

STAROBINSKI, Jean. *La relation critique : l'œil vivant II. édition revue et augmentée*. Paris : Gallimard, 2001.

I. O sentido da crítica

A relação crítica

Inventário

O debate recente em torno da crítica terá o mérito de jogar luz sobre projetos e tomadas de partido bem divididas. Para convencerem, para que sejam seguidos, os principais participantes precisaram carregar nas tintas. Assim, ninguém reclamaria de ver pontos de vista se definirem, por meio de algumas manifestações polêmicas. Toda tomada de posição declarada, todo litígio marcam um momento, ou melhor, tornam-se eles próprios um momento. É o futuro que decidirá o que não passou de epifenômeno.

Que existe literatura, que estudos literários façam parte da cultura, eis o que começa a requerer um questionamento. Eu me limitarei a uma reflexão geral que concerne a teoria e os métodos que tomam por objeto a literatura, e que buscam hoje definir-se como disciplinas seguras de seus propósitos. O que é exigido quando se quer uma teoria que esclareça um objeto de estudo, um método que seja eficaz? Qual a tarefa da crítica? A questão é de conhecimento. E fala-se como se o desejo de saber e de compreender não fosse ainda provido dos meios mais adequados. E é verdade que é interessante que o repertório das noções e do vocabulário descritivo seja mais completo.

Teoria, método. Esses dois termos, que não se justapõem, são considerados um pouco como equivalentes. Eles tem um passado venerável.

Em seu emprego mais antigo, a *teoria* foi a contemplação da ordem razoável do mundo, como considera a visão filosófica. Ela foi em seguida, sobretudo no domínio da física, o poder abstrato que projeta e acompanha a prática, e que a experiência é capaz de desmentir. O empirismo, o positivismo, admitiam que a teoria deveria apagar-se, para se projetar adiante. Ela somente antecipou e moldou a busca de verdades acessíveis. Mais perto de nós, reivindicou-se uma teoria de outra concepção – a teoria crítica – que seria ela própria detentora de uma concepção do homem e da vida social. Visão que requeria uma vigilância a toda prova, na perspectiva das mudanças que trariam uma ação “concreta”. Em realidade, quando tratamos de literatura, a teoria que debatemos hoje é herdeira, mais ou menos inconscientemente, da parte descritiva das antigas artes poéticas e dos tratados de retórica.

Quanto ao *método*, é igualmente um termo do mais antigo léxico intelectual, no qual se mantém sempre uma ideia de procedimento apropriado aos problemas que o pensamento tenta afrontar. Essa palavra, em todos os seus empregos, não cessou de remeter ao seu primeiro sentido, em grego, que designava a via que se pode seguir com segurança (em metafísica, geometria, dialética, lógica, etc.). O método regula a démarche abordagem que visa reunir as provas mais certas do que finalmente se revelará conhecível e conhecido – ou inconhecível. Ele é a teoria colocada em movimento, provando sua eficácia, tornando-se arte de encontrar (*ars inveniendi*). Na verdade, um círculo se faz pressentir: se o método resulta da teoria, foi necessário ter um método para estabelecer a teoria. Um pacto de racionalidade preside a cooperação entre uma e outra. O emprego hoje tão frequente da palavra “método” no domínio dos estudos literários indica a que ponto o conhecimento da literatura quer se aproximar de uma ciência, uma “ciência do homem” nesse caso, cujo caráter rigoroso, se possível, não deixaria nada a dever às ciências naturais.

Por que dar prioridade ao *enunciado* de um método? Vejo somente, quando muito, filósofos esforçando-se nesse sentido, em seus prefácios, discursos preliminares ou primeiros capítulos. Ainda assim pode tratar-se de um artifício de exposição. Muitas vezes, o historiador, o crítico, o filósofo só alcançam a consciência de seu próprio método voltando-se para o traçado do caminho

que percorreram. O prefácio metodológico é frequentemente escrito por último. Os interessados constituíram um método à medida em que o trabalho progredia. Correram apressados, em direção ao objeto de suas pesquisas. No domínio literário, quando os resultados são obtidos, é recomendável fazer a declaração do método? De conceitualizar para fazê-lo valer? Certas pessoas o fazem para justificar-se *a posteriori*, se for necessário defender-se. Outros deixam aos leitores o cuidado de tirar a lição. É mais elegante, com certeza, de economizá-las.

As antigas “artes” liberais do *trivium* medieval – gramática, retórica, lógica – instruíam-se em métodos e exemplos. O saber definido por essas “artes” permitia abordar, de maneira distinta, os aspectos segundo os quais uma página ou uma obra inteira poderiam ser analisadas e julgadas. Os meios que eles ofereciam para o exercício eficaz do pensamento e da palavra eram assim os meios de um julgamento crítico de aprovação ou condenação. Que fique bem claro, essas artes eram servas da teologia. Mesmo que essa função servil tenha desaparecido, é fácil reconhecer, nos textos antigos ou recentes que abordamos, os níveis e os planos aos quais correspondem essas antigas “artes”. É praticamente paradoxal afirmar que algumas de nossas novas ciências são junções e reformulações que ampliaram essas disciplinas. A linguística e a semiologia completam a gramática; a psicologia, em suas formas mais modernas, suplanta e sobretudo complexifica a teoria das paixões que a retórica obteve da doutrina da alma ou da filosofia natural. A retórica, já tão rica em subdivisões na época clássica, estava pronta para acolher novas subdivisões... Muito frequentemente, de maneira mais ou menos consciente, nossas inovações combinam bem com as noções preexistentes. Não se deve hesitar em colocá-las à prova, não somente porque elas abordam o fato literário sob um ângulo preciso e revelam aspectos ou implicações inéditas, mas porque, nesse domínio, elas são obrigadas a abandonar o exame do comportamento *médio* dos grupos humanos, e devem provar sua pertinência face ao que se produziu de mais livre e mais inventivo. Nas disciplinas científicas mais rigorosas, os métodos só se transformam e se afinam porque intervêm – ao longo da experiência, ou no conflito das teorias – uma crítica do método que o próprio método não previa. É o que deve acontecer no domínio literário, ainda mais porque a habilidade de exercer uma crítica do método é uma das garantias do próprio método.

A ideia de uma crítica metódica, que seria ciência da literatura, é de invenção relativamente recente. Ela tem suas fontes na teoria clássica da influência dos climas, retomada por Germaine de Staël, que Victor Cousin deu seguimento, Taine remodelou, etc. Eu tenderia a considerá-la um efeito de emulação e quase de ciúme daqueles de se ocupam do estudo e ensino de literatura no século XIX, frente ao progresso das ciências geográficas, históricas, linguísticas, sociológicas, psicológicas, econômicas. Como não aprovar essa emulação, levando em conta que as ciências em questão são derivados de um conjunto prévio de obras literárias e filosóficas? Restaurar uma complementaridade entre os saberes que se diferenciaram em disciplinas distintas é uma ambição legítima. Como é legítimo – tomando cuidado de evitar os anacronismos – aplicar ao passado os meios que servem para compreendermos a nós mesmos, no tempo presente.

Escolher, restituir, interpretar

Em se tratando de crítica, impõe-se aqui um panorama histórico dos empregos dessa palavra. Em francês, ela começou designando a “arte de julgar uma obra do raciocínio” (Academia, 1694). Sobre critérios implícitos ou explícitos, a crítica reconhecia belezas, ou reprovava defeitos. É o exercício de uma faculdade de discernimento. Como essa arte era empregada com mais frequência para apontar os defeitos do que para louvar as belezas, a crítica foi tomada no sentido da simples reprovação. Criticar é “censurar, repreender”. Um crítico é um experiente conhecedor das obras do raciocínio e também um “censor”... No latim dos eruditos da mesma época, a *Ars critica*, ou simplesmente a *Critica*, têm ainda uma outra acepção. Eis a definição do erudito polemista Jean Le Clerc: “Arte de compreender os antigos autores, tanto os de versos como os de prosa; arte de

discernir quais de seus escritos são autênticos e quais são apócrifos; e também de discriminar os que seguem as regras da arte e os que delas se afastam¹”. Logo, os críticos comentam os textos, apreciam sua conformidade com as regras e normas aparentemente imutáveis. E em seguida os dicionários franceses acrescentam, discretamente, a partir de 1740, as noções de esclarecimento e explicação. Mas a prioridade, na sucessão de significações até o século XX concerne o ato de julgamento. Voltando à raiz do termo (o verbo grego *krinein* aparentado ao latim *cerno*) encontramos as imagens da seleção, da peneira, da válvula; e também a lembrança dos “dias críticos” da medicina hipocrática, durante os quais acontecia a “decisão” – ou seja, a *crise* das doenças, quando elas “se julgam” por cura ou morte².

“Crítica é uma palavra carregada de múltiplos sentidos. Percebo essas diversas significações como o resultado de uma história. Eis porque, afim de introduzir alguma ordem nessa superposição de sentidos, eu vou propor uma genealogia. Arrisco evocar (ou inventar) alguns exemplos emblemáticos, dispondo-os no eixo do tempo à moda das imprudentes histórias hipotéticas caras aos filósofos iluministas.

Toda evocação dos começos é conjectural e incita a construir uma fábula. Proponho então um relato sumário das eras da crítica.

Antes da “literatura”, houve durante muito tempo usos elevados do gesto e da linguagem que não admitiam crítica alguma. Eram os rituais. Eles marcam um grau nulo da crítica. Pois o que se encontra proferido e fixado de uma vez por todas, para marcar um nascimento, o casamento e as mortes, para marcar as horas do dia e as estações do ano, para celebrar os recomeços, para sacrificar à divindade... Para caracterizar o ritual – oração, sermão, imprecação –, digamos que o modo de seleção que os liga à memória coletiva do grupo no qual se assegura a conservação. O discurso ritual obriga e cumpre, ele se repete conforme um modelo imperioso, ele demanda que seja recebido tal qual é enunciado, mesmo que seja obscuro. Sob a autoridade do ritual, a crítica, no primeiro sentido do termo, ou seja, o ato do discernimento e da escolha individuais, marcaria o começo do sacrilégio. Então há somente fiéis, iniciados de maneira desigual, mas todos obedientes. Dizendo de uma forma um pouco diferente: o ritual se impõe em virtude de uma autoridade anterior. O discurso proferido, no ritual, é quase sempre um ato performativo, mas ele não emana de uma vontade individual e pessoal. A boca humana só encaminha o que um outro poder prescreveu. Mesmo que a invenção seja admitida, ou até a improvisação inspirada, o ritual respeita um código preestabelecido: dirigimo-nos ao Antecedente que nada deve contestar. O ritual cumpre a obrigação e simultaneamente o impõe para todo o decorrer dos tempos.

Há todavia um ritual que pode dar lugar a um resultado imprevisto: é o concurso (*âgon*, *certamen*). Há também um jogo. Árbitros são necessário, que se encarregam de constatar uma vitória. A arbitragem é relativamente tranquila, trata-se do resultado de um esforço físico (penso nos grandes jogos da Grécia). Mas se são músicos ou cantores? É preciso que o prazer marque a preferência. Em outro registro, diferente da repetição ritual, e mesmo sem que haja concorrência com o rito religioso – imaginemos que aquele ou aquela que fará uma obra de linguagem aceite, no jogo, a rivalidade de uma outra voz. Que o desafio seja lançado, que uma prova deva desempatar dois cantores ou dois músicos concorrentes: haverá um ganhador e um perdedor. Único ou plural, um árbitro decide, atribuindo uma superioridade.

A fábula que construo pode se apoiar no que contavam os mitógrafos da antiguidade. A lenda diz que o perigo que há para aquele que lançaria um desafio, quando ele se aventura imprudentemente contra um mais forte que ele. Atena (conta Apolodoro, I), joga a flauta que ela não pode utilizar sem se desfigurar. Marsyas a pega e toca a flauta tão habilmente que ele acha ser capaz de ultrapassar Apolo, o tocador de lira. Convencionou-se que o vencedor faria o que quisesse

1 Jean Le Clerc, *Ars critica*, 4e éd., 3 vol., Amsterdam, H. Schelle, 1702, t. I, *Præfatio*, II, p. 1.

2 Essa etimologia foi lembrada por Georges Blin em *La criblouse de blé*, Paris, Corti, 1968. Em Homero (*Iliade*, V, 501) o ato de selecionar é feito pela “loira Deméter”.

com o vencido. Apolo ganha de seu rival. A punição será cruel.

Mas o concurso não acontece somente entre divindades de estatura e de talentos diferentes. A rivalidade do *ágon* grego é talvez a transição entre o sagrado e o profano, quer para os exercícios do corpo ou o canto. O concurso profano acontece entre humanos, e se decide humanamente, entre pastores, por exemplo, com um árbitro que escuta. Ou simplesmente quando a decisão intervém pelo reconhecimento de uma superioridade, da parte do rival deixado para trás (Teócrito, *Thyrsis*). Que um ouvinte testemunhe sua preferência por uma das vozes concorrentes, e eis que nasce o primeiro momento da crítica. Um signo marca essa decisão na terceira bucólica virgiliana: é o presente anunciado antecipadamente – corte ou cabeça de gado – que um juiz vai atribuir, elegendo um vencedor e um vencido. A quem deve ir o reconhecimento e a recompensa prometida? Eis o primeiro gesto crítico.

Na rivalidade agônica, a livre invenção dos concorrentes se deve a uma livre escolha do auditório. A ultrapassagem, o grau superior do poder manifesto, a perfeição próxima, o prazer ou a instrução transmitidos, eis o que o auditório ou o grupo de ouvintes deverá decidir. Vemos o exercício da função arbitral na obra que me parece ser a melhor representação imaginável da rivalidade agônica: as *Rãs*, de Aristófanes. Seu exemplo, altamente emblemático, me vem sem cessar à mente em meio aos debates de hoje.

A afabulação das *Rãs* é construída sobre uma única questão: qual dos dois poetas defuntos, Ésquilo ou Eurípedes, receberá nos Infernos o trono de excelência e será o mais digno de ser levado à terra de Dionísio? O que está em jogo para cada um dos dois é uma segunda vida, indo junto com a sobrevivência da obra de seu autor. O retorno para a terra está ligado a um objetivo político preciso, já que a arbitragem de Dionísio deve reter aquele dos dois que saberá melhor prestar socorro aos atenienses, num momento difícil no conflito com Esparta. A questão da sobrevivência literária se encontra, então, estreitamente ligado ao destino de uma cidade. Essa parte da comédia nos faz assistir à disputa dos dois autores trágicos: é um *ágon* póstumo. Aristófanes tomou partido de Ésquilo. Assim sua poesia não morreu com ele; e de Eurípedes, por outro lado, acompanhou seu autor na morte (v. 868-869).

O litígio passa pela prova ridícula da balança: os versos de Ésquilo pesam mais que os de Eurípedes. Vai aí uma ironia a respeito de Ésquilo, pois as longas palavras que inventou pesam inevitavelmente, e tão logo jogadas no palco fazer abrir a porteira.

A balança é o emblema de uma justiça objetiva: a tradição iconográfica suspende uma balança alegórica na mão de Têmis, a divindade que dá justiça. A comédia de Aristófanes consiste em colocar na cena uma balança real e material. Mas a decisão crítica pode ser feita dessa forma? Todos sabem que não existe uma balança de palavras, que não podemos pesar as palavras versificadas “como se pesa queijo no mercado” (v. 1369). A aparelhagem cômica operada por Aristófanes lembra as técnicas utilizadas hoje na análise da linguagem: “Traremos réguas, esquadros para medir os versos, formas quadriláteras, [...] diâmetros e cantos” (v. 799-801). Bem entendido, Aristófanes não acredita nem um instante nessa medição objetiva. As ferramentas e a balança só aparecem na comédia porque é necessário deixar espaço para os maus árbitros. Há nos Infernos indivíduos perversos demais, safados de toda espécie (*panourgoi*, v. 781). Se depende deles a decisão, eles escolherão mal, como faz o povo na maioria das vezes. É finalmente Dionísio em pessoa que intervém e que desempata: “Julgo que Ésquilo venceu” (v. 1473).

Façamos agora um passo a mais, que nos conduz a um segundo aspecto da crítica. Imaginemos os cantos que a escolha dos árbitros e a preferência de uma grande audiência salvaram do esquecimento; imaginemos que foram transcritos, cantados de novo, ensinados aos jovens³. E que ao longo das épocas, através de cópias diferentes (de “tradições” diversas), acréscimos se

3 Sobre o papel do gramático e do crítico na pedagogia antiga, ver H. I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, 3e éd., Paris, p. 223-235 ; R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford, 1968. Sobre a filologia na era da primeira modernidade, ver Anthony T. Graffon, *Defenders of the Text, 1450-1800*, Harvard, 1991 ; *Les origines tragiques de l'erudition*, trad. P-A. Fabre, Paris, 1968.

produziram, versões discordantes apareceram, palavras envelheceram, usos da língua se modificaram, nomes de lugares mudaram. Suponhamos também que com o desejo de salvar um melhor texto, bibliotecas foram criadas, gramáticos trabalharam. O novo gesto crítico que aparece é o filológico, o da *restituição*. Os termos “restituir”, “restituição” eram usuais e o *Dicionário da Academia*, em 1740, dava as seguintes definições: “As pessoas de letras dizem, *Restituir um texto, a passagem de algum autor*, para dizer, Restabelecer uma passagem que estava corrompida, colocá-la como deve ser [...] *Essa restituição é feliz*. Isso significa o Restabelecimento”. A ambição crítica é de novo operar uma escolha, mas uma escolha que consiste em reter a justa maneira de ler (no sentido técnico: a lição), deixar de lado ou ao menos marcar com um sinal a suspeita do que parece um acréscimo indevido, deixar na forma primeira as palavras que a incompreensão dos copistas deformou. A restituição procura restabelecer a integridade do texto, deixá-lo em seu estado primeiro, como formulado por seu autor. O primeiro dever crítico é então tomar conhecimento da história do texto⁴. Devidamente reformado, com esclarecimentos, o texto pode servir a uma edição dita “crítica”. O personagem emblemático da crítica restituidora é Aristarco de Samotrácia (*circa* 217-145 a.C.), que viveu em Alexandria e que foi a figura fundadora da filologia. Seu nome se liga à busca do “verdadeiro Homero”. Editar tornou-se uma arte à parte, a edótica. Esse aspecto da crítica – domínio da glosa, das escólias, das retificações – foi o terreno de disputas e rivalidades muito vivas. Ver somente querelas de pedantes seria prestar atenção somente na anedota. Havia coisas muito importantes em jogo: as técnicas de seleção utilizadas para restituir as obras antigas continha *ipso facto* um direito de *destituição* sobre o que era julgado “duvidoso”. O julgamento crítico se dotava assim de um poder de invalidação, que deveria estender-se. Os grandes textos do passado, a partir de então, não eram mais modelos ou reveladores da Verdade. Com relação a um saber emancipado, eles eram as testemunhas de um devir do espírito – cujo pensamento crítico se declara, no presente de seu exercício, a expressão mais avançada. Essa crítica de destituição não estigmatiza somente as passagens interpoladas, mas desperta a dúvida sobre o sistema inteiro da autoridade estabelecida, até a autoridade dos modelos e dos escritos sagrados. A incredulidade da “libertinagem erudita” desde o século XVII, era um filho da erudição. Encontramos aqui, em outra situação, o poder da recusa (da negatividade) presente desde a origem desse ato de escolha.

A destituição deliberada não foi praticada somente por audaciosos ou desesperados. Mas a principal força de destituição é o tempo. Ele erode as autoridades numa mistura de esquecimentos e de inovações insensíveis. O trabalho da restituição vale por muito tempo. A que fins essas disputas entre o autêntico e o inautêntico? Na Renascença, quando a imprensa fez sua aparição, sentiu-se a necessidade de operar uma escolha entre versões transmitidas nas “escrituras” (santas ou profanas) que já tinham sido objeto de uma confirmação. É preciso escutar melhor os preceitos e os exemplos, para melhor obedecê-los. Segundo a necessidade, é preciso traduzi-los, que é também interpretar. Isso pressupõe que as primeiras escolhas tornaram-se inteiramente válidas, que as grandes obras que se tornaram “canônicas” ou “clássicas” conservam toda a sua *autoridade* – no âmbito estético, moral, religioso; elas são objeto de tantos cuidados somente porque destinam-se ao deleite, à educação, à fé religiosa, ou servem como modelos para novas obras que a imitarão judiciosamente. A crítica se coloca com fins de purificação, para que a tipografia faça perdurar unicamente a intenção dos autores. O humanismo da Renascença interinou as escolhas que Homero, Virgílio, Cícero, etc. transmitiram, e sobretudo aquelas que, irrevocáveis, juntaram os escritos sagrados da Bíblia e do Novo Testamento. Para que novos escritos continuem a ter autoridade, é preciso guardá-los inteligíveis, apesar das inevitáveis mudanças de língua; é preciso sobretudo preservar sua função magistral, apesar da evolução das normas morais.

É assim que a exigência da manutenção da autoridade dos textos requereu não somente a

4 De maneira exemplar, no início de sua História crítica do Velho Testamento, nova ed. Amsterdam, 1685, Richard Simon escreve: “É impossível escutar perfeitamente os Livros Sagrados, a menos que se saiba previamente os diferentes estados do Texto de seus Livros se encontrou nos diferentes tempos e lugares, e se nos instruímos exatamente de todas as mudanças que sofreram”. A crítica não dispensa uma perspectiva histórica.

restituição do sentido original das palavras (a filologia), mas a determinação de um duplo, triplo ou quádruplo sentido a essas palavras. Para fazer perdurar a autoridade de Homero, depois do desaparecimento das sociedades aristocráticas às quais corresponde seu sentido literal, os estoicos propuseram uma leitura alegórica. O mesmo com a Escritura Santa. Uma exigência moral nova obrigou a leitura obediente a passar para uma interpretação figurada. A fórmula é dada na Renascença carolíngia por Raban Maur: “Tudo o que na palavra divina não corresponde nem à honestidade dos costumes nem à verdade da fé, saiba-o, é dito de modo figurado”⁵. Esse deciframento das figuras não para na literatura melhor compreendida; ele não vai se satisfazer somente quando perceber vários outros sentidos além do sentido literal (historia): aquele que é relativo ao Cristo e à Igreja (alegoria); aquele que concerne os fins a seguir (tropologia); aquele que designe realidades últimas, ou seja, a escatologia (anagogè). Nesses termos literais provavelmente decepcionantes ou mesmo escandalosos, o intérprete constrói um arco de catedral. Ele constrói, em referência a outros lugares da Escritura, um sistema de relações conforme ao dogma em seu conjunto. Mas a essa construção que pluraliza os significados pode se juntar uma tentativa de descobrir no texto a intenção que é sua fonte, o “pensamento do autor”. Essa pesquisa, engajada com medo e tremor, concerne a vontade de Deus. Mas se os textos foram pensados por homens, a pesquisa visa a recuperar o ato, o sentimento que os produziram. Ela se faz psicologia. A hermenêutica, desde sua primeira formulação, quer vivificar a erudição. Aplicando-se tanto ao texto sagrado como às obras clássicas, ela se encarrega de uma tarefa cuja ambição não é fácil de alcançar: “A hermenêutica aprende a compreender e a explicar os pensamentos dos outros pelos seus signos. Essa compreensão acontece quando as representações e os sentimentos se despertam na alma do leitor segundo o ordem e a ligação nas quais se produziram na alma do autor”⁶. Compreender seria então iluminar a intenção que se manifestou no texto e a hermenêutica, a arte de leitura dos signos, unificaria essa intenção no ponto em que se manifesta, no limite em que o texto pede a história das palavras, o conhecimento das figuras, a divinação psicológica.

Façamos um último passo nesse percurso. Será o passo além do qual os textos interpretados cessam de carregar a autoridade e tornam-se objetos de saber ou de preferência, sem relação às consagrações anteriores. Eles não impõem mais somente a lei, eles não indicam mais o caminho da Salvação; e eles não são mais modelos absolutos, as chamadas da Beleza. O que conta mais, é o sentido – conforme a razão e o gosto, o julgamento e o sentimento pessoais – que o intérprete vai tentar deslindar. Aqui se dá uma reviravolta capital, na qual a crítica, não trabalhando mais para restituir uma autoridade préestabelecida, se faz ela mesma poder *instituinte*. A perspicácia exegética e interpretativa foi então o momento preparatório – o primeiro exercício – de uma soberania da consciência autônoma. Tal qual imaginamos em seu ato último – datemos da época do Iluminismo – a crítica fala em nome de uma autoridade própria – ciência ou sentimento – e nós a vemos reivindicar uma parte de criação verdadeiramente instauradora. Ela julga e escolhe, como renovando seu ato primeiro, mas numa obra que é sua e na qual ela não se confina ao papel de árbitro.

Três variedades da crítica?

Abandonemos essas considerações especulativas para prestar atenção na história recente da sociedade da cultura. Um momento de retrospectiva, aqui ainda, será proveitosa.

Em sua *Fisiologia da crítica* (1930), um livro inteligente e executado alegremente, Albert Thibaudet distinguia a crítica espontânea, a crítica profissional e a crítica dos mestres⁷. Ele os vê

5 « *Quidquid in sermone divino neque ad morum honestatem neque ad fidei veritatem proprie referrri potest, figuratum esse cognoscas.* » Sobre a alegoria e o quádruplo sentido da Escritura faço referência a: H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Munich, 1960, § 895-901 ; Jean Pépin, *Mythe et allégorie*, Paris, 1958 e *Dante et la tradition de l'allégorie*, Montréal-Paris, 1970 ; H. de Lubac, *Exégèse médiévale*, 4 vol., Paris, 1959.

6 F. A. Wolf, *Encyclopedie der Philologie*, hgg. von S. M. Sockmann, Leipzig, 1831.

7 O leitor de hoje pode se perguntar que era indispensável seguir, ao longo da obra de Thibaudet, uma discussão das

nascer todos na virada do século XIX. É o momento em que os textos deixados pela tradição não são mais detentores de uma autoridade indiscutível: a crítica pode ter arrependimento, mas ela decide em plena autonomia. Não é difícil encontrar aí alguns dos gestos que acabo de distribuir na longa duração de uma história hipotética.

A crítica espontânea, operando mais pela conversação do que por uma leitura profunda, faz a seleção e a escolha no artigo de jornal: ela decide os sucessos do dia. A crítica profissional, aquela dos professores, “lê para saber, e sabe para comandar” (p. 90): ela restitui os textos para agrupá-los e ensiná-los. A crítica dos mestres é aquela que praticam os próprios escritores (Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Valéry) quando eles se exprimem sobre “o gênio, o gênero, o Livro” (p. 130). Thibaudet não para nessa discussão desses “três bairros” da crítica, nem nas considerações anexas sobre o julgamento e o gosto. Um último raciocínio, sobre a “construção em crítica”, examina as condições nas quais a crítica pode tornar-se criativa. Não foi o caso de Montaigne? De Fenelon também? Thibaudet até admite que intervenha um poder de ficção, que não é mais que a aptidão a coincidir com o universo mental de um escritor ou de uma época. “A verdadeira crítica coincide com o movimento criador do homem, das obras, dos séculos, das literaturas, sim; mas ela emprega a energia e a originalidade de seu próprio movimento criador. Quando ela percebe uma de suas raras obras-primas, ela se comporta frente a realidade literária como o romancista diante da realidade moral ou social. Ela estuda, é claro, os homens, mas homens que são considerados e tratados como uma outra natureza, - homo additus naturas, criticus additus literis (p. 211). Ao que se segue uma homenagem à alma romântica, em um outro registro diferente do que depois Albert Béguin faz em *L'âme romantique et le rêve*, mas muito próxima do ideal crítico formulado por Georges Poulet: “o elã profundo da crítica se confunde com o elã profundo do romantismo francês, mas do romantismo no seu sentido pleno europeu: simpatia por todas as formas religiosas, históricas, étnicas, estéticas, tentativa de revivê-las em seu movimento original, para extrair delas não os signos exteriores, convencionais, práticos, mas frases musicais que lhe dariam a essência” (p. 232). Essa construção da crítica tem chances de ser bem-sucedida? Responder à obra em sua língua, não é correr o risco da paráfrase, do eco dócil demais? Hoje não esfriamos as amizades, restauramos a distância, a suspeita, que permitem identificar, nos escritores, as cegueiras, os desconhecimentos de si, as traições inconscientes? Na verdade, Thibaudet não para na imagem do diálogo confiante. Ele toma seu exemplo da crítica criativa em lugar bem elevado:

A crítica plenamente criadora, aquela que não se apoia em uma obra perfeita para dominá-la de todas as formas, fecundá-la, fazê-la o ponto de partida de uma criação genial que porém permanece até o fim incorporada à crítica, foi realizada ao menos uma vez, e foi por Platão em *Fedro*.

O que é *Fedro*? A crítica literária de um discurso de Lísias que Platão reproduz [...]. Esse discurso, após tê-lo criticado, Sócrates refá-lo-ia, e se podemos dizer que o seu seria superior ao de Lísias, ao menos não seria inferior a ele. [...] Os dois discursos se colocam igualmente num certo plano. Mas Sócrates, advertido pelo signo demoníaco, passa, para refazer um terceiro discurso, num plano novo [...]. Por um lado, lembrando-se que o Amor é deus e que Lísias e ele falaram somente humanamente, ele passa para o plano divino. Por outro lado ele passa do plano da retórica para o plano da dialética, do plano da dialética para o plano do mito filosófico, sobre o qual não há nada (p. 238).

Como ele temia muito se fazer esperar, Thibaudet se retoma: não há crítica criativa do mesmo tipo desde Platão, talvez não haverá mais... Guardadas as devidas proporções, contudo, a ideia de uma passagem pela crítica de um plano a outro me parece merecer atenção. Assim como a sugestão, rapidamente insinuada, que “a crítica literária é uma filosofia da literatura”, enquanto que “a filosofia é uma crítica dos dados dos sentidos e da razão”(p. 240).

Essas são conferências feitas logo depois da Primeira Guerra, publicadas em 1930, pareciam pressentimentos lúcidos. Assim como visionários, numa sociologia esboçada em traços gerais, as ligações que Thibaudet estabelecia entre a crítica profissional, a Universidade, e os conflitos

ideias de Ferdinand Brunetière. Mas assim vai a crítica, que toma sua força ajustando contas com uma crítica antecedente.

políticos da França do século XIX⁸.

Se colocássemos questões análogas no assunto dos debates recentes relativos aos métodos, vários fatos da sociedade deveriam ser levados em conta. Seriam questões provavelmente dos historiadores. Eles diriam que o crescimento da audiência universitária, sua falta de preparo, a emulação de novos professores para a conquista de um status, favoreceram, no domínio literário, a oferta de inovações ligadas às ciências humanas, tais como a sociologia, a psicologia, a linguística, a antropologia. A demanda é forte, de fato, por procedimentos que, independentemente ou em acréscimo aos da história “tradicional”, aproximariam os procedimentos da pesquisa literária (concebidas como técnicas) das ciências. O caráter impessoal e restrito dos métodos positivos satisfaz ao mesmo tempo a necessidade do professor, e a necessidade sentida pelo estudante em adquirir prontamente um saber e um know-how que vão qualificá-lo para sua entrada na profissão.

Entre as antigas disciplinas (julgadas arriscadas demais) e os projetos metodológicos inovadores que prometem aumentar o rigor da linguagem interpretativa, há todo um *no man's land*. Pode-se aproveitar esse espaço, pois é preciso ter lugar para inquietude e hesitação. Inquietude preciosa, pois menos que aceitar de cara a tranquilidade de uma nova “escola”, a crítica tem toda a razão de interrogar-se sobre seus próprios fins, e seus usos legítimos. Ela não deve se furtrar ao exercício de seu próprio questionamento, que a pertence fundamentalmente. Antes de qualquer generalização de um saber transmissível, o escritor que optou pela crítica deve conhecer o mundo da particularidade: apegar-se a obras singulares, perder-se nelas, desligar-se delas, voltar a elas. Passar de uma arte a outra, confrontar livros, quadros, cinema, ópera, na vontade da atração que ele sente. Dar uma olhada no que hoje, como antes, faz parte da cultura. Vagabondar sem destino, esperando que amadureça um objetivo que ele (ou ela) não vai querer largar. As longas iniciações, as indecisões, o vai-e-vem das leituras, os desejos de fazer por contra própria uma obra literária são as maneiras de contrabalançar os perigos ligados à tecnicidade da crítica profissional, que é capaz de transformar rapidamente ignorantes em especialistas impecáveis.

É preciso lembrar-se que todo método preciso estabiliza o plano sobre o qual ele se aplica adequadamente. Melhor ele vai especificar sua linguagem. E mais serão predeterminados os fatos que ela vai dominar e a maneira em que serão coordenados. Os elementos que ela vai confrontar serão homogêneos e congruentes. A investigação definindo seu ângulo de abordagem, acontece raramente que ela não encontre uma coisa que procurava, oferecida pela linguagem que estava preparada para descrevê-la. Um método específico define, de qualquer forma, uma parte da obra, uma fatia fina do conjunto que a obra poderia formar com uma certa categoria de elementos ao redor (artísticos, sociais, econômicos, etc.). A vantagem de um bom método é que ele permite decompor e organizar os níveis de realidade que ele recorta e convida à observação. Seu mérito não é somente abrir as possibilidades de leitura, mas também impor pontos de parada. Se tomamos cuidado em restringir o campo da investigação, não é impossível chegar a resultados precisos. Somente isolando um “nível” para explorá-lo, dedica-se à uma abstração. Confinar-se nele é renunciar a todo o restante, é imobilizar-se no plano das certezas prometidas, optando por uma metodologia *determinada*.

Traços

Ora tenho dificuldade em aceitar a fixidez pelo preço da certeza das respostas que me serão dadas pela fatia de real que define um método determinado. Não há noção a qual eu faço mais questão que a de trajeto crítico. Mas o sentido que dou a ele demanda explicações.

A toda ideia de trajeto se associam imagens de uma partida e de uma chegada. Imagens cuja sedução é grande, que podemos colocar em discussão sem revogar a noção de trajeto. De fato, onde

⁸ Para a continuação dessa história, ver Antoine Compagnon, *La troisième République des Lettres de Flaubert à Proust*, Paris, 1983 ; *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, Paris, 1998.

começam os projetos de um escritor? Onde termina seu trabalho? A maior parte dos livros não tem começo nem fim. O crítico é um escritor, e colocaríamos as mesmas questões a seu respeito. É fixar a experiência crítica um começo bem tardio colocar o primeiro ato crítico como a escolha de um método à escolha das técnicas possíveis. A escuta, a leitura são primeiras, mais ou menos precedendo o rumor, a glória, as imagens indiretas. Quase toda palavra ou segmento de frase lidos pela primeira vez, assim que é apreendido seu primeiro sentido aparente, são fugitivamente, impalpavelmente acompanhados de uma concordância. Mas a esse reconhecimento instantâneo sucede um segundo estranhamento. A palavra, a frase decifradas lá, na página, nos a confrontamos. A fugitiva compreensão sucede a surpresa, a perplexidade, a emoção, a recusa. Começa então, seguindo em nossos olhos, o trajeto posterior de um texto: nós seguimos o fio de um discurso, de uma narração, de uma argumentação. Um movimento é então indutor. Nossa atenção mais despertada acompanhará, bem ou mal, as palavras na página. (Mas na página, como nos muros e nas colunas, os signos e as palavras não tem movimento, ou tem outro tipo de movimento.) Um trajeto da crítica só começa face a uma dinâmica própria do que é fixado ou desenrolado a nossa frente. Uma fisionomia aparece. Vemos um sinal. Outros leitores nos preveniram, nossa curiosidade tornou-se mais viva. Vamos voltar então à página. Tentar lê-la melhor. Dar ao sinal uma resposta melhor.

A obra crítica, é claro, não se restringe a um programa preestabelecido. Mas é melhor que ela se pareça à viagem daqueles que “viajam por viajar”, sem saber onde a peregrinação os levará. É preciso tentar passar de um plano metodológico a outro, mesmo se possuímos uma competência particular ou uma predileção por um deles. Ora esse deslocamento não é regido por nenhum método rigoroso. Gostaria de fosse feita uma escolha, mas uma escolha que mantém o irrespeito e o arbitrário. Como eu a concebo, esse não-método vai junto com a ideia de uma conjunção de diversos imperativos metodológico: não há razão em repudiar os que foram por muito tempo ligados às exigências filológicas da “restituição” que foi tratada anteriormente (estabelecimento de um texto, sentidos das palavras em seu contexto histórico, discussão das “variantes”, eventualmente dos rascunhos, etc.), assim como não há razão para negligenciar os procedimentos de estilo, as circunstâncias pessoais, históricas, intelectuais, os fatos sociais e afetivos, tais como aprendemos hoje a analisar.

Os trabalhos que acabo de mencionar poderiam fazer crer que a observação, feita em diversos planos, se limita a acumular constatações. O inventário escrupuloso, seja sobre vários aspectos, tomando muito tempo, é ainda um momento estático – uma etapa preliminar. Pois o trajeto que tento aqui esquematicamente trazer uma imagem, é formado sobretudo pela série de variações ao longo das quais a leitura se faz mais exata e mais completa, as condições são adquiridas para que nasça uma interrogação independente, insubmissa, que o leitor reformule por sua própria iniciativa. De decifrador que ele era, ele se torna questionador. Ele faz as perguntas de homem que vive e reflete para um interlocutor que o provocou. Ele tem à sua frente objetos tão complexos como um texto, uma “obra” ou simplesmente um documento. Ele se desligou deles? Distanciou-se a obra? Sim, num certo sentido, já que ele não se limitou a concordar docilmente como no primeiro momento. Pois a distância é ao mesmo tempo a condição necessária para que a página ou livro lidos tomem figura e consistência, que se produza um encontro mais marcante. E agora, para onde vai a resposta do leitor: Que gesto posterior ele escolherá cumprir? Um momento vem no qual a “consciência crítica” - expressão cara a Georges Poulet – elabore mais claramente seu objetivo próprio e vá mais longe, na direção em que leva seu interesse. Nessa questão que é agora toda sua, o leitor pode guardar sua atenção fixada sobre o que denomino aqui, por comodidade, “a obra”. Ele pode também se distanciar, examinar ao redor, ou reportar seu interesse em outra direção. Ele pode tanto querer declarar sua admiração (ou ao contrário seu desacordo), quanto sonhar com uma obras que ele escreveria por sua vez, colocar em obra uma busca do tempo perdido. Ele pode tomar a decisão de explicar um poema, uma peça de teatro, um romance, a fim que tornem-se bem compartilhado por uma comunidade que encoraja essa existência. Ou se deixar

levar pela preocupação em esclarecer a condição humana no mundo contemporâneo. Se o leitor segue sua rota, ele vai cruzar, num ponto decisivo, a rota de uma obra. O tom do ensaio, da reflexão filosófica, até mesmo a do romance terá prevalecido sobre o trabalho da crítica literária propriamente dita. As escolhas são livres, mas qualquer que seja a opção, uma grande luz pode sair da intersecção dos dois trajetos.

Sobre a relação desejada

Seguindo a história hipotética que esbocei antes, guardo na cena um Eu que não sou eu de jeito nenhum.

A relação, digo, é toda uma história! Eu sei disso quando interpele o amigo que passa sem me ver. Eu sei quando, para guardar meu segredo eu falo de outra coisa. Não tenho dificuldade em entender, em retorno, que há autores que me interpelem: são oradores. Que haja também textos atrás dos quais se esconde alguém (um homem, uma mulher) que não quer “se entregar” completamente, mas que quer ser lido. O paradoxo da maior parte das obras literárias, é que elas são por um lado uma festa da linguagem – ou seja, uma relação avivada –, e que elas possam também, às vezes ao mesmo tempo, ser uma relação suspensa. Alguém quis que eu prestasse atenção a ela, eu consinto. Ou pelo contrário: alguém se sentiu menos importante que os discursos que pôde formar, e eu começarei para escutá-los, sem me preocupar com o autor. Mallarmé propôs isso há mais de um século: “A obra pura implica o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras”....

Um trabalho se cumpre em mim pelo desenrolar da linguagem percebida na obra. Eu possuo a certeza imediata; minha emoção, minhas representações marcam um primeiro perfil. Toda descrição posterior, toda interpretação devem guardar a memória desse primeiro fato, para trazer se possível uma claridade suplementar. Pode ser que haverá um malentendido a dissipar. É claro que a obra – seja móvel, seja fixa – tem sua consistência material independente; ela dura por si mesma; ela existe sem mim. Mas, como tanto insistiu Georges Poulet, ela requer minha identificação; os fenomenólogos e os linguistas (Ingarden, Mukarovsky) diziam também que ela toma existência por sua *atualização* em uma consciência receptora.

A obra, anteriormente à leitura que eu faço dela, era somente uma coisa adormecida. Por que não voltar, temporariamente, a esse estado de coisa, ou seja aos múltiplos signos objetivos do qual ela se compõe. Eu sei que encontrei ali garantias materiais do que foi, no instante da leitura, minha sensação, minha emoção, meu mal-estar. Para melhor saber por que se despertou meu sentimento, tentarei identificar as estruturas objetivas que a determinaram. Será necessário colocar entre parênteses, e tratar resolutamente em objeto esse sistema de signos cujo poder experimentei. Esses signos me seduziram, eles carregam um movimento que se realizou em mim. Longe de recusar sua sedução, ou o choque sofrido, longe de esquecer o primeiro encontro, eu procuro dar-lhe valor, iluminá-lo em meu próprio pensamento, e só posso fazê-lo caso eu ligue estreitamente a primeira atração (o que eu aprendi pelo sentido) ao seu substrato verbal, à sua fonte formal.

Aqui intervém o estudo “imanente” dos caracteres objetivos do texto: composição, léxico, estilo, imagens, valores sensoriais (as sonoridades, claro, mais com elas toda a força do sensível). Eu entrarei no sistema complexo das relações internas, decifrarei sua lei e suas falhas. Um esforço será necessário para colocar em evidência a interdependência dos efeitos e dos meios. Virado para a face objetiva da obra, verei que não há detalhe indiferente, não há componente menor e parcial que não contribua à constituição de um todo em devir. As correspondências significativas, os contrastes e homologias se revelarão, não somente entre fatos de um mesmo plano (estilo, composição, sonoridade), mas entre valores de níveis diferentes, a sintaxe de uma frase podendo ser a imagem de todo um corpo de pensamento. O conjunto dessas correlações pode se denominar metaforicamente organismo ou, de maneira mais sóbria, estrutura ou sistema. (Sabemos que há sistemas fechados e sistemas dispersos). É proveitoso persistir distinguindo num texto uma face objetiva e uma face

subjetiva, uma “forma” e um “fundo”. A “forma” não é a roupagem do “fundo”, ela não é a aparência por trás da qual se esconderia uma realidade mais preciosa. Pois a realidade do pensamento consiste em ser apascentada; a escritura interior, longe de ser o truque duvidoso da experiência interior, é a própria experiência. Assim dessa forma a abordagem aceitante me ajuda a superar uma antinomia estéril: ela me faz perceber o sentido de sua encarnação e o material “objetivo” em seu alcance “espiritual”. Ela me proíbe abandonar a obra realizada para procurar atrás dela a experiência psicológica. (Os psicanalistas experientes no assunto não abandonam o espaço do texto.) Ficando preso ao sistema aparentemente autossuficiente, pressinto uma infinidade gerada pelo jogo das relações internas. Adivinho que a totalização das informações parciais de uma obra é uma tarefa inacabável. Como mobilizar a fusão produzida pela série descontínua de minhas percepções e de minhas observações? Que caminho escolher? Talvez aquele que me vem à memória (à ficção) de um contato simples e ingênuo, à simplicidade melhor reconhecida *dessa* obra particular, à sua finitude, ao espaço que contudo se abre além. Penso, é claro, na poesia e ao que ela designa fora dela sem tê-la compreendido, sem possuir o poder de compreendê-la. Penso, também é claro, ao que foi uma voz falada ou cantada em outros tempos, muito antigamente, antes que os signos escritos se colocassem num suporte durável.

Concordâncias e discordâncias

Preciso considerar, mais humildemente, o que existe ao lado *dessa* obra particular, e mesmo ao lado do domínio literário. Pois vejo que a obra é um mundo num mundo maior, que ela me impõe sua presença não somente ao lado de outras escritas, mas ao lado de outras realidades ou instituições que, ela, tem força de símbolo sem ser de essência literária: o costume ou a lei, as autoridades e as dependências, as relações e os sexos. Não demoro para ver nela, implicitamente ou explicitamente, positivamente ou negativamente, tudo que se relaciona ao seu exterior.

Essa relação com o exterior, de que ordem é? É possível que a obra, mundo no mundo, me apareça como a expressão microscópica do lugar e do momento da civilização na qual ela nasceu. De modo que as relações que identifiquei na obra se duplicam fielmente fora dela, no mundo ampliado do qual ela é somente um elemento, ou que suspeito ser somente um reflexo. Terei então a convicção que a lei interna da obra me ofereceu o resumo simbólico da sociedade em que ela se produziu. Tendo anastomosado a obra e seu contexto, vejo se generalizar, ao redor, a rede de relações que animam a obra. Fazem-me crer que o sentido profundo da obra remete a um “estilo de época”, que pode se ligar a um “modo de produção”, às regras que regem as relações humanas, etc. Em algumas dessas manifestações mais radicais, esse estruturalismo, evitando apelar a hipóteses deterministas, quer que a obra seja consubstancial ao seu meio e tempo, em nome de um logos comum a todas as manifestações simultâneas de uma cultura e de uma sociedade. Penso então nas objeções de Sartre: vemos desenvolver-se um positivismo menos a causalidade, preocupado em substituir o rigor descritivo à explicação causal – a descrição procurando tanto a precisão da codificação formalizada, tanto o socorro da fenomenologia. Esse método tem o direito de esperar seu pleno sucesso todas as vezes que tratar de culturas estáveis, quase imóveis, cujos elementos estabelecem entre si relações consensuais, contribuindo para fixar e perpetuar o equilíbrio cultural estabelecido. É dizer que um estruturalismo radical só é plenamente adequado para uma literatura que tem jogo acertado numa sociedade acertada: ficaremos surpresos provavelmente que os resultados mais satisfatórios do estruturalismo tenham sido obtidos na análise dos mitos primitivos ou dos contos populares. Um pensamento que contextualiza os fatos de cultura e só sistemas de poder que prevalecem na sociedade está ligada ao previsível: ela apresenta problema quando há acidentes perturbadores. Claro, para apreciar uma perturbação, é preciso conhecer a natureza do equilíbrio rompido, e o estruturalismo pode oferecer serviços incomparáveis estabelecendo um diagrama de uma ordem que pode se preparar contra a mudança. A partir do instante em que a filosofia toma o direito de questionar (sem mesmo o contestar) o fundamento das instituições e das

tradições, a partir do instante em que a palavra poética, renunciando a se reduzir ao simples jogo de regras, cessa de ser o exorcismo da transgressão para tornar-se ela própria transgressiva, uma dimensão de história e de subversão se coloca na cultura, da qual um estruturalismo generalizado não pode dar conta. Como reconciliar estrutura e história? A ideia de um “estruturalismo genético” foi proposta (Lucien Goldmann). Mas falta provar que não resultaria numa esquematização da história, e uma propensão a deduzir os fatos contrário à simples lógica.

A antiga crítica normativa – definindo os *genera dicendi*, os gêneros poéticos, as figuras, os metros – se esforçava de conter a literatura sob a dominação da regra. Mas a lei, segundo o apóstolo, pressupõe o pecado e a reprovação da falta. Colocarei também que o imperativo da lei além da lei – imperativo proclamado pelo mesmo apóstolo – pressupõe por sua vez a tentação contrária, o desafio diabólico, com o qual a literatura fez pacto há muito tempo.

Não é necessário lembrar um grande número de obras modernas (desde ao menos a Renascença) declaram sua relação com o mundo sob o modo da recusa, da derrisão, da contestação. Essa recusa fez uso das esquivas do estilo quanto mais se fazia uma vigilância rigorosa quanto aos artigos da fé e dos bons costumes. A história literária teve quase sempre que se perguntar sobre a irreverência ou a conformidade de certos livros, sobre os motivos pelos quais às vezes eles foram condenados, ou sobre o disfarce que os permitiram fugir à censura. Não são somente os documentos de arquivo de polícia, mas os índices do estilo que podemos julgar o caráter ilícito das opiniões sustentadas. O limite pode ser difícil de traçar entre o que faz a obra de seu tempo, aceitando ou refutando os valores, o quanto ela carrega de crítica (no sentido da negatividade) desses mesmos valores. As obras literárias, com conhecimento de seus autores ou não, não são isentos de autocontradição. É preciso pensar em tudo o que confere quase sempre à obra-prima seu relevo surpreendente – ou mesmo sua monstruosidade – sobre o fundo da cultura que o carrega.

O jogo duplo é inevitável: uma obra que critica sua época pertence todavia à sua época. Os elementos que – nas relações recíprocas – contribuem à coerência orgânica interna da obra são os mesmos que, sob um outro ângulo, sustentam uma relação polêmica com a literatura antecedente ou com a sociedade ao redor. Lembrando verdades muito simples: *O Vermelho e o negro*, por exemplo, é ao mesmo tempo uma obra de arte regida pelas correspondências formais interiores e uma crítica da sociedade francesa da Restauração. Os elementos que concordam no interior de uma obra são igualmente portadores de um desacordo. Importa sabermos ler ao mesmo tempo as *concordâncias* íntimas de seu fundo social, que saibamos reconhecer o alcance do *desacordo* manifestado pelo escritor. Para nós que a confrontamos com o que está ao redor, a obra é uma *concordia discors*, uma compatibilidade de incompatíveis, dobrando a positividade das relações que constituem sua forma estética por uma negatividade que é provavelmente sua energia motriz.

Não se deve limitar-se ao contexto histórico de fora da obra. O fora é constituído por tudo o que o ela transcende e por tudo o que a transcende. As tensões internas de que vivem o objeto literário são feitas de um conjunto de ações e reações, de forças desestruturantes compensadas por reconstruções. Sua apreensão só é possível ao preço de uma relação da obra com sua origem psíquica, seus efeitos longínquos, seu meio. No caso, os índices principais não vêm de fora, é nas próprias obras, nas suas dobras, que encontraremos, se sabemos ler. Sonho aqui com uma crítica que saiba conciliar a microscopia do detalhe com a ampliação comparatista.

O escritor, em seu trabalho, se nega, se ultrapassa e se transforma, assim como desmente o fundamento da realidade ao redor, em nome das injunções do desejo, da esperança, da cólera. Compreender uma obra em suas relações intrínsecas conduz a interrogar suas relações diferenciais com seus atenuantes imediatos: um indivíduo, tornando-se autor dessa obra, se fez outro que antes. E esse livro, introduzindo-se no mundo, obriga seus leitores a modificar a consciência que ele tinham de si mesmo e de seu mundo. A criação, na arte da linguagem como nas belas-artes, é regida pelo velho princípio alquímico: dissolve e coagula, *solve et coagula*. Eis reintroduzidos a dimensão existencial, os fatores afetivos e coletivos que há pouco havia declarado que o manejo era problemático. E, se renunciarmos a procurar na psicologia dos fatos sociais as condições suficientes

das obras, podemos contudo reconhecer a condição necessária de sua gênese e de seus efeitos. A estrutura estruturante nos remete a um sujeito estruturante, assim como ela nos remete a um mundo cultural ao qual ela se junta, trazendo transtorno e desafio.

Eis mais evidente a necessidade de dominar, na obra, o valor de *evento* concreto, de onde ela surge, para onde ela vai. Como falamos de passagem ao ato, gostaria de surpreender uma passagem à obra, logo seguido de uma passagem da obra ao mundo. Quando sei não poder jamais alcançar o autor anterior à sua obra, tenho o direito e o dever de interrogar o autor *na* sua obra, preparando-se para produzir, depois fazendo-a existir, e vendo distanciar-se dele. Ao escutá-la, farei as mesmas perguntas que fazia a velha retórica: *quem fala?* Posso me perguntar que destinatário – real, imaginário, coletivo, único, ausente – se dirige esse discurso: *para quem ou frente a quem ele é falado?* Por meio de que distância? Enfrentando que obstáculos? Por que meios? É somente agora que o pleno trajeto da obra me torna perceptível, já que adiciono à consideração do trajeto textual a explicação de um trajeto intencional implicado no trajeto textual. O estudo estrutural da forma – colocando em evidência *como ele é falado* – conserva sempre seu valor central, mas consente em não mais se limitar à rede de relações internas da obra. Os elementos estabilizados do livro ou da página são também o lugar de um movimento que os atravessa. Da mesma forma que o discurso se liga ao discurso, eu distingo sua relação com o que é, antes do nascimento da obra ou depois de sua publicação – não é ainda ou não é mais discurso audível.

O trajeto que acabo de evocar não se efetua somente no tecido homogêneo e contínuo da linguagem explícita. Sobretudo quando se leva em consideração o que motivou o recurso à literatura e ao imaginário. Muitas obras carregam em si o relato, o índice ou a justificação do sua própria vinda ao mundo. O romance de Proust é o exemplo maior; mas Rousseau contando sua “iluminação” ou Montaigne evocando a perda de la Boétie não são menos reveladores. Em outros escritores, é preciso decifrar mais dificilmente, na obra, a natureza específica de um desejo, de um poder, que procuraram se atestar dando nascimento à obra. É uma descontinuidade que colocarei em evidência quando, com Spitzer, verei que a personalidade de um ator se liga a um conjunto de distanciamentos e de diferenças (sintáticas, lexicológicas, etc.) com relação à língua padrão do momento cultural. Distanciamento que toma a figura de excesso desregrado em certas obras provocadoras – mas que a cultura recupera ou tenta reintegrar na língua comum, pela via do comentário. Vejo aqui se definir a questão da obra como exceção (ou mesmo como um monstro), signo de um indivíduo que se afirma único e incomparável, gesto de uma revolta inconciliável, mas que, porque ela apela para a linguagem, corre o risco ou a sorte de perder o benefício de sua ruptura e de se ver assimilada pela leitura explicativa. A exceção se reabsorve no que Kierkegaard denomina (recusando) “o geral”, ou seja, na ordem do que é o racionalmente universalizável, além do destino de um indivíduo. Até no mais radical estranhamento – obras escandalosas podem tornar-se *exemplarmente* escandalosas. A crítica se encontra no cruzamento de duas ousadias: a da singularidade que recusa a condição comum e a da explicação redutora, cujas técnicas não conhecem nenhum obstáculo.

Para escapar à solidão

Na verdade, se o discurso crítico pudesse alcançar a generalidade, ele se tornaria o equivalente de uma ciência. E seria uma confusão. Falando do que as obras comportam de rompido e de descontínuo, nós desenvolvemos o *legato* do saber. Encontraríamos os “planos” e os “níveis” que falava há pouco que não se pode permanecer cativo. A irregularidade turbulenta, a contradição entre as obras e nas obras seriam recobertas pela proliferação invasiva e monótona da “teoria”. O tumulto desapareceria sob os conceitos que dariam conta, calmamente. Apaixonado demais por sua própria unidade, o discurso crítico não abandonaria seus tons de cinza. Maurice Blanchot não parou de lembrar: enquanto a cultura tende a universalizar um discurso racional, a literatura é perpetuada pela recusa da calmaria. E, claro, a tradição hegeliana, na versão tranquilizadora aceita ainda

recentemente, nos incitava a repensar como os momentos do devir do espírito os grandes atos de ruptura, mesmo abruptos que fossem essas revoluções; pois elas, pelo fato mesmo que se tornaram efetivas, não se furtaram a uma inteligência muito hábil para abarcar a totalidade do real. Nós abusamos dessa máquina de produzir o Um. Mas os tons de cinza da unidade pela teoria mudam pouco de nuance quando se instalam as apologias descontínuas da descontinuidade. Estamos na roda?

Insistindo uma última vez sobre o que disse ao longo dessas páginas, repetirei que a compreensão crítica não visa a assimilação do distinto. Ela não seria compreensão se ela não compreendesse o diverso em sua diferença e se ela não estendesse essa compreensão a ela mesma e à sua relação com as obras.

A crítica literária é uma atividade que deve sua existência a uma atividade de linguagem precedente. “A crítica segue as produções do espírito como a sombra segue o corpo”, escreve Eugène Delacroix em seu *Diário* de 1857. A crítica é segunda, quando ela escolhe, restabelece, interpreta. Ela seria confiante demais se quisesse ter a última palavra e não desse a palavra para as obras. A crítica, numa parte importante de seu trajeto, parece o executante que toca de cor uma obra de um compositor a quem ele deve uma absoluta fidelidade, e que ele não sabe ser. Mas um momento vem também em que a sombra crítica pode tornar-se luminosa. Baudelaire o sabia muito bem, e tentava em seus textos, reservando esse privilégio aos poetas. É preciso lembrar a célebre página do ensaio sobre Wagner? “Todos os grandes poetas se tornam naturalmente, fatalmente, críticos”.

Guardando a consciência de sua diferença – condição de sua relação – o crítico foge ao risco do monólogo. Pois, por um lado, prolongando a obra, submisso demais à sua lei, caminhando no sentido do livro que acabou de ler, ele falaria sozinho e remeteria somente a si mesmo. Por outro lado, extravasando a obra, seria somente uma breve escala, interrompendo a relação, seu discurso se fecharia em sua própria coerência e se limitaria à tautologia; nesse último caso, a referência a uma obra dada seria tão-somente um pretexto ocasional, um propósito colateral. A solidão é tão grande quando a obra é abordada com o único fim de provar o fundamento de uma teoria. Vemos cotidianamente, nas ciências humanas, certos postulados de aparência científica desembocarem triunfalmente na confirmação de seus pressupostos. O intérprete se fecha então entre os únicos “fatos” correlativos ao método adotado, pisa e se pode se grudar neles. De maneira quase inevitável, os “fatos” em crítica e nas ciências humanas aparecem somente em função da escolha prévia do contexto no qual a investigação é levada.

A solidão do discurso crítico é então a grande armadilha a qual é preciso escapar. Cada um dos perigos que acabo de evocar é um aspecto da perda da relação, logo da perda da diferença. Paráfrase, inventário escrupuloso, generalização teórica, construção livre correm o risco de reduzi a crítica à monodia. Só há salvação fazendo os momentos de um trabalho por vir.

Tentei então associar os três momentos da reação espontânea, do estudo objetivo, da reflexão consecutiva, para indicar a mobilização de todos os poderes, sensoriais e reflexivos de que disponho. O trajeto crítico se desenrola, se possível, entre *tudo aceitar* (pela ressonância receptiva) e *tudo situar* (na independência afetiva). Numa relação persistente e cambiante, desejo que se faça crítica com todas as suas faculdades, como se é escritor com todo o seu ser. Minha responsabilidade de intérprete se fundará sobre minha relação livremente variada face à aparente fixidez da obra. Minha distância subjetiva não é incompatível com um redobramento de interesses e respeito.

Tais são as condições a preencher para que a crítica não seja uma “máquina solteira”. Ela formará casal com a obra. A diferença reconhecida é a condição de todo encontro autêntico. Asseguradamente, a crítica é, primeiramente, o príncipe consorte da poesia, mas a descendência dessa união não está excluída da herança do Reino.

Que me permitam fazer, um instante, a velha metáfora da conjugalidade. Ela me autoriza a dizer que esse casamento corre os perigos de todas as uniões. Sabemos que há casais neuróticos de vários tipos. Primeiro aquele no qual o ser amado não é reconhecido em sua verdade, ou seja, na sua

qualidade de sujeito independente e livre: ele é somente o suporte das projeções do desejo amoroso que o fazem outro que ele não é. Há, em oposição, aquele em que o amante se anula na fascinação e na submissão absoluta ao seu objeto de amor. Há enfim aquele em que o amor não se dirige à pessoa, mas a suas qualidades e arredores, suas poses, seu nome, ou seja, sua família gloriosa, etc. Em suma, ousou afirmar que a obra crítica liga duas existências pessoais e vive de sua integridade preservada.

Não saberia contudo esquecer que o modo de existência da obra difere radicalmente do meu. A obra é uma pessoa somente se eu a reconheço como tal; é preciso que eu a anime por minha leitura para conferir-lhe sua presença e a aparência de sua personalidade. Eu devo fazê-la reviver para amá-la, devo deixá-la falar para responder-lhe. Eis porque podemos dizer que a obra começa sempre sendo “nossa querida desaparecida”, e que ela espera de nós sua ressurreição ou ao menos sua evocação mais intensa. Substituo aqui a imagem conjugal à imagem da busca órfica. Penso também na cena da *Nekuia* homérica, na qual Ulisses faz subir, perto do sangue dos animais sacrificados, as sombras que lhe revelam o destino e ensinam a rota que ele deve seguir para cumprir o seu destino. Pois é para assegurar a continuação feliz de sua própria viagem que o herói consulta os mortos. Penso também na figura de Hermes, condutor das almas, padroeiro dos intérpretes, da hermenêutica e dos ladrões, que cruza os limites entre os mundos e que traz à presença o que foi engolido pela ausência e pelo esquecimento.

Ulisses, tendo escutado a palavra dos mortos, continua sua viagem. No trabalho do crítico, chega um momento em que, tenho plenamente cedido a palavra aos textos, ele vê se abrir uma direção para onde seguir seu movimento. A lembrança do encontro não o abandona. Mas ele vai a outro lugar.

Se fosse necessário definir um “tipo ideal” de crítica, eu faria um composto de rigor metodológico (ligado às técnicas e aos procedimentos verificáveis) e de disponibilidade reflexiva (livre de toda limitação sistemática). As técnicas, dedicadas à repetição, multiplicam os resultados. As técnicas, uma vez colocadas em ponto, são facilmente transmissíveis: elas pertencem indiferentemente a todos aqueles que fazem o esforço necessário para adquiri-las. Elas são, como os resultados, uma posse comum. Elas tornam quase impessoais os utilizadores conscienciosos: um pesquisador bem formado substitui facilmente um outro. O trabalho de equipe não é somente possível, ele é desejável: a informação será acumulada mais rapidamente. A todo momento, o discípulo pode continuar o trabalho sem que o resultado seja comprometido. No limite, uma técnica é mecanizável: pode-se transferir a uma máquina tudo ou parte de seu processo.

Outra coisa é a reflexão que escolhe e modifica as técnicas e, mais ainda, da que interpreta os fatos atualizados pelas técnicas. Ela procura estabelecer uma relação mais amigável e mais carregada de reciprocidade com cada uma das obras em vista: ele quer ser ao mesmo tempo mais englobante e diferenciada. Ela consente a partir de mais baixo – ou seja, de um perfeito não-saber, de uma completa ignorância – a fim de aceder a uma compreensão mais vasta, para a qual o aspecto material e formal identificado pela técnica não passa de um dado fragmentário, uma constatação parcial em espera de interpretação. O que ela percebe, o que ela elabora, ela o comunica, mas não pode inculcar: ele demanda a adesão racional, à contradição, à discussão, mas ninguém o pretende – senão por um tipo de impostura – continuar o pensamento de um outro crítico, prolongar a mesma pesquisa. A reflexão livre, precisamente porque ela é livre, está fadada ao recomeço. O ensino, no caso, consiste menos na transmissão de uma herança e de um know-how instrumental, que na chamada ao exercício de uma insatisfação sempre inaugural.

Mas longe de mim a ideia absurda de condenar a crítica a um trabalho de Sísifo, no qual tudo deveria constantemente recomeçar. O começo da reflexão livre é um começo *experiente*. Nenhuma das pesquisas anteriores, nenhum dos dados da investigação anterior ignorados, não se parte do nada. Podemos ao mesmo tempo ser herdeiros dos resultados acumulados pelas técnicas “positivas”, mas ter feito em si o vazio, encontrando ali a fresca ignorância quanto ao essencial. Pois é a inquietude e o sentimento de falta que são as fontes de inspiração crítica. Para responder à

sua vocação completa, para ser discurso compreensivo sobre as obras, a crítica não pode permanecer nos limites do saber verificável; ela deve se fazer obra, por sua vez, e correr os riscos da obra. Ela vai carregar então a marca de uma pessoa – mas de uma pessoa que terá passado pela ascese impessoal do saber “objetivo” e das obrigações científicas. Ela será um saber sobre o discurso retomado num novo discurso; uma participação ao evento poético, promovida por sua vez à categoria de evento.

Por ter descido na materialidade das obras, por tê-las explorado no detalhe de sua fatura, em seu ser formal, em suas relações íntimas e suas relação externas, o pensamento atento terá reconhecidos mais claramente os traços de uma série de atos. E, decifrando os atos passados, ou reconhecendo sua qualidade de enigma, a crítica vai aspirar a se fazer ato por sua vez, a fim de que lhe respondam, – acrescentando-se, contradizendo-a, desviando ela – novos atos sem os quais a conversação humana cessaria⁹.

1967-2001

9 Sobre a teoria da crítica, expus outras reflexões em diversos estudos. Entre outros: “Remarques sur le structuralisme”, *Ideen und Formen*, Festschrift für Hugo Friedrich, Vittorio Klostermann, Francfort, 1965, p. 275-278 ; “Considérations sur l'état présent de la critique littéraire”, *Diogène*, n° 74, Paris, avril-juin 1971, p. 62-95, retomado e desenvolvido em *Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines*, deuxième partie, Sciences anthropologiques et historiques [...], 2 vol., Mouton/ Unesco, Paris, La Haye, New York, t. I, 1978, p. 822-836 ; “Le sens de l'interprétation”, *Annales du Centre universitaire méditerranéen*, XXV, Nice, 1971-1972, p. 71-88 ; “La littérature. Le texte et l'interprète”, *Faire de l'histoire*, sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora, 3 vol., Paris, Gallimard, 1974, t. II, p. 168-182 ; “The Meaning of Literary History”, *New Literary History*, Charlottesville, Virginia, 7, 1975, n° 1, p. 83-88. “Criticism and Authority”, *Daedalus*, 106, Cambridge, Mass., Fall 1977, p. 1-16.