

Valéry e o Brasil ou a literatura comparada como produção de contexto

Roberto Zular

Teoria Literária e Literatura Comparada - USP

Resumo:

O presente artigo apresenta parte da pesquisa que venho desenvolvendo sobre a recepção de Valéry no Brasil para em seguida propor um certo modo de funcionamento da literatura comparada que pude apreender a partir dessa experiência. Trata-se em suma de pensar a questão teórica do modo como operam os contextos como uma espécie de provocação às nossas práticas comparativistas, especialmente pela enorme multiplicidade de leitores das mais diferentes correntes que travaram com Valéry um diálogo fundamental.

Palavras-chave: Valery; contexto de recepção; Mário de Andrade; Carlos Drummond de Andrade; João Cabral de Melo Neto

Resumé:

Dans cet article, je voudrais reprendre la recherche encore en cours sur la réception de Valéry au Brésil, afin de proposer ensuite une démarche des études de la littérature comparée. Il s'agit en somme de penser la question théorique sur les mécanismes de construction des contextes comme une sorte de provocation à nos pratiques comparatistes, en considérant, surtout, le dialogue fait avec Valéry d'une multiplicité des lecteurs des courants de pensées les plus différents.

Mots-clés: Valery; context de réception; Mário de Andrade; Carlos Drummond de Andrade; João Cabral de Melo Neto.

Abstract:

This article presents part of the research I have been developing on Valéry's reception in Brazil, that to propose a certain comparative literature way of working which I could learn from this experience. Briefly, this research focus on the thinking of the theoretical question on how contexts work as a way of provoking our comparativist practice, specially through an enormous multiplicity/variety of readers from the widest currents that had, with Valéry, a fundamental dialogue.

Keywords: Valery; reception context; Mário de Andrade; Carlos Drummond de Andrade; João Cabral de Melo Neto.

Como ponto de partida para este artigo, talvez não seja despiciendo lembrar que poucos escritores do século XX foram acolhidos por uma gama tão diversa de leitores quanto Valéry: seja por outros escritores (que vão de Calvino a Celan ou de Lezama Lima a Borges), seja por críticos (que vão de Benjamim e Adorno a Barthes e Derrida)¹.

Nessa dinâmica, chama atenção o fato de Valéry ter se tornado no Brasil leitura importante no núcleo duro do movimento modernista, como atestam, entre outros, Flora Süssekind (2001) e John Gledson (2003).

Isto é, ao lado de uma recepção ligada ao simbolismo e à assim chamada poesia pura, seus ensaios e poemas surgem como referência decisiva nas poéticas de Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, entre outros.

A hipótese dessa recepção modernista de um autor tido como avesso ao modernismo - certamente na França por grupos como o dos surrealistas e do Oulipo - revela uma tensão interna ao modernismo brasileiro que Rodrigo Naves (1996), tratando das artes plásticas, nomeou de “a forma difícil”. Minha hipótese, portanto, é que Valéry surge com freqüência nos momentos em que o movimento modernista e a própria crença na modernização entram em crise. Como se Valéry acenasse para a possibilidade de pensar a modernidade conjuntamente com o limite de sua constituição, isto é, seu potencial e ao mesmo tempo seu risco de desdobrar-se em pura ideologia até mesmo mercadológica. Curiosamente,

¹ Essa diversidade nos leva a pensar em um modo de funcionamento da literatura comparada em que as noções de “transfert”, teoria da recepção e antropofagia trabalham conjuntamente em diversos níveis, tendo como horizonte um modo de aproximação dos objetos no qual as relações não são dadas de antemão, mas, ao contrário, as relações produzem outras configurações que transformam ao seu modo esses objetos e as transferências. Isto é, o modo como pensamos a literatura comparada faz com que a materialidade dos vestígios das transferências se transformem na possibilidade de releitura em outro contexto dos materiais em trânsito e ao mesmo tempo tornando possível estabelecer comparações dadas pela própria relação e não apenas pelas marcas deixadas ao longo do processo.

a percepção desses limites não torna a produção desses poetas menos “moderna”: ao contrário, radicaliza sua modernidade.

Essa “forma difícil” do modernismo brasileiro encontra em Valéry um teórico fundamental, como se constata desde a célebre fórmula valeriana da poesia como hesitação prolongada, isto é, tensão interna à própria construção formal, apontando para um sistema de forças sob as formas, como veremos adiante. No entanto, essa crise coloca em jogo a singularidade das práticas de escrita no Brasil. Isto é, na mesma medida em que Valéry aponta para o papel crucial do fazer e das práticas de escrita, as questões por ele levantadas encontram outras condições de educação, de maturidade do campo literário ou mesmo de mercado. Essas condições contorcem a natureza dessas práticas criando uma tensão entre oralidade e escrita que terá importância crucial na forma dessa relação. Isto é, a recepção de Valéry nesse ponto é paradoxal, pois, na medida mesma em que chama atenção para a poética, o fazer, o processo, coloca em jogo os próprios limites em que a poesia opera no Brasil.

Nosso problema, portanto, diz respeito: 1) a uma refinada inserção dessas questões no interior do processo de construção formal (o que de modo amplo Marcos Siscar (2010) chamou de crise de versos) e suas implicações para se pensar a oralidade e a escrita e 2) à torção de contextos em que opera a literatura comparada, colocando em jogo os limites das práticas que a constituem.

Mário com Valéry²

Ao pensar a relação entre Mário e Valéry alguns problemas comuns chamam bastante atenção, embora não tratados diretamente

² Toda esta pesquisa da relação de Mário com Valéry contou com a ajuda inestimável de Aline Novais de Almeida que além de artigos como “A poesia na gramatiquinha da fala brasileira de Mario de Andrade” (X Congresso da APCG, 2010, Porto Alegre) apresentou a dissertação de mestrado intitulada “Edição Genética d’A gramatiquinha da fala brasileira de Mario de Andrade”. São Paulo, Usp, 2009.

naquilo que poderíamos chamar mais restritamente de recepção. Ambos têm um projeto de fôlego que coloca em xeque a excessiva especialização do mundo moderno. O alcance de suas pesquisas, o espectro de temas e “disciplinas” tratados são acachapantes, embora com diferenças que merecem ser consideradas.

O Mário polígrafo esbarra no projeto valeriano de expansão do campo de atuação não só em diversos ramos artísticos como na relação mais complexa da arte com as ciências humanas, tocando em temas que, por via da poética, tocam na psicologia, na linguística, na história, na política. Ambos parecem trabalhar um limite tênue entre a compreensão objetiva da arte e a formulação de um imaginário científico ou que ao menos busca modos de objetivação no diálogo com outras práticas. Esses caminhos cruzados de uma escuta epistemológica para a arte e de uma escuta poética para a epistemologia, une os dois poetas de uma maneira algo inesperada.

No entanto, a diferença gritante entre a produção de Mário e de Valéry nos obriga a buscar uma espécie de tradução cultural que não procura as equivalências imediatas (isto é, o sentido das palavras ou a literalidade das práticas), mas, sim, o que conta numa outra cultura como correlato daquela palavra ou daquela prática. Nessa perspectiva, poderia ser interessante perguntar: o que ocuparia no Brasil o lugar dos cadernos para Valéry? E talvez seja uma hipótese produtiva pensar que as cartas ocupem na prática de escrita de Mário um lugar análogo aos cadernos na empreitada valeriana. Como se as cartas fossem o espaço de experimentação que no contexto brasileiro ganha outra conformação escritural.

As cartas como os cadernos são um lugar de ensaio, de tentativa e erro, de experimentação de hipóteses, de potência do pensamento, de afinação da escrita, mas que se realizam em uma estrutura dialógica explícita (própria do gênero epistolar), em um limite entre o particular (a construção da frase no contato

com aquele interlocutor específico) e a formulação de um estilo de maior alcance (o que permite que elas sejam lidas até hoje com proveito); são atravessadas por uma forte oralidade e se perfazem nesse limite tênue e ambíguo entre o privado e o público que marca o modernismo brasileiro.

Assim, é de fato espantoso que muitas das mais interessantes discussões teóricas e poéticas do modernismo brasileiro tenham sido travadas no âmbito epistolar, como se apontassem para o limite do espaço público como campo propício para o seu desenvolvimento. É também espantoso que, assim como os cadernos, o espaço ambíguo que dá a força e a relevância dessas cartas venha sendo mistificado na sua publicação como obra, como “grande obra” que pretende mascarar as fissuras de sua precariedade.

Daí o “Estude violão! Estude violão!”³ (1993, p.188) onde Mário trata expressamente dessa oralidade formadora do espaço discursivo das cartas e de fato é nesse espaço entre a fala e a escuta, o público e o privado, que se formulará muitas das mais arrojadas questões estéticas do modernismo brasileiro, como já apontou Antonio Candido.

Não por acaso, é em uma carta de 1926 a Manuel Bandeira que veremos uma das primeiras aparições de Valéry no contexto do modernismo no Brasil. Nessa carta, Mário afirma a arbitrariedade inócua das dicotomias como construtivismo/espontaneidade ou da associação barata entre forma fixa e poesia conservadora de um lado, e verso livre e poesia progressista de outro. E dispara: “você pode falar que não gosta de Valéry, suponhamos que só por causa da influência que você sabe ele tem na França e porque ele está perto e tomando parte na mesma luta que você ou que

³ Mario explica: “Estou me lembrando disto porque existe uma espécie de violão da literatura a que poucos dos nossos milhares de escritores se dedicam, o chamado gênero epistolar” (p. 188)

nós você é incapaz de dizer que ele não tem espírito moderno” (Andrade/Bandeira, 2001, p. 322)⁴.

Mário percebe desde o início os limites da empreitada modernista tanto no que diz respeito à sua raiz social (no Brasil especialmente pela sua ligação com a aristocracia cafeeira) quanto às fórmulas que seus manifestos propagam. E aí Valéry aparece com força quando desconfia do culto da novidade, do progresso e das receitas fáceis dos muitos ismos modernistas.

Mas é sobretudo a partir do final dos anos 30 que essa relação com Valéry ganhará contornos mais decisivos e é sem dúvida em “O artista e o artesão” (Andrade, 1963) que se faz sentir de modo mais evidente e decisivo a presença de Valéry. Trata-se da “aula inaugural dos cursos de Filosofia, História da Arte do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal em 1938”.

A tensão criada entre o artista e o artesão, o modo pelo qual Valéry operava uma estratégia particular e eficaz de trabalhar o processo de produção tendente à construção de um objeto cujo sentido depende tanto do limiar de acabamento de sua forma quanto da força de particularidade artesanal de sua inscrição. Isto é, trata-se de um processo em que o trabalho construtivo tende à produção de um objeto pela força de sua forma e, ao mesmo tempo, permite a formação de rastros, das marcas da mão do oleiro na vasilha, de uma prática anterior ao tempo da ilusão da autonomia, em que algo da experiência fazia-se sentir no interior mesmo das formas da modernidade. Esse movimento - que lembra em muito traços importantes que autores como Benjamin (1994) e Adorno (2003) destacam na poética de Valéry - é acionado por Mário neste e em outros textos escritos posteriormente a ele.

A arte aqui é tomada como um fazer em que o que existe de

⁴ Anos depois Bandeira retomaria o “assunto” Valéry afirmando que “A prosa de Valéry me dá a impressão de uma matemática elegantíssima e me abate moralmente porque eu me sinto burro” (p. 631).

principal é a obra de arte – e não o artista – um “artefazer”, um espaço contínuo entre a produção da obra e o trabalho artesanal de conhecimento do material, de experiência com suas possibilidades, suas especificidades, sua conjunturas. Como os bordados de Marie Monier: o tempo de outra ordem que o artesanato instaura, retirando a prática de sua forma produtiva de eficácia capitalista, ao deixar-se tomar por essa outra temporalidade e ser atravessado por outras linhas temporais: o cuidado com os detalhes, as dificuldades infinitas do acabamento: os rastros, enfim, do sujeito e do processo como resíduos não modernos na configuração da obra moderna.

Mário aciona três noções fundamentais para Valéry e para as quais ele nunca encontrou uma solução satisfatória: ação; material; movimento. Em um primeiro momento a solução de Mário é aristotélica: eis os materiais (o som, a cor, a pedra, o lápis, o papel, a tela, a espátula), agora basta pensar nas ações que eles implicam e no movimento que se instaura no bojo dessas ações. Simples, não fosse ser a ação que põe em movimento esse material algo da ordem do indefinível, do indecível, da vertigem, da solução pessoal do artista na configuração do objeto (e voltamos para o problema que queríamos resolver...).

Há assim dois níveis mutuamente implicados nas práticas artísticas (sendo fundamental a anterioridade da prática, do “artefazer”), uma parte ensinável e outra que não se pode ensinar. De um lado “o artesanato, os segredos, os caprichos, as exigências do material, isto é assunto ensinável, e de ensinamento muitas vezes dogmático, *a que fugir será sempre prejudicial para a obra de arte*” (1963, p.11). Isto é, o conhecimento da especificidade dos materiais artísticos – a resistência dos materiais diriam os frankfurtianos em coro com Valéry – e a eficácia dos modos de colocá-los em movimento. Conhecimento esse que deve se dar conjuntamente com o conhecimento da historicidade dessas

soluções artísticas, o que Mário chama de Virtuosiidade: “o conhecimento e prática das diversas técnicas históricas da arte – enfim, o conhecimento da técnica tradicional” (1963, p.14)

Nesse campo do artesanato, do artefazer e da espessura histórica implicada na consideração dessas práticas é que Mário, para seu próprio espanto, mais se identifica com as propostas valerianas como aponta em “A Fábrica de Fantasmas”(Andrade, 1993): “palavra de honra que eu não imaginava coincidir quase textualmente com Paul Valéry, quando ao ler a interessante História da Literatura Brasileira, de Bezerra Freitas (ed. Liv. Do Globo, Porto Alegre, 1939), me vieram certas ideias perturbar a leitura meticulosa” (Idem, p.70). E continua:

“Não seria possível escrever uma verdadeira História da Literatura, que não fosse, como todas até agora, história dos literatos? Quero dizer: uma descrição e crítica histórica do aparecimento, do desenvolvimento, do espírito, da morte das formas literárias. Da técnica de escrever, das ideias e tendências humanas que se revestiram com essas formas e se serviram dessas técnicas diferentes. Ao mesmo tempo, está claro, seriam expostas as condições de diversa ordem social que levaram a inteligência à criação dessas formas e técnicas e ao abandono delas. Só assim ser fará uma legítima história da literatura” (Idem, p.71).

A proposta não poderia ser mais valeriana como se constata da citação que Mário reproduz do curso de poética do Colégio de França:

“Uma história aprofundada da literatura deveria ser encarada, não como uma história dos escritores e acidentes de suas vidas, nem mesmo como uma história de suas obras, mas exatamente como uma história do

espírito naquilo em que ele produz e consome literatura”
(Valéry, apud. Andrade, 1993, p.71)

Como coadunar essa crítica ao biografismo e ao historicismo com a ideia de artesanato? E aqui a maestria da leitura de Valéry feita por Mário ao perceber que é no interior da forma que se pode inscrever a experiência e a história. Como se o modernismo tivesse apostado suas fichas em atacar a forma desde fora ⁵ (assim como o parnasianismo *seria* uma mera externalização da forma). Mário, nessa virada dos anos 40, recupera um tipo de formulação mais complexo que parte de um trabalho no interior do processo que instaura um sistema de forças como problema interior de um sistema de formas.

É o que vai aparecer de modo mais claro em “A Raposa e o tostão”, em que aparece uma preocupação com a externalidade da concepção formal “[...] onde frequentemente os artistas improvisam à custa de talento muito e nenhum saber. Substitui-se a técnica pelo brilho disfarçador, o cuidado da forma por uma vaga (e aliás facilmente intimidada) intenção social” (Andrade, 2002, p.105).

Toda dificuldade se dá pela facilidade de associação dessa postura a uma “volta ao formalismo parnasiano” e aí talvez o papel de Valéry ao apontar para importância do trabalho da forma, das “forças sob as formas” como consta no “Discurso em honra de Goethe” selecionado por Mário em seu fichário analítico. Um trabalho com a forma sem formalismo, um falar a partir de um outro lugar, diferente das escolhas infernais como construção ou espontaneidade, sentimento ou técnica, moral ou estética, “ou construímos ou... romantizamos.” (Andrade, 2002, p.108).

E nesse contexto ganha relevo a primeira nota de “O artista e o artesão” a respeito desse déficit de materialidade no trabalho

⁵ A negação da poética parnasiana é a forma mais clara desse gesto.

com a forma⁶: “está claro: prejudicial para a obra-de-arte, eu digo, e não para o artista. O artista prescinde das leis técnicas, não em benefício da obra de arte mas de si mesmo. É a frase de Beethoven: ‘não há regra que não possa ser superada em benefício da expressão’. E não virá disso a degrading da arte, do Romantismo pra cá?” (Andrade, 1963, p.11).

O que se percebe nesse encaminhamento é o quanto Mário retoma Valéry mas a partir de problemas internos, do contexto específico em que ele opera, afastando-se e distanciando-se na complexidade dessa operação, como um pêndulo que ora tende para Valéry e a Europa ora retorna para a especificidade brasileira. Mas talvez o mais interessante nesse movimento seja perceber sua particularidade – o trabalho do crítico-artesão – muitas vezes pautado nesse regateamento constante entre os contextos, que por sua vez se desdobra entre o sonho com as condições ideais de produção e as mazelas das condições históricas específicas.

De todo modo, o que salta aos olhos são as agruras de uma certa profissionalização da escrita no Brasil, a formação de um campo literário e ao mesmo tempo a recusa de qualquer especialização (não à toa a figura de Leonardo da Vinci desempenhará papel importante no curso dado por Mário, como também o fôra para Valéry). Claro que, na complexidade dessa empreitada, não há reflexão que dê conta de superar o próprio ato artístico, ponto impossível de transcender tanto para Mário quanto para Valéry. O que não sem ironia o autor de “A Fábrica de fantasmas” retomava ao afirmar em relação ao contexto colonial que “é próprio das nações novas o roubo das tradições alheias (...) Nem Salomão decidiria entre ladrões confessos e despeitados insubmissos (...) Em casos

⁶ Curioso que o trabalho com a forma se configura nas propostas de Mário ligado à percepção de um déficit de materialidade que já acompanhava os vários personagens artistas de Machado de Assis, como em “Um homem célebre” entre outros. Há um belo estudo de Hélio de Seixas Guimarães sobre esse tema: “Pobres-diabos num beco”(2004/2005, pp. 143-163).

como estes todos os critério são justos ou são falsos. O que importa é acarinhar a ilusão. E essa é universal” (Andrade, 1993, p.74).

De Mário a Cabral e Drummond

A questão fundamental quando nos voltamos para uma prática da literatura comparada é pensar de que modo ela é pensada por aqueles que a colocam em funcionamento. Isto é, no caso da recepção de Valéry, não há apenas uma diferença de contexto de recepção que muda o sentido da obra valeriana, mas sim uma teoria da forma pela qual se processa essa relação. Isto é, a questão aqui não é perguntar qual o ponto de vista de Mário de Andrade sobre Valéry, mas qual o ponto de vista de Mario de Andrade sobre o ponto de vista: qual o modo de conceber a relação que está em jogo na obra de Mário de Andrade.

Curiosamente, no artigo sobre a história da literatura brasileira em que, como vimos, Mário mais amplamente reconhece a presença de Valéry, a questão se desdobra para a velha questão da literatura brasileira com a literatura europeia – lembremos que a questão do comparativismo e mais especificamente da transferência cultural sempre foi “a” questão da historiografia literária no Brasil. Mário aqui também desloca essa questão instaurando um ponto de vista onde não seria possível nem necessário discernir o que é brasileiro do que é europeu, mas sim pensar as relações de grau, de intensidade, de presença mútua. A própria relação é vista sob a ótica daquilo que chamamos de oralidade: do contato, da particularidade, de um espaço de relações em transformação contínua, uma espécie de hesitação prolongada entre o mesmo e o outro que redundava em uma **zona de indiscernibilidade** muito própria a Mário de Andrade.

A posição de Mário forjada no final dos anos 30 e início dos

anos 40 se radicaliza nesse período sobretudo pelas mãos de um então jovem poeta, João Cabral de Melo Neto. A questão do comparativismo nele se torna central assim como a radicalidade da atenção dada ao solo tenso e conflituoso em que se dão as práticas de escrita atentas aos aspectos construtivos do processo de produção artística. Essa preocupação, que se perfaz em um diálogo cerrado com Valéry, ocupará lugar central em suas reflexões como atesta, entre outros, o seminal “Poesia e composição” (Melo Neto, 1998), um dos textos decisivos dessa nova inflexão na literatura brasileira.

Nesse momento, a prática ensaística valeriana vem para o primeiro plano. O próprio Cabral escreverá um outro ensaio fundamental sobre Miró, onde a pintura surrealista é vista para além de suas ideias estéticas e pensadas em um complexo jogo construtivo.

A dificuldade de escrita desse ensaio sobre Miró, também de forte raiz valeriana, levou Cabral a afirmar que o ensaio havia dado tanto trabalho que valia mais a pena escrever poemas. De modo irônico o poeta de Pernambuco mostra o transbordamento de sua crítica para o interior da própria escrita poética, em uma ruptura de gêneros que alcançará dimensões inusitadas. Seus poemas começam a interiorizar os problemas formais do ensaio, mas em um jogo rigoroso de construção poética que não poderemos analisar aqui. Ele desloca o contexto do ensaio para o poema e faz operar outras realidades – notadamente a miséria do nordeste brasileiro – no interior das questões construtivas valerianas⁷.

No entanto, para o ponto que nos ocupa neste momento, a posição de João Cabral redundava em uma atitude muito menos valeriana.

⁷ Em um brilhante estudo sobre “O Livro agreste” (centrado no cotejo de *São Bernardo* e *A Educação pela pedra*), Abel Barros Baptista mostra, a partir da noção simile, como a poesia de Cabral remete a um campo de experiência exterior a ela, ao mesmo tempo que, sendo ela mesma agreste, resiste a essa remissão (Baptista, 2005).

Ao assumir os aspectos construtivos caros a Valéry, João Cabral expõe muitas vezes de modo violento a diferença dos contextos onde essa construção opera no Brasil. Como se a atenção dada ao processo de escrita se tornasse um eixo produtor de diferenças que a todo tempo escancara que as condições de produção alteram por completo a base mesma desse processo construtivo.

A escritura se impõe como diferença no seio do sertão brasileiro, como se o mundo destituído do sertão se tornasse visível como aquilo que não é escritura, que não pode sê-lo. Como se a seca do nordeste fosse metáfora de uma escritura também seca, apenas osso, mas de um osso que produz uma relação com a matéria de que trata como diferença crítica.

Do ponto de vista da literatura comparada, João Cabral agarra literalmente o universo Valeriano ao mesmo tempo em que aponta para a diferença entre esse universo e as condições de produção em que ela opera. Como em seu “Cemitério pernambucano (São Lourenço da Mata)” (Melo Neto, 1994, 157), onde uma retomada do cemitério marinho do escritor francês mostra tudo o que aquele de Pernambuco não tem, como se de cemitério tivesse apenas o nome e a constituição negativa de sua própria existência como cemitério. Essa recepção como produção de diferença se torna muito evidente também em todas as comparações de paisagens, animais, traços psicológicos, formas de falar, de dançar, etc. como se a relação com a Europa fosse uma produção material de estranheza que torna visível, dizível e mesmo pensável uma crítica à sociedade brasileira, dentro de uma crítica mais ampla dos pressupostos ontológicos com que definimos “a realidade”.

Se pudemos pensar com Mário a produção de relação da literatura comparada como uma **zona de indiscernibilidade** (de transações infinitas e regatizações incertas com o próprio Valéry) e com Cabral essa relação como produção de diferença (como se o

rigor valeriano forjasse uma **torção de contextos**), não poderíamos deixar este tópico sem uma breve menção a Drummond. O lugar da prática de escrita e da construção formal como operadores de transferência cultural no diálogo com Valéry assume aqui um dos momentos maiores da poesia brasileira. Refiro-me sobretudo a *Claro enigma* que desde sua famosa epígrafe valeriana - “les événements m’ennui” – estabelece uma lógica de recusas intrínsecas ao próprio ato reinstaurando um campo de indeterminação e hesitação contínuas. Do ponto de vista da recepção de Valéry e da concepção da própria transferência cultural a forma da relação que essa poética instaura propõe uma matriz complexa como se o poema internalizasse esse outro (a própria forma valeriana) e o recusasse em um mesmo gesto mais próximo de Mário que de Cabral, mas com uma especificidade que poderíamos chamar de **poética do contínuo**, que não aprofundaremos neste momento.

Literatura comparada como produção de contexto

Aproximando-nos de uma maior generalização a partir do breve resumo apresentado acima, a questão que se coloca é como trabalhar a literatura comparada levando em conta tanto a particularidade das formas de relação quanto a complexidade das operações contextuais que ela coloca em jogo.

Isso nos leva a pensar em uma operação contextual mais complexa na esteira de Derrida quando afirma que “um signo escrito comporta uma força de ruptura com o seu contexto (...) o que não pressupõe que a marca valha fora do seu contexto, mas, ao contrário, que só existem contextos sem centros de ancoragem absoluta” (Derrida, 1972, p.371).

Essa questão da impossibilidade de determinação absoluta do contexto não é estranha também para a estética da recepção, como

fica implícito desde o conceito de “horizonte de expectativa” ou no papel crucial do movimento de perspectivas no ato de leitura (Iser, 1996). Especificamente quanto ao gesto contextual, a reatualização do ato em um novo contexto é fundamental para a produção do sentido na leitura e em qualquer aproximação entre discursos que queiramos fazer. Como se ao lermos o ato em um outro contexto pudéssemos desdobrá-lo em um sentido que nos escapa e, poderíamos acrescentar, como se a variabilidade do contexto, e não seu controle, fosse a condição do processo de significação.

A força, portanto, da noção de contexto, reside nessa possibilidade de irrupção entre as condições de possibilidade do ato (e mesmo a possibilidade crítica e desconstrutiva de seus pressupostos) e seu modo singular de configuração (atento para o jogo de presença e ausência e o diferimento que implica em uma variação contínua dos contextos), isto é, atentos para a força e a forma da relação na configuração dos atos como vimos com Mario, Cabral e Drummond.

Se Mário trabalha em zonas de indiscernibilidade, basculando entre contextos como em um campo homogêneo; se essa homegeneidade se perturba em um movimento complexo de interiorização e rejeição no mesmo ato em Drummond; e se esses contextos são trabalhados como uma torção produtora de diferença em Cabral, cada uma dessas posturas instaura um modo de relacionamento com Valéry e com a tradição europeia, isto é, o trabalho com a forma (e as forças nele implicadas) delinea um modo de funcionamento da literatura comparada.

Essa variação dos contextos, contudo, não implica em uma posição relativista (diferentes pontos de vista subjetivos para o mesmo objeto), mas em um campo onde contextos diferentes são postos em relação, sobretudo quando se trata de literatura comparada.

Nosso trabalho – acompanhando os poetas – torna-se então o de dar contornos, trabalhar a opacidade das relações contextuais como tentamos fazer aqui, ou, nas palavras de Viveiros de Castro, “longe de fantasias fusionais, trata-se antes de não reduzi-las e sim de torná-las indefinidas, fazendo fletir toda linha de partilha em uma curva infinitamente complexa. Não se trata de apagar os contornos, mas de dobrá-los, densificá-los, irisá-los, refratá-los” (Castro, 2009, p.9)

Esse modo muito particular e muito valeriano de opacidade, de elaboração dos contornos e percepção das torções, atentando à particularidade das configurações que agenciam modos também particulares de relações contextuais, aponta para uma dimensão da literatura comparada na qual menos do que comparar obras, produzimos relações, atualizando jogos contextuais inusitados, em que outros mundos são postos em relação em uma variação infinita, mas agenciados por operações específicas. Como nos casos vistos aqui, a literatura comparada ativa forças e produz formas, ou, ainda com Viveiros de Castro, poderíamos dizer que ela se propõe a pensar como um sistema de forças trabalha um sistema de formas. Do mesmo modo que nós, aqui e agora, estamos produzindo aquilo de que pensamos estar apenas falando.

Bibliografia

ADORNO, T. “O artista como representante”. In *Notas de literatura*. São Paulo, 34, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro Enigma*. In *Nova Reunião*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1987.

ANDRADE, Mário. “O artista e o artesão”. *O baile das quatro artes*. São Paulo, Martins, 1963.

ANDRADE, Mário. “A raposa e o tostão”. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2002.

- ANDRADE, M./Bandeira, M. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização M. A. de Moraes. São Paulo, EDUSP/IEB, 2001.
- BAPTISTA, Abel Barros. *O Livro Agreste*. Campinas, Unicamp, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. "L'Anti-Narcisse. Un frappant retour des choses" In *Métaphysiques cannibales*. Paris, Puf, 2009.
- DERRIDA, Jacques. "Signature, **événement**, context". In *Marges - de la philosophie*, Minuit, 1972.
- GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. "Pobres-diabos num beco". In *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira nos. 6/7. São Paulo, 34, 2004/2005, pp.143-163.
- ISER, Wolfgang. *O Ato de leitura*. São Paulo: 34, 1996.
- MELO NETO, João Cabral. "Poesia e composição – a inspiração e o trabalho da arte". In *Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.
- MELO NETO, João Cabral. *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo, Ática, 1996.
- SISCAR, Marcos. "Poetas à beira de uma crise de versos". In *Poesia e Crise. Ensaio sobre a 'crise da poesia' como topos da modernidade*. Campinas, Ed. da UNICAMP, 2010.
- SÜSSEKIND, Flora (org). "Apresentação". In *Corresponência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.
- VALÉRY, Paul. *Oeuvres*. Vols I e II. Paris, Gallimard, 1957.