

## CRÍTICA E MELANCOLIA

RICARDO DE SOUZA CRUZ (Mestrando em Teoria Literária)

### 1. INTRODUÇÃO

*De um romance é possível aceitar, em último caso, que não seja contada a história que nele devia ser contada; mas de uma obra crítica, pelo contrário, costuma se esperar resultados ou, no mínimo teses a demonstrar e, como se diz, hipóteses de trabalho.*

(AGAMBEN, p.9, 2007)

Há na crítica de arte um compromisso exclusivo com a verdade? Podemos fazer uma crítica que não diga aquilo a que se propõe, mas exatamente o contrário? Responder a estas perguntas pode inicialmente parecer tarefa fácil, pela aparente obviedade. No entanto, não é tão simples assim, pois, afinal, são questões primordiais para entender qual o papel da crítica ao se aventurar pelo arenoso terreno da arte, e, uma vez nele, percorrer também seu difícil adro. A epígrafe acima, afirmação que inaugura o livro *Estâncias*, de Giorgio Agamben, é muito mais uma provocação do filósofo, que pretende questionar este pensamento, tornado hoje lugar comum, do que uma declaração com a qual pudesse concordar passivamente.

Para o autor, esta frase é prova de que houve na tradição ocidental uma ruptura entre crítica e poesia, retirando desta o seu lado crítico e daquela o que há de criativo. A poesia não é, portanto, só sensibilidade, assim como a crítica não é só racionalidade. Mas, de todo modo, já se estabeleceu a separação, e qualquer aproximação que se faça

entre ambas, através de uma ponte imaginária construída pelo pensamento e pela paixão, haverá de se considerar esta cisão.

A metáfora criada por Agamben da relação entre o amante e seu objeto de desejo, nos ajuda a entender a inacessibilidade do crítico em relação à obra de arte. O filósofo possibilita essa analogia devido à riqueza filológica que empresta ao estudo do conceito de *acedia*. A todo o instante, consegue encontrar, em sua digressão sobre este pecado medieval, meios de aludir à maneira como ocorre o impossível encontro entre crítica e arte.

Logo no início do capítulo sobre "O demônio meridiano", encontramos como definição de acídia algo que "instila na alma" (AGAMBEN, p. 21, 2007) a morte. O pecado sem perdão, que se estende sem cessar, pois aquele que ela acomete não consegue livrar-se de tal paixão. Kierkegaard, em *O desespero humano*, diz ser o pecado renovado em sua própria permanência. Para tanto, é preciso que o pecador dê continuidade ao seu pecado. É essa extensão que garante a infração maior, pois "permanecer no pecado, é renová-lo, é pecar" (KIERKEGAARD, p.261, 1979). Devido a essa impossibilidade de remissão do pecado da *acedia*, torna-a o maior dos pecados: aquele que não tem perdão. O arrependimento convive com o pecado. Nenhum dos dois pode se esquivar. Um depende do outro para completar a angústia acidiosa.

O acidioso carrega consigo o difícil fardo de estar vivo. É com ele que pode desejar sua morte. Quer somente aquilo que não pode ter enquanto existe. Precisa manter-se no estado de vivente para sonhar com sua queda. Mesmo se desejasse a felicidade (e é possível que a queira), a *acedia* garante um flerte letal. É como se a morte deixasse de ser caveira e tornasse bela jovem desejada, promessa de alegria, vida abundante sob um sol de calor ameno e perfeita claridade.

## 2. A ALMA: MORADA DA MORTE

*Em boa verdade, não há ensaísmo feliz. Na sua essência é uma escrita do desastre, pessoal ou transpessoal. Para ser mais justo, é uma estratégia natural para tempos calamitosos, como os de Montaigne, precisamente em que duas ordens de certezas opostas e igualmente imperiosas, exigiam o sacrifício do intelecto e da vontade.*

(LOURENÇO, p. XII, 1987)

Escrita é morte. A escrita do pensamento ou a escrita do fogo. Esta última, Bachelard chama de destruição que renova e não apenas muda. Olhar o fogo é contemplar a alma, e o que tem nela de bom e de ruim. O ensaísta fala daquele que vê o fogo e, ao observar quem o contempla, também é ele mesmo quem se encontra nesta posição. Uma ação semelhante à ação da morte. Morrer é entregar-se ao calor do fogo. Dentro da terra, o fogo permanece como quentura que afaga e sufoca. O pensamento do morto já não pode mais pensar, mas seu corpo é mais do que nunca capaz de sentir. O ensaísta possui ainda um corpo vivo, um coração batendo, e, portanto, ao falar de seu eu que habita sob a terra sente o calor do corpo com o pensamento, da mesma forma que pensa a agonia da alma com o sentimento.

Se ambas, crítica e poesia, podem flertar com a morte, o que difere o motivo do poeta e do ensaísta é o fato de que no primeiro a consciência de ser ele mesmo um contemplativo é casual, não é (ou não precisa ser) uma regra. Nem todo artista, embora esteja nesta posição, vê-se diante do fogo. O poeta é a chama que contempla. O crítico poderá sê-lo caso este seja o seu destino. O ensaísta debruça sobre as chamas frequentemente com medo de queimar-se. O escritor teme não mais arder quando entra em crise, ao menos aquele que sabe que é o fogo que o acalenta.

Uma questão primordial em Bachelard, e que está também em *Estâncias*, é a

importância do não-rigor científico que deve haver no olhar do crítico. O sujeito deve procurar no objeto algo que reconhece em si próprio. Encontrar naquilo que observa um olhar perscrutador voltado para ele mesmo. O não-rigor deve ser visto como uma outra forma de rigor. Transforma-se nisto quando se descobre método. Inicia o processo pelo caos das entranhas e não pelo recato de seu meio social externo e organizado, de onde em geral pretende partir a ciência. É ele mesmo também obra exposta que não se mostra. O olhar científico de bisturi gélido anseia pelo extraordinário. O crítico tem sede do que é humano. Quer encontrar numa obra o que qualquer um poderia ter dito, mas que por acaso não o fez.

Esse acaso não é descaso. Pelo contrário. Trata-se de elemento orientador de uma obra ensaística que quer ser conduzida pela paixão. Encontra nesta seu precioso bem. Matéria-prima que determina sem precisar, que se assemelha sem se igualar, e que se constrói sem se engessar. O acaso não almeja ser. Simplesmente é, no instante em que nasce. Surge como tragédia, que é marco e origem. Recupera o que ainda não aconteceu. Renova o inédito momento da surpresa. Resgata o elemento novo, antiga promessa que se consagra na súbita aparição como filho parido. Como qualquer outra escrita objetiva, o texto do acaso continua sendo uma escrita que não pretende seduzir o leitor, mas sim uma que "obriga o leitor a deter-se em *estações* para reflectir" (BENJAMIN, p. 15, 2004).

O ensaísta, portanto, escreve o que ainda não foi dito daquela forma. Escreve para e não com. O texto que não seduz tem como interlocutor alguém em quem se confia resguardando-se, alguém que equivalha a um amigo íntimo ou a um amante do *écrivain*: este ser que quer, mas não sabe como se comunicar. Para ele, o processo será sempre saboroso e difícil. Os olhos azuis, aparição bendita dos céus, são, no instante seguinte, olhos vermelhos assombrosos à espreita na escuridão. São diferentes olhares de uma

mesma cara: a enigmática face do interlocutor. O destinatário amoroso e exigente. O amante vê sempre o amado como terra estrangeira, ameaça que delicia pela promessa da presença dos monstros imaginários que julga nela habitar. Estranhamento e atração fazem parte de um mesmo sentimento, como na tela de Giovanni Serodine, “que representa o encontro dos apóstolos Pedro e Paulo na estrada do martírio” (AGAMBEN, p.84, 2009). Olhares que se encaram com os rostos tão próximos um do outro, que, junto à intimidade que só pode haver entre dois cúmplices, está também o não reconhecimento mútuo de seus semblantes.

Assim é a escrita. Não se escreve com, por ser ofício solitário. É dessa forma que se trabalha: sem ninguém. Quer companhia, mas, caso a tenha, fracassa em seu texto. Ou então, se há alguém com ele é aquele *outro* de que fala Drummond. O desconhecido que frequenta seu interior e que, na aurora, surpreende desejando-lhe bom dia com um soco no estômago. Tal como Pedro e Paulo, que tornam-se invisíveis um ao outro enquanto seus rostos se chocam.

O espaço literário é o espaço melancólico, território da nostalgia, presente também no universo da crítica. Primeiramente, nostalgia da infância. O adulto descobre que o instante lúdico que inventava no sítio dos avós nas infinitas festas de família é tão solitário quanto o atual instante de invenção. As mãos sujas de terra. O barro penetrando o coração, dando início ao assentamento do destino de um incomunicável. O peito descobrindo o início da tormenta de ser ilha. A borboleta presa aos dedos, solta por um descuido do ofício lúdico. O que sobra é o pó nos dedos. Do voo não se tem mais nada, nem o rastro do caminho indicado. A direção a seguir se revela segredo. O silêncio do enigma é ausência de voz. Voz que se ouve num plano paralelo em terra longínqua. O ensaio é a busca pela voz. Tentativa de escuta. Voz que é música inaudível abrigando a ponta dos dedos do escritor.

Depois, nostalgia da felicidade. Ela própria, um estar feliz. Entrega ao crítico o prazer de escrever com a alegria que nunca se teve, da qual sente saudade, e com seu contrário: a *tristitia*. É o que o faz sonhar com o vale tão almejado, a terra prometida com sua doce musa instalada o aguardando. Mas nunca sabe como chegar ao destino desejado. Só pode agir como um Abraão da Modernidade, que não vê para onde o dedo de Deus aponta no mapa, desconhecendo o lugar que é promessa de seu recomeço. Bachelard diz ser a nostalgia o calor, e a chama do fogo o amor. Esta fogueira afetiva remete à sensação de abrigo:

Sem a lembrança do homem aquecido pelo homem, como uma duplicação do calor natural, é impossível conceber que amantes falem de seu ninho bem abrigado. O suave calor encontra-se na origem da consciência da felicidade. Mais precisamente, é a consciência das origens da felicidade (BACHELARD, p. 58, 2008).

O tempo redescoberto da infância convive com o tempo entediante da maturidade. Épocas que se unem no aguardo à morte. O crítico convive com a nostalgia dos abrigos. O homem protegido no ninho dos amantes vê-se ali solitário na inapreensão de seus desejos. Não obstante, os seios da mãe, também só pode os ter como lembrança. Escreve na casa fria e sem móveis, aconchegada pelo fogo nostálgico da memória involuntária.

Se há que se pensar aqui na memória - e certamente que isto é necessário - é preciso então mencionar ainda o destino, pois aquela não se pode ter sem este. Sempre junto à rememoração está a companhia do destino, mesmo como aniquilamento. Sabotá-lo, catando migalhas de tempo é vê-lo agonizante diante de nós. E é também recuperá-lo. Nosso destino é a própria morte. Recordar é adiar seu instante e alcançá-lo mais rapidamente.

### 3. A FÁBRICA DE BRINQUEDOS E O DOCE ROUBADO

*Uma infância potencial habita em nós. Quando vamos reencontrá-la nos nossos devaneios, mais ainda que na sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades. Sonhamos tudo o que ela poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda. Para atingir as lembranças de nossas solidões, idealizamos os mundos em que fomos criança solitária.*

(BACHELARD, p. 95, 1988)

Um menino queima os dedos na fôrma de bolo da avó. A curiosidade pelo fogo traz a dor e as bolhas na pele fina, ainda pouco ambientada com a ferida e o pus que a consagra. No extremo oposto do planeta um monge ateia fogo contra o próprio corpo e arde até a morte. Hesitação e entrega permeiam o fogo. Atração e repulsa lhe são caras. De prazer e dor é feita sua matéria. A criança aprende a viver com o ardor preso aos dedos por alguns dias. Inicia-se o processo de renovação da pele, tal como ocorre com os répteis. O brinquedo nasce no próprio corpo: bolhas de água que surgem e clamam pela explosão. A avó o repreendendo com a ameaça do terrível castigo da privação do doce favorito. Os minúsculos e inéditos amigos tentando-o para a experiência sedutora. O instinto da destruição e o apelo do desconhecido já comemoram o primeiro pecado. A unha rompe em segredo a frágil cápsula que retinha a invenção líquida do fogo. A ponta da língua toca a gota de mel fabricada. É a vida provando do inocente frasco da morte.

O ensaísta renova a pele das palavras ao rememorar a primeira experiência traumática com o fogo. Nos olhos da alma, as bolhas confundem-se com outras de sabão, formadas pelo sopro da criança no mágico círculo de plástico. A palavra pronunciada torna-se verdade no jogo do faz-de-conta. Diante da madeira encostada no canto da parede, digo: "Eis meu cavalo alado", e a coisa é transformada em ser, e, imediatamente, este ser torna-se outra coisa, pertencente à ordem insólita do impossível. Tal como a boneca cadavérica de Rilke, citada por Agamben. A desesperançada figura

nos faz crer no morto de látex: identificamo-nos com ele. Desejamos encontrar o sorriso guardado dentro do riso de brinquedo. A recepção irônica do semblante da dor nunca se apaga. O rabisco infantil permanece guardado para sempre em nossos corações. A solidão da infância nos contempla com o olhar especial da criança, fazendo com que poetas como Giacomo da Lentini escrevam versos como “os olhos primeiro geram o amor” (*apud*, AGAMBEN, p. 129, 2007).

No mundo adulto, emprestamo-nos nossos olhos de menino, que viam sempre com o corpo inteiro. Conforme observa Agamben, vemos a forma das coisas, e não as coisas pura e simplesmente. Esse eco do passado infantil promove esse olhar corporal. O mecanismo lúdico apazigua a dor trazida com a solidão do adulto. Carregá-la dentro dele acompanhado da reminiscência do que viam seus olhos de criança torna essa dor um pouco mais suportável. Transformar a bolha na pele em brinquedo pode ser momento esquecível na atual vida de um homem, mas é um esquecimento que o atinge com força maior do que um nítido instante lembrado. A lembrança mais poderosa talvez seja a daquilo que já se esqueceu. É com esse sentimento que o ensaísta escreve. Ele quer recordar o que não pode, e suas mãos trabalham no ritmo angustiante do som mudo das coisas, que pertencem a outro cosmos, que já habitam outro lugar.

Há, inevitavelmente, para cada um dos homens, a primeira das coisas. Surge em nosso sonho como uma chave que criamos e possuímos enquanto estamos nele. Ao acordar, não se tem mais posse dela. Podemos vê-la dentro da fechadura do portal que se abre diante de nós, e é agora a ele que passa a pertencer. Não se consegue chegar próximo a ela novamente. Ao sonhar outra vez, a ultrapassamos e também às coisas. Sentimos esbarrá-las em nosso corpo. Temos a sensação de ter tocado a chave, que foi nossa uma única vez. Ilusão que permeia inclusive o instante posterior ao sonho. Sonhamos frequentemente com o nosso despertar do sono e a ilusão dissipada. Os



sonhos são velados pela crença de que nada daquilo que está nele realmente existe. No despertar é que podemos acreditar melhor neles. Passamos o dia vivendo com eles. Recordando em cada gesto a forma que no devaneio possuem as coisas.

Ao dissimular uma cegueira, Oscar, personagem do conto "O calor das coisas", de Nélide Piñon, passa a perceber o mundo ao seu redor de um modo mais verdadeiro. Deixa de ser o pastel obeso que todos desejam devorar, inclusive a mãe e os amigos, e transforma-se em um homem com uma alma. Sua obesidade deixa de ser uma ameaça. Através da falsa condição de cego atrelada a uma capacidade discursiva fora do comum, mas tão falsa quanto a ausência da visão, Oscar é capaz de sentir o calor das coisas, a aura de fogo daquilo que acredita poder tocar, ou mesmo daquilo que sente antes do instante em que prevê o impossível choque. É na maior de suas mentiras que encontra a tão almejada verdade. Antes que cometa o matricídio tão esperado pelo leitor da trágica história, Oscar se faz autor de outro protagonista de sua própria fábula. É através do rapaz cego e inocente que se inventa que deixa de provocar nojo a seus afetos, como também em nós. Constrói um novo mundo para ele e para seus próximos. Deste modo, funda o lugar das coisas, do qual é origem, mas que não tem acesso, por não mais lhe pertencer.

Tanto o sonho quanto a reminiscência privilegiam não o olho, mas o olhar. Como será a lembrança de um cego? A forma de um doce é sentida pela presença de um cheiro acompanhada de uma risada feliz de criança. O gosto líquido na boca aguardando nova colherada. Amarelo e vermelho se misturam no prazer de se ter minúscula mostra da iguaria infantil presa entre os dentes. O olhar demanda lugares. Queremos saber não apenas como era a *madeleine*, e mesmo assim, ao imaginá-la, reivindicamos primeiro sua forma e só depois seu gosto, mas também descobrir em que bandeja encontra-se disposta, trazida por que mãos, vinda de qual corredor.

Essa questão da memória que converte o tempo em espaço é exemplarmente trabalhada por Benjamin, conforme evidencia Susan Sontag em seu ensaio “Sob o signo de Saturno”. Em sua viagem interior, Paris não é para ele qualquer lugar. É uma cidade movente, espelho do teórico e de sua melancolia. Ela se move para fazê-lo se perder. É esta sua função. E Benjamin agradece pela dádiva labiríntica da cidade. Os projetos planejados e os projetos acidentais, de que ela é composta, servem de perdição ao *flâneur*. Nomes de ruas, praças públicas, inauguradas com fita, tesoura e coquetel, convivem com redutos anônimos, feito às pressas, sem nome a fazer-lhes referência. A respeito das ruas e dos caminhos, o autor faz uma distinção entre eles. Pelos caminhos, buscamos a volúpia das distâncias, estamos perdidos sem um guia que nos auxilie. A qualquer instante de dentro da floresta que nos cerca pode surgir um animal faminto. Caminhamos com a angústia da espera daquele que demonstra ter, ao menos para nós, como função o perigo. Nas ruas, o que mais nos amedronta são as máquinas e suas criaturas, “as cabeças de homem” acompanhadas de um bate-estaca, de que fala Freitas Filho, os homens disfarçados com a pele da delicadeza dentro de seus abrigos de concreto. A ameaça está por toda parte. “Pela faixa de asfalto, monótona e fascinante, que se desenrola” (BENJAMIN, p. 560, 2009) somos guiados por nomes, números e datas inaugurais. O perigo mora na ruidosa cidade sustentada pelas ruínas da História. Mesmo em um difícil canto silencioso é possível ouvir ao longe o ruído das máquinas trabalhando. E quando alguma delas para, o gigante dormindo em que se transforma continua a nos vigiar em nossa tentativa de sobrevivência, em nosso eterno intento de nos livrarmos dele. Por fim, descobrimos sozinhos, no despertar assustado de um pesadelo, tal como é o mundo acordado do mais desesperado Terry Gillian: o de *Brazil, o filme*, que viciamos na dependência, e que se encontramos na arte a salvação, é porque ela nos dá a sensação de momento feliz e derradeiro da chegada do Messias. Isso deve-

se ao contato que ela proporciona ao leitor com a experiência da morte. Ele encontra na obra o ato que completará seu destino. É tarefa do ensaísta estar atento para este reconhecimento. Ele não deve iludir ninguém. Apenas escrever com o mesmo ritmo de quem se perdeu no labirinto da História e tem consciência de que não encontrará a saída.

#### 4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond. “O Outro”. In: *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. “O amigo”. In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. In: *Magia e técnica arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. “As ruas de Paris”. In: *Passagens*. Tradução do alemão de Irene Aron. Tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa oficial, 2009.

\_\_\_\_\_. “Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental”. In: *Magia e técnica arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama tragico alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

\_\_\_\_\_. “Sobre o conceito da História”. In: *Magia e técnica arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COELHO, Eduardo Prado. *A mecânica dos fluidos: literatura, cinema, teoria*. Lisboa: INCM, 1984.

KEHL, Maria Rita. "Delicadeza". In: *A condição humana: as aventuras do homem em tempos de mutação*. Adauto Novaes (org.). São Paulo: Agir, 2009.

KIERKEGAARD, Soren A. *O desespero humano*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Unesp, 2010.

LOURENÇO, Eduardo. *Heterodoxia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.

PIÑON, Nélide. “O calor das coisas”. In: *O calor das coisas*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

PY, Fernando. “Prefácio”. In: *No caminho de Swann*, de Marcel Proust. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

SONTAG, Susan. “Sob o signo de Saturno”. In: *Sob o signo de Saturno*. Tradução de Anna Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1986.