

A CRÍTICA LITERÁRIA E A CRÍTICA LITERÁRIA EM PORTUGAL

Como toda a gente sabe, não é a crítica que constitui o lado forte da literatura portuguesa: da vida portuguesa. A não ser que por crítica se entendesse má língua; nisto somos barras. Já nos fins do século passado um estudioso nos dava como «país de ideorreira palavrosa, onde metade da população passa a vida a dizer mal da outra»¹.

Aubrey Bell achava mesmo que «em Portugal é a crítica que tem que ser criticada. (...) Nem Verney no séc. XVIII, nem Faria e Sousa no séc. XVII, nem Teófilo Braga no séc. XIX, satisfazem à urgência de uma crítica austeramente científica, estimulante, sincera»². António Sérgio, por sua vez, notava na literatura portuguesa a «ausência de filosofia» e a «inópia de espírito crítico»³. E em 1942 José Osório de Oliveira ainda podia afirmar que a crítica literária quase não tinha história em Portugal⁴.

No entanto, Fidelino de Figueiredo conseguira escrever e publicar em 1910 uma *História da Crítica Literária em Portugal*, que teve a sua 2.^a edição logo em 1916^{4a}. Mas foi o mesmo Fidelino que deu como uma das características da

¹ Silva Cordeiro, *A Crise em seus Aspectos Morais*, Coimbra, F. França Amado, 1896.

² *Alguns Aspectos da Literatura Portuguesa*, Paris-Lisboa, Aillaud e Bertrand, 1924, págs. 56-57.

³ *Ensaios*, t. III, 2.^a ed., Lisboa, Seara Nova, 1936, pág. 146.

⁴ *Enquanto é Possível*, Lisboa, Ed. Universo, 1942, pág. 117.

^{4a} A 1.^a ed. intitulava-se simplesmente *A Crítica Literária em Portugal*. A 2.^a ed. tem as datas de 1916 e 1917.

dos humanistas, acusados de comerem carne em dias proibidos, para as dos Jesuítas, e a trilogia Rei-Inquisição-Jesuítas passou a controlar a vida e a cultura nacionais, determinando, por um lado, a falta de actividade produtiva na agricultura e na indústria, e, por outro lado, o isolamento em relação aos povos europeus, o obscurantismo, e a deseducação⁷. Só um homem da «filosofia portuguesa», e por sinal o seu primeiro teórico, Álvaro Ribeiro, poderia datar a nossa decadência do Século das Luzes, e, concretamente, da expulsão dos Jesuítas por Pombal: «Atacada a filosofia aristotélica, por incompatível com o pensamento característico da Europa Protestante e excluída do ensino público por decisão do Marquês de Pombal, perdeu o homem português o seu modo próprio de integrar o saber numa unidade nacional, perdeu por assim dizer a razão adulta, ou, simplesmente, a razão»⁸.

Uma tal afirmação não só supõe a existência de um «homem português» radicalmente brilhante, e imutável no seu brilhantismo, ao longo dos séculos XVI, XVII e início do século XVIII, como também supõe que o «homem português» *perdeu* a razão exactamente no século dito da dita. Mas é claro que esta «razão» para a «filosofia portuguesa» só pode identificar-se com a inspiração do divino Espírito Santo, como aliás o leva a crer uma outra passagem de Álvaro Ribeiro, em que dá a «filosofia nacional» como apta para resolver a «crise» do «homem português», haurindo «a sua inspiração superior na universalidade do espírito divino, do Espírito Santo»⁹.

Na verdade, não se concebe muito bem que o «homem português» perdesse a razão no momento exacto em que tanto fazia para a encontrar. Por algum motivo se chamou iluminismo ao Iluminismo, que não só nos deixou inúmeras obras de crítica (inclusivamente literária) como foi «ele mesmo uma actividade crítica», na expressão feliz de António

⁷ *O Problema da Cultura e o Isolamento dos Povos Peninsulares*, Porto, Renascença Portuguesa, 1914.

⁸ «O homem português» in *Espiral*, n.º 4/5, Lisboa, 1964. Texto de uma conferência lida em Coimbra em Setembro de 1962.

⁹ *Id.*, *ibid.*

Salgado Júnior¹⁰. Os conceitos modernos de crítica e de crítico (sujeito e substantivo) datam de então, como data de então o primeiro esforço sistemático para acertar o nosso relógio — atrasado desde a segunda metade do século XVI — pelo da melhor Europa. A atenção crítica dos iluministas aos grandes problemas nacionais — ensino, ciência, agricultura, indústria, política — só teve paralelo na atenção crítica que dedicaram à literatura, atenção que levou um dos muitos e importantes teóricos da literatura de então (e que «naturalmente» continua por estudar) a escrever que se vivia num reinado muito «propício para as Belas Artes» e muito «iluminado de boa crítica»¹¹.

Depois do iluminismo, nem o esforço isolado de um Garrett ou de um Herculano, nem o esforço colectivo da geração de 70 conseguiram criar entre nós o gosto da crítica sistemática, ou criar simplesmente condições favoráveis ao desenvolvimento e actuação do espírito crítico do «homem português».

Daí que, no primeiro quartel deste século, António Sérgio se tenha visto na necessidade de meter mãos a essa obra. E a sua cruzada ou as suas actividades tornaram-se tão insistentes, tão justas e tão exemplares que dir-se-ia que elas vinham (in)augurar uma nova era crítica em Portugal. Para confirmá-lo, aliás, poderiam apontar-se outros sintomas, e outros críticos. Sintomas: a fecunda agitação intelectual à volta da «Renascença Portuguesa» e de *A Águia*; o «inquerito à vida literária portuguesa» organizado por Boavida Portugal; as manifestações do grupo do *Orpheu*; e o aparecimento de ensaios sobre o «homem português», tais como vários estudos de José Leite de Vasconcelos, e *A Arte de Ser Português* de Teixeira de Pascoaes, publicado alguns anos antes do *Porque me Orgulho de Ser Português*, de Albino Forjaz de Sampaio. Críticos: Fidelino de Figueiredo, primeiro historiador da crítica literária em Portugal, primeiro crítico da crítica

¹⁰ In artigo «Crítica literária» do *Dicionário de Literatura*, dirigido por Jacinto do Prado Coelho, vol. I, Porto, Liv. Figueirinhas, 1969, pág. 232.

¹¹ António das Neves Pereira, *Mecânica das Palavras em Ordem à Harmonia do Discurso Eloquentemente, tanto em Prosa, como em Verso*, Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1787, pág. 133.

portuguesa, primeiro propugnador de uma «crítica científica», e Fernando Pessoa, que iniciou a sua carreira como crítico (em 1913 ainda Sá-Carneiro se via obrigado a escrever-lhe: «É preciso que se conheça o poeta Fernando Pessoa, o artista Fernando Pessoa — e não o crítico só — por lúcido e brilhante que ele seja») ¹² e que tentou, em ensaios na verdade sempre lúcidos e brilhantes, instaurar em Portugal o hábito de «pensar em europeu».

Foram sobretudo estes homens — e poderiam citar-se ainda outros, como Hernani Cidade e Carolina Michaëlis — que iniciaram em Portugal aquilo que poderia chamar-se «crítica moderna» ou até «crítica profissional». Esta glória muitos a têm atribuído à *Presença*; mas a *Presença* iniciou quando muito um certo tipo de *causeries de jeudi*, e de lundi, mardi, etc. (os seus críticos, se não foram fecundos, foram facundos) — já com grande atraso, portanto, em relação ao modelo francês. A *Presença* não só não introduziu a «crítica moderna» em Portugal como em certa medida a interrompeu — porque a não desenvolveu ou porque a «desconheceu»; é curioso notar que não passam pelas suas páginas nem Fidelino, nem António Sérgio, que Régio aliás dizia admirar, mas que Gaspar Simões teve entre os seus primeiros contendores implacáveis ¹³. E Pessoa, o crítico Pessoa, não aparece nelas como crítico, e pôde notar num dos livros do crítico oficial da revista «o que de febril, de precipitado, de ofegante estorva a lucidez substancial de certas observações e priva outras, centralmente, de lucidez» ¹⁴.

Mas as gerações de 30, 40, 50 também não fizeram muito por seguir o exemplo dos três grandes críticos: exemplo de inteligência, de informação, de visão ampla, de objectividade, de sentido das proporções ou de sentido das realidades nacionais, e de modernidade. Fidelino fixou-se longe, no Brasil,

¹² *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. I, Lisboa, Ática, 1959, pág. 64.

¹³ António Sérgio publicou o seu primeiro ataque às teorias de G. Simões na *Seara Nova* de 18-2-1932. Gaspar Simões respondeu a 17-3-1932; Sérgio replicou a 28-4-32, sempre na *Seara Nova*. Depois G. Simões defendeu-se na *Presença*. Cfr. «Duas notas polémicas sobre poesia» in *Novos Temas*, Lisboa, Inquérito, 1938, págs. 349-390.

¹⁴ *Cartas de Fernando Pessoa a J. Gaspar Simões*, Lisboa, Europa-América, 1957, pág. 92.

onde contribuiu para a formação de inúmeros críticos, como o próprio Tristão de Athayde reconheceu. De Pessoa mal se conheciam textos de crítica até que Jorge de Sena reuniu as *Páginas de Doutrina Estética* (1946) — que «desapareceram» rapidamente e que não foram convenientemente «faladas», tal como sucedeu às suas cartas, e sobretudo aos textos de crítica publicados só vinte anos depois. António Sérgio, esse sim, esteve sempre presente como crítico ao longo das três décadas — mas não necessariamente como crítico literário.

De modo que a um jovem de à volta dos anos 60 eram mais ou menos «escamoteados» os nomes — as obras — dos primeiros grandes críticos portugueses modernos. Em troca, que nomes e que obras se lhe propunham ou impunham? Entre outros, Amândio César, João Pedro de Andrade, Luís Forjaz Trigueiros, Nuno de Sampayo, Álvaro Salema, António Quadros, Tabora de Vasconcelos, João Palma-Ferreira, Armando Ventura Ferreira e João Gaspar Simões, que só não parecia ao mesmo nível a quem se fiasse no seu passado ou na sua maior insistência e persistência. Os melhores críticos viam-se muito menos: o mais presente ainda seria David Mourão-Ferreira; Jorge de Sena aparecia de vez em quando; de tempos a tempos lá vinha Mário Sacramento, ou Óscar Lopes; e, mais raramente ainda, manifestavam-se Eduardo Lourenço, Vergílio Ferreira, ou os ensaístas universitários que se interessavam pela modernidade.

A verdade é que, à volta dos anos 60, nada de novo se passava na crítica: não se discutiam métodos, não se inventavam teorias, não se divulgavam os grandes nomes da crítica contemporânea (ressalvem-se no entanto algumas actividades de David Mourão-Ferreira nesse sentido), não se propunham sistemas, não se corrigiam maus hábitos velhos, nem sequer se exigia grande coisa às obras literárias. Depois, as sucessivas intervenções de *Poesia 61*, via Gastão Cruz, do experimentalismo, via Melo e Castro, e do (neo-) realismo, via Pinheiro Torres, revestiram-se de certo aparato, polémico, mas revelaram-se também teoricamente, *críticamente* frágeis, desorganizadas. Foi então que surgiu Eduardo Prado Coelho.

Enfin, Edouard vint... E alguma coisa efectivamente começou a mudar no panorama crítico português. Frequentador de um suplemento juvenil, onde pontificava com crí-

mais ou menos o que há 50 anos escreveu Hernani Cidade a propósito do inquérito à vida literária organizado por Boavida Portugal:

*«Crítica literária em Portugal!...
Mas que olhar de adivinho a lobrigou jamais?
Faltam-nos para ela:*

*1.º — faculdades pacientes de análise e o dom
divinatório da síntese;*

*2.º — serenidade quase religiosa nos processos
e a desanuviada elevação de vistas;*

*3.º — e quem sabe se também matéria a sério
criticável?...*

E é porque tudo isso nos falta que, em Portugal, ou é a crítica um banal salamaleque de salas, ou uma descabelada diatribe de regateira ciumenta. E no geral, não passa de uma variabilíssima resultante destes factores: o palpíte, a cor dos olhos do autor, o funcionamento gástrico do crítico, um jurozito de favor oportuno, ajuste de contas em aberto, desde umas inconfessadas aventuras convergentes... E que sei eu?...»¹⁵.

Porque nas últimas décadas não se alterou essencialmente *nenhum* dos graves problemas com que se debatia a nossa crítica no primeiro quartel do século. O primeiro desses problemas é exactamente a falta de crítica. Mas, dele decorrentes ou não, há muitos outros por resolver. Enumeremos alguns:

- 1 — Falta de conhecimento ou de estudo das poucas obras de crítica e dos poucos críticos que houve em Portugal antes do século XX;
- 2 — Falta de uma actualizada história da crítica;
- 3 — Falta de edições críticas;

¹⁵ Boavida Portugal, *Inquérito Literário*, Lisboa, Clássica Editora, 1915, págs. 269-270. O inquérito em questão foi feito em 1912.

- 4 — Falta de teorias, de sistemas, de doutrinas críticas (nunca saiu de Portugal nenhuma que pudesse interessar os estrangeiros);
- 5 — Falta de condições para a boa prática da crítica;
- 6 — Falta de atenção crítica a outras críticas e a outras literaturas que não sejam a francesa;
- 7 — Falta de sindicatos ou associações de críticos;
- 8 — Falta de publicações duráveis e especializadas de crítica;
- 9 — Falta de bons especialistas seja de outras literaturas (nunca de Portugal saiu nenhuma obra fundamental nem mesmo sobre a literatura francesa), seja de aspectos fundamentais da literatura (ritmo, prosódia, estilística, gêneros, versificação; sociologia, comparativismo, psicologia, etc., etc.: só abundam os historiadores);
- 10 — Falta de equipas de crítica, ou de crítica de grupos (mas não de grupinhos);
- 11 — Falta de participação da província nas actividades críticas (não há nenhum «crítico» fora de Lisboa ou do Porto).

Qualquer corrente da «nova» crítica, qualquer «novo» crítico, que se preze de o ser mais do que no rótulo, terá que enfrentar todas essas deficiências e tentar remediá-las. E parece que a maneira mais rápida e eficiente para isso não será a preocupação minuciosa e exclusivista — provinciana — com o que se vai dizendo e fazendo em França.

Sim, a crítica portuguesa terá hoje que começar pela sua autocrítica. Já houve tempo em que ao crítico literário se exigia primeiro que tudo alguns predicados morais. Que predicados? Isenção, honestidade, equilíbrio, bom gosto, e não sei que mais¹⁶. Essa exigência era feita, talvez, por homens bem intencionados, mas tão «ingénos» que nem se

¹⁶ Veja-se, por exemplo, *O Crítico Literário* (Rio de Janeiro, Agir, 1945) de Alceu Amoroso Lima — para não irmos mais longe no tempo, e para não citarmos nomes «menores».

davam conta de que a faziam *ao serviço* de teorias pobremente maniqueístas, afinal preocupadas muito menos com a moral ou a moralidade do que com o *juízo* moral e moralizante ou com o juízo de valor; muito menos com a verdade do que com a aparência da verdade.

Não é realmente isso que hoje nos preocupa *primeiro que tudo*. O que primeiro que tudo nos preocupa é a leitura correcta dos textos; é a atenção e a inteligência exigidas pelos textos; é a preparação *profissional* que permite *entender* os textos antes de os julgar, pois o único julgamento válido só pode ser o do entendimento. A «crítica tradicional» punha o acento nas qualidades do *sujeito*, ou do *sujeito que lê*, «separado» do texto; a nós, porém, só nos interessam as qualidades do *sujeito-que-lê-o-texto*, do *sujeito-no-texto*.

Aliás, já não temos nenhuma ilusão quanto ao «bom gosto» e à «isenção». Já sabemos que não se trata de qualidades inatas e que nem se trata de qualidades; trata-se sobretudo de inutilidades e de perigos, pois pressupõem a possibilidade de uma visão *sub specie aeternitatis* da literatura, desconsideram a transformação que cada obra digna opera nos «gostos» e ignoram todo o peso das ideologias, coisa que pode significar logo a derrota do crítico. A nós interessa-nos exactamente a luta contra o «bom gosto», isto é, contra o gosto feito *antes* (de nós, de cada texto), e o re-conhecimento da nossa parcialidade. Queremos saber quais os horizontes em que podemos mover-nos e em que nos movemos forçosamente, mas nem sempre irremediavelmente (só será irremediavelmente se os desconhecemos, ou se abstrairmos da sua existência).

Na verdade, como não haveríamos de ser parciais se estamos inseridos numa cultura dita ocidental? Se usamos uma língua românica — que, além do mais, usa um alfabeto fonético e se escreve da esquerda para a direita? Se nascemos a oeste da Europa, como sábia e candidamente nos ensinaram a cantar?

Isto não quer dizer, porém, que não nos interesse o juízo de valor: bem pelo contrário. Porque é o valor que constitui o ser da crítica. E não só da crítica: também constitui o ser da literatura, que representa a «agonia do valor no interior de um horizonte balizado pelo valor e por

isso posto em causa permanentemente por ele» — como admiravelmente escreveu Eduardo Lourenço¹⁷. Por isso mesmo, o valor que uma crítica nossa atribui a um texto só pode vir da crítica que esse texto nos faz fazer do nosso conceito de valor. O valor com que o crítico parte para o texto é sempre posto à prova, e, possivelmente, modificado e corrigido por esse texto mas em função daquele valor. Poderíamos mesmo dizer que um texto é tanto mais importante quanto abala o conceito de valor com que partimos para ele.

O *valor*, portanto, não é os *valores* do tipo das classificações liceais — e universitárias. Usá-los em crítica literária implicará quase sempre, como sucede nos liceus e universidades, o uso de violências, arbitrariedades, excessos (que denunciam várias carências), ou então o uso de redundâncias. Quando os eleitos das badanas e os publicitários, inclusive das colunas «críticas», *dizem* de uma obra «é do melhor», ou, como aconteceu com um romance agora reeditado, «uma obra única» (pudera), já se sabe que isso é exactamente o que eles *não dizem*, porque só há uma maneira de bem o dizer: a análise. De resto, palpites e opiniões dessa natureza estão hoje tão banalizados que já nem podem valer como anúncios.

Seria a altura de pôr a velha questão: o que é o crítico (literário)? Mas a resposta a esta questão implica necessariamente a resposta a essa outra velha questão: o que é a crítica (literária)?

Tradicionalmente, dizia-se que a crítica é julgamento, interpretação da obra, ou das obras — o que significava a consideração da obra ou das obras como simples objectos «exteriores»; e, quando muito, acrescentava-se que ela é a tradução do deleite estético ou a «arte» de educar o gosto literário; neste último caso, já se admitia uma ligeira «interferência» da obra na transformação do sujeito. Estas concepções podemos encontrá-las no que julgo o primeiro ensaio português

¹⁷ «Crítica literária e metodologia» in *O Tempo e o Modo*, número especial consagrado à crítica, Lisboa, Maio-Junho, 1966, págs. 565-566.

— mas meio traduzido do francês — que a si mesmo se diz (breve) «ensaio sobre a crítica literária», da autoria de Francisco Freire de Carvalho:

«Crítica em linguagem de Literatura é a arte, que ensina a discernir o verdadeiro merecimento dos Autores; apontando os princípios, que servem para fazer sentir mais vivamente as suas belezas; prevenindo-nos ao mesmo tempo contra o respeito cego, que nos faz confundir as belezas com os defeitos; e ensinando-nos em fim a admirar aquelas, e a vituperar estes com exacto conhecimento, e não a arbítrio da multidão»¹⁸.

Só há meia dúzia de anos é que passou a falar-se da crítica como leitura-escrita — concepção que tem o mérito de falar da interferência simultânea do sujeito no objecto, e do objecto, promovido a sujeito, no sujeito, promovido a objecto. Mas continua a esquecer-se com demasiada frequência que a crítica literária é, deve ser, o estudo do específico da literatura, da literariedade (não da *literalidade*, como alguns dizem), e a tentativa de explicação não da obra ou do seu conteúdo mas do que nela é literatura, do que a faz literatura.

Uma tal distinção obriga imediatamente a fazer uma imensa triagem entre os que lá fora ou aqui se julgam ou são julgados críticos literários; obriga a negar esta designação à multidão de historiadores, filólogos, sociólogos, psicólogos, psicanalistas, arqueólogos, sexólogos, e outros estudiosos, curiosos, investigadores e eruditos que se debruçam sobre as obras literárias.

A um segundo momento, poderia ainda separar-se o crítico e o ensaísta literários. Mas esta distinção não parece muito pertinente, excepto quando se quer definir um grau de abertura ou de enfoque — não quando se quer definir a natureza da relação, ou o tipo de relação que eles entretêm com o objecto do seu estudo. Já há anos lembrei que o crí-

¹⁸ *Lições Elementares de Poética Nacional, Seguidas de um Breve Ensaio sobre a Crítica Literária*, Lisboa, Tip. Rolandiana, 1840, pág. 4.

tico e o ensaísta falam do mesmo, e por isso se fundem e confundem com frequência, mas enquanto o crítico se preocupa predominantemente com oferecer pontos de chegada, o ensaísta preocupa-se predominantemente com oferecer pontos de partida. Hoje poderia acrescentar: enquanto o crítico pratica sobre uma teoria pelo menos implícita, o ensaísta teoriza sobre uma prática pelo menos implícita. Ou então: um tem mais em vista um objecto; o outro tem mais em vista um projecto. Ou ainda: um está mais voltado para o passado; outro está mais voltado para o futuro. As próprias preposições que geralmente acompanham as designações de crítica e de ensaio se encarregam de o confirmar: crítica *de*, ensaio *sobre*.

As coisas complicam-se, porém, quando se trata de saber o que é o específico da literatura. Porque as questões sobre o que é o crítico literário, o que é a crítica literária, só se podem resolver com a resposta à questão sobre o que é a literatura. Ora acontece que saber o que é a literatura é exactamente o objecto da crítica e do crítico. Não pode conceber-se, portanto, uma definição da crítica e de crítico literário que não implique também uma definição ou uma redefinição da literatura. E cada nova obra literária que surge deve fazer perigar o conceito de literatura, e deve provocar no leitor ou no crítico, que o é sempre em função do passado e do seu passado, uma espécie de pânico «profissional». Quando apareceu a primeira obra literária (quando foi?) a literatura era essa obra. Mas quem poderia saber do abalo que a esse conceito de literatura viria fazer a segunda obra? (A previsão aproximada desse abalo seria sem dúvida tarefa de um ensaísta). E a verdade é que a segunda obra só poderia ser considerada literária em função do conceito de literatura dado pela primeira, mas agora acrescentado, deslocado, corrigido: transformado.

É o estudo desse tipo de transformação, ou da forma dessa transformação, que deve em última análise preocupar o crítico literário. Daí o «pânico» de que falamos: o crítico nunca sabe se na obra que vai ler ele vai encontrar a «morte» da literatura: a sua própria «morte». Isso acontece quando nenhuma forma foi transformada, quando a transformação

não foi possível, ou já não é possível, ou já não será necessária.

Mas a transformação é sempre um fenómeno complexo, que não pode reduzir-se à dimensão do que supomos «especificamente» literário. Por isso, não adianta muito tentar estabelecer hierarquias entre o crítico «literário» de uma obra e o seu crítico «psicólogo», «sociólogo», etc. A hierarquia deve fazer-se, sim, mas a outro nível: entre o crítico e o não crítico. Entre o que aponta ou recolhe dados para a análise de um texto e o que os insere numa «ordem» rigorosa e *decisiva*: decisiva em relação ao momento (passado) da escrita desse texto, e em relação ao momento (presente) do funcionamento desse texto; em relação ao momento (presente) que é o texto, e ao momento (ausente) que *está* (*sub* ou *supra está*) no texto: o futuro.

È essa decisão que se aparenta com o diagnóstico que, segundo se diz, a palavra crítica já significou em grego, quando o crítico era (também) o médico que verificava o estado *crítico* de um doente. Mas esta comparação obriga-nos a considerar a obra literária como algo que é ou está doente: em «crise». E assim acontece, na realidade. Cabe ao crítico conhecer a extensão e as consequências dessa doença, solucionar essa «crise», e salvar a obra da morte, sempre iminente, do não-sentido e do sem-sentido. E não poderá fazê-lo se não tiver em conta os dois «modos» fundamentais do texto: o da sua existência-em-si, e o da sua existência-para; o da sua constituição «orgânica», e o da sua leitura. Rigorosamente, só este contaria, se ele próprio nos não falasse sempre do primeiro; a linguagem, como a língua, é sempre diacronia e sincronia. Só será digno do nobre nome de crítico aquele que sabe ler a «crise» de um texto no momento (em) que ele é e, simultaneamente, a «crise» desse texto no momento em que ele é *lido*. Por outras palavras: crítico só será aquele que sabe ler na «crise» do texto a «crise» da própria leitura; aquele que sabe ler na «crise» do homem do passado a «crise» do homem do presente. De outro modo, ele será um investigador, um estudioso, um erudito — mas não será um crítico.

Todavia, falar de críticos, de críticas e de textos em geral ou em abstracto ainda parecerá o mais fácil — e o

mais inútil. Tudo parece mais complicado quando se tem em frente o texto mesmo. E que acontece quando isso sucede?

Vejam os: tenho o livro na mão e vou lê-lo. Mas vou lê-lo forçosamente com uma certa disposição ou uma certa disponibilidade: com olhos de simples leitor, ou com olhos de crítico (entre os dois já Dámaso Alonso estabeleceu graus de conhecimento), e com olhos de leitor ou de crítico distraído ou atento, lento ou apressado, cansado ou descontraído, culto ou ignorante, feliz ou infeliz. Adivinha-se logo por aqui que a «qualidade» — autêntica! — de uma obra pode depender, e depende, da «qualidade» do leitor e da leitura. E adivinha-se também que o estatuto de crítico não é válido *urbe et orbe, nunc et semper*, como pensa o «crítico» tradicional, que não sabe o que seja especialização, e que se julga «crítico» quando opina ou dá palpites. Um bom crítico de poesia pode perante um certo livro de poemas, e em virtude de circunstâncias várias, emitir juízos de um simples leitor distraído. Quer isto dizer que só se é verdadeiramente crítico no acto de criticar — não na fama que se tem.

Continuando: vou começar a ler o livro. Mas o que é «o livro», ou melhor, «o texto»? Esquematisando, poderíamos dizer que ele é uma fala entre dois grandes silêncios, que estão para além do título e para aquém do fim da última palavra. E aí podem logo por-se inúmeras questões importantes, já que será difícil sustentar a origem divina do texto, e já que os dois grandes «silêncios» em questão não podem ser inocentes nem... silenciosos: o «branco» deles é apenas o branco da linguagem alfabética, não da linguagem; ele escapa à linguística, mas não pode escapar à semiologia. Assim, ao entrarmos num texto fazemos ou suspendemos imediatamente perguntas deste género: De onde vem esta «voz»? Quem a pôs aqui? Quando? Onde? Porquê? Em que condições? Por que chegou ela até mim? Por que chegou ela assim até mim? Por que vou eu lê-la? Que possibilidades tenho eu de a ler? Que me adiantará lê-la? Por que vou eu lê-la e não vou fazer outra coisa?

As respostas a estas perguntas dizem sobretudo respeito ao primeiro dos grandes silêncios a que aludimos, e podem ser dadas por várias disciplinas auxiliares da crítica literária (história, economia, sociologia, semiologia, teoria da

informação, etc.); elas não dizem *ainda* respeito ao texto, mas *já* têm que ver com ele; não entram nele, mas já o tocam, porque são o seu con-texto. E de tal modo que o próprio texto poderá confirmar ou contrariar algumas delas.

Mas o texto está aqui, semi-mudo, como um anúncio luminoso não iluminado. E a entrada nele faz-se sempre do mesmo modo, e é sempre única, porque ela está por toda a parte: começa-se sempre pelo princípio, que não é necessariamente a primeira linha, a primeira página (sobretudo hoje em dia), embora também não seja geralmente a última página, como acontecia no século XIX. Anúncio luminoso não iluminado, são os meus olhos — quer dizer, os meus sentidos — que o vão iluminar, percorrendo as suas formas, como o néon e a corrente eléctrica ao anúncio, e é o meu espírito que, simultaneamente, irá interpretando o *sentido* desse percurso e *translendo* as imagens dessas formas iluminadas e luminosas. Porque esse percurso não é um simples «mover de olhos brando e piedoso»: viagem em extensão, ele é também viagem em profundidade, considerada não como uma descida a não se sabe que abismo, mas como uma viagem em extensão de outro sentido, noutra sentido: com outro sentido. Isto porque as formas luminosas e iluminadas também têm dois sentidos: um horizontal, e outro vertical. Um sintagmático, e outro paradigmático. Um sintáctico, e outro semântico. Um material, e outro imaterial. O horizontal, o sintagmático, o sintáctico, o material estão lá, parados mas «palpáveis»: são os «significantes». Estes já foram uma vez (ou várias vezes) *animados*, *dinamizados*: um «espírito» já passou neles que os dispôs assim, e que assim os dispôs graças a outros «espíritos». Quando eu os percorro, como que acordo neles (e em mim) a memória desse «espírito» e desses «espíritos», ou a energia psíquica que eles ali deixaram, à qual posso eficazmente juntar alguma da minha própria energia psíquica — porque reconheço o «código» e ele não me é totalmente estrangeiro.

Assim, os olhos iluminam as letras que já foram iluminadas — decerto com outra luz, com outra corrente; e as letras iluminam o consciente-inconsciente que investe essas letras de significados adequados — à natureza simbólica das mesmas letras, à natureza da mesma luz que as ilumina,

à natureza do mesmo consciente-insconsciente. Qualquer crítica implica, pois, uma leitura-escrita, ou uma dupla escrita ou inscrição: a inscrição de mim nos signos do texto que se inscrevem em mim (ou a inscrição em mim dos signos do texto em que me inscrevo) e eu transformo, e me transformam.

Ora eu não me inscrevo todo no texto (um texto é sempre menos complexo do que um homem), nem o texto se inscreve todo em mim (um homem é sempre menos complexo do que um texto). Não posso portanto guardar todos os momentos e elementos dessas «inscrições». Em princípio, eu vou guardando o que me interessa ou o por que me interessa. Mas nada me garante que seja isso o mais interessante possível. Para o saber, terei algumas vezes de recorrer à releitura e à interleitura, coisa aliás que o texto muito aprecia: e a prova é que ele é todo portas de saída, tal como era todo portas de entrada. Mas o que se afigura importante é uma primeira leitura integral do texto, que é também sempre fechado (mesmo se é sempre aberto), sempre limitado (mesmo se não tem limites). O percurso total do texto material (o do imaterial será sempre incompleto, parcial) permitirá estabelecer pontos de referência, descobrir direcções possíveis, recolher dados e sugestões que as releituras e interleituras completarão ou corrigirão: articulando os pontos, medindo as direcções, ordenando os dados, verificando as sugestões, etc. Só nessa altura se poderá saber até que ponto era ou não adequado o prazer — ou desprazer — da primeira leitura ou dos primeiros momentos da leitura. Só nessa altura haverá verdadeiro prazer ou desprazer da leitura.

Perguntar-se-á: que pontos de referência, que dados deverão interessar o leitor-crítico da obra literária? Evidentemente que os da sua especialidade: todos aqueles que possam mostrar em que medida se está perante uma obra *literária* e não perante uma obra *não literária*. Isto não quer dizer que o literário de um texto viva separado do não-literário. Quer dizer apenas que é necessário separá-lo quanto possível na análise. Cabe ao crítico literário saber o que é que uma obra tem de literário; e cabe aos sociólogos, psicólogos, filósofos, etc., da literatura saber o que é que uma obra tem de não-literário. Mas cabe-nos a todos nós saber

que ambas as tarefas são importantes e complementares: e talvez caiba ao linguista e ao semiólogo estabelecer mais correctamente as pontes entre o literário e o não-literário.

As dificuldades para distinguir o literário do não-literário são compreensíveis quando se sabe da ambiguidade do próprio signo linguístico (o significante remete para o significado, este para aquele, e ambos remetem para o referente) e da literatura, que fala frequentemente do que cala, que é frequentemente o que não parece, e que parece frequentemente o que não é: o poeta é um fingidor...

A crítica tem-se esforçado por explicar esta ambiguidade radical. E se até há pouco tempo ainda tinha ilusões de encontrar o específico da literatura do lado dos conteúdos ou dos significados, hoje parece decididamente convencida de que só o pode encontrar do lado dos significantes: na sua organização, na sua articulação, no seu funcionamento. Esta convicção mostra bem o valor das intuições dos homens do século XIX que sonharam com a «literatura pura», feita só de significantes — um Flaubert, um Mallarmé.

Mas se a literatura está mais do lado dos significantes, quase podemos dizer que a crítica, sobretudo em Portugal, está na sua idade da pedra. As várias críticas modernas reagiram contra as más interferências da genética, da história, da antropologia, etc., na análise da literatura; no entanto, não se furtaram às interferências, também vindas do «exterior» do texto, do materialismo, da sociologia, da psicanálise e da etnografia — as disciplinas que, juntamente com a linguística, todo o jovem crítico literário dos últimos dez anos julga conhecer.

Talvez mais útil lhe tivesse sido, por exemplo, o conhecimento da música, da matemática, da biologia e até da fisiologia. E qualquer dia terá que lá chegar forçosamente. Porque parece impossível que até hoje não tenham sido estabelecidas quase nenhuma «leis» para coisas tão fundamentais como o ritmo, a entoação da frase, as relações da estética literária com o prazer (que é sempre fisiologicamente acusado), etc. Em outros países, o quimógrafo, ou o computador, por exemplo, já introduziram hábitos novos e novo rigor na crítica literária. Nós também haveremos de os

adquirir, porque temos um provérbio (desde que descobrimos a Índia?): mais vale tarde do que nunca.

De tudo o que temos dito se conclui que a crítica literária é uma tarefa de equipas e de gerações. Por isso é que há que duvidar *a priori* de muitas das hipóteses de uma actual «crítica científica», de que tantos falam tanto, talvez por verem os computadores ao serviço da crítica, ou por estar em moda o uso de símbolos matemáticos, de quadros e de esquemas nos textos críticos.

As aspirações por uma «crítica científica» vêm de longe — talvez de Aristóteles. O nosso Francisco Freire de Carvalho também já dizia que a crítica devia remontar «de casos particulares a princípios gerais», e devia chegar «por este modo a estabelecer regras, ou resultados aplicáveis a todas as espécies de beleza, que nos tocam nas produções do Engenho ou Génio»¹⁹. (Que beleza!) Em 1910 apareceu mesmo em Portugal um livro interessante e muito esquecido ou ignorado que se intitulava *A Crítica Científica*. Escreveu-o o francês Emílio Hennequin e traduziu-o Agostinho Fortes. Hennequin, que é também esquecido ou ignorado em França, chega a opor a crítica literária à científica — «... designação crítica científica, que opomos à de crítica literária numa acepção que deve precisar-se»²⁰ —, e distingue-as assim:

*«Nada há menos semelhante que a análise dum poema no intuito de o achar bom ou mau, tarefa quase judicial e comunicação confidencial que se resume em muitas perífrases, em dar sentenças e confessar preferências, e a análise desse mesmo poema com o intuito de encontrar indicações estéticas, psicológicas e sociológicas, trabalho de ciência pura, em que o autor se dedica a extrair causas dos factos, leis dos fenómenos, estudando tudo sem parcialidade e sem predilecções»*²¹.

¹⁹ *Op. cit.*, pág. 4.

²⁰ *A Crítica Científica*, Lisboa, Tip. de Francisco Luis Gonçalves, 1910, pág. 7.

²¹ *Id.*, pág. 6.

Inspirado decerto por Hennequin, cujo «método» aliás criticou, Fidelino de Figueiredo publicou em 1912 o seu *A Crítica Literária como Ciência*, de que poucos se lembrarão, apesar de ele ter conhecido uma terceira edição em 1920.

Porque, entretanto, as «ilusões» de uma crítica «científica» foram geralmente combatidas — ao menos na prática — pelas autênticas ilusões impressionistas. Só o *new criticism*, sobretudo nas suas expressões de língua inglesa, alemã e castelhana, se encarregou de reavivar as ideias de uma ciência literária. Dámaso Alonso por várias vezes falou nessa ciência que, em seu entender, viria a confundir-se com a estilística²². Mas um dos críticos modernos que mais se esforçou por situar a crítica «among the other social sciences», como ele próprio disse, foi Northrop Frye, nalguns artigos do início da década de 50 e, particularmente, na introdução e na conclusão do seu *Anatomy of Criticism*²³.

A discussão sobre a crítica literária como ciência continua em aberto. Mas é difícil admitir que se possa falar da linguagem literária — «poética» — como se fala da linguagem das ciências naturais ou da matemática. E não se pode congelar, imobilizar, nem antecipar o espaço e o tempo da «leitura» da obra, ou não se pode separar esta desse espaço e desse tempo, que lhe dão uma vida sempre nova. Quer dizer: os «factos literários» não se repetem sempre do mesmo modo e no mesmo sentido. Qualquer crítica de um texto é criticada pelas leituras futuras que esse texto permite, ou pelas críticas que critiquem posteriormente esse texto; e uma crítica só pode ser validada por críticas sucessivas (que ela mesma pode em parte pedir). Assim, dado um certo texto (linguagem n.º 1 — «poética»), pode escrever-se um texto sobre esse texto (linguagem n.º 2 — «crítica»).

²² Uma delas foi até na entrevista que me concedeu para o *Diário de Notícias*, Lisboa, 9-5-1963.

²³ Princeton, P. U. P., 1957 e Nova Iorque, Atheneum, 1967. Tradução francesa: *Anatomie de la Critique*, Paris, Gallimard, 1969. Cfr. o que diz Paul Sporn sobre Frye e sobre a «Crítica e Ciência nos Estados Unidos» no artigo assim intitulado, publicado em *Poétique*, n.º 6 (Paris, Seuil, 1971).

Mas para medir a adequação deste texto ao primeiro, é necessário um outro texto (linguagem n.º 3 — «crítica da crítica»): e assim sucessivamente. A crítica «científica» não será apenas uma metalinguagem: será também uma meta-metalinguagem, uma meta-meta-metalinguagem... e por aí adiante: até *onde*, até quando?

Já se vê, portanto, que a «ciência» literária — descontando aspectos particulares — só parece possível como *possibilidade* (logo, é ainda uma impossibilidade) — como estratégia, ou tática, ou projecto: como meta, verdadeiramente. Quer dizer: se não há «ciência» em crítica literária, também não é possível haver crítica literária que se não queira «científica», e que abdique da verificação das suas pretensas verdades, ou que despreze as operações indutivas, ou que se negue a formular leis.

Enquanto não chega a uma ciência (geral), a crítica não deve remeter-se a um só método, que nunca poderia adequar-se à diversidade dos textos e das leituras. O único «método» legítimo seria o proposto por cada texto e por cada leitura. Mas do que a crítica não pode dispensar-se *a priori* é da exigência de objectividade e de rigor. Tanto quanto possível, o crítico deve seguir passo a passo (linha a linha, palavra a palavra) as várias pistas abertas pelo texto, e tomar nota de todos os seus «acidentes», desvios, cruzamentos, saltos, aberturas. Claro que o percurso minucioso de todas essas pistas é a tarefa de toda a crítica *per omnia saecula saeculorum*, a menos que o computador venha antecipar o fim dessa tarefa: mas nesse caso talvez venha também antecipar o fim do homem.

Por isso, já muita coisa fará o crítico quando se limite a apontar no texto os seus grandes *códigos* (culturais, psicológicos, sociológicos, semânticos, etc.) e a mostrar as suas grandes linhas de convergência ou divergência. Aliás, a palavra *linha* como a palavra *fió* parecem mais adequadas do que a palavra *código* para exprimirem o *continuum* de cada um dos grandes ou pequenos sentidos que percorrem o texto. Isto porque texto quer dizer etimologicamente tecido, e porque a palavra *código* se tornou demasiado ambígua pelo uso diverso que dela fazem a linguística, a teoria da informação, a semiologia e a crítica literária.

Parte dessa tarefa parece ter passado recentemente para as mãos de um novo praticante da crítica, o semiólogo, que veio acuar os «velhos» críticos para uma maior especialização. Assim, talvez estes tenham agora que se confinar ao percurso minucioso de algumas *linhas* ou de alguns *firos* do texto, desemaranhando-os lá onde eles parecem emaranhados, descobrindo a sua direcção lá onde eles parecem perdidos, o seu prolongamento lá onde eles parecem interrompidos, apontando a sua finura, os seus disfarces, as suas teias ou enredos, medindo a sua extensão dentro do *tecido*, e, quanto possível, indicando as suas ramificações para fora desse tecido, e para dentro do tecido em que se insere esse tecido: um homem, um grupo, uma época — o homem.

Desemaranhar, descobrir, apontar, medir — e só nessa *medida* explicar, interpretar, dar sentido ao texto. Dar sentido, mas não dar *um* sentido. Dar um sentido ao texto, equivaleria a congelá-lo ou a matá-lo como texto: equivaleria a matar os múltiplos sentidos que *circulam* nele, a destruir os sentidos (firos) que o tecem.

Mas se a crítica *dá a ver* o texto, ela não pode ser inútil; sem ela, o texto seria realmente *invisível*: ilegível. Dizer, pois, como um crítico português de cinema, que a crítica «é inútil porque não acrescenta [nada] à obra, que tudo contém»²⁴ é incorrer num equívoco tremendo, que poderia comprometer imediatamente o futuro de qualquer crítico. Se a obra contivesse tudo, ela ler-se-ia a si mesma, por si mesma: não precisaria dos olhos de ninguém.

Um tal equívoco anda geralmente associado a outros, que dão a crítica como um simples prolongamento, uma simples paráfrase da obra, e que a consideram como criação — ou nem tanto — secundária e acessória, sobretudo em relação ao texto de que se ocupa, que seria a autêntica criação, a pura literatura.

Estas ideias são tão absurdas que se banalizaram, e ainda hoje têm grande circulação; bastaria ver algumas das

²⁴ António-Pedro Vasconcelos, in *O Tempo e o Modo*, n.º 38-39, Maio-Junho de 1966, págs. 655.

respostas, inclusivamente de jovens críticos, aos inquéritos do *Diário de Lisboa* e de *A Capital*. Isto apesar de vivermos numa época em que a literatura (*pura*) se quer e é predominantemente crítica, e apesar de já ninguém acreditar na ideia de uma literatura escrita sob a inspiração do Espírito Santo, ou das Musas, ou até do Génio. Porque tais concepções, que negam à crítica o valor «criativo» que só atribuem à «literatura», afirmam esta como uma espécie de *deus ex machina* ou de produção *ex nihilo*, que nada deve a nada e que nada pode «corromper». Como se não houvesse excelente literatura parafrástica e parodística. Como se por detrás da literatura «pura» não houvesse ao menos um pequeno dicionário. Ora a literatura está sempre para o «real» — atenção às aspas — como a crítica está para a literatura. A única diferença é que enquanto a literatura é uma linguagem natural geralmente ao serviço de uma linguagem não natural (mas pode também ser natural), a crítica é uma linguagem natural sempre ao serviço doutra linguagem natural que está geralmente ao serviço de uma linguagem não natural. De resto, uma e outra podem ser simultaneamente «poéticas» e «objectivas».

Claro que em Portugal há uma certa justificação para erros tão primários. Essa justificação vem sobretudo da miserável linguagem da crítica que entre nós foi praticada nas últimas décadas. Linguagem monótona, incaracterística, perra, conselheiral, tortuosa, deslavada, desconchavada, gaga, repetitiva, semi-analfabeta, própria não de «escritores», e de «escritores» que convivem profissionalmente com outros «escritores», mas de escrevinhadores que decerto se habituaram a ler por alto, como se habituaram a escrever por baixo: sobre o joelho.

A «crítica» contamina a «literatura», que sem ela seria «outra» — isto é, não seria; mas a «literatura» também tem que contaminar a «crítica», ou então esta não o será. Não é possível dizer novidades sobre uma linguagem nova numa linguagem caquética.

Não fossem exemplos como os de um Eduardo Lourenço, um Vergílio Ferreira, um Jorge de Sena, já nos teríamos

convencido de que a crítica em Portugal é a «arte» de escrever mal sobre livros por vezes bem escritos.

Aqui e agora, os problemas que se põem a um crítico português de qualquer sector são da mais diversa ordem, e exigem-lhe muito senso crítico. Eles são tantos e tão importantes que decerto o obrigarão a fazer uma selecção de acordo com a sua urgência.

Ora acontece que entre os mais urgentes se contam precisamente os que se referem às condições da prática crítica, às condições de existência e de sobrevivência dos críticos e da crítica em Portugal — país onde os «sigilos» e as «censuras» várias nos impediram, ao longo de séculos, de nos conhecermos objectivamente, de sabermos quais são as nossas reais carências e possibilidades e de podermos acreditar em nós mesmos — de sermos críticos; porque nenhum sigilo, nenhuma censura poderão favorecer uma crítica isenta de sigilos e de censuras. Ter de fazer essa crítica prioritária quando haveria tantas outras a fazer, e certamente com muito mais êxito, é uma tristeza e uma frustração — que ainda podem ser agravadas com a sensação da perda de tempo e de energias.

Ultimamente, porém, alguma coisa parece querer mudar. As várias «censuras» que nos têm governado ou desgovernado (a das finanças, a das instituições, a da política, a da religião, a da família, etc.) viram-se forçadas a adequar os seus métodos mais degradados à nova hora — o que nos dá razões para sermos mais optimistas, embora nos dê também razões para sermos pessimistas.

O que neste momento, porém, mais devia preocupar um crítico português são os nossos *mass-media*, quase todos eles ao serviço menos do público do que do grande capital, menos dos portugueses do que de alguns portugueses, quando não de alguns estrangeiros; quase todos eles mais preocupados com a publicidade e a propaganda do que com a informação, que é parca, e frequentemente viciada. Diga-se no entanto que há sobretudo um sector da imprensa da província que parece querer manter a independência possível, sobretudo em relação ao grande capital. Nessa imprensa ainda vai sendo viável fazer *crítica* (que só pode ser construtiva;

o que é destrutivo é o que não é crítica); ainda vai sendo viável dizer algumas verdades, dizer a verdade.

A verdade de que alguns continuam a julgar-se únicos depositários — no entanto inseguros, porque temem discuti-la e discuti-lo — e que alguns julgam dever camuflar, trair, matar em nome de interesses que não podem ser os da Nação.

Problema importante é também o da condição dos próprios praticantes da crítica. Quem é hoje crítico literário em Portugal? Se exceptuarmos os «críticos tradicionalistas», quase poderemos afirmar que os nossos críticos são formados nas universidades, geralmente nas Faculdades de Letras e de Direito, e que boa parte deles exerce a profissão de professor.

Ora isto é um bem, e é um mal. É um bem, na medida em que a crítica se especializou vertiginosamente nos últimos anos, e exige dos que a querem praticar com seriedade uma preparação que dificilmente poderá ter-se fora da universidade, até por razões de tempo e de disponibilidade, ou por razões de exercício profissional da «explicação» (?) de textos; todo o professor (e aluno) de literatura tem de ser crítico, mas também todo o crítico tem de ser «professor» (e aluno) de literatura.

É um mal, na medida em que a universidade não está ainda em todo o território português, ou não está ainda ao alcance de todos, ou não actua da melhor maneira na vida nacional. Entregue a universitários, a crítica corre vários riscos. Um deles é o divórcio das nossas realidades, desviando-se ela para outras que julga conhecer melhor ou que inventa. Outro é o desprezo que ela pode votar — e tem votado — a uma certa literatura erradamente dita menor: esta tem uma função — um valor — muito importante, até por que nem toda a gente pode ainda falar como um doutor, e até por que o doutor ainda não dispensa o sapateiro, a quem aliás se pede que não vá além da chinela, isto é, que não deixe de falar como sapateiro. Um terceiro perigo da crítica universitária é o culto exclusivista da literatura do passado, e às vezes até da literatura passada (que nunca foi literatura); mas é possível que este perigo esteja a

desaparecer. Um quarto perigo é o do refinamento e do requinte de uma linguagem que esquecerá que nem todos são ricos ou iniciados: *ad usum delphini*.

Sob este aspecto, não terão conta os malefícios provocados ou a provocar pela cultura francesa, de que a nossa universidade ainda não quis, e sobretudo, ainda não soube *libertar-se*.

Ultimamente têm vindo a acentuar-se entre nós os velhos ataques — vêm do século XVIII — ao francesismo dos nossos hábitos intelectuais, ou até à cultura francesa em geral. Já Eduardo Prado Coelho tentou responder a esses ataques; mas ele iludiu um pouco a questão quando tentou provar que, ao contrário do que parecia, a autêntica cultura francesa viva é geralmente desconhecida em Portugal. Porque se isso acontece, pior ainda; mais razões temos para atacar a cultura francesa que cá chega. E se essa cultura é geralmente desconhecida em Portugal, ela é também geralmente desconhecida em França, onde continua a haver «élites», e até confrarias. Não devemos pretender conhecer a cultura francesa mais do que os franceses (mas pretendemos!), sobretudo enquanto não conhecemos bem a cultura portuguesa, mesmo a que é das nossas «élites», e enquanto em França se não conhece nem esta nem a outra, porque só se conhece a nossa mão de obra. Eu sei de escritores portugueses que leram muitos franceses mas ainda não tiveram tempo para ler os clássicos — de primeira classe — portugueses ou brasileiros. Por mim, não lhes levaria a mal se eles não escrevessem em português; e se não vivessem em Portugal.

No que Eduardo Prado Coelho poderia ter razão é no facto de os ataques à cultura francesa partirem quase sempre de quem a conhece mal. Porque não é possível atacá-la se se conhece mal. E também se se conhece mal a cultura portuguesa. Aliás, nem é a cultura francesa que se deve atacar porque, pelo menos na crítica e na edição (mas o mercado português também ajuda, desajudando-se muito a si mesmo) continua a ser brilhante; o que se deve atacar é o facto de não se dar a outras culturas atenção idêntica à que se dá à cultura francesa. *Precisamos de começar a assinar e a citar as revistas não só da China ou do Japão mas também*

das Honduras e do Malawi — país com que Portugal está, aliás, em ótimas relações.

Repetimos: a crítica portuguesa deve fazer, hoje mais do que nunca, a sua autocrítica; deve ser hoje mais do que nunca uma crítica da crítica. E compreende-se facilmente por quê: porque a crítica tem estado doente num Portugal doente. Cabe-lhe a ela exactamente tratar de autocurar-se e de curar (nisso se distingue de todas as censuras, que só podem adiar e «iludir» os males, e por isso os agravam).

Todavia, pode falar-se da «doença da crítica» com um outro sentido — aquele de que já em 1943 falou inteligentemente Fidelino de Figueiredo²⁵. O ser da crítica é tão ambíguo como o da chamada «literatura». Saúde, ela é também *doença*. Remédio, ela é também *crise*. Doente, a crítica? Sim: doente por não encontrar um *modus vivendi* fixo e satisfatório com as obras de que se ocupa; doente por sentir que fica sempre aquém — ou além — dessas obras; doente por se ver constantemente desactualizada, ultrapassada; doente por se saber a voz de uma carência, e a resposta a outra doença que é a «literatura»; doente, enfim, por não estar nunca certa de que vai prolongar a vida, *dar vida*, a essa «literatura».

Até hoje, ela conseguiu fazê-la sobreviver, curando-a. Mas nada impede que um dia, que oxalá viesse perto, a crítica se dê conta da velhice e da inutilidade da «literatura» e, em vez de curar dela e de a curar, ela a deixe morrer, ou até apresse a sua morte, para naturalmente se suicidar sobre o seu cadáver.

Podemos estar certos de que ambas terão um lindo enterro²⁶.

Arnaldo Saraiva

(1971)

²⁵ Cfr. *A Luta pela Expressão*, 2.ª ed., Lisboa, Ática, s/d (1960), págs. 9-25.

²⁶ Com base neste texto, o A. elaborou uma resposta ao inquérito «A nova crítica em questão», organizado pelo suplemento literário do *Diário de Lisboa*. Essa resposta foi publicada em 7 de Novembro de 1971.

