

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
LITERATURA BRASILEIRA E TEORIA LITERÁRIA

***O ESCRITOR POST-MODERNISTA ENQUANTO
CRÍTICO: LÚCIO CARDOSO***

ANA MARIA CORDEIRO

FLORIANÓPOLIS, SETEMBRO DE 1995.

ANA MARIA CORDEIRO

***O ESCRITOR POST-MODERNISTA ENQUANTO
CRÍTICO: LÚCIO CARDOSO***

Dissertação apresentada ao
Curso de Pós-Graduação em
Letras - Literatura Brasileira e
Teoria Literária da Univer-
sidade Federal de Santa
Catarina para obtenção do
título de "Mestre em Letras",
área de concentração em
Literatura Brasileira, sob a
orientação do Prof^o Dr. Raúl
Antelo.

FLORIANÓPOLIS - 1995

**“O escritor *Post-Modernista* enquanto crítico:
Lúcio Cardoso”.**

ANA MARIA CORDEIRO

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

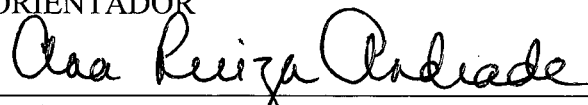
MESTRE EM LETRAS

Área de concentração em Literatura Brasileira, e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dr. Raúl Antelo

ORIENTADOR



Profa. Dra. Ana Luiza Andrade

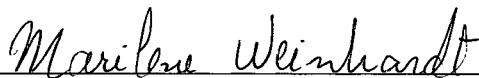
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Raúl Antelo

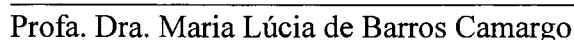
PRESIDENTE



Profa. Dra. Marilene Weinhardt (UFPR)



Prof. Dr. Marco Antonio Castelli



SUPLENTE

AGRADEÇO

- a Raúl Antelo, pela orientação atenta e o diálogo aberto.
- a Arlete Khoenen, que me ensinou os primeiros passos.
- aos Professores do Curso, pelas orientações específicas durante estes anos.
- à família e aos amigos, pelo apoio infalível.
- à minha mãe, Rafael e Lara pelo carinho e paciência ...
- a Rodrigo, Luís e Patrícia pela força ... e ao amigo...

SUMÁRIO

I - INTRODUÇÃO	8
II - LÚCIO CARDOSO E A CRÍTICA DO MODERNISMO	10
III - A ANGÚSTIA DO MODERNISMO	28
IV - LÚCIO CARDOSO E SEUS PRECURSORES	57
a) A Transformação do pensamento modernista	61
b) Lúcio Cardoso e a crítica a Charles Baudelaire	70
c) Da crítica a Edgar Poe	84
d) Ainda Poe	97
e) O Diário do Crítico	106
V - PARA SAIR DO MODERNISMO	123
VI - BIBLIOGRAFIA	128
VII - ANEXOS - Lúcio Cardoso	145
a) Baudelaire	146
b) Edgar Poe	155
c) Ainda Edgar Poe	165
d) Diário de Terror	168

RESUMO

Este trabalho visa, fundamentalmente, analisar e interpretar as tensões que se estabelecem na produção crítica do escritor brasileiro Lúcio Cardoso à luz da questão da influência. Para isso, foi utilizado o referencial teórico da *teoria da influência* de Harold Bloom como suporte do trabalho. Enquanto problema dos tempos modernos, a angústia da influência segundo a teoria bloomiana aparece na obra dos escritores, ora como uma repetição, ora como um fantasma assombroso ou mesmo como um ato revisionário da obra do precursor. As atitudes do artista podem ser múltiplas nesta relação em busca da identidade literária, porém o que caracteriza sua trajetória é o resultado da obra, na totalidade, diferente do(s) precursor(es). Numa tentativa de testar os limites desta teoria, ensaiamos sua validade, na produção crítica de um escritor brasileiro. Com isso, pretendemos abordar o modo como o escritor modernista se distanciou dos postulados de ruptura, ao mesmo tempo que não deixou de ter uma postura crítica em relação à vanguarda. Ao resgatar a figura dos precursores, Lúcio Cardoso não somente analisa suas escrituras, como também faz uma auto-análise crítica ao optar pelas literaturas estrangeiras. Consideramos, portanto, que a estética de Lúcio Cardoso, inferida nos conflitos modernistas, postula uma reinterpretação das reflexões críticas que têm sido feitas, sobre o chamado segundo momento do modernismo brasileiro.

A B S T R A C T

The purpose of this dissertation is to analyse and interpret the tensions that come about in the critical work of Brazilian writer Lúcio Cardoso, according to the question of influence. In order to achieve this purpose, the theoretical reference of Harold Bloom's The Anxiety of Influence was used as basis. As a question of modern times, the anguish of the influence appears in the works of "writers", according to Bloomian's theory, either as a repetition, or a haunting ghost, or even as reviewing attitude of the predecessors's works. The artist's attitudes can be varied in this relationship in the search of a literary identity. However, what characterizes his, or her search is the result of the work as a whole to the extent to which it is, different from the predecessor(s). In an attempt to test the limits of this theory, I tried its validity in the critical work of a Brazilian writer, the aim of which is to approach the way the modernist writer drew away from the principles of rupture, even though he did not fail to have a critical attitude towards the avant-garde. By recapturing the figure of the predecessors, Lúcio Cardoso not only analyzes their writings, but also performs a critical self-analysis as he chooses foreign literatures. Accordingly, I take into account that the aesthetics of Lúcio Cardoso, conclusive in modernist conflicts, requires a re-interpretation of the critical observations that have been done, about the so-called second period of the Brazilian modernism.

I - INTRODUÇÃO

A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável.

Charles Baudelaire

Pretendemos, neste trabalho, abordar as estratégias de leitura ou desleitura que se estabelecem ou se desenvolvem nas relações entre escritores e poetas, antecessores e seguidores.

Nesse sentido, partimos dos estudos de Harold Bloom quem alerta, em sua teoria sobre a angústia da influência, para o processo de formação do vir a ser poeta. Para ele, o poeta é o artista que busca uma melhor elaboração para sua estética, o escritor-novo que remonta nos precursores o modelo de uma fórmula.

Por isso, tentamos num primeiro momento ler esta teoria como um mapa explicativo das inserções literárias dos escritores novos em ascese. Num entrecruzamento de discursos com diversas vozes, destaca-se principalmente a figura do poeta maior como o precursor da tradição literária. O papel do precursor na teoria bloomiana é ser o responsável pela criação do modelo intelectual ao qual aspiram os "poetas menores".

Posteriormente, desdobramos o centro de nossa leitura a perspectiva analítica de alguns textos críticos do escritor Lúcio Cardoso. Utilizando como base os princípios da teoria da influência, no que concerne aos estágios revisionários do poeta, tenta-se mostrar nesse estudo como a "influência" exerce um papel determinante na escolha do precursor. No caso específico, como o molde dos predecessores de literaturas estrangeiras influencia a produção crítica e literária do novo poeta brasileiro.

Muito embora Lúcio Cardoso seja um escritor que pertença ao segundo momento do modernismo⁽¹⁾, fase que se caracteriza principalmente pelo neoconservadorismo político e social, sua produção literária é uma fórmula paradoxalmente dialética, esgotando desse modo as possibilidades de se criar parâmetros teóricos ou estanques para a literatura.

(1) É preciso fazer uma ressalva. Passarei a usar, daqui em diante, o termo "post-modernista" (ou post-modernismo), para designar o segundo momento do Modernismo. Não podemos confundir duas correntes diferentes e distintas: o post-Modernismo e o pós-Modernismo. O primeiro, o "post-modernismo" de Otávio de Faria, faz gerar uma literatura apressada e desarmônica, numa "fúria dispersiva". Conferir a esse respeito a "Mensagem Post-Modernista," in Lanterna Verde nº 4, RJ, nov. 1936. Neste ensaio Otávio de Faria formula uma estratégia "post-modernista" de modo a atacar o movimento modernista. Esta é a característica básica que Nelson Werneck Sodré atribui ao movimento, em seu ensaio "O Post-Modernismo" (1946), publicado na revista Literatura. E é assim que Nelson Werneck Sodré se posiciona sobre a agitação modernista: "dera tudo o que se podia esperar do movimento tão dispersivo e efetivamente, dera o suficiente para a preparação do meio na recepção do grande impulso renovador que se seguiu e que aqui batizamos, embora transitoriamente, como o post-modernismo" (p.5). O paradoxo para o movimento consistia exatamente em "repetir de maneira diversa, coisas de há muito conhecidas". Podemos dizer que o post-modernismo é então uma virada na esquina histórica, onde a "repetição" se depara. Não podemos confundir, como dissemos, "post-modernismo" com o "pós-modernismo" das sociedades pós-industriais que se caracteriza pelo "esgotamento" do impulso criador a partir da década de 50. Esse movimento de "esgotamento", o "vazio", o "nada" e a falta de sentido para a vida é que constituem o ser "pós-moderno", diz Jean François Lyotard em seu livro O Pós-Moderno. Deste modo, o homem invadido pelo niilismo vivencial e pela falta de sentido para a história, entrega-se ao "presente e ao prazer" do consumo, vivendo a "crise da representação". Como não pode haver um fim ou fuga para a representação, Jean Baudrillard nos diz em seu livro América que "o momento mais brutal é o de que não existe mais razão para que se ponha um fim na história ..." (p. 12). Assim como o "pós-modernismo" vive o espetáculo da representação, o olhar vai se construindo em palavras, de tal modo que vai tecendo sua narrativa como uma rede. Enquanto o "post-modernismo" volta um olhar à tradição literária através da "repetição restauradora"; no movimento "pós-modernismo" e pós-industrialismo essa repetição transforma-se em "pastiche", numa saturação e na desindividualização do sujeito.

II - LÚCIO CARDOSO E A CRÍTICA DO MODERNISMO

O que distingue a atitude profissional, da amadorística, é a noção artesanal de continuidade. Continuidade não tanto de ação como de direção. Toda atitude profissional se determina por essa noção de continuidade artesanal, e, necessariamente, pela consciência moralizadora do artesanato.

Mário de Andrade

A tendência da crítica é amiúde acrescer julgamentos sobre o modernismo como a mais expressiva forma de manifestação e especialização das artes no Brasil. Como é normalmente indicado, o movimento já traz no nome o valor e o sentido de interdependência das regras e convenções que carrega como estandarte. Porém, estes são pontos que o tornam no tipo de parâmetro literário, capaz de estabelecer diferenças entre as artes modernas e as artes do passado. Estas diferenças são percebíveis porque procedem de diferentes direções estilísticas e convergem para a autopurificação de suas regras.

Acreditar que só a Semana de Arte Moderna representou o Modernismo já não pode mais ser admitido. Mas, considerar que a semana foi a chave motriz do movimento, o "gatilho que faria a *Paulicéia Desvairada* estourar" pode ser correto, no entanto, este fato teve seus possíveis antecedentes e desdobramentos. Se anteriormente à Semana já havia se formado um clima propício à eclosão modernista, os desdobramentos gerados pelo movimento é que irão estabelecer a maneira peculiar de identificar suas manifestações. E uma delas é a tensão que existe entre as forças antagônicas dos diferentes grupos, que atuam dentro do movimento. São forças que

oscilam entre a ruptura e a continuidade dos modelos literários, entre o exportar ou importar estes modelos, nacionalizar ou internacionalizar a arte que estava se produzindo no país, entre a pesquisa estética e a social. Na verdade, não existe um tipo de estilo próprio do movimento, mas sim das tendências estilísticas que contribuíram para a compreensão da estética modernista. As convenções adotadas por essas tendências passam da pesquisa teórica sobre a linguagem a um estudo dos artefatos históricos e estilísticos que envolveram o movimento.

Os prolongamentos ou desdobramentos dessas pesquisas e suas possíveis inserções ideológicas são ainda uma problemática presente. Só encarando o problema desta perspectiva, é que podemos entender porque o modernismo, caracterizou-se não só pelos efeitos revolucionários que gerou nas artes em geral, mas também pelo modo como tentou manter a insustentabilidade e a constante renovação da arte, na busca inconsciente de uma tradição. As tentativas dessas tendências são associadas aos conceitos e conjuntos de idéias que formam a imagem central e básica que se tem do modernismo. Correntes de vanguarda, grupos estéticos, perspectivas sociais, estudiosos da linguagem e de seus desdobramentos, ficção regionalista ou discurso espiritualista, conservadores de direita ou esquerda, inovações literárias e abordagens telúricas são alguns temas que norteiam a idéia que se tem do movimento. Através do seu ritmo moderno, a vida brasileira parece ter transbordado de arte nacional e a perspectiva cultural desse período se acentua e se firma por sua crescente necessidade da especialização da arte.

Em resumo, o modernismo parece ter sempre demonstrado evitar a dependência cultural de qualquer tipo mas, ao utilizar seus métodos específicos e os processos da autocrítica e autopurificação, propõe ou expõe uma gênese formal de sua tradição. A condição para se entender o

modernismo está interligada ao conceito de tradição moderna, lugar onde tudo começa sempre com o surgimento do novo ou de novo e de certa forma também com um valor novo. A essa idéia do novo, sempre associamos o primeiro momento modernismo: Semana de Arte Moderna, manifestos de vanguarda, efervescência política e cultural. Quanto às direções tomadas pelo movimento após 1930, diz a crítica que essa fase foi responsável pela freada no processo histórico e artístico do movimento. Segundo alguns críticos, os escritores dessa fase são modernistas conservadores, espiritualistas, elitistas, "rebuscadores de estilo, simbolistas e subjetivistas de emoções arcaicas". A força de tais artistas, dizem eles, parece estar determinada pelo seu polo negativo, opondo-se ao aspecto positivo do primeiro modernismo. O que a crítica parece ignorar é que "aonde vai uma vanguarda, geralmente encontramos também uma retaguarda"¹, diz Clement Greenberg. Acredito que esta é a função de alguns escritores desse segundo momento do modernista: não ser conformista como rege as leis do movimento, mas abrir as portas à subjetividade e expandir-se da poesia para a prosa, como forma de libertação. Ironicamente, muitos desses escritores são frequentemente acusados de um certo aristocracismo mental, porém, via de regra, é o próprio Mário de Andrade que confessa no "Movimento Modernista":

*Meu aristocracismo me puniu. Minhas intenções me enganaram. Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida. Não tem.*²

Acho que assim poderemos começar a diluir uma das tantas resistências críticas que têm sido feitas contra a produção artística deste segundo momento e que se tem gerado durante muito tempo na concepção de nossos estudiosos. Parece não haver dúvida de que a produção

literária que se associa aos escritores dessa fase seja de base eminentemente elitista. Não nos cabe aqui, fazer uma defesa do continuismo literário desses escritores, apenas mostrar algumas dessas críticas:

*Tais autores se mostram como que entregues às suas emoções arcaicas, que de maneira muito curiosa são identificados com a impressão de pesadelo produzido pelas velhas cidades em decadência. As raízes da personalidade se apresentam confundidas com as raízes da nossa formação social ...*³

Ao tentar resistir a esta fase modernista e de forma tão recrudescente, o que demonstra tal atitude crítica é a de querer deletar da história este momento literário. O que estes críticos parecem não ter percebido ainda, é que eles são também os responsáveis pela construção de uma crítica formal, de posição conservadoramente tendenciosa e recriadora dessa tradição.

E é dentro desse contexto que surge, oriundo do grupo dissidente mineiro, também chamado "grupo do Rio", o escritor Lúcio Cardoso. Porém ele, assim como outros poucos escritores desse período, conseguiram perpassar essa visão historicamente tradicional do modernismo, os quais via de regra, já não podem mais ser negados ou esquecidos. É evidente que muitos deles foram responsáveis pelo estado de crise que se instalou na cultura do país, passando dos primeiros desvairismos ao desenvolvimento de uma literatura classicizante. Porém, como para toda regra existe exceção, os modernistas dessa segunda fase não devem ser analisados de forma geral, como se todos devessem participar de um mesmo processo de expurgação literária.

*O modernismo foi um movimento que tentou destruir certos padrões, construir ou reconstruir uma identidade para nossa cultura. Nesse

sentido, se num primeiro momento se caracterizou pela ansiedade de criar um perfil cultural, no segundo, o que se apresenta é a angústia gerada por uma consciência conservadoramente crítica. Verificam-se, portanto, no quadro geral da crítica ao movimento, várias tendências que tentam defini-lo. Para tanto, devido à complexidade com que é analisado o modernismo e seu estilo, tomamos como ponto de referência e para reflexão sobre o assunto, aspectos relevantes que são destacados por alguns críticos.

✦ Preliminarmente, tomamos a posição do crítico João Luiz Lafetá por considerar que o movimento no Brasil teve dois momentos distintos que o determinam e classificados como a fase do "*projeto estético*" e a do "*projeto ideológico*"⁴. Na sua opinião, o modernismo enquanto movimento artístico representou, num primeiro momento, uma fase puramente voltada à elaboração e construção da forma literária. Deste modo, os escritores ou artistas deste período demonstram que não estavam só preocupados com a pesquisa dos sons ou tons, mas principalmente em fazer com que sua produção artística funcionasse como uma harmoniosa crítica à velha linguagem. Num segundo momento, o movimento se dirigiu mais à questão ideológica e social. Nesta conceituação crítica, o modernismo é entendido como um processo de transformação estética e não como um desequilíbrio das formas canonizadas da literatura. Esta preocupação com o aperfeiçoamento da técnica, tentava não apenas uma aproximação com os movimentos de vanguarda, mas também procurava através de suas rupturas mostrar as modificações e diferenças operadas na linguagem enquanto forma de expressão. A construção de uma nova linguagem como representante da consciência de classe foi o que também caracterizou o movimento como um projeto ideológico. Porém, este projeto representava

ainda os anseios e críticas a um velho tipo de comportamento que oscilava entre o passadismo e a crescente ascensão do capitalismo.

Assim, o modernismo resgatava elementos do popular para mostrar que a arte deveria ser incorporada à vida cotidiana como forma de manifestação cultural. Essa busca se dava especialmente através da linguagem que rompia as normas ou fórmulas poéticas, criando uma típica manifestação local ou, se quisermos, nacional, ligada às modificações operadas na linguagem. Portanto, o que Lafetá nos mostra é que o modernismo enquanto escola teve dois momentos: num primeiro, tenta-se construir uma beleza e um refinamento estético para a literatura; e num segundo, a construção de uma identidade ideológica, voltada para uma "consciência de classe" que brota através das palavras como um germen de união e reconhecimento comum. Este caráter "localista" da arte pode ser entendido como a busca da identidade perdida e que tenta resgatar na "arte primitiva" um dos suportes do movimento. Assim, o modernismo exigia também a assimilação dos elementos "do popular e primitivo", como forma de atravessar ou transformar a arte durante seus revolucionários anos.

Tentando abarcar e complementar as duas correntes mais significativas que o identificam - estética e ideológica - o modernismo se apoia principalmente na disseminação da cultura, uma crítica estética que invalida todos os direitos e valores da arte industrializada. O movimento substitui os conceitos de "kitschização e rotinização" da arte pela intelectualização da linguagem. A comercialização da cultura deve ser evitada como pressuposto básico para o entendimento dessa vanguarda que procura economizar as palavras rompendo a linguagem tradicional, e de tal forma, sistematizar e sintetizar também os pensamentos. Desse modo, seus dois projetos exerceram o papel de "consciência da linguagem" numa

época de mudanças radicais, ou ainda na formação de uma "pré-consciência nacional". Esta consciência foi assumida por seus intelectuais, tanto os vanguardistas que defendiam o rompimento da linguagem de forma canonizada, ou os mais conservadores e admiradores do academismo. Eles entenderam que seu papel não podia mais se restringir apenas a refletir sobre as palavras, mas também era preciso agir sobre elas. E foi justamente na literatura que a marca do modernismo se assinalou mais forte; no primeiro momento, do "projeto estético" para Lafetá, "a década de vinte inaugura no Brasil a nossa modernidade"⁵. Na fase do "projeto ideológico", o movimento assimilou a "problemática política e social" causada pela transformação da esfera pública em Estado Novo.

Sintetizando esta crítica, concluímos que num primeiro instante a preocupação modernista se voltou quase tão somente para a elaboração técnica como forma de expressão. No segundo, a preocupação voltou-se para analisar o momento político que atravessava o país e a se indagar sobre as verdades consideradas a nível da consciência humana. Com este espírito, grande parte dos intelectuais modernistas demonstraram em seus escritos a preocupação ou desilusão de nossa miséria nacional.

Seguindo a trilha da crítica literária encontramos a opinião de José Guilherme Merquior, para quem o modernismo é uma manifestação ou produção de arte moderna, um produto da "idade de ouro da poesia brasileira". Interessante é observar que, para ele, ser modernista passa necessariamente pela condição de ser moderno, vale dizer, ser moderno implica ser também modernista. Neste pacto não vale só ter o conhecimento da técnica, ao contrário, requer também fazer bom uso de seu conteúdo. Um dos pontos mais interessantes do modernismo que ele

levanta são as correntes que pesquisam nas linhas do "alegorismo polissêmico", uma forma de marca do experimentalismo de vanguarda. O estilo do movimento distingue-se especificamente através de cinco tipos de correntes que atuam simultaneamente dentro dele. São as correntes, principalmente, do primeiro momento e alguns "modernos" da geração de 45, que diferem inversamente por suas tendências e conflitos de estilos literários. Esses grupos são considerados como expoentes e representantes de uma atitude estética da modernidade - ou podemos dizer - do modernismo - cujas marcas mais significativas são a tentativa de uma "nacionalização definitiva da língua literária". Essas correntes são esquematizadas e classificadas segundo suas tendências estilísticas e assim divididas em cinco grupos: - "a corrente anarco-experimentalista; a do nacional-primitivismo; a do grupo dinamista; a corrente espiritualista e antiprimitivista; e a do grupo do regional-modernismo"⁶. Estas formações de tendências literárias não podem ser consideradas homogêneas. Ao contrário, coexistem no mesmo movimento, porém demonstram características específico-experimentais que as diferenciam entre si.

O crítico compreende o texto modernista como um produto da arte moderna e sobre ele atuam três linhas de forças que o movem: "o ludismo, a mímese e o alegorismo polissêmico"⁷. Essas forças, no entanto, não agem isoladamente; elas se interagem, fazendo que seu estilo seja apontado como marco de uma fase de conversão e transformação na história da literatura brasileira. Determinado pelas crises experimentais dos conturbados movimentos das "vanguardas fin de race" e pelas mudanças sociais da década de 30, o modernismo é ainda a tradição mais viva dessa história. É tradição, pois além de se perseguirem ainda alguns ideais da estirpe romântica, traz também em seus postulados uma proposta de

rompimento com a formulação clássica da literatura.

O que chama a atenção na proposição de José Guilherme Merquior é dizer que não aceita a tese de que o modernismo foi um movimento que sofreu as influências do romantismo. Esta é uma posição criticamente idealista contra o fantasma romântico e ao qual ele se contradiz ao afirmar que "o romantismo dos modernos enquanto rebeldes heróicos, protagonistas do mito da anti-história, não é nenhum romantismo autêntico: é apenas um neo-romantismo espectral como todos os neo-romantismos" ⁸. Consideramos que o movimento romântico não pode ser analisado como um romantismo autêntico devido às várias tendências que agem dentro de um movimento artístico. Como pode sugerir então o crítico que o modernismo não apresente tais características? Negar que o modernismo talvez tenha sofrido influências românticas é também conflitivo. O que importa saber é que o movimento não foi uma mera cópia do modelo antigo, ao contrário, distorceu seus ideais, modificou suas estruturas métricas e narrativas, acrescentando-lhe sempre algo novo. Isto é fato que ocorreu, portanto, já não importa à nossa crítica o papel da suposta imitação do modelo romântico, mas sim a concordância de que o modernismo, enquanto vanguarda literária, colocou questionamentos e direcionamentos estéticos que são determinantes para considerá-lo como um movimento com características próprias. Medido por esses princípios, o modernismo poderia ser considerado também como uma crítica nostálgica da burguesia à burguesia. Assim, não é certo dizer, a exemplo de Wilson Martins, que a posição dos modernistas da chamada geração de 45 :

...era deliberadamente antimodernista e assim foi tomada em seu período de esplendor, ainda que se registrem, nos últimos anos, dois esforços complementares de reconstrução histórica: um, para conciliá-

*la, em vez de opô-la, ao Modernismo; outro, para criá-la, retrospectivamente, uma doutrina coerente, tentativas, desnecessário acentuar, inconciliáveis e contraditórias entre si.*⁹

Extendendo um pouco mais nossa reflexão sobre o modernismo verificamos, na posição do escritor Antônio Cândido, uma análise histórica sobre o movimento no Brasil. Na sua opinião os anos 30 foram determinantes para o movimento, pois "funcionou como um eixo e um catalisador" para a cultura e desse modo a revolução teve um papel fundamental nas transformações culturais que ocorreram no país. Segundo ele, foi determinante e importante porque durante este período houve um maior engajamento dos artistas e intelectuais ao "manifestarem na sua obra esse tipo de inserção ideológica". Este engajamento se deu através de um processo de "radicalização e rotinização", gerando desta forma uma maior unificação cultural. A literatura passou a conviver e a se relacionar mais de perto com os problemas e as ideologias nacionais. Esta atitude literária contribuiu para que as "inovações" reivindicadas pelo modernismo fossem ajustadas ao momento o que "ocorreu em dois níveis: um nível específico (...), e um nível genérico".¹⁰

Neste sentido tanto Antônio Cândido quanto João Luiz Lafetá chamam a atenção para as duas grandes tendências que atuam dentro do movimento modernista. Podemos até fazer um ponto de aproximação entre a definição de A. Cândido de "nível específico" e "nível genérico", e a de "plano estético" e "plano ideológico" de João Luiz Lafetá. Ambos entendem o modernismo como uma fase em que se impôs o esgotamento das posições recalcadas da cultura brasileira. Estas posições são representadas pelo academismo doente que se tentava preservar nas formas clássicas da escritura. Ao mesmo tempo, a literatura se encontrava distante das

transformações sociais que já estavam acontecendo no país. As atitudes de ruptura com os comportados padrões da elite brasileira fez com que os intelectuais, em sua grande parte, bebessem do cálice da agitação modernista e com arrogância particular levassem à tona o projeto de rompimento com os antigos padrões literários.

Para tanto, a expansão e a repercussão da literatura, ou ainda das "teorias da vanguarda", nas reformas educacionais dos anos de 1930, serviram para desenvolver nos leitores "uma visão renovada, não-convencional, do seu país, visto como um conjunto diversificado mas solidário". Neste sentido, destaca-se sobremaneira a proliferação de editoras, especializadas em livros didáticos, literários e de cunho sociológico entre outros. Deste modo ocorreu a nacionalização e a industrialização do livro, um fato que não pode deixar de provocar um efeito a nível cultural. E esse aspecto, segundo Antônio Cândido, foi positivo "graças à difusão do ensino médio e técnico (...) de acordo com as necessidades novas do desenvolvimento econômico".

Porém, este novo modo de começar a ver o Brasil, traz uma consequência que, na sua opinião, abre novas perspectivas e conceitos sobre a cultura local. Uma dessas consequências "foi o conceito de intelectual e artista como opositor, ou seja, que o seu lugar é no lado oposto da ordem estabelecida".¹¹ Esta consciência para os artistas e intelectuais da época provocou simultaneamente tensões e/ou conformismos por parte de alguns, inclusive porque muitos deles foram desprezados ou "cooptados pelos governos posteriores a 1930..." Além do engajamento culturalmente antagônico de seus artistas, os anos 30 podem ser ainda considerados tão fortemente marcados pelas tendências modernistas, quanto a efervescente

produção artística de seus primeiros anos.

Consideramos, a essa altura do trabalho, que o campo de discussão sobre o modernismo extrapola os limites que a crítica tenta lhe impôr. No entanto, não acho prematuro afirmar que uma das leituras mais apuradas sobre a segunda fase modernista, seja a do crítico Silviano Santiago. Um dos aspectos mais interessantes que ele levanta, se refere ao modo de apresentar e transformar "a força fatal do modernismo numa tradição modernista". Essa "força modernista" foi guiada e analisada por caminhos de "leituras e interpretações" sobre o controvertido movimento e que tentavam "reafirmar ou negar". No entanto, o que esta atitude conseguiu foi transformar sua "força numa forma modernista".¹²

Para ele, a tradição e forma se confundem num mesmo significado, num mesmo sentido. A forma modernista é adotada, principalmente, pela geração que, por volta de 1945, surge "visivelmente influenciada pela estética modernista". Porém, ao tentarmos aprofundar um pouco mais sua reflexão, verificamos que a tradição modernista não pode ser separada dos laços que ela mantém com seus precursores, ou como os chamou Silviano Santiago "pais espirituais". Portanto, estamos no ponto em que as palavras podem até se confundir entre significados e seus valores. E para que elas não se percam, adotamos a substituição de significados, ou o que Harold Bloom chama de "tropos substitutos" ¹³ da palavra "influência".

Na teoria bloomiana, a questão da "influência" artística é o eixo principal para seu desenvolvimento. Na sua opinião, para se compreender o sentido de "influência", podemos substituí-la pelo "tropo substituto de tradição". Se refletirmos sobre os significados dessas palavras, verificamos que elas se equivalem. E seguindo essa linha de análise, podemos do mesmo modo substituir o termo utilizado por Silviano Santiago, quando se refere aos

"pais espirituais" pelo termo bloomiano "precursor"? Acredito que assim podemos considerar, pois não será esta a posição do crítico brasileiro quando se refere ao escritor Oswald de Andrade:

... dentro do movimento de 22, era o único que falava com destemor da influência como autonomia do influenciado, dos débitos sem dúvida na conta corrente do autor e dos créditos que embaralham as colunas no livro de contas. ¹⁴

A visão do modernismo como "dependência" também pode ser entendida como "influência" literária que por sua vez nos remete ao termo "direito permanente à pesquisa estética". Nesse caminho da pesquisa muitos modernistas trilharam, muitos em busca de uma nova força para o movimento. Outros tentando seguir os passos de seus "pais espirituais" se rebelaram contra sua "influência", passando desse modo a negar ou reafirmar o modernismo. Portanto, para se entender o sentido da influência, não como uma imitação, mas sim como uma fórmula da "tradição", faz-se necessário dar aqui a definição de Harold Bloom:

*A "influência", ao substituir a "tradição", demonstra que somos alimentados pela distorção, e não pela sucessão apostólica. A "influência" despoja e desidealiza a "tradição", não por aparecer como uma interessante distorção da "tradição", mas por nos mostrar que não se pode distinguir a tradição do ato de cometer erros sobre a anterioridade. Quanto mais exaltada é a tradição, mais flagrantes se tornam os erros. Arriscarei a tese de que só os poetas menores ou fracos, aqueles que não ameaçam ninguém, podem ser lidos com precisão. Os poetas fortes **devem** ser des-lidos ...* ¹⁵

Dessa forma, entendemos que a denominada geração do segundo momento modernista, não fez apenas uma leitura, mas ao mesmo tempo, fez uma des-leitura do modernismo, precisa em alguns e talvez desnecessária em outros. Porém, essa exigente des-leitura como um " ato

revisonário" do movimento, ou como uma caricatura da chamada tradição, nos faz pensar que ela se alimenta, muitas vezes, de suas próprias interpretações e traições. Essa atitude revisionista do modernismo, em forma de auto-crítica, tem a função de reduzir o discurso da tradição moderna, interligado à história literária, através de um processo de "purificação" da arte. Esse tipo de discurso atua num espaço de lutas teóricas e interpretativas, onde o paradoxo da consciência modernista se bifurca em constantes dilemas de "negação e afirmação" ou "destruição e construção". Concluimos que o olhar modernista vigia seus próprios passos, tentando reafirmar um discurso da oralidade, ou da restauração do seu passado cultural. No entanto, não podemos acreditar que esse mesmo olhar tenha passado despercebido nos escritores da geração de 45. Além disso, o mais importante, diz Silviano Santiago em outro artigo, é "que não precisamos ir à geração de 45 para ver a presença nítida de um discurso de restauração do passado dentro do modernismo". O movimento é, em todas as suas fases, a construção ou reconstrução de uma tradição ou influência estética, sob o olhar vigilante dos pais espirituais da História Literária.

NOTAS

- (1) Por outro lado, além deste fenômeno cultural de "retaguarda" que pode surgir de um movimento de vanguarda, o crítico americano diz que, no ocidente surgiu ainda outro fenômeno como produto da revolução industrial, o "*kitsch*" cultural "que urbanizou as massas (...), e estabeleceu o que se denomina de alfabetização universal". cf. GREENBERG, Clement. "Vanguarda y Kitsch", in Arte y Cultura: ensayos críticos, traducción de Justo G. Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p.17.
- (2) No questionamento sobre as origens do pensamento, Mário não se imagina como um político de ação, mas o intelectual que cultiva o prazer individual e repressa sentimentos, impondo os seus próprios limites: "O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado". ver ANDRADE, Mário de. "Movimento Modernista", in Aspectos da Literatura Brasileira, 5ª ed., São Paulo, Martins, 1974, p.278.
- (3) Ver a esse respeito o ensaio de Rui MOURÃO. "A Ficção Modernista de Minas". In: O Modernismo, São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 200.
- (4) Um exame comparativo da tensão que se estabelece entre as duas fases do Modernismo, é analisado por Lafetá, a partir dos pressupostos formalistas e da consciência pragmática da história exis-

tente entre as duas: "enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no *projeto estético* (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o *projeto ideológico* (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte). LAFETÁ, João Luiz. "Da Fase Heróica aos Anos Trinta", in 1930: A Crítica e o Modernismo, São Paulo, Duas Cidades, 1974, p.17.

- (5) idem. Para os modernistas a utilização dos novos procedimentos de ruptura da tradição literária, através da tensão entre o projeto estético e o projeto ideológico foi importante, porque "demonstrou possuir uma visão abrangente da arte, que a quer ao mesmo tempo estrutura estética, expressão do indivíduo e função social". p.137.
- (6) Ver a esse respeito MERQUIOR, José Guilherme. "O Modernismo Brasileiro", in O fantasma romântico e outros ensaios, Rio de Janeiro, Vozes, 1980, p.126.
- (7) idem. ibidem. O conceito de "alegoria" do qual se utilizam as vanguardas, têm o objetivo de oferecer a obra de arte como um artefato, como um produto artístico. Se considerarmos o conceito benjaminiano, veremos que o alegórico desvia um elemento de sua totalidade, fragmenta-o. Por outro lado, tenta criar um espaço para esses elementos, formatando-os e criando um mosaico. A tensão que se gera entre esses dois momentos, corresponde a

interpretação ou uma "expressão de melancolia". pág. 122.

- (8) idem, ver "O Fantasma Romântico". p.54
- (9) Cf. em Wilson MARTINS. A Crítica literária no Brasil, Rio de Janeiro, F. Alves, 1983, p.599. Para ele, a "geração de 45", foi antes de "mais nada um retorno ao esteticismo e à retórica (...) marcando, com clareza e decisão, o primeiro passo em direção ao formalismo".
- (10) Neste sentido, as "inovações" trazidas pelo Modernismo, dividem a história da literatura brasileira em três etapas: de 1900 a 1922, de 1922 a 1945, e a terceira etapa que começa em 1945. "A primeira etapa pertence organicamente ao período que se poderia chamar Pós-romântico (...), enquanto as duas outras integram um período novo, em que ainda vivemos: sob este ponto de vista, o século literário começa para nós com o Modernismo". ver em Antônio CÂNDIDO. "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", in Literatura e Sociedade, 7ª ed., São Paulo, Nacional, 1985, p. 112.
- (11) idem. "A Revolução de 1930 e a cultura", in A Educação pela noite e outros ensaios, São Paulo, Atica, 1987, p.195.
- (12) Silviano SANTIAGO. "Calidoscópio de questões". In: Sete ensaios sobre o Modernismo. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983, p. 26.

- (13) cf. BLOOM, Harold. "A Necessidade da Desleitura". In: Cabala e Crítica; tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro, Imago, 1991, p. 112-13.
- (14) ver em Silviano SANTIAGO. op. cit., p.26. Para ele, a "visão oswaldiana do passado", encara a tradição literária como um fenômeno de "dependência, que finalmente traduz a própria razão precária da força fatal modernista a partir de 1945".
- (15) BLOOM, Harold. op. cit. Com relação a "*influência*", H. Bloom elaborou uma trilogia sobre a teoria da influência poética, e diz que "Ser influenciado é ser ensinado e, se é certo que todos nós, em qualquer idade, precisamos continuar aprendendo, toleramos cada vez menos que nos ensinem alguma coisa, à medida que vamos ficando velhos e rabugentos." p.113.

III - A ANGÚSTIA DO MODERNISMO

*A Literatura é, e não pode ser
outra coisa, senão uma
espécie de extensão e de
aplicação de certas proprie-
dades da Linguagem.*

Paul Valéry

O que pode distinguir ou estabelecer uma ligação entre a Literatura ou a História Literária e os outros campos das ciências humanas? Inicialmente coloca-se a História Literária como coadjuvante no agrupamentos de conjuntos literários nacionais. Desta perspectiva podemos dizer então que existe um vínculo entre história e a literatura contemporânea, isto é, aquela que está se produzindo viva e atual. O fato de a literatura ser um tipo de escrita criativa ou ficcional, não implica dizer que as outras ciências humanas não possam também ser escrituras imaginativas. Assim sendo, podemos caracterizar que, de um lado, haveria os praticantes da História Literária, da qual se serve o Historicismo tradicionalista buscando sempre explicação para a obra, com um conceito de "valor literário", plausível de estudo. Percebemos que neste processo de estabelecer normas e leis tradicionais para a literatura, os seus teóricos confundem "historicismo com historicidade", conforme a definição de Y. Tynianov em seu ensaio "Da evolução literária"¹. Tynianov define o historicismo como o cânone literário, onde a obra se insere dentro de uma forma e regras que devem ser seguidas como uma doutrina ou submissão ao sistema por aqueles que desejam seguir o caminho literário. Por outro lado, Tynianov nos apresenta também os representantes de um outro tipo de história literária, a historicidade, isto é, aquela que se apresenta de forma não estanque e emergente. É ela que esquematiza e isola, num determinado contexto histórico e social, o ponto de

vista do "observador literário" não permitindo que a literatura seja vista como algo pronto e lapidado. Ao contrário, como um processo de evolução no qual a própria literatura vai sendo substituída por uma gênese de fenômenos inter e extra-literários que se renovam continuamente, através de uma ordem onde o escritor encontra em sua obra dizia Valéry " o sentir, o aprender, o querer e o fazer".

O que acontece então é que a literatura, diferentemente das outras ciências emprega a linguagem de maneira própria e peculiar. Esta concepção passou a ser defendida pelos formalistas russos e teorizada por Roman Jakobson supondo que " na literatura a escrita representa uma violência organizada contra a fala comum" e assim se afasta totalmente do discurso cotidiano. Este princípio de desconformidade entre o uso e a definição daquilo que é considerado como literário, foi a base do formalismo cujas idéias era dar uma classificação científica e uma aplicação lingüística ao estudo da literatura e a estrutura da língua. O princípio básico do formalismo poderia ser caracterizado por não considerar a "forma como expressão do conteúdo", mas sim num processo de inversão desta relação, o "conteúdo é que era a motivação da forma (...)"²

Assim, os formalistas passaram a considerar a obra literária como uma reunião de artifícios onde se incluem, como um estoque de elementos literários formais, a rima, o ritmo, a sintaxe, entre outros, procedimentos esses que tinham como efeito o que denominaram de "*estranhamento*" (*ostranenie*). Este tipo de elementos que formam o estilo como um estranhamento é produzido pelo impacto da surpresa enquanto informação nova ou "deslocamento de uma expectativa". Para os formalistas a história literária se utiliza desses " artifícios " que funcionam como entraves ou "retardamentos" para manter a atenção ao tipo de linguagem

literária utilizada. O que podemos deduzir é que esses artifícios formam um conjunto de "desvios das normas" e esses desvios, por sua vez, produzem uma forma especial de linguagem em contraste com a linguagem comum do cotidiano. Outra característica formalista importante, é que para se identificar o que eles denominam de desvios é preciso ter um conhecimento prévio da norma da qual eles se afastam. Nesse sentido, o estranhamento é a essência da obra literária.

O trabalho crítico dos formalistas volta-se então para o contingente, o imediato, o palpável e analisável. Deste modo se criou uma elaboração da forma e fórmula literária, partindo principalmente do conceito referencial atribuído à função³. Tomando como base o conceito de "função", o formalismo considera que a obra literária se constitui de diferentes funções, exercendo ao mesmo tempo um papel de correlação e interação, formando um sistema ou conjuntos de diferentes sistemas.

A literatura passa assim a se constituir num "sistema" com uma correlação mútua ou interações que se exercem através de "funções". Quando a função é "construtiva" os elementos da obra têm a capacidade de poderem se correlacionar com outros elementos diacronicamente de um mesmo sistema, ou com o sistema inteiro, o *Todo (//ãγ)*. Quando a função é "autônoma" o correlacionamento se dá entre um elemento e outros elementos de outros sistemas ou séries. É o que Y. Tynianov denomina como o elemento "batido, desgastado" quer dizer, "automatização" ou deteriorização do elemento literário. Se a função for "sinônima" implica que a relação dos elementos se dá com outros elementos do mesmo sistema, num aspecto de sincronia.

O caráter do estudo da linguagem na concepção formalista

parece estabelecer uma fronteira entre os estudos literários e os lingüísticos, onde a linguagem se define como o meio que utiliza o escritor na sua obra. Percebe-se que, mesmo entre os formalistas, existe uma dicotomia perceptível e proposital. De um lado os lingüistas, pensando na linguagem apenas em seu aspecto formal ou como um sistema de signos. O objetivo principal destes, é a construção de uma gramática geral, de tal modo que suas regras devam ser formalizadas e elaboradas com uma precisão científica e matemática. Dentro desses princípios metodológicos, a análise de um texto é o fim primeiro da teoria lingüística e sua importância está em saber determinar as relações entre as partes e o todo. Surgem também aqui as relações expressas anteriormente denominadas funções. Hjelmslev talvez seja um dos representantes mais significativos destes lingüistas que buscam constituir seus trabalhos e estudos sobre uma metodologia afim de dar uma base fundamental à teoria científica das línguas. Para ele existem três tipos de relações, que podem ser expressas através de "funções" e que seriam as de "interdependências" (dependências mútuas), de tal modo que a interdependência é uma função entre duas constantes; as "determinações" (dependências unilaterais em que um termo pressuponha o outro, em que a recíproca não é verdadeira); e as "constelações" (dependências mais flexíveis em que os termos ou elementos não se excluem, nem se repelem ou se pressupõem uns aos outros). Estas funções de dependências classificadas por Hjelmslev equivalem às funções vistas anteriormente e analisadas por Tynianov como sendo construtiva, autônoma e sinônima.

Conforme o olhar de caráter científico desses lingüistas, "toda a língua apresenta-se de imediato como um sistema de "signos" , isto é, como um sistema de unidades de expressão às quais une-se um conteúdo (sentido)." É o que afirma Hjelmslev em seu artigo "A Estrutura e o uso da

Língua". No entanto, apesar de perceberem que a língua é um sistema de elementos que pode ser utilizado de acordo com as regras que a regem na composição dos seus signos, Hjelmslev diz que o "número de elementos e as possibilidades de união de cada elemento se fixaram, de uma vez para sempre, na estrutura da língua"⁴. O seu uso decidirá quais as possibilidades que poderão ser utilizadas. A tendência destes estudiosos é acreditar que a estrutura de uma língua é o que condiciona sua identidade mas será ela também a condicionante de diferenças entre as línguas.

Tentando estabelecer um paralelo entre estes dois tipos de noções formalistas, isto é, uma voltada mais para a esfera gramatical e lingüística, e a outra que se reporta mais especialmente para a história e a teoria literária, entendemos que tanto uma como outra correntes partem de um princípio crítico sobre a obra literária, o que permite assim a introdução da noção de "descontinuidade ou deslocamento" da linguagem. Neste sentido o formalismo como escola segue um mesmo princípio, o de que não existe uma "unidade estática na obra literária." Ao contrário, para eles, uma obra literária é extremamente instável e dinâmica, pois as palavras têm propriedades e sentidos desiguais ou inversos, dependendo das funções que exercem.

Como se percebe, é preciso sabermos oscilar entre os movimentos de ir e vir, de analepse e prolepse, para entender os conceitos de construção e de evolução da obra literária, com os quais Y. Tynianov desponta como um dos mais contundentes e questionadores teóricos da literatura. Já que para os formalistas nem tudo se reduz à lingüística, o estudo da linguagem não pode deixar de interrogar a literatura que também é linguagem e comunicação, numa relação com o mundo e a história. Deste

modo, Tynianov caracteriza que o estudo da arte literária compõrta duas dificuldades logo de imediato: 1) a do material usado, isto é, a palavra; 2) a que advém do princípio de construção desta arte. Para Tynianov não existe a unidade e a imutabilidade de uma obra; ao contrário, a "forma" só pode ser concebida sobre seu aspecto dinâmico. Este dinamismo na elaboração da obra age através de um "princípio construtivo", por uma correlação e integração entre os elementos que a formam. Isto significa que nem todos os aspectos que envolvem a função da palavra se equivalem e não é importante somente o resultado único da fusão e união desses aspectos, mas sim o seu princípio de construção e flutuação. Desta maneira Tynianov afirma que não pode haver uma relação entre a palavra "*E'y (o uno)*" e o complexo da obra literária "*Il'ay (o todo)*", pois a essência desta relação repousa justamente na "heterogeneidade e no significado funcional do uno". Outro aspecto importante neste processo dinâmico é a "sensação" enquanto a forma que constitui a obra, numa situação que é sempre a de fluxo (portanto, de mudança), e da interrelação entre o "fator construtivo subordinante e os fatores subordinados". Para reafirmar esta sua postura Tynianov diz que a arte vive desta interação, desta luta constante e de seus desdobramentos, como a noção de passagem. Se ocorre uma falta, a "sensação" de uma interação dos fatores que supõem a presença do fator subordinante construtivo e do fator subordinado faz desaparecer o fato artístico que se torna "automatizado" ou deteriorado.

Outro aspecto relevante no processo em que se baseia Tynianov é a "relação evolutiva entre a função e o elemento formal que representa um problema totalmente inexplorado". Vale dizer, a relação entre a função e a forma não é arbitrária, ao contrário, a variação que exerce a função de um elemento formal ou o aparecimento deste elemento e sua associação

com uma função são problemas que Tynianov considera primordiais no processo evolutivo literário. Aqui nos permitimos fazer um parêntese para colocar uma outra questão que o formalista desenvolverá em outro ensaio "*Destruction, parodie*" (1921), no qual ele questiona a "filiação" e a "tradição literária". Para ele essa tradição não se mostra em geral de forma linear e tradicionalmente histórica, de modo a unir um ramo literário menor a um mais antigo ou canônico. Ao contrário, diz ele, as coisas são mais complexas, entendendo-se aqui tradição literária como um processo de evolução. Afirma que este ramo literário não é mais o prolongamento linear desta linhagem histórica, ou o poder do mais velho sobre o mais novo (o historicismo), mas de maneira mais acirrada esta evolução se dá através dos "desvios, da propulsão a partir de um determinado ponto e lutas"⁵. Para um representante de uma outra ramificação ou de uma outra tradição, isto parece uma afronta, pois o que se pode fazer é contornar simplesmente este confronto ou então entrar em luta com o outro. Tynianov complementa essa idéia ao dizer que uma "filiação literária está à frente de todo combate, na destruição de uma antiga harmonia e na formação de uma nova construção a partir de velhos elementos".

Neste processo de destruição e construção, quero dizer, através dos procedimentos de combinação e diferença, também se processa um movimento de evolução literária. Não como imitação ou influência, mas sim como um tipo de "estilização", um jogo com o estilo. Neste sentido, Tynianov acredita que a "estilização" possui uma ostentação quase que excessiva, muito mais que a imitação ou a influência. Para ele, a "estilização se aproxima da paródia. Uma e outra vivem uma dupla vida: além da obra, há um segundo plano estilizado ou parodiado". Mas, com relação à paródia

esses dois planos devem ser necessariamente discordantes ou deslocados. Assim Tynianov complementa que da estilização à paródia não há mais que um passo; quando a estilização tem uma motivação cômica ou é fortemente marcada, se converte em paródia:

... a paródia de uma tragédia será uma comédia (não importa se exagerando o trágico ou substituindo cada um de seus elementos pelo cômico); e a paródia de uma comédia pode ser uma tragédia. Mas logo que há a estilização, não há mais esta discordância, e, sim, ao contrário, concordância dos dois planos: o do estilizando e o do estilizado, que aparece através deste.⁶

Do mesmo modo, ao analisar o papel que exerce a função construtiva e a correlação dos elementos no interior da obra, o formalista teórico acredita que essa função se reduz à "intenção do autor", transformando a "liberdade de criação" em "necessidade de criação". Assim, a função literária e a correlação da obra com as séries literárias, criam e concluem um processo de submissão ao sistema. Neste ato de submissão, um dos entraves ou problemas mais complexos da evolução literária é ainda a questão de se encaixar na categoria da "influência". Existem diversos tipos de influências que seguem diferentes categorias, as pessoais, psicológicas ou sociais. São os fatos que podem ser considerados como "coincidência" ou "convergência" e de tal importância que superam a explicação psicológica da influência, mas não superam a questão cronológica de "quem disse primeiro?" Esta não é a questão fundamental, mas sim a do momento e da direção desta "influência". Delas irá depender inteiramente a existência de certas condições literárias.

O que é marcante para a compreensão do pensamento formalista é a capacidade desta corrente em elaborar princípios e análises

concretas para a linguagem, levando em conta a relação dialética entre sincronia e diacronia. Porém, em suas conclusões teóricas, tornam-se muitas vezes contraditórios, dando à linguagem uma capacidade para acentuar um elemento de conflito ou de deformação. Essa conclusão pode, sem dúvida, ser expandida a outros sistemas literários, no que se refere ainda ao estudo da evolução, uma das principais investigações elaboradas por Tynianov. É esta também a conclusão a que chega T. Todorov ao final de seu ensaio "A Herança Metodológica do Formalismo" quando diz:

A evolução formal de uma literatura nacional, por exemplo, obedece a leis não-mecânicas. Ela passa, segundo Tynianov (1929), pelas seguintes etapas: "1º) o princípio de construção automatizada evoca dialeticamente o princípio de construção oposto; 2º) este encontra sua aplicação na forma mais fácil; 3º) ele se estende à maior parte dos fenômenos; 4º) ele se automatiza e evoca por sua vez princípios de construção opostos.⁷

Tynianov, partindo em seus estudos principalmente de escritos de sua época, e analisando particularmente os fatos ligados à linguagem literária, mostrou, em diversos de seus trabalhos, a necessidade de rever a Historiografia, não de forma retilínea e linear, mas sim através de uma crítica à tradição e à historiografia literária (historicismo). Utilizando um processo de subversão dos critérios historiográficos, ele mostrou que é possível analisar a oposição existente entre clássicos e românticos, como um tipo de luta que se trava entre os escritores e seus modelos "arcaizantes" e "inovadores". O fato é que quase sempre interpretamos a literatura, até certo ponto, à luz de nossos próprios interesses; isto nos faz repensar com mais detalhes o legado do formalismo, de suas leituras e algumas brechas ou suturas que se criaram entre as correntes que o constituíam. Se refletirmos que quase todas as obras literárias são de certo modo

"reescritas", mesmo através da leitura inconsciente, não existe em verdade, releitura de uma obra que não seja também uma reescritura dos interesses constitutivos ao nosso conhecimento cotidiano.

A lacuna que foi deixada pelo formalismo, ao não dar conta da capacidade subjetiva humana, isto é, pensar somente de forma objetiva a atividade do homem enquanto "função", passou a tomar uma nova dimensão a partir dos estudos feitos por Michel Foucault quando trata de "três modelos" no tocante "As Ciências Humanas"⁸. Tomando como base o surgimento do homem como modelo constituído dos três domínios da "biologia, da economia e da linguagem", Foucault diz que o homem surge como um ser dotado de "funções" que recebe estímulos em diversos contextos (fisiológicos, sociais, inter-humanos, culturais). Em resposta a estes estímulos o homem se adapta, evoluindo, submetendo-se às exigências do meio em que vive. Contemporizando com as modificações que ele impõe, tenta suprimir seus desequilíbrios para agir com regularidade. Para poder continuar a ter condições de existência procura adaptar possibilidades ou "normas" médias de ajustamento que possam lhe permitir exercer suas funções. No plano da economia, diz Foucault, o homem aparece como um ser que tem necessidades, portanto, interesses, visando obter lucros se opõe a outros homens, gerando uma situação de "conflito" para si. Desse modo ele tenta fugir, ora esquivando-se, ora tentando controlar ou encontrar uma solução que amenize, por um certo tempo, essa contradição. Deste modo, ele formula um conjunto de "regras" que funcionam ao mesmo tempo como uma limitação e uma exarcebação do conflito. Finalmente, no plano da produção e projeção da linguagem, as condutas do homem, afirma Foucault, surgem como para significar algo. Até os seus menores gestos, seus mecanismos involuntários e os seus reveses possuem um "sentido"; tudo o que ele coloca

em torno de si, em matéria de objetos, ritos, hábitos, discursos, e todos os traços que deixa atrás de si formam um conjunto coerente e um "sistema" de signos. Desta forma, Foucault acredita que estes três pares de conceitos a "função e a norma", o "conflito e a regra", a "significação e o sistema"⁹ cobrem por completo todo o domínio do conhecimento do homem. É assim que para ele as "ciências humanas se entrecruzam (...), e podem também se interpenetrarem umas às outras, suas fronteiras se apagam e as disciplinas intermediárias e mistas se multiplicam indefinidamente e seu objeto próprio acaba mesmo por se dissolver".

O conceito de "sistema", no pensamento foucaultiano, vai além da noção de conjunto de relações que se mantêm, "se transformam independentemente das coisas que essas relações religam". Para ele, os estudos feitos por Lacan são da maior importância, pois mostram como através do discurso do doente e dos sintomas da sua neurose, são as estruturas, o próprio sistema da linguagem - e não o sujeito - que falam ... "Antes de toda a existência humana, antes de todo o pensamento humano, haveria já um saber, um sistema, que nós redescobrimos (...)" Ainda para Foucault, quem "segrega esse sistema anônimo sem sujeito é o "eu" que explodiu e é a descoberta do "há". Há um "algo" indeterminado (...) não se pôs o homem no lugar de Deus, mas um pensamento anônimo, saber sem sujeito, teórico, sem identidade (...)"

A partir do conceito de "sistema" como um saber sem sujeito, teórico e sem identidade, caberia estabelecer algum tipo de relação, de semelhanças ou diferença, entre o formalismo russo, a concepção de Foucault e o desconstrutivismo de Harold Bloom.

A princípio as semelhanças parecem latentes, porém, as

diferenças que se estabelecem na obra de Bloom, A Angústia da Influência, se tornam, aos poucos, perceptíveis e é necessária uma análise mais detalhada. Assim como o formalismo não pensava a subjetividade do homem enquanto sujeito como ser homogêneo, mas sim como uma função ou sistema heterogêneo, torna-se explícito o modo como o formalismo em suas tendências segue a corrente marxista de princípios e prática predominantemente social. Já a concepção de sujeito na teoria bloomiana, é a de que houve o deslocamento desse sujeito ou o seu "descentramento". Isto é, o que caracteriza também o descrédito da história e a expropriação do sujeito através da teoria da influência. Em seu trabalho, Bloom faz um estudo sobre os padrões de apropriação e/ou desapropriação (*misprision*), da construção à desconstrução do sujeito, entre poemas, poetas e seus precursores.

Neste sentido, a teoria do desconstrutivismo, à diferença do formalismo, acredita que toda linguagem é "inevitavelmente metafórica, operando por tropos e figuras; é um engano acreditar que qualquer linguagem é literalmente literal". Deste modo a técnica desconstrutivista concebe a linguagem com um uso capaz de expurgar o *pathos* (o patético, a ternura , a compaixão). Assim, a linguagem rejeita identificar a força da literatura com um potencial capaz de expressar e unir significados aos quais nós estamos acostumados a pensar ou mostrar. Dependendo de seu uso o significado pode ser entendido também no "sentido figurativo, irônico ou estético".

Tanto Y. Tynianov quanto Harold Bloom trabalham sobre uma teoria da poesia, embora o primeiro considere a obra dentro do espaço sincrônico, podendo, entretanto, ser retomada, de tempos em tempos, sem estar necessariamente ligada à tradição do historicismo. Na visão do segundo,

a obra poética vincula-se ao desvirtuamento do passado e é isso "o mais valioso instrumento de sobrevivência poética". Sua "carga de anterioridade" é uma ameaça de repetição à formação do poeta, como um agente bloqueador, alegorizado na figura gigantesca, edipiana, do poeta-pai. Um poema não tem significado a não ser numa relação com outro poema. Aqui se postula uma comparação com a definição de "função", que o formalismo considera como uma rede de interligações entre si. Na concepção bloomiana, existe esta rede de relações e interrelações entre os poetas e seus precursores, feita, via de regra, com perversidade em relação ao seu precursor. Um dos objetivos da teoria da influência parece querer acabar com a idealização de como um poeta ajuda a formar outro poeta. Deste modo, ele caracteriza de "poeta forte" àqueles que fazem a história deslocando-se uns aos outros. Assim, a historiografia tradicional é desorientada pela teoria desconstrutivista numa insistente atitude de vincular "figuras de linguagem" e "figuras de vontade", formando então um mapa de desleituradas. O que acontece então é que a liberdade de significado é distorcida por esse combate de significado contra significado. Tal luta consiste num "encontro de leitura", o que pressupõe que o momento interpretativo passa a ser ainda um desencontro de des-leituras.

Num enfrentamento de apropriação e desapropriação de leituras do sujeito, é que Harold Bloom constrói sua teoria da influência, em torno da qual que ele articulou seis estágios ou razões revisionárias na vida e na obra do poeta. Para tanto, o crítico americano toma como base alguns aspectos da teoria freudiana que são assim classificados:

- 1) *Clinamen* - é a desleitura propriamente dita, o desvio de um poeta em relação à obra de seu antecessor, uma forma de identidade ou

não, e que equivale, na teoria lingüística, à ironia;

2) *Tessera* - termo que Bloom reencontra em Lacan para demonstrar a complementação do precursor na obra do poeta novo, e que equivale também, na teoria lingüística, à sinédoque;

3) *Kenosis* - analisado como um tipo de sentimento esvaziado do poeta, um mecanismo de ruptura semelhante às defesas contra as compulsões de repetição. É um movimento na direção de uma descontinuidade ou esvaziamento com relação ao precursor, equivalente, na lingüística, à metonímia;

4) *Demonização* - é um deslocamento na direção do contra-sublime, isto é, de um sublime contrário ao Sublime do precursor e equivalente, na teoria lingüística, à hipérbole;

5) *Askesis* - considerado como o truncamento de certas qualidades do poeta mais novo, uma ascese que permite ao poeta, afinal, interpretar seu precursor, equivalendo, na lingüística, à metáfora;

6) *Apophrades* - analisado como um retorno dos mortos, a apropriação do poeta mais velho, ou o retorno do precursor como se fosse ele mesmo, obra do poeta mais novo, o que equivale, na lingüística, à metalepse;

Essas razões revisionárias enquanto desconstrução do poeta podem também ser entendidas como "imagens" na mesma sequência desses estágios e que nos levariam à "busca, queda, giro, progressão, mascaramento e combate".

Assim, um dos objetivos da teoria poética "desconstrutivista", é extinguir os conceitos canônicos de que um poeta ajuda na formação de outro. Para Bloom " a teoria da influência não é uma teoria da alusão ", ou o reconhecimento e identificação de alusões de um poema a outro.

O que mais interessa é o que fica de fora, o que não incorpora o patrimônio da obra do precursor. Segundo essa teoria, um poema não tem significado imanente senão numa relação com outro poema, quer dizer, nesta concepção a própria idéia de individualidade desaparece. Aqui se estabelece uma rede de interligações poéticas. E uma das ligações que se pode fazer refere-se ao conceito da "desapropriação" (*misprision*), do ciclo vital do poeta, e o conceito formalista de Tynianov de "função", ou seja, a interação e correlação entre os elementos da obra literária. Ainda somando para a questão da influência, Bloom diz que "o poeta forte está condenado a descobrir suas ânsias mais profundas através da experiência de outros eu."¹⁰

Para ele, Nietzsche e Freud podem ser considerados os primeiros mestres a elaborarem uma teoria sobre a influência e que "a influência poética é, portanto, uma doença de autoconsciência". Deste modo, ele retoma da teoria psicanalítica conceitos essenciais para caracterizar as seis razões para estudo e elaboração de sua teoria. Utilizando um pensamento de Nietzsche "*Jedes Wort ist ein Vorurteil*" e traduzido como sendo "*cada palavra é um "clinamen"*", o crítico nos mostra como as palavras não são propriedade de ninguém.

O *Clinamen* na sua concepção, é considerado igual à evasão, um processo de evitar ou escapar do olhar vigilante do precursor. É um estágio de desapropriação poética em que "os poetas fortes são capazes de se ler só a si mesmos". O poeta forte é aquele que descobre que nada jamais lhe bastará. É também aquele que não está nem dentro nem fora. O poeta moderno comporta-se como o poeta forte; sabe que ele também só tem a si para explorar, sempre em evolução constante ou desvio, de tal maneira que precisa, com efeito, gerar-se a si mesmo. Ainda com relação ao

Clinamen inclui-se nesta categoria a idéia central do "poeta-forte", a exemplo de três grandes escritores escolhidos por ele, para definirem a questão da influência poética: "O primeiro é Shelley com a idéia de que os poetas de todas as eras contribuem para um único Grande Poema, sempre em progresso. O segundo é Borges quem afirma que o poeta cria o seu precursor. O terceiro, Eliot, acredita que se os poetas mortos constituem a exata evolução do conhecimento de seus sucessores, esse conhecimento ainda é criação dos sucessores, ou seja, uma criação dos vivos, para os vivos". Em síntese, o que define como sendo o princípio central do *Clinamen*, no tocante à influência, "envolve dois poetas autênticos, fortes - e procede sempre por uma desleitura do poeta anterior, um ato de correção criativa que é, na verdade, e necessariamente uma interpretação distorcida".¹¹ Esta reinterpretação pode se dar através da paródia, do desvio, ou de uma extensão da influência do precursor sobre o sucessor, como uma devoção filial entre poetas. A esta categoria Freud, usando a ironia inerente ao *clinamen*, chamou também de "romance familiar". E este relacionamento familiar está ligado ao conceito de "mito" que a criança produz pela própria natureza hierárquica entre pais e filhos num tipo de "imitação".

O segundo estágio revisionário definido na teoria da influência é a *Tessera*, cuja importância se dá mais a nível de definição crítica do que de influência. Assim, a "tessera se dá quando o poeta mais jovem, atendendo às exigências da imaginação, provê aquele elemento que lhe parece necessário para completar o poema precursor, que de outro modo permaneceria "truncado (...)" Harold Bloom resgata a palavra utilizada inicialmente por Lacan ao fazer um comentário de Mallarmé e que serve como exemplo de *tessera*: "compara o uso comum da linguagem ao câmbio de uma moeda, cujo verso e reverso não mostram senão figuras apagadas, e

que circulará, em silêncio, de mão em mão". Neste sentido, o primeiro conceito recuperado é o conceito freudiano de "angústia", como uma modalidade de expectativa e desejo, um sentimento e um estado de desprazer diferente da dor. Esta angústia se dá quando o poeta busca na poesia, sua identidade e tanto procura persegui-la na vida, que cada vez mais ela se afasta. Deste modo, para ele semelhante ao conceito de "romance familiar" já visto no *clinamen*, e que retorna também na *tessera* como o desejo de auto-afirmação e independência, é o desejo maior de "ser o pai de si mesmo"¹², tanto na criança como no próprio poeta. Assim a função do *clinamen* tanto quanto a da *tessera* é o esforço dos poetas e críticos para corrigirem ou completarem os precursores mortos.

Quanto à categoria definida como *Kenosis*, Bloom entende este estágio como a expropriação do poeta e que tem sua origem na "humilhação" de Cristo, isto é, no estado de "passar de divindade a homem". Através da repetição como ato de auto-abnegação, o poeta novo faz com que o "pai" pague por seus pecados e talvez por outros filhos também. Neste estágio revisionário a categoria freudiana resgatada é diferente do "romance familiar", ao contrário, na *Kenosis* o que predomina é o "*unheimlich*", o "*estranho*". Esta angústia gera também um sentimento de algo não-familiar ou sinistro que se caracteriza como aquele tipo de "angústia que provém de alguma coisa de reprimido que retorna (p.113)". É uma tendência interna de se deixar abandonar a padrões obsessivos de comportamento, afirma Bloom. Na *Kenosis* a "batalha do artista contra a arte foi perdida, e o poeta cai ou se esvazia num confinamento do tempo e do espaço, na mesma medida em que anula o modelo do precursor, através de uma deliberada e consciente ruptura de continuidades (...)"¹³ Para o poeta forte ela é também um ato de

revisão, de esvaziamento ou "vazante" com relação ao seu precursor. Desta forma, o "*unheimlich*" é considerado dentro da "repetição" como compulsão, pois representa um excesso quando o poeta se descobre como uma réplica, ou mera cópia do precursor.

A repetição, para Freud, era, acima de tudo, "uma modalidade de compulsão, e pode ser reduzida ao impulso de morte, através da inércia, da regressão e da entropia¹⁴". Neste sentido, quando na compulsão ainda a repetição permanece dominante, o que jaz além do princípio de prazer, na expressão de Freud, é a superação da ausência ou falta pela dramatização de um ciclo de perda e restituição. Porém, se o impulso de repetição partir para um instinto regressivo, a finalidade pragmática da repetição pode vir a ser a morte. Esse processo afirma Bloom, se dá através da "repetição e descontinuidade", pois é através deste estágio que um poeta forte facilmente pode descansar sobre a retórica do "*pathos*", para desenharse a si próprio como um fraco. Na dialética da repetição o que ocorre é uma relembração por antecipação, que pode, por sua vez, tornar o homem feliz; por outro lado, na recordação, um fato é repetido para trás. Ele já aconteceu e, em sua reincidência, pode tornar o homem infeliz, complementa Bloom. O que se percebe é que na *Kenosis* o papel do poeta é trabalhar para reprimir a memória dos mortos, donde deduzimos que toda *kenosis* é a tentativa de esvaziar a figura do precursor. Em relação ao predecessor todo poeta está preso à uma interação dialética de repetição, erro, transferência e comunicação com outro poeta e outros poetas, relação essa semelhante ao conceito de "função" já visto anteriormente no formalismo.

Como o quarto estágio da teoria da influência, Harold Bloom aborda o tema da *Demonização*, no qual ele afirma que "o poeta forte deve conciliar em si duas verdades, a de que "*o ethos é o daimon*" e "por

ele foram feitas todas as coisas e sem ele jamais foi feito nada de feito"¹⁵. É esta a causa de suas razões revisionárias especularem sobre o papel da razão na quebra poética de uma forma. Por isso, seu interesse pelos desvios específicos da linguagem, defesas específicas da linguagem que o crítico chama primeiramente de "intra-poética" e "inter-poética". Esse mecanismo com relação a linguagem são tomados por um "novo poeta forte", pois é necessário uma razão para dobrar-se e para mostrar uma internalização da tradição. Neste estágio o poeta volta-se contra a tradição do "sublime" ou da grandeza do precursor. O sublime aqui pode ser entendido por diversos nomes: a natureza, a imaginação, a libido, a música, o inominável. Ele não é outra coisa senão a resistência ou velamento do precursor e é sempre o ponto da citação. Voltando-se contra o sublime do precursor, o novo poeta sofre a "demonização ou o contra-sublime", uma batalha entre "Orgulho e Orgulho", afirma Bloom, uma batalha entre o poeta forte, o poeta pai-precursor e seu filho, o poeta novo. Este filho sucessor se rebela contra a força da influência ou "*Influenza*" do precursor como uma doença mental, estágio em que temporariamente quem vence é a força do novo quando possuído do "*daemon*". E quando o poeta volta-se contra o sublime do predecessor, o novo poeta forte está surgindo e se insurgindo contra o poder do mais forte. Nesse estágio ele sofre a demonização, uma categoria na qual esta "função sugere a relativa fraqueza do precursor". Assim, o impulso da demonização segue na direção do contra-sublime, ou o que Freud chamou de retorno do reprimido, isto é, o momento em que o poeta forte tenta retornar ao "eu reprimido" através das "identificações primárias". A demonização procura sempre ampliar mais a força do precursor, de tal modo maior que esta regra fará do filho um "*daemon*", mais demoníaco ainda e o precursor

um homem mais humano. O objetivo de Bloom parece somente mostrar que a "repressão não pode nunca retornar, ou pelo menos à custa de uma repressão renovada e maior que o Sublime do precursor".¹⁶ O Sublime é pois, enfim, o hiperbólico exagero da atração dominadora do pai sobre o filho, atração que, porém, é descaracterizada à custa da "*demonização*", como uma expurgação ou uma revanche do próprio filho.

O poeta forte, enquanto tal, encontra-se por definição "além da possibilidade de auxílio". Assim o poeta que conquista sua identidade, assume um estado patológico sublimado através do movimento humano. Sobre a questão desse movimento que se torna em identidade sublimada, Bloom apresenta um estudo de Van der Berg, no qual o enfoque é sobre os significados dos movimentos humanos que podem surgir a nossa percepção através de três planos: "a natureza, o eu interior e o olhar do outro"¹⁷. Se tentarmos adaptar este significado do movimento humano, no sentido do movimento poético, esses três domínios se traduzirão em "estranhamento, solipsismo e o olhar imaginário do precursor", complementa Bloom.. Quando o peso do olhar imaginado do precursor surge, ele é como um olhar mágico, um olho de *panopticon* foucultiano, que desafia e dá medo. Mas, só o fato deste olhar de "desaprovação imaginada", estar aí faz com que o poeta novo lute contra a constituição do Outro.

Atravessando esses movimentos da linguagem teórica, os novos poetas passam a lutar para conseguirem a liberdade da plenitude ou da morte. Aqui o que ocorre é um antagonismo dos poetas em acreditarem que apenas os "bons poemas" são combativos. Mas o que são os *bons poemas*?

A liberdade do significado é distorcida pelo combate, de significado contra significado. Este combate consiste exatamente num

encontro de leituras e no momento interpretativo deste encontro entre os poetas. Esta é uma fase da *demonização*, na qual como observa Bloom já "não existem textos, mas os momentos de interpretações deles". Quer dizer, conhecemos um texto porque conhecemos a leitura dele de diferentes modos, da alegoria de uma leitura individual.

Assim a demonização que principia como um ato revisionário de desindividualização do precursor, terminará com o duvidoso triunfo de ceder a ele, integralmente ou não. Este ceder se dá através dos processos dos "poemas de conversão", que são um terreno intermediário do poeta, ou seja, através do ato de demonizar um estágio da vida psíquica, tudo se torna passional e ambivalente. Assim tanto o temor quanto o desejo do poeta enquanto ser demonizado, tornam-se em categorias e arranjos das "máquinas desejanter". O desejo é da ordem da produção, de a ter substituído pela da representação. O que concluimos é que neste ato revisionário o caminho que Freud escolheu nos mostra que não é o pai ou Édipo que remete "os arranjos" para as máquinas ou os sucessores, mas exatamente o contrário; sendo assim, as máquinas já não são tomadas como máquinas sociais nem desejanter, mas sim na capacidade de poder atribuir ao "pai o poder do mito e da religião". Porém, como não existe possibilidade de vida dentro do mito, a não ser ele vivendo dentro de si mesmo, a sua constituição de fazê-lo nascer, vem da capacidade de desenvolvimento da consciência. Lutando contra o nascimento ou a amplificação da repressão que são funções de *demonização*, um dos poucos caminhos que resta ao poeta novo é esse movimento de exagero e expurgação ao qual ele tenta fugir ou se impor contra-sublimemente ante seu precursor.

Nesta constante tentativa de desconstruir e revisionar as

linhas mestras que conduzem a influência, entende-se que, tanto na *Kenosis* como na *Demonização*, Bloom alerta que a angústia poética é conduzida à uma variedade de estranhamento, um medo inconsciente ou sensações que os poetas se esforçam por reprimir. Através da lembrança, da memória dos precursores mortos, entregam-se os novos poetas ao *daemon* como compulsão de repetição, ou como citação sublimada em forma de angústia da imitação.

No movimento revisionário caracterizado por *Askesis ou Purgação e Solipsismo*, Bloom mostra que "revisar o precursor é mentir não contra a existência, mas sim contra o tempo, tornando-se assim a askesis uma mentira em particular contra a verdade do tempo"¹⁸. A *askesis* deve pois ser um outro tipo de movimento, de embate, de uma luta-até-a-morte com os mortos. Etimologicamente, *askesis* vem do grego "*askein*" que significa exercitar, isto é, interpretar de novo o papel do precursor, mas sem se deixar cair na categoria da sublimação poética ou através do ato de "renúncia", outro caminho também trilhado pela *askesis*. Nesse constante movimento de sublimação através da *askesis*, a teoria bloomiana reafirma a posição do papel crítico da poesia e o culto ao "*orfismo*" para a consciência poética.

Relacionar *askesis e orfismo* como exemplo de espírito ascético não é só revisar o precursor, exercitando uma escrita metafórica e sublimada sobre a questão da existência ou contra a verdade do tempo. Se considerarmos que o olhar de Orfeu desce para ir buscar algum "ponto de aproximação", será desse modo, sob o véu de Eurídice a noite este ponto, "profundamente obscuro, para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a própria noite (...)" Ela é o instante em que a essência da noite se aproxima como uma "*outra noite*"¹⁹, diz Blanchot. O olhar perdido e

proibido de Orfeu não condena somente a si, mas também a perda completa da inspiração do poeta na seriedade do dia, mas que permanecerá em essência a noite. Assim também a sublimação poética é uma *askesis*, pois é uma forma de purgação em que se tenta alcançar, neste ideal ascético, "o nada, ou o excesso". Os mecanismos da sublimação são os mais variados e de tal forma que o poeta deve estar ligado a um tipo de identificação ou distorção do objeto que pode se transformar em contrários. Do mesmo modo ocorre nas tipologias das evasões, onde se cria um auto-limite e cada poema "é uma evasão não só de outro poema, mas também do mesmo; o que equivale dizer que todo poema é uma interpretação desvirtuada do que poderia ter sido"²⁰. Como mecanismo de defesa a *askesis* se torna eficaz quando exige uma nova redução na "identidade poética" e que tem por objetivo a purificação do artista, mesmo que ela se dê através da renúncia. Do mesmo modo, o sentimento solipsista, isola-o em seu próprio egocentrismo ou subjetivismo, o que lhe permite um constante exercício de treinar e conservar a imaginação.

O estágio *askesis* é ainda um mecanismo revisionário onde figuram poetas dos mais modernos e que se configuram no solipsismo de uma profunda subjetividade. Deste modo, o indivíduo-poeta se encontra cada vez mais numa encruzilhada, de múltiplos componentes de subjetividades. Entre os componentes de subjetividades, alguns são inconscientes. Outros pertencem ao domínio do corpo, território no qual se torna mais fácil sentir-se bem. Quando o poeta se encontra nesse estado subjetivista e mesmo que esteja temporariamente imune às influências, o que só é possível através do isolamento de outras identidades e toda relação consigo mesmo, existe, porém uma exceção, a de afinidade com o seu leitor.

No que se refere ainda a questão da sublimação através do solipsismo dos maiores poetas do "*Sublime Americano*", Harold Bloom afirma que este sublime jamais cederá o princípio do prazer ao da realidade, mas o que permanecerá, em última instância, é o domínio do olhar, sem limitação. Desta forma, o crítico americano reitera o pensamento de Freud de que quando "revisando-se a si mesmo, conclui por fim ser a própria angústia que produz a repressão, e não a repressão a angústia"²¹. Do mesmo modo, acredita que a *askesis* também demonstra ser uma das grandes fontes criadoras da poesia moderna, embora possa vir a ser muitas vezes uma espécie de derrota apropriada ao espírito ascético do poeta novo.

Como último estágio revisionário de poesia, Bloom apresenta outra força, o *Apophrades ou o Retorno dos Mortos*. Nesta última classificação existe uma analogia entre a "*psiquê*" e o "*daemon*" relembrando que, para os antigos gregos, a morte (uma espécie de psiquê) sempre retornava ao fogo de onde saíra. Em relação ao "*daemon*", entretanto "a culpa e a potência da divindade, não vêm a nós do fogo, mas dos precursores"²². O *daemon* torna-se uma herança transmitida através da morte ao *efebo* onde é possível que a obra de um poeta forte seja a expiação da obra do seu precursor. Assim, os mortos (poetas fortes) retornam, tanto nos seus poemas como na vida, e retornam sempre, como em vida, em um tipo de retorno que obscurece, feito sombra, o desempenho dos vivos. Este retorno dos mortos, dos poetas fortes, continua se repetindo através de outros poetas.

Bloom denomina de *apophrades*, aqueles "dias infaustos", de má-sorte, quando os mortos retornam para habitar suas casas e de modo mais forte a sua influência torna-se tão evidente que parece que estão, eles mesmos, "sendo imitados por seus ancestrais". Assim se os mortos

retornam de forma parcial, o que resiste é a persistência do poeta novo e não a íntegra força do precursor. Finalmente para sintetizar o que seria este retorno dos mortos, a teoria bloomiana diz que " o poeta forte examina o espelho de seus precursores caídos e não vê ali nem o precursor nem a si mesmo, mas sim um Duplo gnóstico, a alteridade sombria, ou antítese, que tanto ele quanto o precursor gostariam, mas tinham medo de ser"²³.

Mas esta colocação de Bloom nos remete a um problema do *apophrades*: "existirá uma angústia do estilo, distinta da angústia da influência, ou serão, agora, as duas uma só?" A conclusão a que chega o crítico e teórico, é a de que na maioria dos séculos a poesia tem sido feita sob a angústia da influência, quer dizer, o medo que o poeta tem de que não há mais nada a ser feito. Mas, "os nossos poetas, quer dizer aqueles que são capazes de se desdobrarem em sua própria força, vivem, de sua parte, onde têm vivido seus precursores", isto é, sob a sombra perene e eterna dos seus antecessores, vivendo e utilizando-se do mecanismo ahistórico da intertextualidade.

NOTAS

- (1) TYNIANOV, Yuri. "Da evolução literária", in Teoria da Literatura I: Textos dos Formalistas Russos. Tradução de Isabel Pascoal, Lisboa, Ed. 70, 1987, p. 125. Neste texto, o formalista esquematiza a história literária num campo, onde a teoria dos valores regem o poder instituído. Portanto, muitas vezes seus representantes confundem o papel da historicidade com uma perspectiva histórica evolutiva e a gênese histórica, da qual se preocupa o historicismo.
- (2) conferir. HJELMSLEV, Louis T., "Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem", in Textos Seleccionados (de) Ferdinand Saussure et. al., 2ª ed., São Paulo, Abril, 1978, p.179-212. No plano da teoria tradicional, "o signo é a expressão de um conteúdo", a partir de Saussure, este signo é entendido pela "junção de expressão e conteúdo".
- (3) idem. ibidem. Ver a esse respeito a diferença que o formalista aplica a palavra "função", alertando para a ambigüidade de seu uso tradicional: "Uma dependência que preenche as condições de uma análise será denominada função (...)" serão denominados funtivos de uma função os termos entre os quais esta existe, entendendo-se por funtivo um objeto que tem uma função em relação a outros objetos", p.188.
- (4) idem. in "A Estrutura e o Uso da Língua", p.220.

- (5) Ver a esse respeito o ensaio de TYNIANOV, Yuri. "*Destruction, parodie*", em Change 2/3. p.67-76.
- (6) idem. ibidem. cf. na tradução do francês; "*la parodie d'une tragédie sera une comédie (peu importe que ce soit en exagérant le tragique ou en lui substituant, pour chacun de ses éléments, du comique); la parodie d'une comédie peut être une tragédie. Mais lorsqu'il y a stylisation, il n'y a plus cette même discordance, mais, bien au contraire, concordance des deux plans: celui du stylisant et celui du stylisé qui transparait à travers lui (...)*" p.68.
- (7) Conferir em TODOROV, T. "A Herança Metodológica do Formalismo", in As Estruturas Narrativas. Tradução de Leyla Perrone-Moysés, 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1970, p.50. Para Todorov, as etapas da evolução formal da literatura não seguem nenhuma lei estatística, mas a distribuição dos elementos lingüísticos dentro de unidades ou de seus métodos, obedece a uma norma de probabilidade, portanto, científica.
- (8) FOUCAULT, Michel. "As Ciências Humanas", in As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchaisl, São Paulo, Martins Fontes, 1992, p.372. A base do pensamento foucaultiano nesse texto, é dar conta de analisar e definir os níveis de "saberes", e as regras que determinam o modo de ser do homem. Esses conhecimentos são classificados dentro de

um saber maior ao qual Foucault chama de "três regiões epistemológicas" ou os três modelos das "ciências humanas".

(9) idem. ibidem. p.374.

(10) cf. BLOOM, Harold. "*Clinamen ou Desapropriação Poética*", in A Angústia da Influência: uma teoria da poesia. Tradução de Arthur Nestrovski, Rio de Janeiro, Imago, 1991, p.57.

(11) idem. ibidem. p. 62. Na teoria bloomiana "a história das influências poéticas produtivas, que é a história da tradição (...) é uma história da angústia e da caricatura autoprotetora, da distorção, do revisionismo voluntarioso e perverso, sem o que a poesia moderna, como tal, não poderia existir". Nesse sentido, a questão da influência na vida dos poetas e na vida simplesmente sempre "acontece".

(12) idem. in "*Tessera ou Complementação e Antítese*", p.100.

(13) idem. in "*Kenosis ou Repetição e Descontinuidade*", p.27.

(14) idem. ibidem. p. 117.

(15) idem. in "*Demonização ou O Contra-Sublime*". p.137.

(16) idem. ibidem. p. 145.

(17) idem. ibidem. p. 144.

(18) idem. in "*Askesis ou Purgação e Solipsismo*". p. 171.

(19) Cf. BLANCHOT, Maurice. "O Olhar de Orfeu", in O Espaço Literário. Tradução de Alvaro Cabral, Rio de Janeiro, Rocco, 1987. Para Blanchot olhar a noite é a metáfora da inspiração artística, ela está ligada ao "desejo" de escrever, num ímpeto extremo de liberdade. Assim, tanto Orfeu quanto a noite podem simbolizar a obra, pois depende de um olhar (de aprovação ou não), de desejo e paciência. p.171-77.

(20) BLOOM, H. A Angústia da Influência, op. cit., p. 161.

(21) idem. p. 177

(22) idem. in "*Apophrades ou O Retorno dos Mortos*", p. 181.

(23) idem. ibidem. p. 190.

IV - LÚCIO CARDOSO E SEUS PRECURSORES

Para se dizer certas coisas são necessários certos leitores; e como certos leitores são raros, é melhor calar do que dizer ao vento, pois certas coisas não podem ser ditas a toda gente.
Lúcio Cardoso

Para considerarmos a literatura só como um fenômeno estrutural da língua, de formas desfamiliarizadas e que provoca um efeito de estranhamento ou desvios das normas como definiram os formalistas, faz-se necessária a identificação do padrão da linguagem do qual a literatura tenta se afastar. Com estas idéias os formalistas afastavam a subjetividade contida na obra do autor, do leitor ou do crítico. Para eles a importância da cientificidade da linguagem se constituía na construção dos pares binários: "significante e significado", "forma e função" de signos lingüísticos, que sofrendo um desvio da norma tornavam-se elementos deformados, disseminados ou deteriorados pelos usos da literatura. O que faz ainda o formalismo ser um ponto de partida para quase toda análise literária é a precisão ao afirmar que a escrita imaginativa é um artifício utilizado pela literatura para dissimular ou desviar sistemas de funções. O que chama a atenção é que para os formalistas a capacidade subjetiva humana da obra estava dissociada da "função" literária, ou seja, um sistema descontínuo; para o estruturalismo este conceito de sistema de funções se justapõe à noção de homem e obra. Ambos levaram sempre em consideração a deformação da literatura, como um "desvio", embora as oposições dos pares conteúdo e forma, significante e significado, não possam ser definidas, como acreditavam alguns formalistas, excluídas ou separadamente. Ao contrário, estes desvios são

trajetos de leituras, tentativas de redefinir a vida da literatura. Este caminho leva à trilha das ambigüidades, de restauração ou desconstrução da função e da forma do sujeito ou do objeto. Quero dizer, a função do sujeito já não existe, ele torna-se um elemento extemporâneo ou resíduo de sua própria linguagem, seu objeto. Os pós-estruturalistas perceberam estas contradições e um pouco mais quando as palavras se traem por si mesmas, isolando ou eliminando o sujeito como forma de se desembaraçar de uma tradição. Para os desconstrutivistas, aqui entendendo-se também os pós-estruturalistas, não é suficiente formular apenas dúvidas e incertezas sobre conceitos canônicos como "verdade, realidade ou ficção". Para eles a literatura não precisa ser desconstruída pelo crítico: é possível mostrar que "ela se desconstrói a si mesma, e além disso, que ela de fato versa sobre essa mesma operação"¹.

Parece que as dicotomias existentes entre estas correntes na História da Literatura reduzem-na sempre a elementos de uma "série" ou "sistema" já existente. O estudo das funções que constituem estes sistemas em determinadas épocas reflete uma imagem semelhante à da realidade. Para cada função uma imagem e para cada história um sistema. Se assim não fosse, como relacionar o desenvolvimento de um "sistema especial" do pensamento cujos significados já não podem ser conciliados nem disfarçados, apenas desconstruídos? Uma prática que, em última instância, é para o estruturalismo um jogo de poder, formado por um sistema de estruturas políticas tentando manter uma determinada ética. Esta ética determina as funções que a privilegiam (a objetiva e a subjetiva). De um lado, uma dotada de estratégias autoritárias ou manipulação do poder; por outro lado, coexiste a função subjetiva que funciona como categoria da "representação",

no seu sentido mimético, mas que não dá conta de conciliar as palavras e os pensamentos simultaneamente.

Não se trata apenas de uma constatação lógica, mas é fato que a teoria da desconstrução traz um sistema de símbolos, continuamente desconstruindo a si mesma dentro ou fora do texto, formando um outro texto, um subtexto, criando outros sistemas, disseminando ou resgatando outros textos. Talvez seja este o motivo pelo qual o desconstrutivismo não pode ser entendido apenas como uma teoria de contradições, pois seus conceitos dependem de uma prática efetiva de modificação ou restauração cultural. Deste modo, a análise desconstrutivista fragmenta o texto, torna-o presente, reapresenta pensamentos ou sentimentos que estão continuamente abrindo outras cadeias de sentidos à linguagem. São discursos que constroem uma escritura que se abre em duas: a do autor que se desdobra na figura do crítico, e a do crítico que se fragmenta na figura do leitor. Neste ato de desleitura o crítico também se lê e dá vida a uma nova escritura dispersa, não exaustiva e própria, como uma autobiografia. Neste ato de leitura, o escritor-crítico abre espaço para se investigar ou realizar novos tipos de escrituras. É a tradição de nossa modernidade.

Portanto, se para os desconstrutivistas a linguagem é também metafórica, então ela mesma é um engano enquanto nos trai, como um disfarce de que nos utilizamos para desmontar o pensamento ou a ação de um sujeito, através da desvinculação de modelos anteriores. Esta prática faz parte de um jogo do poder, onde a alteridade humana tenta se afirmar numa efetiva *escritura de si*, no sentido dado à esta ação no presente. Na concepção foucaultiana, no ato da escritura prevalece o caráter da subjetividade em relação à objetividade, um ato em que escrever é um chamar o leitor. Um pacto, acordo mútuo, ou um caminho de revoltas que leva nossa

leitura de uma contradição a outra e onde a escritura é conduzida ou tomada à luz de nossa experiência. Surge assim um vencedor, o novo texto que se constrói a cada leitura, releitura ou através dos padrões de apropriação e desapropriação de outros textos, dos estágios revisionários classificados na relação entre escritores novos e seus precursores ².

Neste sentido, na concepção desconstrutivista, parece que a interpretação das obras passadas está sempre num constante diálogo, o passado e o presente. São ritos de passagem na história literária, mas que o nosso entendimento só os torna possíveis dentro de um contexto, quer dizer, o presente só é entendido porque nos remete a um passado ou ao retorno deste em forma de modernidade.

a) A Transformação do pensamento modernista

*E depois... não aprecio a memória, que é muitas vezes tão enganosa por fidelidade, quanto o pode ser por traição, pois "o que se realmente viu" é inutilizável quando não insuportável.
Paul Valéry - Tel quel (tradução Lúcio Cardoso)*

Nessa tentativa de resgate da tradição é que objetivo analisar alguns textos de escritores agindo enquanto críticos, para cuja leitura usarei elementos da teoria da influência, numa abordagem sobre a história literária da modernidade que julga "que os poetas fortes fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação". Portanto, esse momento do trabalho faz parte de uma pesquisa inicialmente elaborada em torno do conceito de nacionalidade, posição defendida pelos modernistas brasileiros, em especial pelo grupo paulista. A princípio, a proposta era deter-se exclusivamente nas posições modernistas de vanguarda. Percebi posteriormente que a pesquisa abria espaço a outra possibilidade discursiva de desdobramento do próprio modernismo. Esta percepção foi assumida a partir dos balanços críticos feitos pelos escritores da década pós 30, também chamados de escritores "post-modernistas", como já se dizia na época, principalmente, no que concerne à questão de uma outra reflexão sobre a autenticidade ou transformação do pensamento nacional.

Contextualizando historicamente essa leitura, sabe-se que o inconformismo da vanguarda paulista de 22 diante da nossa condição de "colonizados" fez com que esse momento na literatura ficasse conhecido

como uma fase emergente e efervescente de brasilidade. A luta para criar uma legítima expressão do pensamento e da cultura nacional fazia os modernistas utilizarem-se de elementos formais encontrados na linguagem popular ou das palavras brasileiras. Assim, a tentativa dos modernistas era inventar uma consciência e construir um pensamento nacional como resultado de superação da nossa dependência cultural. Portanto, a preocupação era fazer uma arte não importada, voltada para as condições especiais do Brasil e dos países americanos, onde o hibridismo das raças fez surgir uma nova cultura composta de elementos e espécies distintas. Estas seriam manifestações que apareceriam na obra de alguns escritores como tentativas de extrair do nacional uma linguagem universal.

Passada a efervescência do Modernismo de 22, os novos escritores da chamada geração pós 30, sentiram a necessidade de tomar novas direções; de realizar modificações literárias. A partir desta outra consciência foi então "*lançado um olhar sobre o passado*". Através desse olhar oblíquo, os escritores buscaram elaborar, na forma narrativa e crítica, ensaios e discussões sobre a morte e redefinição do movimento, ou "uma negação total do modernismo enquanto movimento literário criador".⁽³⁾

Tomando como base textos desta época é que desdobrei minha leitura baseando-me em escritores que tinham como princípio a "negação total do modernismo". Esta postura representava um rompimento com o movimento de 22 e um apelo de retorno às formas canônicas ou românticas da literatura. Foi a partir destas leituras que elaborei um corpus, cuja base de análise são textos desses escritores "post-modernistas" em sua feição de críticos. O material inicial consistiu dos suplementos literários "Pensamento da América" e "Autores e Livros", do jornal A Manhã do Rio de Janeiro, localizados no acervo da Biblioteca Nacional, Associação Brasileira

de Imprensa e Fundação Casa de Rui Barbosa, sempre no Rio de Janeiro. Após a seleção do material, restringi o corpus aos escritos de Lúcio Cardoso, passando, a seguir, para a transcrição dos textos esparsos, contidos nos microfimes.

Foi a partir destas leituras que pude ampliar os estudos e perceber na chamada ruptura com o movimento modernista, uma nova fase ou transformação pela qual passava nossa literatura. Os escritores do chamado "grupo do Rio", acreditavam que, após o efeito da reação modernista, finalmente, estavam se libertando do "gramatiquismo e purismo brasileiro", como afirma Otávio de Faria na sua "Mensagem Post-Modernista". O conteúdo desta mensagem é um apelo, uma forma de luta, uma força que tenta se tornar emergente contra o primeiro momento do modernismo.

Considerando que a "morte ou redefinição do Modernismo" se daria a partir de 1936 com a mensagem dos post-modernistas, que reivindicam um balanço do movimento, podemos mesmo indagar se o Modernismo e o Post-Modernismo não fizeram parte de um mesmo movimento que levou até as últimas conseqüências a "permanecência do discurso da tradição"?

Para os modernistas, o papel crítico era indispensável, pois tecendo suas críticas, sabiam que estavam castigando de modo implacável aqueles que se consideravam detentores do saber. Aquele que não castiga, nem alerta ao servilismo sem revolta já vive uma forma de traição, dizia Mário de Andrade. Ao lado desta posição, os primeiros post-modernistas afirmavam em seus ensaios críticos ou discussões sobre a morte do movimento que o Modernismo foi um "nada que produziu nada". O Modernismo deixava assim de ser somente a "negação da tradição", passava

a ser a negação de si próprio. A partir de postulados como esse, tais críticos tornaram-se também elementos emergentes da cultura, travando uma luta de forças antagônicas. No desdobrar-se do papel crítico, esses escritores lêem e reescrevem, de forma não exaustiva, outras literaturas igualmente nacionais, através de procedimentos apropriativos. A questão da não exaustão da literatura, na forma como ela estabelece e determina uma rede de leituras, era a estratégia de que se utilizavam os escritores post-modernistas na tentativa de restaurar o discurso tradicional. Esta restauração entra em contradição com os aspectos que vinham sendo desenvolvidos pelas vanguardas.

Tomando como base da pesquisa estes textos críticos e esparsos no A Manhã, nos quais primeiramente centrei minha leitura, Lúcio Cardoso escreveu seus artigos com uma insistente marca, tentando redefinir sempre a figura do "precursor". Nota-se que as características salientadas pelos escritores críticos trazem já em si uma teoria da influência, com a elaboração de novas releituras ou escrituras de si.

Utilizando como recurso a figura do "predecessor", do "poeta maior", do pai, muitos escritores desta fase produziram seu material crítico em forma de ensaios, na busca do gosto e prazer da leitura. Este é um tipo de discurso que pode até ser vinculado à tradição literária, mas que não retorna a ela, sem se transformar numa diferença, principalmente porque a imagem do sujeito e do objeto sempre se apresenta à luz de nossa experiência de maneira diferente.

Tomando os princípios da leitura como uma re-interpretação na busca de uma linguagem, pode-se dizer que as releituras das literaturas estrangeiras feitas por estes escritores são também partes da formação de um pensamento que tentava se afirmar enquanto nacional. Assim, a chave

motriz deste período se apresenta numa bipolaridade de forças. De um lado, o historicismo e a eternidade que os modernistas recusavam em prol de uma outra força ou a historicidade transitória da modernidade. Por outro lado, os "post-modernistas" tentavam restaurar uma "tradição" literária, ao mesmo tempo que repudiavam a institucionalização do escritor.

Assim é que parti, notadamente, dos ensaios em que Lúcio Cardoso faz uma releitura dos precursores de literaturas "estrangeiras". Julguei que seria possível percebê-los enquanto debate cultural com o seu "outro" literário. Os textos aos quais me refiro se detêm principalmente nas figuras de Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe.

É importante salientar que tanto os intelectuais modernistas como os críticos post-modernistas, tinham em comum atitudes vulneráveis em relação à literatura. Esta se constituía a partir de uma revolução vanguardista da linguagem. Os modernistas fugiam das regras literárias como sendo um "cálice de sentimento que é afastado com horror e que encontra no homem-máquina de nossos tempos um coração duro, refratário", dizia Dante Milano em "Separação ou Decadência do Poeta". Em contrapartida Mário de Andrade, ao se referir ao modernismo, advertia que é preciso "afirmar" do mesmo modo como se arrisca num plano absolutamente ligado à liberdade e à universalidade, mas de forma a não nos afastarmos dos valores efêmeros e eternos.

Esta perspectiva já mostra o paradoxo entre dois momentos do modernismo. Primeiramente, tenta-se romper com a forma narrativa da linguagem, recusar o historicismo como um determinismo literário em favor da historicidade e da transitória representação do tempo. Por outro lado e inversamente, o post-modernismo refuta a historicidade por ser o homem

um ser extemporâneo deste processo e reivindica o historicismo como experiência de "identidades". Mas este mergulho nas relações antagônicas do movimento nos remete à questão do fluir do "tempo literário". Para o modernismo, a defesa das vanguardas não era tão somente a ruptura da emergência do tempo, antes, porém, ela funcionava como uma limpeza geral do ambiente literário no Brasil. Já na visão post-modernista o "tempo literário" surgia através da figura de alguns homens de talento, selecionados, mas nenhum gênio, nenhum criador importante na literatura surgia do acaso. Para eles a obra do gênio se gera "lentamente através da sucessão dos movimentos e das revoluções" como um duplo movimento de avanço e recuo, ou como um olhar que, mesmo voltando ao passado, tentava criar um novo caminho.

Mas qual é o objetivo destes post-modernistas, cuja reflexão recai sobre as condições da existência humana e a capacidade psíquica de seu funcionamento? Por que, opostamente ao primeiro momento do Modernismo, que visa o progresso da máquina e a corrida para o fim da história, o segundo momento, o "post-modernismo", lança um "olhar para trás"? É também esse olhar que elabora uma curiosa teoria do reflexo, buscando na imagem do escritor post-modernista a traição de uma consciência que deveria ser histórica? Podemos começar a pensar nas respostas, a partir destas leituras dos críticos post-modernistas.

Tentando resgatar a questão da obra do precursor esvaziada de seu passado e como ela reflete na obra de seus sucessores, é que se pode refletir um pouco mais sobre os escritos de Lúcio Cardoso. Sua obra reflete uma longa trajetória, vivendo num constante processo de deslocamentos e identidades, enquanto escritor que atuou como re-intérprete de hermenêuticas anteriores.

Os textos iniciais que tratam da figura do "precursor" como um modelo marcam um recuo a Baudelaire. São os textos críticos de Dante Milano, "*Sobre Baudelaire*"⁴ (1941) e de Lúcio Cardoso, "*Baudelaire*"⁵ (1944). Em seu artigo, Dante Milano afirma que a imagem de "*Baudelaire-dândi*" é um antagônico juízo de valor, pois precisamos saber "julgar os homens pelas suas obras, já que é impossível julgá-los acertadamente pelas aparências". Da mesma forma Lúcio Cardoso escreve também o seu "*Baudelaire*", cujas semelhanças com as posições de Dante Milano surpreendem. Por que ambos escolhem como predecessor um artista de um passado atormentado pela "loucura" e pela genialidade? Muito mais audacioso, Lúcio Cardoso é também sutil e dotado de um requintado cinismo. Sua postura é estabelecer um paralelo crítico sobre o desenvolvimento da genialidade, indo de Baudelaire até Edgar A. Poe. Com esta postura Lúcio Cardoso nos impressiona ao retomar, em seus textos, os precursores e considerá-los arquétipos de seres predestinados desde o berço. Aqueles que trazem consigo arraigados "uma radical incompatibilidade com a vida". E é talvez com esta visão de escritor-profeta que Lúcio Cardoso percebe, em Baudelaire, um ser dominado pelo desespero sombrio, como um sentimento de degradação melancólica pela vida e da sua inutilidade poética.

Em seus dois artigos sobre Edgar Allan Poe, respectivamente "*Edgar Poe*" (1946)⁶ e "*Ainda Edgar Poe*" (1947)⁷, Lúcio Cardoso não esconde também seu desprezo e reitera a opinião de Baudelaire sobre os Estados Unidos quando este último os acusa "de não merecerem a glória de terem sido o berço de um poeta como Edgar Poe". Porém, Lúcio Cardoso é mais cauteloso do que Dante Milano quando adverte que é preciso ouvir as

palavras de Baudelaire com um duplo sentido, fazendo então um questionamento: "Qual a terra que produz um gênio por merecimento, qual a que compreende o desabrochar dessa flor que gerou misteriosamente nas suas entranhas, qual é aquela verdadeiramente nobre que o reconhece nos instantes supremos da sua vida - esses instantes, entretanto, que são como um relâmpago na culminância do próprio destino, uma fenda aberta brusca-mente na face obscura que cada nação modela para a eternidade". E será na figura de Poe que Lúcio Cardoso irá deter sua crítica a essa terra irada e jovem, identificando mais concretamente seu gosto pela beleza e pela morte. A definição que ele nos dá do escritor de "O poço e o pêndulo", logo de início, é a de um homem como se estivesse sempre dividido em dois, como "partes irreconciliáveis, inimigas e desconhecidas entre si". O mistério de sua obra e aquilo que existe corroendo a alma do homem num clima de torpor e obscuridade fascinam o jovem Lúcio e, de certa forma, também o influenciam. No artigo sobre "*Edgar Poe*", o novelista de Mãos Vazias diz que sua obra vai além de ser considerado apenas como um escritor trágico. Para ele, Poe não é só aquele artista que sucumbe de miséria e doença, mas existe nele também uma profunda relação do homem com a terra: "para os que na América não amam o esplendor desse sol que tudo ofusca, para os que acreditam nas nuances e na possibilidade de realizar alguma coisa através desse reino sem sombras, que é a noite, o nome de Edgar Poe vale como um símbolo, pois é ele o primeiro sintoma de uma revolta, o primeiro germe, o primeiro grito contra esta terra que de tão forte ousa se impôr como mais poderosa do que o homem". Assim o destino de Poe está escrito em toda sua complexidade, brilhando por vezes com um fulgor sinistro e macabro, e em cuja figura "Deus e o diabo eram partes bem opostas e distintas, não de bandeiras confundidas às vezes, mas cada qual

erguendo do seu território o pendão solitário".

Desta forma, ao reivindicar e resgatar a eternidade desses escritores que alimentam o historicismo literário, os post-modernistas Dante Milano e Lúcio Cardoso fazem saltar o contínuo da história e suspendem a historicidade radical dos movimentos de vanguarda no Brasil. Neste sentido é que talvez ambos fizeram um balanço do movimento que aponta para um tipo diferente daquele exigido pelo coro de alguns canônicos post-modernistas. Entretanto, ambos conseguiram situar essa literatura no plano de suas formulações e idéias estéticas, das quais os primeiros modernistas tentaram fugir por uma brecha rumo a um futuro em nome da modernidade, sem, no entanto, conseguirem o objetivo.

Do mesmo modo caberá fazer aqui uma re-leitura não exaustiva do modernismo, ou melhor, da crítica ao modernismo. Com esta atitude e através de uma crítica que se proponha diferença, tenciono identificar as colisões e representações literárias, igualmente participantes do pensamento nacional em transformação. Talvez as palavras de Lúcio Cardoso sintetizem melhor esta fase de mutação estética, ao se referir à vida da literatura:

Para os poetas o passado é como uma segunda natureza, ele não se afasta jamais, não constitui esses terrenos fechados, esses lagos de água estagnada que tantos homens arrastam após si. Se nada permanece, para o espírito também nada morre. Basta fechar os olhos para sentir a imagem gravada indelevelmente no fundo da consciência. E também é este um dos pontos mais graves das divergências do poeta para com a vida: ela não permite que voltemos impunemente os olhos para trás.⁸

b) Lúcio Cardoso e a crítica a Charles Baudelaire

*As afirmações decisivas, para
não se ter decisivamente a
única afirmação que importa.
Lúcio Cardoso.*

Ao querer iniciar a análise dos textos do escritor e crítico brasileiro que sempre demonstrou interesse pelas literaturas estrangeiras de seus predecessores enquanto poetas-críticos, tornou-se uma tarefa que nos coloca no limiar entre aceitar ou não suas proposições. Fato que em si mesmo gera um desafio. Esta postura o crítico demonstra em seus ensaios, artigos e anotações, nos quais ele resgata a figura do "precursor": "*Baudelaire*", "*Edgar Poe*", e "*Ainda Edgar Poe*". Muito embora o crítico escolha como ponto referencial a figura do poeta de "Os Sinos" para fonte de análise, seu artigo prévio "*Baudelaire*" também nos remete à figura do "precursor". Neste artigo, o papel do crítico toma a voz polifônica de Baudelaire numa dupla reverência a Poe quando acusa os Estados Unidos de "não saberem merecer a glória de terem um poeta como ele". A reafirmação da posição baudelaireana é justificada por ter sido sempre Edgar Poe considerado um escritor mórbido e fatalista, um estigma ao espírito da América. Poeta, ensaísta, crítico ou contista, Poe era dotado de atitudes e de uma escritura que repugnava ao sublime americano burguês, para poderem aceitá-lo como o símbolo de uma cultura, um poeta de alma tão misteriosa e/ou enganosa. Esta postura vem reiterar o deslocamento do sujeito na teoria desconstrutivista quando se refere ao movimento solipsista do sublime americano, como um tipo de olhar sem fronteiras que se traduz em linguagem. O estigma do espírito Sublime que tanto pode ser entendido por natureza, imaginação, libido, ou enfim, como diz Bloom, "o hiperbólico exagero da atração dominadora do pai sobre o filho, atração que, porém, é

descaracterizada à custa da "demonização", como uma expurgação ou uma revanche do próprio filho" enquanto poeta em formação. Enfim, é uma atitude contra o olhar Sublime. Porém, este olhar sem fronteira, o olhar "baudelaireano", centraliza-se ao mesmo tempo numa "realidade" dissolvida em múltiplos reflexos, da consciência ou do juízo de valor que "o eu tem de outros eus". Ainda no artigo sobre Baudelaire, a marca que Lúcio Cardoso aponta é descrevê-lo como o poeta da Modernidade, como um ser dominado pela obsessão de seu destino, mas capaz de metamorfosear suas tensões e medos pelo processo de "demonização". É a passagem do advento da força do "*daemon*" que o impele ao processo inverso - o "contra-Sublime". Neste olhar sem horizonte definido, Lúcio também se lança sobre o surgimento da genialidade e da imagem do homem moderno, como a uma primeira aproximação com o texto, um olhar que também se dobra sobre si mesmo, e descobre o surgimento do gênio em diferentes nações.

O Sublime é muito mais que o caráter transcendente do chamamento, segue um caminho progressivo, mas contrário ao do precursor. É a percepção que "transparece num mundo traduzido e no qual este homem se alimenta daquilo que é novo mas já conhecido". O Sublime é um processo de repressão de sua própria força que procura manter um equilíbrio, para impedir que as impressões alcancem o seu clímax. Assim a demonização é um tropo de exaltação, ou figura que deforma exageradamente "a verdade das coisas," um espetáculo hiperbólico de imagens: "como figura do Contra-Sublime Americano, esta exaltação demoníaca é sempre um vôo em direção à força paterna do passado"⁹.

Etimologicamente o "*daemon*" vem do grego "*daímon*" e do latim "*daimon*", em geral um ser divino, mas que nele não combina a

mediação. A função do "daemon" é ir além do caráter transcendente para um chamamento divino e que é ainda defendido por um ensinamento moral, mas que não deixa de hesitar entre um estado objetivo em "afirmar e negar". Esta incerteza leva o discurso ao excesso, hiperbólico e segue o caminho do Contra-Sublime, uma atitude que se toma através do olhar distorcido sobre a figura do gênio da Modernidade. Sobre a intelectualidade de um poeta moderno que não cessa de refletir sobre as obras de arte para elaborar sua própria estética:

... é que o gênio é um excesso, uma perturbação da ordem, o aparecimento de um clandestino, nessa viagem cujo mistério nivela tudo. Não nos enganemos: pela sua própria condição, é ele o que não cabe em parte alguma. A vida tem os seus conceitos, os homens a sua ordem, a sociedade uma hierarquia perfeitamente organizada. Tudo o que nasce traz o seu lugar marcado de antemão, traz os seus direitos estabelecidos e limitados. Como situar, pois, estas forças desconhecidas, esses seres que não se submetem ao tácito convênio dos outros homens, que estabelecem uma ordem de natureza própria, que desempenham as hierarquias e se dão um direito que não cabe a nenhum outro? Ninguém melhor do que Baudelaire sabia disto. A sua vida inteira se coloca sob o signo deste trágico conflito, pois ele pertencia a essa raça dos que se sentem marcados desde o berço, à raça desses que arrancam das mãos as piores blasfêmias. Esta marca terrível, que ele próprio tentou encobrir com tantos nomes - "spleen", "tédio", "desespero" - no fundo nada significa, senão a sua radical incompatibilidade com a vida. Como soube ver tão bem Charles du Bos, Baudelaire era um desses raros a quem a vida nada pode oferecer, nenhum conforto, nenhuma promessa, nenhum esquecimento, porque ele repudiava tudo, porque nenhuma parcela do seu ser se conjugava com os divertimentos e a capacidade de esquecer dos outros homens. Ele era integralmente original, um desses espíritos formados de uma só substância, de uma só matéria espessa e irreduzível, de um só trágico sentimento: o do supremo horror e o da suprema beleza da vida.¹⁰

Neste sentido, a intenção de Lúcio Cardoso, ao tentar fazer

uma cisão da heterogeneidade baudelaireana, da ironia e da crítica estética, caracteriza sua obra como um dos suportes da modernidade, através da teoria da elaboração do gênio. Isto remete à questão da duplicidade do artista que ele nos mostra como algo oscilante entre inspiração e razão, luz e sombras, orfismo e vigília; enfim, um destino traçado por uma visão impressionista, ou puramente surrealista, onde vontade e poder se dispersam, como as cores de um quadro que apresentam uma tensão bipolar de forças entre satanismo e comportamento romântico:

... para Baudelaire tudo residia nestes dois polos. É ele próprio quem nos diz: "desde cedo conheci o horror e o êxtase da vida". Desde cedo pois soube como mergulhar nesses profundos recessos, nessas camadas noturnas da vida de cujas trevas tantos não souberam encontrar o caminho do regresso: e desde cedo também, soube ver essa beleza patética que lhe imprime o seu mais trágico emblema: o do irremediável efêmero. Tocamos aqui um dos pontos essenciais da natureza de Baudelaire: nele se concentra o que de mais puro existe na sua poesia, nele se cristaliza um dos seus gritos mais constantes e mais dolorosos.¹¹

Deste modo, ao remeter-nos a Baudelaire, Lúcio Cardoso está, de fato, alimentando uma corrente de leituras: Lúcio lê Baudelaire que lê Poe e que foi lido também por Lúcio. Assim, em seus estudos sobre o poeta, como um dos maiores estudiosos da literatura e dos escritores americanos, já acentuava a dificuldade de separar os traços fisionômicos de um artista e suas obras. Lúcio Cardoso retoma Baudelaire para resgatar Edgar Poe, que por sua vez também resgata seus precursores e assim nos dá uma visão do escritor-profeta, dos poetas malditos, os precursores de uma "mitologia literária". Lúcio Cardoso conseguiu penetrar na alma e na vida do poeta semelhante ao seu próprio sofrimento. Com isto percebemos que o autor de Salgueiro consegue projetar também em seu texto as tensões

baudelairianas num encontro interpretativo onde " não existem textos, mas os momentos de interpretação deles". Ao escolher o caminho da liberdade de interpretação, Lúcio deixa transparecer que sua postura também se desloca contra o Sublime de Baudelaire. Assim, o crítico se depara na fase da "demonização", disposto a desindividualizar não só o precursor, mas também a si próprio:

... para os poetas o passado é como uma segunda natureza, ele não se afasta jamais, não constitui esses terrenos fechados, esses lagos de água estagnada que tantos homens arrastam após si. Se nada permanece, para o espírito também nada morre. Basta fechar os olhos para sentir a imagem gravada indelevelmente no fundo da consciência. E também é este um dos pontos mais graves da divergência do poeta para com a vida: ela não permite que voltemos impunemente os olhos para trás.

Baudelaire sabia disto e o exprimiu admiravelmente, ao considerar que a idéia do passado era um pensamento que gerava a loucura. Entretanto, qual o significado profundo da escravidão deste homem à memória, o que significa o seu grande grito: tenho mais lembranças do que se tivesse mil anos? Não será ela forma mais viva de um castigo que recebeu com o próprio dom da existência? Porque não é só o que se relaciona diretamente com a sua própria experiência que o persegue como uma obsessão; é antes de tudo a infiltração desses obscuros remorsos, dessa dolorosa consciência que vem do drama do primeiro homem. O mistério de Baudelaire repousa no próprio mistério da espécie humana. É o enigma da sua degradação, é a vertiginosa consciência da sua queda, do pecado cometido, da falta a resgatar.¹²

A marca do discurso hiperbólico, implicado no exagero sobre a figura do mestre, permeia todo o texto sobre Baudelaire onde as reflexões do crítico brasileiro passam do excesso a outro tipo de exercício crítico. Esta passagem é detectada quando o sucessor se permite interpretar o precursor, estágio da angústia da influência denominado "askesis". A

"askesis", originária do grego "askein" - quer dizer: exercitar, praticar, interpretar. Para os desconstrutivistas esta prática se dá lingüísticamente através da metáfora, ou seja, a suspensão de um significado natural da linguagem para tomar um outro sentido, semelhante ou não. Utilizando esta prática Lúcio não apenas interpreta Baudelaire, mas vai além ao fazer uma desleitura da obra e vida do precursor. Isto lhe permite assumir uma nova postura diante do mestre ou o "modelo original". Assim, o crítico não assume só uma postura de sublimação diante do precursor, mas neste ato de defesa contra a angústia da influência ele consegue relacionar a atitude ascética e o solipsismo de Baudelaire, como uma marca de sua própria experiência, uma vontade inconscientemente autobiográfica:

... e é este também, o significado profundo da revolta de Baudelaire. A sua explosão, ou melhor, a explosão de todos esses seres que de tempos a tempos assistimos perturbar a ordem do mundo com a sua inquietante presença, é um fenômeno de auto-cura contra a irremediável desgraça de viver num mundo a que subtraíram todos os seus elementos de grandeza. Mas o que impedirá esta explosão de ser um abominável ato de orgulho, um desses "atos gratuitos" semelhantes a tantos que se processam no nosso tempo? É o arrependimento, inseparável da sua consciência cristã. É verdade que este arrependimento é como se fosse um raio de luz nascendo do fundo de um abismo. Mas a própria profundidade deste abismo é que dá a essa projeção toda a sua força espantosa. Força e pureza, pois todo Baudelaire é um clamor contínuo e desesperado pelo que de melhor existe no homem, é um grito constante, uma luta desenfreada pelo aperfeiçoamento. Mas, aí dele, tão grande ambição se choca continuamente com as nossas míseras possibilidades. E há momentos na sua vida, que sentimos bem o espanto com que ele próprio contempla a inutilidade da sua luta, o fracasso contínuo dos seus desejos.¹³

A tendência da crítica parece estar sempre voltada para a questão da biografia do artista, fato esse que se manifesta pela curiosidade

sobre a pessoa, seus hábitos e costumes. Aqui também se pode ler ou entender *biografia* como um produto da representação pessoal da consciência daquele que escreve. Da mesma forma se percebe, nos ensaios de Baudelaire sobre Poe, que a marca predominante, acentuada, é a biográfica, assinalando, desse modo, sua própria autobiografia: " todos os contos de Edgar Poe são de um certo modo biográficos. Encontra-se o homem na obra". A descrição da fisionomia de Poe unindo biografia e sua obra é um tipo de estudo, que Baudelaire parece destinado a definir no artista: "Ele estava marcado pela Natureza, como essas pessoas que, num círculo, no café, na rua, atraem o olhar do observador e o preocupam".¹⁴

Neste sentido, não podemos deixar de repensar também alguns aspectos relevantes e certas semelhanças entre Baudelaire e Poe. Mas até que ponto nós, leitores, podemos nos relacionar neste vínculo entre o precursor mítico e o seu sucessor? Alguns traços são característicos. Vemos, nos dois, relações entre a multidão e o *fiâneur*, o excesso e o clandestino, o mistério de tudo, a construção de modelos históricos que pensam o desentranhar do gérmen da espécie humana dentro da modernidade. As observações referem-se à identificação humana e à angústia da cidade moderna presentes tanto n'*o Pintor da Vida Moderna* como n'*O Homem da Multidão*. Estes trabalhos absorvem as sensações físicas do leitor e fazem parte dos modos de anotar observações anteriores sobre arte, costumes, beleza, moda, entre outros temas que nos dão uma noção mais completa quanto à concepção de arte. O conto "O Homem da Multidão" traduzido por Baudelaire, inspirou-lhe o poema "As Multidões", cujo tema recorrente é a figura do "artista" como um "homem do mundo". Baudelaire traduz, através do "homem da multidão", um dos seus mais pro-

fundos estudos sobre a beleza e a estética, buscando, na figura escolhida do precursor, o tema do apreciador e flâneur da modernidade, ou como ele define:

O amante da vida universal entra na multidão como num imenso reservatório de eletricidade. Também podemos compará-lo com um espelho tão imenso quanto a multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência que em cada um dos seus movimentos representa a vida múltipla e a graça móvel de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu que, a cada instante, o mostra e exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugaz¹⁵.

Mais tarde, Walter Benjamin irá retomar o tema do amante da vida moderna como a representação ou desconstrução dos símbolos do cidadão da modernidade. Ser já não é mais apenas estar ou ter, é sim já não mais ser. A antítese entre a cidade e campo, as contradições tão peculiares que estão entre ou no subtexto baudelairiano, são os "modelos de uma nova estética dos tempos modernos". Assim, a atividade crítica de Baudelaire é defender uma Modernidade dotada de uma genialidade poética, onde elementos, por exemplo, do "estranhamento" e do "bizarro" como inverossimilhanças são o divórcio entre o romantismo e o nascimento de uma nova modernidade romântica. Para a questão da estética baudelairiana é necessário o poeta ter uma consciência crítica e uma paixão pelas inovações poéticas, pois a intelectualidade de um poeta moderno não pode deixá-lo de fazer refletir sobre outras obras para poder elaborar sua própria estética. Esta elaboração estética, Lúcio Cardoso a exemplo de Baudelaire propõe e executa através da busca do sentimento moderno, um debruçar-se sobre a obra do precursor, como um elemento exterior ao rejuvenescimento da sua linguagem poética, porém, com um ritmo e rima que correspondem como necessidades, sensações físicas ou cinestésicas e que ele encontra passionalmente na

figura de Edgar Allan Poe. Estas correspondências não nos levam somente a uma temática da dualidade, de oposições e contrastes, mas são também marcas que podem ser assinaladas na tradição baudelaireana. Fredric Jameson aponta-as como a "reificação" do poeta, integrando-se como unidade que compõe a vida do poeta da vida moderna:

Eu gostaria de descrever esta situação, a situação do poeta - a situação específica que Baudelaire deveria resolver, de acordo com seus próprios limites e contradições da situação - de uma maneira bastante diferente, ainda que relacionada, como a produção simultânea e o apagamento do referente em si. Este último só pode ser entendido como aquilo que está fora da linguagem, o que seria designado pela linguagem ou por uma certa configuração da linguagem, e ainda no momento preciso da designação, parece projetar-se além de seu próprio alcance com algo transcendental a ele.¹⁶

Se assim considerarmos, podemos pensar na existência de Poe quanto na de Baudelaire como vidas de escritores que se defrontam, num constante combate, como o aprisionamento do homem que entra na era da máquina, unindo à noção de catástrofe e horror à ralé moderna que se desenvolve no mundo a avançar na modernidade. O mais interessante é observar que Baudelaire afirma ser Poe um tipo de poeta à parte. Ele representa quase sozinho o movimento romântico do outro lado do oceano, conclui o poeta da vida moderna. Sendo assim, suas primeiras elaborações quanto ao conceito de modernidade se dão a partir de Poe, visto como "o primeiro americano que propriamente falando fez do seu estilo uma ferramenta (...) esse autor é o mesmo que, para eliminar a credulidade, para arrebatá-la dos seus, foi o que mais energicamente colocou a soberania humana, foi o que mais engenhosamente fabricou os jornais mais lisonjeiros, para o orgulho do *homem moderno*". Sua afirmação é que

esteticamente o criador do "Princípio Poético" era dotado de uma severidade crítica aguçada; em segundo, porque ele era um apaixonado pelos "ritmos complicados", porém, de uma beleza intraduzível, pelo poder das palavras de seus versos; e, em terceiro, por ser um novelista e romancista único no seu gênero, de contos fantásticos, histórias policiais, envoltos sempre num clima de horror e mistério. Como crítico, era severamente correto, fato que prejudicou de certa forma sua vida literária, dizem algumas de suas biografias. Sofreu todas as censuras possíveis à medida em que sua obra ia crescendo, todos os sofrimentos iam sendo-lhe impostos, através de críticas ferozes como de "imoralidade, extravagâncias, literatura inútil (...)"

Entende-se, pois, que ao fazer este "encontro de desleituradas", Lúcio Cardoso se defronta com outra maneira de interpretar seus precursores: a de aproximar Baudelaire e Edgar Allan Poe, que por semelhança, pertencem a "raça dos seres predestinados e marcados desde o berço". Estes são os primeiros sintomas a partir dos quais sentimos "atração" para aquilo que Michel Foucault define o que nos é exterior, o rosto desconhecido do precursor, ou que não pertence a razão de nossa experiência:

... maravilhosa simplicidade da abertura, a atração não tem outra coisa a oferecer do que o vazio que se abre indefinidamente sob os passos daquele que é atraído, mais do que a indiferença que o recebe como se ele não estivesse ali, mais do que o mutismo demasiado equívoco como para que se lhe possa decifrar uma interpretação definitiva, - nada a oferecer ... "17.

Assim, a sedução do precursor, o ser exterior incita a recordação no sucessor, ou a representação de querer ser outro, o clandestino atraído por um elemento estrangeiro ao qual ele possa ou não se iden-

tificar. Se tomarmos como base este aspecto no encontro de desleitura, entendemos que através da atração e sedução, o outro assume a voz como um ato do precursor sobre o sucessor. Uma voz surge do vazio, das palavras que ainda serão ditas, um estranho desejo que vem de fora, a imagem do clandestino que se deforma e se transforma no ladrão das palavras, evocado pela figura invisível do precursor. Para Foucault, a linguagem é um discurso sem sujeito, isto é, uma experiência sem exterior, nada mais é do que a angústia de uma linguagem sempre recomeçada por esta atração que surge pelo desejo dissimulado de ser o outro, o "companheiro":

"no momento em que a interioridade é atraída para fora de si, um exterior se submerge no lugar mesmo em que a interioridade tem por costume encontrar seu recôndito: surge uma forma - menos do que uma forma, uma espécie de anonimato informe e obstinado - que desapossa o sujeito de sua identidade simples, o esvazia e o divide em duas figuras gêmeas embora não sobrepostas, o desapossa do seu direito imediato ou seja EU e levanta contra seu discurso uma palavra que é indissociavelmente eco e recusa."¹⁸

Poderíamos dizer que a causa deste cruzamento de leituras ou desleitura que Lúcio Cardoso faz dos antecessores de outras literaturas, produz também o efeito do "*Clinamen*" como primeira forma de desvirtuar ou se afastar da identificação com seus precursores. Para Harold Bloom, o "*Clinamen*", como categoria crítica, é uma evasão no texto, seguindo a inclinação dos desvios de leituras, inclinação ou rebaixamento que também utiliza a ironia para combater ou desvirtuar a crítica e os críticos. Etimologicamente, "*clinamen*" vem do grego "*clisis*" e do latim "*clinamen*", que significa "declinação, pender, evasão ou desvio". Da mesma forma Bloom aproxima o "*clinamen*" da "ironia", porém, de uma ironia feita através do

desvio. Este desvio é também entendido como uma queda do "sujeito", na relação de poeta a outro poeta, no caso, o precursor. Trata-se de processo semelhante ao que, na gramática latina, ilustram o caso genitivo, dativo, vocativo e acusativo, todos eles desvios do nominativo, a forma nominal que antecede todos os casos e faz o papel do sujeito. Desta associação se deduz que Edgar A. Poe é este sujeito que se encontra num momento fora de seu tempo. Através da ironia em seu sentido mais amplo, quer dizer, tanto a ironia socrática quanto a romântica, geram-se formas sutis da dissimulação do sujeito. Característica também da concepção desconstrutivista que não se importa se o sujeito, na visão socrática, toma uma atitude de auto-subestimação diante dos outros aos quais ele pretende atingir, ou numa visão romântica, que se apóia na teoria do absolutismo do EU como uma forma de subestimação da realidade, desviando seu sentido através da própria ironia. Ao tentar deslocar a influência da interpretação baudelaireana de Poe, o que parece ter conseguido Lúcio Cardoso é estender um pouco mais a influência do precursor sobre o sucessor. Trata-se da influência no deslocamento entre tempo e identidade, afirmando o EU SOU como um desvirtuamento das interpretações críticas:

um crítico será mais ou menos valioso que outros críticos apenas (e precisamente) na medida em que um poeta é mais ou menos valioso que outros poetas. Pois os críticos, como os poetas, devem se deixar encontrar por uma abertura no precursor. A diferença é que o crítico tem maior número de pais. Seus precursores são poetas e críticos. Mas, na verdade, poetas e críticos são igualmente os precursores do poeta, fato que se torna cada vez mais visível à medida em que passa a história.¹⁹

Acreditamos que quando Lúcio Cardoso escreve sobre Baudelaire e tenta resgatar inicialmente a figura de Poe, logo a seguir ele demonstra ter sido também influenciado pelo pensamento desses precursores e pela noção

do desvio ao interpretar de que não se é apenas "EU SOU", mas "eu também sou". Através desta captura ele parece encontrar-se num duplo combate: primeiro, o de não aceitar as posições dos modernistas brasileiros que buscam na linguagem a unidade de um pensamento; e, em segundo lugar, ao tentar destruir a harmonia do historicismo crítico e literário, torna-se também um escritor que se liberta de alguns "venenos" através da crítica como construção de uma autobiografia. Assim, neste cruzamento de leituras, já não se sabe mais quem é o dono da voz ou da linguagem verbal que constituem e conduzem o texto. O resultado que parece produzir o texto de Lúcio Cardoso é o devir a se tornar também um "plus", um misto de revolta e mistério para o leitor. Este leitor se constrói a cada nova leitura, assim como se construíram Baudelaire, Poe ou Lúcio Cardoso. Este leitor se reproduz em sua aguçada crítica e na revolta que absorve dos inúmeros textos conhecidos ou já esquecidos, que sempre nos chegam através da figura de outros escritores ou dos mestres precursores da mitologia literária. Cabe aqui uma transcrição por extenso da posição de Lúcio Cardoso em relação a um de seus precursores. Para melhor entender que no momento em que escrevia (1944), o pensamento do homem ou artista Baudelaire era um constante processo, e não um fim com um toque de súplica:

Baudelaire é um desses poucos que soube arrancar da sua iniquidade um tão lúcido e amargo clamor de desespero. Nem mesmo a voz de Verlaine, nos seus mais eloqüentes momentos, consegue uma tão profunda e trágica ressonância. É que Verlaine soube gemer depois de se achar livre, ancorado à sombra da Igreja. E Baudelaire jamais foi livre. Os seus gritos são os de um prisioneiro. E mesmo esse oceano de fraquezas que foi Proust, mesmo esse Proust em cuja carne o vício marcou as suas mais terríveis e esplendorosas chagas, consegue ultrapassar a emoção do criador das "Flores do Mal". É que Proust desceu ao mal como quem desce ao destino último, à lama de

onde não é possível mais subir, onde nenhum raio de luz penetra, onde tudo se cala como num deserto. E quando Baudelaire fala, sentimos que é a miséria da nossa própria condição, sem forças para permanecer na noite obscura da queda, consumida por essa tremenda noção do pecado que marca as suas costas como uma cruz de sangue. Verlaine gemeu o que foi, num passado por ele inteiramente renegado - Proust o que é e o que será eternamente - mas Baudelaire injuria a fraqueza que o atirou tão baixo, quando o destino, ele bem o sabe, é subir a todo momento, é subir tão alto quanto mais baixo ele desceu. Não foi dos outros que ele exigiu a prova do seu resgate. Certo, nada existe de mais pateticamente estéril do vício sem gênio. E quando assistimos a passagem deste destino em combustão, sabemos que é desse fogo que ele faz nascer as suas qualidades mais reais e mais secretas, que é nesta chama que ele vai purificar o que de melhor existe na sua vida. Eis como escreve no período mais atormentado da sua existência, pouco antes do aparecimento das "Flores do Mal":

"Descontente de todos e descontente de mim, queria resgatar-me e enobrecer-me um pouco no silêncio e na solidão da noite. Alma destes que eu amei, alma destes que eu cantei, fortificai-me, amparai-me, afastai de mim a mentira e os vapores corruptores do mundo; a vós, Senhor meu Deus, concedei-me a graça de produzir alguns belos versos, afim de que eu possa provar a mim mesmo que não sou o último dos homens e que eu não sou inferior a estes que eu desprezo²⁰.

c) Da crítica a Edgar Poe

*O terror é a época da criação
no centro das catástrofes.
Lúcio Cardoso*

A tentativa de estabelecer uma sistematicidade na análise dos textos de Lúcio Cardoso, enquanto crítico, abordando a vida e a obra de seus precursores, é motivo para dedicarmos aqui uma atenção especial a seus ensaios, nos quais ele se detém mais sobre a figura do autor de "A Filosofia da Composição".

No primeiro texto de 1946 intitulado "*Edgar Poe*", o jovem ensaísta já anunciava seu desejo de falar sobre a figura não do homem, mas sim de um "homem", opção em que recai seu encantamento intencional pela presença do precursor. Como leitor de Baudelaire tanto quanto de Poe, o crítico brasileiro não dissimula sua escolha e tenta desta forma resgatar a figura original do precursor. Sabe-se que para se resgatar essa idéia não original e mimética, se faz necessário conhecer o pensamento ou teses sobre aquilo considerado como o mais novo, o inusitado; avaliar os juízos de valor emitidos por qualquer crítico de uma época passada, e para considerá-lo como tal é necessário também entendê-lo dentro das circunstâncias desta época e intentar situar-se em seu ponto de vista. Não se pode esquecer que as influências que se exerceram em toda a formação e conhecimento sobre as obras de criação e de crítica são levadas pelo nosso desejo em adentrar sempre um pouco mais no universo do outro. Em relação precisamente a esta questão do gosto, da influência ou da imitação em arte, assim se refere T.S.Eliot à influência de seus precursores:

Um poeta da grandeza suprema de Shakespeare apenas pode influir; só pode ser imitado. E a diferença entre influência e imitação é acreditar que a influência pode fecundar, em tanto quanto a imitação -

*especialmente a imitação inconsciente - a única coisa que se pode fazer é esterilizar.*²¹

Porém Lúcio, a exemplo de Baudelaire e Poe, se sente como um estrangeiro em relação a sua própria língua. O que eles buscam em comum na leitura de outras literaturas é a identidade de um modelo de criação. Como acredita Eliot, é preciso sempre criticar o crítico como a si mesmo, sabendo que o crítico não pode criar um gosto, mas levando em conta a questão da influência dos poetas maiores e da crítica literária sobre ele: "Além disso, a imitação de um escritor em língua estrangeira muitas vezes pode resultar mais proveitosa, exatamente porque não se pode enganar-se de todo".

Nestes trajetos de leituras e reelaboração de escritura, Lúcio Cardoso percebe que vida e a obra de Poe se inter-relacionam, mas não podem ser confundidas. Novamente aqui se impõe a questão do estrangeiro em sua língua. A exemplo de Poe, trata da questão dos homens de gênio, como aqueles que ao tentarem fazer uma avaliação de suas vidas concluem semelhante ao poeta de *"Annabel Lee"*, que é ele um homem de desejo de mutabilidade de vida centauríca como um impulso, uma paixão - um anelo de desdém pelo presente e um ardente desejo pelo futuro. Esta postura se reafirma quando percebemos a criação da figura do predecessor que paira sobre nossas cabeças, a figura de Poe e Lúcio como estigma de alguns poetas que não conseguem se adaptar a uma sociedade e que só "através da história e da literatura conhecemos alguns homens de duas vidas, mas de dois seres diferentes numa só vida, sabemos de poucos exemplos."²²

Pode-se dizer que ao selecionar Poe como seu tema crítico ou biográfico, o escritor de Salgueiro faz uma opção de "estilo", pois a formulação do estilo produz uma atividade individual, ao mesmo tempo que

designa seu autor. No entanto, se for considerada esta categoria a nível de interpretação, concluímos que a função da obra escrita difere da figura do escritor. A figura do "homem" apenas se individualiza na medida que produz obras individuais, porém o registro de sua marca através da assinatura é a única chave da relação obra-escritor.

A perspectiva de Lúcio Cardoso ao analisar a figura de Edgar Poe e tentando se deter quase que só nos dados biográficos do poeta, nos leva a pensar que não existe nada no ser humano que não possa ser também uma mentira. Aquilo que se denomina de conteúdo de verdade de uma obra, pode ser, em última instância, também uma verdade vazia de conteúdo, de caráter mimético, funcionando como uma rede de interligações à qual os teóricos chamam de o mundo da "representação". Cabe dizer que Lúcio tenta ser um narrador crítico da vida de Poe e se dispersa quase que totalmente em sua própria subjetividade ou autobiografia. Ao escrever a vida do outro, ele está escrevendo sua própria história.

Nesta maneira de situar o artista no seu tempo, Lúcio afirma que isto permite entender o terror que o poeta de "O Corvo" associava à idéia de progresso, à idéia do homem-máquina perdido na multidão - trucidado pelos mecanismos de uma modernidade - que aniquila a poesia e o caminho pelo qual ela deveria seguir. Assim, podemos entender o temor de Poe, eternamente renovado (tal como o de "*William Wilson*", personagem atormentado pelo vazio enorme de uma dupla identidade) e formas de diversas alegorias que "sustentam o assassino de um homem e de sua própria consciência". Além disso, ele diz que o atormentado poeta conheceu os dois lados da vida: o da fama e o do fracasso; do bem e do mal; a passagem da glória rápida e fulminante como escritor a uma trágica trajetória na vida pessoal, cujo medo desencadeava todos os horrores de sua alma.

No que se refere a sua produção intelectual, Lúcio diz que sua poesia é "considerada como a de um jovem poeta que poderia se tornar um grande poeta". Quanto às suas histórias e prosa, o crítico diz que a característica da sua ficção mostra que não é apenas contar uma história, mas também desenvolver uma nova idéia. Podemos considerar este momento como uma "postulação simultânea", vale dizer, a relação que existe entre época e produção do artista. Em outras palavras, mesmo que o artista busque em sua época manter uma sintonia de idéias e comportamentos determinantes a ele, o artista poderá fugir à regra, ora estando mais à esquerda, ora ou à direita, num movimento oscilante, ao tentar dar testemunho fiel da realidade, porque não consegue transmitir a mesma antiga imagem mimética.

Deste modo, Lúcio Cardoso cria uma "teoria do gênio" em torno da figura de Edgar A. Poe, como definição de uma identidade da "nação" americana. A vida do escritor não é somente analisada neste aspecto, a nível biográfico, como o artista de uma nação que o rejeita, mas a postura de nosso crítico converge ao ponto de mostrar a genialidade do artista, como o primeiro momento do surgimento na América do sujeito moderno como um ser dividido. Esta cisão da modernidade define a vida de Poe, a de Baudelaire e a do próprio Lúcio Cardoso como ruptura com o mundo "moderno", e, conseqüentemente, com o nacional, vazio que existe entre a elaboração da obra de um escritor e seu resultado como produto de uma terra:

Para os que na América não amam o esplendor desse sol que tudo ofusca, para os que acreditam nas nuances e na possibilidade de realizar alguma coisa através desse reino sem sombras, que é a noite, o nome de Edgar Poe vale como um símbolo, pois ele é o primeiro sintoma de uma revolta, o primeiro germe, o primeiro grito contra esta terra que de tão forte ousa se impôr como mais poderosa do que o homem. Fora a vontade de Deus, nada existe na terra de mais poderoso do que o homem - e o homem pertence ao

*mistério, do mistério é o seu destino e a história da sua passagem entre as formas deste mundo.*²³

Desconstrói-se dessa forma um dos pilares do modernismo de 1922, a identidade modernismo-nacionalismo. Portanto, ao apontar esses aspectos da vida e obra de Poe, o que Lúcio oferece à nossa observação imediata é que o elemento determinante de sua genialidade é a tendência de levar aos limites extremos, em todos os sentidos, os seus próprios limites, como artista ou como homem. Incapaz de construir uma alteridade própria, Poe consegue ao menos ser uno na busca do seu outro eu. Uma construção de sua duplicidade que ele constrói em sua obra como reflexo de sua vida, um desejo de ocupar o lugar do outro. Este outro só pode ser entendido em sua obra, como o espaço onde um determinado sujeito pode fazer outro tipo de leitura. Isto torna-se possível a nós, leitores, que insistimos em entender este sintoma da dualidade, como na visão crítica de Lúcio ao se referir sobre o sintoma da duplicidade que aparece de novo em outro texto que transcrevo, novamente, por extenso:

Quero falar aqui de um homem cujo ser esteve perpetuamente dividido em dois, não por simples sentimentos antagônicos, como tantas vezes nos sucede, mas visceralmente dividido em partes irreconciliáveis, inimigas e desconhecidas entre si. Não havia nele uma postulação simultânea para Deus e para o diabo, mas nele Deus e o diabo eram partes bem opostas e distintas, não de bandeiras confundidas às vezes, mas cada qual erguendo do seu território o pendão solitário. Através da história e da literatura conhecemos alguns homens de duas vidas, mas de dois seres diferentes numa só vida, sabemos de poucos exemplos. Só o destino nos revela o drama que se passa na obscuridade, através de um poeta que é conduzido ao hospício ou de um cadáver que se balança num beco de Paris, como sucedeu a esse infeliz Gérard de Nerval. Desde cedo Poe percebeu no seu íntimo os sinais dessa contradição, e desde cedo, sem poder refrear a força desses ideais antagônicos, traçou para si uma teoria poética onde os extremos se misturavam - a beleza e a morte. É ele próprio quem nos confessa

ainda em plena mocidade: "Eu não podia amar senão onde a morte misturava seu sopro ao da beleza". Ora, a morte, essa deusa egoísta e ciumenta, sabe bem que preço cobrar aos seus apaixonados - e se desde cedo o poeta misturou-a ao seu ideal de beleza, saberia muito bem como fazê-lo pagar o preço desse estranho capricho. Não é excessivo afirmar, pois, que ao evocar o nome de Edgar Poe, estamos frente a uma das mais dramáticas e dolorosas histórias que o destino literário já escreveu nas suas páginas. Sei que para muitos o nome de Poe não se equipara ao dos maiores poetas da língua inglesa, pois não vêm no artista genial que tão profundamente cantou o "ídolo chamado Noite", senão um narrador de histórias macabras ou, no máximo, o criador do chamado romance policial. Que seja isto, que seja mais até, mas que sobretudo, não seja para nós apenas isto.²⁴

Lúcio Cardoso lê as vidas de Edgar A. Poe e Baudelaire como um texto, ou como um texto cindido em dois que convergem para uma autobiografia. Se considerarmos essa análise na perspectiva teórica da angústia da influência, podemos vê-la, novamente, semelhante ao estágio do "*Clinamen*". Ao tentar se deter mais na figura biográfica de Poe, sua intenção se reafirma ao mostrar como o poeta foi injustiçado e discriminado por críticos e artistas que o viam apenas como um simples narrador de histórias e contos. Mesmo que tenha sido primeiramente reconhecido na Europa, o escritor americano não nos deixa só o legado do poeta desconhecido, ao contrário, deixa seu conhecimento e credibilidade crítica no "Princípio Poético", um fruto do reconhecimento de sua genialidade. Descobrir esta genialidade se tornou uma missão para Baudelaire ao introduzir o pensamento do "*étranger*" em seu país. Talvez seja este o motivo porque durante longo tempo o poeta permaneceu à parte dos seus contemporâneos americanos, pois sua natureza, diziam alguns de seus companheiros, "nada representa o que é nosso". Alguns achavam-no do tipo trapaceiro, mentiroso e acreditavam que seu horror era artificial, mas

ele dizia que "o horror era o da alma". Assim, Lúcio Cardoso afirma que Poe não podia agradar literalmente ao público, pois o acúmulo dos devaneios noturnos, levavam sua literatura para um caminho de almas dilaceradas, de vida, morte e decomposição. Desta forma, Lúcio adota a posição da incompreensão artística, tentando se evadir de seu tempo:

Se situarmos Edgar Poe na época em que viveu, compreendemos o motivo do seu fracasso e porque o escárnio desde então nunca mais abandonou os seus lábios. Se passearmos este sombrio poeta que não sabia reconhecer a beleza sem o sopro da morte, na colmeia ativa e interessante que toda a nação americana representava naquele tempo, compreenderemos perfeitamente bem o seu horror pela lenda do progresso, pela falta de gosto generalizado, pela idéia moderna e social do homem máquina, por todo este complicado mecanismo gerado para trucidar o Poeta e o seu sonho de unidade. Em nenhuma outra época da vida americana o burguês foi mais rígido e mais implacável do que no tempo de Poe - relembremos que a grande América abria então o seu caminho, o dinheiro começava a jorrar miraculosamente, lucros, empreendimentos, companhias de revistas ambulantes e circos percorriam incansavelmente o país de ponta a ponta, enquanto um frêmito de bem estar e necessidade do empreendimento agitava todos os espíritos.²⁵

Ao tentar revisar ou resgatar a figura do poeta, o escritor de Maleita busca, no movimento de "askesis", um tipo de sublimação ou purificação para o precursor. Com esta atitude ele encontra também um ponto de aproximação com seu antecessor, no culto ao "orfismo". Será a noite o ponto ideal e de equilíbrio entre ambos que oscilam entre "o nada, ou o excesso". Inicia-se, assim, o modelo de escritor-profeta ou maldito que se rebela contra tudo e todos. Parece que agindo assim ele pretende apresentar a nós, leitores, a figura do poeta como o testemunho de um destino singular, ou através deste homem, apresentar-nos tanto quanto Baudelaire o

início da inquietude da modernidade, brotando da solidão a incompreensão entre eles e a raça humana:

O que nos interessa aqui, não são os fatos, mas as causas. Não podia agradar literalmente ao público, esse acúmulo de visões e de casos mórbidos, essa constante divagação em torno da morte, da decomposição e da vida além-túmulo. As noites em Edgar Poe não pertencem ao cálido clima do sul, mas à ardente visão que banhava sua alma dilacerada, e são noites azuis e metálicas, cheias de vapores e máscaras de ópio, de vultos errantes e flores silenciosas desabrochando sobre túmulos, campos, palácios e lagos agitados numa atmosfera balouçante. Não são simples meia-noites de pacatas aldeias adormecidas e sem cuidados, mas noites de gala, como ele próprio as intitulou, onde coisas incorpóreas, solenes e musicais flutuam sobre os vales como a névoa que se esgarça nas montanhas. E que significa esse mundo convulso e povoado de seres sobrenaturais que a morte já levou há muito tempo e que ainda vagam, entre suspiros, sobre as campas mal fechadas? Tudo aqui é terror e remorso. Edgar Poe é talvez o primeiro poeta americano que vislumbra o mistério existente no homem e os abismos que o corroem. Decerto sua obra de poeta o revela mais do que os seus contos. É que o sobrenatural em Edgar Poe não tomou uma forma religiosa, não se abraçou a uma intuição mística cristã, mas como tantos homens do seu tempo, como os românticos ingleses e alemães, assumiu a forma dessa loucura imaginativa que iria criar tantos monstros famosos, fundindo o trágico com o grotesco e lançando em pleno domínio do sobrenatural, onde o medo não existe, a força enorme e destrutiva do terror. Só mais tarde, num Baudelaire por exemplo, assistiríamos, a fusão dos dois elementos através dos versos de um dos mais autênticos poetas cristãos que o mundo já produziu. Mas Poe, escravo do seu delírio, arrancava dessa consciência martirizada fantasmas que mal esboçavam o verdadeiro frêmito da sua alma ansiosa de paz e de unidade.²⁶

Surge novamente no seu texto a questão da duplicidade do artista, usando as palavras como metáforas de formas desmaterializadas. Semelhante a Baudelaire, eram Poe e Lúcio homens divididos, como partes

irreconciliáveis de uma mesma vida, como "morte e beleza", "deus e o diabo (...)" vivendo num mesmo corpo. O escritor de Histórias Extraordinárias percebia assim que estava inaugurando um outro ser dentro de si mesmo, um outro eu - o seu duplo, sua imagem, seu espelho. Ao passar os olhos sobre este sombrio poeta que não sabia reconhecer a beleza sem a morte, podemos compreender seu terror pelo progresso e ao gosto generalizado ou mesmo pela moderna e socialmente organizada idéia do homem máquina. Um outro ser capaz de destruir todos os mecanismos gerados pelo poeta a fim de matar o sonho de uma união poética e desmaterializada:

Neste homem que envolveu sua obra na solidão magnífica da Noite, encontramos o elemento "obscuridade" mais vezes e de maneira mais intensa do que na de qualquer outro. Há nesta vida hiatos enormes, pausas que não se explicam, desfalecimentos de que ninguém sabe a origem. Há vultos que passam sem que saibamos direito quais são seus nomes, há faces que se distinguem mal, há ações cuja intenção não compreendemos, há palavras cujo significado não percebemos direito. Mas de que vida sabemos nós todos os passos, quem poderá dizer que preencheu todos os hiatos que a necessidade estabeleceu no seu caminho, quem respondeu a todas as perguntas que lhe foram feitas pelo destino? Temos hoje um pelotão especial para refazer os silêncios e as pausas na vida dos grandes homens; como esses consertadores de bonecas, a força de colar e reunir pedacinhos, apresentam-nos muitas vezes um manequim de cera, uma espécie de cadáver rígido e sem sangue, uma triste cópia do homem que desapareceu.²⁷

O escritor de Mãos Vazias incorpora e problematiza em todas as potencialidades a atualidade de seu texto, atualidade aqui entendida como modernidade. Feito uma imagem surrealista que desponta de uma vitrine moderna, na qual um manequim a um canto observa displicentemente o passar do tempo do lado de fora. Agora não é só a força do jovem Lúcio Cardoso, mas é também a de Poe e Baudelaire, é também o despertar da

modernidade em Poe, como descobre Baudelaire no seu delírio máximo do *flâneur*:

Lembram-se de um painel ... escrito pela pena mais potente daquela época e que tem por título L'Homme des foules (O Homem das Multidões)? Atrás dos vidros de um café, um convalescente, contemplando a multidão com prazer, mistura-se através do pensamento a todos os pensamentos que se agitam ao seu redor. Tendo regressado recentemente das sombras da morte, aspira todos os gérmens e todos os eflúvios da vida; como esteve a ponto de esquecer tudo, se lembra e, com ardor, quer se lembrar de tudo. Por fim, precipita-se no meio daquela multidão em busca de um desconhecido, cuja fisionomia entrevista o havia fascinado, num piscar de olhos. A curiosidade se transformou numa paixão fatal, irresistível!²⁸

Neste sentido, vale lembrar a posição dos formalistas que percebem na "tradição literária", um processo de evolução que se alterna, modifica ou se resgata de tempos em tempos. Através deste processo, o escritor tenta "destruir uma antiga harmonia para formar uma nova a partir de velhos elementos"; harmonia a que Tynianov chama de processo de "estilização", já visto anteriormente, e que se assemelha ao conceito de representação. Assim, "representar o mundo" também é analisada, embora diferentemente, como uma das fases da chamada "*askesis*" e na qual o artista utiliza-se duplamente da metáfora como modo de sublimação ou expurgação para o sentimento:

Foi neste mundo caótico que certo dia brotou a lenda singular do Corvo. O inesperado fez sucesso e o ritmo marcado e fúnebre do poema converteu-se quase em música nacional. Poe viu-se aclamado do dia para a noite. Era, mais uma vez, a possibilidade da fortuna, o dinheiro que vinha bater à sua porta, a tranquilidade, a fartura, a calma dos dias vindouros. Nas redações de jornais, que já naquele tempo prenunciavam as atuais redações de jornais, começava-se a discutir um homem pálido e inspirado, um tipo inquieto e febril que declamava como se tivesse eletricidade no corpo. Edgar Poe percorreu algumas das principais cidades

americanas, realizando conferências. Por ele, conhecido em todo o país, começavam a morrer as mulheres que sempre morrem pelos homens de fama - as que desmaivam tomando éter, as que o traíam com tipos vulgares, as que o ameaçavam com escândalos e cartas desatinadas. Todos esses astros efêmeros ainda não tinham forças para sustentar esse trágico destino a caminho da consumação. Apesar dos amigos com dinheiro e propostas de fundação de jornais, a miséria mais do que nunca espreitava o poeta do "Corvo". Não sei se foi por esta época que ele escreveu a seguinte frase elucidativa: " A poesia nunca foi para mim um fim em si, mas uma paixão; e as paixões merecem ainda alguma consideração. Elas não devem e não podem ser excitadas em vista de mesquinhas compensações ou de recompensas ainda mais mesquinhas por parte do gênero humano". Se não foi por esta época que ele fez tal afirmação, pelo menos muitas vezes deve ter pensado de modo idêntico, pois afinal, cansado de vender poemas por miseráveis quantias, ia ele guardando para si próprio o melhor que compunha - quando compunha, pois agora o fazia cada vez mais raramente.²⁹

Curioso é que, muito embora o escritor de Dias Perdidos tente manter um distanciamento das posturas de Poe, em sua escritura se percebe a influência desse nos ambientes trágicos e na utilização dos espaços e de sombras lúgubres. O contato com sua obra desperta no crítico muito mais do que o interesse por um escritor de "mistérios". Ele também se transforma no escritor que vislumbra o mistério existente no "homem" e nos abismos que o corroem. O que então se deduz dos escritos de Lúcio é que a "*mímesis*", como forma de "representação da consciência", parece ter se instalado e se atualizado através de características motivantes; uma tradição intelectual e uma realidade que pode ser pensada pela sua maneira de representação do mundo.

O aspecto que Lúcio Cardoso aponta para que a obra do atormentado poeta possa valer mais que sua imagem é a do escritor em formação na "obscuridade" da noite, criando a solidão de seus fantasmas e

medos em meio a noites azuladas e regadas ao ópio. Criaturas errantes que o levam ao isolamento total, transformando a vida numa solidão trágica e a qual ele vai ingerindo ao longo de tão curta existência:

A noite, um invencível sentimento de medo o invadia - nestes momentos ele temia mais a solidão do que a morte. Era necessário que Mrs. Clemm, que velava sobre ele como verdadeira mãe, permanecesse pacientemente à sua cabeceira, acariciando sua fronte ardente, enquanto ele repousava, olhos semi-fechados. Mas assim que ele sentia a mão protetora, como uma criança gritava: "Não, não ainda não!". E pensando então no futuro que o aguardava, Edgar Poe dizia: "Temo os acontecimentos do futuro, não por si mesmo, mas pelas suas conseqüências. Estremeço ao simples pensamento de um acontecimento qualquer, mesmo o mais trivial, que possa agir sobre esta intolerável agitação da minha alma. Não tenho realmente horror do perigo, exceto no seu efeito absoluto, o terror. Neste lamentável estado de nervos sinto que mais cedo ou mais tarde virá o momento em que a vida e a razão me abandonarão ao mesmo tempo, vencidas na luta com este sinistro fantasma, o Medo.³⁰

Cabe, a esta altura da exposição, estabelecer algumas relações entre o pensamento de Poe e Lúcio Cardoso: é importante salientar o papel do *flâneur* e da excentricidade, que ambos desempenham, cada um deles é seu próprio duplo e ambos, profetas de si mesmos. Neste sentido, seus leitores são levados a um estado de paixão de tal modo que não mais aceitam a existência fora de suas proposições. É justamente neste ponto que a semelhança entre eles se impõe, porque é um tipo de atitude que nos remete ao estágio da "*askesis*". Nele o poeta mais novo se permite uma ascese que lhe possibilita, afinal, interpretar o papel artístico de seu precursor. Para tanto o escritor se vale de metáforas para buscar ou dissimular uma máscara e assim interpretar o papel do precursor num constante exercício, reafirmando o papel crítico da poesia e o culto à consciência poética, tão

caracteristicamente delineadas nas figuras dos dois. Concluimos, portanto, que, de seus artigos, o que brota e predomina é o movimento de correlações de forças, entre o precursor-pai e o sucessor-filho. Assim, para se afastar da questão da influência e do contato com outros iguais a si, o artista solitário e anacoreta cético busca atingir o grau de uma *"askesis purificadora"*. Sua ambição maior é fugir do olhar severo do poeta maior e conseguir atingir o que está fora do sentido daquilo que só pode ser dito apenas com a linguagem. Como lembra Rosemary Arrojo num trabalho dedicado à teoria desconstrutivista de Bloom, depois de Nietzsche e de Freud, depois da relação que se estabelece entre esses dois campeões da desconstrução do sujeito, não se pode mais retornar a um modo de interpretação que procure simples e inocentemente "restaurar" os significados dos textos e dos outros. Aliás, a *"askesis"* é considerada como um modelo de relacionamento ou de anti-relacionamento que pode desencadear ou frear a angústia da influência. Lúcio Cardoso deixa clara a posição irreverente de não querer se deixar dominar pela influência do poeta-pai, ao mesmo tempo que é atraído pelo fascínio que este exerce em sua obra. Como decorrência é talvez esta sua necessidade de escrever, como em frenesi, sobre os escritores e suas literaturas, uma forma sutil também de não se submeter à questão da influência (local), e da qual não consegue fugir, atraído que está por escritores (universais). Daí seu espírito atormentado e angustiado, sentindo a força e o poder de um olhar que o fascina e o liga ao predecessor, e, ao tentar se rebelar ou subverter esta imagem, através de sua escritura, Lúcio Cardoso desempenha a contento seu papel tão ou mais controvertidamente enigmático do que o de seus precursores.

d) Ainda Poe

*Eu sou um terreno planificado,
oco por baixo e cheio de dina-
mite.*

Lúcio Cardoso

Definir um tema tão intrigante quanto a tradição da modernidade, aceitar ou não a posição de ser um modernista, eis algumas das características do escritor de Inácio, que retoma em seus textos uma fidelidade crítica ou autobiográfica, mas profundamente moderna. Sua atitude parece ir contra o Modernismo, mesmo que este represente o momento de compreensão de uma determinada época que surge como um fato social ou ideológico e do qual já não se pode mais entender a não ser dentro do conceito maior que abrange a Modernidade. O moderno é conflitual, agrupado à idéia de criatividade e funcionalidade como primeira condição para serem aceitos seus objetos culturais. A força emergente do presente e moderno move e produz a civilização do futuro. Assim, atualizar a tematização sobre história se confunde num eixo bipolar entre Antiguidade e Modernidade. A modernidade implica a função e o conceito do tempo presente, reaparecendo sempre como uma causa interior e persistente, com um ideal próprio que modela o novo de cada época. A modernidade é um sintoma, alguma coisa que está por vir e que se apresenta especialmente peculiar aquilo que nos aparece como estranho e novo. O novo deve permanecer a sombra do historicismo, inaugurando um outro tipo de tradição literária. Assim de modo sutil e até disfarçado, Lúcio Cardoso adentra nessa tradição atravessando o olhar dos poetas precursores, desvendando o passado de seus fantasmas, mostrando sonhos ou diabolizando seus desejos. Do

mesmo modo sua escrita reflete a angústia de um poeta menor, não de valor literário, mas de seus sentimentos em forma de revolução da alma e da palavra, aspirando ser talvez um "poeta maior". Com a mesma intensidade, ele se alimenta do hùmus das idéias e das palavras do eterno retorno em Nietzsche. Assim ressurgue o crítico ousado que desafia seu presente, acenando os nomes dos fundadores de uma modernidade literária como uma nova possibilidade. A história interior do artista não depende da história exterior do homem, e até se poderia trocar uma pela outra, ou a seu exemplo tentar se esconder sob uma sombra ou máscara de seus precursores no artigo "*Ainda Edgar Poe*":

Assim prossegue a grande tradição iniciada por Baudelaire e sua profecia de que a luz soturna emanada desse grande poeta jamais haveria de se apagar, pelo menos enquanto a Poesia ocupasse um lugar de importância e os homens dessem às obras de arte o lugar que elas merecem. E é sem dúvida bizarro que, desdenhado e esquecido tão obstinadamente durante o tempo em que viveu, Edgar Poe assumiu em nosso tempo uma tal proeminência e, acima dos poetas de sua terra, erga tão alto o facho da poesia, através dos obstáculos e da má vontade dos seus conterrâneos.³¹

Não quero dizer que o escritor da Crônica da Casa Assassina, à semelhança de outros, acredite que Poe seja só um seguidor do movimento romântico, um sucessor dos chamados "novelistas góticos", mais que isso. Ele sabe que o criador de "A narrativa de Arthur Gordon Pym" não é só um provinciano fora do seu lugar, mas aquele que também não pertence a nenhum lugar, como um estrangeiro desprezado. Um estranho, conhecido fora de sua língua, um cosmopolita americano que não consegue viver dentro de seus limites. Assim é Poe, um manancial de teoria em sua "Filosofia da Composição" quando trata sobre a estética ou arte poética. Não podemos considerá-lo somente como o crítico que promulgava leis para a

poesia, mas é necessário que se diga, que sua maneira de escrever era peculiar, pois só escrevia o que queria escrever. Por isso, ele buscava um distanciamento do poema longo, repudiando-o e falando sobre a impossibilidade de se escreverem grandes poemas. Estes deveriam ser substituídos por pequenos poemas alinhavados. Para ele a totalidade de um poema devia responder a um estado anímico, bem como possuir uma intensidade do início ao fim. Não se pode, entretanto, dizer como T.S.Eliot que "o que Poe disse serviu de grande consolo para outros poetas igualmente incapazes de escrever um poema longo".³² Eliot vai mais longe em sua irônica crítica ao dizer que é duvidoso acreditar que talvez o poeta do Corvo pudesse apreciar as partes mais filosóficas do "Purgatório" de Dante. Assim, Lúcio Cardoso um crítico em estado de graça com o predecessor, busca uma disfarçada imparcialidade para julgar a figura do poeta. Armandando-se de todo conhecimento de que dispõe para falar da vida do homem da multidão, arremata por trás de uma duvidosa neutralidade:

Não sou eu quem o diz, e sim Julien Green, magnificamente, neste terceiro volume do seu "Journal" que acaba de nos chegar da França: "Relendo Metzengerstein" de Poe, perguntei a mim porque seu país se mostrou tão injusto em relação a ele. Sem dúvida, os leitores daqui (América do Norte) acham-no mórbido, e é desagradável à América ser representada por um poeta tão malsão. Ela o repudia com maior força ainda porque traz em si o desequilíbrio do qual o gênio de Poe e como a flor tenebrosa, o grande lírio noturno entre os dedos da Morte".

Ora, Julien Green também nasceu nos Estados Unidos, se bem que tenha sido criado na França - e também pode ver de perto o fenômeno dessa alma coletiva - e secreta, desagregada e tendendo para a obscuridade dos sonhos indevassáveis, tudo enfim o que palpita em segundo plano na alma das raças, e que produz flores monstruosas como a poesia macabra de Edgar Poe, notas dissonantes, solenes e elevadas na sinfonia comum das obras de arte que seguem a tradição. Ou melhor a tradição é Edgar Poe, ele o que

soube arrancá-la do caos e da noite do seu tempo ... modelando-a aos nossos olhos para a eternidade. Não nos enganemos se tantos procuram apresentar Walt Whitman como o poeta nacional: o poeta de uma determinada forma de governo, sim, mas jamais o cantor dessas formas ricas e misteriosas que perpassam no fundo obscuro e adolescente dos povos. ³³

Usando como pretexto a tradição literária do poeta, um remanescente de vida tão confusamente perturbada pelo medo, pela paixão e ficção, Lúcio Cardoso traz à tona uma série valiosa de biógrafos e estudiosos do inventor do corvo. Desfilam nas linhas desse texto nomes como o de Julien Green, assinalado como um profundo conhecedor da vida de Poe. E nos perguntamos: Será o mesmo romancista de Leviatã e de Adrienne Mesurat? E sem dúvida é ele, o escritor do dilaceramento do ser humano imerso existencialmente na luta entre o bem e o mal, em cuja obra domina o medo patético dos personagens e o desvário do mundo. É ele que é evocado pelo crítico brasileiro para nos falar de Poe, com a autoridade daqueles que sabem o que significa ser considerado símbolo de uma nação. Neste sentido, o crítico post-modernista nos parece o progenitor de uma nova tradição literária que passa pela influência dos poetas maiores, na mesma trilha que pisaram Hawthorne, Poe, Whitman, Baudelaire até a chegada do escritor de Salgueiro. Porém, não podemos comparar as vidas desses poetas, pois cada um se distingue do outro por suas diversidades. Assim, como Baudelaire e Poe carregam consigo o estigma do mal da modernidade, o peso de uma vida atormentada, inquieta e uma obra que beira os limites da normalidade, do mesmo modo aparece também Walt Whitman, como um representante da nacionalidade americana. Como faz a maioria da crítica, Whitman aparece para representar um modelo em nome da democracia, ou como poeta-símbolo de uma nação comportada e a seu lado surge o poeta de "Lenora":

Sua vida, aparentemente desconexa e perturbada por tão grandes claros de silêncio e de incompreensão, nada mais é senão a "montagem", para falar em linguagem teatral, desse grande drama processado no escuro das consciências. A vida de Edgar Poe, não é apenas a vida do homem que inventou o Corvo - melhor do que isto, é o desenrolar da ficção de um grande romancista da sua terra, desde Nathaniel Hawthorne, que misteriosamente se vai ligar a esse fundo torturado e sinistro onde se alimentou o poeta de Ligéia.³⁴

Caberia, pois, aqui perguntarmos a respeito dos livros e textos de crítica literária que muitas vezes nos são apresentados ou identificados como biografia. Esta é uma diferença entre o artigo de Lúcio Cardoso, basicamente crítico, e a relação dos biógrafos de Poe, que ele fornece para se ter uma compreensão da vida do poeta. Seu texto torna-se fonte de conhecimento e pistas para quem deseja mergulhar na vida do escritor das novelas policiais, indo atrás da análise de seus observadores mais astutos. Surgem, então, a nossos olhos, nomes de ilustres desconhecidos que de certa forma ajudaram a construir parte da mitologia literária, a exemplo de Marie Bonaparte, Edmond Jaloux³⁵ ou Hervey Allen, desprezando notadamente o "tirano" Rufus Griswold.³⁶

A lenda contada por Griswold nos diz que Poe se tornara, então, diabolicamente possuído e vagava pelas ruas como louco. Em seus últimos escritos, como em "Marginália", ele, entretanto, nos sugere resistir às pressões como um pensador solitário. Assim, ele denuncia a moderna filosofia reformista pela qual se aniquila o indivíduo em favor do aumento das massas. E é lutando com suas palavras que Poe torna-se conhecido, fazendo com que o simbolismo francês, principalmente através da figura de Baudelaire, reconheça a fórmula lógica de Poe, bem como o papel da crítica que contribui para formar o poeta maior que consideramos ainda hoje:

Aqui temos recém-chegado da Europa, o último livro de pesquisas em torno dos agitados dias que o poeta viveu em Boston, em Richmond e em New York: e o ensaio de Edmond Jaloux sobre Poe e as mulheres, ensaio dedicado a Julien Green e que vem continuar a cadeia que une todos os grandes poetas e escritores norte-americanos, na compreensão dessa figura única de sua história literária. Edmond Jaloux como Marie Bonaparte, como Emile Lauvrière, como Hervey Allen, como tantos outros, debruça-se aqui sobre o jogo estranho desses amores simultâneos e desordenados, tentando em vão estabelecer uma ordem para o caos, tentando elucidar, fixar Poe numa atitude definitiva, excluindo todos os resíduos de sombra e inconsequência de suas atitudes - como se fosse possível, como se não devessem para sempre permanecer no segredo da morte a solução de tantos pequenos e grandes enigmas familiares, como se afinal a vida de um poeta dessa natureza já não fosse por si mesma um mistério insolúvel, um drama obscuro cuja palavra final só encontramos na mão de Deus.

De qualquer modo, todos esses livros e ensaios servem para nos provar que a estrela de Edgar Poe brilha de um modo cada vez mais nítido - não importa com que cor, mas no fundo negro onde se elevou, sua luz estranha cada vez aclara mais a desolada madrugada em que vivemos.³⁷

Desse modo, familiarizamo-nos com nomes dos estudiosos da vida e da obra do poeta maldito da América e que, geralmente, aproximam uma e outra de sua biografia. São encontros de textos que nos remetem a outros textos, e que, nas desleitura praticadas por Lúcio Cardoso, uma dupla leitura se desdobra. Em primeiro lugar, por considerar a leitura desses críticos determinante para o estado de espírito do "eu" leitor. E em segundo, ou inversamente, porque o estado de espírito do leitor é o que determina suas opções de leituras.

Com seu Edgar Poe, Marie Bonaparte fez um apurado estudo psicanalítico sobre o homem e sua obra. Usando o método da interpretação dos sonhos, ela analisa a obra do criador do "Gato Preto", descrevendo-a dentro de ciclos, que são classificados em torno de um

personagem tipo³⁸. Ela acredita que para os poetas, a criação tem um "alto valor catártico" e, por isso, aproxima Baudelaire de Poe no sentimento que considera como "a sublimação do sadismo nas obras do poeta". Seu estudo é uma interpretação que utiliza o método biográfico e no qual ela se detém somente em sua biografia em vez de estudar o texto em si mesmo. Este modelo, mesmo dentro de sua especificidade, deixa escapar o que constitui a essência de uma obra e sua originalidade: "a forma e o estilo". Mesmo que Marie Bonaparte aplique o aprendizado das teorias freudianas no que implica os processos psíquicos da "condensação, simbolização, deslocamento ou dramatização", ainda assim não consegue fugir das "leis da lógica", à qual toda obra literária parece ter que se encaixar. É o que podemos deduzir em suas palavras:

Os mesmos mecanismos os quais, nos sonhos ou pesadelos, governam a maneira pela qual os nossos desejos mais fortes embora mais cuidadosamente escondidos são elaborados, desejos que freqüentemente são os mais repugnantes a nossa consciência, também governam a elaboração dos trabalhos de arte. Como nossos sonhos, os desejos e as fantasias nos trabalhos de arte, representam um tipo de válvula de escape para os instintos reprimidos dos seus criadores, assim como do público. Se Poe não possuísse o gênio literário que o capacitou a sublimar seus impulsos na arte, ele com certeza poderia ter passado parte de sua vida na prisão ou no sanatório.³⁹

Parece que o papel da crítica é o de alimentar-se de textos que nos levam inevitavelmente a tantos outros, nos quais somos seduzidos pelo escritor e dos quais torna-se difícil encontrar uma espécie de estilo. E o estilo determina um artista, a construção dúplice de um sujeito em processo, na medida em que demonstra uma originalidade, uma peculiaridade. Sem dúvida é essa mesma peculiaridade que se observa em outro biógrafo de Poe, Hervey Allen. Seu nome surge no artigo "Ainda Edgar Poe", apenas

assinalado. Porém, com esta referência em meio a tantas outras, Lúcio marca sua escolha pelo seu precursor maior. Seu texto não traz uma tessitura biográfica, mas sim informação jornalística e crítica literária. Desta forma, entendemos o chamamento ao leitor desatento, o modo como ele acha importante, que para se conhecer a obra de um escritor, deve-se também saber de sua biografia, construindo assim sua autobiografia. E são as referências textuais que nos incitam a ver na biografia que Hervey Allen escreveu sobre o poeta de "Israfel", que sua contribuição para a literatura é o maior e mais pertinente brado de permanência na posteridade. Há um grande número de Vidas de Poe, diz o biógrafo americano e afirma que Israfel não é uma "biografia ficcionalizada", mas um fato biográfico, "é uma biografia e não um texto crítico ou uma bibliografia dos escritos de Poe". Hervey Allen compara-o ao anjo Israfel metaforicamente, pois seu texto é enunciado de locais, datas e fatos relacionados por amigo sobre a vida do controvertido escritor. São suas palavras:

*A lenda do homem é enorme. Um dos poucos nomes literários americanos que não pode ser mencionado sem despertar interesse, em todos os lugares dos Estados Unidos, é o de Edgar Allan Poe. Ele é um dos poucos de nossos poetas que desfruta dos pré-requisitos de uma fama completa. Por qualquer que seja a razão ela é por si só uma conquista gigante, e merece a atenção de uma biografia cuidadosa e completa, livre da propaganda sensacionalista, das teorias favoritas dos especialistas, e da conversa sentimental ou moralista (...)*⁴⁰

Para Walter Benjamin, é na escrita que o homem tenta se apossar dos conceitos e imagens criados por sua vontade, e com as palavras tenta revestir seus sentimentos. Assim, as categorias narrativas passam a ter

um deslimite da alma humana, onde o sujeito se opõe à categoria da memória. Para discernir a oposição que existe entre esquecimento e memória histórica, Benjamin diz que o esquecimento não é somente uma forma de apagar um fato, mas é também uma forma de romper com a memória. É o movimento benjaminiano de "ausência e presença" da linguagem. O que não podemos esquecer é que ambos formam um duplo movimento, com uma função de recolhimento e dispersão do sujeito, através da linguagem. A linguagem é assim a causa deste movimento de reconstituição e rememoração, a responsável por sua ausência, sua morte e/ou esquecimento das coisas essenciais a nossa existência.

e) *O Diário do Crítico*

O terror não é um movimento de abertura e de esclarecimento, mas ao contrário, uma ocasião de fuga, uma possibilidade de segredo e de renúncia à luz do dia.

Lúcio Cardoso

O movimento de recolhimento e dispersão ou desleitura chama atenção nos escritos de Lúcio Cardoso, como uma tentativa de resguardar o sujeito reprimido. Feito personagens de almas aprisionadas, saídas dos contos de Hawthorne ou Poe, sua linguagem é assim rearticulada no "Diário de terror". Ele escreve no "diário" seus medos e como homem reflete sobre a vida e sobre sua obra como um dever, tentando levar seus princípios a uma prática. Uma exata e minuciosa descrição de seus sentimentos conduzem-no a uma aprovação ou censura do que lhe surge como novo. Semelhante a seus precursores, o escritor da Crônica da Casa Assassina retoma temas, como a obscuridade e a solidão, como símbolo da modernidade de sua obra, transformando a representação da realidade em realidade da representação. São sentimentos como a solidão, o medo e a desesperança que ele escreve tristemente e compara-os como sendo "pausas" que não se explicam na vida, feita de hiatos enormes, na vida de todos os homens ou de todos os grandes homens:

Sei que d'agora em diante todos os meus escritos, bons ou maus, devem traduzir o sentimento da mais desesperada esperança. Desesperada porque não acreditando mais no tempo em que vivo, nem em suas possibilidades e nem em sua sobrevivência, isto deve me causar pânico, como todas as transformações essenciais; esperança porque é o homem novo que vislumbro além dessas ruínas. Do momento em que reconheço isto, é criminoso da minha parte não precipitar o caos - é retardar o começo e pactuar com a

sobrevivência dos cadáveres. Minha mais constante vontade deve ser a de um arrasamento contínuo. Meu trabalho é o de desagregar e fazer empunhar armas. Por que aí vem o tempo em que não subsistirá pedra sobre pedra como diz o evangelho. E o novo homem que deve surgir me impregna de tal entusiasmo, sua intuição me faz vibrar numa tão impetuosa corrente de vida, que eu muitas vezes hesitante ainda, não posso duvidar mais e caminho no mundo conhecido como entre as formas de um universo desvitalizado e sem arrimo.⁴¹

O diarista é um fingidor. Finge a si e aos outros.

Assim, poderia então tentar analisar o "Diário de Terror". No entanto, pergunto-me: será possível explicar o diário de Lúcio Cardoso como um tempo de terror? Como explicar ou tentar entender o homem que mostra no diário a face de um ser extemporâneo, fora do seu tempo e lugar? Poderia também a partir daí começar a articular a idéia do diário como uma trama da narrativa íntima e da própria ficção. Para ser um diarista é preciso ser sincero, pois segundo Blanchot "a sinceridade é essa transparência que lhe permite não lançar sombra sobre a existência limitada de cada dia (...)"⁴² No entanto, assim mesmo acredito que o diarista é também um fingidor, considerando que em sua ânsia de anotar fatos ou sentimentos, o diarista seleciona o que lhe convém para sua escritura, acrescida de uma boa dose de imaginação e ficção. Todo diário deve respeitar o calendário, isto é uma verdade. Porém, o diário de Lúcio Cardoso foge, em sua estrutura, de uma convencional e limitada essência de seu cotidiano. Daí a razão de um diário sem data. O diário torna-se aqui o espaço de uma escrita angustiada e na qual o desejo enquanto forma de expressão transpõe também os valores históricos da existência humana. Os novos tempos criam novos espaços, pois para esse diarista de nada valem os valores estáticos e conceitos estagnados. Existe uma força que o move com uma liberdade extrema, uma vontade inconsciente, por vezes melancólica ou até negativa, que o arrasta

a refletir sobre o terror como fonte de criação e superação de sua angústia.

O terror torna-se então o tema do alinhavo que cerze pontos e linhas, as lacunas e os espaços que entremeiam a narrativa. O terror é também tema recorrente enquanto paráfrase de um mesmo tema, em última instância, é algo que percorre todas as definições e foge ao mesmo tempo de todas elas. É simultaneamente: solidão, ultrapassamento, transformação, consciência e sedução. É viver a vida intensamente, pois ao viver fora desse estado de passional terror, a vida torna-se comum. Em torno do núcleo ou terror, gira ainda o tema do homem que nascerá dessa época, de um novo ser que está por vir. Um ser feito de exceções, repleto de temores às estabilidades da vida, como algo fora de alcance e longe de chegar a nos pertencer. Para esse diarista a vida é também como um romance recriado sob um estado de paixão e destruição. São inúmeras definições que ele dá para o seu tempo de Terror. É um tempo de formação e espera, de medo de si e dos outros, do horror de se expor e talvez se impor. Para ele o terror exige um total despojamento do ser e vivê-lo significa não mais se permitir espaços às verdades e mentiras. Conviver com este sentimento representa um desafio constante aos limites humanos, por isso deseja-se tanto esquecê-lo. Acreditamos que esquecer significa já não mais lembrar, mas esquecer não é a palavra adequada, então, escreve-se. É uma forma de não se perder o pensamento, pois quem escreve se inscreve.

Aquele que escreve um diário faz de seu nome uma marca mesmo que ela fique registrada a nível apenas da ficção. Desse modo, todo diário torna-se uma história. Ao escrever, o esforço do diarista é maior, pois ele tem necessidade de não deixar escapar nenhum detalhe do cotidiano.

Nada pode ser abandonado ou esquecido, nada pode passar em vão. Parece existir uma rejeição, uma atrofia nas palavras que teimam em não se libertarem do pensamento e assim em não chegarem intactas ao papel. Entre o pensamento e a folha existe um mal irremediável: não se pode materializar o pensamento e escrever significa de certa forma sua cristalização.

É natural que a escrita seja uma tarefa difícil para o escritor demonstrar seus anseios, angústias ou mesmo fazer brotar conscientemente seus propósitos. Este é o momento que Lúcio Cardoso denomina de "criação no centro das catástrofes". Digo isso também para mim e quando refiro a mim, já não sou ou sei mais quem sou. Este eu agora já é um outro a quem falo, alguém que me questiona e parece não me pertencer. Assim, deixo-me parar e refletir sobre o artifício da escrita e do diário. Nele tudo pode ser escrito, o que vale é o registro do momento. Questionamos sua validade, quando o lemos porque cada leitura é uma reelaboração de escritura. Nesta revisão já não sabemos se o que está escrito tem algum valor, pois o que salta ao olhar serve apenas para identificar as transformações da vida daquele que escreve. Transformações muitas vezes conhecidas, porém, geralmente esquecidas. O que registramos na escrita são partes da vida com que tentamos definir ou entender o que realmente aconteceu. E o diário é a única prova que certifica os fatos e sentimentos ali depositados.

Então, quem é este ser que escreve o Diário de Terror? Este homem que não admite nenhuma certeza e para quem a estabilidade produz um princípio falso? Ele é o esfacelamento de sua consciência e dos próprios sentimentos, um ser sem esperança no futuro, cuja opção recai sobre a vida como um fragmento ou mosaicos que formam o quadro de sua existência. Ele é o homem que tenta ultrapassar seus próprios limites, mesmo nas

situações extremas. O ultrapassamento é o seu lema de luta: é preciso destruir para construir de novo, é preciso desconstruir para nascer o novo. Transpor esses limites significa também a impossibilidade de aceitar a vida dentro de um passado instituído e um futuro que não existe.

Para esse diarista, a vida parece ser recriada com o mesmo clima de paixão que encontramos num "romance". Não a vida como sua própria imitação, mas sim como uma representação. Semelhante ao clima de seus romances, ele se declara apaixonado pelo seu leitor: seu desejo é levá-lo ao delírio passional que alucina o raciocínio, até o ponto de querer destruí-lo ou violentá-lo de paixão. Somente através de sentimentos extremos como a aceitação ou a rejeição, ele consegue provar sua maior potência. A perspectiva nietzscheana recai na escolha da escritura em aforismas e na crença de que é possível criar e recriar, porém, sem colocar nas palavras nenhuma certeza: "o homem de maior espírito, não é o de uma única resposta, nem o da resposta mais constante, mas o de várias respostas ao mesmo tempo, e o mais mutável quanto à certeza delas."⁴³

O terror é o olhar mágico do precursor que nos dá medo e fascina pela simples hipótese de uma desaprovação. Contra esse olhar lutamos para nos sentirmos livres de seu poder, assim como também tememos a formação ou identificação de um Outro ser. O que está reprimido não pode retornar, pois é sofrimento que já não se consegue mais suportar. Nada se produz e nos tornamos objetos de abandono, esvaindo os dias num confinamento do tempo presente. Estamos como numa maré vazante de sentimentos na qual não existe saída para o medo da escritura: ou nos expomos diante da crítica, como um filho que se volta demonizado contra a atitude do pai, ou aceitamos ser o poeta tardio feito a imagem e semelhança

dele. Assim é que a maior angústia para quem escreve é a de se tornar apenas uma réplica mal elaborada, uma mera imitação.

A escrita em fragmento mostra que o artista sabe que o registro de seu pensamento não pode ser longo, cheio de digressões. O importante é não se perder em outros pensamentos, o ritmo da escrita deve ser compassado como um tema que nos persegue, como uma arma que corta a rotina da vida. Tentar analisar as idéias deslocadas da escrita em fragmento, tende a legitimar esse estilo. As palavras formam entre si sentido completo, elas se unem mesmo rápida e desordenadamente a fim de indicar as relações que o diarista deseja expor, unindo as idéias num corpo regular, suprimindo as categorias que nos levam ao domínio da razão. Nossa vida marca nossa escrita: isso é constatação lógica. Porém, aceitá-la significa passar por um processo de exploração interior o qual revela nossa vida enquanto escritura. O fragmento é, enfim, o modo mais econômico e sutil de utilizar a palavra. Forte e solitário, ele eleva o pensamento na escrita de um modo hiperbólico para uma libertação da vida. Esse pensamento solitário resulta numa redução nietzscheana que corresponde à vida no eterno retorno de si, no gesto de curvar-se ante as próprias palavras ou ainda na insistente consciência do terror de sua alma. É um pensamento completo de conhecimento e pleno de desejo no qual o terror é uma necessidade que se autogera. Algo que falta ao entendimento de que só a vida sabe quanto a ela é atribuída a criação de novos e outros valores.

Lúcio Cardoso parece voltar-se sobre suas reflexões e seus sentimentos como um retorno que parafraseia o tema do terror. É uma luta que ele cria para levar esse sentimento a um estado de exceção que se coloca como a grande força do texto. Esse diarista acredita que o homem não mais exige o entusiasmo de sua solidão como um sentimento

religioso que exala a fé. Ao contrário, a fé emana a certeza de que nada pode ser construído em cima do já existente, mesmo que esse terreno já esteja plainado. Para ele, a essência daquilo que acredita ser a verdade, não reside na forma de seu conhecimento, mas sim no deslocamento desse conhecimento como sujeito de sua própria experiência. O eu é formado pela liberdade de ser finito ou não, uma vontade de se tornar apenas uma síntese. Se temos uma firme vontade, estaremos criando um sentimento e um conhecimento imaginadamente possíveis; ao contrário, se não temos essa vontade forte, o eu acabará inexistindo. Nesse sentido o pensamento de Lúcio Cardoso se aproxima mais uma vez do pensamento nietzscheano para quem os homens excepcionais "não se vivenciam como exceções", mas preferem "estabelecer seus próprios valores e não-valores como tendo um sentido absoluto".

A continuidade de idéias não ocorre com a mesma freqüência como ocorre com os pensamentos num devaneio imaginário. Assim é que no "Diário de Terror" parece que quanto mais a alma angustiada do escritor se sente fora de si, mais e mais uma idéia salta à outra como perseguida por um pensamento semi-alucinado. As idéias se emaranham, lutam e revoltam-se umas contra as outras. No entanto, o diarista não as deixa se perderem; ele recolhe-as num mesmo fio condutor, meio incertas ainda e retoma seu objetivo anterior. Entendemos que a escrita de Lúcio Cardoso não é articulada com o propósito de se tornar puramente literária; ao contrário, o artista do diário escreve como por impulso, não apenas pelo contato de suas experiências cotidianas. Percebemos seus objetos de prazer e rejeição através de seus escritos, conseguimos separar imagens de sentimentos, retocando e reelaborando as palavras, multiplicando os significados e os

sentimentos, dando forma e sentido particular aos seus pensamentos.

Um grande risco que corre o artista é saber demasiado bem o seu ofício, vale dizer, conhecer a escritura. Quem escreve muitas vezes não escreve porque pensa ou, por vezes, não pensou para escrever. Quem escreve está sujeito aos ataques da crítica, bem como à sua própria autocrítica. Assim, quando relê seu texto, altera ou transforma as anotações no momento de sua escritura. No "Diário de Terror" esta questão genética da escritura aparece de forma sutil, mas de forma que não pode ser relegada. Por se tratar de um manuscrito, a importância da rasura é observada não como forma de tornar sua escrita literariamente erudita, mas sim de dar-lhe um polimento poético e exato no seu primeiro espaço enquanto discurso não dito. O proto-texto do "Diário de Terror" de Lúcio Cardoso está escrito num pequeno caderno espiral, capa dura, escrito o título sobre ela. Seu conteúdo é o resultado da escrita manual do artista, geralmente em letra de forma, legível, demonstrando por vezes uma escritura rápida, uma forma de não se perder no pensamento. O caderno tem 27 folhas, escritas em forma de aforismas separados por traços, parecendo anotações feitas para serem desenvolvidas posteriormente. As rasuras encontradas no manuscrito são feitas à mão, embora poucas marquem a preocupação do artista em reelaborar sua escritura mesmo mostrando um retorno do autor ao texto como um leitor.

Muito embora o romancista da Crônica da Casa Assassinada pertença à geração dos escritores modernistas que reivindicam da literatura uma forma canônica na forma de um anticânone, esta renovação literária não é alcançada de todo. Persiste em sua escrita uma forma, ou talvez fórmula, romântica por meio da qual suas reflexões não passam de características existenciais de um temperamento sensível. O "Diário do Terror" é uma

paráfrase constante do próprio título. São divagações sobre a vida como fonte de paixão e liberdade: "(...) esta é a minha liberdade, e tão difícil e perigosa quanto seja ela, é o que garante a autenticidade do que digo, e a certeza de que uma nova época nasceu para mim".⁴⁴

No diário em questão uma nova verdade se cria com base no isolamento, na solidão ou na paixão que, embora inconscientes, agem como forças de potência, impulsionando o homem para seu próprio abismo, o ponto máximo e extremo em relação a sua verdade. Todos esses suportes que sustentam sua memória e sua alma já não são mais do que simples figuras que reforçam sua potência natural. O descontentamento com o presente e uma dolorida aspiração pelo infinito fazem o diarista sofrer. Ele busca reencontrar suas crenças e não as alcança; tenta buscar a paz e sua liberdade, mas acaba achando-as duvidosas e insuficientes. Tudo o que ele procura aqui parece se encontrar um pouco mais além, e assim ergue-se esse diarista como arquétipo do homem moderno, agitado por seus sentimentos, arrebatando-o para uma triste melancolia. Do seu mais profundo abismo, ele se ergue elevando sua voz e sua força contra o peso de uma sociedade de dogmas estabelecidos, disposto a reformulá-los ou a destruí-los, mediante uma ação transformadora e rebelde. Encontramos, assim o contista da "Papoula Azul", parecendo não perceber que estamos ouvindo-o. Ele fala para si mesmo. Seu pensamento flui leve como versos ritmados e suas palavras são formas vivas que nos inspiram emoções. No diário parece residir sua vida, sem mentiras nem ornamentos. Nisso consiste o valor do seu diário; um testemunho dos sentimentos humanos sob o olhar crítico daquele que não observa impassível o esfacelamento de suas idéias e sua vida.

NOTAS

- (1) Cf. EAGLETON, Terry. "O Pós-Estruturalismo"; in Teoria da Literatura. Tradução de Waltensir Dutra, São Paulo, 1983. Para T. Eagleton a teoria da desconstrução define toda linguagem como sendo "inevitavelmente metafórica, operando por tropos e figuras; é um engano acreditar que qualquer linguagem é literalmente literal". p.156.
- (2) Ver A Angústia da Influência: uma teoria da poesia, tradução Arthur Nestrovski, Rio de Janeiro, Imago, 1991. in "Introdução - Meditação sobre a Prioridade e Sinopse". Bloom coloca-nos aqui sua teoria: "os seis movimentos revisionários que traço abaixo no ciclo vital do poeta forte bem poderiam se multiplicar e adotar nomes diversos daqueles por mim empregados. Mantive o limite de seis, porque me parece o mínimo necessário, e o conjunto todo essencial para a compreensão de como um poeta se desvia de outro". p. 39.
- (3) FARIA, Otávio de. "Mensagem Post-Modernista"; in Lanterna Verde, nº4, Rio de Janeiro, nov. 1936. Neste apelo, Otávio de Faria tenta formular uma estratégia "post-modernista" do escritor que se distancia do Modernismo ao mesmo tempo que o ataca: "os modernistas queimaram, de um só golpe e sem hesitação alguma, todo o passado imediato e todo o presente que tinham nas mãos." p.51.

- (4) Cf. MILANO, Dante. "Sobre Baudelaire", in "Autores e Livros", suplemento literário de A Manhã, Rio de Janeiro, 14 dez. 1941.
- (5) Cf. CARDOSO, Lúcio. "Baudelaire", in "Autores e Livros", suplemento literário de A Manhã, Rio de Janeiro, 13 fev. 1944. Texto reproduzido nos anexos desse trabalho, p. 146.
- (6) Cf. CARDOSO, Lúcio. "Edgar Poe" in "Pensamento da América", suplemento literário de A Manhã, Rio de Janeiro, set. 1946, reproduzido nos anexos desse trabalho, p. 155. Conferência realizada na sede do Instituto Brasil-Estados Unidos.
- (7) idem. cf. CARDOSO, Lúcio. "Ainda Edgar Poe", in "Pensamento da América", suplemento literário de A Manhã, Rio de Janeiro, 26 jan. 1947. Texto reproduzido nos anexos desse trabalho, p. 165.
- (8) idem. "Baudelaire". op. cit., p. 148.
- (9) Conferir. BLOOM, Harold. The Breaking of the Vessels. Capítulo I. University of Chicago Press, 1982, p.10. Para Bloom o contra-sublime é também uma maneira de explicar ou justificar o que é reprimido pelo poeta, porém diferente da formulação freudiana de negação.
- (10) CARDOSO, Lúcio. "Baudelaire". op.cit., p. 146-47.

(11) idem. ibidem, p. 147.

(12) idem. ibidem, p. 148.

(13) idem. ibidem, p. 152.

(14) Cf. BAUDELAIRE, Charles. "Edgar Allan Poe, sua vida e suas obras", in Obras Estéticas: Filosofia da imaginação criadora. Tradução de Edison Darci Heldt, Rio de Janeiro, Vozes, 1993. p.25.

(15) BAUDELAIRE. Charles. op. cit. "Novas Notas sobre Edgar Poe". p.47.

(16) JAMESON, Fredric. "Baudelaire as Modernist and Postmodernist", in HOSEK, Chaviva and PARKER, Patricia (ed.). Lyric Poetry: Beyond New Criticism, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p.252. No original em inglês: *I would like to describe this situation, the situation of the poet - the situation this particular Baudelaire must resolve, in obedience to its constraints and contradictions - in a somewhat different, yet related way, as the simultaneous production and effacement of the referent itself. The latter can only be grasped as what is outside language, what language or a certain configuration of language seems to designate, and yet, in the very moment of indication, to project beyond its own reach, as something transcendental to it.*

- (17) Cf. FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. Tradução de Nurimar Falci, São Paulo, Princípio, 1990, p. 36.
- (18) idem. op. cit., p. 62.
- (19) Cf. BLOOM, Harold. "Clinamen", op. cit. p. 133.
- (20) CARDOSO, Lúcio. "Baudelaire". op. cit., p. 153.
- (21) ELIOT, T.S. "Crítico al crítico", in Crítico al crítico y otros escritos. capítulo I. Tradução de Manuel Rivas Corral. Alianza Editorial. Madrid, 1967, p.19.
- (22) Cf. CARDOSO, Lúcio. "Edgar Poe", in Pensamento da América", suplemento literário de A Manhã , Rio de Janeiro, 1 set. 1946, Conferência realizada na sede do Instituto Brasil-Estados Unidos, e reproduzida nos anexos deste trabalho, p. 155.
- (23) idem. ibidem, p. 156.
- (24) idem. ibidem, p. 155.
- (25) idem. ibidem, p. 159.
- (26) idem. ibidem, p. 157.
- (27) idem. ibidem, p. 158.

(28) BAUDELAIRE, Charles. o. cit., "O Pintor da Vida Moderna", p.223.

(29) CARDOSO, Lúcio. "Edgar Poe", op. cit., p. 160.

(30) idem. ibidem, p. 161.

(31) idem. cf. "Ainda Edgar Poe". in "Pensamento da América", suplemento literário de A Manhã, Rio de Janeiro, 26 jan. 1947, reproduzido nos anexos deste trabalho, p. 165.

(32) Ver. ELIOT, T.S. "De Poe a Valery", in Criticar al crítico y otros escritos. op. cit., p.41.

(33) CARDOSO, Lúcio. "Ainda Edgar Poe". op. cit., p. 165.

(34) idem. ibidem, p. 166.

(35) Aqui nos deparamos com o nome do ensaísta francês Edmond Jaloux (1878/1949). Dono de uma obra considerada romântica e responsável pela introdução do nome de Rainer Maria Rilke na Europa. Foi ele também um dos mais considerados críticos de seu tempo, tendo sido um dos empreendedores da História da Literatura Francesa e membro da academia francesa (1936).

(36) Um dos mais conhecidos biógrafos de Edgar A. Poe, também chamado tirano Rufus Griswold. Era "amigo" pessoal de Poe e foi

o responsável pela fabricação nos EUA de grande parte da mitologia literária que se criou em torno da vida e morte do poeta americano.

(37) CARDOSO, Lúcio. "Ainda Edgar Poe". op. cit., p. 166.

(38) Marie Bonaparte, discípula de S. Freud faz um estudo psicológico e biográfico de Edgar Allan Poe, classificando sua obra dentro de ciclos e divididos respectivamente nos livros: I - Sobre a vida e os poemas de Poe. o livro II: Histórias da mãe (também subdividido em ciclos): o "ciclo da mãe morta-viva; da mãe paisagem; a confissão da impotência; e o da mãe assassinada". o livro III: História do pai (também subdividido em ciclos): a "A revolta contra o pai; a luta com consciência; história da passividade do pai"); e o livro IV: Poe e a alma humana.

(39) cf. BONAPARTE, Marie. Introdução ao estudo das histórias de Poe. in The Life and Works of Edgar Allan Poe - A psychoanalytic Interpretation. Tradution by John Rodker and foreword by S. Freud. London, Imago Publishing, 1949, first english edition, p.209. Na tradução do inglês: *"The same mechanisms which, in dreams or nightmares, govern the manner in which our strongest, though carefully concealed desires are elaborated, desires which often are the most repugnant to consciousness, also govern the elaboration of the work of art. Like our dreams, wish-phantasies in works of art, to their creators, as to the public, represent a sort of safety-valve for the repressed instincts. Had Poe not possessed*

the literary genius which enabled him to sublimate his dangerous impulses in art, he might, conceivably, have spent part of his life in prison or the madhouse".

- (40) ALLEN, Hervey. ISRAFEL - The Life and Times of Edgar Allan Poe. Farrar & Rinehart, New York, 1934, p.12. Na tradução do inglês: *"The legend of the man is enormous. One of the few American literary names that cannot be mentioned without awakening interest, anywhere in the United States, is that of Edgar Allan Poe. He is one of the few of our poets who enjoy the perquisites of completely general fame. This is, in itself, for whatever, a giant achievement, and deserves the attention of careful and complete biography, free from sectional propaganda, the pet theories of specialists, and sentimental or moralistic twaddle. (...)"*
- (41) Texto extraído do manuscrito "Diário de Terror" de Lúcio Cardoso. Caderno formato pequeno, 27 fls. e letra de forma. Muito embora esse texto faça parte da edição crítica elaborada por Mário Carelli optamos trabalhar diretamente com o manuscrito. A consulta foi feita no Arquivo Lúcio Cardoso da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro e a transcrição do texto figuram nos anexos deste trabalho, p. 174.
- (42) cf. BLANCHOT, Maurice. "O diário íntimo e a narrativa", in O livro por vir. Tradução de Maria Regina Louro, Lisboa, Relógio d'Água, 1984, p. 192.

(43) Cf. CARDOSO, Lúcio. "Diário de Terror", p. 170.

(44) idem. ibidem, p. 170.

V - PARA SAIR DO MODERNISMO

*Todo leitor é um efebo,
todo poema, um precursor,
e toda leitura, um ato de
"influência", ou seja, o
ato de ser influenciado
pelo poema e de influen-
ciar qualquer outro leitor
para quem seja comunicada
a sua leitura.*

Harold Bloom

Inserida nas atuais polêmicas de modernismo/modernidade, a questão da influência artística tem sido representada num duplo movimento. Por um lado, ao criar uma solução simbólica para a crise da falta de identidade cultural e artística, e por outro, por tentar reprimir essa influência, deslocando desse modo a questão enquanto causa e não como efeito.

A partir de alguns aspectos considerados relevantes na teoria bloomiana sobre a questão da "influência" é que delimitarei para o trabalho, uma proposta de tecer uma outra crítica, em torno da produção artística do escritor Lúcio Cardoso. Ora percebemos claramente hoje que a posição da tradicional crítica literária brasileira, bem como dos críticos do modernismo é reivindicarem cada um por sua parte, uma autonomia de conhecimento ou de reconhecimento sobre o assunto.

Partindo, desse princípio é que estabelecemos

algumas diretrizes para nossa pesquisa, buscando primeiramente nas origens do modernismo, uma explicação para a ausência que ainda constitui a geração de 45 para a história literária. Assim, procuramos mostrar através de alguns escritores como nossa crítica avalia o movimento modernista, isto é, qual a posição que assumem os intelectuais frente a um movimento que apresenta duas faces distintamente diferentes. Podemos caracterizar então o movimento como um primeiro momento dedicado aos direcionamentos e rupturas exigidas pela vanguarda, e num segundo, destinado a romper com os postulados dessa vanguarda ou um ato de resguardo da mesma. Parece que a crítica tenta de certa forma ignorar esta outra fase modernista. É como se ela fosse a responsável pelos descaminhos tomados pelo movimento. Ou melhor, essa atitude demonstra que a partir da década de 30 tudo o que têm sido feito na literatura, transformou-se numa espécie de estigma ou tabú do qual devemos afastar nossos olhos. Mas essa ausência, essa lacuna que se criou em nossa literatura já não pode mais ser encoberta pela capa da indiferença. Considerada como a fase modernista em que prevalecem a produção de artistas dotados de uma certa dose de conservadorismo acadêmico, de espiritualismo, ou anti-modernistas até se quisermos, estes escritores não podem, no entanto, serem relegados ao plano do esquecimento. Nesse contexto se insere o escritor escolhido como motivo de nosso trabalho. Obsedado por seus "pais espirituais" e insatisfeito com os rumos do modernismo, Lúcio Cardoso se mostra tão ativamente dinâmico quanto os primeiros ativistas do movimento, pois resgata para sua obra através dos devaneios considerados "cristãos", a problemática da existência humana.

Posteriormente, para não cair numa análise mecânica, levantamos alguns pontos sobre o formalismo russo, passando pelo filtro do

estruturalismo e conseqüentemente do desconstrutivismo, o qual serve de referencial para o trabalho. Nesta parte, dedicamos maior atenção à teoria de Harold Bloom, ou melhor dizendo, à maneira pela qual a teia da história literária está interligada à atividade exercida entre precursores e seus sucessores. Nosso propósito nessa parte, não é apenas mostrar como se dá a formação de um "poeta", mas apresentar algumas características dos estágios revisionários aplicados a obra do escritor brasileiro. Com isso, conseguimos pinçar alguns aspectos que posteriormente foram constatados na análise dos textos e observamos ainda que os estágios revisionários nesta teoria não ocorrem isoladamente na obra dos escritores. Ao contrário, a exemplo do nosso crítico em estudo, esses estágios podem oscilar entre movimentos gerados pelo "*clinamen*", indo até a "*askesis*" ou retornando pela "*kenosis*" como forma de luta de um escritor em formação.

Assim, a reflexão desconstrutivista não aceita identificar alguns aspectos da literatura como uma força logocêntrica que atrai para si influências de outros tantos níveis literários. A influência artística não é, portanto, um ímã que atrai para seu foco vários pontos semelhantes, ao contrário, são vários pontos de interesses que convergem para inúmeros ímãs de influências. Por outro lado, o poeta e sua sombra, vale dizer, a crítica, podem desconstruir alguns desses ímãs. Isto se dá ao possibilitar a produção de uma maior heterogeneidade de textos literários, lidos ou escritos. Desse modo, a teoria desconstrutivista alerta para a necessidade de se tentar resistir a totalidade e às tendências totalitárias da teoria crítica sobre a questão da influência. Neste sentido o que importa não é apenas apontar um foco literário de influência mas sim disseminar ou fragmentar esse foco entre precursores e seus seguidores.

Seguindo esse raciocínio, na última parte do trabalho, mostramos como a questão da influência interfere na produção literária de nossos escritores, mais especificamente nos textos críticos de Lúcio Cardoso. Na teoria bloomiana vários textos e autores ajudam a formar um poeta novo, fazendo sentido a busca incessante de um ideal. Um livro, um arquétipo, um movimento, um modelo, enfim, estão sempre em busca de algo novo. É a angústia que dói sempre mesmo que nosso trabalho esteja terminando. Sofremos pela angústia de ser influenciado, de não quisermos ser os seguidores de um modelo anterior. Desejamos a originalidade das palavras e não as encontramos, elas não existem. Existe sim a nossa originalidade em dizê-las. Porém, além da angústia existe ainda o medo. Aquele fantasma terrível da insegurança que surge quando temos que nos desnudar diante de nossos francos espectadores - os leitores. E é esse medo que persegue como um monstro aqueles que escrevem e sentem medo de suas próprias palavras. Elas lhe traem, se escondem nos lábios dos outros, soam a outros ouvidos diferentemente do nosso som, até mesmo as palavras no papel agrupam-se de modo estranho ao desejado. Por isso, a escritura é um processo inacabado, sempre encontramos algo que se deveria acrescentar. Esse é também o motivo que parece que estamos mais uma vez repetindo o que já foi dito. Além do medo da auto-crítica e da crítica, existe ainda um medo maior - o da influência - e da qual não se pode fugir. A idéia de que a perfeição está no início vigora ainda e existem alguns indícios que nos levam a crer que a literatura no Brasil pode ainda encontrar uma saída através da produção individual. Nesta perspectiva ressalta ainda uma reflexão sobre o próprio impasse da escritura e de um diálogo sem medo com a tradição, ou como diria Lúcio Cardoso no seu diário íntimo: *"Sonhei esta noite que tinha um livro entre as mãos, escrito por mim. Logo à primeira página*

havia a seguinte dedicatória: "Ao real, ao ser verdadeiro e autêntico, que serviu de modelo, ao pálido esboço que tentei nestas páginas..." Que livro era, de quem se trata?"

Eis-nos perante um aspecto paradoxal da literatura. O homem sem "particularidades", que não quer se perceber na pessoa que é e para quem os traços que o identificam não o tornam particular. Recordarei, porém, não para o justificar mas para lembrar as palavras de Blanchot quando diz que *"o livro é sem autor, porque se escreve a partir do desaparecimento falante do autor"*. Nesse sentido, todo saber torna-se impessoal em relação ao saber do tempo que não tem tempo definido mas que permite trilhar os caminhos do presente indo ao futuro ou tentando resgatar o passado.

VI - BIBLIOGRAFIA

1 - De Lúcio Cardoso*

a. Prosa

Maleita (romance). Rio de Janeiro, Schmidt Editor, 1934.

Salgueiro (romance). Rio de Janeiro, José Olympio, 1935. Na Argentina: Morro do Salgueiro; trad. Benjamin de Garay. Buenos Aires, Claridad, 1939.

A Luz no Subsolo (romance). Rio de Janeiro, José Olympio, 1936.

Mãos Vazias (novela). Rio de Janeiro, José Olympio, 1938.

Histórias da Lagoa Grande (infantil). Porto Alegre, Globo, 1939.

O Desconhecido (novela). Rio de Janeiro, José Olympio, 1940.

Céu Escuro (novela). Rio de Janeiro, José Olympio, 1940.

Dias Perdidos (romance). Rio de Janeiro, José Olympio, 1943.

Inácio (novela). Rio de Janeiro, Ocidente, 1944.

A Professora Hilda (novela). Rio de Janeiro, José Olympio, 1946.

Anfiteatro (novela). Rio de Janeiro, Agir, 1946.

O Enfeitado (novela). Rio de Janeiro, José Olympio, 1954.

Crônica da Casa Assassinada (romance). Rio de Janeiro, José Olympio, 1959. Na França: Chronique de la Maison Assassinée; trad. Mário Carelli, Paris, A.M.Métailié-Mazarini, 1985.

O Mistério dos MMM. Rio de Janeiro, 1962. Em colaboração com João Condé.

O Viajante (romance). Rio de Janeiro, José Olympio, 1973. Obra inacabada.

* Embora não tenha tido acesso a todos os títulos, relaciono o levantamento: Arquivo Lúcio Cardoso - Inventário. Organização de Rosângela Florido Rangel e Eliane Vasconcellos Leitão. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.

Dois Sábios (padre Bartolomeu de Gusmão e Osvaldo Cruz. Ana Néri. Rio de Janeiro, MEC,s.d. (Coleção Brasil, nº 3.Série As Figuras, vol. 3).

Vieira. Anchieta. Rio de Janeiro, MEC,s.d.(Coleção Brasil, nº 4, Série As Figuras, vol. 4).

O Descobrimento. Os Jesuítas. Rio de Janeiro, MEC,s.d.(Coleção Brasil, nº 11, Série Os Acontecimentos, vol.1).

A Descoberta das Minas. Borba Gato. Rio de Janeiro, MEC, s.d. (Coleção Brasil, nº 16, Série Os Acontecimentos, vol. 6).

Índios e Negros do Brasil. Rio de Janeiro, MEC,s.d.(Coleção Brasil, nº 21, Série Os Hábitos, vol.1).

O Ouro. Rio de Janeiro, MEC,s.d.(Coleção Brasil, nº 23, Série Os Hábitos, vol. 3).

O Vaqueiro Nordestino. Jangadeiros do Nordeste. Rio de Janeiro, MEC,s.d.(Coleção Brasil, nº 24, Série Os Hábitos,vol.4).

Joaquim Nabuco. José do Patrocínio. Rio de Janeiro, MEC,s.d. (Coleção Brasil, nº 27. Série As Figuras, vol. 12).

Alvares de Azevedo. Gonçalves Dias. Rio de Janeiro, MEC,s.d. (Coleção Brasil, nº 28, Série As Figuras, vol. 13).

Machado de Assis. Castro Alves. Rio de Janeiro, MEC,s.d.(Coleção Brasil, nº 29. Série As Figuras, vol. 14).

Mauá. Rio de Janeiro, MEC,s.d.(Coleção Brasil, nº30. Série As Figuras, vol. 15).

Iracema. Rio de Janeiro, MEC, s.d. Adaptação do romance de José de Alencar. (Coleção Educar, nº 13, Série Ficção, vol.4).

Fernão Dias Pais. Heroínas Brasileiras. Rio de Janeiro, MEC, s.d.(Coleção Brasil, nº 2, Série As Figuras, vol. 2).

b. Poesia

Poesias. Rio de Janeiro, José Olympio, 1941.

Novas Poesias. Rio de Janeiro, José Olympio, 1944.

Poemas Inéditos. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

c. Memórias

Diário I. Rio de Janeiro, Elos, 1961.

Diário Completo. Rio de Janeiro, José Olympio, INL, 1970.

d. Teatro

O Escravo. Rio de Janeiro, Zélio Valverde, 1945.

e. Traduções

O Livro de Job. Rio de Janeiro, José Olympio, 1943.

TOLSTOI, Leon. Ana Karenina. Rio de Janeiro, José Olympio, 1943.

KALIDASA. A Ronda das Estações. Rio de Janeiro, José Olympio, 1944.

BRONTE, Emily. O Vento da Noite. (Poemas). II. de Santa Rosa. Rio de Janeiro, José Olympio, 1944.

VANCE, Ethel. Fuga. Rio de Janeiro, José Olympio, 1945.

SINCLAIR, Maurice. A Princesa Branca. Rio de Janeiro, José Olympio, 1947.

DEFOÉ, Daniel. As Confissões de Moll Flanders. Rio de Janeiro, José Olympio, 1947.

GOETHE, Johann Wolfgang. Memórias. Rio de Janeiro, José Olympio, 1948.

SINCLAIR, Upton. O Fim do Mundo. s.ref.

AUSTEN, Jane. Orgulho e Preconceito. s.ref.

STOKOR, Brahm. Drácula. s.ref.

f. Esparsos - Microfilmes

CARDOSO, Lúcio. "Baudelaire", in "Autores e Livros", suplemento literário de A Manhã, Rio de Janeiro, 13 fev. 1944, p. 94-95.

IDEM. "Edgar Poe", in "Pensamento da América", suplemento literário de A Manhã, Rio de Janeiro, 01 set. 1946, p. 113-14-127.

IDEM. "O enfeitado Hawthorne", in "Pensamento da América", suplemento literário de A Manhã, Rio de Janeiro, 29 set. 1946, p. 152.

IDEM. "Areias Noturnas", in "Letras e Artes", suplemento literário de A Manhã, Rio de Janeiro, 29 set. 1946, p. 131- 48.

- IDEM. "Ainda Edgar Poe", in "Pensamento da América", suplemento literário de A Manhã, Rio de Janeiro, 26 jan. 1947, p.3.
- IDEM. "Valeryana", in "Letras e Artes", suplemento literário de A Manhã, Rio de Janeiro, 27 abr. 1947, p. 15.
- IDEM. "Quase um Manifesto", in "Letras e Artes", suplemento literário de A Manhã, Rio de Janeiro, 1 jun. 1947, p.3.
- IDEM. "Valores", in "Letras e Artes", suplemento literário de A Manhã, 8 jun. 1947, p. 15.
- IDEM. "A existência de "Moll Flanders", in "Autores e Livros", suplemento literário de A Manhã, 10 ago. 1941, p.10.
- IDEM. "A propósito de um inquérito", in "Autores e Livros", suplemento literário de A Manhã, V. 1-21, p.372.
- IDEM. "Opinião sobre Fagundes Varela", in "Autores e Livros", suplemento literário de A Manhã, pg. 21.
- IDEM. "O punhal", in "Autores e Livros", suplemento literário de A Manhã, 06 set. 1942, nº7, p.112.
- IDEM. "Infância de Sylvia", do Romance a sair Dias Perdidos, in "Autores e Livros", suplemento literário de A Manhã, nº7, p.110/111, 21 fev. 1943.
- IDEM. "Os Comediantes": (dedicado a Capistrano de Abreu), in "Autores e Livros", suplemento literário de A Manhã, nº 5, 6 fev. 1944, p. 84.
- IDEM. "Antologia da Literatura Brasileira Contemporânea - Antologia da Prosa XXIII " - Capítulo de Romance (Final de Dias Perdidos), in "Autores e Livros", suplemento literário de A Manhã, 13 fev. 1944. p.93.
- IDEM. "Uma Geração," in "Autores e Livros", suplemento literário de A Manhã, 26 mai. 1944, p.4 e 15.
- IDEM. "No limiar da eternidade," in "Autores e Livros", suplemento literário de A Manhã, p.1/12/ 14 "de Van Gogh - Fernando Pessoa" (conferência pronunciada na Faculdade de Direito de Belo Horizonte), 21 jul. 1946.
- IDEM. "Reparição de Inácio," in "Autores e Livros", suplemento literário de A Manhã, 11 ago. 1946.
- IDEM. "A Papoula Azul," in "Autores e Livros", suplemento literário de A Manhã, 25 ago. 1946.
- IDEM. "Olhos Mortos" (novela), in "Autores e Livros", suplemento literário de A Manhã, 2 nov. 1946.
- IDEM. "Olhos Mortos II," in "Autores e Livros", suplemento literário de A Manhã, 10 nov. 1946, p. 6.

IDEM. "Depoimento de Lúcio Cardoso a Almeida Fisher", in "Autores e Livros", suplemento literário de A Manhã, 19 nov. 1946, p.10.

g. Originais

CARDOSO, Lúcio. "O Desenvolvimento de Caracteres na Ficção de Hawthorne". Manuscrito. Arquivo do Autor. Fundação Casa de Rui Barbosa.

IDEM. "Faulkner". Manuscrito. *ibidem*.

IDEM. "O Diário de Terror". Manuscrito. *ibidem*.

2 - Sobre Lúcio Cardoso

ADONIAS FILHO. "Os romances de Lúcio Cardoso", in Cadernos da Hora Presente, nº 4, set. 1939, p. 57-86. (Estudo do estilo introspectivo de Lúcio Cardoso).

ANDRADE, Almir de. "Aspectos da cultura brasileira". Rio de Janeiro, Schmidt, 1939. p. 99-100. (Lúcio Cardoso e Graciliano Ramos).

_____. "Mãos Vazias", in Revista do Brasil, 3ª fase, II/9 mar. 1939, p. 107-109.

Arquivo Lúcio Cardoso - Inventário. Org. Rosângela Florido Rangel e Eliane Vasconcellos Leitão. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.

BARROS, Jaime de. "Espelho dos Livros". Rio de Janeiro, José Olympio, 1936. (Um paisagista dos grandes cenários, p. 215-226. (Sobre os dois primeiros romances, naturalistas, de Lúcio Cardoso).

BESOUCHET, Lídia y Newton de Freitas. Literatura del Brasil, Buenos Aires, Sudamericana, 1946. (Lúcio Cardoso, p. 139-142).

BONAPACE, Adolfina Portela. O Belo Posto em Questão: Crônica da Casa Assassinada, de Lúcio Cardoso, Rio de Janeiro, Tese de Doutorado na UFRJ, 1979.

CARDOSO, Lúcio, Crônica da Casa Assassinada, edição crítica organizada por Mario Carelli, Espanha, Archivos, CSIC, 1991.

CARELLI, Mário. Corcel de Fogo. Vida e Obra de Lúcio Cardoso (1912-1968); trad. Júlio Catañon Guimarães, Rio de Janeiro, Guanabara, 1988.

_____. Écrits Intimes de Lúcio Cardoso. Toulouse, Université de Toulouse, Le Mirail, 1985. Extrait de Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien, Caravelle, Toulouse, 45: 63-78, 1985.

- _____. Lúcio Cardoso: Le Romancier Cache-t-il le Poète? Lisboa, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. Sep. de Arquivos do Centro Cultural Português. Lisboa, Paris, 23:1023-44, 1987.
- COELHO, Nelly Novais. Tempo, Solidão e Morte. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1964.
- CORREA, Roberto Alvim. O Mito de Prometeu, Rio de Janeiro, Agir, 1951, p. 163-168.
- COUTINHO, Luís Edmundo Bouças. O Depoimento da Errância: a Experiência da Palavra entre o Provisório e o Permanente. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado na UFRJ, 1978.
- FARIA, Otávio de. "Maleita", in Boletim de Ariel, Rio de Janeiro, III/12 set. 1934, p.322.
- _____. "Dois Poetas". idem. 1935, p. 333-343. (Sôbre as poesias do autor).
- _____. "Salgueiro". idem. IV/9, jun. 1935, p. 236-37.
- FONSECA, Edson Nery da. Três Poetas Brasileiros Apaixonados por Fernando Pessoa: Cecília Meirelles, Murilo Mendes, Lúcio Cardoso. Recife, Massangana, 1985.
- GRIECO, Agripino. Gente nova do Brasil, Rio de Janeiro. José Olympio, 1935, p. 99-204.
- LINS, Alvaro. Jornal da crítica. 1ª série, Rio de Janeiro, José Olympio, 1941, p. 88-97.
- _____. Jornal da crítica. 6ª série, Rio de Janeiro, José Olympio, 1951, p. 79-87.
- RAYMUNDO, Marie Louise Hurel. Desejo e Perversão ou os Atalhos da Loucura. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado PUC, 1974.
- SANTOS, Hamilton dos. Lúcio Cardoso, Nem Leviano, Nem Grave. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- SILVA, Guilherme Ferreira. Formas de Evasão em Lúcio Cardoso. São Paulo, s.d. Dissertação de Mestrado na USP.
- _____. A Cidade e a Província em uma Obra Intimista. São Paulo, Tese de doutorado na USP, 1978.
- SODRÉ, Nelson Werneck. Orientações do pensamento brasileiro, Rio de Janeiro, Vecchi, 1942. (Lúcio Cardoso, p. 107-183).

3 - Bibliografia Geral

- ADORNO, Theodor, Mínima Moralía; tradução Luiz Eduardo Bicca, São Paulo, Atica, 1992.
- _____, Teoria Estética; tradução Artur Morão, São Paulo, Martins Fontes, 1970.
- ALLEN, Hervey, Israfel - The Life and Times of Edgar Allan Poe, New York, Farrar & Rinehart, 1934.
- AMARAL, Aracy A, Artes Plásticas na Semana de 22. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- ANDRADE, Mário de, Aspectos da Literatura Brasileira, 5ª ed. Martins , 1974.
- _____, O Empalhador de Passarinho, 2ª ed., São Paulo, Martins, 1955.
- ANTELO, Raúl, Literatura em Revista. São Paulo, Atica, 1984.
- _____, "A Pesquisa no Arquivo de Anibal Machado", in I Encontro de Crítica Textual: O Manuscrito Moderno e as Edições, São Paulo.
- ARENDT, Hannah, Entre o Passado e o Futuro. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- _____, Da Violência. Brasília, Univ. Brasília, 1985.
- ARRIGUCCI, Davi, Achados e Perdidos: ensaios de crítica; Coleção Estética, São Paulo, Polis, 1979.
- ARROJO, Rosemary. "Sobre Leitura e Asceticismo: Reflexões em Torno e a Partir de Transferência"; in Trabalhos em Linguística Aplicada, Campinas, (20): 1-131, jul./dez. 1992.
- AUERBACH, Erich. Mimesis, 2ª edição, São Paulo, Perspectiva, 1976.
- AUSTIN, John Langshaw, Quando dizer é fazer: palavras e ação; tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho, Porto Alegre, Artes Médicas, 1990.
- AVILA, Affonso (coordenação e organização). O Modernismo, São Paulo, Perspectiva, 1975.
- BAKHTIN, Mikhail, Questões de Literatura e de Estética: A teoria do Romance; tradução de Aurora Fornoni Bernardini, et ali, 2ª edição, São Paulo, Hucitec, 1990.
- _____, A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais; tradução de Yara Frateschi Vieira, 2ª. Edição, São Paulo, HUCITEC; Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BARBOSA, João Alexandre, A Metáfora Crítica; São Paulo, Perspectiva, 1974.

BARTHES, Roland, O Prazer do Texto; São Paulo, Perspectiva, 1977.

_____, Elementos de Semiologia; tradução de Izidoro Blikstein, 6a. edição, São Paulo, Cultrix, 1971.

_____, O Rumor da Língua; tradução Mario Laranjeira, São Paulo, Brasiliense, 1988.

BAUDELAIRE, Charles, Escritos sobre Literatura; traducción de Carlos Pujol, 1a. edición, Barcelona, Bruguera, 1984.

_____, Pequenos Poemas em Prosa; tradução de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira, 4a. edição, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

_____, Pequenos Poemas em Prosa; tradução de Aurélio Buarque de Hollanda, São Paulo, Livraria José Olympio, 1950.

_____, As Flores do Mal; tradução de Ignácio de Souza Moit- ta. Belém/Pará, Conselho Estadual de Cultura, 1971.

_____, A Modernidade de Baudelaire/apresentação de Teixeira Coelho; tradução de Suely Cassal, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

_____, Obras Estéticas: filosofia da imaginação criadora; tradução de Edison Darci Heldt, Rio de Janeiro, Vozes, 1993.

_____, Meu coração desnudado; tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

BAUDRILLARD, Jean, América; tradução Alvaro Cabral, Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

_____, A Transparência do Mal: Ensaio sobre os Fenômenos Extremos; tradução de Estela dos Santos Abreu, 2ª. edição, São Paulo, Papirus, 1992.

_____, "Do Desaparecimento da Arte a Arte do Desaparecimen- to", in "Caderno Especial", suplemento da Folha de São Paulo, 30 out. 1987, B-3.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado, Nacionalidade e Literatura: Os Caminhos da Alter- idade, Florianópolis, Ed. da UFSC, 1992.

BELLUZO, Ana Maria de Moraes (organizadora). Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina. São Paulo, Memorial: UNESP, 1990.

BENJAMIN, Walter, Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura; Obras Escolhidas - vol. I, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 4a. edição, São Paulo, Brasiliense, 1991.

- _____, Charles Baudelaire - Um lírico no auge do capitalismo; Obras Escolhidas - vol. III; tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, São Paulo, Brasiliense, 1989.
- _____, Documentos de Cultura Documentos de Barbárie (Escritos Escolhidos); seleção e apresentação de Willi Bolle, tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Souza et al., São Paulo, Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- BERRIEL, Carlos Eduardo (organizador et ali), Mário de Andrade/hoje, São Paulo: Ensaio, 1990: N.4.
- BLANCHOT, Maurice, O Espaço Literário; trad. Alvaro Cabral, Rio de Janeiro, Rocco, 1987.
- _____, O Livro por Vir; tradução de Maria Regina Louro, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1984.
- BLOOM, Harold, A Angústia da Influência: uma teoria de poesia; tradução Arthur Nestrovski, Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- _____, Cabala e Crítica; tradução de Monique Balbuena, Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- _____, The Breaking of the Vessels; Chicago, University of Chicago Press, 1982.
- _____, et al., Deconstruction and Criticism, 5ª edição, New York, The Continuum Publishing Corporation, 1986.
- _____, "Linguagem faz êxtase de Lolita", in "Caderno Especial - Mais", suplemento Folha de São Paulo, dom. 31 jul. 1994, p.6-8.
- BONAPARTE, Marie, The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psychoanalytic Interpretation; tradução John Rodker, London, Imago Publishing Co. Ltd., 1949.
- BOURDIEU, Pierre, O Poder Simbólico. Lisboa, Bertrand Brasil, Difel, 1989.
- BRADBURY, Malcolm e HAWARD Temperley, Introdução aos Estudos Americanos; Tradução de Elcio Cerqueira, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.
- Brasil - Estados Unidos: Factores de Amizade entre as duas grandes Pátrias Americanas, Rio de Janeiro, Diário de Notícias, 1939.
- CANDIDO, Antônio, A Educação pela noite e outros ensaios. São Paulo, Atica, 1987.
- _____, Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária. 7ª ed. São Paulo, Nacional, 1985.

_____, Formação da Literatura Brasileira. 4ª ed., São Paulo, Martins Ed., 1971.

_____, "Mundo Desfeito e Refeito", in Cadernos de Estudos Linguísticos, Campinas, (22): 41-45, Jan./jun. 1992.

CARPEAUX, Otto Maria, Peguesa Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira. 3ª ed. revista e aumentada, Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1964.

CERQUEIRA, Dorine Daisy P. de. "Paródia e Carnavalização em Severo Sarduy"; in Revista Fragmentos, vol. 4 nº 1, pp. 87-93.

CLANCIER, Anne. "Los Trabajos de Los Psicoanalistas"; in Psicoanálisis, Literatura, Crítica; traducción de Maria José Arias, Madrid, Cátedra, 1976.

Concise Oxford Companion to English Literature; edited by Margaret Drabble and Jenny Stringer, New York, Oxford Univ., 1987.

Congresso Nacional de Professores de Francês - Anais - (10:1991), Florianópolis, Imprensa Universitária/UFSC, p. 200-13.

COSTA LIMA, Luiz, (coordenação e tradução). A Literatura e o Leitor : textos de estética da recepção Hans R. Janss ... et al., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

_____, Teoria da Literatura em suas Fontes, 2ª ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, (vol.1).

DELEUZE, Gilles, Lógica do Sentido; tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes, 2ª. edição, São Paulo, Perspectiva, 1974.

_____ & GUATTARI, Félix, Kafka: Por uma Literatura Menor; tradução de Júlio Castanon Guimarães, Rio de Janeiro, Imago, 1977.

DERMÉE, Paul. "Edgar Poe", in L'esprit Nouveau, Paris, nº 22, abril 1924.

DERRIDA, Jacques. A Escritura e a Diferença; trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva; revisão Mary Amazonas, São Paulo, Perspectiva, 1971.

Dicionário de Termos de Psicanálise de Freud; trad. Jurema Alcides Cunha, Porto Alegre, Globo, 1978.

Dictionnaire de la Litteratura Française Contemporaine, France, Librairie Larousse, 1975.

DESCOMBES, Vincent, "Le Beau Moderne", in Modern Language Notes, v. 104, nº4, 1989.

DIDIER, Eugene L., The Poe Cult and Other Poe Papers; New York, Folcroft Library Editions, 1972.

- DUBOIS, Jean et al., Dicionário de Lingüística; tradução de Frederico de Barros, Leonor Cabral, Valter Khedi et al., São Paulo, Cultrix, 1973.
- EAGLETON, Terry, Teoria da Literatura: uma introdução; tradução de Waltensir Dutra, São Paulo, Martins Fontes, 1983.
- ECO, Umberto, "O Leitor-Modelo", in Lector in Fabula, São Paulo, Perspectiva.
- ELIOT, Thomas Stearns, De Poesia e Poetas; tradução e prólogo de Ivan Junqueira, São Paulo, Brasiliense, 1991.
- _____, Criticar al Crítico y otros escritos; traducción de Manuel Rivas Corral, Madrid, Alianza, 1967.
- ENGLEKIRK, John E. "Whitman y el anti-modernismo"; in Revista Iberoamericana, nº 25, México, Universidad Nacional de México, 1947.
- FARIA, Octávio de. "Mensagem Post-Modernista", in Lanterna Verde, nº 4, Rio de Janeiro, nov. 1936.
- FOUCAULT, Michel, A Arqueologia do Saber; tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, Rio de Janeiro, Vozes, 1971.
- _____, El Orden dei Discurso; traducción Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 1970.
- _____, Microfísica do Poder; tradução de Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1989.
- _____, "A Escritura de Si"; in Los Senderos de Foucault, organización y traducción de Tomás Abraham, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.
- _____, História da Sexualidade I: a vontade de saber; tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque, terceira edição, Rio de Janeiro, Graal, 1980.
- _____, As Palavras e as Coisas; tradução de Salma Tannus Muchail, São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- _____, O que é um autor?, tradução de Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro, Lisboa, Passagens, 1992.
- _____, Isto Não é um Cachimbo; tradução de Jorge Coli, 2a. edição, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- _____, O Pensamento do Exterior; tradução de Nurimar Falci, São Paulo, Princípio, 1990.
- _____, "Que es la Ilustracion?", in Saber y Verdad, Tradução espanhola, Madrid, La Piqueta, (S. d.).

- _____, DERRIDA, LÉVI-STRAUSS et al. Estruturalismo: Antologia de Textos Teóricos; seleção e introdução de Eduardo Prado Coelho, tradução de Maria Eduarda Reis Colares et al., Lisboa, Martins Fontes, 1967.
- FREUD, Sigmund, Neuroses de Transferência: uma síntese (manuscrito recém descoberto); organização, notas e ensaio complementar Ilse Grubrich-Simitis; posfácio à edição brasileira e tradução do alemão de Abram Eksterman, Rio de Janeiro, Imago, 1987.
- FRIEDRICH, Hugo, Estrutura da Lírica Moderna (de metade do século XIX a meados do século XX); tradução do texto de Marise M. Curioni, tradução de poesias de Dora F. da Silva, 2a. edição, São Paulo, Duas Cidades, 1991.
- FRYE, Northrop, O caminho crítico: Um ensaio sobre o contexto social da crítica literária, São Paulo, Perspectiva, 1973.
- FUCHS, Catherine. "A paráfrase lingüística - Equivalência, sinonímia ou reformulação?", in Cadernos de Estudos Lingüísticos nº 8, Campinas, 1985, p. 129/134.
- GABLIK, Suzi, Ha Muerto El Arte Moderno?, traducción Miriam de Liniers Barreiros, Hermann Blume, 1987.
- GOEPPERT, Sebastian e Herma C., Linguagem e Psicanálise; tradução de Otto Erich Walter Maas, São Paulo, Cultrix, 1980.
- GRAMSCI, Antonio, Literatura e Vida Nacional; tradução e seleção de Carlos Nelson Coutinho, 2a. edição, Rio de Janeiro, 1978.
- GREEN, Julien, Adrienne Mesurat; tradução de Aulyde Soares Rodrigues, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.
- GREENBERG, Clement. Arte y Cultura: ensayos críticos. Tradución Justo G. Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- GRISWOLD, Rufus Vilmont, "The Recognition of Edgar Allan Poe", in New York Daily Tribune of October 9, 1849). Michigan, Eric Carlson, 1966.
- GUATTARI, Félix, et ali, Micropolítica: Cartografias do Desejo, Revisão de Linguagem de Sonia Junqueira, Rio de Janeiro, Vozes, 1986.
- HABERMAS, Jürgen, Mudança estrutural da Esfera Pública: investigação quanto a uma categoria da sociedade burguesa; tradução de Flávio R. Koethe, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.
- HENRY, Michel, A Morte dos Deuses: Vida e Afetividade em Nietzsche; tradução de Antonio José Silva e Souza, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de, Tentativas de Mitologia; São Paulo, Perspectiva, 1979.

- HUTTON, Patrick H., "Michel Foucault: History as Counter-Memory", in History as an Art of Memory, Hanover, University Press of New England, 1993.
- ISER, Wolfgang, The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978.
- _____, "Staging as an Anthropological Category", in New Literary History, nº 4, p. 877, The University of Virginia, 1992.
- JAMESON, Fredric, Marxismo e Forma: Teorias Dialéticas da Literatura no Século XX; tradução de Iumna Maria Simon, et al., São Paulo, Hucitec, 1985.
- _____, "Sobre Raymond Chandler", tradução de Carlos A. Gamerro, in Cuadernillos de Géneros, Buenos Aires, La marca, 1993.
- _____, "Baudelaire as Modernist and Postmodernist: The Dissolution of the Referent and the Artificial 'Sublime'", in Lyric Poetry: Beyond New Criticism, edited by Chaviva Hosek e Patricia Parker, Ithaca, Cornell University Press, 1985.
- JOHNSON, Bárbara, The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading; 2ª edição, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1988.
- _____, "Les Fleurs du mal armé: Some reflections on Intertextuality"; in Michigan Romance Studies, vol.2, Ann Arbor, ed. Ross Chambers, 1982.
- KAFKA, Franz, Diários; tradução de Torrieri Guimarães, São Paulo, Exposição do Livro, s. d.
- KRISTEVA, Júlia, O Texto do Romance: Estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional; tradução de Manuel Ruas, Lisboa, Livros horizonte Ltda., 1984.
- _____, Sol Negro: Depressão e Melancolia; tradução de Carlota Gomes, Rio de Janeiro, Rocco, 1989.
- KRUTCH, Joseph Wood, Edgar Allan Poe: A Study in Genius, New York, Russell & Russell, 1965.
- LAFETA, João Luiz, 1930: A Crítica ao Modernismo; São Paulo, Duas Cidades, 1974.
- LAPLANCHE, J. e J.B. Pontalis, Vocabulário de Psicanálise; 7ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1983.
- LEBRUN, Gérard, O que é o poder; trad. Renato J. Ribeiro e Sílvia Lara, São Paulo, Brasiliense, 1991.

- LEFEBVRE, Henri, Introdução à Modernidade; tradução de Jehovanira Chrysóstomo de Souza, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969.
- LEJEUNE, Philippe, Le pacte autobiographique, Paris, Seuil, 1975.
- LIMA, Alceu Amoroso et al., Inglaterra (8 estudos), coleção Joaquim Nabuco, Rio de Janeiro, América, 1946.
- LYOTARD, Jean-François, O Pós-Moderno, trad. Ricardo Correia Barbosa, 3ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1990.
- MC MICHAEL, George, Concise Anthology of American Literature, New York, Macmillan Publishing, 1974.
- MARTINS, Wilson, A Crítica Literária no Brasil, Vol. II, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.
- MARCUSE, Herbert, Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud; tradução de Alvaro Cabral, 8ª ed., São Paulo, Guanabara, 1992.
- MASOTTA, Oscar, O Comprovante da Falta: Lições de Introdução à Psicanálise; tradução de Maria Aparecida Balduino Cintra, São Paulo, Papyrus, 1987.
- _____, Introdução à Leitura de Lacan; tradução de Maria Aparecida Balduino Cintra, São Paulo, Papyrus, 1988.
- MERQUIOR, José Guilherme, As idéias e as Formas, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
- _____, O Fantasma Romântico e outros ensaios; Rio de Janeiro, Vozes, 1980.
- MESCHONNIC, Henri, "Modernity Modernity", in New Literary History, v. 23, p. 401-430, 1992.
- MIGNOLO, Walter D., "La Figura de Poeta en la Lirica de Vanguardia", in Revista Iberoamericana, vol. 42, nº 112-119, jan./jun. 1987, p. 131-148.
- MOLLOY, Sílvia. "Flâneries Textuales: Borges, Benjaminn y Baudelaire", in Homenaje a Ana Maria Barrenechea, Madrid, Castalia, 1984.
- MOTA, Carlos Guilherme, Ideologia da Cultura Brasileira (1933/1974), São Paulo, Atica, 1975.
- MORSE, Richard McGee, A volta de McLuhanaíma: cinco estudos solenes e uma brincadeira séria; tradução Paulo Henrique Britto, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- NASH, J. M., O Cubismo, o Futurismo e o Construtivismo; tradução de Manoel Seabra, Barcelona, Labor Ltda., 1976.

NORRIS, Christopher. Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and the Gulf War; London, Lawrence Wishart, 1990.

PAZ, Octávio, Signos em Rotação; tradução de Sebastião Uchoa Leite, 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1990.

PEREIRA, Lúcia Miguel, Ensaio de Interpretação da Literatura Norte-Americana, Rio de Janeiro, Sociedade Felipe D`Oliveira, 1943.

POE, E.A, Poemas e Ensaios; tradução Oscar Mendes, Milton Amado; Organização, revisão e notas Carmen Vera Cirne Lima - Rio de Janeiro: Globo, 1985.

_____, Contos de Terror, de mistério e de morte; tradução de Oscar Mendes, Rio de Janeiro, J. Aguilar, 1975.

_____, Contos; tradução de Anibal dos Santos Monteiro, Rio de Janeiro, Editora Três, 1974.

_____, Selected Writings of Edgar Allan Poe; edited by Edward H. Davidson, Cambridge, Riverside Editions, 1956.

_____, A Collection of Critical Essays; edited by Robert Regan, New Jersey, Englewood Cliffs, 1967.

_____, Histórias Extraordinárias; tradução de Brenno Silveira et al., 3ª ed., São Paulo, Civilização Brasileira, 1975.

_____, O Homem da Multidão; tradução de Dorothée de Bruchard, Porto Alegre, Paraula, 1993.

POE Desconhecido (Uma antologia de escritos de Edgar Allan POE); tradução de Luiz Fernando Brandão et al., Porto Alegre, L&PM Editores, 1980.

PONTY, Merleau, Humanismo e Terror; tradução de Naume Ladosky, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1968.

Revista Brasileira de Literatura Comparada n.º. 2 (ABRALIC); São Paulo, 1994.

Revista Literatura, n.º 1, Rio de Janeiro, 1946.

RIBEIRO, Renato Janine, A marca do Leviatã, São Paulo, Atica, 1978.

RICOEUR, Paul, Interpretação e Ideologias; tradução e interpretação de Hilton Japiassu, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.

RODRIGUES, Cristina C., "O sujeito no texto: o Teórico, o Tradutor e o Leitor", in Trabalhos de Linguística Aplicada, Campinas, (19): 75-81, jan./jun. 1992.

ROMERO, Sílvio, História da Literatura Brasileira - Tomo I e II, Rio de Janeiro, José Olympio, 1953, 5a. edição.

- ROSENBERG, Bernard et al, Cultura de Massa, São Paulo, Cultrix, 1983.
- ROSENFELD, Anatol, et al., Vanguarda e Modernidade nº 26-27, São Paulo, Tempo Brasileiro, 1971.
- ROUSSEAU, Discurso Sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens; tradução de Iracema Gomes Soares e Maria Cristina Roveri Nagle, Brasília, Editora da Universidade de Brasília; São Paulo, Atica, 1989.
- SANTIAGO, Silviano, Vale Quanto Pesa: ensaios sobre questões político-culturais, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- _____, Uma Literatura nos Trópicos, SP, Perspectiva, 1978.
- _____, Nas Malhas da Letra, SP, Companhia das Letras, 1989.
- SANTOS, Jair Ferreira dos, O que é o pós-moderno?, 7ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- SARLO, Beatriz. "Arcaicos o Marginales? Situacion de los intelectuales en fim de siglo", in Punto de Vista, Ano XVI, nº 47, Buenos Aires, dez. 1993.
- SCHWARTZ, Jorge. Vanguarda e cosmopolitismo, São Paulo, Perspectiva, 1983.
- SERULLAZ, Maurice, O Impressionismo; tradução de Alvaro Cabral, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989.
- SHEARMAN, John, O Maneirismo; tradução de Octávio Mendes Cajado, São Paulo, Cultrix, 1978. Editora da Universidade de São Paulo.
- SEVCENKO, Nicolau, Orfeu extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- SPILLER, Robert E. et ali., Literary History of the United States: History; 3ª ed., New York, Macmillan Company, 1966.
- TAINÉ, Hipólito, História de la Literatura Inglesa; traducción del frances por José de Caso, Buenos Aires, Editorial Americalee, 1945.
- TELES, Gilberto Mendonça, Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro, 8ª ed. Petrópolis, Vozes, 1983.
- Tempo Brasileiro - Estruturalismo Revista de Cultura 15/16 (Textos selecionados de João Matoso Câmara Jr. et al.), 2ª ed., Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- Términos de comparación: Los estudios literários entre historias y teorías; Academia Nacional de Letras, 2o. Seminário Latino-americano de Literatura Comparada, Montevideo, 1989, p.149-70.

- TYNIA NOV, I. "Destruction, parodie, in Change, choix et traduction Lily Denis, (2): 67-76. Paris, Ed. du Seuil, 1975.
- TODOROV, Tzvetan, Nós e os Outros: A Reflexão Francesa sobre a Diversidade Humana; tradução de Sérgio Goes de Paula, Vol. I, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.
- _____, As Estruturas Narrativas; tradução de Leyla Perrone-Moisés, 2ª edição, São Paulo, Perspectiva, 1970.
- _____, apresentação Teoria da Literatura I: Textos dos Formalistas Russos; tradução de Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70, 1987.
- _____, Os Gêneros do Discurso; tradução de Lisa Angotti Kossowitch, São Paulo, Martins Fontes, 1980.
- TOLIPAN, Sérgio, et al. Sete Ensaaios sobre o Modernismo; Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.
- Vários autores, Ensaístas Americanos; tradução de Sarmento de Beires e José Duarte, São Paulo, Brasileira, 1953.
- Vários autores (Adorno, Benjamin, Habermas, Horkheimer), Textos Escolhidos; traduções de José Lino Grunnewald, Edson Araújo Cabral, Ronaldo Pereira Cunha, Maurício Tragtenberg, Roberto Schwarz et al., São Paulo, Abril, 1980.
- Vários autores (Ferdinand Saussure, Roman Jakobson, Louis Trolle Hjelmslev, Noam Chomski), Textos Escolhidos; traduções de Carlos Vogt... et al., 2ª ed., São Paulo, Abril, 1978.
- Viagem à Literatura Norte-Americana Contemporânea, organização de Richard Kostelanetz; tradução de Jaime Bernardes, et ali, Rio de Janeiro, Nórdica, 1985.
- WHITE, Hayden. "New Historicism: A Comment", in The New Historicism, ed. by Harold Veesser, London, Routledge, 1989.
- WILLIAMS, Raymond, Cultura: Sociologia de la Comunicación y del arte; traducción de Graziella Baravalle, Barcelona, Paidós Ibérica, 1981.
- _____, Marxismo e Literatura; tradução de Waltensir Dutra, Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

VII - ANEXOS

*a) - Baudelaire**Lúcio Cardoso*

Quando Baudelaire fala tão asperamente dos Estados Unidos, lançando sobre eles todo o seu furor e todo o seu desprezo, acusando-os de não merecerem a glória de terem o berço de um poeta como Edgar Poe, não o escutemos senão a meio - é que sob as suas palavras, o poeta das "Flores do Mal" esconde a mesma acusação e a mesma pergunta ansiosa que paira sobre o seu próprio destino. Porque, na realidade qual a terra que produz um gênio por merecimento, qual a que compreende a desabrochar dessa flor que gerou misteriosamente nas suas entranhas, qual é aquela verdadeiramente nobre que o reconhece nos instantes supremos da sua vida - esses instantes, entretanto, que são como um relâmpago na culminância do seu próprio destino, uma fenda aberta bruscamente na face obscura que cada nação modela para a eternidade. Esses momentos, repito, quer seja o da capitulação de um Goethe baixando no fim da sua vida da legenda olímpica que criara, quer seja o da revolta de um Byron que vai terminar a sua nos campos da Grécia, quer seja aquele em que Dante é lançado no exílio, em que Rimbaud se consome como uma estrela cadente no deserto africano ou que Verlaine mergulha no fundo de uma prisão - qual dessas nações privilegiadas ousou reconhecer nestes minutos dramáticos uma parcela do seu luminoso destino em movimento?

É que o gênio é um excesso, uma perturbação da ordem, o aparecimento de um clandestino, nessa viagem cujo mistério nivela tudo. Não nos enganemos: pela sua própria condição, é ele o que não cabe em parte

alguma.

A vida tem os seus conceitos os homens a sua ordem a sociedade uma hierarquia perfeitamente organizada. Tudo o que nasce traz o seu lugar marcado de antemão, traz os seus direitos estabelecidos e limitados. Como situar pois estas forças desconhecidas, esses seres que não se submetem ao tácito convênio dos outros homens, que estabelecem uma ordem de natureza própria, que desempenham as hierarquias e se dão um direito que não cabe a nenhum outro?

Ninguém melhor do que Baudelaire sabia disto. A sua vida inteira se coloca sob o signo deste trágico conflito, pois ele pertencia a essa raça dos que se sentem marcados desde o berço, à raça desses que arrancam das mãos as piores blasfêmias. Esta marca terrível, que ele próprio tentou encobrir com tantos nomes - "spleen", "tédio", "desespero" - no fundo nada significa, senão a sua radical incompatibilidade com a vida. Como soube ver tão bem Charles du Bos, Baudelaire era um desses raros a quem a vida nada pode oferecer, nenhum conforto, nenhuma promessa, nenhum esquecimento, porque ele repudiava tudo, porque nenhuma parcela do seu ser se conjugava com os divertimentos e a capacidade de esquecer dos outros homens. Ele era integralmente original, um desses espíritos formados de uma só substância, de uma só matéria espessa e irredutível, de um só trágico sentimento: o do supremo horror e o da suprema beleza da vida. Para Baudelaire tudo residia nestes dois polos. É ele próprio quem nos diz: desde cedo conheci o horror e o êxtase da vida". Desde cedo pois soube como mergulhar nesses profundos recessos, nessas camadas noturnas da vida de cujas trevas tantos não souberam encontrar o caminho do regresso: e desde cedo também, soube ver essa beleza patética que lhe imprime o seu mais trágico emblema: o do irremediável efêmero. Tocamos aqui um dos pontos

essenciais da natureza de Baudelaire: nele se concentra o que de mais puro existe na sua poesia, nele se cristaliza um dos seus gritos mais constantes e mais dolorosos.

Para os poetas o passado é como uma segunda natureza, ele não se afasta jamais, não constitui esses terrenos fechados, esses lagos de água estagnada que tantos homens arrastam após si. Se nada permanece, para o espírito também nada morre. Basta fechar os olhos para sentir a imagem gravada indelevelmente no fundo da consciência. E também é este um dos pontos mais graves da divergência do poeta para com a vida: *ela não permite que voltemos impunemente os olhos para trás.*

Baudelaire sabia disto e o exprimiu admiravelmente, ao considerar que a idéia do passado era um pensamento que gerava a loucura. Entretanto, qual o significado profundo da escravidão deste homem à memória, o que significa o seu grande grito: tenho mais lembranças do que se tivesse mil anos? Não será ela forma mais viva de um castigo que recebeu com o próprio dom da existência? Porque não é só o que se relaciona diretamente com a sua própria experiência que o persegue como uma obsessão; é antes de tudo a infiltração desses obscuros remorsos, dessa dolorosa consciência que vem do drama do primeiro homem. O mistério de Baudelaire repousa no próprio mistério da espécie humana. É o enigma da sua degradação, é a vertiginosa consciência da sua queda, do pecado cometido, da falta a resgatar. A projeção das "Flores do Mal" não é uma projeção satânica senão em relação à consciência cristã do poeta; deste fundo jamais oculto da alma de Baudelaire é que o demônio arranca a sua desmesurada grandeza. Toda a sua existência foi um testemunho contínuo da sua natureza cristã. Não é possível se enganar com os artifícios deste homem, que dá impulso ao nascimento de tantas

lendas terríveis, que pinta os cabelos de verde, que se arvora a flor da ociosidade e do luxo, que sustenta amantes exóticas, que pavoneia a sua superioridade e os seus conhecimentos, que se rebela contra Deus num punhado de versos obscenos. Esta é a imagem utilizada pelos burgueses. Nós sabemos que ele mora no fundo de uma mansarda infecta, que a sua amante agoniza num leito de hospital e que é ele quem lhe paga todas as dívidas; nós sabemos que os credores o perseguem, que ele luta contra o seu padrasto, que as suas visões satânicas são a inversão da sua consciência martirizada. Nós sabemos de tudo e de muito mais ainda. Conhecemos até mesmo as suas orações secretas, esses gritos e essas imprecações lançadas no silêncio, entre quatro paredes, quando tudo parece se estiolar irremediavelmente; se quisermos traçar a sua imagem autêntica, temos que ir consultar as cartas escritas à sua mãe, a alguns amigos, as suas notas, os seus diários íntimos. Só aí estarão fixados esses dias destinados a se repetirem indefinidamente, esses dias que não raro parecem concentrar todo o tédio e toda a amargura no espaço de um só dia. Quem não conhece esses inesquecíveis quadros de "Spleen", essas horas cinzentas de chuva, essas gavetas abertas onde fenecem velhas recordações de amores defuntos? A vida de Baudelaire é um irremediável fracasso. Na realidade, como aceitá-la, como pactuar com as pequenas satisfações que os homens se concedem, como se divertir, quando ainda não estamos surdos ao clamor desta herança, quando em nós, como rápidas imagens, emergem silhuetas confusas de um paraíso que outrora habitamos? Nem tudo está morto no homem. É em vão que ele queima o seu incenso ao progresso, à máquina a vapor, ao gás, ao luxo das mulheres ...

Na realidade, diz Baudelaire, só existe uma forma de progresso: a de diminuir as marcas do pecado original. Que significam estas palavras na

boca de um homem que ainda ontem tocava os limites da rebelião humana, tentando cravar um punhal no coração? "Mostrai bem o meu exemplo, diz ele num bilhete deixado, e como a desordem do espírito e da vida leva a um desespero sombrio e a um aniquilamento completo". Antes ele tinha dito ainda: "Eu me mato porque sou inútil aos outros e perigoso a mim mesmo".

Esta noção da sua degradação e da sua inutilidade é o extremo reverso do homem que se esgotava com os mais rudes entorpecentes, com o absinto e com "hachich", com toda a sorte de excitantes que lhe tombavam nas mãos. São os fundamentos da sua revolta, o seu dilacerante protesto contra as surdas imposições, contra a engrenagem tão laboriosamente construída pelos homens e pelas coisas para sufocar todo desejo de redenção. Ainda uma vez Baudelaire era desses para quem a vulgaridade era a forma mais fácil de aniquilar.

Não é possível explicar de outro modo esse gosto da fatalidade, essa necessidade do drama que faz certas criaturas procurarem continuamente as regiões mais elevadas, os climas extremos onde sopram os mais furiosos ventos das paixões humanas. Essa rebelião é o signo das almas fatais, das que não sabem viver senão tangendo as suas cordas supremas. Quase sempre, é verdade, elas se aniquilam sob o ímpeto dessa força que desencadearam. Ninguém brinca impunemente com as forças do absoluto.

Quase sempre, como Hölderlin atacado pela loucura em plena mocidade, arrastando durante quase quarenta anos uma vida de inesgotáveis martírios - como Keats, morto aos 24 anos de idade, depois de levar nos últimos tempos uma tão dilacerada existência que ele próprio a intitulava de "vida póstuma" - como Chatterton, a quem o desespero e a indiferença dos contemporâneos levou ao suicídio aos dezesseis anos de idade - quase

sempre eles nada conseguem senão comprometer de modo irremediável uma existência para que não foram feitos. Mas a capacidade do compromisso é a capacidade dos gênios. Poderemos perguntar: que desejam eles, que mistério os obriga a lutarem contra a vida, a não aceitarem os privilégios que bastam aos outros, a não se submeterem? Pois uma verdade seja dita: em cada uma destas atribuladas existências, ao menos "uma vez" deve ter surgido a possibilidade do resgate, da entrada no caminho certo. Ao menos uma única vez deve ter vindo à mão dessas criaturas malditas a possibilidade de transigir, de preferir o conforto, a estabilidade dos sentimentos, a quietude do lar, a presença dos filhos, em vez da loucura, da doença, do ciúme e da morte. Ao menos uma vez o destino deve ter oferecido a estes homens a possibilidade de regressarem ao normal - ou ao que os homens estabeleceram como tal.

Nenhum, entretanto, aceitou a proposta tentadora. E nenhum menos do que Baudelaire. A sua existência é integralmente, fundamentalmente, a de um insubmisso. Se a examinarmos de mais perto nos documentos e nas memórias deixadas verificaremos que ela foi um contínuo desafio ao seu tempo. O elemento ausente dessa sociedade que repudiava era a grandeza, não a grandeza comum, mas a grandeza natural e absoluta da criatura humana na consciência do seu drama e do seu destino. Mesmo o demônio, na França, era material de opereta. Para Baudelaire, que não podia dormir um só instante, cuja vida constituiu uma perpétua defesa contra as ciladas que nos levam à morte espiritual - e sabemos que ele não recuava diante dos remédios mais perigosos - para ele, que conseguiu ser um dos poucos homens a quem a tolice jamais roçou com sua sombra impura, que significavam essas palavras de ordem transmitidas pelos conquistadores do seu tempo? "Os vencedores são uns miseráveis", exclama ele num dos seus

momentos de cólera mais lúcida. Eis como se exprime ainda: "... *toda esta ralé moderna me faz horror. Vossos acadêmicos, horror. Vossos liberais, horror. A virtude, horror. O vício, horror. O estilo escorregadio, horror. O progresso, horror*".

Max Scheler, falando do modo por que a filosofia moderna encara o ato do arrependimento, afirma que ela desconhece tanto como esses profanos em medicina, que não sabem ver em certas afecções da pele, em certos tumores ou erupções, outra coisa além de uma repugnante doença orgânica. Entretanto, diz ele ainda, estes fenômenos representam uma operação bastante sutil e engenhosa do organismo, libertando-se de determinados venenos por auto-cura. E é este também, o significado profundo da revolta de Baudelaire. A sua explosão, ou melhor, a explosão de todos esses que de tempos a tempos assistimos perturbar a ordem do mundo com a sua inquietante presença, é um fenômeno de auto-cura contra a irremediável desgraça de viver num mundo a que subtraíram todos os seus elementos de grandeza. Mas o que impedirá esta explosão de ser um abominável ato de orgulho, um desses "atos gratuitos" semelhantes a tantos que se processam no nosso tempo? É o arrependimento, inseparável da sua consciência cristã. É verdade que este arrependimento é como se fosse um raio de luz nascendo do fundo de um abismo. Mas a própria profundidade deste abismo, é que dá a essa projeção toda a sua força espantosa. Força e pureza, pois todo Baudelaire é um clamor contínuo e desesperado pelo que de melhor existe no homem, é um grito constante, uma luta desenfreada pelo aperfeiçoamento. Mas, ai dele, tão grande ambição se choca continuamente com as nossas míseras possibilidades. E há momentos na sua vida, que sentimos bem o espanto com que ele próprio contempla a

inutilidade da sua luta, o fracasso contínuo dos seus desejos. É quando nos diz, por exemplo, que entre a sua vontade e a sua capacidade se passa alguma coisa de ininteligível. Porque, repito ainda, o seu mistério se desdobra sobre o próprio mistério da espécie humana. Nele vive com todo o ímpeto o insondável furor das forças eternas, aprisionadas num corpo voltado para o limo de que foi criado. Basta contemplarmos uma única vez um dos seus retratos, para compreendermos diante de que trágico e insoldável destino nos achamos. Diante dessa grande cabeça atirada para trás, diante dessa face marcada pelo que de mais amargo existe na experiência humana, como não reconhecer o esplendor e a agonia do poeta que se consome num corpo miserável, esplendor de quem passeia o gênio nas mais sombrias mansões do vício, do que arde sem poder se libertar da forma execrável que o atraiçoa nos melhores desejos.

Baudelaire é um desses poucos que soube arrancar da sua iniquidade um tão lúcido e amargo clamor de desespero. Nem mesmo a voz de Verlaine, nos seus mais eloquentes momentos, consegue uma tão profunda e trágica ressonância. É que Verlaine soube gemer depois de se achar livre, ancorado à sombra da Igreja. E Baudelaire jamais foi livre. Os seus gritos são os de um prisioneiro. E mesmo esse oceano de fraquezas que foi Proust, mesmo esse Proust em cuja carne o vício marcou as suas mais terríveis e esplendorosas chagas, consegue ultrapassar a emoção do criador das "Flores do Mal". É que Proust desceu ao mal como quem desce ao destino último, à lama de onde não é possível mais subir, onde nenhum raio de luz penetra, onde tudo se cala como num deserto.

E quando Baudelaire fala, sentimos que é a miséria da nossa própria condição, sem forças para permanecer na noite obscura da queda, consumida por essa tremenda noção do pecado que marca as suas costas

como uma cruz de sangue. Verlaine gemeu o que foi, num passado por ele inteiramente renegado - Proust o que é e o que será eternamente - mas Baudelaire injuria a fraqueza que o atirou tão baixo, quando o destino, ele bem o sabe, é subir a todo momento, é subir tão alto quanto mais baixo ele desceu.

Não foi dos outros que ele exigiu a prova do seu resgate. Certo, nada existe de mais pateticamente estéril do vício sem gênio. E quando assistimos a passagem deste destino em combustão, sabemos que é desse fogo que ele faz nascer as suas qualidades mais reais e mais secretas, que é nesta chama que ele vai purificar o que de melhor existe na sua vida. Eis como escreve no período mais atormentado da sua existência, pouco antes do aparecimento das "Flores do Mal":

"Descontente de todos e descontente de mim, queria resgatar-me e enobrecer-me um pouco no silêncio e na solidão da noite. Alma destes que eu amei, alma destes que eu cantei, fortificai-me, amparai-me, afastai de mim a mentira e os vapores corruptores do mundo; a vós, Senhor meu Deus, concedei-me a graça de produzir alguns belos versos, afim de que eu possa provar a mim mesmo que não sou o último dos homens e que eu não sou inferior a estes que eu desprezo".

Nota: in "Autores e Livros", suplemento literário de A Manhã, Rio de Janeiro, 13 fev. de 1944, p. 94-95.

b) - Edgar Poe*Lúcio Cardoso*

Quero falar aqui de um homem cujo ser esteve perpetuamente dividido em dois, não por simples sentimentos antagônicos, como tantas vezes nos sucede, mas visceralmente dividido em partes irreconciliáveis, inimigas e desconhecidas entre si. Não havia nele uma postulação simultânea para Deus e para o diabo, mas nele Deus e o diabo eram partes bem opostas e distintas, não de bandeiras confundidas às vezes, mas cada qual erguendo do seu território o pendão solitário. Através da história e da literatura conhecemos alguns homens de duas vidas, mas de dois seres diferentes numa só vida, sabemos de poucos exemplos. Só o destino nos revela o drama que se passa na obscuridade, através de um poeta que é conduzido ao hospício ou de um cadáver que se balança num beco de Paris, como sucedeu a esse infeliz Gerard de Nerval. Desde cedo Poe percebeu no seu íntimo os sinais dessa contradição, e desde cedo, sem poder refrear a força desses ideais antagônicos, traçou para si uma teoria poética onde os extremos se misturavam - a beleza e a morte. É ele próprio quem nos confessa ainda em plena mocidade: *"Eu não podia amar senão onde a morte misturava seu sopro ao da beleza"*. Ora, a morte, essa deusa egoísta e ciumenta, sabe bem que preço cobrar aos seus apaixonados - e se desde cedo o poeta misturou-a ao seu ideal de beleza, saberia muito bem como fazê-lo pagar o preço desse estranho capricho. Não é excessivo afirmar pois, que ao evocar o nome de Edgar Poe, estamos frente a uma das mais dramáticas e dolorosas histórias que o destino literário já escreveu nas suas

páginas. Sei que para muitos o nome de Poe não se equipara ao dos maiores poetas da língua inglesa, pois não vêm no artista genial que tão profundamente cantou o "ídolo chamado Noite", senão um narrador de histórias macabras ou, no máximo, o criador do chamado romance policial. Que seja isto, que seja mais até, mas que sobretudo, não seja para nós apenas isto.

Para os que na América não amam o esplendor desse sol que tudo ofusca, para os que acreditam nas nuances e na possibilidade de realizar alguma coisa através desse reino sem sombras, que é a noite, o nome de Edgar Poe vale como um símbolo, pois ele é o primeiro sintoma de uma revolta, o primeiro germe, o primeiro grito contra esta terra que de tão forte ousa se impôr como mais poderosa do que o homem. Fora a vontade de Deus, nada existe na terra de mais poderoso do que o homem - e o homem pertence ao mistério, do mistério é o seu destino e a história da sua passagem entre as formas deste mundo.

No primeiro poema que publicou, o jovem Poe escrevia: "*Há muito tempo, o desespero, como o vampiro da fábula pousou sobre o meu coração*". Há muito tempo pois, conhecia ele qual o inimigo que trazia no fundo de si mesmo. Mas havia então um remédio a tentar e este remédio se apresentava na forma da carreira literária. Naquela época Edgar Poe acreditava no sucesso, e foi esta crença que o guiou nos primeiros passos que deu por sua conta. Assim, rompendo com os desejos de um padrasto que ele julgava tirânico, mas que na verdade apenas possuía bom senso - para os poetas, estas duas palavras têm às vezes o mesmo significado - abandona seus estudos militares e dedica-se inteiramente ao destino a que se sentia chamado. É claro que seu primeiro livro, publicado com enorme sacrifício, não obteve nenhum sucesso. E nem o segundo, feito sob subscrição

e que no entanto já continha alguns dos mais evidentes sinais do temperamento sombrio e extraordinário do seu autor. Não nos interessa aqui acompanhar muito de perto o que foi a trajetória literária de Edgar Poe. Abundante no princípio, sua fonte de inspiração não tardou a esmaecer e tornar-se quase nula no final da sua vida. O que nos interessa aqui, não são os fatos, mas as causas. Não podia agradar literalmente ao público, esse acúmulo de visões e de casos mórbidos, essa constante divagação em torno da morte, da decomposição e da vida além-túmulo. As noites em Edgar Poe não pertencem ao cálido clima do sul, mas à ardente visão que banhava sua alma dilacerada, e são noites azuis e metálicas, cheias de vapores e máscaras de ópio, de vultos errantes e flores silenciosas desabrochando sobre túmulos, campos, palácios e lagos agitados numa atmosfera balouçante. Não são simples meia-noites de pacatas aldeias adormecidas e sem cuidados, mas noites de gala, como ele próprio as intitulou, onde coisas incorpóreas, solenes e musicais flutuam sobre os vales como a névoa que se esgarça nas montanhas. E que significa esse mundo convulso e povoado de seres sobrenaturais que a morte já levou há muito tempo e que ainda vagam, entre suspiros, sobre as campas mal fechadas? Tudo aqui é terror e remorso. Edgar Poe é talvez o primeiro poeta americano que vislumbra o mistério existente no homem e os abismos que o corroem. Decerto sua obra de poeta o revela mais do que os seus contos. É que o sobrenatural em Edgar Poe não tomou uma forma religiosa, não se abraçou a uma intuição mística cristã, mas como tantos homens do seu tempo, como os românticos ingleses e alemães, assumiu a forma dessa loucura imaginativa que iria criar tantos monstros famosos, fundindo o trágico com o grotesco e lançando em pleno domínio do sobrenatural, onde o medo não existe, a força enorme e destrutiva do terror.

Só mais tarde, num Baudelaire por exemplo, assistiríamos, a fusão dos dois elementos através dos versos de um dos mais autênticos poetas cristãos que o mundo já produziu. Mas Poe, escravo do seu delírio, arrancava dessa consciência martirizada fantasmas que mal esboçavam o verdadeiro frêmito da sua alma ansiosa de paz e de unidade. Não quero pretender aqui que Poe fosse um cristão na acepção exata da palavra, mas um nostálgico, um daqueles "místicos em estado selvagem", que Claudel caracterizou num magistral prefácio a Rimbaud. Os monstros não nascem das consciências tranquilas e das almas mediterrâneas, mas dos espíritos perturbados pela noção da fraqueza do homem e a noção do pecado. Mas não cuidemos aqui, no entanto se é certa ou errada esta manifestação. Deixemos aos críticos religiosos este trabalho e continuemos a investigar de perto o destino singular deste homem, espécie de meteoro em pleno século XIX, ardendo solitário e incompreendido, entre homens que não o mereciam. Pois confessemos que quase sempre não merecemos os grandes homens que nos roçam de perto. Não só não os merecemos, como tudo fazemos para detestá-los. Mas os grandes homens são um segredo de luta e predestinação que só a Deus pertence. Só Ele pode saber o que é essa maré que se eleva, e que para o futuro é verdadeiro nível com que são medidas as épocas.

Neste homem que envolveu sua obra na solidão magnífica da Noite, encontramos o elemento "obscuridade" mais vezes e de maneira mais intensa do que na de qualquer outro. Há nesta vida hiatos enormes, pausas que não se explicam, desfalecimentos de que ninguém sabe a origem. Há vultos que passam sem que saibamos direito quais são seus nomes, há faces que se distinguem mal, há ações cuja intenção não compreendemos, há palavras cujo significado não percebemos direito. Mas de que vida sabemos nós todos os passos, quem poderá dizer que preencheu todos os hiatos que

a necessidade estabeleceu no seu caminho, quem respondeu a todas as perguntas a necessidade estabeleceu no seu caminho, quem respondeu a todas as perguntas que lhe foram feitas pelo destino? Temos hoje um pelotão especial para refazer os silêncios e as pausas na vida dos grandes homens; como esses consertadores de bonecas, a força de colar e reunir pedacinhos, apresentam-nos muitas vezes um manequim de cera, uma espécie de cadáver rígido e sem sangue, uma triste cópia do homem que desapareceu. Não julguemos Poe segundo a maioria dos seus críticos. Deixemos para os investigadores de papéis secretos, para os que não compreendem os gênios senão vilipendiados, o trabalho de auscultar documentos que decerto são apenas parcelas de transações perdidas. Deixemos isto aos rancorosos deste mundo, aos profeta do ódio e aos que se divertem com a explosão dos grandes astros. Não há instrumento para medir o colapso desses homens que no baixo mundo em que vivemos vieram "*fazer a aprendizagem do genio entre as almas rudes*", como se expressou talvez o mais ilustre dos biógrafos de Poe. Por este ou aquele motivo, o certo é que, literariamente, Poe sentiu que sua vida era um fracasso. Tentemos fixar a curva do seu destino literário através das próprias palavras que nos deixou, e não pelo que então disseram, pois entre a época e o artista há quase sempre um mal entendido irremediável. Mesmo quando o louvam, mesmo quando em vida alcança ele glória e celebridade, não é na verdade pela representação máxima das suas qualidades, mas por algum dos lados apenas que constituem sua personalidade, por um desses pequenos motivos que tanto irritam os grandes homens, pois deles tal testemunho não consegue transmitir senão uma idéia truncada, uma forma esboçada que não se adapta à realidade. Se situarmos Edgar Poe na época em que viveu, compreendemos o motivo do seu fracasso e porque o escárnio desde então nunca mais abandonou os seus lábios. Se

passarmos este sombrio poeta que não sabia reconhecer a beleza sem o sopro do sopro da morte, na colmeia ativa e interessante que toda a nação americana representava naquele tempo, compreenderemos perfeitamente bem o seu horror pela lenda do progresso, pela falta de gosto generalizado, pela idéia moderna e social do homem máquina, por todo este complicado mecanismo gerado para trucidar o Poeta e o seu sonho de unidade. Em nenhuma outra época da vida americana o burguês foi mais rígido e mais implacável do que no tempo de Poe - relembremos que a grande América abria então o seu caminho, o dinheiro começava a jorrar miraculosamente, lucros, empreendimentos, companhias de revistas ambulantes e circos percorriam incansavelmente o país de ponta a ponta, enquanto um frêmito de bem estar e necessidade do empreendimento agitava todos os espíritos. Foi neste mundo caótico que certo dia brotou a lenda singular do Corvo. O inesperado fez sucesso e o ritmo marcado e fúnebre do poema converteu-se quase em música nacional. Poe viu-se aclamado do dia para a noite. Era, mais uma vez, a possibilidade da fortuna, o dinheiro que vinha bater à sua porta, a tranquilidade, a fartura, a calma dos dias vindouros. Nas redações de jornais, que já naquele tempo prenunciavam as atuais redações de jornais, começava-se a discutir um homem pálido e inspirado, um tipo inquieto e febril que declamava como se tivesse eletricidade no corpo. Edgar Poe percorreu algumas das principais cidades americanas, realizando conferências. Por ele, conhecido em todo o país, começavam a morrer as mulheres que sempre morrem pelos homens de fama - as que desmaivam tomando éter, as que o traíam com tipos vulgares, as que o ameaçavam com escândalos e cartas desatinadas. Todos esses astros efêmeros ainda não tinham forças para sustentar esse trágico destino a caminho da consumação. Apesar dos amigos com dinheiro e propostas de fundação de jornais, a

miséria mais do que nunca espreitava o poeta do "Corvo". Não sei se foi por esta época que ele escreveu a seguinte frase elucidativa: " *A poesia nunca foi para mim um fim em si, mas uma paixão; e as paixões merecem ainda alguma consideração. Elas não devem e não podem ser excitadas em vista de mesquinhas compensações ou de recompensas ainda mais mesquinhas por parte do gênero humano*". Se não foi por esta época que ele fez tal afirmação, pelo menos muitas vezes deve ter pensado de modo idêntico, pois afinal, cansado de vender poemas por miseráveis quantias, ia ele guardando para si próprio o melhor que compunha - quando compunha, pois agora o fazia cada vez mais raramente. É o período em que o álcool parece dominá-lo mais, em que o medo, crescendo assustadoramente, como que invade os mais obscuros recantos da sua consciência. Eis o que diz uma das suas testemunhas: " A noite, um invencível sentimento de medo o invadia - nestes momentos ele temia mais a solidão do que a morte. Era necessário que Mrs. Clemm, que velava sobre ele como verdadeira mãe, permanecesse pacientemente à sua cabeceira, acariciando sua fronte ardente, enquanto ele repousava, olhos semi-fechados. Mas assim que ele sentia a mão protetora, como uma criança gritava: " *Não, não ainda não!* ". E pensando então no futuro que o aguardava, Edgar Poe dizia: " *Temo os acontecimentos do futuro, não por si mesmo, mas pelas suas conseqüências. Estremeço ao simples pensamento de um acontecimento qualquer, mesmo o mais trivial, que possa agir sobre esta intolerável agitação da minha alma. Não tenho realmente horror do perigo, exceto no seu efeito absoluto, o terror. Neste lamentável estado de nervos sinto que mais cedo ou mais tarde virá o momento em que a vida e a razão me abandonarão ao mesmo tempo, vencidas na luta com este sinistro fantasma, o Medo*". Se bem que o longo trabalho de divisão já fosse

bem visível no seu íntimo, ainda restavam ao pobre Eddie alguns recursos, um desses dois ou três recursos, sem os quais não é possível a certos homens viver. Se bem que ele tivesse traçado na sua teoria sobre o Belo, uma espécie de credo para a sua noção do amor, este ainda não surgira em toda a sua força na vida do poeta. Algumas mulheres tinham passado pela sua vida, mas nenhuma delas constituía uma descoberta real, alguém que pudesse ser para ele um motivo de existência. Não sabemos se o defeito residia propriamente nestas mulheres - é possível que não, dados os atributos que Edgar Poe conferia ao seu ideal feminino. Temos através da sua obra, incansavelmente, vários retratos que se assemelham uns aos outros singularmente, e que encarnam bem a visão poética e desmaterializada deste ser com que sonhava o cantor de Berenice. Berenice, Lenora, Morella são todos vultos femininos que pertencem mais às sombras do outro mundo do que à atmosfera banal em que vivemos. Não são mulheres com que o poeta pudesse trocar beijos ardentes e vivos, mas autênticos fantasmas que transitam quando fluidas e azuladas, encarnações de uma beleza etérea e extra-terrena. Não poucas vezes, no decorrer da sua vida, Edgar Poe esteve prestes a se decidir e a embarcar na aventura do casamento. Sabemos que uma das suas noivas, aquela justamente com que os laços pareciam mais firmes e ternos, foi vítima de uma das suas cenas mais comentadas e estranhas. Certa noite, bebado, surgiu ele sob a sua janela e dirigiu à bem amada os piores insultos. É claro que o contrato foi rompido e Edgar Poe regressou à liberdade, que no fundo ele amava mais do que a qualquer outra coisa. Mas alguém surgiria na sua vida, que encarnaria com extasiante realidade os fantasmas da sua criação: Virginia Clemm, uma menina pálida e enfermiça, que não contava mais de doze ou treze anos e com quem realmente o poeta de mais de trinta contraiu matrimônio. Existem várias

versões, inclusive algumas de caráter pesadamente científico, para esclarecer o mistério desta união singular. Prefiro a que me parece mais plausível, a mais de acordo com o que imagino do temperamento de Edgar Poe. Em Virgínia Clemm ia encontrar ele a derradeira encarnação do seu sonho, a última esperança de afastar um naufrágio que se avizinhava cada vez mais. Decerto amava nela a graça etérea, o pálido das suas faces, os lábios perpetuamente sangrando no calor da febre. Amava-a a seu modo, como poderia amar alguém, um poeta possuído pela sua própria danação. E eis que mais uma vez, quando a vida parecia mansamente encaminhada para um desenlace feliz, a Morte intervem para cobrar o seu dízimo sagrado. Morre Virgínia, pouco após o casamento, deixando Edgar Poe numa das mais desesperadoras situações que atravessara. E no entanto, nem um só minuto ele se enganara sobre a sorte que o esperava. Em alguns dos seus mais belos poemas, cantara já, por antecipação, a morte de Virgínia. É que Poe sabia muito bem que daquele lado também a porta estava fechada para ele. Mas com a obstinação do desespero, teimara em bater, esperando que alguém viesse abri-la. A morte de Virgínia veio encontrá-lo numa situação financeira das mais lamentáveis. É verdade que a miséria nunca o abandonou completamente, que a seu lado viveu ela os dias mais trágicos da doença e da morte de Virgínia Clemm, mas agora crescia, abraçando-se ao desventurado poeta, como uma força que acabaria por atirá-lo no leito de morte do hospital. Nalguns jornais é possível encontrar, naquela época, avisos e pedidos pelo "desgraçado e Edgar Poe", que "sucumbe de miséria e doença". Mas a sua grande época literária está passada. Está passada como a época do amor. O homem que se levantaria desses destroços, sente um homem completamente diferente.

Seria talvez a hora da conversão. Neste homem, em que o sobrenatural assumiu formas tão nítidas e assustadoras, neste homem, que soube anotar com tão pasmosa intuição os sinais da presença do diabo, faltava no entanto qualquer coisa, a fé talvez, o desejo da salvação, possivelmente, a esperança, sobretudo. Se bem que depois da sua morte houvessem encontrado uma Bíblia anotada pelas suas mãos, a única manifestação conhecida neste sentido, é a resposta que ele deu, certa noite, a um tipógrafo que lhe perguntou o que o poeta pensava da outra vida. E Edgar Poe respondeu friamente: "*Não me preocupo muito com coisas que ignoro e sobre que ninguém no mundo sabe coisa alguma*". Ora, a fé é também certa dose de força de vontade, Poe não possuía nenhuma. Ele era apenas uma sombra do que fora, vagando sem destino, à espera de alguma coisa que ele próprio ignorava o que fosse. A luta no seu íntimo cessava. O "outro" Poe crescia a olhos vistos, surgindo afinal, implacável vencedor das ruínas que tantos acontecimentos infelizes tinham deixado na sua alma. Acompanhem-lo através das suas teorias. "*O crime é uma espécie de válvula escapatória por onde escorrem as más tendências*".

Nota: Conferência realizada na sede do Instituto Brasil-Estados Unidos, e publicada in "Pensamento da América", suplemento literário panamericano de A Manhã, Rio de Janeiro, 1 set. 1946, p. 113, 114, 127.

c) - Ainda Edgar Poe

Lúcio Cardoso

Os primeiros livros que nos chegam da Europa, ainda nos falam na existência agitada de Edgar Poe - e como antes da guerra, os críticos ainda parecem preocupados com o mistério dessa natureza enigmática, sem dúvida alguma das mais estudadas no panorama da história literária; e sem dúvida também uma das que mais sombras projetam em torno da sua passagem por este miserável mundo em que vivemos. Assim prossegue a grande tradição iniciada por Baudelaire e sua profecia de que a luz soturna emanada desse grande poeta jamais haveria de se apagar, pelo menos enquanto a Poesia ocupasse um lugar de importância e os homens dessem às obras de arte o lugar que elas merecem. E é sem dúvida bizarro que, desdenhado e esquecido tão obstinadamente durante o tempo em que viveu, Edgar Poe assumiu em nosso tempo uma tal proeminência e, acima dos poetas de sua terra, erga tão alto o facho da poesia, através dos obstáculos e da má vontade dos seus conterrâneos. Não sou eu quem o diz, e sim Julien Green, magnificamente, neste terceiro volume do seu "Journal" que acaba de nos chegar da França: *"Relendo Metzengerstein" de Poe, perguntei a mim porque seu país se mostrou tão injusto em relação a ele. Sem dúvida, os leitores daqui (América do Norte) acham-no mórbido, e é desagradável à América ser representada por um poeta tão malsão. Ela o repudia com maior força ainda porque traz em si o desequilíbrio do qual o gênio de Poe e como a flor tenebrosa, o grande lírio noturno entre os dedos da Morte".*

Ora, Julien Green também nasceu nos Estados Unidos, se bem

que tenha sido criado na França - e também pode ver de perto o fenômeno dessa alma coletiva - e secreta, desagregada e tendendo para a obscuridade dos sonhos indevassáveis, tudo enfim o que palpita em segundo plano na alma das raças, e que produz flores monstruosas como a poesia macabra de Edgar Poe, notas dissonantes, solenes e elevadas na sinfonia comum das obras de arte que seguem à tradição. Ou melhor a tradição é Edgar Poe, ele o que soube arrancá-la do caos e da noite do seu tempo ... modelando-a aos nossos olhos para a eternidade. Não nos enganemos si tantos procuram apresentar Walt Whitman como o poeta nacional: o poeta de uma determinada forma de governo, sim, mas jamais o cantor dessas formas ricas e misteriosas que perpassam no fundo obscuro e adolescente dos povos.

Sua vida, aparentemente desconexa e perturbada por tão grandes claros de silêncio e de incompreensão, nada mais é senão a "montagem", para falar em linguagem teatral, desse grande drama processado no escuro das consciências. A vida de Edgar Poe, não é apenas a vida do homem que inventou o Corvo - melhor do que isto, é o desenrolar da ficção de um grande romancista da sua terra, desde Nathaniel Hawthorne, que misteriosamente se vai ligar a esse fundo torturado e sinistro onde se alimentou o poeta de Ligéia. Aqui temos recém-chegado da Europa, o último livro de pesquisas em torno dos agitados dias que o poeta viveu em Boston, em Richmond e em New York: e o ensaio de Edmond Jaloux sobre Poe e as mulheres, ensaio dedicado a Julien Green e que vem continuar a cadeia que une todos os grandes poetas e escritores norte-americanos, na compreensão dessa figura única de sua história literária. Edmond Jaloux como Marie Bonaparte, como Emile Lauvrière, como Hervey Allen, como tantos outros, debruça-se aqui sobre o jogo estranho desses amores simultâneos e desordenados, tentando em vão estabelecer uma ordem para o caos, tentando elucidar, fixar Poe

numa atitude definitiva, excluindo todos os resíduos de sombra e incosequência de suas atitudes como se fosse possível, como se não devessem para sempre permanecer no segredo da morte a solução de tantos pequenos e grandes enigmas familiares, como se afinal a vida de um poeta dessa natureza já não fosse por si mesma um mistério insolúvel, um drama obscuro cuja palavra final só encontramos na mão de Deus.

De qualquer modo, todos esses livros e ensaios servem para nos provar que a estrela de Edgar Poe brilha de um modo cada vez mais nítido - não importa com que cor, mas no fundo negro onde se elevou, sua luz estranha cada vez aclara mais a desolada madrugada em que vivemos.

Nota: in "Pensamento da América", suplemento literário panamericano de A Manhã, Rio de Janeiro, 26 jan. 1947, p.3.

*d) - Diário de Terror**Lúcio Cardoso*

(Tudo)

Toda idéia que nos ultrapassa sem tomar sua medida no homem, nos aniquila. Para nos ultrapassarmos, temos primeiro de atingir o limite-homem. No mais extremo limite, começamos realmente a ser mais do que homens.

Nenhuma proposição para a estabilidade não há estabilidade. O ser não é uma estrutura fixa num eixo, mas qualquer coisa indeterminada, fluídica que oscila de um pólo para outro, como a noite para o dia.

Tudo é por vir e esta é a fatalidade.

Num certo sentido, não há *futuro* para mim, porque não o *atual*; sinto-me arder como um facho de exceção, e o que me queima não é o meu possível, mas o meu definitivo, e este é permanente. Sinto-me voluntariamente sem perspectivas, porque as perspectivas de há muito deixaram de existir para mim (no sentido em que uma perspectiva designa concentração, redução de ser a um espaço definido) e um caminho no terreno do dilatado onde sou ao mesmo tempo minha vítima e meu algoz, meu ser reconhecido e meu ser sem fronteiras, portanto meu ser sem tempo. - O futuro não existe porque de há muito eu me constitui, o meu definitivo futuro. É o único modo de se inaugurar à época do terror.

Chamo Terror à época em que é possível o pleno conhecimento do ser, não de suas condições psicológicas, mas de suas prerrogativas abissais e estranhas. Terror é a época do conúbio com o abismo, não porque conquistemos uma fictícia liberdade, mas porque a liberdade nos conquista, somos ela própria, voltados para o segredo que é o nosso verdadeiro clima.

O terror é uma época de ultrapassamento. É um impulso único e violento de todo o ser para regiões de intempéries e de insegurança; é uma dilatação anormal para zonas inabitadas e desumanas, onde somos o único guia, único farol, além de fronteiras que não nos seria permitido atravessar em épocas comuns, e onde encontramos finalmente a essência esquiva, ambiciosa e cheia de espanto que nos governa.

Não compreendo o romance como uma pintura, mas como um estado de paixão; não quero que o meu possível leitor encontre tal ou tal árvore, tal ou tal banco, semelhante ao banco, à árvore que ele conhece. Quero que através de aparências familiares, ele depare em meus escritos uma árvore e um banco recriados através de um movimento de paixão, e que assim designados, reconhecidos, ele possa situá-los em seu espírito como acessórios de minha atmosfera de paixão e tempestade.

Gostaria que meus leitores se transportassem a um estado de tão alta emoção passional, que isto lhes destruísse o equilíbrio e eles se sentissem fisicamente doentes. As grandes emoções interiores sacodem até o

âmago, a estrutura física ser e como não há maior ambição para um escritor do que a de causar a emoção mais violenta e mais perigosa, gostaria que aqueles que me acompanham se sentissem dominados, violentados até a saturação, e me rejeitassem com violência, o que seria uma demonstração da minha força, ou me aceitassem como um mal irremediável, o que seria um sinal da minha profundidade.

O homem de maior espírito, não é o de uma única resposta, nem o da resposta mais constante, mas o de várias respostas ao mesmo tempo, e o mais mutável quanto à certeza delas.

Durante muito tempo procurei obter uma visão pessoal do mundo, e não o consegui senão quando tive uma visão pessoal de mim mesmo; em vez de limitar o mundo por idéias falsas que seriam adotadas por mim, limitei-o a uma expansão do meu ser, a uma dilatação interior que me garantiu um conhecimento e uma avaliação mais ou menos autêntica do existente. Porque não se cria nada vindo do exterior, mas em permanente colaboração com suas forças mais obscuras e mais indeterminadas.

Se me perguntassem o valor essencial desse período de tensão que agora vivo, diria que é simplesmente a impossibilidade de mentir ou de aceitar a existência fora dos seus postulados reais. Esta é a minha liberdade, e tão difícil e perigosa quanto seja ela, é o que garante a autenticidade do que digo, e, a certeza de que uma nova época nasceu para mim.

Não há no momento, nada que eu olhe sem desconfiança; nem a minha família, nem os meus amigos, nem as leis que me ensinaram, nem os

autores que me foram prediletos, tudo isto foi sacudido por um vento de verdade e o que me faz fugir e preferir o isolamento, é a necessidade de investigar a mim mesmo e a extensão dos destroços que povoam a minha certeza.

O terror não é um movimento de abertura e de esclarecimento, mas ao contrário, uma ocasião de fuga, uma possibilidade de segredo e de renúncia à luz do dia.

Chamo a isto uma completa impossibilidade de viver nos termos comuns do cotidiano; é a vida comum que me expulsa, que me faz vagar, que me torna nômade e sem descanso, o olhar calado e ausente do campeiro. Porque, ao admitir a extraordinária invasão de elementos subterrâneos e excepcionais que invadem o meu procedimento comum, teria de viver como escolhi viver agora: só, como as onças da floresta, como esses animais que encontro sozinhos e patéticos como são reais, como são verídicos no silêncio da paisagem! - e que também participam da consciência e do terror.

Porque o terror é sobretudo a mais espantosa solidão.

Seria fácil, para um curioso, destacar ao longo dessas páginas as atitudes de força e de violência que em todas as situações reclamo para o homem; não é ela no entanto uma atitude superficial, uma escolha feita segundo tendências da sensibilidade, mas uma crença firme, paradoxal e essencial de que só através as situações extremas o homem encontra a si próprio, na tensão completa do seu ser, no despojamento de sua essência cotidiana, no esmagamento de seus postulados comuns e sem vitalidade.

Reclamo o ser de emergência e de prontidão, destinado a renovar na angústia e no medo todos os vícios de sua criação moral. Reclamo a total solidão e a total liberdade; só dessas zonas extremas é possível reinaugurar alguma coisa nova, e se assim falo é porque já sinto no rosto o vento de novas paisagens, e prefiro inventar o mundo sobre os destroços do que foi meu, do que imaginá-lo como poderia ser, debaixo dos restos do que fui eu um dia.

O terror é a época da criação no centro das catástrofes.

Para mim não tem valor as teorias estáticas, os ideais paralisados; o que me toca são os movimentos da dinâmica e da propulsão, ainda que a meta seja o infinito, e o horizonte por descobrir o nada.

Não aprendi propriamente coisa alguma, mas somente assimilei o que fez desenvolver em mim e o que desenvolve ainda o ser que sou. Não há fantasia e nem ornato nesta criação do vivo; apenas, por uma fatalidade, vim removendo de suas brumas e de numerosas sombras, a força que me habita e que me constitui real e independente.

A verdade foi a minha pedra de toque, pois a verdade, no seu sentido mais absoluto, sempre me apaixonou, até à náusea, até ao espasmo. Os seres ou não me interessam, por impossibilidade ou por excesso de conhecimento, ou me interessam até a paixão, até a afronta. Os que eu amei, esgotei-os até a saciedade, porque a minha curiosidade era mortal e a minha paixão era maior do que a força deles, e adivinhando-os tanto, eu poderia assassiná-los.

Quando eu ainda não havia descoberto em mim essa ânsia da verdade, imaginava que era a morte violenta o que me interessava em suas

almas; soube depois que era apenas a possibilidade de minha ressurreição. De todas essas águas de pântanos, acumulados em tantos desertos diferentes, e que no entanto são apenas disfarces da mesma face do deserto, alimentei durante anos o meu ser, e muitas vezes pensei te-lo destruído para sempre. Mas apenas educava o nômade que sou hoje, e se agora posso bater tantas areias solitárias, é que aprendi a beber água dos charcos, e apesar na minha carne, o que se transforma em sangue que é vida, e o que se transforma em pús, que é morte.

Interrogo essas folhas para ver o caminho andado, e elas não me causam senão tédio e cansaço, de tal modo eu roço o real sem atingi-lo ainda no seu cerne. Ah, não sou ainda senão o profeta de mim mesmo. A revelação virá a seu tempo e depois da revelação virá a morte. Em dias futuros, cuja chegada não posso prever, talvez venha a ressurreição. Mas até lá, acima de todo horizonte definido, devo ser ainda o terreno fremente onde se jogam as minhas contradições, a terra onde planto e onde destruo, a matriz onde se forma o húmus que me aniquila e me faz viver continuamente, a minha seara de vida e de morte, pois todo nascimento é oculto e toda verdade solitária.

Mas ainda assim devo dar graças a Deus. Não há conhecimento que não seja pessoal, e tudo o que plantei em mim, as sementes do bem e do mal, a terra que revolvi e adubei, que cumpra o seu destino e produza, ainda que a flor azul aos meus olhos, não seja aos olhos alheios, senão um fungo demente e monstruoso, uma rosa de fel e pestilência.

Posso dizer por onde caminho, mas não posso dizer o que me faz caminhar. Sei que esta estrada me conduz a um extremo onde o ar de tão

puro é quase irrespirável; mas trago em mim; envolto no mais absoluto segredo, a máquina que me aciona. Posso dizer aos homens que vou por ali, mas não é da minha obrigação dizer o que me leva. No máximo, poderão ouvir o rumor do dínamo que me trabalha, mas tudo o mais pertence a mim e ao meu destino, e nem a minha morte revelará a razão desse esforço, porque de há muito há um pacto firmado entre a minha razão e a minha morte, e de há muito ambas se converteram à mesma identidade, e dentro de mim ostentam o mesmo nome.

Além do homem, o homem que somos além. Não o super-homem, que é um mito de despojamento, desumano e feito de cristal, um ser cuja irrealdade nos enlouquece mas o homem além, que é o homem com o acréscimo de sua conquista, o homem tal, com uma soma, um a mais, um além do que lhe foi dado como homem.

Sei que d'agora em diante todos os meus escritos, bons ou maus, devem traduzir o sentimento da desesperada esperança. Desesperada porque não acreditando mais no tempo em que vivo, nem em suas possibilidades e nem em sua sobrevivência, isto deve me causar pânico, como todas as transformações essenciais; esperança porque é o homem novo que vislumbro além dessas ruínas. Do momento em que reconheço isto, é criminoso da minha parte não precipitar o caos é retardar o começo e pactuar com a sobrevivência dos cadáveres. Minha mais constante vontade deve ser a de um arrazamento contínuo. Meu trabalho é o de desagregar e fazer empunhar armas. Por que aí vem o tempo em que não subsistirá pedra sobre pedra como diz o Evangelho. E o homem novo que deve surgir me impregna de tal entusiasmo, sua intuição me faz vibrar numa tão impetuosa corrente de vida,

que eu muitas vezes hesitante ainda, não posso duvidar mais e caminho no mundo conhecido como entre as formas de um universo desvitalizado e sem arrimo.

O mundo novo não exige fé, nem confiança e nem entusiasmo, e nem nenhuma das celebrações que faziam e fazem os atributos do mundo condenado; o que ele exige é uma tal soma de idéias e sentimentos violentos, o que impõe é uma ressurreição de qualidades durante tanto tempo soterradas e tidas por secundárias ou aviltantes, que pode-se dizer que realmente um outro homem surge, e nele se confundem as noções clássicas do bem e do mal, não para situá-lo "*além*", o que pressupõe "*outro*", mas para fazer do "*mesmo*", o ser exato que ele é, o homem das medidas equilibradas e não o das medidas alteradas para mais ou para menos.

As vezes sinto como se tivesse sido lançado a grande velocidade num destino; ah, nada mais é meu e eu me despeço de tudo. Para onde vou, não sei. Mas que importa? Sei que estou em viagem e nem mesmo me adianta a bagagem de minhas lembranças passadas. Nada adianta senão o silêncio que me cerca, Nada vale senão a paisagem nova que começo a desvendar.

E é tudo tão estranhamente inédito em torno de mim, que as vezes tenho a impressão de ter inaugurado um outro ser dentro do ser que me pertence. A única coisa que me garante a autenticidade, é sentir que este de agora é o mesmo que sempre viveu dentro de mim, no escuro, é claro, mas como um prisioneiro que palpita à espera da liberdade.

O homem mais profundo é o que tiver mais profunda consciência do seu equívoco.

Para se dizer certas coisas são necessários certos leitores; e como certos leitores são raros, é melhor calar do que dizer ao vento, pois certas coisas não podem ser ditas a toda gente.

As afirmações decisivas, para não se ter decisivamente a única afirmação que importa.

A medida do que me desgosta nos homens, é a própria medida do meu amor: todo este vazio onde circula o vento da repugnância, é o espaço que sobrou do meu amor ausente.

Meu elemento, é a natureza; rochas, montanhas, nuvens altas, fráguas e descampados. Aqui me sinto eu mesmo e a minha alma se dilata. São as únicas coisas que sinto à minha altura, as únicas de acordo com a minha paisagem interior.

Afastei-me por já não poder mentir mais, por não poder por mais tempo tornar-me tão mesquinho quanto o exigiam de mim, afim de que eu estivesse de acordo com suas estaturas. Pelo menos aqui sou eu mesmo, e ainda que ninguém me fale, a voz morta nos meus lábios, não é um sopro que me aniquila, nem palavra que me envergonha.

Todas as vezes que o homem pretender se ultrapassar como mito,

está errado; como homem mesmo é que ele deve se ultrapassar.

Nada pude aprender (com excessão, é claro, do que é puramente compêndio) porque o que sei trouxe comigo como intuição e pressentimentos. Nunca analiso um homem, porque dele tenho uma visão instantânea, fulgurante, como se o iluminasse uma luz interior. Assim, muitas vezes, minha suposição pode estar errada em detalhe, mas nos seus pontos básicos no que é fundamental na natureza deste homem, ela é certa e definitiva.

Trabalhar-se, criar-se, certo eu o posso, mas somente no sentido de minhas próprias inclinações, pois o que são tendências nos outros, em mim são correntezas fortes. O que nos outros delineia traços, em mim esculpe e aprofunda; as vezes, de tão impetuosas, essas tendências convertem-se em defeitos porque geralmente os defeitos são qualidades que o excesso tornou em caricaturas e assim o que me compõe são sombras e erros que flutuam nas águas fundas de minha natureza.

Uma das coisas que mais lamento na minha vida, é não ter, aos vinte anos, conhecido Nietzsche ainda. Conhecia suas teorias e sabia aforismas de cor, mas Nietzsche é uma dosagem massiça, cujo poder só pode ser avaliado inteiro com pleno conhecimento de toda região que domina.

Eu sou um terreno planificado, oco por baixo e cheio de dinamite.

Não se edifica só com as águas puras, mas com tudo o que a correnteza traz, limos e detritos; isto é o que auxilia o líquido puro a se transformar em húmus e permite as grandes construções.

Porque não ver no instinto criador outra coisa senão o lado oposto de forças inquietantes e monstruosas que nos compõem? Dificilmente o trabalho artístico é uma face da santidade. Esses instintos bravios talvez até sejam a força propulsora do movimento criador, e devem, ao lado dela, marcharem como os cavalos negros que junto aos brancos arrastam a mesma parelha.

Só as pessoas realmente fortes podem viver na realidade definitiva das coisas; quase todo mundo vaga numa atmosfera morna de fantasia.

Nenhum escritor realmente grande, produz antes de uma completa saturação de si mesmo, uma espécie de inflamento dos elementos básicos do seu destino e da sua personalidade. Sofrimentos, experiências, descobertas, aquisições e amputações, tudo enfim o que esculpe tua mais verídica e extrema imagem, é chamado a compor o seu perfil exato.

O verdadeiro existe apenas na tensão absoluta. É preciso imaginar um mundo, e criá-lo, onde as forças latentes sejam levadas a um tal paroxismo, que sua revelação esteja iminente, ou sua morte. É preciso imaginar um mundo com todas as possibilidades voltadas para o sol.

Procuro o que existe de mais profundo em mim mesmo, e encontro o medo. O medo do terror. Devo caminhar pela vida como quem marcha sobre o gume de uma faca.

Há um sol que brilha de intensa luz negra e é o sol do conhecimento.

A mim, cavalos brancos, forças do anoitecer...

(Ah, meu Deus, como somos objeto de desgosto e sofrimento para os outros... Só os santos escapam, e quão longe estou eu de ver um santo!)

A "solidão absoluta" a que me referi atrás, não se inventa - é um estado a que se chega gradativamente, por um impulso interior, como uma planta que avança através da obscuridade.

Léautaud é contra as imagens - e realmente a imagem não é um estilo, mas ajuda-nos muitas vezes a esclarecer um pensamento difícil. E do único modo que vale e toda imagem que realmente não servir como um esteio, é não só inútil como prejudicial.

Nota: Manuscrito "Diário do Terror" de Lúcio Cardoso, formato caderno pequeno, 27 fls. letra de forma. Transcrição feita através do manuscrito do arquivo Lúcio Cardoso. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.