

## Crítica literária: uma prática pós-disciplinar

Maria Aparecida Junqueira\*

Se, ao menos, me fosse concedido tempo suficiente para terminar a minha obra, não deixaria eu, primeiro, de nela marcar a chancela deste Tempo cuja ideia hoje se impõe a mim, com tanta força.

(Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*)

Se a literatura hoje se apresenta num eixo que podemos chamar de pós-disciplinar, uma das possibilidades da crítica, para apreender o seu objeto, é circuncrever-se também nesse eixo que transgride a disciplinaridade, a interdiciplinaridade e mesmo a transdiciplinaridade. Deslocar-se, aqui, por entre as “formas híbridas”, é colocar em xeque paradigmas críticos de análise, sustentados em categorias da modernidade, advindas do século XVIII.

Questões há tempo são enunciadas diante de objetos que se parecem estranhos ao campo da Literatura, são livros-obras que não dimensionam mais categorias formuladas em suas origens seja romance, conto, poesia, para ficar nas tradicionais formas. A título de exemplo, pois muitos são eles, o livro *Ó*, de Nuno Ramos (2008), não escapou das célebres perguntas: Isso é romance, é conto, é ensaio, é crítica, é poema em prosa? As perguntas valem porque o texto é objeto incerto para classificação. Bem se sabe, contudo, que se aloca em zona de conflito, em zona tensa, na qual a linguagem deixa arrebentar diques, expandido campos de si mesma, revelando sua potência e novas (im)possibilidades de escrita. Nessa encruzilhada, o que pensar? Essa literatura do presente concentra que tipo de força? Uma força motriz, o que aspira ser no futuro, neste presente? Chegar à radicalidade da sua própria força inexplorada, a qual o mundo do presente lhe instiga em produção e em rede de razoabilidade sensível?

---

\* Professora Doutora do PEPG em Literatura e Crítica Literária – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC – SP, São Paulo, Brasil. [junqueirama@uol.com.br](mailto:junqueirama@uol.com.br)

Essa literatura entranha e estranha, com sua força motriz, os nossos sentidos. Ela parece apontar para uma ousadia que não se detém nela mesma, mas questiona a própria relação com o real. Tal qual o cinema de Michelangelo Antonioni e Jean-Luc Godard, que nos anos de 1980, buscam reinventar o cinema com a eletrônica, a literatura de hoje também busca uma reinvenção com o seu tempo histórico, ao escapar das sistematizações mais balizadas de tempos anteriores. Ambos trazem, também, no cerne do seu ser uma crítica. Isso não significa dizer que pluralidades de posturas seja literária, cinematográfica, seja crítica não convivam e se desdobrem. O ponto de vista de Godard, lembra Arlindo Machado:

[...] tinha uma sensibilidade afinada com a mídia eletrônica desde muito antes: basta observar que um filme como *La chinoise* (*A chinesa/1967*), anterior ao contato do cineasta com o vídeo, já explorava uma estética da televisão, tanto no enquadramento típico de telejornal ou de programa de entrevistas, com o ator falando diretamente para câmera, como no tratamento de temas de atualidade, embaralhando as categorias da ficção e da realidade (1997, p. 205)

Godard busca o cinema fora do cinema, naquilo que o conecta com as demais formas expressivas da sua contemporaneidade, sem deixar de ser cinema. A literatura, por sua vez, segue trajetórias parecidas diante de momentos críticos e, neste do presente, em especial, em que a produção teórico-crítica e artística é abundante em diferentes áreas do conhecimento. Isto é, questões pensadas no campo da literatura e da crítica se entrelaçam com questões oriundas da fotografia, artes plásticas, cinema, teatro, performance, filosofia, teoria da literatura, da arte etc. É de se perguntar como escritores e críticos traduzem, em suas obras, heranças artísticas e teóricas conscientemente em diálogo com o tempo vivido e com o advir.

No caso de *Ó*, Nuno Ramos (2008), a escrita move-se entre reflexão e narração, entre ensaio e descrição, num ponto fulcral do texto que, embora nomeie o primeiro texto “manchas na pele, linguagem”, expande-as por todo o livro, em registros e vozes que amálgamam, por exemplo, cena de filme, gravuras de Goeldi, em procedimentos que mostram formas em indeterminação. Em contraste ressalta-se, de modo peculiar, a voz reflexiva-ensaística, entrecortada por “ós” – seções intervalares -, vozes de coisas, objetos e matérias, como corrobora o Quarto Ó “minha tarefa: dar à voz a matéria – tinta, pano -, dar à matéria a sua voz, não por medo de perdê-la, ao contrário, só me interessa o que teve força, caráter, para se perder de mim (há um ó guardado aí), não tranco afetos, cheiro, memória” (2008, p. 155). Ós de transição/reflexão entre a vida e a

linguagem, entre a passagem do tempo e o aprender a vida / apreender o corpo, como se lê no Quinto Ó: Não há pele que me prenda, nem voz que me convenha – não caibo em meus pés, nem nos passos (2008, p. 176). A linguagem referencializada de comunicação passa por um processo de desfuncionalização, na qual os “ós”, espaços limiares, atingem ápice de potência ao sugerir apenas possíveis sentidos.

O texto 9, Bonecas russas, lição de teatro, pode ser uma conexão possível entre o primeiro e o último texto. Antes, porém, neste texto, dentro da trama-linguagem, em pequenos ensaios incrustados, o puro som se desenha na escuta de uma caricata teoria da inexpressividade do Professor Ancona, a cujos alunos oferecia um princípio da arte de representar: *“Não se mova, dizia ele, a voz bem grave, e demore. Demore muito. Isto é o mais importante. Trate o público como uma parede branca [...]. Guarde o sentimento inteiro para você – esconda minuciosamente, o quanto puder. E tome todo o tempo de que precisa”* (RAMOS, 2008, p. 105, grifo do autor). O princípio fundamenta o método que dilacera a voz narrativa na ensaística descritiva, ao operar uma voz-imagem intermitente conduzida pelo método:

Marcando as horas da tarde pelo trajeto da luz na parede do seu quarto, pronunciava uma única palavra a cada 60 centímetros do movimento do sol. [...] No hospital, o professor Ancona manteve seu método de alongar as palavras por horas, dias e semanas, de forma que ninguém entendia o que falava, se é que falava alguma coisa (RAMOS, 2008, p. 106-107).

Nota-se que as glosas distanciam-se das estruturas narrativas literárias, consequentemente, o mesmo acontece com o um público de maior vulto.

Dicção e pronúncia, tempo de duração das frases, maneira de ver a relação entre ator e público, vogais e consoantes em lábios feridos, não só o método era de difícil acompanhamento, mas também, à contrapartida discursiva, só restavam fragmentos de textos: frases-imagens, frases-sons, deixando ecoar, nas três peças incomunicáveis, um pouco de Beckett, o dos poemas “Mirlitonnades”. Entre o narrar e o ensaio, o teatro é conector, e performatiza, neste livro-objeto imagético, os textos 1. Manchas na pele, linguagem e o 25. No espelho, última glosa.

Como são configuradas tais glosas? Em confronto, semelhança e estranhamento iniciam o romance: “Meu corpo se parece muito comigo: embora eu o estranhe às vezes.” (RAMOS, 2008, p.11). Sujeito textual e corpo se espantam sobre a origem das manchas na pele em forma de semicírculos: “olhei no espelho, percebi círculos calvos em meu queixo. Os pequenos pêlos haviam caído em rigorosa geometria,” (2008, p. 12).

O sujeito inquieta-se em meditações avolumando considerações sobre o corpo, a velhice, a origem e a cisão da linguagem, a voz. A experiência, a consciência do corpo, os sentidos, o estar no mundo, o limite da matéria, são hipotetizados. É no espanto que o sujeito textual parece increver-se e escrever a sua história – palavras escritas, em corpo, “cobertas/os de giz” (2008, p. 11). “No espelho”, a dimensão do corpo, da linguagem, da vida, transborda em escrita híbrida, todavia privada de conhecimento completo. No banheiro de um restaurante, o sujeito mapeia o corpo em autoexame minucioso, “ajoelhado sem camisa sobre a bancada de granito”, e vê impressas marcas – formas de escrita – do tempo, “que ninguém lê e depois se apaga sozinha” (2008, p. 279). Expulso do banheiro, mas com consciência e olhar concentrados nas manchas de tempo e linguagem, volta-se para a mulher, em cuja pele descobre pintas, sardas, formigas, vermes, o vestido aberto, e os sinais apontando para a decomposição. “O que você acha disso?” (2008, p. 283), pergunta o sujeito textual.

Primeiro e último textos reverberam-se em variações ensaísticas, conjugando formas poéticas, ficcionais, teatrais. O final jocoso foi aos poucos indiciado em diferentes glosas. Uma linguagem fragmentária transita entre os campos da ficção e da hipótese, num contínuo negar ou anular-se. Estratégia que se dissemina, no entanto, por todos os textos, em textualidade movente, harmonizada pelo adverso. De lugar instável, essas formas adversas geram mudanças metamórficas na linguagem e nas matérias, como afirma Naves: “pela busca obsessiva de uma formalização que, em lugar de domesticar, exponencie a materialidade do mundo” (2007b, p.378). É em estado de suspensão que tais formas não evidenciam a plena disponibilidade do presente. “O presente, aqui, é pressão – uma concentração de energias que deriva daquele passado catalisado e ativo. E o mundo é novamente possibilidade. Mais, não cabe à arte afirmar” (NAVES, 2007a, p.327). À arte de Nuno Ramos, cabe, em experiência literária, dispor em presença.

A preocupação desses artistas, cujo contingente é relevante numa história sincrônica das artes, é operar a potencialidade do meio, através da mudança da forma, enfrentando o problema da crise ou da impossibilidade de ser daquilo que se repete sem propor mudança. A transformação pela qual os sistemas de conhecimento e experimentação passam hoje, conduzem a arte, os meios e modos de criação e a percepção a um outro modo de interagir refinado com a matéria e os sentidos. Marcada pela ambivalência da arte entre materialidade e pensamento, cuja emancipação na contemporaneidade desenha outros rumos, sobressai, entre as questões que emergem

para a crítica: como a crítica extrai, da experiência direta de sua observação acerca de dado objeto da arte, os pontos críticos, aqueles de mudança, de maneira que seu comentário e interpretação se sustentem na percepção de sentidos integrados? Ou melhor, como a crítica dispõe em presença o seu “sentir” acerca da arte?

Aqui, a chamada vertente pós-disciplinar e, em especial a atividade literária, enfatiza uma crítica que se revê tanto das categorias de até então, estruturas de raciocínio sistematizadas que implicaram um modo de compreender a literatura e a arte, como dos procedimentos analíticos que fecundaram o pensamento moderno. Ao buscar se exercitar junto a essa produção artística contemporânea, que é experimento e experiência, esta crítica se torna ela mesma experimental.

Porque o campo da literatura se abre para novas formas, que constroem outros modos de fissuras em sua lógica interna, à crítica resta apreender a complexidade da produção e responder-lhe com eficácia às desestabilizações, às intabilidades que movem o terreno literário, e que não se deixam apreender por poéticas tradicionais. O alerta de Adorno, em *Sobre la crisis de la crítica literária*, atualiza a tarefa do crítico hoje, quando diz: “Somente faria justiça à sua tarefa, o crítico literário que fosse além desta tarefa e, por exemplo, registrasse em suas ideias algo do forte movimento que tem estremecido o terreno no qual se move”<sup>1</sup> (1960, p. 641) (tradução nossa). Como então refletir sobre a tarefa da crítica, inserida no seu tempo e na sua história, frente à obra com a qual interage?

Uma indagação sobre o trabalho da crítica foi desenvolvida no ensaio de Flora Sussekind, publicado no jornal *O Globo*, em 21/09/2013 e coletado em livro em 2014, sob o título *Coros dissonantes – objetos verbais não identificados na literatura brasileira contemporânea*. A autora reflete sobre

[...] uma série de experiências corais, marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos (SUSSEKIND, 2014, p. 203).

Tais procedimentos estruturam esses objetos em “coralidades”, cujo “tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual” fazem “dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de

---

<sup>1</sup> - Únicamente haría justicia a su tarea el crítico literario que fuera más allá de esta tarea y, por ejemplo, registrara em sus ideas algo de la sacudida que ha estremecido el suelo en que se mueve”.

interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura” (SUSSEKIND, 2014, p. 203). Diante de objetos estranhos, reveladores de experiências instabilizadoras de formas de univocidade, e que se presentificam não só no campo da literatura, mas também no do teatro e do cinema, Flora aponta para uma reinvenção de modos corais nos experimentos da produção literária brasileira recente.

Se a produção, contudo, reinventa-se, como a crítica encara esses objetos? Como evidencia a autora, de um lado, certa crítica resiste à leitura dessas formas corais, cujos objetos “criam um problema para esforços de encaixe crítico imediatos e sem ajuizamento (pois a alocação das obras só prescinde de análise se as ‘gavetas’ de armazenamento se mostrarem inalteráveis)”, resultando “compreensões restritivas da literatura que parecem não ir além de oposições binárias sistêmicas como as que opõem ficção e testemunho, sequencialidade e fragmentação, construtivo e expressivo, e assim por diante” (SUSSEKIND, 2014, p. 207). O que se demarca é a “ressureição velada da ‘literatura como representação especular’, apoiada em visão finissecular das noções de ponto de vista e de gênero literário, e numa compreensão sem ambiguidades, sem complexidade, de literatura mesmo” (2014, p. 206), a promover linhas regressivas do literário. De outro, “o deslocamento operado por essas formas” indicia não só o quanto é difícil falar delas no presente, dada a ausência de instrumental para análise e interpretação, mas também falar delas é assumir o risco do encontro com o desconhecido, de por em discussão o limite e o não limite, de apreender no confronto com esses “objetos verbais não identificados” uma criação de formas, uma embriologia para o advir, cuja produção busca “processos de redefinição movidos a formas diversas de prática coral” (2014, p. 212), os quais não se encaixam mais em disciplinas.

É no confronto entre limite e deslimite que Marcos Siscar (2010) enseja “As desilusões da crítica de poesia”. Imbrica, em diagnóstico clínico, a cisma da poesia e a desconfiança da crítica. O impasse surge de opinião reiterada no meio crítico de que “A poesia brasileira teria empobrecido depois do fim das vanguardas, isolando-se em guetos, para perder-se definitivamente no universo sem referência do ‘pós-utópico’” (2010, p. 169). Empobrecimento não significa falta de produção, paradoxalmente aos problemas que assolam o contexto poético - mercantilização dos espaços de discussão, mediatização da subjetividade, espírito de autoelogio, falta de projeto -, sobressai uma “vitalidade quantitativa”. Além disso, a falta de rumos não impediu o aparecimento de revistas especializadas e de antologias que, antes, passou a indicar “tentativas de organizar o sentido de um contemporâneo carente de clareza sobre sua própria

identidade” (2010, p. 170). Eram poucas as vozes críticas a apontar para um revigoramento qualitativo da poesia, ainda na década de 1990, vozes suplantadas, porém, pelo “topos da crise do gênero poético”, seja na crítica universitária, seja no jornalismo.

A recusa em enxergar os sentidos da poesia do presente aliados aos acontecimentos e impasses desse momento presente era alimentada por um desencanto e neoconformismo alicerçados por nomes não menos representativos que Heloísa Buarque de Hollanda e Augusto de Campos. Essa apatia poético-histórica é reconhecível, também, no “processo de esvaziamento do contemporâneo”. O discurso crítico, liderado ainda por vozes distintas, reafirma o desencanto, levando Siscar não somente a enunciar: “O diagnóstico é terrível e não podemos senão levá-lo a sério” (2010, p. 173), como também a resumir os pontos de vistas enfeixados na desilusão: “alijada do sentido abstrato e material da vida, excluída das discussões filosófico-religiosa e geopolítica, a poesia aliena-se dos rumos da cultura” (2010, p.174). Não é exclusivo desse nosso contemporâneo, entretanto, lembra Siscar, colocar a poesia sob suspeita. Entre os brasileiros, a cisma era tema no Modernismo de Mário de Andrade, nas especulações teóricas da segunda metade do século XX com Mário Faustino. Não era diferente com James Joyce que dá início ao “fim do romance”, ou Mallarmé que nomeia a “crise de verso”, ou mesmo Baudelaire que lamenta a “situação rebaixada da poesia”. As questões da realidade e a poesia caminham em descompasso, erigindo um discurso da crise bem alocado na modernidade. Ou melhor, nas palavras do crítico: “Eu diria que a poesia moderna surge desse sentimento de crise, afirmando-se a partir da crise, como *discurso* da crise, ou seja como sentimento do colapso de seu lugar” (SISCAR, 2010, p. 175).

A historicidade da crise funda-se em uma variedade de questões que envolvem não só a poesia e seu lugar nesta esfera de crise, mas também a própria linguagem crítica, da mesma forma que expressa um desejo de refundação de um outro lugar, neste contexto. “Os estados da crítica” revelam, para Siscar, que não são fundamentalmente diferentes dos atribuídos à poesia. Par a par, poesia e crítica são vítimas do contemporâneo, pois “A crítica também paga seu preço, e isso se manifesta na insistente demanda de sentido que ela tem dirigido ao poético” (SISCAR, 2010, p.178). Tomando “a poesia” como o nome da própria crise, reafirma que “qualquer forma de escrito [...], a escrita não deixa de carregar essa experiência do impasse” (2010, p.179), inscrita que está em nova situação cultural. Nesse sentido, o que está em jogo é a capacidade de se

lidar com o contemporâneo. Na urgência de uma resposta ao poético, ressalta-se a “dimensão utópica” que aliada à ética, indica o que falta. Siscar sugere: dada as reações semelhantes às instabilidades da cultura, tanto da poesia como da crítica, antes de circunscrever-se em prática acusatória, é preciso considerar historicamente a “necessidade de crise” de ambas, que são, por isso, “cúmplices (não apenas neutros intérpretes) da situação e do devir histórico da literatura” (2010, p. 181).

O cenário não deixa de ser sedutor para a literatura e a crítica. Há de se perguntar: como a literatura de hoje mostra o presente em diferença, como força diferencial? Como a crítica apreende esse presente como diferença tensa, de abertura ao outro, na linguagem literária? A crise que é anúncio e alimento, inscreve no corpo da poesia o advir, não conclusivo mas em aberto, compartilhando afinidades com a alteridade. Ó, de Nuno Ramos, dá a ver essa diferença quando estabelece relações inesperadas entre elementos díspares, desencadeando vínculos imagéticos, performáticos, configurando modos diversos de se pôr no presente, revelando a nudez da realidade. Essa diferença aberta em fissuras concretiza o que Giorgio Agamben, em seu livro *Ideia de prosa*, afirma em “Ideia de época”, às avessas: “o de não querer já ser uma época histórica” (1999, p. 81, grifos do autor). Sem pretender salvar a tradição (contrariando a maioria), o nosso tempo, sob o olhar de obras como a de Nuno Ramos, faz sobreviver o nosso “sentimento de impaciência, e quase de náusea, que temos perante a perspectiva de tudo começar desde o início, ainda que da melhor das maneiras”. Em troca, importa “não perder a nova época que já chegou ou chegará, ou, pelo menos, poderá chegar, e cujos sinais já podem ser decifrados à nossa volta” (1999, p.81-82). Fica ainda a capacidade de admiração pelo começar de novo, que Agamben revela como “a única possibilidade propriamente humana e espiritual: a de sobreviver à extinção, de pular por cima do fim do tempo e das épocas históricas, não em direção ao futuro ou ao passado, mas em direção ao próprio coração de tempo e história” (1999, p. 82).

Apanha-se, assim, o que Agamben compreende por contemporâneo, ou seja, é o que se entrevê no tempo presente, é o que se repete sempre e nunca se inscreve, “como o embrião [que] continua a agir nos tecidos do organismo maduro” [...], tem o seu fundamento na origem, mas “em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente” (2009, p. 69). Aproxima-se, ainda, da noção de poesia e crítica, visto que ambas têm uma relação intrínseca com o passado e simultaneamente estão autoimplicadas com o presente do seu tempo. É neste espaço-tempo não epocal, que a

arte e a crítica podem pôr em prática a sua potência do admirável, a sua capacidade de admiração pelo “recomeçar desde o início”.

Na possibilidade da potência, inscreve-se o estudo de Natália Brizuela (2014), *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Em terrenos movediços, entre a literatura e as outras artes, a autora discute a escrita como “prática artística”. De um lado, explora o deslocamento que a fotografia imprime à literatura ao infiltrar-se no campo literário, ou vice-versa, que fissura abre a literatura no corpo da fotografia; de outro, indaga sobre a autonomia das linguagens, cujo questionamento do limite reverbera de modo certo na noção de meio. Os trabalhos de Juan Rulfo, Diamela Eltit, Mario Bellatin e Nuno Ramos desafiam essas fronteiras, e Brizuela os toma para problematizar as relações entre os meios e a produção de alteridade no contemporâneo, buscando explorar as lógicas e mecanismos desses cruzamentos.

“Prática artística” é a categoria que a escrita assume na Escola Dinâmica de Escritores, fundada em 2000, pelo escritor mexicano Mario Bellatin. A única proibição, ele esclarece, “é a de escrever”. Estranho parece, mas Bellatin explica: “se examinam assuntos relacionados não somente com a literatura, mas, especialmente, com as maneiras de que se servem as demais artes para estruturar suas narrativas” (apud BRIZUELA 2014, p. 13). Fica claro na proposta de Bellatin que a literatura que há de vir, a literatura deste presente, situa-se em “zona porosa do limite, da fronteira”. Embora, há séculos, contaminações já tenham se manifestado entre literatura e outras artes, na segunda metade do século XX, porém, tornam-se mais manifestas. Bellatin, por sua vez, organiza as transformações de que se nutriram as artes, e propõe que “apareçam agora, como meta, como princípio”, transformando-se “em sistema, em plano, em estrutura” (2014, p. 15).

Dentre as artes, cinema, música, performance, fotografia, cujas fronteiras se apagam, a fotografia ocupa “lugar privilegiado para a passagem ao que não é. Agente ou intermediário [...], a fotografia é o veículo de deslocamento, é o que permite a produção de uma literatura marcada pela transferência e pela indiferenciação, é o meio que leva a literatura para fora de si” (BRIZUELA, 2014, p.16). Valendo-se das “práticas escritas” de Bellatin, Brizuela vai conceituando, discutindo e exemplificando as práticas com as quais ele concebe os livros do futuro, revelando o fazer do escritor e do crítico. Como modos alternativos à palavra escrita, distingue a fotografia narrativa, a fotografia com palavras, e os livros com fotografias, ambos, assim como os demais meios, levam a literatura para fora de si, para um “recomeçar de novo”: sair fora de si para revelar-se.

Essas mutações entre literatura e outras artes, se vem acompanhadas de novos procedimentos que exacerbam a zona de indeterminação, levam a perguntar: “como se dá a produção de alteridade dentro do próprio campo que permite a passagem dele a e para a diferença”. Ou ainda: “Como ler essa mudança na literatura, agora contaminada, fissurada, ‘ela mesma’”? (2014, p.83) Os paradigmas da crítica e da teoria literária, ancorados ainda na representação, não respondem a esses modelos literários. Segundo Brizuela,

Essas obras às vezes híbridas em que fotografia e textos compartilham um espaço comum – o livro – e outras vezes tão radicais em suas formas, que não precisam incluir imagens fotográficas para tornar presente o fotográfico no texto, levam a crítica a ter de pensar em novos termos. Um possível termo é, como vimos, o de uma obra conceitual. Outro possível seria o de uma obra aberta. Ambas [...] poderiam ser entendidas dentro do marco de uma mutação no campo das artes que as levou para a estética (2014, p. 83).

Brizuela (2014, p. 95, 103) propõe para essa leitura de cruzamentos entre a literatura e as artes, as propostas de Adorno, Krauss e Rancière, embora os veja contraditórios em vários sentidos. As expansões e desarticulações do literário, no seu modo de ver, conduziram a uma “renovada virada vanguardista”, no sentido de “efetuar uma abertura e renovação das formas literárias”. Esse é o caminho da literatura experimental, seu lugar é a “literatura fora de si”, cruzada por forças que a desconcentram. Cabe à crítica ser experimental também, buscando um outro lugar fora das amarras disciplinares.

Esse caminho, que se projeta obscuro e que divide e fragmenta a literatura e a crítica do presente, mostra que uma experiência poética possível que leva à potência do admirável e ao “recomeçar de novo desde o início”, pode ser essa escrita “como prática artística”, que aponta também para “objetos verbais não identificados”. O enigma que se interpõe e desafia a crítica, demanda-lhe uma postura de alteridade frente àquilo que não é identificável. É um reconhecer-se sem caminho seguro, sem rumo, sem método, que fundamenta a experiência poética e a crítica possível. É um gesto escritural assentado não em um passado posto, mas em lógica temporal de um aqui e agora, de um tempo-espaço liminar que o torna contemporâneo. Este espaço liminar, para o qual convergem diferentes temporalidades, conduz o ler para um “sentir”, para um modo perceptivo que se abre para as possibilidades de formas antes desconhecidas. Há nesse gesto uma política do presente que não abandona a literatura e a crítica, nem as circunscreve em

disciplinas, interdisciplinas ou em campo transdisciplinar. Os procedimentos empregados são os que lhes permitem operar o tempo histórico e dele tomar posse, dispondo em presença o “recomeçar de novo desde o início.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Sobre la crisis de la crítica literária. In: \_\_\_\_\_. *Teoría y Estética*. Barcelona, 1960.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. *Ideia de prosa*. Trad. de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura for a de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

NAVES, Rodrigo. Nuno Ramos: uma espécie de origem. In: \_\_\_\_\_. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

\_\_\_\_\_. Nuno Ramos: um materialismo invulgar. In: \_\_\_\_\_. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SISCAR, Marcos. As desilusões da crítica de poesia. In: \_\_\_\_\_. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Unicamp, 2010.

SUSSEKIND, Flora. Coros dissonantes – objetos verbais não identificados na literature brasileira contemporânea. In: LINS, Vera, PENJON, Jacqueline, SUSSEKIND, Flora. *Interpretações literárias do Brasil moderno e contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

*Data de submissão: 17/11/2015*

*Data de aprovação: 25/11/2015*