

## **Cultura, tradição e escritura**

*Tenório Telles* <sup>□</sup>

### **RESUMO**

Este artigo se estrutura como uma reflexão sobre a crítica e a criação literária, considerando a palavra como fundamento do labor criativo e instrumento do escritor no seu processo de concepção e representação do mundo. Busca-se na tradição, no sentido atribuído a ela por T. S. Eliot, a compreensão para o trabalho do crítico – sua responsabilidade e atributos teóricos como condição para o exercício da compreensão e julgamento do texto literário. Como uma interlocução reflexiva, referencia-se no diálogo com estudiosos e poetas que refletem sobre a experiência criadora e sua escritura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crítica; Arte literária; Tradição. T. S. Eliot.

A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico... (e) implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença.

T. S. Eliot

### **Introdução**

O poeta João Cabral de Melo Neto (2010, p. 335), no poema “O ferrageiro de Carmona”, discute o processo criativo e, ao mesmo tempo, expressa seu ponto de vista sobre seu labor poético. A partir da arte do “ferrageiro”, o autor pernambucano problematiza duas concepções sobre a arte de criar ou malhar o ferro. O texto se constrói como um diálogo entre o eu lírico e o ferreiro de Carmona, que informava de um balcão seu conhecimento sobre a técnica de dar forma a um artefato metálico:

---

□ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. São Paulo, Brasil. tenoriotelles@hotmail.com

Aquilo? É de ferro fundido,  
foi a fôrma que fez, não a mão.  
(...)

Conhece a Giralda, em Sevilha?  
De certo subiu lá em cima.  
Reparou nas flores de ferro  
dos quatro jarros das esquinas?

Pois aquilo é ferro forjado.  
Flores criadas numa outra língua.

Apresentadas a duas abordagens sobre o fazer artístico, desdobram-se as explicações sobre o fundamento, o significado e a perspectiva do artista em relação à sua criação. O ferrageiro esclarece que “o ferro fundido é sem luta / é só derramá-lo na fôrma”. Em contraposição, afirma sua predileção pelo “ferro forjado / que é quando se trabalha o ferro / então, corpo a corpo com ele, / domo-o, dobro-o, até onde quero”.

Subjaz no poema a tradicional discussão sobre a *mímesis*. As duas proposições remetem ao debate entre Platão e Aristóteles sobre a relação entre as ideias e os objetos criados. Se, para Platão, os objetos são mera imitação de formas supraterras, para Aristóteles, o ato criativo e a própria imitação são atributos humanos, associados à habilidade e ao domínio da técnica que ensaja o labor artístico, como ressalta na *Poética*:

Estando, pois, de acordo com a nossa natureza a imitação, a harmonia e o ritmo (é evidente que os metros são partes dos ritmos), desde tempos remotos, aqueles que tinham já propensão para estas coisas, desenvolvendo pouco a pouco essa aptidão, criaram a poesia a partir de improvisos (ARISTÓTELES, 2011, P. 43).

O poema de João Cabral depreende as duas perspectivas: a platônica, expressa na ação do ferreiro que trabalha com o “ferro fundido”, vazado na “fôrma”, em que “as flores” são “moldadas pelas das campinas”, que, segundo Platão, já seriam uma imitação de formas transcendentais. A concepção aristotélica vincula-se à técnica do “ferro forjado”, que pressupõe, além do domínio da arte, a destreza do ferrageiro: “Só

trabalho em ferro forjado / que é quando se trabalha o ferro”. O criador impõe à sua criação as marcas de sua subjetividade, compreensão e método laborativo.

As proposições de Platão e Aristóteles são incontornáveis nos estudos sobre o fenômeno criativo, os fundamentos da arte e sobre a interpretação dos objetos artísticos. Suas reflexões plasam o pensamento dos variados críticos e, ao mesmo tempo, são afirmadoras da força e importância da tradição, entendida simbolicamente como monumento vivo e em contínuo processo de imbricação com o novo e atualização, como sublinha T. S. Eliot (1989, p. 39, grifo do autor):

Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. Quem quer que haja aceito essa ideia de ordem... não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado.

A construção deste estudo referencia-se nessas balizas teóricas que fundaram a compreensão do processo criativo e a consolidação do pensamento crítico sobre o texto literário e sua escritura, entendidas como parte de uma tradição que se reatualiza permanentemente:

Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. É isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade (ELIOT, 1989, p. 39).

### **Platão – crítica e imitação**

A crítica nasceu com a Filosofia. Uma das primeiras reflexões sobre a poesia e a função do poeta na sociedade foi empreendida por Platão na sua obra mais expressiva, *A República*, escrita no século IV a.C. O julgamento do filósofo foi desfavorável aos artífices da palavra: considerados como meros “imitadores de imagens da virtude e

também de tudo o mais sobre o que versam seus poemas e que não atingem a verdade” (PLATÃO, 2014, p. 389).

O foco da apreciação de Platão foi o autor da *Odisseia* que, sendo um imitador “por meio de palavras e frases” seria incapaz de colaborar para educar os homens e, assim, torná-los melhores. Outro pecado a justificar seu ponto de vista sobre a poesia, expressa na figura de Homero, deve-se ao fato de despertar, nos interlocutores dos textos poéticos, emoções capazes de ofuscar-lhes a razão:

Do mesmo modo, diremos que o poeta imitador cria uma constituição má dentro da alma de cada um, porque favorece o que ela tem de irracional e não discerne nem o maior nem o menor, mas ora julga grandes, ora pequenas as mesmas coisas, criando imagens vazias, mantendo-se, porém, bem afastado da verdade (PLATÃO, 2014, p. 396).

A severidade de Platão, motivada pela sua perspectiva utilitária da arte, resultou num posicionamento radical em relação ao poeta: o qual não deveria ser acolhido na cidade que imaginava (“governada por boas leis”), “pois ele desperta e nutre essa parte da alma e, tornando-a forte, destrói a razão” (PLATÃO, 2014, p. 396). Evidentemente, os critérios suscitados pelo autor de *A República* não eram estéticos, mas de caráter moral e político.

Essas primeiras reflexões já trazem os fundamentos que embasarão os debates sobre a natureza da arte, o sentido da criação – compreendendo o criador e a obra – e o seu papel social. E perpassando esses elementos, os critérios de julgamento e recepção dos objetos artísticos.

### **Arte e labor criativo**

O texto em epígrafe, do poeta e crítico T. S. Eliot, retoma o discurso sobre o processo artístico em outros termos: entende a arte em seu sentido histórico e como labor criativo, que demanda dedicação e trabalho para ser apreendido. Isso significa que o artista é um sujeito que se constrói pelo esforço individual e como parte de uma tradição. Conhecê-la e apropriar-se de seu vasto repertório técnico e estético é

imprescindível no processo criador e na renovação das expressões artísticas. Eliot (1989, p. 39) considerava que

nenhum poeta, nenhum artista tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si...

A perspectiva de Eliot sobre a cultura é diacrônica – em que passado e presente se imbricam como num jogo de espelhos em que um se reflete no outro, engendrando, assim, as possibilidades do futuro. Funde-se no outro, gerando um calidoscópio de formas e cores difusas, ambíguas e inapreensíveis – metáfora viva da arte. Esse ponto de vista do autor de *A terra desolada* faz parte de sua visão do fenômeno histórico e do fundamento estético que enforma sua produção poética (uma vez que a entendia como “princípio de estética”). A leitura da primeira parte do poema *Quatro quartetos*, intitulada “Burnt Norton”, é evocativa desse olhar sobre o tempo – compreendido como grandes fluxos superpostos que se autodeterminam:

O tempo presente e o tempo passado  
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro  
E o tempo futuro contido no tempo passado.  
Se todo tempo é eternamente presente  
Todo tempo é irredimível.  
O que poderia ter sido é uma abstração  
Que permanece, perpetua possibilidade,  
Num mundo apenas de especulação.  
O que poderia ter sido e o que foi  
Convergem para um só fim, que é sempre presente.  
(ELIOT, 1981, p. 199)

A cultura, a arte e a história constituem uma “totalidade” em movimento, em continuidade permanente – em que os fluxos temporais se imbricam, se amalgamam e fluem, assumindo formas e sentidos novos. Essa relação com a tradição, portanto com o passado, tensionada com o presente, desperta no escritor a consciência de que não é um astro desgarrado e nem é uma subjetividade fechada em si mesma, mas compreende-se situado na constelação dos criadores e “ferrageiro” do verbo: assim, situa-se, “para

contraste e comparação, entre os mortos” (ELIOT, 1989, p. 39). O novo se funda sobre os alicerces do ontem – em que o hoje logo será ultrapassado pelo devir da grande máquina do mundo que torna tudo inapreensível e crepuscular.

Essa consciência não é um atributo imperativo apenas para o poeta, mas para todos os que se dedicam à palavra – seja o crítico, o professor, o autor: todos são chamados a refletir sobre as implicações estéticas e históricas de seus ofícios – sobretudo a “responsabilidade” como criadores e formadores, pois é inegável, sem descuidar o aspecto estético, o caráter pedagógico das artes. O interesse pelo objeto artístico, como experiência de fruição da beleza, decorre da necessidade e do prazer experimentado pelos homens. Para Aristóteles (2011, p. 42), “A razão disto é também que aprender não sé só agradável para os filósofos, mas é-o igualmente para os outros homens, embora estes participem dessa aprendizagem em menor escala”.

O crítico, em particular, para levar a termo seu ofício, não pode prescindir do histórico, compreendido como o espaço das vivências, do aprendizado e repositório dos avanços técnicos, estéticos e dos conhecimentos. Inquisidor de seu tempo, portanto um contemporâneo, o crítico estende suas pontes entre as margens do grande oceanotempo da cultura, propiciando, como destaca Agamben (2002, p. 71): “um encontro entre os tempos e as gerações”.

A atividade crítica pressupõe uma atitude profissional e uma formação adequada para o seu exercício. Em se tratando de crítica literária, exige-se, como nos lembra Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 68), “bagagem cultural e argumentos, e estes necessitam de um mínimo de fundamentação teórica, que só se adquire na prática de muita leitura ‘de’ e ‘sobre’ literatura... (e) requer formação e profissionalismo”.

O pacto da criação literária se estabelece por meio da relação do escritor com o leitor. O ponto de convergência entre os dois é o objeto artístico. O crítico literário, com seu conhecimento da tradição e domínio dos critérios estéticos e de legitimação da obra criativa, pode ajudar de forma construtiva na aproximação dos leitores dos textos literários e, assim, contribuir com sua formação. Isso esclarece a afirmativa de Eliot

quando ressalta que o conhecimento do antigo e do novo é uma consciência que se exige do crítico e, ao mesmo tempo, é uma grande responsabilidade.

Crítico dos mais qualificados, Umberto Eco (2016, p. 272) considera que na definição da obra de arte “os valores (o ‘antes’ que está na origem da obra e o ‘depois’ ao qual se dirige a obra) só se resolvem em estrutura”. Como um corpus tecido com palavras, ideias e imagens, o objeto artístico pode expressar princípios contrastantes com a opinião do crítico ou ser afirmativo de posicionamentos preconceituosos. Nesse aspecto, é imperativa a capacidade de julgar do analista, que deve agir com distanciamento, honestidade e instrumentalizado de critérios estéticos claros. Eco problematiza a possibilidade de discordância em relação aos valores que enformam uma obra de arte, podendo contestá-la e apontar-lhe as fraquezas. A validade do objeto analisado é outra possibilidade e, por isso, conclui que

A tarefa do crítico pode ser também e especialmente esta: um convite a escolher e a discernir. Cada um de nós, lendo uma obra literária, ainda que professe os critérios técnico-estruturais aqui expostos, deve e pode encontrar uma relação emocional e intelectual, descobrir uma visão de mundo e do homem. É justo que existam pessoas com a sensibilidade mais apurada que nos comuniquem as experiências de leitura para que possam se tornar nossas também (ECO, 2016, p. 272).

### **Machado e “a crítica pensadora”**

No dia 8 de outubro de 1865, Machado de Assis publicou, no *Diário do Rio de Janeiro*, uma crônica intitulada “O ideal do crítico”. O texto, considerando seu caráter argumentativo reflexivo, aproxima-se do ensaio, embora conserve o tom de diálogo peculiar característico do cronista. Machado antecipa muitas questões que serão objetos de debate no século seguinte. Ao versar sobre a crítica, intima os estudiosos a exercitarem

a crítica fecunda, e não a estéril, que nos aborrece e nos mata... a crítica pensadora, sincera perseverante, elevada... condenai o ódio, a camaradagem e a indiferença – essas três chagas da crítica de hoje –, ponde em lugar deles, a sinceridade, a

solicitude e a justiça – só assim teremos uma grande literatura  
(ASSIS, 1979, p. 798)

A tradição e o domínio dos procedimentos criativos não são suficientes para gerar a obra literária – ou as obras de arte em geral. Um elemento particular é imperativo na faina criativa – o talento: entendido como atributo de uma sensibilidade artística singular (como diz Eliot (1989, p. 39): “o fragmento de platina”, prefigurado na mente do poeta): “quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente estará nele o homem que sofre e a mente que cria; e com maior perfeição saberá a mente transfigurar as paixões que lhe servem de matéria-prima”.

Talento, conhecimento e emoções mesclam-se no processo de gestação da obra de arte. Essa não é uma experiência destituída de tensão e de um forte componente demiúrgico. O texto escrito (poesia ou prosa) é gerado nas entranhas de seu criador: nutre-se de seu sangue, de seus sonhos e razão, de suas emoções e angústias mais profundas. Por isso, o ato criativo é uma experiência de morte e de vida, em que o artista sacrifica tempo e muito de si mesmo para que a criação nasça e seja compartilhada socialmente. A escritura é um raio que brota dos abismos do ser, pois, como afirma Rainer Maria Rilke (2011, p. 134): “A cada obra de arte vem ao mundo algo novo, uma coisa a mais”. Esse novo a que se refere é também continuidade da linhagem a que se vincula todo agente da criação – enriquecendo, com seus esforços e realizações criativas, o patrimônio artístico da humanidade.

A inquietude e o desejo de dizer de si e do mundo, que movem o artista, são forças geradoras da criação. Desassossego e falta expressam a humana condição num tempo e mundo estiolados, esvaziados de seus fundamentos: época precária, opaca e inominável – fênix destituída de sua mágica recriadora. Encantados pela esfinge do paraíso consumista, os seres humanos perdem-se entre as sombras e a paralisia de uma vida inautêntica. A arte é o antídoto para esse viver letárgico e arruinado. Resta-nos a Palavra como possibilidade de testemunho desse estar-no-mundo indiferente, mas também como libertação – ou como disse Fernando Pessoa (apud PERRONE-MOISÉS,

1990, p. 105): “uma confissão de que a vida não basta”. Não basta se não for vivida com encanto, com consciência e como ato libertário. A beleza é o sangue capaz de reavivar a existência e restabelecer os fundamentos primordiais da civilização.

### **A palavra como reconciliação com o mundo**

O poeta francês Francis Ponge (1997, p. 67), ao refletir sobre a capacidade do poeta de fundar o mundo por meio da palavra, pondera que esse poder “lhe vem... de uma possibilidade para o funcionamento do mundo e de uma violenta necessidade de integrar-se a ele, depois... de uma particular aptidão para manejar, ele próprio, uma determinada matéria”. Essa matéria não é outra senão a linguagem: capacidade instauradora de nossa humanidade e ponte que nos liga à realidade e às coisas. Ponte que nos liga ao ontem, ao hoje e ao futuro. Somos filhos do verbo – nascidos das entranhas do silêncio originário e do irrevelado que move o vento, as águas, os ciclos da vida – o cosmos, como desvelou Dante (1976, p. 63):

A fantasia agora está calada;  
mas já renovo as forças, que a movê-las  
vai a roda a girar sempre ordenada,  
do Amor que move o sol e move estrelas.

Evocar a existência e transfigurá-la pela força do verbo é um dos atributos significativos dos que se dedicam à faina de encantar as palavras, revesti-las de plumas e asas – que é também um ato de desvestir a realidade e revelar-lhe sua impalpável carnadura, seus mistérios, sua ossatura. Só a linguagem permite esse mergulho no ser do mundo e nas águas do tempo em que somos. Ponge (1997, p. 69) considera que o poeta deve reatualizar permanentemente seu pacto com a vida para não se perder:

Tanto mais que, em sua atividade de dominação do mundo, ele corre o risco de se alienar, ele precisa, a cada instante, aí está a função do artista, graças às obras de sua preguiça, se reconciliar com o mundo.

A consciência do tempo, a compreensão de nossa presença no mundo e o sentido de nossa condição como seres históricos e criativos são os fundamentos capazes de nos impulsionar para uma outra possibilidade de vida – fundada no esclarecimento, na

tolerância e no cultivo do belo. Isso só será possível, como nos alerta Eliot, quando compreendermos que somos parte de uma “totalidade”: quando entendermos que estamos/somos no ontem, no hoje e no amanhã – inapreensível prefiguração dessa convergência de tempos. O poeta evocou nossa trágica condição (não como algo irremediável), mas como devir – suspenso e indefinido:

*Dayadhvam*: ouvi a chave  
Girar na porta uma vez e apenas uma vez  
Na chave pensamos, cada qual em sua prisão  
E quando nela pensamos, prisioneiros nos sabemos  
Somente ao cair da noite é que etéreos rumores  
Por instantes revivem um alquebrado Coriolano  
(...)

Sentei-me junto às margens a pescar  
Deixando atrás de mim a árida planície  
Terei ao menos minhas terras posto em ordem?  
(ELIOT, 1981, p. 105)

Teremos coragem de nos assenhorarmos da chave? De abrir a porta? De nos fazermos viajantes dessas planícies agrestes, desses desertos que não cessam de ultrapassar suas fronteiras? Teremos coragem de contemplar o firmamento e nos deixarmos, como homéricos navegantes, guiar pelos caminhos das estrelas? Na contracorrente dos tempos, acendo minha fogueira e desafio a tapeçaria da memória: “Com fragmentos tais foi que escorei minhas ruínas” (ELIOT, 1981, p. 106).

## **Culture, Tradition and Scripture**

### **ABSTRACT**

This article structures itself as a reflection about criticism and literary creation, considering the word as a fundament of the creative labor and the writer’s instrument in his process of conception and representation of the world. It is searched in the tradition, in the sense attributed to it by T. S. Eliot, the comprehension to the critic’s work – its responsibility and theoretical attributes as an exercise of comprehension and judgment of the literary text. As a reflective interlocution, it references itself in the dialogue with scholars and poets who reflect about the creative experience and its scripture.

**KEY-WORDS:** Criticism; Literary art; Tradition. T. S. Eliot.

## REFERÊNCIAS

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

ARISTÓTELES. *Poética*. 4 ed. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Vol.III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979, p. 798-801.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. 2. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DANTE. *6 cantos do paraíso*. Trad. Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Fontana; São Paulo: Instituto Italiano di Cultura, 1976.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2016.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

\_\_\_\_\_. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MELO NETO, João Cabral de. *Melhores poemas*. 10. ed. Sel. Antonio Carlos Secchin. São Paulo: Global Editora, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PLATÃO. *A República*. 2. ed. Trad. Ana Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

PONGE, Francis. *Métodos*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

RILKE, Rainer Maria. *A melodia das coisas*. 2. ed. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.