

## Miranda ou o espectro da mirada crítica (A invenção teórica na ficção)

Lisa Block de Behar<sup>1</sup>

Tradução: Cláudia Gonzalez Constanzo<sup>2</sup>

A causa é posterior ao efeito, o motivo da viagem é uma consequência da viagem. (J.L. Borges:

**La flor de Coleridge**)

Shakespeare é o historiador da eternidade. Ele não pinta nenhum país, nem nenhum século em particular; pinta a história humana. Nas suas grandes batalhas da idéia pura, a preocupação da cor local e da exata representação das costumes, estava deslocada. Eu tenho aceitado esta lei. Antes de censurar os anacronismos, peço que se olhe bem para conseguir dizer em qual século viveu Próspero. Caro leitor, vede no jogo a seguir um divertimento de ideólogo, não uma teoria, uma fonte de imaginação, não uma tese de política. (Ernest Renan: **Caliban.**)

Faz muito que se fala da teoria como viagem, uma virada, mais precisamente, se se consideram, no interior do mesmo campo semântico, o viés de uma interpretação à deriva ou orientada por um dique, um “*brise-mer*” – em português quebra-mar, a *jetée* como a chama Derrida em francês – essa construção marítima especulativa que canaliza o mar e dá uma direção ao sentido das correntes marinhas, ou de um discurso. A presente interpretação tem relação com esses “*quebra-mares*”, com as viagens do descobrimento ou da invenção, com a corrente que não distingue vantagem, vai e vem “*como o ar no céu e a mar na mar*”, como os textos que se lançam, sem muito cuidado sobre outros textos, como a teoria na ficção, maneiras de saber, de ver, de uma imaginação americana, na qual “*Escrever sobre escrever é o futuro de escrever*”, a dupla previsão através da qual Haroldo de Campos – tão próximo do espanhol – vê e escreve, diz e antecipa.

Talvez seja conveniente enunciar o título com um ponto de interrogação, e fazer uma pergunta sobre quais poderiam ser os atributos de um discurso crítico latino-americano; perguntar-se se este fim de século, onde tantos fins se unem, pode ser a instância cultural apropriada para reivindicar mais uma vez a parte

<sup>1</sup> Ciencias de la Comunicación-Universidad de la Republica del Uruguay

<sup>2</sup> Instituto de Letras-Universidade Federal do Rio Grande do Sul

privilegiada deste século, ou se, partindo da atenção do leitor por um novo historicismo, o interesse visível pela crítica era previsível. Do autor à obra, da obra ao leitor, do leitor à crítica, a apreciação crítica como a comunicação descrevem um itinerário que acaba não acabando porque, pelo fato de que na última etapa estejam incluídas as etapas precedentes, sua própria dinâmica o remete ao início. Não é necessário dizer que a categoria de autor está presente no texto crítico, uma presença dupla porque o crítico se ocupa de analisá-la ou porque o crítico é um autor, porque essa dualidade se escuta na obra que se oferece ao exame e que, ao mesmo tempo, se confunde numa mesma escritura na própria obra do crítico: porque o crítico é de princípio um leitor que, por sua vez, é lido; de ser lido, ele se torna, por sua vez, também, autor; e assim a recursividade do percurso nem se interrompe nem se fecha.

De outra parte, não se trata de reclamar a propriedade de um domínio geográfico que, embora seja continental, não deixaria de ser provincial, nem de marcar as fronteiras territoriais onde as alfândegas policiais ou disciplinares autorizariam ou não a circulação universal dessas obras. Trata-se de persistir no levantamento contra a dependência cultural – que é real ou temática – contra a falta de um pensamento americano forte – quando esta falta é uma carência planetária –, contra a imitação de uma filosofia aceita como estrangeira; desde essa persistência a proposta é observar a interação interativa entre escrituras vizinhas, as coincidências, teóricas e estéticas do saber, e da criação que, nesses últimos anos, assemelha gêneros diferentes numa mesma entidade textual.

## UMA HISTÓRIA PARTICULAR

Sabe-se que, desde as primeiras épocas da colônia, as disposições da Inquisição interditaram a importação ou a edição de obras de ficção. Porém chegavam na América, nas adegas dos galeões da Rota das Índias, livros que tratavam de ciência, de física e de matemáticas, de grego e latim, de temas religiosos e filosóficos. Sob os termos da lei, os “*livros de romances e de historias inventadas*”<sup>3</sup> eram interceptados pelos freqüentes Decretos Reais. Em 4 de abril de 1531, a Casa de Contratación envia um decreto real para impedir a chegada às Índias dos “*livros de romance e histórias fúteis e de espírito profano, como o Amadis e outras por que essa seria uma prática ruim para os índios que soubessem ler; dedicando-se a estas novas leituras eles desatenderiam os livros de sadia e boa doutrina, e, pela leitura do que está contida nas histórias mentirosas, eles aprenderiam maus costumes e vícios*”<sup>4</sup>. A severidade das exclusões, como se sabe, acabou sendo justificada por alguns comentaristas, que reconheciam que, num certo grau, “*os espanhóis estavam abrindo para os índios as grandes portas da*

*cultura européia*”, pelo que, se estas ordenanças proibiam “*os livros de romance, os temas profanos e as fábulas*”, elas o faziam “*para proteger aos Índios que, vista sua ignorância dos costumes dos espanhóis, colocados perante livros de imprensa, poderiam perder a fé na palavra impressa e, portanto, nas Escrituras*”. Em 1536, A Rainha queixava-se de que “*a realização de tudo isso não tinha recebido a atenção devida*”<sup>5</sup>. Às vezes se chegou até desculpar as severidades da censura da Coroa espanhola assinalando que: “*a fúria de perseguição de livros era universal*” e que não estava, pois, limitada nem as Índias, nem a essa época. Por exemplo:

“O Padre Labat voltando de uma breve jornada na ilha de Saint-Thomas, na alva do século XVIII, comprara um conjunto de livros que tinham levado para lá os holandeses. ‘Eu pedi para mim estes livros – escreveu – menos para lê-los do que para impedir que fossem lidos por (os índios), e que fizessem impressão sobre espíritos moles e bastante inclinados à perdição. Eu os folhei durante a viagem e os lancei no mar ao tempo que os lia’”<sup>6</sup>.

Estabelecidos esses precedentes, não era impossível prever que, muitos anos depois, a ficção conseguiria atingir nesses territórios seu maior grau de expressão. De outro lado, manifestou-se um relaxamento progressivo das categorias genéricas e regionais e uma indiferença em relação à localização ou à origem, privilegiando um “*mundo literário comum*”. A maneira de parábola desta situação, basta lembrar, entre muitos exemplos, a aparição no Río de la Plata, nos anos vinte, das *Inquisiciones* (1925) de Borges, ensaios nos quais a tentativa é de suavizar os termos de “*sambenitos y humareda*” (NDT: o *sambenito* é o casaco que se colocava nos condenados da Inquisição; a *humareda* é coluna de fumaça que saía da fogueira). Porém, tratando-se de Borges, os riscos da literalidade não deixam de ser irônicos ao ponto de que suas próprias *Inquisiciones* foram submetidas às mesmas censuras que mostraram. Ele mesmo tentou, no princípio, interditar a circulação do livro, para, depois, excluí-lo de suas *Obras Completas*. Sem ignorar as incontínuas da *reproductibilidad* mecânica, ele fez o que ele podia por evitar a conservação do livro: depois da destruição dos exemplares que ele conseguiu, até o gesto contraditório de comprar no sebos, de confiscá-los para fazer o mesmo, ou retomar o mesmo caminho mas em sentido inverso, escrevendo outros livros para contrabalançar os primeiros por uma alteridade que ele podia gerar a seu gosto. Mais tarde apareceram *Otras Inquisiciones*, que se diferenciaram de maneira ambivalente das perseguições praticadas pelo tribunal eclesiástico, já que elas deslocavam as primeiras “*inquisições*” mediante novas pesquisas, eludindo as

<sup>3</sup> Goerge Baudot, *La Vie quotidienne dans l'Amérique espagnole au temps de Philippe II*.

<sup>4</sup> Reyes Abadie, A, Vazquez Romero, *Crónica General del Uruguay*, t. L: El Nuevo Mundo, Montevideo, de. De la Banda Oriental.

<sup>5</sup> Salvador de Madariaga, *Cuadro histórico de las Indias*, Buenos Aires, de. Sudamericana, 1945, p. 238.

<sup>6</sup> Salvador de Madariaga, *Cuadro histórico de las Indias*, Buenos Aires, de. Sudamericana, 1945, p. 239.

doutrinas que propugnam os escritos anteriores ou conseguindo sem querê-lo, contribuir para apagar “a terrível flama do saber absoluto”<sup>7</sup>. A imaginação racional de sua escritura iniciou uma forma literária que é um reencontro com a interpretação, sem recusar, dentro da especulação, o espetáculo, na reflexão, o reflexo, nem na teoria a imaginação. Não falarei aqui da invenção de um gênero, apenas porque, por causa de seu duplo engajamento entre a imagem e a idéia, não era importante para Borges distinguir entre os gêneros, os cânones ou os códigos, essa convenções que Christian Metz chamava as máquinas sociais de conteúdo histórico e social: “Nomear, classificar: aqui começa nosso problema, o das taxinomias culturais”<sup>8</sup>. Nas “Advertências” paradoxais que faz figurar Borges no final das *Inquisiciones*, ele se propõe a recorrer a “uma retórica que não partirá da adaptação dos sucessos literários atuais às formas já pré-estabelecidas da doutrina clássica, mas de sua direta contemplação (...)”<sup>9</sup>.

### UMA ESCRITURA DE ENTREMEIO

Depois dos numerosos dados reunidos por Emir Rodríguez Monegal, pela primeira vez em *Borges par lui-même* e mais tarde em outros livros, seria superficial marcar que M. Blanchot, M. Foucault, J. Derrida, G. Genette, como J. Baudrillard, H. R. Jauss, E. Levinas, J. Barth, P. De Man, H. Bloom, G. Vattimo, J. F. Lyotard, U. Eco, J. Bessière e tantos outros pensadores, escritores e realizadores desta segunda metade do século partem das reflexões e das ficções de Borges. Tudo passa por Borges, ele é a passagem obrigatória, movimento e causa inicial. Tão numerosos têm sido os poetas, teóricos e críticos que se têm ocupado da imaginação de Borges que ela tem acabado por ocupar o mundo. Não é por nada que um crítico norte-americano<sup>10</sup> fez a proposição de elevar o nome de Borges ao nível de emblema de nossa época. Eu pretendia anexar a este emblema a inscrição “*ante litteram*”, mas isso é outra história.

Aliás, mais do que sobre a discussão teórica, sobre a validade ou a caducidade dos sistemas, nos avances de uma “*anarquia epistemológica*”, corresponderia apoiar a pesquisa sobre as mudanças de uma história cultural determinada que privilegia esse primado crítico. Poder-se-ia perguntar sobre uma tentativa de “*invenção*” ao segundo grau do discurso crítico na América Latina, que não se limita à existência de uma categoria textual reconhecida – discurso que é mais do que um gênero porque é mais e menos do que dois gêneros, estando a meio aminho entre um e outro; poder-se-ia, enfim, confirmar a “*graça*” da imaginação de Borges na qual se contratam (o termo não é apenas feliz) o pensamento e o conhecimento como formas da escritura poética.

<sup>7</sup> Maurice Blanchot. *L'Entretien Infini*, Gallimard, 1969, p. 35.

<sup>8</sup> Ch. Metz. “Le perçu et le nommé”, *Essais sémiotiques*, Paris, Klincksieck, p. 132.

<sup>9</sup> J. Borges, *Inquisiciones*, Buenos Aires, de. Proa, 1925.

<sup>10</sup> Gregory Ulmer, *On Puns*, New York, J. Culler de., 1988.

Sem nos arriscar repentinamente nessa “*prática metonímica da história*”<sup>11</sup>, que autorizaria uma obra singular e um único nome próprio, diremos que a imaginação intelectual de Borges antecipa e condensa a ficção e o saber de meio século, pelo menos. Se a obra magistral da narrativa, da poesia, do ensaio, escapa às facilidades da periodização ou da classificação por gêneros que transcende o gênio, a crítica, enquanto crítica, não resiste ao tempo. Também não se trata de depreciar a teoria como o fez Collini atribuindo-lhe, o sucesso individual na vida acadêmica americana, norte-americana, aa qual (a diversidade cultural e os princípios de mercado) “*tem contribuído a fazer dessa massa de reflexão a segunda ordem que nomeia a palavra ‘teoria’ a areia intelectual central, onde nascem as reputações e onde acontecem as batalhas de poderes e de estatutos*”<sup>12</sup>. Porém, um atributo que distingue a escritura de Borges não se encontra nem na mirada teórica, nem na abertura para doutrinas filosóficas diversas, nem numa crítica do pensamento o do juízo que resolveria – ou não – as intrigas narrativas ou a verdade de sua poesia.

Talvez, a invenção poética de Borges esteja nas suas aspirações latino-americana e universal, a busca de uma escritura transgressora, de uma transgressão que, quer dizer, no seu primeiro sentido, “*passagem para o outro lado*”, através de quadros, margens, fronteiras, uma maneira de “*passar além*”, uma transcendência no momento, no qual ela levanta os limites – que são requeridos por toda definição – os faz desaparecer. Além dos gêneros literários tradicionais, esta escritura vence ou suspende as definições entrecruzando as categorias. Além das funções específicas atribuídas ao leitor e ao crítico, ou ainda, ou finalmente ao autor e ao leitor, sua escritura sobrepõe as funções que se supõem como exteriores ao universo textual; ela as introduz, as entrecruza e acaba por confundi-las nas funções propriamente textuais de narradores e personagens. Além da possível distinção entre domínio do pensamento e domínio da imaginação, sua escritura opera os deslizamentos entre fronteiras disciplinares, literárias, filosóficas, ou entre teoria e poesia, ou entre história e ficção, misturando-os, ou entre a realidade e sua representação, ou entre a vigília e o sonho, ou entre os tempos que não diferem, retroagem ou coincidem na sua desapareição num instante, que por sua falta de tempo, não se diferencia da eternidade. A escritura de Borges apaga as diferenças entre nomes (espanhol: *nombres*) e números (espanhol: *números*)<sup>13</sup>, fazendo do mesmo outro, fazendo da alteridade uma identidade, um e outra igualmente incertas.

Nesta estética “*sem limites*” de Borges, são tanto as palavras quanto as coisas que se confundem, invalidando uma oposição que não deveria ser irônica.

<sup>11</sup> A. De Libera, *La Querelle des Universaux: de Platon à la fin de Moyen Age*, Paris, Le Seuil, 1996, 25.

<sup>12</sup> U. Eco, *Intrepretations et surinterprétations*, Paris, Puf, 1996, p. 24.

<sup>13</sup> O texto brinca com as palavras francesas “*nom*” e “*nombre*”. (NT)

Oferece-se, assim, uma falta de limites que atinge à perfeição, e partindo de lá se verifica a coincidência entre o acabado e o indefinido.

Devido a seu caráter transgressor, um cânone, um modelo estético como esse de Borges opera a revisão de cânones constringentes e contrapõe um desafio: sem por isso excluir os mestres, Borges ilumina autores pouco conhecidos ou desconhecidos, dá vida para outros que, como J. Hládík, dramaturgo prisioneiro em Praga, ou como Pierre Ménard, crítico e romancista em Nîmes, que fazem de sua existência literária uma paródia da literatura universal, que inclui, entre outras glórias, o estatuto de um autor que não existe, ilustrado por uma obra que também não existe ou que não é a sua, marcos de uma poética negativa – propriamente apofântica – que, como a teologia negativa, configuram o imaginário crítico e teórico de nossa época. Borges resumiu numa única figura todas as funções literárias: como ele mesmo, Ménard é um leitor, um crítico, um autor, um tradutor, uma personagem. Ele existe por/para Borges, e a proposição vale como expressão da causa, da substituição e da multiplicação: Borges por Ménard, um autor por outro autor que não existe; como uma multiplicação por zero, a cifra que reúne todas as cifras, as esgota, as suprime.

Esta desapareição numa pluralidade de funções que são contíguas à sua é muito anterior à célebre “morte do autor” – o veredicto é de Barthes que o pronuncia partindo de teorias muito conhecidas da escritura<sup>14</sup>. Logo depois, partindo da mesma noção de escritura – embora a recusa de certa maneira – Foucault pronuncia uma condenação semelhante<sup>15</sup>, fazendo referência ao apagamento do autor. Esses não foram os primeiros avisos necrológicos nem os mais lapidários.

O desaparecimento das oposições que determinam as diferenças sistemáticas de doutrinas mais rígidas que rigorosas, o desaparecimento ou o fato de reportar a diferença numa escritura que tinha tido a pretensão de atingir a voz, o soar da sineta para o desaparecimento definitivo do saber, relevado – para dizê-lo assim – por um *pensiero debole*, uma vez desaparecido o referente ou desvanecida a ilusão referencial, é, também, o pensamento que perde seu poder. Não deve surpreender que uma estética do desaparecimento que apaga as fronteiras encontra na obra de Borges seu fabuloso antecedente. Nos seus textos, um calabouço de Praga vizinho de um *zaguán*<sup>16</sup> de Tacuarembó, um tugúrio de El Cairo, Illinois, dos

<sup>14</sup> R. Barthes, *le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984. “A escritura é destruição de toda voz, de toda origem (...) O preto-e-branco onde vem a se perder toda identidade, começando por a identidade do corpo que escreve.”

<sup>15</sup> M. Foucault, *Bulletin de la société française de Philosophie*, Paris, 1969. Cito a tradução para o inglês publicada por Adam e Searle em *Critical Theory since 1965*, University Press of Florida, 1986. “We find the link between writing and death manifested in the local effacement of the individual characteristics of writer (...) His link to death, which has transformed him into a victim of his own writing (...) Another thesis detained us from taking full measure of the author’s disappearance (...) This is the notion of écriture.”

<sup>16</sup> No espanhol no original; vestibulo das casas construídas até a primeira metade do século XX.

extramuros de Buenos Aires ou de um arrabalde de Dublin, fazem que seja indiferente estar “em Oklahoma ou em Texas ou na região que o pessoal de letras chama a pampa”<sup>17</sup>. Se a *Encyclopaedia Universalis* define o conceito de mundialização, tão recente e tão freqüentemente evocado, partindo de uma citação de P. Valéry, “o tempo do mundo acabado começa”<sup>18</sup>, uma ilustração mais pertinente teria podido ser fornecida mediante uma das numerosas referências a-geográficas que imagina Borges, presente desde seus primeiros escritos até nos mais tardios<sup>19</sup>.

## SECULARIZAÇÃO E GLOBALIZAÇÃO

As complicitades que têm determinado o estatuto crítico se complicam hoje com outras dualidades que confirmam tanto a natureza híbrida do crítico como o caráter exorbitante de uma condição submetida a reticências episódicas.

No momento, quer-se explicar a preeminência da crítica pelo desaparecimento dos “Phares”, para fazer referência, nos termos da retórica visual de Baudelaire, à ausência de grandes escritores e pensadores novos; demasiado simples, um mecanismo de compensação que daria conta de uma razão tão discutível como transitória.

A preeminência da crítica, anterior à legitimação teórica da intertextualidade, não rivaliza, falando em geral, com as excelentes virtudes do escritor, de maneira que no momento mesmo que a irradiação orienta os movimentos culturais de um período, não se conserva o antagonismo entre criação e crítica, entre escritura original e escritura derivada, entre obra de imaginação e obra intelectual. Compare-se o desejo ardente que tinha R. Barthes de escrever um romance ou a busca substitutiva do prazer do texto, e as proezas de U. Eco que investiu uma energia apaixonada na escritura de muitos romances nos que ele introduz, “ciência certa”, os recursos de uma fundação teórica que ele mesmo ou seus colegas elaboram. As revelações da escritura de J. Derrida que recusa as categorias e estereótipos disciplinares, especulando sobre textos de escritores: Mallarmé, Artaud, Genet, Ponge, Celan, conciliando filosofia e literatura numa reflexão dupla que não nega nem uma, nem outra. Da mesma maneira que para Kant<sup>20</sup> “todas as faculdades ou as capacidades da alma podem ser agrupadas em três: a faculdade de conhecer, a do sentimento de prazer ou de pena, e a do de desejar”, a crise da crítica é uma mudança que abrange essas capacidades e as combina numa forma distintiva, original.

<sup>17</sup> J. L. Borges, “Utopía de un hombre que está cansado”, *El libro de arena*, Buenos Aires, 1975.

<sup>18</sup> *Encyclopaedia Universalis*: “Mondialisation”; P. Valéry, *Regards sur le monde actuel*.

<sup>19</sup> J. L. Borges, op. cit.

<sup>20</sup> E. Kant, *Critique de la Faculté de Juger. De la faculté de juger comme moyen de lier les deux parties de la philosophie en un tout*, Gallimard, coll. “Folio-Essais”, p.102.

Entre outros fatores, temos a caução das doutrinas, o rigor dos sistemas, o optimismo neopositivista, a confiança de uma erudita ingenuidade na solução metodológica e nos modelos ideológicos que têm exaltado a função crítica até os anos setenta, e sua decadência. Este enfraquecimento não traz, porém, de maneira surpreendente, uma diminuição da função crítica.

Não devem, pois, ser descartadas outras circunstâncias históricas, além dessas conjunturas epistemológicas, e supor motivos menos disciplinares para a importância de um fenômeno que se tem atribuído o lançamento das ciências humanas num de seus momentos de apogeu.

Não obstante neste domínio as definições sejam alusivas, não obstante a resistência à teoria<sup>21</sup> seja uma condição inerente à natureza da teoria, seria necessário reconhecer que o discurso crítico parte do discurso literário e, que concordando com as ambivalências desta “natureza” indefinível, ou pelo menos, “sem fim”, participa da extinção lógica de uma definição sem fim – porque ela não tem termo –, sem finalidade, por que ela não tem uso. Fazem parte da “inefabilidade” da beleza, sua “indizibilidade”, a recusa de um conceito formado no curto prazo, os imperativos de um pensamento onde prevalecem conceitos que não podem sempre ser circunscritos ao objeto crítico, como o objeto “literatura”.

Se a arte pode ser definida como o conjunto das produções de uma comunidade considerada como (sendo) artística, se a definição de literatura não promete maior felicidade, a crítica que pratica a arte de julgar poder-se-ia conformar com esta vagueza, com esta errância de sentido que depende histórica e sociologicamente, de outras definições que não chegam a formular-se como tais e que ficam nesta precariedade iluminadora.

A necessidade da crítica, requerida pela institucionalização literária, não a ajuda a fugir deste estatuto difuso, destas oscilações das quais depende a norma estética, o cânone, quando este mesmo cânone comanda a atividade crítica. Esta situação de reciprocidade, de dependência circular, não ignora as variações do mercado porque, se se reconhece, de longe em longe, a validade de uma literatura mediática, não se discutirá o fato de que o espaço mediático possa ser reconhecido como o mais “natural” para a crítica. Suas funções de mediação entre a obra e o leitor, entre o autor e o leitor encontram na mundialização atual da comunicação técnico-científica uma estabilidade e uma autoridade que não lhes dava a tradição. Os *media* consagram estas atribuições de mediação com as prerrogativas de universalidade que lhe são inerentes: a crítica está cômoda entre os *media* (metades, médios ou meios) e é neste entremeio, onde ela consolida seu *establishment* médio-crítico ou médio-crático, que ela estende-se sobre o mediático, como sobre o que não é mediático, para assimilá-lo.

<sup>21</sup> P. De Man *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, 1986.

## OS LIMITES DA CRÍTICA

Pode-se observar que esta velha questão, que tem mais de vinte séculos, encontrou na nossa cultura tele-tecno-científica<sup>22</sup> as dimensões de um exagero que não era previsível. Na verdade, a diferença não é tão grande entre a competência do crítico dos tempos atuais e do crítico das origens. Uma vez atualizados os problemas da constituição do cânone e reexaminada a *quest of the author* como uma “questão crítica”: quem, pois, é crítico numa instância literária que alonga suas pretensões críticas ao ponto que já não se conhecem seus limites? Quem não é? Não se trata, apenas, do crítico-praticante de que falava T. S. Eliot mais do que uma prática literária que – depois de Borges sem descartar as passagens do *Quixote*, de Baudelaire, de Mallarmé, de Proust – não serve a nenhuma exclusão de autoridade ou de gênero. De princípio, a tarefa crítica tem implicado historicamente a colocação de questões que, até nossa época não tem deixado de ser “os temas” de um trabalho determinado pelas orientações da teoria literária e de seus problemas: a questão do autor, a verdade da ficção, a identidade e a alteridade da escritura, a pluralidade das vozes do texto, sua recepção, a rigidez ou a flexibilidade da regra, entre outras.

As relações entre a escritura de criação e a escritura crítica tem-se estreitado, tanto como tem-se assimilado as escrituras crítica e a escritura teórica. Inscrita nos seus limites, sua função limiar se constitui em questão epistemológica: “A palavra ‘crítica’ significa mais uma pesquisa sobre os limites do conhecimento, ou seja do que não pode ser formulado ou que é imperceptível”<sup>23</sup>. Sua posição de terceiro árbitro que deve regulamentar um *diferendo* entre outras duas ordens lhe dá seu lugar como terceiro, como árbitro, próximo às outras duas, não compromete um processo entre as outras duas partes, mas como crítica participa da condição na qual se encontram essas. Seu ser terceiro é, com certeza, seu estatuto natural e é o reconhecimento de sua condição semiótica, “o terceiro universo”, figuração de um *orbis tertius*, o que a crítica levanta às dimensões planetárias.

Sem pretender realizar um inventário – estabelecido que nosso assunto se apóia na invenção – nem apelar aos instrumentos precários dos procedimentos taxionômicos, mas na tentativa de desconstruir, partindo da função crítica, toda taxinomia que pretendesse fazer o registro ou a descrição detalhada de alguma função, é conveniente lembrar o arbitrário que resulta das dualidades entre as quais ela se debate. A crítica se instala entre o autor e o leitor, mas sem eludir a rede de implicações de seu trabalho, ela participa das atribuições e das exigências dos dois e, de alguma maneira, neutraliza a oposição por uma posição terceira que as envolve mutuamente. O texto crítico está tomado, entre o texto de criação e o texto

<sup>22</sup> J. Derrida e G. Vattimo, *la Religión*, Paris, Seuil, 1996.

<sup>23</sup> G. Agamben. Citado como epígrafe por Michel Stanesco, “Du démon de midi à l'Eros mélancolique”, *Poétique*, n° 106, Paris, Le Seuil, avril 1996.

teórico, sem deixar de ser criação e sem deixar de ser teórico. Convergência organizada de formas do conhecimento que passam pela imaginação ou pela razão dando lugar a uma forma terceira de imaginação razoada que definiu a característica predominante da literatura contemporânea. Poder-se-ia atribuir à vitalidade da imaginação, o enfraquecimento de um pensamento que reconhece na hermenêutica a manifestação do saber contemporâneo: *L'attualità dell'ermeneutica, che con buona ragione si pensa come la filosofia della modernità*<sup>24</sup>, um saber que se afasta da filosofia para se aproximar da história, da variabilidade acidental das circunstâncias para penetrar, desvelar a verdade textual. Vattimo dá às descobertas da interpretação a missão de uma natureza transcendente, quase messiânica: *"Storia delle salvezza et storia dell'interpretazione sono molto più strettamente legate di quanto l'ortodossia cattolica voglia ammettere"*<sup>25</sup>. De fato, ele atribui à intermediação hermenêutica um salvo-conduto de eternidade: *"la salvezza passa attraverso l'interpretazione"*, navega entre tempos diferentes, a mirada crítica faz emergir um passado no qual o presente da leitura, tempo efêmero que submergira ou não dependendo do que o exame crítico acabe confirmando-o. Neste sentido, toda crítica é responsável pela continuidade, é posterior aos textos literários dos quais ela se ocupa, posterioridade que é tempo consecutivo e suspensão do tempo: glória. É neste sentido que o presente da interpretação crítica salvaguarda a vitalidade do texto, suspendendo a diferença entre os tempos que tem passado ou que, mesmo, passarão.

Mesmo que, em se sabendo efêmera, a leitura crítica indaga um objeto de saber, e, próxima ao momento de atingi-lo, o encontra ficando na conjectura, revelação iminente que fica duvidosa, ou suposição que nos termos de Peirce, seria uma abdução; nem dedução, nem indução, a hipótese é um arrebatamento da razão, uma suposição que vale por algum tempo, uma certeza que não se prolonga. Como o horizonte, sempre fugindo, uma hipótese é suplantada por outra hipótese que a deixa atrás para se ver por sua vez, ultrapassada por uma nova hipótese e assim por diante: cada época, cada crítica, cada leitor supõe. A suposição crítica pode ser apenas uma abdução, seja uma extensão da obra por uma interpretação infinita, como a *semiosis* ilimitada, a compreensão sucessiva de que fala Peirce. Assim, apesar da aparente construção tautológica, poder-se-ia sugerir sem redundância, a hipótese que a interpretação é uma hipótese, uma conjectura, uma suposição que faz voltar sobre ela mesma, uma figura lógica mas também um jogo da imaginação (*a play of musement*). Tem-se dito que em nossa época, na qual as posições se fazem cada vez menos radicais, na qual as oposições são apenas sustentadas ou defendidas com descuido, poder-se-ia encontrar na suposição o caminho pessoal próprio para ter acesso a essa precária realidade que é a nossa, de uma verdade

<sup>24</sup> G. Vattimo, *Credere di credere*, Garzanti, 1996.

<sup>25</sup> *Ibid.*

cada vez menos convincente, sempre mais condicionada por uma pluralidade que faz evidente as perigosas limitações da verdade única.

Hipótese, suposição: nas duas expressões, na formação de uma mesma palavra, se revela uma operação presente, embaixo do texto. Supor significa interpretar, interpretar, uma forma de compreender. Eu não acredito que *understand* no inglês seja associado a esta posição hipotética, mas a compreensão é, com certeza, ligada a uma perspectiva que se abre a partir deste plano, que não é de submissão, mas de profundidade, a partir do fundo, fundamento de difícil acesso. Tem-se feito questão da estratégia anagramática que constitui uma releitura, uma revisão, sob-versão que se realiza sob as palavras (paragrama ou hipograma nos termos de Saussure ou as palavras sob as palavras segundo Starobinski), transposição das unidades gráficas da palavra respondendo aos procedimentos de seleção ou de combinação, combinatória de decisões deste leitor-aleitor-selector que volta em cada leitura de uma escolha que a revisa e a define.

Entre o claustro e o secular, entre a Universidade e os *media*, não há espaço cultural no qual a gestão crítica não opere suas mediações e suas medidas. Se suas diferenças se deixam, ainda, reconhecer, elas sublinham neste século, que tem consagrado, paradoxalmente, a secularização como sua condição de base, apagando os regimes de clausura numa secularização progressiva que não deixa mais espaço para o sagrado, para o afastamento, para o discernimento que é a chave do exercício crítico: o discernimento é o afastamento, a distinção, a ponderação que nossa época deixou de lado. Entre as novidades das proezas técnicas cuja novidade não surpreende mais, quase não surpreende mais o produto das relíquias exumadas por uma arqueologia enciclopédica que reúne espelhos e visagens nas turbulências (espanhol: *mar de fondo*), esse *mare magnum* onde o leitor-navegante<sup>26</sup> enfrenta a tempestade.

América toma sua forma dos restos de um naufrágio, dos restos de uma embarcação e de uma biblioteca, esse livros que, perto do Novo Mundo, Próspero salva de uma tempestade que vale como um signo da Providência – é assim que o interpretava Colombo no seu Jornal, de uma viagem para outra, esse *"roteiros"* (espanhol: *derrotero*: caminho e roteiro): esse livros que Próspero reivindica como seus. Expressando-se a partir de sua própria perplexidade, Emir Rodríguez Monegal, o mais notável crítico de Borges, confessava há alguns anos:

Tão numerosas foram as idas e vindas depois de meu nascimento na vila-fronteira de Melo, que às vezes eu me vejo como uma rara combinação de espectador e de ator contemplando uma obra da qual sou simultaneamente o crítico e o realizador.

<sup>26</sup> Walter Melo Miranda, "Ficção virtual", *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, Centro de Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, outubro, 1995.

Rara combinação, isso é verdade: Manuel Puig, Severo Sarduy, e outros, dizem, escrevem que foram inventados por sua crítica. Transcrevo o fragmento de uma carta de Manuel Puig, que, brincando em torno às ruínas e às palavras de Babel, se associa a Sarduy no reconhecimento explícito de uma autoridade comum que ultrapassa a função crítica:

Bom, o boletim Puig se completa com o anuncio de seu próximo romance, de tipo policial, atualmente shooting on location in perverted Buenos Aires. It's a sort of thriller. Lembras o slogan de la MGM para o lançamento de "I'll cry tomorrow", com Susan Hayward? Se formulava assim: A film shot on location: inside a woman's soul! Bom, pode-se dizer o mesmo de meu romance policial. OK Emir, este tipo, responde-me se gostas dele. Com Severo, em Paris, nós estivemos de acordo em que os dois somos tuas invenções... não estarias com vontade, pelo menos, de desinventar-nos por alguma misteriosa razão?<sup>27</sup>

Embora não o digam nos mesmos termos, ambos sabem que "é o outro que faz escritor ao senhor", e no acontecer, o outro tem um nome.

As considerações e realizações de Emir, engajado numa pluralidade de funções, esperavam os sucessos cinematográficos de Greenaway, realizador que faz da imagem seu mundo ou faz do mundo uma imagem, partindo dos livros que salva de uma tempestade e do naufrágio. Que salva e que mostra. Próspero – John Gielgud – presta sua voz a outros personagens, evocando a busca de uma unidade que recusa a fragmentação da linguagem em línguas. Como o crítico no espaço literário, Próspero interpreta todas as funções, fala por todos os personagens. No filme, a voz de Próspero é a de todos, (o) livro dos espelhos, (*The Book of mirrors*); a mirada é a de Miranda. Como na poética da cegueira que rascunha Derrida<sup>28</sup> o homem cego torna-se "o grande cego", nos gestos do pensamento latino-americano, Miranda é "a mulher que vê ou a mulher que deve ser vista", ou ambas: "vontade de saber como vontade de ver", dizia Derrida, ou de ser visto. Antes de iluminar no filme, Próspero foi a imagem da que derivaram os grandes símbolos da ideologia latino-americana<sup>29</sup>, esse que, desde o fim do século passado, o continente tem adotado como seus: a saga de Ariel, de Próspero, de Caliban, e *last but not least*, de Miranda, essa cujo tempo chega agora: a

<sup>27</sup> O original da carta de Manuel Puig enviada a Rodríguez Monegal desde Buenos Aires o 6 de fevereiro de 1969 figura na abundante correspondência conservada na Ferestone Library da Universidade de Princeton, Biblioteca de manuscritos e de livros raros.

<sup>28</sup> J. Derrida, *Memoires d'aveugles*, filme realizado por Paul Fargier, Paris, 1992.

<sup>29</sup> Ernest Renan, *Caliban* (1878) e *L'Eau de jouvence*, após *Caliban* (1880). Paul Groussac pronuncia um discurso o 2 de maio de 1878. Ruben Dario faz um relatório deste discurso no semanário *El tiempo*. J. E. Rodó, *Ariel* (1900); *El Mirador de Próspero* (1913). O. Mannoni, *Psychologie de la colonisation* (1951). F. Fanon, *Peaux noires, masques blancs* (1952). Aimé Césaire, *Une tempête*. Fernández Retamar, *Caliban* (1973). E. Rodríguez Monegal, *Las metamorfosis de Caliban* (1978). Richard Morse, *El espejo de Próspero* (1984). H. Bloom: *Caliban* (1992).

admiração do admirável Miranda, que reúne, num mesmo deslumbramento estético, a imaginação e o conhecimento, o assombro prévio ao estudo, o milagre da mirada, surpreendido pela magia de Próspero, pela conversão dos restos do naufrágio em imagens de um mundo feito para fazer-se<sup>30</sup>. Entre Europa e América, entre Ariel e Caliban, entre a ficção e a teoria, entre estas lembranças de um mundo passado e a fundação de um tempo novo, Miranda<sup>31</sup> sonha, idealiza e figura, a humanidade toda:

O wonder!  
How many goodly creatures are there here!  
How beauteous mankind is! O brave new world,  
That has such people in't!

Bessière a propósito do "jogo formal de Alejandra, de Ernesto Sábato", falava da "fábula da cegueira"<sup>32</sup>, referindo-se aos personagens que concernem ao "paradoxo do relato". Se a questão é a deste entremeio que é o espaço de Miranda, poder-se-ia evocar a "fábula da mirada" como fábula da fala (espanhol: *habla*), parábola de sua mesma clarividência (no espanhol os três termos evocam uma mesma origem que associa a ficção à fala). Vêm-se aí as tensões e oposições que conciliam a atividade crítica, à presença do crítico, mediação que faz de sua própria condição uma entidade pouco definível, que se respira no ar de nossa época – *those airy nothings* – o enfraquecimento de uma teoria que abrange uma teoria do enfraquecimento, decadência das estruturas fortes, a resistência às doutrinas, esses radicalismos que se desfazem em conciliações mais aparentes do que reais; tempo no qual não scandaliza a declinação de adesões anteriores. Mesmo se Heidegger tem insistido, com perseverância, na etimologia de Ocidente: terra do pôr-do-sol, queda, e embora Oswald Spengler tivesse pensado em rascunhar uma teoria biológica da história, da decadência progressiva em *Der Untergang des Abendlandes*, a coincidência psicológica não vai além de uma analogia feliz/infelizmente etimológica, que a etapa contemporânea da história intelectual do século confirma: por mais accidental ou casual que seja, não deixa de ser, na sua pertinência, uma fórmula bem vinda.

É a própria linguagem, a linguagem no que ela tem de próprio, que favorece estes efeitos circulares, estas vozes em eco. A propósito do círculo da compreensão, H. Gadamer dizia:

<sup>30</sup> *Thea*: "ação de ver, vista, espectáculo, contemplação", ligado a *theoros*: espectador, tempestade, espectáculo religioso, contemplação, visao abstrata, e a *thauuma*: "maravilha, objeto de surpresa e de admiração".

<sup>31</sup> L. B. De Behar: "La mirada del ángel, After the Tempest" em *Una palabra propiamente dicha*, Buenos Aires, Siglo XXI de., 1994.

<sup>32</sup> J. Bessière, *Énigmaticité de la littérature*, Paris, Puf, 1996, p. 73.

A regra hermenêutica que estabelece que o todo deve ser compreendido a partir do particular e o particular do todo vêm da velha retórica. A hermenêutica dos Tempos Modernos a transpôs da arte oratória à arte da compreensão. Em ambos os casos, o estudioso se ocupa de uma relação circular.<sup>33</sup>

A crítica fica atenta para os recursos do trabalho hermenêutico, para a descoberta de um passado que, por ser desconhecido surpreende como estranho; para as evidências de um presente, para a busca do sentido, para as conjeturas e as conjunções da compreensão. A invenção do discurso crítico leva em conta este requisito hermenêutico, condição híbrida da qual participa a natureza cruzada, quiasma que opõe os extremos e os concilia numa espécie diferente pelo simples fato de que ela tem a propriedade de assimilar-se às outras, da mesma maneira que ela assimila no seu hibridismo a *hybris*: cruz e excesso. Condição dupla que a psicologia não confirma, mas que favorece a secularização de uma interpretação que não pode apenas ser compreendida como “*uma lógica do discurso individual*”<sup>34</sup>, mas no duplo sentido com que joga desde o início, resgatando as dualidades clássicas que reencontra a reflexão contemporânea.

De maneira que o especialista, o pesquisador, o professor interpretam, mas, interpretam, também, o ator, o pianista, o autor pela interposição das transtextualidades, das inversões paródicas, das citações; eles que não deixam de ser intermediários da tradição que confirmam ou refutam uma mesma ação sob a distinção dos contrários.

Les yeux parlent  
Les paroles regardent  
Les regards pensent

diz Octavio Paz em “*DIRE: FAIRE*”, lembrando, por outra parte, isso que fazem melhor os hispano-americanos; eles não o tem feito no domínio da política ou da economia, mas, com certeza, nos domínios da literatura e as artes<sup>35</sup>.

Nesse cruzamento de sentidos (de sinestesias ou de homonímias variadas) reabilita-se, como lembra A. Meddeb<sup>36</sup>, a propriedade da imaginação como forma de conhecimento, relegada a segundo plano pelos privilégios dos procedimentos intelectuais e pela sedução de suas razões, sempre parciais. A dualidade da interpretação está nos fundamentos do conhecimento, essa dupla visão razoada e estética que faz parte da imaginação, da cultura, na qual a reflexão pode ser uma

<sup>33</sup> H. Gadamer, *la Philosophie herméneutique*, Puf, Paris, 1996, p. 73.

<sup>34</sup> Friederich An iel Schleiermacher, *Herméneutique. Pour une logique du discours individuel*, Cerf/Pul, 1987.

<sup>35</sup> Diálogo com Octavio Paz em *Marca Registrada* de Sergio Marras, Buenos Aires, 1992.

<sup>36</sup> AbdelwHb Meddeb, “Le palimpseste du bilingue Ibn’Arabi et Dante” em *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985, p.133.

mediação, mas também a imagem refletida no espelho, uma miragem ou um reflexo n’água; e a especulação, uma abstração da razão, uma estratégia financeira ou uma figura que se forma entre dois espelhos. Isso foi, no princípio, a *theoria*, contemplação próxima do espetáculo, do teatro, antes de se restringir ao discurso disciplinado do conhecimento. Formas do “*escrever*” (escrever e ver)<sup>37</sup> que são vizinhas e coincidem, se afastam e se reúnem; uma expectativa em muitas línguas.

<sup>37</sup> No texto original: Formes de “l’écriture”, écrire et voir (espanhol: *escribir*; português: *escrever*). N.T.