

CRITICALEGORIA

“De saber a criar, há todo o Oceano. Ninguém viu ainda a ponte que leva da memória à imaginação. O crítico é apenas um homem que sabe ler, e que ensina os outros a ler.

Esse officio de crítico não é exatamente o mais honesto do mundo, e difícil que aqueles que o exercem, por mais discretamente que o façam, possam evitar a suspeita de invejar a glória de outrem ou de trazer a malignidade na alma. Pois para ser um bom e perfeito crítico, não basta cultivar e estender sua inteligência, é preciso ainda purgar a todo instante seu espírito de toda paixão negativa, de todo sentimento equívoco; é preciso manter a alma em bom e leal estado.

Ora, nós outros, críticos, sabemos bem o que é a má consciência. Sentimo-nos frequentemente culpados. Não estamos nós do lado errado: do lado da inteligência debilitante, e não do lado da vida? Às vezes temos vontade de desaparecer, conscientes de nossa inutilidade.

Para julgar os poetas, é preciso ter nascido com algumas faíscas do fogo que anima aqueles que se quer conhecer. O crítico não é aquele que rouba a poesia do poeta, que se enfeita com as plumas do pavão, que por um dia ou uma hora toma o lugar do rei? Um cego a quem se emprestam olhos, um surdo que adquire a faculdade de ouvir, um não-poeta que recebe o dom da poesia, eis o que é um crítico”.

A peça que acabamos de ouvir foi tocada a várias mãos, ao longo de quatro séculos: Gustave Planche, Sainte-Beuve, Chapelain, novamente Sainte-Beuve, Gaetan Picon, Voltaire, Georges Poulet. Espantosa continuidade de um discurso que poderia estender-se indefinidamente como se, nesse domínio, *nada* tivesse mudado.

A situação do crítico, seu direito à palavra, o lugar dessa palavra no discurso geral, continuam a ser discutidos no mal-estar provocado pelo respeito a uma hierarquia imutável: a Idéia, a cópia, o simulacro; o Livro, o livro, o comentário do livro; o Criador, o criador, o crítico. Manietada nessa ordem, a reflexão sobre a crítica só pode

ser a repetição obsessiva de um discurso de má consciência, o fluir choroso de uma fala mal situada.

Existe um verdadeiro intertexto crítico que não seria agradável a ler, se ele fosse apenas uma meditação abstrata sobre as misérias de um ofício subalterno. Mas podemos recolher, nessa interminável repetição teórica, um outro intertexto figurado. Essa vasta crítica da crítica, desenvolvida através dos séculos, é felizmente semeada de alegorias. Estas nos oferecem, além do divertimento gratuito da imagem, a possibilidade de reencontrar, agora de viés, certas considerações teóricas.

O levantamento das alegorias da crítica que ora intentamos não terá nenhuma pretensão, nem à exaustividade nem a coisa alguma. Preferimos a alegria do *patchwork* ao tédio das listas e das classificações rigorosas. Esperemos, na melhor das hipóteses, que uma determinada figura se desprenderá quase que espontaneamente dessa montagem. Não respeitaremos nem a ordem cronológica, nem a topológica; os retalhos serão reunidos a partir de certas harmonias, de certas tonalidades. Nosso objetivo é sobretudo ornamental.

A viagem.

A leitura como viagem é um sonho tão velho quanto o da viagem como leitura do mundo. Embarquemos com Sainte-Beuve:

“O espírito crítico é por natureza fácil, insinuante e compreensivo. É um grande e límpido rio que serpenteia e corre em volta das obras e dos monumentos da poesia, como em volta de rochedos, de fortalezas, de colinas atapetadas de vinhas, e de vales arborizados que orlam suas margens. Enquanto cada um dos objetos da paisagem permanece fixo em seu lugar e se preocupa pouco com os outros, enquanto a torre feudal desdenha o vale e o vale ignora a colina, o rio vai de um a outro, banha-os sem os arranhar, abraça-os com uma água viva e corrente, “compreende” — os, reflete-os, e, quando o viajante está curioso por conhecer e visitar esses sítios variados, ele o toma numa barca, ele o leva sem sacolejos e lhe abre sucessivamente todo o espetáculo cambiante de seu curso.” (*Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, 1830).

Quadro idílico das relações entre o crítico, as obras e o leitor; a paz que reina nessa paisagem se deve ao fato de que o autor, aquele indivíduo aborrecido, dela está ausente. Ele está fixado, *ad perpetuam rei memoriam*, em sua obra monumento, a qual apresenta a grande vantagem de ser imóvel. Cada uma dessas obras permanece

“fixa em seu lugar” e oferece-se ao olhar de outrem por um pacto de mútua confiança. O rio crítico não oferece nenhum risco de inundação, ele “banha sem arranhar”. O viajante-leitor também se contenta com uma contemplação distante e respeitosa. Nenhuma violação da propriedade privada, nenhuma transgressão dos limites instituídos.

O rio crítico trata com igual atenção o viajante-leitor: carrega-o “sem sacolejos”, a seco em sua barca, ao abrigo de respingos e vazamentos. Ele pode fazer tranquilamente o circuito dos castelos da Loira, sob a tutela do guia crítico.

Todas as funções estando previstas e hierarquizadas, nenhum acidente o ameaça. O seguro cobre todos os riscos. Trata-se de um comércio entre pessoas bem educadas, o guia conhece seu ofício e seu lugar. De caráter ameno, maleável, compreensivo, mimético — o espírito crítico merece toda confiança. Talvez ele seja um pouco fútil em sua fluidez insinuante, mas isto também é uma qualidade, quando o que se deseja é fazer turismo e distrair-se.

Basta revirar, não a barca mas a alegoria de Sainte-Beuve, para que os sítios sejam substituídos pela biblioteca e o viajante por... Sainte-Beuve:

“O interesse das paisagens e das cidades é determinado por criadores de valores pitorescos, assim como o interesse das obras do passado é renovado, distribuído, por criadores de valores literários (...). De modo que a viagem se colocaria talvez menos entre gêneros construtivos do que entre os gêneros críticos. A visão da natureza num Chateaubriand, a inteligência dos livros num Sainte-Beuve, constituem duas espécies de uma mesma faculdade, e, assim como a viagem em volta de uma biblioteca é uma viagem, a leitura da terra é uma leitura” (A. Thibaudet, *Réflexions sur la critique*, 1939).

Da biblioteca à Terra, do livro ao Livro (e inversamente), a harmonia é total. Mas a essas viagens harmoniosas, contemplativas e agradáveis, alguém oporá uma travessia de outra ordem, uma errância que transformará o paraíso em inferno:

“Há pessoas que se contentam em desfrutar os livros que os encantam, como fazem com as flores, os belos dias, as mulheres. Outros, atormentados por uma excessiva sinceridade, estragam seu prazer querendo por à prova sua profundidade, sua razão de ser (...). Assim, eles são jogados de um livro a outro, arrastados pelo vento impiedoso da inquietude, sem poder fixar-se nem gozar de uma felicidade inocente. Entretanto, um dia eles pare-

cem ser encontrado o porto definitivo, uma tranquila angra de graça onde encontrarão por toda parte os imóveis espelhos da beleza (...) Depois, vem-lhes uma dúvida (...) Uma vez mais o vento furioso da inquietação tocou-os com sua asa cruel. Eles deixam o Porto que não basta mais às exigências de seus sonhos de paz divina e, retomando sua viagem, partem tateantes e doloridos em busca da beleza, sob o escárnio dos que desfrutam os livros como flores, belos dias ou mulheres, e que chamam esses inquietos migrantes de loucos ou perseguidos.” (Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, 1908-1910).

Eis aí desmistificado o folheto turístico de Sainte-Beuve. Novos ventos começam a soprar, anunciando viagens menos seguras. O viajante tranquilo será arrancado de sua barquinha para ser jogado num outro meio de transporte, mais moderno e mais arriscado. Trata-se de uma alegoria do crítico polonês Kazimierz Wika, completada por Jan Kott e relatada por Ryszard Matuszewski:

“A literatura é um bonde, o crítico é o motorneiro. Não é uma função fácil. Não foi o motorneiro quem colocou os trilhos sobre os quais se move esse bonde, não foi ele quem dispôs a rede de fios elétricos que lhe fornecem a energia. Também não é ele o motor do veículo. E no entanto, quando se chega a uma viragem — real ou aparente, — é sempre o motorneiro que leva a responsabilidade.

O eminente crítico Jan Kott contestou essa metáfora: “Em todo bonde, pode-se ler o aviso: É proibido ao motorneiro falar com os passageiros. Ora, o crítico fala sem parar, mesmo se ninguém o escuta”.

Segundo Kott, o papel do crítico é mais humilde. Ele é um dos passageiros, mais nervoso do que os outros, talvez, que estando num bonde lotado tentaria convencer os outros da oportunidade de descer pela plataforma de trás ou da frente, que se queixaria continuamente da incomodidade dos assentos e, enfim, declararia em voz alta que, de qualquer modo, os bondes constituem um meio de locomoção antiquado e obsoleto. Ao que lhe respondem, em regra geral: “Se o senhor não está contente, é só descer”. (*Actes du Premier Colloque International de la Critique Littéraire*, Paris, 1964).

Triste condição, a do crítico. Se ele guia o veículo, não tem a liberdade de levá-lo onde quer: a energia e a decisão do percurso vêm de alhures. Ao mesmo tempo, ele é considerado como respon-

sável pelos contratempos da viagem. Na alegoria complementar, ele nem ao menos guia: passageiro entre os passageiros, ele é aquele que resmunga e cujas palavras são mal recebidas. Nosso crítico se encontra bem despojado. Não tem mais função precisa não tem mais voz no capítulo.

Será o próprio fato de falar ou o tom de sua fala que é mal acolhido? Na verdade, na versão polonesa o aviso parece ter sido invertido. Pelo menos o que nos é familiar é o seguinte. “É proibido aos passageiros falar com o motorneiro”. Ora, na alegoria modificada, o crítico é um passageiro e o motorneiro (o autor? Não fica claro) toma uma direção inquietante. De qualquer modo, é proibido ao crítico semear o pânico entre seus companheiros de viagem. Seria desejável, em compensação, que ele fizesse o elogio dos transportes públicos; em suma, se ele fala, deve evitar as inconveniências.

Depois da barca e do bonde, poderíamos imaginar, em nossos dias, uma alegoria mais moderna: alguns críticos de hoje começam a praticar o sequestro de aviões; mas isso é uma outra história.

A fiscalização.

Já que por toda parte há leis e regulamentos, o meio mais cômodo de impor sua palavra é inscrevê-la nos quadros de uma autoridade qualquer, mesmo se se tratar da autoridade mesquinha conferida pelos ofícios fiscais, que permitem desencadear todas as fúrias contra aqueles que os regulamentos colocam, por um momento, numa situação inferior:

“Apareceram nas nações modernas que cultivam as letras, pessoas que se estabeleceram como críticos de profissão, assim como foram criados linguadeiros de pécros, para examinar se os animais que se levam ao mercado não estão doentes. Os linguadeiros da literatura não acham nenhum autor perfeitamente são; eles prestam contas, duas ou três vezes por mês, de todas as doenças reinantes, dos maus versos feitos na capital e na província, dos romances insípidos que inundam a Europa, dos novos sistemas de física, dos segredos para matar percevejos. Eles ganham algum dinheiro com esse ofício, sobretudo quando dizem mal das boas obras e bem das más. Podemos compará-los aos sapos que, segundo dizem, sugam o veneno da terra e o comunicam àqueles que eles tocam.” (Voltaire, *Dictionnaire Philosophique*, 1764.).

Como observaria mais tarde Thibaudet, essa alegoria é afinal “mais aceitável para o crítico do que para os autores”. Entretanto,

se estes se vêm transformados em porcos, isto se deve ao lugar de linguadeiro que o crítico se outorga, e a vingança dos autores é que o próprio linguadeiro vai cair mais baixo ainda na escala animal, metamorfoseado em sapo. Deixando de lado o veneno do sapo (e o de Voltaire), reencontraremos o crítico numa profissão próxima da de linguadeiro, numa outra função fiscal, a de aduaneiro, que deve impedir o contrabando de... venenos:

“Essa crítica (a dos jornais) é finalmente o correlativo exato de uma literatura “comercial”. Ela exerce, na passagem, um controle da receita ou da fórmula, como um posto de exame dos produtos leiteiros ou farmacêuticos. O artigo se lê como uma análise química: excesso disto, falta daquilo, tais normas foram desrespeitadas, tais limites; estampilha negada; o que encontramos frequentemente resumido na condenação seguinte: “Este é um produto que não conheço”, o que deveria constituir justamente, para um examinador mais livre, o cúmulo do elogio.

Pois a verdadeira crítica é aberta, ela também, não a duana que recusa a introdução das mercadorias suspeitas depois de um rápido exame, mas o intermediário que lhes permite chegar a seu destino. Não que não haja por vezes bons fiscais ou aduaneiros; demasiados venenos circulam e é preciso identificá-los e denunciá-los; mas temos necessidade de alimentos e minerais, por conseguinte de fiscais.” (Michel Butor, *Répertoire II*, 1964).

A questão da manutenção da ordem ou da saúde pública tem, entretanto, um lado desagradável: o fato de que ela exige a definição dessa ordem e dessa saúde. Esse “bom fiscal” se assemelha um pouco com o “censor sólido e salutar” preconizado por Boileau. Um passo mais (demais) e teremos o crítico “executor das altas obras” (carrasco) definido por Balzac, aquela “raça de homens de coração seco, armados com tenazes e garras” (Vigny), que marcam as páginas dos livros com punhais (novamente Balzac). E finalmente aquela personagem armada, belicosa, de capacete, encarregada de manter a ordem e garantida pelo capital:

‘Harpagon em “tête à tête” com seu cofrinho, contemplando seus belos escudos que reluzem ao sol, não é mais feliz do que o crítico erudito examinando o quadro de um século inteiro para fulminar um drama ou um romance. Vejam seu rosto iluminado; seu olhar se anima como o do alquimista debruçado sobre seu caúinho! Ele acaba de pousar seu livro; sua tarefa está terminada; e está pronto, ele está armado, ele baixa a viseira de seu capacete, ele entra orgulhosamente na liça, ele se

pavoneia, seguro de si mesmo.” (Gustave Planche, *Portraits littéraires*, 1836).

Ora, o poeta tem horror dos fiscaes, dos aduaneiros, dos censores, dos policiais:

“O crítico não tem razões a pedir, o poeta não tem contas a prestar. A arte dispensa as rédeas, as algemas, as mordças.” (Victor Hugo, Prefácio às *Orientales*, 1829).

É melhor que o poeta entre na batalha sem pensar muito em seus belicosos adversários:

“Parece-me que o escritor precisa de quase tanta coragem quanto um guerreiro; um não deve pensar nos jornalistas como o outro não deve pensar no hospital.” (Stendhal, *Racine et Shakespeare*, 1823).

O foro.

Quanto ao crítico, o melhor é abandonar os empregos fiscaes, diretamente repressivos, e tentar colocar-se mais alto, no lugar onde se decidem as leis e sua aplicação. O crítico-advogado, mais de acusação do que de defesa, é uma personagem frequente nas alegorias da crítica. A própria Crítica se parece com a Justiça como uma irmã:

“A crítica é a filha legítima da inteligência sábia e regrada, e, numa sociedade cristã e francesa, ela tem por brasão a cruz, a balança e a espada.” (Barbey d'Aurevilly, *Les oeuvres et les hommes*, 1895).

Certos críticos se contentarão em defender a causa dos autores (como se o autor fosse automaticamente um réu); outros decidirão que as próprias obras são a execução dos “julgamentos” e dos “decretos” críticos (Brunetière). A tentação de passar da condição de advogado à de juiz é forte demais: “Em crítica, já fui muitas vezes advogado; sejamos agora juiz” (Saint-Beuve).

Basta, no entanto, que uma questão de crítica se transforme em processo por difamação e seja levada aos verdadeiros Tribunais, para que a farsa paranoica do crítico se veja confrontada com a realidade. Assim, o verdadeiro advogado de um ator tendo dito: “Um crítico é um senhor que toma tinta e papel para escrever o que lhe agrada”, Thibaudet comenta:

“A imparcialidade nos obriga entretanto a reconhecer que o foro comporta, por seus regulamentos, uma dignidade melhor

assentada do que a crítica. O advogado fala com uma toga de merino, e possui, além da tinta e do papel, mobília própria. E, sobretudo, os advogados constituem uma *ordem*...” (*Psysiology de la critique*, 1930).

Advogado, seja; mas mudo:

“Não seria mais conveniente que a crítica ficasse em seu parquete de advogado geral, e deixasse a tribuna aos oradores e a sede aos juizes? A tribuna é o lugar dos autores, e a sede é o lugar dos únicos juizes, que não são os críticos mas o público.” (*Idem, ibidem*).

A medicina.

Ao invés do direito, o crítico pode tentar a medicina. Para Voltaire, ele era uma espécie de veterinário (o linguadeiro), para Butor, ele podia ser um farmacêutico zeloso da saúde pública. Por que não seria ele, ao invés de um emissor de “decretos”, um fornecedor de diagnósticos?

“O crítico literário do dia a dia não é o charlatão ou o curandeiro da informação espetacular, também não é o grande especialista, o Diafoirus ou o Purgon da nova crítica: ele só pode ser, parece-me, o médico de bairro, o prático humilde que se esforça por se manter informado, e depois por purgar os humores, sustar as epidemias e, se Deus o quiser, manter a literatura alegre e sadia.” (Robert Kanters, *in Arts*, 1965).

Ora, Thibaudet já tinha notado que os três objetivos da crítica segundo Brunetière (julgar, classificar, explicar) lembram os três preceitos da medicina mollieresca: *saignare, purgare, clysterium dare*. A imagem do crítico como médico parece atrair irresistivelmente a lembrança das personagens de Mollière (Diafoirus e Purgon). Como advogado ou como médico, o fim da comparação leva sempre o crítico ao ridículo.

A servidão.

De fiscal execrado a advogado mudo, de advogado mudo a médico suspeito, a queda do crítico é sempre proporcional à altura de sua ambição. Um movimento irresistível o devolve a seu lugar, e ele tenta acomodar-se a este:

“(A crítica) deve nomear seus heróis, seus poetas; ela deve ligar-se a eles de preferência, cercá-los de amor e de conse-

lhos, lançar-lhes ousadamente as palavras glória e gênio, que escandalizam a assistência, fazer envergonhar-se a mediocridade que os cerca, abrir passagem para eles como o arauto de armas, caminhar diante de seu carro como o escudeiro.” (Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, 1835).

O servilismo do crítico não deixou de suscitar o comentário sarcástico do poeta. Assim, Heine descreve Sainte-Beuve caminhando à frente de Hugo como um apregoador proclamando:

“Aí vem o búfalo, verdadeiro descendente do búfalo, do touro dos touros; todos os outros são bois, este é o único verdadeiro búfalo.”

Os servos estão habituados ao sarcasmo. Uma seleção natural parece ter presidido à distribuição dos papéis na sociedade dos letrados:

“A crítica, salvo raras exceções, é recrutada geralmente entre as inteligências ressecadas, caídas prematuramente de todos os galhos da arte e da literatura. Cheia de saudades estéreis, de desejos impotentes e de rancores inexoráveis, ela traduz para o público indiferente e preguiçoso aquilo que ela não entende.” (Leconte de Lisle, 1864).

Que esses seres inferiores cessem pois, de uma vez por todas, de importunar os superiores:

“Os autores aguentam isto com uma magnanimidade, uma longanimidade que me parece verdadeiramente inconcebível. Quem são afinal, em fim de contas, esses críticos de tom tão cortante, de palavra tão breve, que parecem até os verdadeiros filhos dos deuses? São simplesmente homens com quem estivemos no colégio e que, evidentemente, aproveitaram menos do que nós de seus estudos, já que eles não produziram nenhuma obra e não podem fazer outra coisa senão sujar e estragar as dos outros como estriges estinfálicas.” (Théophile Gautier, Prefácio a *Made-moiselle de Maupin*, 1835).

Só resta ao crítico conformar-se com “o triste papel de guardar os casacos ou de anotar os pontos, como um empregado de bilhar ou um valete do jogo da pela” (*Idem, ibidem.*). Outro papel não poderia ter o “filho de um cocheiro e de uma lavadeira”, “enorme lacaio balofo e bajulante” (Maiakóvski, *Hino ao crítico*, 1915). E, depois da servidão, a aposentadoria:

“Escritores, há muitos. Juntem um milhar.
E ergamos em Nice um asilo para os críticos.
Vocês pensam que é mole viver a enxaguar
A nossa roupa branca nos artigos?”
(*Idem, ibidem*; tradução de Augusto de Campos e Boris Schnaiderman).

A castração.

A inferioridade do crítico parece ser congênita. E o escalonamento dos papéis, na literatura como na sociedade, estabelece-se em função da produtividade, da fecundidade:

“Uma coisa certa e fácil de demonstrar, para aqueles que ainda duvidassem, é a antipatia natural do crítico contra o poeta, — daquele que não faz nada contra aquele que faz, — do zangão contra a abelha, — do cavalo capado contra o garanhão.

Vocês só se tornam críticos depois que ficou bem constatado que não podem ser poetas (...) Durante muito tempo vocês cortejaram a Musa, tentaram desvirginá-la; mas não tiveram vigor suficiente para tanto; faltou-lhes fôlego, e vocês tombaram, pálios e murchos aos pés da santa montanha.

Compreendo esse ódio. É doloroso ver um outro sentar-se para o banquete ao qual não se foi convidado, e dormir com a mulher que não nos quis. Compadeço-me de todo coração do pobre eunuco obrigado a assistir aos folguedos do Grão Senhor.

Ele é admitido nas mais secretas profundezas da Oda; ele leva as sultanas ao banho; vê luzir, sob a água de prata das grandes represas, aqueles belos corpos sobre os quais escorrem pérolas e mais polidos do que ágatas; as belezas mais escondidas lhe aparecem sem véus. Ninguém se acanha diante dele. — É um eunuco. — O sultão acaricia sua favorita em sua presença, beijando sua boca de romã. — Na verdade, sua situação é bem esquerda, e ele deve ficar embaraçado com sua postura.

O mesmo acontece com o crítico que vê o poeta passeando no jardim da poesia com suas nove belas odaliscas, e debatendo-se preguiçosamente à sombra de grandes loureiros verdes. É bem difícil que ele não apanhe as pedras do caminho para as atirar contra o outro e feri-lo para além do muro, se ele tem habilidade suficiente para fazê-lo.

O crítico que nada produziu é um covarde; é como o abade que corteja a mulher de um leigo: este não o pode pagar na mesma moeda nem lutar com ele.” (Théophile Gauthier, *idem*).

Essa alegoria, uma das mais desenvolvidas e das mais características no gênero, conheceria uma enorme fortuna no século XIX. Mas ela já tinha pelo menos um século, no momento em que Théophile Gautier a fixou nesse quadro à maneira de Ingres: ela fora sugerida por Pope em seu *Essay on Criticism* (1709), onde ele já falava do despeito do Eunuco (*Eunuch's spite*). De qualquer modo, no século XIX ela se torna moeda corrente:

“Voltando a ser artista *in partibus*, ele tinha muito sucesso nos salões, e era consultado por muitos amadores; tornou-se crítico como todos os impotentes que mentem em suas estréias.” (Balzac).

A que o crítico, através seu representante mais exemplar, não deixa de responder, com humor e “finesse” (sejamos imparciais):

“Esse dito do Senhor de Balzac, que volta frequentemente sob a pena de toda uma escola de jovens literatos, é ao mesmo tempo (peço-lhes que me perdoem) uma injustiça e um erro. Entretanto, como é sempre muito delicado demonstrar às pessoas que se é ou que não se é impotente, passemos.” (Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, 1850).

As relações de Sainte-Beuve com Hugo constituem elas próprias uma alegoria viva que concorre, em seus pormenores picantes, com as melhores figuras da imaginação.

Na verdade, como Sainte-Beuve e Hugo, o eunuco e o sultão são inseparáveis, uma interdependência erótica os alia indissolivelmente. Pope já o havia notado:

“Ambos ardem do mesmo modo, o que pode ou o que não pode escrever, com um despeito de Rival ou com um despeito de Eunuco.” (*Op. cit.*).

O exibicionismo do poeta, em seus folguedos com a musa, solicita o “voyeurismo” do crítico. E este, por sua vez, suscitará outros “voyeurs” ainda mais depravados:

“Como achar prazer num prazer contado (tédio das narrativas de sonhos, de brincadeiras)? Como ler a crítica? Um único modo: já que sou aqui um leitor em segundo grau, devo deslocar minha posição: ao invés de ser o confidente desse prazer crítico — meio segu-o de não o alcançar — posso tornar-me seu “voyeur”; observo clandestinamente o prazer de outro, entro na perversão; o comentário se torna então aos meus olhos um texto, uma ficção,

um envelope fissurado. Perversidade do escritor (seu prazer de escrever é *sem função*), dupla e tripla perversidade do crítico e de seu leitor.” (Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, 1973).

Redobramento de perversidade, à medida que aumenta a distância entre a “cena primitiva” e seus espectadores, à medida que o risco de não obter prazer aumenta (se supusermos, de modo idealista, que o prazer do “voyeur” seja menos verdadeiro).

O que é certo é que o exibicionista e o “voyeur” cultivam essa inter-dependência sado-masoquista, a qual exige uma aproximação e um distanciamento alternativamente mantidos. Quando o poeta D’Annunzio propôs que os rivais deviam “abraçar-se e cantar juntos”, o crítico Croce, consciente das condições do prazer recíproco, respondeu prudentemente:

“Esse valoroso ímpeto de entusiasmo me parece, na verdade, uma falta de cortesia com relação ao poeta, uma familiaridade tão ostentatória quanto desrespeitosa.” (“Il giudizio del bello e l’ufficio pedagogico del critico”, 1947).

Que eles se reconciliem, pois, mas guardando as distâncias convenientes:

“Víamos os críticos como vassalos, monstros, eunucos e cogumelos. Tendo convivido com eles, reconheci que eles não eram tão negros quanto pareciam, que eram boas praças (*assez* eram tão negros quanto pareciam, que eram boas praças (*assez* 1867 — trinta e dois anos depois da famosa alegoria.).

Apesar dessas concessões momentâneas dos poetas, o crítico continua sentindo que algo lhe falta. Não é ele o “afásico do *eu*”, para Barthes, o “surdo” e “cego”, para Georges Poulet? Não teria ele perdido, simbolicamente, um objeto qualquer, como a personagem de Jean Paulhan:

“O crítico se encontra na situação de um homem a quem todos viriam perguntar a hora e que responderia a esmo — como os pais fazem aos filhos: “É hora de ficar bonzinho.” Ou: “É hora de não dizer bobagens.” Ou mesmo: “É hora de calar a boca.” “Le critique a perdu sa montre”, in *Petite Préface à toute critique*, 1951.)

Falsa autoridade exercida sobre os menores (as crianças-leitores) enquanto o maior (o pai-criador) é o mestre das horas (possui aquele relógio para o julgamento do belo, de que já falava Pascal). Nessa família, o crítico tem o papel secundário da mãe, aquela que é definida (por Freud) a partir daquilo que lhe falta.

O casamento.

Suponhamos por um instante que o crítico não seja impotente, mas simplesmente casto. E que ele queira santificar seu desejo pela poesia dentro do casamento:

“É preciso refrear as exigências imoderadas do amor, porque na crítica, isto é, na aliança com o pensamento, o amor pela arte se realiza no casamento, naquela castidade matrimonial que os românticos acusam de frigidez, desejosos que estavam de se perder nos delírios do amor livre.” (Croce, *op. cit.*).

Em que condições esse casamento poderia realizar-se e durar? Eis aqui sua descrição:

“(Em determinadas condições) a crítica não será uma “máquina celibatária”: ela formará um par com a obra. A diferença reconhecida é a condição de todo encontro autêntico. Certamente, o crítico nunca será mais do que o príncipe consorte da poesia, e a descendência oriunda dessa união não é herdeira do Reino. Esse casamento corre aliás o perigo de todos os casamentos, e sabemos que há casais neuróticos de vários tipos: primeiramente, aquele em que o ser pretensamente amado não é reconhecido em sua verdade, em sua qualidade de sujeito independente e livre: ele é apenas o suporte das projeções do desejo amoroso, que o tornam diferente daquilo que ele é; aquele, pelo contrário, em que o amante se anula no fascínio e na submissão absoluta ao objeto de seu amor; aquele, afinal, em que o amor não se dirige à própria pessoa, mas a suas adjacências e cercanias, seus bens, seus antepassados gloriosos, etc.” (Jean Starobinski, *La relation critique*, 1970.).

O casamento perfeito parece improvável. O complexo de inferioridade do príncipe consorte (feminizado no casal real), a contempção rancorosa de seus filhos bastardos (abortos? degenerados?) — tudo indica que essa relação está fadada à neurose. O crítico, como a mulher no casamento, corre o risco de histeria (ver as coisas diferentes do que elas são) e/ou de submissão masoquista (o amante se anula no fascínio e na submissão absoluta ao objeto de seu amor). A aliança só deixaria de ser neurótica no momento em que houvesse igualdade para os cônjuges; o que, por enquanto, parece impossível.

A necrofilia.

A pulsão de morte está subjacente na dialética do senhor e do escravo. Este começará por roubar àquele suas plumas, sua coroa

(cf. Georges Poulet), para cobiçar em seguida seu sangue (a estrige de Théophile Gauthier) e, finalmente, seu corpo inteiro:

“A hipótese mais provável é que a crítica se apresente doravante como a concorrente da poesia: resultado de uma atividade bloqueada, que procura na arte de outrem as energias de que se vê privada. Então o *boom* da crítica não apareceria mais como o triunfo da razão sobre o irracional da poesia, mas como uma proliferação tumoral de células sobre o corpo que, a contragosto, a abriga. A crítica, antagonista camuflada em colaboradora, conta com suas aptidões discursivas e dialéticas para sobreviver, mesmo que seja sobre um cadáver.” (Cesare Segre, *I segni e la critica*, 1969.).

Enquanto o crítico italiano sugere que a crítica poderia minar a poesia como um câncer, um vírus, um escritor norte-americano preconiza que a crítica *deve* devorar o poema. Essa devoração implica, é claro, a maior admiração pelo objeto devorado, e assegura mesmo sua sobrevivência, como nas melhores práticas canibalescas:

“O poema é como o monstruoso Orillo no *Orlando Innamorato* de Boiardo. Quando a espada decepa um membro do monstro, este é imediatamente religado ao corpo e o monstro é tão formidável quanto antes. Mas o poema é ainda mais formidável do que o monstro, pois o adversário de Orillo consegue finalmente a vitória por um espantoso golpe de força: ele cortou os dois braços do monstro e, num piscar de olhos, tomou-os e jogou-os num rio. O crítico que confia vaidosamente em seu método para dominar o poema, para extenuá-lo, procura imitar essa proeza: ele pensa poder vencer da mesma forma, jogando os braços no rio. Mas ele está condenado ao malogro. Nem o fogo nem a água conseguirão evitar que os membros mutilados voltem a reunir-se com o torso monstruoso. Só há um meio de conquistar o monstro: você deve comê-lo, ossos, sangue, pele, cartilagem, pelancas. E, mesmo então, o monstro não estará morto, pois ele vive em você, e você fica diferente, um pouco monstruoso também, por tê-lo devorado. Assim, o monstro vencerá sempre, e o crítico sabe disso. Ele não quer vencer. Ele sabe que deve atigar o monstro. Tudo o que ele quer é dar ao monstro uma chance de exhibir, uma vez mais, seus poderes miraculosos.” (Robert Penn Warren, *An Experiment in Reading*, 1946.).

Fantasma exemplar de relação com o pai, amor e ódio indefinidamente intrincados no delírio de castração.

Quanto à devoração, outros já pensaram na crítica como mastigação da obra, mas o fim do percurso é melancólico:

“Todo crítico, ai! é o triste resultado de algo que começou como um sabor, como a delícia de morder e mastigar...” (Julio Cortazar, *El perseguidor*, in *Las armas secretas*, 1959.).

O sonho inconfessável (embora frequentemente confessado) do crítico, seria ver seu senhor imóvel, morto de uma vez, afinal classificado e engavetado: “dissecado com precaução” e “posto num museu” (Taine, *Essais de critique et d'histoire*, 1858). A tarefa classificatória é grandemente simplificada quando se lida com um cadáver:

“Nossos críticos são cátaros: não querem ter nada a ver com o mundo real, exceto comer e beber e, já que é preciso absolutamente viver em comércio com nossos semelhantes, eles escolheram conviver com os defuntos.” (J. P. Sartre, *Situations II*, 1948.).

Ainda vivo, o poeta presente já esse papa-defuntos que o espreita, desejoso de dissecá-lo e recobri-lo com um montículo de erudição:

“Poupe-me ao rol dos torturadores comuns que põem todo o engenho no porto, cujos narizes são como larvas daninhas arruinando e desarraigando o jardim das Musas, seus corpos inteiros como toupeiras a trabalhar cegamente sob a terra, para projetar seus montículos sobre o talento.” (Ben Jonson, *Sejanus*, 1605.).

Frequentador de cemitérios, o crítico sonhará por vezes com ressuscitar os mortos. Mas a vingança destes é de não responder ao apelo:

“O livro está pois ali, mas a obra está ainda escondida, ausente, talvez radicalmente, dissimulada em todo caso, ofuscada pela evidência do livro, por detrás do qual ela espera a decisão libertadora, o *Lazare, veni foras*.”

Fazer cair essa pedra parece ser a missão da leitura: torná-la transparente, dissolvê-la, pela penetração do olhar que, com ímpeto, vai mais além. Mas ao apelo da leitura literária, o que responde não é uma pedra que cai ou que se torna transparente, ou mesmo se adelgaçasse um pouco; é antes uma pedra mais rude, melhor selada, esmagadora, dilúvio desmesurado de pedras que abala a terra e o céu.” (Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, 1955.).

Sabe-se bem que, para Blanchot, o problema da morte da obra e de seu silêncio ultrapassam a simples relação do crítico com a obra.

É entretanto sintomático que as imagens blanchotianas encontrem tão naturalmente um lugar harmonioso entre as alegorias da crítica. E que Starobinski, menos pessimista, prossiga a mesma metáfora de ressurreição:

“A obra só é uma pessoa se eu a faço viver como tal; é preciso que eu a anime por minha leitura para lhe conferir a presença e as aparências da personalidade. Devo fazê-la reviver para amá-la, devo fazê-la falar para responder. Eis porque se pode dizer que a obra começa sempre por ser “nossa cara desaparecida”, e que ela espera de nós sua ressurreição, ou pelo menos sua evocação mais intensa.” (*Op. cit.*).

Todas essas alegorias fúnebres poderiam concluir-se, triunfalmente, pela cremação. Entre a mumificação e a ignição, a segunda nos parece um fim mais digno da inspiração poética. A obra só morre em parte, segundo a bela alegoria da fase idealista de Walter Benjamin:

“A história das obras prepara o caminho para sua crítica, e aumenta assim a distância histórica de seu poder. Se compararmos a obra em crescimento a uma fogueira, o comentador, diante dela, assemelha-se a um químico, o crítico a um alquimista. Um só considera, a fim de as analisar, a madeira e as cinzas; para o outro, só a chama permanece um enigma, aquela chama que carrega em si todo ser vivo. Assim, o crítico procura a verdade, cuja chama viva continua ardendo, para além das pesadas achas do passado e da cinza leve do vivido.” (*As afinidades eletivas de Goethe, 1924-25.*).

Finale.

Essa colagem poderia ser prosseguida e enriquecida indefinidamente. O material recolhido em nosso *patchwork* basta, entretanto, para que certas constantes se delineiem.

Todas essas alegorias procuram definir as relações entre o crítico e o escritor (um ser de sexo indefinido e um homem), ou as relações triangulares onde uma mulher aparece (a poesia, a obra). Em alguns casos, a obra não é a mulher ela mesma, mas o fruto legítimo do casamento poeta-poesia, enquanto os filhos do crítico só podem ser bastardos (poesia inferior, relatório fiscal, discurso jurídico, necrológio — nenhuma dessas formas merecendo o nome de “obra”).

A relação do crítico com a obra do poeta se apresenta ora como contemplação (imobilidade das obras, deslocamento do crítico-viajante), ora como transporte (deslocamento das obras arrastando

um crítico-viajante atabalhoado e aturdido). Trata-se sempre de uma relação de forças, que faz oscilar o crítico entre dois polos: submissão invejosa ou dominação usurpada e passageira. O que se vê é verdadeiramente uma luta, luta entre a vida (a criação) e a morte (a classificação); esta só pode ser ganha pelo assassinato, o vampirismo, a necrofagia, o culto dos defuntos (e a atitude científica é uma variante desse culto).

Os grandes temas acima isolados são eles próprios atravessados por outras constantes temáticas, como a da propriedade: sítio, jardim (que se transforma facilmente em cemitério), castelo, fortaleza (propriedade ainda mais protegida e interdita).

A constante das constantes, no que concerne o crítico, é a indefinição — de qualidade e de função, uma ambivalência constitucional:

“Alguns passaram primeiramente por belos espíritos, em seguida por poetas; depois, tornaram-se críticos e provaram ser simplesmente tolos. Alguns não conseguiram passar nem por belos espíritos nem por críticos, como pesadas mulas que não são nem cavalo nem asno. Esses espíritos mal feitos, numerosos em nossa ilha, como insetos semi-formados das margens do Nilo, essas coisas inacabadas que não sabemos como chamar, tão equívoca é sua geração.” (Pope, *op. cit.*).

Animal inferior (zangão, cavalo capado, sapo), animal indefinido (mula, inseto semi-formado), ser equívoco (de dupla fala?).

Só nos resta ver o crítico descer ainda mais “baixo” na escala natural, e ser reduzido à condição mineral (com o consolo de ver o poeta igualmente rebaixado):

“É que o dom que tu tens de falar bem acerca de Homero não é, eu o dizia há pouco, uma arte mas uma virtude divina que te move, semelhante àquela da pedra que Eurípedes chama de pedra de Magnésia mas que geralmente é chamada de pedra de Hércules. Com efeito, essa pedra não só atrai os anéis de ferro, mas ainda lhes comunica sua virtude...” (391 a.C.).

Já ouvimos essa música, ao som da qual dança uma cadeia de inspirados. O mineral não é o último estágio do crítico, mas o primeiro. Eis-nos de volta à própria origem de toda inferioridade, de toda submissão e de toda perversão crítica. Seria engraçado imaginar essa cadeia de inspirados como uma cadeia sádica. Mas aí, em Platão, nenhum prazer é possível porque a ordem da cadeia é imutável. Uma palavra de ordem a comanda: desconfiem da cópia, FU-

JAM DO SIMULACRO! Cópia da cópia, a obra do rapsodo (do crítico) afasta-se da Origem ainda mais do que a do poeta. Esses elos afastados são uma ameaça contínua de excentricidade.

Nosso patchwork estava pois harmonizado desde a origem: Ion, partícula eletrizada em movimento, Ion o impostor, Ion o ladrão, Ion o inferior.

E se juntássemos numa figura final (como uma “finale” de quadrilha) todas as personagens que vimos desfilar nesta colagem?

O resultado seria um verdadeiro pátio dos milagres, onde se arrastam aleijados de toda espécie (aos quais faltam ora os olhos, ora as orelhas, ora a língua, ora o pênis), onde vagam seres se não mutilados, pelo menos despojados de alguma coisa (o homem arriscado de perder o bonde, aquele que efetivamente perdeu o relógio); uma multidão de pequenos funcionários mesquinhos e invejosos, de indivíduos decaídos (“arcanjos fulminados”, segundo Aragon) ou em desemprego iminente (“sacerdotes desmoralizados de um culto agonizante”, *idem*); nas redondezas, todo um fervilhar de animais mais ou menos suspeitos e repugnantes. Decididamente, o quadro é sombrio.

Resta uma pergunta: teria mudado muito, desde o *Ion*, a condição do crítico? Ou melhor: teria mudado a idéia que o crítico tem de sua condição?

Um sinal de mudança poderia ser justamente o desaparecimento progressivo das alegorias relativas à situação do crítico. Sendo a alegoria a figura por excelência da *representação*, ela deveria tornar-se menos frequente e desaparecer dentro de uma concepção não representativa da literatura, da arte em geral. Ora, exemplos recentes nos mostram que a alegoria continua florescente nos textos dos teóricos da crítica. Tudo permanece pois em seu lugar. (Restaria ainda verificar se a alegoria tende ou não a desaparecer nos textos modernos em geral).

Todas essas alegorias decorrem de um sistema onde as fronteiras são bem nítidas e protegidas (fronteiras de gênero, fronteiras de direitos autorais), onde as posições e as funções são bem definidas (escrever-ler, dentro-fora, antes-depois, superior-inferior).

A medida que esse sistema — a literatura — cede terreno à prática não sistemática da escritura, a distinção arcaica entre crítica e criação tende a esfumar-se. Como a escritura é ela mesma uma atividade crítica, produtiva e não-representativa, ela repele todo comen-

tário ou explicação (toda velha crítica) e só se abre a uma outra escritura.

A medida que os escritores pensarem menos nas questões de hierarquia, de propriedade e de direito, à medida que os críticos forem assumindo a paixão e o risco da escritura, menos frequentes serão essas pitorescas alegorias (curiosos objetos de museu), que só eram suscitadas pela necessidade de colocar o crítico (a crítica) em seu devido lugar.

LEYLA PERRONE MOYSÉS