

1

*Ein Buch wird doch immer erst gefunden, wenn es verstanden wird.*¹
GOETHE a SCHILLER, 6 de Maio de 1797

A crítica literária deveria resultar de uma dívida de amor. De modo evidente e todavia misterioso, o poema, o drama ou o romance apoderam-se das nossas imaginações. Quando pousamos a obra não somos os mesmos que éramos quando pegámos nela. Para tomar de empréstimo uma imagem de outro domínio: aquele que apreendeu verdadeiramente uma pintura de Cézanne, depois disso, verá uma maçã ou uma cadeira como não as vira antes. As grandes obras de arte passam através de nós como ventos de tempestade, escancarando as portas da percepção, forçando a arquitectura das nossas crenças com os seus poderes transformadores. Procuramos registar o seu impacto, pôr a nossa casa abalada na sua nova ordem. Por algum instinto primário de comunhão procuramos transmitir a outros a qualidade e a força da nossa experiência. Gostaríamos de os convencer a ficarem eles próprios abertos a ela. Nesta tentativa de persuasão originam-se as mais verdadeiras percepções a que a crítica se pode permitir.

Digo isto porque muita da crítica contemporânea é de uma casta diferente. Zombeteira, capciosa, imensamente consciente da sua linhagem filosófica e dos seus instrumentos complexos, vem amiúde mais para enterrar do que para elogiar. Existe muita coisa, de facto, que precisa de enterro, se há que proteger a saúde da linguagem e da sensibilidade. Em vez de enriquecerem a nossa consciência, em vez de serem mananciais de vida, demasiados livros oferecem-nos as tentações da facilidade, da

1 «Um livro só é descoberto, de facto, quando é entendido.»

grosseria e do consolo efémero. Mas estes são livros para o ofício compulsivo do *reviewer*, não para a arte meditativa e recriadora do crítico. Há mais de «cem grandes livros», mais de mil. Mas o seu número não é inesgotável. Ao contrário tanto do *reviewer* como do historiador literário, ao crítico dizem respeito as obras-primas. A sua primeira função é distinguir não entre o bom e o mau, mas entre o bom e o melhor.

Aqui, novamente, a opinião moderna inclina-se para uma visão mais tímida. Soltas as dobradiças da velha ordem política e cultural, ela perdeu aquela serenidade da confiança que permitiu a Matthew Arnold, nas suas palestras sobre a tradução de Homero, referir os «cinco ou seis maiores poetas do mundo». Nós não poríamos a coisa nesses termos. Tornámo-nos relativistas, desconfortavelmente conscientes de que os princípios críticos são tentativas para impor breves sortilégios de governação à inerente mutabilidade do gosto. Com o declínio da Europa como eixo da história, tornámo-nos menos seguros de a tradição clássica e ocidental ser preeminente. Os horizontes da arte retrocederam no tempo e no espaço fora do controlo de qualquer pessoa. Dois dos poemas mais representativos da nossa época, *The Waste Land* de T. S. Eliot e *Cantos* de Ezra Pound, recorrem ao pensamento oriental. As máscaras do Congo fitam-nos dos quadros de Picasso numa distorção vingativa. As nossas mentes estão ensombradas pelas guerras e bestialidades do século vinte; estamos cada vez mais desconfiados da nossa herança.

Mas não devemos ir longe de mais nas cedências. No excesso de relativismo residem os germes da anarquia. A crítica deveria evocar em nós a memória da nossa grande linhagem, a tradição incomparável da alta epopeia que se desenvolve de Homero até Milton, os esplendores do drama ateniense, isabelino e neoclássico, os mestres do romance. Deveria afirmar que, se Homero, Dante, Shakespeare e Racine já não são os maiores poetas de todo o mundo — este tornou-se demasiado vasto para a supremacia —, continuam a ser os maiores poetas daquele mundo de que a nossa civilização extrai a sua força vital e em cuja defesa deve assumir a sua ameaçada posição. Ao insistirem na variedade infinita dos assuntos humanos, no papel das circunstâncias sociais e económicas, os historiadores queriam que descartássemos as velhas definições, as categorias de significação há muito estabelecidas. Como é que podemos, perguntam eles, aplicar o mesmo título à *Ilíada* e ao *Paradise Lost*, separados como estão por milénios de factos históricos? Pode o termo «tragédia» significar alguma coisa se o usamos igualmente para a *Antígona*, o *King Lear* e a *Phèdre*?

A resposta é que as antigas identificações e os hábitos de compreensão são mais profundos do que os rigores do tempo. A tradição e a enorme vaga de unidade não são menos reais do que esse sentimento de desordem e de vertigem que a nova idade das trevas soltou sobre nós. Chamemos epopeia a essa forma de apreensão poética em que está centralmente envolvido um momento de história ou um corpo de mito religioso; sobre a tragédia, digamos que é uma visão da vida que faz derivar os seus princípios de sentido da debilidade da condição humana, daquilo a que Henry James chamou a «imaginação do desastre». Nenhuma das definições servirá no que diz respeito à exaustividade ou inclusão. Mas bastarão para nos lembrar que existem grandes tradições, linhas de herança espiritual, que relacionam Homero com Yeats e Ésquilo com Tchékhov. Há que regressar a esta crítica com veneração apaixonada e um sentido da vida sempre renovado.

Actualmente, há uma grave necessidade de um tal regresso. A toda a nossa volta floresce a nova iliteracia, a iliteracia daqueles que conseguem ler palavras curtas e palavras de ódio e espalhafato, mas não conseguem colher o significado da linguagem quando se encontra numa condição de beleza ou de verdade. «Gostaria de acreditar», escreve um dos melhores críticos modernos, «que existe uma clara prova da necessidade, uma necessidade maior do que nunca, em particular na nossa sociedade, tanto por parte dos eruditos como dos críticos, de realizar uma tarefa particular: a tarefa de pôr o público numa relação responsiva com a obra de arte: realizar a tarefa de intermediário»². Não julgar ou dissecar, mas fazer a mediação. Só através do amor da obra de arte, só através do constante e angustiado reconhecimento por parte do crítico da distância que separa a sua arte daquela do poeta, pode essa mediação ser efectuada. É um amor tornado lúcido através da amargura: contempla os milagres do génio criativo, discerne os seus princípios de ser, exhibe-os ao público, porém, sabe que não toma parte, ou toma simplesmente a mínima, na sua verdadeira criação.

Considero que são estes os princípios daquilo a que poderíamos chamar «a crítica antiga», para a distinguir parcialmente daquela escola brilhante e dominante conhecida como «a nova crítica». A crítica antiga é engendrada por admiração. Por vezes, dá um passo atrás em relação ao texto para considerar o propósito moral. Pensa na literatura

2 R. P. Blackmur, «The Lion and the Honeycomb», *The Lion and the Honeycomb*, Nova Iorque, 1955.

não como existindo isoladamente, mas como central para o jogo das energias históricas e políticas. Acima de tudo, a crítica antiga é filosófica no âmbito e na índole. Procede, com aplicação mais geral, com base na crença particularizada por Jean-Paul Sartre num ensaio sobre Faulkner: «uma técnica romanesca remete sempre para a metafísica do romancista [*à la métaphysique du romancier*].» Nas obras de arte estão reunidas as mitologias do pensamento, os esforços heróicos do espírito humano para impor ordem e interpretação no caos da experiência. Embora inseparável da forma estética, o conteúdo filosófico — a inscrição da fé ou da especulação no poema — tem os seus próprios princípios de acção. Há numerosos exemplos de arte que nos levam a uma actuação ou convicção pelas ideias que propõem. Os críticos contemporâneos, com excepção dos marxistas, nem sempre estiveram atentos a estes modos.

A crítica antiga tem os seus preconceitos: tende a acreditar que «os maiores poetas do mundo» foram homens impelidos à aquiescência ou à rebelião pelo mistério de Deus, que existem magnitudes de intenção e de força poética que a arte secular não consegue atingir ou, pelo menos, ainda não atingiu. O homem, como Malraux afirma, em *As Vozes do Silêncio*, está encurralado entre a finitude da condição humana e o infinito das estrelas. Só através dos seus monumentos da razão e da criação artística é que ele pode reivindicar a dignidade transcendente. Mas, ao fazê-lo, ele tanto imita como rivaliza com os poderes formadores da Divindade. Assim, há no coração do processo criativo um paradoxo religioso. Nenhum homem é mais completamente forjado à imagem de Deus ou mais inevitavelmente Seu desafiador do que o poeta. «Sempre me senti», disse D. H. Lawrence, «como se estivesse nu para que o fogo de Deus Todo-poderoso me atravessasse — e é, sem dúvida, um sentimento tremendo. Há que ser tão terrivelmente religioso para se ser um artista.»³ Não, talvez, para ser um verdadeiro crítico.

Eis alguns dos valores que eu gostaria de convocar para este estudo sobre Tolstoi e Dostoievski. São os dois maiores romancistas (toda a crítica é, nos seus momentos de verdade, dogmática; a crítica antiga reserva-se o direito de o ser abertamente e de usar superlativos). «Nenhum romancista inglês», escreveu E. M. Forster, «é tão grande quanto

3 D. H. Lawrence a Ernest Collings, 24 de Fevereiro de 1913 (*The Letters of D. H. Lawrence*, Nova Iorque, 1932).

Tolstoi — quer dizer, deu um quadro tão completo da vida humana, tanto no seu lado doméstico como heróico. Nenhum romancista inglês explorou a alma humana tão profundamente como Dostoievski»⁴. O juízo de Forster não se restringe necessariamente à literatura inglesa. Ele define a relação de Tolstoi e de Dostoievski com a arte do romance como um todo. No entanto, pela sua própria natureza, uma tal proposição não pode ser demonstrada. É, num sentido curioso mas concreto, uma questão de «ouvido». O tom que usamos quando nos referimos a Homero ou a Shakespeare soa verdadeiro quando aplicado a Tolstoi e Dostoievski. Podemos falar de um só fôlego da *Iliada* e de *Guerra e Paz*, do *King Lear* e de *Os Irmãos Karamázov*. É tão simples e tão complexo como isso. Mas eu repito que uma tal afirmação não está sujeita a prova racional. Não existe nenhuma maneira concebível de demonstrar que alguém que coloca *Madame Bovary* acima de *Anna Karénina* ou considera *The Ambassadors* comparável em autoridade e magnitude a *Os Demónios* está equivocado — que não tem «ouvido» para certas tonalidades essenciais. Mas essa «surdez tonal» nunca pode ser superada por um argumento lógico (quem poderia ter persuadido Nietzsche, uma das mentes mais penetrantes que alguma vez se ocupou de música, de que estava perversamente errado quando considerava Bizet superior a Wagner?). Além disso, de nada serve lamentar a «não demonstrabilidade» dos julgamentos críticos. Talvez por terem tornado a vida difícil para os artistas, os críticos estão destinados a partilhar algo da sorte de Cassandra. Mesmo quando vêm com a maior clareza, não têm maneira de provar que têm razão e podem não ser cridos. Mas Cassandra *tinha* razão.

Portanto, permitam que afirme a minha impenitente convicção de que Tolstoi e Dostoievski estão em primeiro lugar entre os romancistas. Sobressaem pela abrangência da visão e pela força de realização. Longinus teria falado, muito apropriadamente, de «sublimidade». Eles possuíam o poder de construir através da linguagem «realidades» que são sensíveis e concretas, contudo, impregnadas pela vida e pelo mistério do espírito. É este poder que assinala os «maiores poetas do mundo» de Matthew Arnold. Mas embora se destaquem pela pura dimensão — considere-se a quantidade de vida reunida em *Guerra e Paz*, *Anna Karénina*, *Ressurreição*, *Crime e Castigo*, *O Idiota*, *Os Demónios* e *Os Irmãos Karamázov* —, Tolstoi e Dostoievski eram parte integrante do

4 E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Nova Iorque, 1950.