual uma constelação de pensadores – dentre eles J. J. Winckelmann, G. E. Lessing, e os românticos A. e F. Schlegel, Novalis, além de Hölderlin e F. von Schelling, além do próprio Goethe – alçam a arte – sua produção e crítica – ao debate filosófico e a tem como ponto central de um projeto cultural que tem na reflexão sobre o fazer seu ponto fulcral. Talvez seja por isso que esses textos e autores sejam ainda capazes de nos fascinar. Este caráter açambarcante do romantismo, tido como o primeiro e talvez o único grande “movimento” artístico, é belamente condensado por Octavio Paz, para quem

[o] romantismo foi um movimento literário, mas também foi uma moral, uma erótica e uma política. Se não foi uma religião, foi algo mais que uma estética e uma filosofia: um modo de pensar, sentir, enamorar-se, combater, viajar. Um modo de viver e um modo de morrer. Friedrich von Schlegel afirmou, em um de seus escritos

programáticos, que o romantismo não só se propunha à dissolução e à mistura dos gêneros literários e das idéias de beleza como, através da ação contraditória, porém convergente, da imaginação e da ironia, buscava a fusão entre a vida e a poesia. E mais ainda: socializar a poesia. (...) Mediante o diálogo entre a prosa e a poesia, perseguia-se, de um lado, vitalizar-se a primeira por sua imersão na linguagem comum e, de outro, idealizar a prosa, dissolver a lógica do discurso na lógica da imagem.” (PAZ, 1984, p. 83-84)

Referências

ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 15-45.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligman-Silva. São Paulo: EDUSP / Iluminuras, 1993.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002. 206 p.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates; 247).

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: Uma arqueologia do saber*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post-scriptum*. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 238p.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 280p.

ⁱ **Juliana Cristina SALVADORI**, Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa/Bolsista pelo CNPq.
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas)
Programa de Pós-Graduação em Letras
ju_salvadori@yahoo.com.br