

Crise e crítica: forma e modernidade

Carolina Anglada de Rezende¹

Resumo: O discurso da crise, decorrente de transformações do verso e do uso da linguagem no fim do século XIX, tem como alicerce teórico o ensaio “Crise de vers”, publicado à altura por Mallarmé, e cujo teor programático acaba por fundar o que viriam a ser os paradigmas da modernidade artística – e porque não, da arte contemporânea. O objetivo do presente artigo se dá no sentido de problematizar a postura crítica convocada por esse cenário, e associar a inflexão do aspecto formal de cada obra, seja ela de imagem ou de palavra, como resultado da intrincada e tensa relação entre crise e crítica.

Palavras-chave: Crise e crítica. Crise de verso. Paradoxo da forma. Modernidade.

Abstract: The discourse of crisis, resulting from the transformation of the verse and the use of language in the late nineteenth century, has as its theoretical foundation the esse "Crisis of verse", published at that time by Mallarmé, and whose program tenor turns out to found what would become the paradigms of artistic modernity - and why not, the contemporary art. The purpose of this article is given to discuss the critical stance convened for this scenario, and associate the inflection of the formal aspect of each work, whether image or word as a result of the intricate and tense relationship between crisis and critique.

Keywords: Crisis and criticism. Crises of verse. Paradox of form. Modernity.

Resumen: El discurso de la crisis, como resultado de la transformación del verso y del uso del lenguaje a finales del siglo XIX, tiene como fundamento teórico el ensayo "Crisis de verso", publicado entonces por Mallarmé, cuyo contenido programático de estudios resulta de establecer cuáles fueron los ser los paradigmas de la modernidad artística - y por qué no, de la arte contemporánea. El propósito de este artículo se da con el fin de discutir la postura crítica convocada para este escenario, y asociar la inflexión del aspecto formal de cada trabajo, ya sea imagen o palabra, como resultado de la relación compleja y tensa entre la crisis y la crítica.

Palabras-clave: Crisis y crítica. Crisis de verso. Paradoja de la forma. Modernidad.

¹ Doutoranda em Literaturas Modernas e Contemporâneas, do programa de Pós-Graduação em Letras — Estudos Literários —, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Discurso da crise

Quando nos últimos anos do século XIX, Mallarmé publicou, depois de longos dez anos de escrita, o ensaio intitulado “Crise de versos”, estava, ao mesmo tempo, realizando um diagnóstico e prescrevendo a cláusula que se tornaria condição da arte moderna e contemporânea, a ser flexionada, singularmente, em cada obra, por cada artista. Como responder à estreita e intrincada relação entre crise e crítica? Crise como modo de entender o tempo moderno porque o fundamenta, e crítica como o posicionamento diferenciado que a arte – e o artista – são chamados a assumir a partir daquele contexto.

A princípio, a crise de que trata Mallarmé é observada no processo de abandono dos versos tradicionais na poesia, principalmente o alexandrino, de suas doze sílabas poéticas e, conseqüentemente, de seus modos de composição e leitura, metonimicamente exemplificado pela obra de Victor Hugo. Ao invés de constatar o fim da poesia, de escrever-lhe o epitáfio, Mallarmé promove uma abertura para pensar o movimento que se vale, justamente, desse abandono do alexandrino: o do verso livre, considerado por muitos, à altura, como “polimorfo”, pois resultava da dissolução da métrica. Crise esta, até aqui, puramente *formal*. Isto é, tratava-se de um *problema de forma*. Mas crise feliz, poderíamos ainda afirmar, quando o que se avista na mudança é “uma alta liberdade de aquisição” (MALLARMÉ, 2010, p. 161). O poeta-crítico defende essa conquista como ampliação de um direito democrático de expressão, portanto, individual e subjetivo: “Para mim jorra tarde uma condição verdadeira ou a possibilidade de se

expressar não somente, mas de se modular, a seu grado” (MALLARMÉ, 2010, p. 161).

A individualidade, prevista neste trecho e adquirida com a democracia do verso livre, dialoga com o sentido de separação e escolha, se retomarmos o sentido etimológico do termo *crise*: *krisis*, em grego, significa "separação" e deriva do verbo *krinein*, "separar, escolher, reparar, julgar, acusar". Do sentido original de "separação" veio "julgamento", e daí "luta, litígio, processo". Assim entendemos os derivados *kritêrion* como "faculdade de julgar, critério" e *kritikos* como aquele que é "capaz de julgar, crítico". Desocupar-se do alexandrino significou ocupar-se senão com a forma, que passou a manter certa correspondência com o material poético (seja para estabelecer uma relação de equivalência ou de contraste entre forma e conteúdo). Digamos que a forma passou a ser, então, *escolha* do poema, isto é, absolutamente indeterminável senão no momento de sua criação, na marca da crise gerada pela singularidade em conflito com a totalidade desse singular.

Mas essa passagem entre a forma fixa e o verso livre preocupou, à altura, sobre a (im)possível (in)distinção que se faria, dali em diante, entre a escrita prosaica – dos meios de comunicação, principalmente – e a escrita poética, já que agora não era mais o verso fixo que o diferia. A situação de crise, nesse sentido, culmina em um desejo de crítica, isto é, de separação, como o próprio poeta e crítico escreve: “Um desejo inegável em meu tempo é de separar como em vista de atribuições diferentes o duplo estado da fala, bruto ou imediato aqui, lá essencial” (MALLARMÉ, 2010, p. 166). Os dois estados da fala abordados por Mallarmé dizem respeito à distinção entre o estado da linguagem da fala, “bruto ou imediato” e a linguagem poética, “essencial”, que se

torna imprecisa a partir do avanço do verso livre, mas indispensável. O que particulariza a poesia diante, por exemplo, da multiplicação da prosa poética, da interpenetração dos gêneros, da dissolução das fronteiras – processo esse intensificado a partir do século XIX? Qual seria o seu experimento linguístico, ausente na massificação da linguagem cotidiana?

Identificamos, assim, que nos primórdios da reflexão sobre a crise – social, artística e de pensamento – está uma desconfiança da própria linguagem, ao mesmo tempo em que, é no moderno que toda a forma e a força do poder traduzem-se em discurso, ou seja, em linguagem. Se situarmos o desdobramento desse discurso crítico na emancipação de um modelo moderno – social, artístico e de pensamento, novamente – podemos, então, atrelar *crise, modernidade e linguagem*².

O pesquisador brasileiro Marcos Siscar parte precisamente do ensaio de Mallarmé para realizar um denso estudo sobre as relações entre crise, crítica e modernidade, cujo resultado encontra-se na potente obra *Poesia e crise*. Siscar retorna a Baudelaire para evidenciar traços de uma profecia do fim do mundo em associação com o motivo da queda, a Verlaine para identificar o sentido da maldição e ao poeta

² Bruno Latour, pensador da contemporaneidade, em sua célebre obra *Jamais fomos modernos*, intitula o primeiro capítulo, curiosamente, de “Crise”. Crise manifesta, inclusive, na ausência de categorias transdisciplinares que abarcassem os estudos realizados por ele e seu companheiro. Em suma, trata-se de um grupo de estudiosos das ciências, ou seja, de pesquisadores que desejam reatar o “nó górdio” entre “conhecimentos exatos e o exercício de poder”, tomando como exemplo os “híbridos”, as manifestações da “natureza-cultura”. Vale resumir, aqui, um dos dois principais mecanismos em atuação do moderno, denominado de *purificação*, ao qual cabe criar zonas de ontologia essencialmente distintas, separando, assim, humanos de não-humanos. É interessante que Latour denomina esse segundo processo de *crítica*. O que a princípio assemelha-se ao paradoxo, pois o outro mecanismo, de *tradução*, age na mistura de gêneros distintos gerando seres híbridos de natureza e cultura, revela-se potente como construto de uma mesma maquinação moderna. Se continuarmos a considerar essas práticas separadamente, continuaremos a ser modernos. No entanto, se levantarmos as hipóteses de operação contínua e conjunta, estaremos nos aproximando de um entendimento sobre a constituição moderna. A crise da *crítica* está em separar o mundo natural, preexistente a nós, de uma sociedade com jogos de interesse e poder, e ainda de uma terceira instância: a do discurso independente, distanciado da referência e da sociedade.

contemporâneo Michel Deguy para confirmar a permanência desses variados discursos da crise no tempo presente, assim como entre outros escritores, retomados ao longo de todo o texto, como Paul Valéry, Haroldo de Campos e João Cabral de Melo Neto. O fundamental, portanto, é perceber, por meio de Siscar, como a crise constitui um *topos* a partir da modernidade, isto é, um certo modo de atender ao real, que ganha dimensão *sui generis* na poesia e acaba por fundar a seu estatuto moderno.

Importante ressaltar como o pensamento da poesia em relação à crise não se restringe ao desuso de determinado *estilo* ou *modo*, porque, de certa forma, do tempo de Mallarmé em diante, ele passa a gerar outros sentidos, como, por exemplo, a da baixa publicação, vendagem e importância no mercado editorial. Como Siscar propõe, ponderar a respeito das relações entre crise, poesia e crítica é também considerar, necessariamente, a comunidade, o povo e a política. A comunidade literária se torna uma comunidade crítica, cuja ocupação é, entre outras, delimitar um lugar para esse discurso de crise e resguardar esse lugar privilegiado para o pensamento.

Assim, se concordamos que o discurso poético está em crise, dentro e fora de sua comunidade, é porque ele *continua* em crise (condição), sendo também um discurso da crise (objeto) e um discurso crítico (destinação), como o pensador brasileiro conclui. Siscar aproxima o “crise de vers” do “crise de nerfs” (ataque de nervos) para evidenciar “uma irritação do verso, dentro do verso, e a propósito dele” (SISCAR, 2010, p. 107), que está previsto no título do ensaio. A escolha pela preposição *de* ao invés de *do* aponta para a ausência de uma essência do verso; ao mesmo tempo em que coloca o verso em situação e momento de crise, considera a poesia mesma como um estado.

História das formas

Os últimos anos da vida de Barthes foram dedicados à explanação, em aula, daquela obra que viria a ser publicada como *A preparação do romance*. O curso, ou a preparação, duraram dois anos, começando em 1978. Preparação essa que, para alguns críticos, como Antoine Compagnon³, culminaria na própria obra, um verdadeiro romance barthesiano, se não fosse o acidente causando a sua morte, em 1980.

A iminência do fim faz-se presente, de uma forma ou de outra, nesse momento da obra de Barthes. *A preparação do romance* é, para Compagnon, não a elaboração de uma obra romanesca, seja ela autoral ou não, mas a busca pelo poema como salvação diante da possível morte da literatura. Lemos nesse texto barthesiano: “Alguma coisa está rondando em nossa História: a Morte da literatura está errando à nossa volta; é preciso olhar esse fantasma nos olhos” (BARTHES, 2003, p. 49). Esse livro marca, portanto, um segundo momento de cisma em relação à possibilidade da literatura (mais especificamente, nesse caso, da narrativa, do romance) no presente.

Assim como Mallarmé anteviu na literatura do fim do século XIX a ameaça do fim causada pela transformação dos modos da poesia, pelo avanço da prosa e do prosaico, Barthes, a sua altura, também pressentiu o prenúncio de uma literatura por vir, dessa vez, observando o desfazer-se das frases – da língua francesa – em Flaubert. O crítico

³ O aluno de Barthes, Antoine Compagnon, em sua obra *Os antimodernos*, é assertivo ao defender que “Barthes não teria sido contrariado se o curso tivesse chegado a um romance; um romance não teria sido uma consequência inoportuna do curso” (COMPAGNON, 2011, p. 418).

lamenta a ausência, na França, de escritores como Gide, Mauraux, Valéry, e dos “grandes romances”. Haveria poeira nos livros que se ajuntam, um pesar que faz pender a multiplicação das obras publicadas para o depósito, para o descrédito. Da mesma forma, em *O grau zero*, muitos são os anúncios do fim de uma literatura clássica.

A constatação de Barthes diferencia-se radicalmente da de Mallarmé no sentido do *fim*. Barthes não situaria mais a desvalorização da literatura e a mudança da linguagem literária, dos modos de escrever e ler, *na* crise. Ela “está, não em crise (fórmula excessivamente fácil), mas talvez *morrendo* = alguns sinais, entre outros, de desuso (ou de falta de fôlego) [...]” (BARTHES, 2003, p. 306). Aqui, alerta-se para o cumprimento em continuidade do destino da literatura – da língua francesa, do bem escrever – no gerúndio, indefinindo-se, de fato, o fim de uma condição que se evidencia, por ora, trágica. Morte no gerúndio de uma literatura atrelada ao seu tempo e espaço, assim como outras, possivelmente, já não mais se escrevem. Por isso, Compagnon não se equivoca ao classificar Barthes, já nos últimos escritos, de *antimoderno*. Para aqueles que acreditam na delimitação de uma obra em frases, teríamos, a princípio, dois polos: um Barthes *moderno*, afastado das posições estruturalistas rígidas e próximo a Julia Kristeva e a Jacques Derrida, e um Barthes *antimoderno*, crítico dos excessos da modernidade e afeito à ideia do *prazer do texto*. *Prazer do texto* oferecido pelo poético, gênero esse tão pouco mencionado por Barthes, mas talvez presente em toda noção de *escritura*. Não seria, então, o *prazer do texto*, aquilo que não mais estaria sendo garantido pela literatura de sua época, pela mudança das *formas literárias*?

Trazemos essa expressão não sem determinar-lhe o sentido. O pesquisador brasileiro da obra de Barthes, Márcio Renato Pinheiro da

Silva, orientando de Marcos Siscar, concebe *O grau zero* como uma “história da escrita literária”, isto é, como uma “história das formas literárias modernas” (DA SILVA, 2014, p. 347). Não há, no entanto, no empreendimento de Barthes, nenhum compromisso com os valores de uma história da literatura tradicional, responsável por datar a literatura segundo “escolas”, “períodos” etc. Barthes, nesse sentido, prescinde de um método histórico e também de métodos analíticos ou demonstrativos, pois raros são os exemplos de obras literárias trabalhadas no texto. A literatura, em si, aparece em cena apenas alusivamente. Mas, afinal, de que maneira procederia essa especulação das *formas literárias*? Para Silva, a leitura de *O grau zero* implica em diferenciar o tempo da escrita e o tempo histórico: “por mais que seja por meio da escrita que o escritor ingresse na história, a história das formas é, para Barthes, regulada por uma temporalidade distinta da história geral” (SILVA, 2003, p. 306). A história em geral se dirigiria ao presente colocando problemas e imposições, em especial, a partir de meados do século XIX, e o artista moderno e contemporâneo estaria por escrever a temporalidades escolhidas e próprias de sua *escritura*, sendo o seu problema mais evidente, na verdade, a linguagem, como podemos ler na introdução a *O Grau zero*:

Ver-se-á, por exemplo que a unidade ideológica da burguesia produziu uma escrita única, e que, nos tempos burgueses (ou seja, clássicos e românticos), a forma não podia ser dilacerada à medida que a consciência não o era; e que, ao contrário, desde o instante a partir do qual escritor deixou de ser uma testemunha do universal para se tornar uma consciência infeliz (por volta de 1850), o seu primeiro gesto foi escolher um engajamento com a sua forma, seja assumindo, seja recusando a escrita de seu passado. A escrita clássica, assim, explodiu, e toda a Literatura, desde Flaubert a nossos dias, tornou-se uma problemática da linguagem (BARTHES, s/d, p. 12).

Se a mudança da forma, para Mallarmé, implicava em uma crise feliz, em Barthes, esse “dilaceramento da forma” converte-se em uma “consciência infeliz”, implicando, não apenas nesse texto, que a modernidade é, fatalmente, trágica. A forma se *atrasa*, segundo Silva, e se repete. Ainda na introdução, Barthes (s/d, p. 06) confere à repetição da forma, na modernidade, a sua *tragicidade*: “a forma tornou-se o termo de uma ‘fabricação’, como uma cerâmica ou uma joia (deve-se ler que a fabricação foi ‘significada’, isto é, pela primeira vez, entregue como espetáculo e imposta)”. Vê-se, claramente que, em Barthes, o problema da decadência da literatura, de sua *tragicidade* moderna, possui uma dimensão formal.

Até aqui, três foram os pontos de ancoragem de uma possível série de problemática da forma: irrompida no *fin de siècle* XIX, com Mallarmé, retomada em alguns textos de Barthes e, recentemente, estudada, no Brasil, por Marcos Siscar. Mas, afinal, não seria mais conveniente desconfiarmos da própria concepção de forma, legada pela tradição da arte?

A filósofa e crítica de arte Maria Filomena Molder, em *As nuvens e o vaso sagrado*, descreve como, da pré-história à cultura greco-latina (não por acaso, Goethe é considerado “o mais grego de todos os modernos”), a noção de *forma* permanece em perfeita afinidade com as noções de movimento, alteração e metamorfose. A *morphê*, origem da noção de morfologia, ou seja, ciência das formas, consistia em conformar o excesso da Vida, o caos, em configurações dotadas de consistência e princípios internos de beleza e perfeição, fortificando o elo entre as forças criativas e destrutivas da vida. Enfatizar a forma, a morfologia, o conformar, não significa, portanto, subordiná-los ao

estaque. O inimigo da forma não seria, então, o movimento, mas a imobilização. Os gregos souberam enxergar na Natureza, uma produção de formas ininterrupta, que, apenas por pouco, permaneciam idênticas a si mesmas.

Mesmo em um momento de valorização dos ideais clássicos, de harmonia e regularidade, como foi o Renascimento, Camões não opunha movimento e forma, como podemos perceber em um de seus célebres versos: “Como a matéria simples busca a forma” (CAMÕES, 1977, p. 37). Relembremos que Camões imortalizou-se, precisamente, pelos poemas líricos, pela potência expressiva do amor em seus sonetos – o que, em parte, poderia tê-lo situado em um antagonismo com a forma, se a medíssemos por sua força de oposição.

Não por acaso, manteve-se hegemônica, por muito tempo, a concepção de história da arte de Johann Winckelmann, que procurava, a partir de uma delimitação do caráter essencial da arte, excluir a expressão das paixões, essa afetação cuja exaltação poderia impedir a forma. Concepção fundamentalmente histórica, na medida em que, ao deter-se no Renascimento, esse modelo prescreve uma morte – de toda a arte antiga, causada pelo Medievo – e uma revitalização a partir da arte do século XVI, de restauração “neoclássica”. Georges Didi-Huberman, ao comentar o método de Winckelmann, afirma categoricamente que nele reside “a virada epistemológica de um pensamento sobre a *arte* para a era – autêntica, já ‘científica’ – da *história*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 14).

A “análise dos tempos” correspondente a esse método, é o que explica o Renascimento ter sido observado apenas pela perspectiva apolínea de um classicismo sereno, de busca do ideal, de harmonia

formal, “bela alma”, em oposição a um helenismo dionisíaco, explosivo, bárbaro. O alemão Aby Warburg inscreve-se no campo dos pesquisadores da arte com um trabalho sobre Botticelli, porque foi nesse momento histórico que se iniciou o movimento de considerar a história da arte como um saber; um saber demasiado importante para Warburg, mas no qual o *tempo* será revertido, sempre, em “impureza”.

O interesse renascentista da Warburg não se restringe a Botticelli. O pesquisador realiza uma incursão no grupo escultórico que foi objeto de interesse do Renascimento, por ter sido redescoberto juntamente a todas as outras peças desaterradas, recuperadas e revitalizadas, naquela altura. Trata-se da imagem de Laocoonte e seus filhos, datada do século III a.C, de um romano anônimo, em cujos contornos projeta-se a visão de uma perspectiva trágica e dionisíaca da cultura renascentista, enfaticamente denegada por Wickelmann. Segundo a mitologia, Laocoonte teria sido sacerdote do templo de Apolo em Tróia e o único a desconfiar do plano de invasão da cidade pelos gregos, escondido no famoso cavalo de madeira de enormes proporções. A outra versão conta que, por ter mantido relações sexuais diante de imagens sagradas, o personagem é punido pelos deuses, favoráveis aos gregos, sofrendo, juntamente com seus filhos, um ataque de serpentes. Em ambas, no entanto, há o motivo do sofrimento, do *pathos* traduzido nos gestos e na musculatura esculpida.

No *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, a invenção de Laocoonte é o tema da prancha 41. Nela, também figuram o retrato de um indígena da tribo *hopi* durante o ritual da serpente e uma Caricatura renascentista de Laocoonte, em xilogravura, representando ele e seus filhos como símios, reagindo tão agressivamente quanto as serpentes que os atacam. Essa *montagem* evidencia a *Nachleben* do *pathos* trágico, tão

cara a Warburg, e que se manifesta na prancha pela *sobrevivência* de um certo *primitivismo*, exposto na proximidade do homem com o animal, no sofrimento físico durante a luta pela sobrevivência, presente em todas essas figuras. Sobrevivência essa que pode ser flexionada com aquilo que Barthes afirmou ser o *atraso* das formas. Repetição sim, mas diferença também. O olhar warburguiano transforma, nesse sentido, a caracterização de um honrado sacerdote de Apolo em herói selvagem, indócil e bravo, aproximando, conseqüentemente, as formas humanas de Laocoonte das formas animais.

O problema da forma retorna aqui e justifica o apelo a Warburg, no presente artigo. Para além de identificar, no *Atlas* e nas *Pathosformeln*, um interesse na “questão antropológica do gesto” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 198) e na “necessidade biológica da expressão” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 203) que Didi-Huberman percebe no estudo da prancha 41, há também uma problematização sobre as forças da forma e do informe, sob a própria influência de Apolo ou Dionísio. A partir de Nietzsche, reconhece-se que para os gregos há o deus de uma força vital (Dionísio) e outro deus da consagração da forma (Apolo). O processo de formação (isto é, de realização da forma) ergue um combate nunca finalizado, sempre adiado, de resposta ao caos, o que confere à natureza a inseparabilidade de suas forças destrutivas e criativas.

Warburg, na esteira do saber morfológico de Goethe, contempla a forma, o tempo, o movimento, o momento. Saber morfológico goethiano exposto em obras como *Teoria das cores*, *O jogo das nuvens* e *A metamorfose das plantas*, cujo método conjuga a observação de devir das formas naturais com a sua formação ou formulação artística. Didi-

Huberman (2013, p. 90) comenta sobre o saber morfológico: “não há morfologia, ou análise das formas, sem uma dinâmica, ou análise das forças.” O ponto fulcral, garantia da convivência das forças e formas, estaria na escolha (portanto, crítica) do momento a ser representado pelo artista. Na escultura de Laocoonte é o que viabiliza a co-existência das duas forças, tradicionalmente concebidas como opostas. Didi-Huberman comenta essa partilha entre Warburg e Goethe, no que diz respeito à observação da mesma escultura:

Goethe sabe *contemplar o tempo*: compreende que o *momento* escolhido, construído pelo artista, determina inteiramente a qualidade escultural do *movimento* representado. Momento “transitório”, portanto: é esse o nó, cabe dizer, de toda a imagem e do problema estético que ela resolve (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 181).

O momento escolhido não faz jus apenas ao imperativo do movimento, que deve estar na escultura, como também faz de uma “*escultura de movimento*” o improvável, isto é, uma “*escultura em movimento*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 181). O momento designado deve se revelar na montagem de tempos distintos, de gestos variados. Sendo a escultura, uma escultura carregada de *pathos*, depreendemos que a paixão e o sofrimento não se opõem à forma, que é pensada tradicionalmente como estabilização. A paixão gera a forma, intensifica-a, aviva a pantomima e a expressão, e esta seria, então, a ação da “fórmula patética” (*Pathosformeln*), presente no primeiro momento do Renascimento e expressa no exagero gestual de suas imagens. O interesse pela possibilidade de uma “*escultura em movimento*” responde à obsessão warburguiana em relação à vida das imagens, à maneira como as imagens não são apenas comoventes, mas, principalmente, moventes.

Se a discussão de Warburg e sobre o seu Atlas restringe-se *a priori* à imagem, podemos, no entanto, expandir o horizonte até as palavras. As imagens são carregadas de tempo assim como as palavras, por isso nelas deve se resguardar o devir, uma vez que o devir, à sua maneira, conserva o movimento, a transformação, os fluxos e os retornos, os avanços e os atrasos da forma. Passemos à leitura do poema “O cacto”, de Manuel Bandeira, para visualizar a possibilidade de um “poema em movimento”:

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte estrangido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco Nordeste, carnaubais, caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades
excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-os pela raiz.
O cacto tombou atravessado na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,
Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas
[privou a cidade de iluminação e energia:

- Era belo, áspero, intratável.
(BANDEIRA, 1983, p. 127-128)

Nesse poema de 1925, o cacto é construído em sua semelhança com obras de estátuas que representam a imagem do extremo da dor: Laocoonte, cujo mito repercussão na história da arte já abordamos; Ugolino, representando mais uma narrativa (desta vez, literária) de punição; e a sua própria tragicidade vegetal, decorrente do tufão, que o faz tombar. Não há como negar certo impulso para o patético e para o trágico, que se evidenciam nesses três momentos de beleza e força sobrepostos imagetivamente. Ao mesmo tempo em que, no primeiro momento do poema, sugere-se a elevação do cacto à ordem estatuária e

imóvel de Laocoonte, de Ugolino e mesmo do grandiosamente trágico Nordeste, é essa condensação que possibilita o adensamento de uma tensão que culminará no acidente e nas consequências catastróficas do tombamento do cacto para a cidade. Há no cacto, assim como na escultura de Laocoonte, a cristalização de uma força em movimento, que constituirá o caráter heroico da sobrevivência no embate entre a forma e o informe, entre a formação e a destruição.

Esse embate, poderíamos afirmar a partir do uso do verbo no pretérito imperfeito, é um embate nunca finalizado ou talvez com efeitos em ação. Quando Siscar defende que toda forma, a partir da modernidade, principalmente, é fruto da relação com a crise, essa crise pode ser pensada em decorrência da singularidade versus a totalidade de uma marca, e também em virtude da ação das forças apolíneas e dionisíacas. Siscar (2010, p. 115) é categórico ao afirmar: “A forma não é uma experiência da *identidade*, mas da *crise*”. A forma é uma disposição composta por conflitos, feridas, reminiscências, sobrevivências, esquecimentos. Por isso, Warburg, esse elaborador de uma “ciência sem nome”, como diria Giorgio Agamben, em *A potência do pensamento*, é o criador de um “saber plástico, por excelência”, como define Didi-Huberman (2013, p. 141). A plasticidade – que constituiria a *força material* – do devir, do movente e do comovente das imagens, literárias ou não, responde por toda a crise e se alimenta da crise, pois coloca em relação o universal das formas com o singular da obra de arte. E esse saber plástico não se dá sem fraturas, atrasos, abalos, arroubos. Ao contrário, é a plasticidade que cria as fraturas da história – da história geral e da história das formas literárias e artísticas, para não esquecermos de Barthes. O que Warburg, porventura, promove, e que ainda permanece impensado, é o alargamento da noção de crise para

além do moderno, para trás e para adiante, se nós jamais tivermos sido modernos. Crise travada entre Apolo e Dionísio a respeito da forma, crise da cultura, da transmissão, da memória, da imagem.

Fim do poema

Como uma montagem de três tempos, retornemos à discussão inicial do artigo sobre a crise de versos, para repor o começo no fim. Mallarmé afirma, logo no início do seu ensaio: “A literatura aqui sofre uma esquisita crise, fundamental” (MALLARMÉ, 2010, p.157). Primeira consideração a respeito dessa assertiva é em relação ao “esquisita crise”. A estranheza será a condição da comunidade que se institui ao redor dessa *estranha instituição chamada literatura*, para evocar o título da entrevista concedida por Jacques Derrida, comunidade essa que deve responder à crise, ao *ter lugar* dessa crise, de forma crítica, e tendo em vista a herança (em aberto) de uma tradição poética. Em seguida, notamos que, se o título do ensaio associa a crise ao verso e Mallarmé afirma, nesse trecho, ser da literatura a crise, digamos que encontramos no verso a essência da literatura. Mas não o verso métrico, fixo, completo, e sim sua potência de instruir a verticalidade, de romper, de ritmar e modular o pensamento e a linguagem, tal qual um *enjambement*, daí a constante presença de vocábulos referentes à música, como “concertos” “compositor”, “sinfonia”, “melodias”, “orquestração”.

A música não acontece sem certo controle, e a poesia, tampouco, sem os ajustes que cabe ao poeta fazer na sintaxe da língua. A crise da

dissolução do verso, ainda, em certa medida, rígido no poema de Manuel Bandeira, talvez aponte para o *enjambement* como índice de uma crise sintática que deve acontecer no verso e que, ao contrário do que muitos julgaram no século XIX, acabará por caracterizar a poesia e lhe servir de condição. Rigidez aquela que diz respeito ao teor de tensão e concentração necessários ao poema “O cacto”. A partir da década de 1930, o *enjambement* se tornará cada vez mais comum, a ponto de se tornar o principal recurso de composição dos poemas de Bandeira, assim como de outros poetas modernistas a exemplo de Carlos Drummond de Andrade.

Giorgio Agamben, em “Ideia da Prosa”, artigo homônimo ao livro no qual ele se encontra, busca compreender a especificidade da poesia e situa na possibilidade do *enjambement* a identidade do verso. Mas vejamos do que se trata, para Agamben, o *enjambement*:

O *enjambement* exhibe uma não-coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido, como se, contrariamente a um preconceito muito generalizado, que vê nela o lugar de um encontro, de uma perfeita consonância entre som e sentido, a poesia vivesse, pelo contrário, apenas da sua íntima discórdia (AGAMBEN, 2012, p. 31).

Experiência da não-coincidência, do descompasso, da hesitação: eis o que a vivência da poesia lega ao pensamento. Poética da interrupção, diria Siscar. Se trouxéssemos o *Atlas* de Warburg para cá, expandiríamos essa poética para a experiência com as imagens. A aposta na montagem como suspensão do fluxo espontâneo da experiência visual pode ser entendida, em uma aproximação de Mallarmé, como ênfase na crise, seja ela da percepção, do método ou da história, convocando o gesto crítico de seleção para leitura e produção das imagens, afinal, sua análise e seu efeito dependem das associações,

das relações de afinidades e diferenças entre elas. Enfim, dependem da entrada da recepção na obra.

O final do ensaio “Ideia da prosa” define a hesitação a partir do duplo movimento que a leitura do poema em *enjambement* engendra: para trás, que diz respeito ao do verso, e para diante, que corresponde à prosa. Mas o verso só se identifica como verso na hesitação, na cesura do som e do sentido, naquela brusca parada diante do abismo de se tornar prosa, de ter seu sentido concluído. Experiência, então, do limiar, da passagem, do deslocamento, como aquela do intervalo negro – da negatividade – entre as imagens do *Atlas Mnemosyne*.

Em outro ensaio, intitulado “O fim do poema”, Agamben é ainda mais certo em determinar o *paradoxo da poesia*. Para ele, o poema não deve terminar; à medida que ele só se identifica no risco do fim, ele teme e deseja esse mesmo fim, pois o próximo verso é a conclusão de um sentido, mas se esse for também o último verso, ele é a impossibilidade da continuação, é a interrupção de seu duplo-movimento e de sua não-correspondência, uma vez que a finalização harmonizaria som e sentido.

Essa *paradoxo do poema*, constituído, concomitantemente, pela continuidade e pela interrupção do verso, pelo exercício da verticalidade e da pendência, pela busca e por aquilo que falta, sempre, pois o último verso é já sempre a iminência da prosa, a falência das distinções ou a defesa do híbrido, é o que se aproxima do *Atlas warburgiano* e que responde, sobretudo, à ideia da especificidade e do fim. Se considerarmos o *Atlas* como uma coleção de imagens, o seu arranjo indefine a “alta cultura”, presente nas reproduções de obras de arte clássicas, da “baixa cultura”, exposta nos mapas, registros

astrológicos, fotos etc. Na vivência do limiar e do intervalo entre essas distintas categorias de imagens, na escultura de Laocoonte, as formas humanas dissolvem-se na musculatura rígida, no instinto animal. A imagem, a partir de Warburg, manifesta a crise da cultura, e se torna crítica, pela disposição no *Atlas*, e a crítica, ela mesma, é pensada enquanto imagem. A reversibilidade se dá também no âmbito da poesia, pois na prática do poema, os versos voltam, *vertem* ao início, à margem esquerda, enquanto avançam, restituindo sempre o começo. O poema é a entrada sucessiva na linguagem. É a reposição do começo a cada emergência do fim. Por isso não haverá fim para o poema: porque a forma, singularmente trabalhada a cada obra, já contém a marca de um duelo trágico.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p.127-128.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, v. I e II.
- _____. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cúltrix, s/d.
- CAMÕES, Luís de. *Versos e alguma prosa de*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DA SILVA, Márcio Renato Pinheiro. “História das formas e os tons da crítica”. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 16/2, p. 346-361, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2013.

MALLARMÉ, Stéphane. “Crise de versos”. In: *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010.

MOLDER, Maria Filomena. *As nuvens e o Vaso Sagrado*. Lisboa: Relógio D’água, 2014.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

Recebido em 27/08/2015. Aprovado em 29/02/2016.