

«METAMORFOSES DA ESCRITA»: ALGUNS OLHARES SOBRE UMA TRADIÇÃO DA CRÍTICA LITERÁRIA EM PORTUGAL NO SÉCULO XX

DANIEL-HENRI PAGEAUX*

O título da minha comunicação é, evidentemente, uma alusão (um *clin d'œil*, como se diz em francês) à tese magistral de Maria João Reynaud, dado que, com este colóquio, queremos prestar-lhe uma homenagem. Todavia, a palavra «metamorfose» serve-me também para associar alguns nomes, que pretendo apresentar como estando ligados a uma tradição crítica das letras portuguesas: a do ensaio literário. Estou bem ciente da importância dos trabalhos já realizados sobre esse tema. Apenas gostaria de salientar uma tendência que considero original e fecunda. Nesse percurso, destacam-se os nomes de Vitorino Nemésio, David Mourão-Ferreira e Eduardo Lourenço. São nomes escolhidos de maneira não arbitrária ou pessoal, dado que se conjugam nas suas obras a dimensão crítica e uma dinâmica criadora.

No número especial de «Colóquio/Letras» em homenagem a David Mourão-Ferreira, intitulado *Infinito pessoal*, Vítor Aguiar e Silva publica um denso e notável artigo consagrado ao «ensaísmo literário de David Mourão-Ferreira»¹. Esse texto ilustra magistralmente o tipo de trabalhos a que acabei de fazer alusão e poderíamos

* Sorbonne Nouvelle/Paris III.

¹ SILVA, 1997.

mesmo considerar este contributo como sendo a base da minha própria intervenção. Mas aquilo que retém sobretudo a minha atenção é o ponto de partido cronológico escolhido, 1949, dando como exemplo a tese de concurso para Professor Extraordinário de Jacinto do Prado Coelho, intitulada *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*.

Interessam-me em especial duas características neste trabalho universitário, tal como apresenta Aguiar e Silva: por um lado, uma certa continuidade na reflexão («sem provocar propriamente uma ruptura com o magistério universitário de Hernâni Cidade e Vitorino Nemésio») e por outro lado, a originalidade do projeto. Como diz Aguiar e Silva: «era uma dissertação ensaística que se afastava deliberadamente do modelo lansoniano da erudita tese de história literária e do tipo de investigação considerada como “científica”».

É neste contexto e nesta espécie de filiação intelectual que Aguiar e Silva situa a formação intelectual de David Mourão-Ferreira, o qual, aliás, se voltou posteriormente para outros mestres (Leo Spitzer, Ernst-Robert Curtius, Helmut Hatzfeld, Dámaso Alonso e o *new criticism* anglo-norte-americano). Mas destaco duas palavras, dois advérbios de modo que me parecem significativos da linha de pensamento adotada pelo então jovem David Mourão-Ferreira: «Acolheu e soube *criativamente* [sublinho] utilizar a lição destes mestres». E ainda: «assimilou *consistentemente* [segundo traço importante] ideias novas do *new criticism*». Esta aprendizagem livre justifica a imagem de *scholar* utilizada por Aguiar e Silva, que especifica: «é dotado de um fino espírito analítico e com uma exigência permanente de rigor mental».

Subscrevendo inteiramente esta análise, decidi, no entanto, escolher um outro ponto de partida e um outro nome: 1958, ano da publicação de *Conhecimento de Poesia* de Vitorino Nemésio². Sei bem que o ilustre professor tem no seu ativo obras de ficção e estudos que são mais importantes. No entanto, esta coletânea de artigos, inicialmente publicados em São Salvador da Bahia, antes de serem publicados pela Editorial Verbo, parece-me emblemática de uma escrita que tento aqui definir. Além disso, esta coletânea, abrangendo uma grande diversidade de textos ao longo de dois decénios, é também a expressão de continuidade de uma certa reflexão crítica, pelo menos a nível individual, o que é o objetivo desta comunicação.

Sublinho, antes de mais, a palavra «conhecimento», a qual, para lá de um certo sentido de humor, nos introduz no âmago das questões levantadas por este tipo de crítica:

Assim, por conhecimento há-de entender-se o que uma receptividade pessoal comovida e afim possa revelar e aproximado à compreensão suficiente da criação alheia. Se nada se apurar, mesmo assim, apelarei poeticamente para o sentido bíblico,

² NEMÉSIO, 1958.

nupcial, do conhecer. Ninguém me pode impedir de ter conhecido a Poesia, embora com abuso e violência. O resto é com o remorso e o perdão...

Trata-se claramente de realçar, antes de mais, uma certa «experiência poética» (sirvo-me aqui das palavras de poetas que são também críticos, como Jacottet ou Bonnefoy) considerada como critério e caução da abordagem crítica que Nemésio pretende levar a cabo.

Segunda declaração de intenções, que vai no mesmo sentido da primeira:

Se, como estudioso, procuro dissecar os textos pelos métodos que se me afiguram estilisticamente mais válidos, como escritor e poeta prefiro reagir às personalidades e às obras um pouco ao sabor do gosto e do modo pessoal como intuo a criação literária.

Sempre estabelecendo uma certa distância humorística, Nemésio diverte-se a jogar a uma variante do Dr. Jekyll e Mr. Hyde, mas é óbvio que pretende evidenciar duas abordagens possíveis e que a escolha, sentimental e mesmo intelectual, incide sobre uma abordagem feita a partir do ponto de vista do criador. É esta atitude, esta escolha que pretendo relevar, pois vejo aí o fundamento de uma crítica «criativa», ou a que chamaria «re-criadora», e que justifico nos seguintes termos: fazer crítica de maneira a que o *trajeto* da leitura se aproxime mais do *trajeto* da escrita. Trata-se da conferência de abertura proferida no Congresso de Tours da SFLGC em 2012, intitulada *Expérience critique et «expérience formelle»*, publicada em *L'écrivain et son critique*³.

Ideal crítico mais do que método crítico, inscrito no horizonte da investigação ou da reflexão, acrescenta-se desde já, quer para Nemésio quer no que me diz respeito. Quanto a Nemésio, seria fácil considerar a sua escrita como «impressionista», ou antes, guiada pela «impressão», característica que, cada um à sua maneira, foi realçada por David Mourão-Ferreira e Eduardo Lourenço: estou a pensar sobretudo nas páginas de *Canto do signo* sobre «A conversação crítica de Nemésio»⁴. E também os outros estudos do professor e romancista que são consagrados à história da literatura ou mesmo à biografia.

Limito-me aqui a observar, numa lista simples, alguns processos de escrita que ilustram, na minha opinião, aquilo que se poderá designar por «ensaio crítico» e que exprimem a liberdade de escrita e, antes de mais, de leitura por parte de Nemésio. Lembremos também que esses processos de escrita podem, sem dúvida, ser encontrados noutros escritores, mas em Nemésio inserem-se num texto pleno de referências culturais,

³ PAGEAUX, 2014.

⁴ LOURENÇO, 1994: 74.

exprimem uma cultura geral prodigiosa, que não faz alarde mas que confere ao texto um plano de fundo humanista, bem como uma autoridade e uma segurança na análise.

1. Próximo da história literária e de uma certa abordagem biografista, o paralelismo é uma maneira de identificar a originalidade ou a singularidade de duas obras ou de dois autores e de permitir perspectivas novas de releitura ou de reavaliação crítica. Exemplos: Jorge Guillén e Valéry ou ainda Cesário Verde e Afonso Duarte⁵:

O realismo proletário e ruralista de Cesário Verde ficaria isolado e desapoiado na literatura portuguesa sem o bucolismo vivencialmente aldeão de Afonso Duarte. São duas éticas e estéticas complementares: o urbano e o rústico da vida nacional captados por dois grandes poetas cristalinos.

2. A comparação que procura provocar o interesse do leitor pela sua imprevisibilidade ou mesmo pelo seu pitoresco e que obriga, também aí, a uma releitura. Exemplo: Mário de Sá-Carneiro:

Sá-Carneiro dispõe de uma versificação de pianista — mas como ele diz «o piano estala agoiro». A sua escrita lírica é muitas vezes tumultuosa, de uma instrumentação intensiva e inconexa. Daí a deficiente composição dos seus poemas, por assim dizer abertos no início e no fecho a correntes contrárias, que só conseguem acordar-se em confidência gradual nalgumas das suas últimas líricas⁶.

3. Uma forma de comparação que é a alusão, simples sugestão que permite prosseguir livremente a reflexão, quer dizer, a leitura ou o conhecimento meditativo do texto poético. É assim que a coletânea *Coral* de Sophia de Mello Breyner Andresen ultrapassa as bases habituais do lirismo português e se abre a «domínios intuitivos e expressionais em que trabalhou certa poesia estrangeira, e da melhor. Ponho por casos: Rilke e Supervielle»⁷. Por vezes, a alusão transforma-se em abertura a outros domínios e o arbitrário é evitado graças a uma associação de ideias que parece *a posteriori* evidente. Por exemplo, um «Nocturno» de Roberto de Mesquita suscita, apela, digamos, a alusão a Chopin: «O “Nocturno” que esteve a ponto de ser cristão, desfechou num “Nocturno” de Chopin.»⁸.

⁵ MOURÃO-FERREIRA, 1969: 36-37, 158.

⁶ MOURÃO-FERREIRA, 1969: 166.

⁷ MOURÃO-FERREIRA, 1969: 214.

⁸ MOURÃO-FERREIRA, 1969: 141.

4. Último processo de análise textual, sem dúvida o mais evidente: a frase sintética, a capacidade de síntese demonstrada em algumas linhas, mas este processo tem a ver com a crónica jornalística, que obriga a ser breve: foi aquilo a que David Mourão-Ferreira chamou «crítica imediata» ou «discurso direto», expressão que lhe serviu para título de uma coletânea de ensaios e crónicas. Cite-se, para exemplo, o que é quase a conclusão de um artigo sobre Gomes Leal:

Na confluência literária do ultra-romantismo, do satanismo byrónico, do Parnaso e do simbolismo, Gomes leal deixou uma obra formidável, em que a versificação torrencial e de circunstância esconde, como uma selva, preciosas composições de grande surto, quer puramente líricas, quer satíricas, quer fundindo harmoniosamente os dois filões do seu génio⁹.

Neste exemplo, como em tantos outros, é através de um movimento inspirado da análise, de uma simples palavra, de uma imagem, de um achado de ordem poética (e não crítica), como neste caso a palavra «selva», que se reorienta o conjunto do texto, traçando, com a ajuda de uma classificação, novas orientações de estudo e novas perspectivas de leitura.

Leitura... Esta palavra é, de facto, essencial para a elaboração de um discurso crítico que tento definir. Assim, não deve ser considerada banal ou casual a frase de Aguiar e Silva ao apresentar David Mourão-Ferreira como «um culto, generoso e finíssimo leitor de outros escritores, sobretudo modernos e contemporâneos». A «leitura», tal como a pratica David, ou seja, como expressão de um ato crítico, é, antes de mais, uma certa «relação crítica», para utilizar a expressão cara a Jean Starobinski, concebida como «encontro», seguido de «diálogo», com o texto, evitando dois grandes obstáculos: a erudição e a paráfrase admirativa. É a invenção de uma espécie de terceira via, feita essencialmente de respeito pelo texto e de rigor na abordagem crítica. Ainda aí, remeto para um ensaio meu já publicado: «Portrait du critique en Vertumne»¹⁰.

Faço notar que David Mourão-Ferreira não hesitou em utilizar a palavra «leitura» como título de muitos dos seus ensaios: «Para uma leitura de *O Barão* de Branquinho da Fonseca»¹¹, onde põe em relevo o processo de «digressão»; na mesma coletânea figura uma «Releitura de *Húmus*», que põe em evidência o caráter de «novo romance *avant la*

⁹ MOURÃO-FERREIRA, 1969: 92.

¹⁰ PAGEAUX, 2001.

¹¹ MOURÃO-FERREIRA, 1969.

lettre» da obra-prima de Raul Brandão. Em *Sob o mesmo tecto* deparo com «Um convite à leitura de *A casa fechada* de Vitorino Nemésio»¹²; enfim, em *Tópicos recuperados* há uma «Introdução a uma leitura do conto *Gente singular* de Teixeira-Gomes»¹³.

Tentando definir o que poderá significar a palavra «leitura», espécie de subgénero da literatura crítica, destacarei antes de mais a vontade de se cingir ao texto, apenas ao texto, na sua totalidade. Trata-se de mergulhar no texto, nas palavras do texto, de uma expedição íntima, de que ainda encontro o eco ou o rasto nessas outras «leituras» recolhidas na coletânea intitulada *Vinte poetas contemporâneos*. No prefácio, sublinho duas declarações de intenção particularmente simples e reveladoras do projecto de David: por um lado, a recusa de transformar o texto em «pretexto», «tendência cada vez mais em voga», é referida, não sem intenção polémica; por outro lado, o esforço no sentido de «criticar as obras *por dentro*». E precisa: «realizar ou tender para uma espécie daquela «crítica imanente» a que se refere Leo Spitzer»¹⁴.

Uma segunda característica da crítica praticada por David Mourão-Ferreira através do exercício da leitura é a da crítica «poética». Trata-se de entrar no texto e, depois de uma análise que designaríamos, prudentemente, por «estrutural», definir um ou vários processos essenciais à escrita do texto em questão. E para precisar o que entendo por abordagem «poética», recorro ao próprio David, numa reflexão feita à margem de um estudo sobre António Sérgio (ao qual devemos voltar, especificando melhor a dupla cronologia apresentada no início deste trabalho). Trata-se, como acontece frequentemente nos textos críticos e ensaísticos de David, de uma citação, de algumas palavras que, no seu fulgor, iluminam a problemática complexa que é abordada. David lembra uma frase de Dámaso Alonso, no seu prefácio à tradução espanhola de *Theory of Literature* de Welck e Warren:

*Somos muitos os que nesta primeira metade do século, espalhados pelo mundo, nos situamos perante o poema [...] para lhe perguntar algo de muito distinto do que no século XIX lhe perguntara: não porquê, como se originou, mas sim o que é*¹⁵.

David acrescenta, para tornar mais precisa a ideia dessa mudança de perspetiva: «esse giro do genético ao estrutural». E considera António Sérgio como sendo «o primeiro», o que nos permite utilizar sem medo a palavra «estrutura» e, simultaneamente, nos estimula a rever a nossa cronologia...

Enfim, terceira e última característica da leitura como ato, prática crítica: ao utilizarmos a palavra «leitura» damos primazia à relação pessoal, subjetiva, com o

¹² MOURÃO-FERREIRA, 1989.

¹³ MOURÃO-FERREIRA, 1992.

¹⁴ MOURÃO-FERREIRA, 1960: 22.

¹⁵ MOURÃO-FERREIRA, 1976: 157.

texto, o que poderá parecer paradoxal para aqueles que se apressam a fazer da análise estrutural uma abordagem crítica dita «científica», neutra, objetiva, o que, evidentemente, não é. Quando a palavra «leitura» não é utilizada, deve-se destacar a palavra «retrato», que David utiliza sobretudo para a obra de Marguerite Yourcenar¹⁶, o que implica, obviamente, um desafio dirigido ao discurso crítico relativamente à obra original, uma tensão entre imitação (*mimesis*, reprodução) e recriação, invenção. Insistimos igualmente, de novo, na ideia de uma crítica que pratica com o texto uma espécie de princípio dialógico, de compreensão interindividual, de relação intersubjetiva, e que está pronta a adaptar-se em função de cada texto considerado na sua singularidade. E esta não é a menos importante das lições que, como crítico, David Mourão-Ferreira nos legou: não há uma chave universal para abrir todos os textos, não há um método único.

Se tivesse de caracterizar o processo (não ousou dizer método) de abordagem crítica de David com uma palavra, recorreria a um pequeno mas luminoso artigo de Jean Starobinski intitulado «*Le texte et l'interprète*», inserido numa obra colectiva intitulada *Faire de l'histoire*¹⁷. Devemos entender aqui a palavra «intérprete» num sentido quase musical, que implica, portanto, o respeito do modelo, do original, uma certa intimidade e proximidade do texto (ou da obra musical) e, ao mesmo tempo, a distância ou a diferença, simultaneamente criadora e traidora, um pouco como se diz a propósito do tradutor: *traduttore traditore*. Jean Starobinski analisou profundamente a posição original do crítico, utilizando de maneira significativa o paradoxo e o oxímoro. Nesse texto, fala de uma «contemplação compreensiva» de uma «junção de rigor metodológico com disponibilidade reflexiva», em suma, uma atitude complexa e exigente referida, aliás, por Álvaro Manuel Machado no seu livro *A arte da crítica*¹⁸.

O que quis sublinhar, a partir de uma série de textos de Starobinski, série que começa em 1946 com um estudo sobre o poeta Pierre-Jean Jouve e que se prolonga até aos dois volumes de *L'œil vivant*, foi a diferença estabelecida por Starobinski entre a interpretação no sentido musical do termo e a interpretação considerada como abordagem hermenêutica, sobretudo em «*Psychanalyse et littérature*»¹⁹. A preferência de Starobinski vai, sintetizando, mais para a primeira possibilidade do que para a segunda, na medida em que esta pode levar, não a interpretar, mas a «sobreinterpretar». Trata-se, para o crítico, de saber acolher (como para o poeta) e de assegurar uma «passagem» (outra maneira de designar a leitura) na sua função de mediação e na sua razão de ser, que é um «acto de conhecimento». É a «metamorfose» do discurso crítico que leva à revelação do texto na sua originalidade, mas também na sua singularidade, conferidas pelo olhar, a relação crítica, o trabalho de leitura do crítico.

¹⁶ MOURÃO-FERREIRA, 1988.

¹⁷ STAROBINSKI, 1974.

¹⁸ MACHADO, 2011.

¹⁹ STAROBINSKI, 1970.

A distinção estabelecida por Starobinski entre dois tipos de interpretação poderá, talvez, permitir-nos situar melhor, se não o que é a crítica para Eduardo Lourenço, pelo menos aquilo que creio perceber das intenções do crítico. De facto, é uma tentativa de situar Eduardo Lourenço numa perspetiva hermenêutica, dado o trabalho empreendido por este crítico e ensaísta desde há vários decénios. Mas é evidente que uma hipótese como essa perante uma obra tão densa e complexa deve ser devidamente esclarecida e aprofundada.

Notemos, antes de mais, que o discurso crítico de Eduardo Lourenço não exclui a prática judicativa, ou seja, o juízo de valor. Assim, por exemplo, ele não hesita em formular reservas quanto a este ou àquele romance. É o caso de *Mudança* de Vergílio Ferreira:

*Um livro pode não ser perfeito e ser um grande livro. Mudança aparece-nos hoje, e em parte graças ao futuro do seu autor, como um romance ainda escravo de um passado que ele ajudara a sepultar. Contudo, é um grande romance*²⁰.

Além disso, a preferência dada às «leituras» não o impede de se dedicar a estudos que relevam de uma certa história literária, mas considerada como uma espécie de poética histórica, de história das formas (voltaremos a esta palavra fundamental). É assim que a última parte de *O canto do signo* é consagrada àquilo a que chama «metamorfose da ficção portuguesa». Note-se, enfim, que se uma das características evidentes da crítica de Eduardo Lourenço é o discurso sobre «textos», obras, ele está, no entanto, longe de partilhar o fascínio ou o entusiasmo por aquilo a que chama «obsessão da textualidade», «o texto como textura»²¹. Esclarece, portanto, a sua posição de crítico nos seguintes termos:

*É inútil buscar na génese, na biografia, na realidade social o ser de uma «realidade» cuja matéria é linguagem em luta consigo mesma. [...] Não há, pois, outro horizonte que esse da Forma Literária [com maiúsculas, note-se!] — una e múltipla e indefinida — como referência do exercício espiritual da crítica*²².

Desta maneira, fica circunscrito o quadro do trabalho intelectual tal como o entende Eduardo Lourenço. A atenção é dada prioritariamente ao elemento puramente

²⁰ LOURENÇO, 1994: 102.

²¹ LOURENÇO, 1994: 67.

²² LOURENÇO, 1994: 45.

estético, ou melhor, poético: a Forma. E não resisto a citar esse princípio repetido por Marcel Raymond, chefe de fila de uma escola de críticos que, de facto, nunca o foi, a chamada «Escola de Genebra», ao afirmar que o ato crítico define-se a partir de uma proposta simples do historiador de arte Henri Focillon: «Tomar consciência é tomar forma», princípio que é válido quer para o trabalho de criação quer para o trabalho crítico, o qual, aliás, se situa na sequência daquele. Em segundo lugar, o próprio trabalho crítico é considerado um «exercício espiritual», fórmula que tende igualmente a eliminar qualquer fronteira entre a escrita poética e a escrita crítica.

Por interessantes que sejam estas declarações e estes princípios, continuamos sem ver o que pode justificar a dimensão hermenêutica atrás sugerida. Adiemos, de novo, a resposta possível, assinalando que um dos méritos da reflexão crítica de Eduardo Lourenço, fortemente marcada por uma consciência de autocrítica, é de estabelecer os limites de atividade crítica, que se revela, de facto, a um certo nível, como compreensão da obra. Eduardo Lourenço é o primeiro a duvidar e a pôr reservas a esta teoria, a esta pretensão de compreender totalmente a obra literária, que é a própria essência da crítica: «O verdadeiro crítico é aquele que *não compreende* [em itálico no texto] a obra e antevê (um pouco) as razões por que não pode compreendê-la»²³.

Não acredito, de maneira nenhuma, que haja nesta afirmação uma espécie de jogo, de falsa modéstia ou ainda de coqueteria intelectual. E não resisto a aproximar esta declaração das de Starobiniski, o qual também se mostra reservado quanto àquilo que se designa por «compreender» um texto literário. A partir do momento em que se trata de apreender «formas» estéticas, tem de se admitir que aquilo a que chamamos o «sentido» de um texto literário, poético, não remete para qualquer significado, antes dizendo respeito essencialmente à lógica criadora, à escolha de uma forma, de um género, de uma opção temática, de uma orientação do imaginário. Precisemos ainda que a própria análise de uma pretensa «mensagem» passa pelo exame daquilo a que se poderá chamar, por comodidade, criação da forma. Até certo ponto, a atitude de Eduardo Lourenço pode ser comparada à do autor de *Forme et signification*, Jean Rousset²⁴, o qual pratica uma leitura formal sem, no entanto, se submeter a qualquer formalismo.

Hermeneutismo situado apenas ao nível da «forma», da intenção formal, da lógica de uma invenção poética: eis o que poderia ser a resposta imediata possível ao problema que pusemos. Avancemos ainda um pouco, sugerindo que a atitude crítica de Eduardo Lourenço procede por «aproximações» sucessivas. A palavra remete para um crítico, o francês Charles du Bos, o qual, pelo seu psicologismo, não tem nada a ver com a abordagem da obra literária levada a cabo por Eduardo Lourenço. No entanto, retenhamos a palavra «aproximações» o que nos poderá permitir considerar um conjunto

²³ LOURENÇO, 1994: 51.

²⁴ ROUSSET, 1962.

de artigos sobre uma obra ou um autor como «ensaios», esboços, no sentido pictórico do termo. Citarei, pelo menos, um exemplo que vai no sentido proposto. Ao falar do romance segundo Vergílio Ferreira, Eduardo Lourenço considera o personagem como um primeiro nível, um elemento essencial para entrar no universo do romance: «Já é um progresso nessa aproximação do que em princípio é e deve ficar *impenetrável* [...]»²⁵.

Devemos considerar o discurso crítico de Eduardo Lourenço como uma espécie de estratégia, uma tática de cerco, no sentido militar do termo, aplicada ao texto: daí os avanços sucessivos, por vezes os recuos ou as nuances, os desvios, mas o próprio objetivo de definir um projeto estético, poético, implica uma sequência sem fim verdadeiro de aproximações, que só terminará por decisão arbitrária do crítico. Perante esse romance inclassificável que é *A sibila*, de Agustina Bessa-Luís, Eduardo Lourenço arrisca falar de «neo-romantismo» e, afinal, é esta intuição primeira que vai influenciar uma série de leituras. Mas há ainda a classificação de «*desconcertante*» aplicada a Agustina a propósito de outro romance, sendo a leitura levada a descobrir outros horizontes, sem, no entanto, pôr em causa a primeira abordagem. Assim, de artigo em artigo, uma sequência de aproximações permite cercar (volto ao termo militar) um texto, uma obra que, embora esteja em evolução permanente, se baseia em alguns princípios essenciais (uma escrita, um tema dominante...), princípios que perduram e, simultaneamente, se alteram, metamorfoses de uma escrita que justificam outras tantas, as das leituras sucessivas do crítico.

Poderemos ilustrar este princípio das «aproximações» através de leituras parciais com o conjunto de estudos consagrados por Eduardo Lourenço a Fernando Pessoa²⁶. As diversas abordagens são outras tantas variações (no sentido musical do termo) sobre alguns elementos básicos de uma obra: por exemplo, a morte de Antero. Primeira abordagem²⁷, contemporânea da coletânea (2000), na qual o tema da noite (o fascínio anteriano pela Noite) é associado e oposto ao da morte, que se exprime «no mais negro e inexpugnável verso da nossa língua: Morte, irmã coeterna da minha alma». Outra abordagem, na outra extremidade do volume, ligeiramente anterior: «A Morte — a nossa morte — não tem conteúdo. A poesia de Antero é a tentativa lograda e malograda para dar voz a essa intuição»²⁸.

O ensaio crítico em Eduardo Lourenço deverá ser considerado nas duas aceções que tem em francês: género literário e ensaio/tentativa de se aproximar, não de um sentido mas talvez de uma verdade poética. Perante a impossibilidade de definir o género «ensaio», Starobinski recorreu a uma etimologia alusiva: de *essai* (ensaio) passa para *essaim* (enxame), propondo a ideia de um texto como «enxame verbal que

²⁵ LOURENÇO, 1994: 97-98.

²⁶ LOURENÇO, 1986; LOURENÇO, 2000.

²⁷ LOURENÇO, 2000: 12.

²⁸ LOURENÇO, 2000: 179.

se liberta e expande em vários sentidos»²⁹. Assim, cada ensaio de Eduardo Lourenço pode ser considerado uma tentativa, sempre surpreendente, de libertar, de expandir as palavras e as ideias, até as imagens, de maneira a aproximar-se mais intimamente de um texto que, em parte, permanecerá sempre secreto.

Não procurei, de maneira nenhuma, dissimular as características atribuídas aos trabalhos críticos aqui referidos no seu conjunto. Julgo, no entanto, que algumas linhas orientadoras predominantes se destacam, permitindo ler (e ligar entre si) melhor essas três formas de pensamento crítico através das quais o ensaio se exprime. Primeiro, uma vontade de privilegiar o texto literário, sem, no entanto, ignorar o contexto, mas também sem fazer intervir considerações estranhas ao domínio da escrita e da invenção poética. Em segundo lugar, uma abertura total às abordagens e métodos críticos conhecidos, sem dúvida nenhuma assimilados, mas não mobilizados quando se trata de levar a cabo a «leitura», a qual permanece uma espécie de... frente a frente a três: o texto, o crítico e o leitor, sendo o crítico, antes de mais, um leitor entre outros. Dessa maneira, é feito um contrato com este, contrato que, de maneira tácita mas imperiosa, obriga o crítico a cingir-se à realidade do texto. A palavra «contrato» pode, aliás, ser substituída pela palavra «relação», já utilizada e que foi consagrada por Jean Starobinski.

Voltemos, portanto, a esta palavra, a este conceito da crítica, tanto mais que a encontro nos escritos de Maria João Reynaud, no final da sua densa introdução à tese a que já aludi no início. A citação que faço agora e que me serve de conclusão, resume, parece-me, o essencial daquilo que foi o objetivo principal dos críticos evocados ao longo desta comunicação e define o tipo de crítico que tentei delinear:

A relação do leitor com o texto estabelece-se, pois, nessa pura distância que torna possível a sua comunicação com a intimidade da obra, até àquele grau de intensidade em que, ao tentar reconstruir «l'expérience hasardeuse du livre» [citação de Maurice Blanchot], o percurso de leitura se configura como uma segunda génese³⁰.

Vê-se, assim, até que ponto esta relação implica, por parte do crítico, uma aposta audaciosa. Longe de ser a mera aplicação de uma teoria, de que o texto seria apenas uma ilustração, a leitura crítica assim concebida permanece um desafio perante esse mistério luminoso que é a criação literária.

²⁹ «Cahiers pour un temps» (1985). Paris: Centre Pompidou, n.º 5.

³⁰ REYNAUD, 2000: 58.

BIBLIOGRAFIA

- «CAHIERS pour un temps» (1985). Paris: Centre Pompidou, n.º 5.
- LOURENÇO, Eduardo (1986) — *Fernando, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- ____ (1994) — *O Canto do Signo: Existência e Literatura*. Lisboa: Presença.
- ____ (2000) — *A Noite Intacta: (i)recuperável Antero*. Vila do Conde: Centro de Estudos Anterianos.
- MACHADO, Álvaro Manuel (2011) — *A Arte da Crítica*. Lisboa: Presença.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1969) — *Tópicos de Crítica e de História Literária*. Lisboa: União Gráfica.
- ____ (1976) — *Sobre Videntes*. Lisboa: Dom Quixote.
- ____ (1960) — *Vinte Poetas Contemporâneos*. Lisboa: Ática.
- ____ (1988) — *Marguerite Yourcenar: Retrato de uma Voz*. [Lisboa]: Rolim.
- ____ (1989) — *Sob o Mesmo Tecto: Estudos Sobre Autores de Língua Portuguesa*. Lisboa: Presença.
- ____ (1992) — *Tópicos Recuperados: Sobre a Crítica e Outros Ensaios*. Lisboa: Caminho.
- NEMÉSIO, Vitorino (1985) — *Conhecimento de Poesia*. Bahia: Universidade.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (2001) — *Portrait du Critique en Vertumne*. In GAGNEBIN, Maurielle; SAVINEL, Christine, eds. — *Starobinski en Mouvement*. Seyssel: Champ Vallon.
- ____ (2014) — *Expérience critique et «expérience formelle»*. In CHARDIN, Philippe; ROUSSEAU, Marjorie, dir. — *L'écrivain et son Critique: une fratrie problématique*. Paris: Editions Kimé.
- REYNAUD, Maria João (2000) — *Metamorfoses da Escrita: Húmus, de Raul Brandão*. Porto: Campo das Letras.
- ROUSSET, Jean (1962) — *Fome et Signification*. Paris: Corti.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1997) — *O ensaísmo literário de David Mourão-Ferreira: o ensino, a crítica e o ensaio*. «Revista Colóquio/Letras. Ensaio», n.º 145/146, p. 338-344.
- STAROBINSKI, Jean (1974) — *Le texte et l'interprète*. In NORA, Pierre; LE GOFF, Jacques, dir. — *Faire de l'histoire: Nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*. Paris: Gallimard, t. II.
- ____ (1970) — *L'Œil vivant*. Paris: Gallimard.