

NO CENTRO DA CRÍTICA A EXPERIÊNCIA INCOMUNICÁVEL DA PAIXÃO CRÍTICA: UMA TEORIA DO FASCÍNIO

Dinamara Garcia RODRIGUES¹

- RESUMO: Em torno dos signos “fascínio” (do universo de Maurice Blanchot) e “escritura” (do universo de Roland Barthes), tendo como ponto de partida as concepções críticas e estéticas de Charles Baudelaire, este trabalho procura discutir algumas características da crítica-escritura: aquela que recria a metáfora das obras, constituindo-se ela própria como produção notável por suas especificidades metafóricas, podendo ser também denominada *crítica-poética*, *crítica inventiva*, *crítica metafórica* ou *escritura-crítica*, revelando que escritor é aquele que tem consciência da linguagem enquanto problematização e da força da literatura em sua luta contra a impossibilidade de representar o real.
- PALAVRAS-CHAVE: Baudelaire; Barthes; Blanchot; escritura; fascínio; crítica-escritura; crítica-poética.

Para que serve a crítica?

Em seu *Salon de 1846*, logo na abertura, Charles Baudelaire questiona “*À quoi bon la critique?*” (1975c, p. 417), justificando sua postura crítica não só em relação ao evento do Salão de Belas Artes de 1846 em Paris, mas também em relação à crítica sobre pintura especificamente e à crítica sobre artes em geral. Revelando extrema consciência da relação entre artista, público e crítica, Baudelaire abre seu ensaio com uma dedicatória “*Aux bourgeois*”, em que diz: “*Vous êtes la majorité, – nombre et intelligence; – donc vous êtes la force, – qui est la justice*” (1975c, p. 415), acrescentando por fim: “*C’est donc à vous, bourgeois, que ce livre est naturellement dédié; car tout livre qui ne s’adresse pas à la majorité, – nombre et intelligence, – est un sot livre*” (1975c, p. 417).

Inserida no contexto maior da obra baudelairiana, tal dedicatória não pode dispensar a percepção da fina ironia do poeta de *Les fleurs du mal* que, na dedicatória de *Les paradis artificiels* (BAUDELAIRE, 1975b, p. 400), revela o desejo de escrever todos os seus livros para os mortos. Não só a ironia, mas, também, o pensamento marcado pelo paradoxo, freqüente nas produções do poeta, alicerçado numa consciência rigorosa e analítica, está presente nas primeiras afirmações do ensaio que, por um

¹ Doutora em Letras – IBILCE – UNESP – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – georgtrakl@uol.com.br

lado, ainda na dedicatória, afirma para essa “maioria inteligente e numerosa”: “*Vous pouvez vivre trois jours sans pain; – sans poésie, jamais; et ceux d’entre vous qui disent le contraire se trompent: ils ne se connaissent pas*” (BAUDELAIRE, 1975c, p. 415), mas, por outro, embora reconhecendo o direito da burguesia à fruição, Baudelaire insiste: “*jouir est une science, et l’exercice des cinq sens veut une initiation particulière, qui ne se fait que par la bonne volonté et le besoin*”. Ao longo da história, tanto essa “boa vontade” quanto a “necessidade” não parecem ter sido exercitadas de modo suficiente pelo grande público no desenvolvimento da fruição estética enquanto ciência.

Aos críticos caberia, talvez, a função de ensinar ou promover essas posturas junto ao público e, todavia, na seqüência do ensaio, Baudelaire discute as dificuldades não só de a crítica tradicional realizar essa função, mas inclusive a complexidade envolvida justamente na definição das funções da crítica: “*À quoi bon? – Vaste et terrible point d’interrogation, qui saisit la critique au collet dès le premier pas qu’elle veut faire dans son premier chapitre*” (BAUDELAIRE, 1975c, p. 417). Na tentativa de tornar menos vasta e terrível a pergunta “Para que serve?”, o poeta propõe nesse breve capítulo sua versão da crítica – poética e divertida, parcial e apaixonada:

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n’a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament; mais, – un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste, – celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d’un tableau pourra être un sonnet ou une élégie.

Mais ce genre de critique est destiné aux recueils de poésie et aux lecteurs poétiques. Quant à la critique proprement dite, j’espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire: pour être juste, c’est-à-dire pour avoir sa raison d’être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c’est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d’horizons. (BAUDELAIRE, 1975c, p. 418)

Essa é a espécie de crítica realizada pelo próprio Baudelaire, a crítica poética – não no sentido de crítica feita por um poeta, mas no de uma que apresenta características, realizações e processos similares aos da poesia –, por meio da qual ele revelou Edgar Allan Poe ao mundo. Essa é a crítica que se transforma em objeto estético e, como tal, adquire autonomia. Quanto a ela, o termo “parcial” perde as conotações pejorativas, pedindo para ser entendido como *um dos* ângulos pelos quais uma obra pode ser vista, sem invalidar outros tantos. Do mesmo modo, “passional” não significa “irracional” ou “cego”, mas “envolvido” ou “entusiasmado”, e não dispensa o crítico de adotar algum critério em seu exercício, pois ainda que apaixonada,

a atividade crítica não se exime de ter “deveres”, portanto, “*Désormais muni d’un critérium certain, critérium tiré de la nature, le critique doit accomplir son devoir avec passion; car pour être critique on n’en est pas moins homme, et la passion rapproche les tempéraments analogues et soulève la raison à des hauteurs nouvelles*” (BAUDELAIRE, 1975c, p. 419).

Sem dispensar a razão, mas, ao contrário, elevando-a “a novas alturas”, a crítica baudelaireana reconhece as artes como “o belo expresso pelo sentimento, a paixão e o devaneio de cada um”, e “*Comme ils sont toujours le beau exprimé par le sentiment, la passion et la rêverie de chacun, c’est-à-dire la variété dans l’unité, ou les faces diverses de l’absolu, – la critique touche à chaque instant à la métaphysique*” (BAUDELAIRE, 1975c, p. 419).

Capaz de tocar a metafísica, o discurso crítico proposto pelo poeta não deve ser sentimental ou fantasioso, pois, note-se bem, ele não se debruçará sobre as artes como “sentimento”, “paixão” ou “devaneio”, mas sobre as artes como “o belo *expresso* (tornado *expressão*) pelo sentimento, a paixão e o devaneio de cada um”. Atente-se para o fato de o vocábulo francês “*rêverie*” (Cf. REY & REY, 1996) comportar dois significados que parecem se excluir mutuamente: 1) “*Activité de l’esprit qui médite, qui réfléchit = pensée, réflexion*”; 2) “*Activité mentale consciente, qui n’est pas dirigée par l’attention, mais se soumet à des causes subjectives et affectives = imagination, rêve, songerie*”.

“*Rêverie*” (“devaneio”) não é, todavia, o único signo instaurador da ambigüidade. Como um todo, “*À quoi bon la critique?*” entrelaça expressões antitéticas como “*critérium*” e “*nature*”, “*devoir*” e “*passion*”, “*critique*” (“o crítico”) e “*homme*” (“o indivíduo”, “o ser humano que faz a crítica”), “*passion*” e “*raison*”, e realiza o entrelaçamento aproximando os limites funcionais dessas expressões, insistindo em que seus referentes devem atuar em conjunto na reflexão e na produção críticas, sem, no entanto, perder potenciais e características próprias. No conjunto, a escritura crítica concebida por Charles Baudelaire pretende instaurar uma competente parceria entre critérios estéticos e critérios científicos, algo semelhante ao que ele percebia nos *Salons* de Diderot (1880) e procurou desenvolver em sua própria produção.

Posteriores a Baudelaire, outros autores franceses (Marcel Proust, Paul Valéry, Roland Barthes e Maurice Blanchot) demonstram muitos pontos que convergem para esse gênero bem delineado na obra crítica de Charles Baudelaire. Dadas a natureza e as condições do artigo, limitaremos, desta vez, nossos comentários aos franceses, embora escritores de outras nacionalidades (Coleridge, Poe, Eliot, Pound e outros) também tenham produzido dentro dessa linha proposta pelo poeta das *Flores do mal*. Suas obras críticas parecem promover no leitor algo como uma espécie de obsessão que nos força a tentar compreendê-las enquanto *escrituras* (no sentido barthesiano), como constructos que, similares às obras por eles analisadas, se realizam por meio de

um rigoroso apuro formal aliado a complexos jogos conceituais numa simbiose lúdica², muito próprios nesse grupo de escritores que parecem erigir suas obras em torno mesmo da noção de constructo como instância de rupturas, ensaiando talvez a origem de um novo gênero literário autônomo, nascido da crítica e da poética, compartilhando traços e procedimentos de ambas. De um modo geral, todos eles parecem pedir seu enquadramento na lista dos autores franceses que, em torno de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, constituiu o que Friedrich (1991) denomina a “lírica moderna”³, e, neste caso, estaremos então investigando a escritura crítica engendrada por *essa* lírica.

Logo ao entrar em contato com tal escritura, o pesquisador pode ser convidado a seguir a intuição da autonomia estética da escritura crítica desses autores. Delineia-se uma pressuposição de que seus textos críticos não seriam produções à margem da arte literária, que não poderão ser considerados meros comentários.

Reconhecendo tais textos – sob o ponto de vista estrutural, no sentido de constructo – como englobados pela lírica moderna, ou, no mínimo, dela decorrentes, recorreremos a uma justificativa da qual Friedrich se serve: “O conceito de estrutura torna supérflua a análise de todo material histórico. Principalmente se o material só traz digressões da estrutura fundamental” (1991, p. 10), porque o valor dessa crítica, assim como o dessa lírica, “não se origina da fé nem das idéias políticas – e muito menos da política partidária”. Como em Friedrich (1991, p. 13), o termo “estrutura” não deve aqui ser visto como “endurecimento ou algo semelhante”, uma vez que “o conceito perdeu o significado originário de inorgânico” e, nos fenômenos literários, “designa uma tessitura orgânica, uma comunhão tipológica do diverso”.

O propósito deste artigo não é responder *o que é* essa escritura crítica, mas apenas levantar pontos que permitam a discussão em torno de sua possível autonomia estética, ou, melhor dizendo, de seu funcionamento que, presumimos, deve ser autônomo. Para tanto, comparemos o pensamento baudelaireano ao de Northrop Frye em *Anatomia da crítica*. Embora para Frye o poeta não seja bom crítico de sua própria obra, nem da de outros poetas e, quando fala como crítico, “produz não crítica, mas documentos a serem examinados por críticos” (1973, p. 14), suas

proposições deixam entrever a possibilidade de reconhecer a crítica, relacionada à literatura, como uma estrutura conceptual específica, ou seja, que não é própria da literatura, mas “não é tampouco alguma coisa fora da literatura” (1973, p. 14), e, por isso mesmo, admitir que alguns artistas possam ser simultaneamente críticos como Paul Valéry, ou como Proust, cuja obra ficcional nasce de ensaios críticos, deles recuperando e ampliando traços característicos. Vislumbra-se tal possibilidade justamente pelo caráter ambíguo que Frye aponta na atividade crítica: não ser estrutura própria da literatura e, ao mesmo tempo, não ser algo fora da literatura.

Dever-se-ia, segundo Frye, encontrar uma estrutura conceptual para a crítica dentro da literatura, porque “os axiomas e postulados da crítica têm de nascer da arte com a qual trabalha” (1973, p. 14). E, neste ponto, ele parece estar de acordo com Baudelaire para quem “a crítica nasceu das entranhas da arte” (1975c, p. 417). A crítica deve ser arte e ciência, e uma de suas obrigações é dizer-nos *o que é* literatura: tarefa nada fácil, mas que, por isso mesmo, deve ser perseguida. Somos tentados a imaginar quanta beleza e funcionalidade podem existir na crítica que o conseguisse. Todavia, os ensaios dos autores que nos preocupam não se limitam a *dizer-nos* o que é literatura, preferem *mostrar-nos* o que ela é, engendrando essa sensação de contato com a beleza. A lembrança dessa sensação evoca os dois ensaios de Proust sobre Baudelaire em *Contre Sainte-Beuve* (1989). Escrevendo sobre os versos que lhe parecem mais tocantes na obra do poeta, Proust realiza um ensaio comovente, mas de uma comoção melancólica, sem exageros, de modo tal que é impróprio ver no poético mero engenheiro da comoção, a menos que encaremos não a comoção em si (o que seria atitude própria dos juízos do senso comum), mas um efeito capaz de evocar no leitor os signos desse estado psicológico, pois os dois textos *mostram* como são os versos de Baudelaire, fazendo-se da mesma porção anímica que eles. Não importa se Proust gostava ou não de Baudelaire; o que importa é que seus ensaios – por resgatarem o ritmo, a pulsação e a existência peculiar desses versos – poderão motivar novos leitores à apreciação desse poeta. Mesmo que nenhum leitor lesse o texto de Proust, é a motivação como potência que vale, é a recriação das cadeias metafóricas e da materialidade dos versos que importa.

Só uma crítica literária que conheça a fundo seu objeto de estudo – a literatura – pode dar conta de realizações dessa espécie. Por isso Frye sugere que os estudiosos da literatura se apoiem numa forma intermédia de crítica: a *Teoria da literatura*, “coerente e ampla, organizada como lógica e ciência”, “cujos princípios fundamentais ainda nos são desconhecidos” (1973, p. 19). Apesar desse desconhecimento – que presumivelmente não persiste ainda hoje no mesmo grau da época em que Frye escreveu o seu livro – o próprio Frye reconhece que um pouco da teoria da literatura “o estudioso aprende inconscientemente ao adiantar-se” no estudo do seu objeto e, talvez se possa acrescentar: como o comprovam os escritores mencionados, o estudioso não só aprende, mas também pode construir a teoria do seu objeto ou ainda fazer, no

²As palavras “lúdico(a)” e “jogo(s)” serão empregadas com o sentido que lhes atribui Hans-Georg Gadamer em *Vérité et méthode*. Como afirma Gadamer: “Todos esses empregos [da palavra ‘jogo’ e outras a ela relacionadas] implicam a idéia de vai-e-vem de um movimento que não é ligado a nenhum fim em que encontraria seu termo” (1976, p. 29); uma vez que “a essência do próprio jogo consiste em se liberar da tensão de uma conduta orientada por finalidades” (p. 31), “aquele que joga experimenta o jogo como uma realidade que o ultrapassa” e a ação do jogo, assim como a ação dramática, “se apresenta como qualquer coisa de autônoma e fechada em si mesma” (p. 38), não tolerando “ser comparada à realidade como medida familiar de toda semelhança imitativa”, estando “acima de toda comparação desse gênero”, “porque uma verdade superior fala por sua voz” (p. 38) e “a representação pelo jogo faz emergir aquilo que é” (p. 39).

³Assim como no livro de Friedrich, o termo “moderno” refere-se, neste artigo, a toda a época a partir de Baudelaire e, ampliando-o um pouco mais, será empregado também para referir-se a Barthes e Blanchot.

caso dos autores que perfazem a obsessão deste trabalho, do seu próprio texto *um objeto* literário, originador de futuras investigações. Em outras palavras, o crítico literário deve buscar na própria literatura os fundamentos de sua atividade crítica, valendo o mesmo para as outras artes e seus estudos críticos.

Na linha de raciocínio exposta por Frye (1973, p. 29), a crítica deveria contar com uma Poética: “uma teoria da crítica, cujos princípios se apliquem ao conjunto da literatura, e que tome em consideração todo tipo válido de procedimento crítico” (1973, p. 22). Para ele, essa é a Poética proposta por Aristóteles. Só ela é capaz de abordar a poesia distinguindo – como um biólogo ao abordar um sistema de organismos – seus gêneros e espécies, “formulando as leis gerais da experiência literária, em suma, escrevendo como se acreditasse que há uma estrutura do conhecimento completamente inteligível, alcançável a respeito da poesia, que não é a própria poesia ou a experiência dela, mas a Poética” (FRYE, 1973, p. 22). Essa estrutura inteligível do conhecimento a respeito da arte literária (e das demais) é frequentemente revelada pelos escritores aqui investigados, talvez não de forma idêntica à proposta por Frye, mas por meio de um procedimento igualmente válido: pelo recurso da metáfora e de outros procedimentos inerentes às obras artísticas. Tais autores, ao mesmo tempo em que esclarecem os princípios que governam as diversas artes, constroem em seus ensaios uma poética capaz de não só detectar e explicitar esses princípios como de engendrar os seus próprios e, embora tenha sido empregada a expressão “explicitar”, é necessário deixar claro que eles nem sempre o fazem por meio de um discurso analítico, puramente lógico e objetivo, já que, nesta espécie de crítica, as fronteiras entre os discursos não se desejam nítidas.

Embora teoria da crítica, a Poética assim proposta teria seus princípios aplicados ao conjunto da literatura, uma vez que a arte literária e sua crítica têm em comum o que Frye denomina “experiência incommunicável”. A presença dessa experiência no centro do texto crítico será capaz de mantê-lo na condição de arte, desde que o escritor reconheça que “a crítica vem dessa experiência, mas não pode ser construída sobre ela” (1973, p. 35). Apesar de a teoria exposta na *Anatomia da crítica* oferecer do gênero uma visão predominantemente científica, o reconhecimento do incommunicável no centro dessa experiência sugere que esse duplo movimento – presença da experiência incommunicável e a construção da crítica para além dessa experiência – nos permite retomar e investigar como se desenvolveu a concepção baudelaireana da crítica passional e rigorosa que norteia nossa pesquisa. Trata-se de uma concepção em que o termo “passional” aponta a presença da experiência incommunicável, e “rigorosa” sugere que o discurso crítico não se construa *sobre* ela, mas que não se perca em meros devaneios pessoais ao tentar explicitar o funcionamento dessa experiência, embora com ela compartilhe traços essenciais. A escritura crítica, embora acabe evoluindo para uma ciência da literatura (em Barthes principalmente), comporta-se muito mais como uma escritura ambígua, misturando aspectos teóricos

e estéticos, o que não contraria os postulados do autor da *Anatomia* – para quem a crítica deve ser ciência e arte. Os autores a que nos referimos revelam que suas escrituras não se constroem *sobre* a experiência direta da arte, nem *aquém* ou *além* dessa experiência, mas, sim, *no entre* e, sem dúvida, se constroem como “uma terceira margem”: o espaço do impossível ou do indizível que, no entanto, se esforça para *ser* e *dizer* ou *dizer-se*, mesmo que este “dizer” compactue com o silêncio ou retire das palavras mais comuns os traços de pura comunicação.

A escritura e o silêncio: uma leitura do intervalo

Jacques Proust (1972, p. 415-77), no Prefácio ao *Le neveu de Rameau et autres textes*, de Diderot, ao comentar o “*Supplément au voyage de Bougainville*”, aponta nesse texto a ilustração de duas posturas que o escritor pode assumir: reconstituir o discurso primitivo ou condenar-se ao silêncio. Embora J. Proust relacione essas posturas à questão ideológica do discurso utópico, é possível relacioná-las ao discurso de um modo geral, ou à escritura (no sentido barthesiano). Esta última relação pode ser a chave para entender o discurso crítico do próprio Diderot, bem desenvolvido por Baudelaire e levado a extremos por Blanchot e os demais críticos dessa natureza. Todos eles tocam um veio primordial da linguagem (quer em seus ensaios críticos, quer em textos de outros gêneros): tentam despi-la de milênios de cultura estereotipada e estereotipizadora; perseguem o fluxo desautomatizador do discurso, em busca da potência original dos signos. Nesse percurso, o silêncio (ou a recusa aos excessos verbais) às vezes é parte da pulsação primitiva das palavras: é um complemento do corpo, é linguagem corporal – a chave, por exemplo, para as ternuras cortantes de Baudelaire e Diderot, para seu quase dogmatismo, para suas frases duvidosas: aquelas que contêm “um não sei o quê” de obscuro em momentos fundamentais de suas análises. Esse “não sei o quê” pode incomodar-nos enquanto receptores de seus textos, provocando-nos a completar os vazios – como sugere Iser (1979, p. 83-132) – deixados pelos críticos. Queremos entender, remexemo-nos no encaixe da lógica, estamos envoltos nas trevas de um discurso que não nos dá tudo, não porque não possa fazê-lo, mas porque se deseja evocativo. Os textos críticos não são manuais de história da arte; sua função, embora *também* elucidativa, é muito mais que transmitir informação. É preciso mais que lógica para recriar a percepção do leitor as obras da imaginação humana. A ciência da crítica não pode ser idêntica à dos tratados das ciências naturais, uma vez que seu objeto é diverso do objeto dessas ciências.

Conscientes dessa diferença, podemos, no ponto de partida, apoiar-nos na obra de Frye como uma das vertentes que conferem autonomia e seriedade científica ao discurso crítico sem, todavia, deixar de reconhecer que, se por um lado, ela representa o ponto de partida mais seguro de um pensamento predominantemente analítico, por outro não dispensa, dada a natureza dos textos aqui tomados como objetos, a

intermediação de um pensamento mais próximo ao ficcional. Entretanto, atente-se para o fato de “ficcional” não significar “despido de método”, mas apenas apontar para a ludicidade discursiva enquanto instrumento válido de investigação, pois se o objeto de um ensaio sobre artes plásticas provoca estados de suspensão lógica, originando o devaneio, é coerente que seu discurso reconstrua – com evidente lucidez – uma sensação de devaneio que, não nos enganemos, é sempre o resultado de uma procura consciente, técnica, exatamente *desse* efeito que, se for atingido com maestria, pode não só prever como inclusive ambicionar o nosso incômodo, uma vez que este pode ser uma reação que opera graças ao potencial da obra analisada (que a obra analítica recia). Procedendo assim, tal escritura faz mais do que teorizar didaticamente a respeito de seu objeto de estudo, pois metamorfoseia-se ela própria em objeto, fazendo mais do que apenas informar-nos *sobre*, aumentando nossa erudição. Integrando os estudos das ciências humanas, essa escritura é, afinal, similar às ciências biológicas da atualidade que, por meio de processos como a clonagem, ensaiam os primeiros passos na direção da criação da vida em laboratório. Sem preocupações pedagógicas, ela nos leva a experienciar seu objeto – ou, como dissemos, a ela própria enquanto objeto –, a ter com ele o que Blanchot (1987, p. 22) denomina “contato empolgante”: processo gerador do fascínio.

Diante dos ensaios dos autores que aqui elegemos, colocamo-nos frente a frente com a redescoberta de algo que, embora artificial ou *construído*, é similar ao discurso primitivo aludido por Jacques Proust. Esse discurso não é oposto ao silêncio, mas, muito pelo contrário, engloba-o; pois conhece e manipula seu poder signico. Não é esse também o procedimento de poetas como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Eliot e tantos outros da modernidade? Tanto quanto a lírica moderna, a escritura crítica tomada como objeto desta investigação constrói-se por meio da recusa a uma determinação exaustiva de termos opostos. Ela se move num espaço intervalar, nascendo freqüentemente do conflito e da ruptura entre elementos que compõem pares conceituais ou formais bem definidos, tais como: bem/mal, arte(civilização)/natureza, fundo/forma, história/literatura, crítica/literatura, etc.

Convém aqui lembrar a definição dada à noção de *intervalo* por João Alexandre Barbosa no “Prefácio” de seu livro *A leitura do intervalo*, e considerar algumas adaptações à natureza dessa definição no contexto desta investigação sobre a crítica inventiva:

A idéia é bastante simples: na leitura da literatura, entre os significados (históricos, sociais, psicológicos) e a maneira de sua textualização, o leitor procura apenas relações e tende a construir pares, tais como literatura e história, literatura e sociedade, literatura e psicologia. O que se propõe basicamente é que se busque aprender a relação a partir do próprio movimento interno do signo literário, operando-se a aglutinação dos significados pela intensidade dos

significantes textuais, fazendo desaparecer, nos limites, a prevalência isolada dos significados, sem que se esvaia a sua existência concreta. A esta leitura entre os dados da realidade e suas representações é o que aqui se chama de leitura do intervalo. O intervalo, portanto, não é um vazio: é antes aquele tempo/espaço em que a literatura se afirma como literatura sendo sempre mais do que literatura porque apontando para esferas do conhecimento a partir dos quais o signo literário alcança a representação. Deste modo, a leitura do intervalo o que, na verdade, almeja é uma apreensão dos significados pela via de sua tradução literária, o que significa dizer que, neste caso, não há um antes ou um depois: o histórico, o social e o psicológico, no poema ou no romance, é literatura e, sendo assim, caminha-se em direção de uma aglutinação. Não mais literatura e mas literatura/história, literatura/sociedade, etc. Na verdade, há um paradoxo neste movimento: a leitura do intervalo, sendo uma leitura *entre*, desaparece consumida pela própria literatura. De qualquer modo, não é uma história, uma sociologia, uma psicologia de segunda mão: o leitor do intervalo sabe que seu jogo é um jogo arriscado, mas, ao menos não finge a pacificação nas relações com os textos literários, com freqüência procurada na existência dos significados ainda fora da literatura. (BARBOSA, 1990, p. 11-2)

Do mesmo modo, o leitor engendrado pela espécie de crítica erigida como objeto desta investigação também é levado a apreender as relações entre os textos dos autores investigados e os textos que eles escolhem como seus objetos “a partir do próprio movimento interno do signo literário” em causa nos dois pólos, operando igualmente a “aglutinação dos significados pela intensidade dos significantes textuais, fazendo desaparecer, nos limites, a prevalência isolada dos significados” referentes ao texto-objeto e ao texto-investigação, sem que, do mesmo modo, se esvaia a existência concreta e individual desses significados. Também no caso da leitura das escrituras críticas dos autores que elegemos, o leitor do intervalo – entre esses textos (o termo aqui abrange qualquer objeto artístico, sejam quadros, esculturas, obras musicais ou textos literários propriamente ditos) e os que esses autores investigam – sabe que seu jogo é “um jogo arriscado” e não permite, como na leitura da literatura em confronto com a história, “a pacificação nas relações com os textos literários”. Enfim, a crítica com a qual nos ocupamos instaura a ambigüidade nas inter-relações referentes às definições dos gêneros e suas fronteiras. Movendo-se no intervalo entre literatura (narrativa, drama, poesia) e o discurso crítico analítico, os textos que a compõem instauram não a pacífica solução de um espaço vazio ou de uma fusão vista como combinação homogênea de elementos antitéticos, mas, como aponta João Alexandre Barbosa, a incômoda percepção daquele espaço/tempo em que a crítica vista como um discurso aparentemente secundário – um discurso *sobre* literatura – se afirma metamorficamente como literatura sem deixar de colocar tanto a sua própria natureza quanto a da *literatura em crise*.

Escrituras: impossíveis representações do Impossível

Distante da concepção que vê em certa crítica a validade de escritura, o senso comum costuma ver a atividade dos críticos de arte como algo aborrecedor, hermético e ditatorial. No ambiente universitário, essa concepção é substituída pela de uma atividade técnica alicerçada em rigores nem sempre científicos. Entre uma e outra visão, alguns leitores, quando se deparam com determinados textos ensaísticos, já não sabem definir ou caracterizar o que lêem, uma vez que seus autores escrevem numa linguagem movediça, viva, provocando – para a melhor definição da categoria a que pertencem os textos – a busca de signos capazes de traduzir a comoção, o espanto, o incômodo, o fascínio e fenômenos correlatos que só acontecem quando o texto lido pertence à categoria da escritura ou, segundo Barthes (1970), à escrita do escritor – oposta à mera escrivência. Escritura é o discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas são encenadas, teatralizadas, postas em evidência como significantes, adquirindo uma corporalidade própria, ou, ainda conforme Barthes (1996): a escritura é a ciência dos gozos da linguagem, seu Kamasutra.

Na leitura dos textos dessa espécie, o leitor (mesmo o experiente) pode ser enredado por formas de prazer e fascínio tão estranhas que a princípio fique privado da capacidade classificatória. Talvez já não mais consiga atinar quanto ao significado mais pertinente das palavras-chave referentes à própria perturbação que o toma. Sabendo dessa possibilidade, se recorrermos ao “Aurélio” (FERREIRA, [19--]) para definir algumas palavras que dirigem o curso destas reflexões (tais como “fascínio”, “escritura” e “crítica”), a transcrição das definições dicionarizadas não se comporta como uma base sólida, confiável, segura. Na dança das inter-relações tocam-se signos que mutuamente se estranham: *deslubrimento*, *mau-olhado*, *documento autêntico*, *sagrada*, *escritura*, *arte*, *discernimento*. Nos semas dados pelo dicionário fundem-se diversos paradigmas: o da feitiçaria, o cartorário, o das instâncias sacras, o da arte e o da razão (ou lucidez). Se mergulhamos nessa fusão, não nos sentimos muito diferentes de quando imergimos na leitura de livros como *O espaço literário*, de Maurice Blanchot, ou *O prazer do texto*, de Roland Barthes. Ambos nos provocam incômodas sensações que parecem nascer de ou originar magnífica beleza, como a miscelânea acontecida no vislumbre do dicionário. Ainda que também se faça presente em obras de arte de todos os tempos, o fenômeno é marca acentuada no nosso tempo: uma época de tantos apocalipses, em que tudo e todos os discursos se desmoram ou transfiguram, em que todos os limites e todas as fronteiras são cada vez mais difíceis de definir ou visualizar.

Interessa-nos mais de perto, em se tratando da atualidade, o Apocalipse da Literatura, momento em que, segundo Barthes (1970), ela está dessacralizada; permitindo à semiologia⁴ que a desvende melhor, destrinchando a natureza de seus

tecidos. Esse momento nos interessa porque possibilitou o surgimento da crítica como escritura, ou melhor, da “crítica-escritura”, gênero incerto” nas palavras de Leyla Perrone-Moysés (BARTHES, 1992, p. 51), que tem em Barthes simultaneamente seu inspirador teórico e seu representante.

Os autores que produzem textos desse “não-gênero” (BARTHES, 1992, p. 41) são aqueles cujas obras, graças à sua lógica e coerência, recriam a metáfora da obra alheia, dando a seu receptor a sensação do encontro com o original, ou, pelo menos, com algo tão original – que tem origem no seu criador e sabor de algo inaugural – quanto a escritura poética ou ficcional em análise. Por isso será aqui denominada também crítica poética, metafórica ou inventiva. Entretanto, tal denominação não pode ser tomada como algo incisivo ou definitivo, uma vez que não se trata de trocar um rótulo por outro, mas de perceber a instauração de uma dialética que nos permita captar e demonstrar a metamorfose de um gênero em outro(s); uma metamorfose que não despreza a importância dos limites, pois ao término parece ocorrer, de fato, algo mais que a simples ou homogênea fusão do discurso literário ao discurso crítico, mas, sim, como propõe Roland Barthes, o surgimento de um novo gênero ainda não classificado, que ele preferiu denominar “não-gênero”.

Mesmo antes de Roland Barthes existiu uma escritura crítica capaz de recriar em seu tecido a textura das criações sobre as quais sua percepção se debruça. Proust e Valéry são excelentes representantes do gênero. Mas, antes deles, o grande marco é, sem dúvida, Charles Baudelaire – o primeiro a ter consciência da possibilidade de a crítica não ser apenas técnica e cerebral. Baudelaire admirava em Diderot – autor dos primeiros *Salons* sobre artes plásticas (ainda no século XVIII) – o fato de ter sido o primeiro a regulamentar a improvisação em ensaios críticos. Provavelmente porque era esse o único caminho para o emprego da metáfora como procedimento mais adequado a configurar os potenciais semióticos da obra artística na obra de investigação. Um caminho que Baudelaire percorreu e ampliou, fazendo de sua crítica ensaios ficcionais e/ou poéticos em que, refletindo sobre toda a tradição, criava a sua própria estética: a que se constrói enquanto constrói *Les fleurs du mal* e, por ser de mão dupla, levou a posteridade a defini-lo como o pai da crítica moderna e um dos inauguradores da lírica da modernidade. Entre os autores de língua francesa, de Diderot a Roland Barthes e Blanchot houve um imenso percurso para a escritura crítica adquirir os contornos atuais de ser anfíbio que talvez hoje esteja agonizando, talvez vivenciando outra etapa de metamorfose. Durante o percurso, nem todos os críticos conseguiram produzir discursos autocentrados. Muitos – provavelmente a maioria – seguiram os caminhos de uma crítica acadêmica ou positivista, ou ainda mantiveram-se na esfera do crítico público ou “professor de bom gosto”, duas posturas que dirigem a crítica de Sainte-Beuve.

Mas o que nos interessa aqui é conviver com a outra crítica: a que – oposta à de Sainte-Beuve – se constrói como escritura do fascínio. Uma escritura alicerçada no

⁴ “Semiologia”: operações que permitem usar o signo como uma ficção (Cf. BARTHES, 1992, p. 41).

fato de a linguagem literária *ser a própria imagem*. Antes de avançar: “imagem” e “fascínio”, conforme empregados neste texto, são termos definidos por Maurice Blanchot (*O espaço literário*), e precisam ser esclarecidos: tarefa complexa, porque nos conduz de labirinto a labirinto, numa estrutura caleidoscópica e paradoxal. Blanchot é um dos representantes mais fortes da crítica-escritura; um dos que mais colaborou para conferir ao discurso crítico os mesmos procedimentos presentes em contos, romances e poemas. Qualquer fragmento do seu livro nos envia sempre a outro, uma vez que cada tentativa de definição se dá por antíteses e paradoxos. Quando pensamos ter compreendido um conceito, somos remetidos a outro e, quando chegamos a este com idéias preconcebidas, acreditando conhecer seus significados de antemão – pelo uso constante do senso comum –, o modo como Blanchot o redefine desarticula nossa percepção automatizadora e desestabiliza as imagens mentais que a nossa convivência com o conceito cristalizou. Por isso, de um lado, é extremamente difícil parafrasear Blanchot por meio de um discurso explicativo, dissertativo, lógico; de outro, criar um outro discurso metafórico para explicitar o seu – metafórico também, e com grande propriedade – é arriscar-se a um plágio muito barato. A obra de Blanchot parece obrigar-nos ao caminho do meio, que toque qualquer coisa desses dois, ou seja, leva-nos a perseguir, mesmo sem certezas sobre o sucesso, uma dicção própria, baseada em nossos próprios processos mentais e num discurso correto que os recrie.

Para Blanchot a imagem⁵ relaciona-se com o vazio, nada tem a ver com a significação e tem o poder de entregar-nos a nós mesmos. Essas três características contrariam os empregos habituais do conceito “imagem”, que freqüentemente o atrelam aos conceitos de “cópia”, “reprodução” e “imitação” ou a outros do paradigma da visualidade. Libertos do hábito, agora sim podemos compreender melhor que a literatura não seja linguagem figurada ou imaginária: não seja uma linguagem que contenha

imagens ou coloque a realidade em figura, mas sim linguagem que é imagem em si. No poema, por exemplo, a linguagem torna-se a sua própria imagem, contrariando a análise comum, segundo a qual a imagem vem sempre depois do objeto. A literatura então não contém imagens, mas é a própria imagem à qual o fascínio está intimamente ligado. A imagem é algo que “nos é dado por um contato à distância” (BLANCHOT, 1987, p. 23). O fascínio é a paixão da imagem, e acontece quando “o que se vê parece tocar-nos mediante um contato empolgante” (1987, p. 22). Fascinados, já não dispomos do poder de atribuir um sentido àquilo que nos arrebatou, e já não vemos um objeto real, pois o que vemos “não pertence ao mundo da realidade mas ao meio indefinido da fascinação” (1987, p. 23), onde “o olhar se condensa em luz, onde a luz é o fulgor absoluto de um olho que não vê mas não cessa, porém, de ver, porquanto é o nosso próprio olhar no espelho, esse meio é, por excelência, atraente, fascinante: luz que é também o abismo, uma luz onde a pessoa afunda, assustadora e atraente” (1987, p. 23-4).

A escritura, que dispõe a linguagem sob o fascínio, leva aquele que escreve a permanecer em contato com esse meio absoluto em que a coisa se torna imagem e esta “se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência” (BLANCHOT, 1987, p. 24).

Sem dúvida, essas estranhas formas com que Blanchot define a escritura provocam-nos o sobressalto de uma leitura angustiada. Efeito coerente no texto desse escritor que define também a leitura por meio de uma linguagem carregada de paradoxos, negações e oposições. Basta passear os olhos pelo capítulo VI, “A obra e a comunicação”, para colher fragmentos de grande impacto, que combatem nossas opiniões estereotipadas sobre o ato de ler. Para Blanchot, ler a obra de arte exige mais ignorância que saber; ler seria fazer com que o livro fosse escrito sem intermediação do autor; envolve uma luta do leitor contra o escritor; a leitura faz com que o livro se torne obra; “a leitura não é uma conversação”; “a leitura é o Sim silencioso que está no centro de toda a tempestade” da obra; “a leitura é uma dança com o túmulo”. Sobretudo a leitura é “um profundo retorno à intimidade da obra”, e não se faz sem os choques entre angústias e tormentos do escritor e o entusiasmo da plenitude do leitor, para quem essa angústia é a felicidade que se assenta na certeza da realização de uma obra única, já que, mesmo exigindo do leitor “que ele entre numa zona onde o ar lhe falta e o chão lhe escapa, mesmo que, fora dessas abordagens tempestuosas, a leitura pareça ser participação na violência aberta que é a obra, em si mesma ela é presença tranqüila e silenciosa, o meio pacificado da exorbitância” (BLANCHOT, 1987, p. 197). Assim temos, nas suas palavras, de um lado, aquele que escreve: o criador exposto à ameaça da solidão essencial, entregue ao interminável; e de outro, aquele que lê, o fruidor, para quem os perigos que afligem esse outro se transformam em comodidade e felicidade, para quem “o tormento da culpa se transfigura em inocência”. Mas não podemos esquecer que esta transfiguração, antes que aconteça,

⁵ “Mas o que é a imagem? Quando não existe nada, a imagem encontra aí a sua condição, mas desaparece nele. A imagem pede a neutralidade e a supressão do mundo, quer que tudo reentre no fundo indiferente onde nada se afirma, tende para a intimidade do que ainda subsiste no vazio: está aí a sua verdade.” (BLANCHOT, 1987, p. 255).

“A imagem nada tem a ver com a significação, o sentido, tal como a existência do mundo, o esforço da verdade, a lei e a claridade do dia implicam. A imagem de um objeto não somente não é o sentido desse objeto e não ajuda a sua compreensão, mas tende a subtraí-los na medida em que o mantém na imobilidade de uma semelhança que nada tem com que se assemelhar”. (BLANCHOT, 1987, p. 262).

“Viver um evento em imagem não é desligar-se desse evento, desinteressar-se dele, como queriam a versão estética da imagem e o ideal sereno da arte clássica, mas tampouco é envolver-se nele por uma decisão livre: é deixar-se prender nele, passar da região real, onde nos mantemos a distância das coisas a fim de melhor dispor delas, para essa outra região onde a distância nos detém, essa distância que é então profundidade não viva, indisponível, lonjura inapreciável que se torna como a potência soberana e derradeira das coisas. Esse movimento implica graus infinitos. A psicanálise diz assim que a imagem, longe de nos deixar fora de causa e de nos fazer viver no mundo da fantasia gratuita, parece entregar-nos profundamente a nós mesmos. Íntima é a imagem, porque ela faz de nossa intimidade uma potência exterior a que nos submetemos passivamente: fora de nós, no recuo do mundo que ela provoca, situa-se desgarrada e brilhante, a profundidade de nossas paixões”. (BLANCHOT, 1987, p. 263).

exige do leitor a travessia daquela zona “onde o ar lhe falta e o chão lhe escapa”. Essa mesma travessia marcará a leitura da crítica que tentamos aqui compreender melhor. Toda ela pode produzir a transfiguração do tormento em inocência, dando-nos a sensação de presenciarmos a criação de um mundo.

Por meio desse processo, em que escritura e leitura foram revistas e seus conceitos podem estar novamente dotados de um frescor original, podemos finalmente entender a escritura como disposição da linguagem sob o fascínio: fenômeno de redescoberta do olhar e do mundo por ele capturado, uma instância onde o abismo e a vertigem são potências geradas pela e na linguagem, ou melhor, fazem parte da linguagem enquanto potência instauradora de mundos; um universo onde a escritura tem uma dupla função: poética e crítica. Nesse instante veloz e tresloucado que é o nosso tempo, é escritor aquele que tem consciência da problemática envolvida na luta com os signos. Só ele, dotado de uma imaginação errante e ambiciosa, mas conhecedor e hábil manejador das regras de seu *métier* pode – como o Poe apreciado por Baudelaire – criar e desmontar obras literárias para eliminar-lhes as imperfeições e transformar a palavra em objeto sensual. Consciente da palavra, o escritor é aquele que sabe: as palavras não são simples instrumentos, mas, como diria Barthes (1992, p. 21), projeções, explosões, maquinarias, sabores, porque “a escritura faz do saber uma festa”.

Esta concepção de “escritura” abrange cientistas, pesquisadores e escritores, pois sugere que “a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor”. Apenas esta escritura saborosa pode captar e engendrar o fascínio (ou paixão da imagem), instaurando o jogo como o “aparecimento do que é” – proposto por Gadamer – porque somente ela persegue na imagem a supressão do mundo, que nos entrega profundamente a nós mesmos, fazendo de nossa intimidade “uma potência exterior a que nos submetemos passivamente” (BLANCHOT, 1987, p. 263), situando no recuo do mundo que ela provoca – fora de nós – “a profundidade de nossas paixões”. Esta escritura nos dá nós mesmos como um outro: sujeito e objeto fundidos numa instância terceira que não anula – antes engloba também – a individualidade das duas primeiras. Assim experimentamo-nos e experimentamo-nos a experimentar, somos ainda a dupla experimentação e todos os objetos, os sujeitos e os processos envolvidos, inclusive o da desintegração.

Tudo isso só é possível graças à força de representação da literatura, que vem de sua luta contra a impossibilidade de representar o real. Este é apenas demonstrável por meio das palavras que podem dizê-lo como o impossível: “o que não pode ser atingido e escapa ao discurso” (BARTHES, 1992, p. 22), porque “não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem)”. Entretanto, a literatura ou escritura – em suas duas funções: crítica e poética – não deseja nunca render-se a essa impossibilidade. Entre a realização impossível e a manutenção da luta constante cria-se uma instância de ruptura e supressão em que muito mais que dar voz ao indizível ou tornar audível o silêncio, a

arte da palavra acaba por abalar o caráter comunicacional do signo, alicerçando-se na “palavra justa” que, segundo Gadamer (1976, p.259), é aquela que “eleva a coisa à representação figurada, (...)”. Mas não se trata certamente de uma representação imitativa, no sentido de uma cópia imediata (...); ao contrário, é o ser [com todas suas ambigüidades, seus silêncios e seus vazios], (...), que deve se tornar manifesto pela palavra”, redimensionando o cotidiano e sua expressão não como a solução de uma incógnita, mas como formas de *re-conhecimento* da insuficiência que caracteriza a condição humana: eis uma das faces do fascínio.

RODRIGUES, D. G. The center of criticism: incommunicable experience On the critical passion - a fascination theory. *Itinerários*, Araraquara, n. 21, p. 109-124, 2003.

- *ABSTRACT: Based on the sign “fascination” (from the universe of Maurice Blanchot) and on “writing” (from the universe of Roland Barthes), this work has as the starting point Charles Baudelaire critical and esthetic conceptions, and so it tries to discuss some criticism-writing characteristics: the one that recreates the compositions metaphor, configuring itself as a remarkable production for its metaphoric peculiarities, which can also be denominated poetical-criticism, inventive criticism, metaphoric criticism or writing-criticism, revealing that the writer is the one who is conscious of the problem of the language and also of the strength of literature in its fight against the impossibility of representing the real.*
- *KEYWORDS: Baudelaire; Barthes; Blanchot; writing; fascination; writing-criticism; poetical-criticism.*

Referências

- BARBOSA, J. A. **A leitura do intervalo**: ensaios de crítica. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BARTHES, R. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. **Aula**. 6.ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.
- _____. **O prazer do texto**. Tradução de Maria Barahona. Lisboa: Edições 70, 1996.
- BAUDELAIRE, C. Les fleurs du mal. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1975a. v.1,p.3-145.
- BAUDELAIRE, C. Paradis artificiels. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1975b. v.1,p.440-517.
- BAUDELAIRE, C. Salon de 1846. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1975c. v.2,p.415-96.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DIDEROT, D. **Le neveu de Rameau et autres textes**. Paris: Librairie Générale Française, 1972.

FERREIRA, A B. de H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [199-].

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GADAMER, H. G. **Vérité et méthode**: Les grands lignes d'une herméneutique philosophique. Paris: Seuil, 1976.

ISER, W. A interação do texto com leitor. In: LIMA, L. C. (Coord.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.p.83-132.

PROUST, J. Prefácio. In: DIDEROT, D. **Le neveu de Rameau et autres textes**. Paris: Le Livre de Poche, 1972. p.415-77.

PROUST, M. **À la recherche du temps perdu**. Paris: Gallimard, 1987/89.4v.

_____. **Contre Saint-Beuve**: précédé de 'Pastiches et mélanges' et suivi de 'Éssais et articles'. Paris: Gallimard, 1989.

REY, J. ; REY, A. (Dir.). **Le nouveau petit Robert**: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1996.

■ ■ ■