

Crítica e perenidade da obra de arte

Wolney Unes¹

Crítica e julgamento de valor

A crítica da obra de arte é uma atividade tão antiga quanto a própria arte. No momento mesmo em que o primeiro artista criou a primeira obra de arte, já estava em curso um juízo crítico: “O primeiro juízo sobre a obra é implicitamente formulado pelo próprio artista que a realizou, no próprio momento em que, considerando-a completa, deixa de trabalhar nela e a entrega ao mundo” (Argan, 1977, p. 29). De fato, a crítica se inicia com o próprio autor e não termina até que um leitor tenha lido a obra. Entretanto, por limitações de espaço, neste trabalho consideraremos crítica apenas como o juízo emitido por outro que não o próprio autor.

A crítica tem um papel importante na mediação entre criação artística e fruição da obra de arte. Argan (1988, p. 128) reconhece mesmo o caráter inacabado de uma obra de arte, que só se completa no momento da fruição pelo leitor/ouvinte/espectador. A crítica, como elemento mediador desse processo, é hoje instituição mesmo necessária e indispensável ao sistema artístico.

O fato de, na situação atual da cultura, a crítica ser necessária à produção e afirmação da arte, legitima a hipótese de uma espécie de caráter inacabado ou, pelo menos, de uma comunicabilidade não-imediata da obra de arte: a crítica desempenharia assim uma função mediadora, lançaria uma ponte sobre o vazio que se tem vindo a criar entre os artistas e o público, ou seja, entre os produtores e os fruidores dos valores artísticos. (idem, *ibidem*)

Argan situa ainda a importância crescente da crítica como decorrente da ruptura entre arte e as outras atividades sociais. Mas mesmo antes disso, a atividade crítica tem uma história contínua nos últimos 2.500 anos, desde a *Poética* de Aristóteles. Não é escopo deste trabalho fazer uma resenha da história da crítica, mas queremos nos ater à crítica como instituição detentora do poder de vida e morte sobre a obra de arte, papel que exerceu durante boa parte dos séculos XIX e XX.

Na medida em que cada cultura é a crítica da cultura precedente, a nossa apenas pode formular um juízo próprio como crítica dos juízos precedentes. Resumindo, pode dizer-se que a história da arte, sendo história dos juízos emitidos sobre obras de arte, é história da crítica de arte. (Argan, 1977, p. 29-30)

¹ Professor da Universidade Federal de Goiás

O que nos interessa aqui é o momento em que a crítica se dedica a avaliar obras contemporâneas, num processo quase instantâneo de criação, leitura e crítica. Interessa-nos também a crítica como instrumento de disseminação ou obscurecimento da obra de arte contemporânea. Pois a consolidação desse tipo de crítica só foi possível depois do advento de um veículo com essa característica de instantaneidade, o jornal diário. Martins (1997) vê aí o aparecimento de um novo tipo de crítica: “A crítica se destina a um primeiro julgamento e a diversos primeiros julgamentos da obra ao longo dos tempos” (p. 34).

Na verdade, com o aparecimento da crítica jornalística, ainda segundo Martins (*idem*), passou a ser conveniente e necessário fazer uma distinção entre crítica jornalística e ensaio crítico:

A primeira [a crítica] trata do julgamento dos livros novos e dos autores desconhecidos. Nesta, o olhar aguçado do crítico, capaz de separar o bom texto do ruim, é muito mais vital do que qualquer instrumento teórico de abordagem. Esta é uma crítica aberta a polêmicas e, geralmente, é pouco prezada pelos teóricos. O ensaio crítico, por sua vez, caracteriza-se por um desejo de compreender obras que já possuem um valor comprovado. (Sanches Neto, 1997, p. 15-16)

Assim, o ensaio crítico passa para uma nova dimensão:

Já não se justifica mais escrever um artigo dizendo que Machado de Assis é muito bom, o tempo da crítica de Machado de Assis já passou. Você pode escrever um ensaio sobre ele. Mas o ensaísta, na verdade, só vem depois do crítico. Ele só escreve um longo ensaio sobre José de Alencar depois que a crítica disse que José de Alencar é um autor que merece um longo ensaio. (Martins, 1997, p. 34)

Neste trabalho, havemos de nos ater, não ao ensaio crítico, mas à crítica imediata, instantânea, aquela que tem o poder de vida e morte sobre autores e obras. Esse tipo de crítica, se não foi inaugurado por Sainte-Beuve, encontrou nele sua cristalização como gênero jornalístico.

Charles Augustin Sainte-Beuve, logo ao diplomar-se, foi chamado por um ex-professor para escrever no jornal do qual este era editor. A partir daí, Sainte-Beuve iniciou uma carreira como crítico de jornal, carreira que culminaria no convite, em 1849, para escrever uma coluna semanal no jornal *Le Constitutionnel*. Sua coluna, chamada *Causeries du lundi* [Conversas de segunda-feira], era publicada às segundas-feiras, e teve carreira perene ao longo de 640 semanas. A partir do sucesso inicial de suas colunas, elas logo passariam a ser publicadas por diversos outros jornais franceses e, reunidas mais tarde em livro, formam 28 volumes. Assim, com quase 15 anos de atividade ininterrupta em jornais franceses, Sainte-Beuve sem dúvida influenciou o gosto literário do leitor médio francês; sem dúvida direcionou a preferência e construiu opiniões dos leitores seus contemporâneos: “A tarefa crítica revela-se espinhosa justamente por trabalhar muitas vezes com um objeto ao qual ainda não está agregado nenhum sentido reconhecido” (Sanches Neto, *op. cit.*, p. 15). Por outro lado, criticar a produção contemporânea

é tarefa que confere àquele que a leva a cabo grande poder. A partir da visão do crítico é que a visão do público será moldada: “O trabalho crítico, creio, possui também na sua engendragem, a função de conferir uma nova ordem, uma nova disposição das coisas” (Gonçalves, 1988, p. 7).

Ao oferecer suas opiniões, Sainte-Beuve dava diretrizes para a formulação de um juízo de valor acerca da literatura contemporânea. Argan lembra que “não é possível compreender a arte do passado se não se compreende a arte da própria época” (1977, p. 30). Assim, ao direcionar o gosto e a opinião de sua época, Sainte-Beuve obrigatoriamente influenciaria os destinos da história artística, do cânone, tanto de sua época como do futuro imediato.

A tarefa do crítico (entendido aqui como o crítico da produção artística contemporânea, como quer Martins) é a de dar ordem ao caos, mas é uma ordem de natureza diferente daquela que o artista dá à sua obra. Enquanto o artista criador organiza e ordena eventos, materiais e idéias para produzir sua obra, o crítico deve dar ordem à profusão de obras num dado momento, colocá-las em relação a seus antecedentes, relacioná-la mesmo a seus subseqüentes, organizar o mundo da produção artística, tarefa que “consiste em procurar a ordem perdida no amplo reino das imagens, de todas as imagens da esfera artística” (idem, *ibidem*).

Sainte-Beuve e Proust

Conhecer Sainte-Beuve é fundamental para o estudo da história da crítica artística. Entretanto, neste trabalho, o que também queremos é apreciar a crítica de Sainte-Beuve em contraposição à crítica de Proust. Melhor dizer o contrário, pois foi Proust quem produziu vasto material reagindo à maneira como Sainte-Beuve elaborava suas críticas. Interessa-nos aqui a contraposição entre duas visões distintas, antagônicas acerca da validade da obra de arte.

Sainte-Beuve usou seu poder como crítico jornalístico a favor de uma série de obras (e de autores) bem como contra outras. Proust viu-se na obrigação de revisar a crítica de Sainte-Beuve. Assim, se Sainte-Beuve foi fundamental na definição do gosto literário de seus contemporâneos, de sua época, a revisão de Proust foi fundamental para mostrar a verdadeira dimensão de muitos daqueles autores que haviam sido criticados. Desse jogo, emergem obras e autores em nova dimensão, que a partir do distanciamento da contemporaneidade habilitam-se à possível inclusão num cânone.

A obra crítica de Proust é singular e diferente da de Sainte-Beuve num ponto fundamental. Enquanto este elaborava textos críticos cujo interesse se esgota na medida da obra que abordam, a obra de Proust consegue uma singular simbiose entre obra de arte e obra sobre arte ao mesmo tempo, produzindo um texto que Gonçalves (1988) chama de “anfíbio”, uma vez que se presta a duas funções simultaneamente: “crítica e criação formam as faces de uma mesma moeda” (p. 11). Já sua obra ficcional, o romance de Proust, oferece “a suma de seu pensamento crítico, tão rico, complexo e profundo, que desconcertou os críticos profissionais” (Imbert, 1987, p. 218). Portanto, Sainte-Beuve é nosso ponto de partida, cujo desfecho se dará na crítica de Proust.

Na escrita semanal de suas “conversas”, Sainte-Beuve logo elaborou um método crítico. É conveniente ver o que ele mesmo tem a dizer acerca de sua metodologia de trabalho:

A verdadeira crítica, tal como a defino, consiste mais do que nunca em estudar cada ser, cada talento, segundo as condições de sua natureza, fazendo dela uma viva e fiel descrição, mas classificando-a em seguida para poder colocá-la no lugar apropriado na ordem da Arte. (apud Roger, 2002, p. 49)

Sainte-Beuve chamava a esse método “natural” e achava imprescindível a proximidade do autor e seu conhecimento para a elaboração de um juízo crítico que chamava de responsável acerca de uma obra. Mas o método de Sainte-Beuve não foi aceito com a naturalidade que o crítico queria:

Certamente pode-se acusar o autor de ter falhado em sua atividade de crítico, uma vez que ele tinha certos preconceitos pessoais e não conseguia negar sua preferência por uma determinada corrente literária.² (Kindlers, 1988, vol. 14, p. 608)

Contemporâneo, Proust foi um dos escritores que viam nessa preocupação do crítico com a personalidade do autor um desvio do foco na obra, aquilo que realmente interessaria:

Sainte-Beuve desconheceu todos os grande escritores de seu tempo. E que não se faça a objeção de que ele estava cego por ódios pessoais. Depois de ter rebaixado incrivelmente o romancista em Stendhal, ele celebra, como compensação, a modéstia, os procedimentos delicados do homem, como se não houvesse nada mais de favorável a dizer! (Proust, 2001, p. 57)

Proust dedicou-se em mais de uma obra a contestar essa visão de Sainte-Beuve, notadamente em prefácios e outros ensaios. Não foi apenas Sainte-Beuve que esteve na mira de Proust, mas também outros críticos, como Anatole France, em especial aqueles que se aferravam à “correção gramatical e à linearidade semântica”, distanciando-se “do que é singular no estilo” (Gonçalves, 1994, p. 13): “Como pode ele [Anatole France] crer na unidade do estilo, visto que as sensibilidades são singulares” (Proust, 1994, p. 88).

Ao contestar o método crítico de seus antecessores, Proust parecia ter dois objetivos: “perscrutar o interior das obras e reconhecer-lhes o que considerava estilo, verificando a intrincada conexão entre a obra de arte e a realidade que lhe serviu de matéria-prima” (Gonçalves, op. cit., p. 15). Portanto Proust não contestava exatamente a consideração da realidade de um autor, mas contestava seu uso por Sainte-Beuve como ponto de partida para a construção da obra de arte e de sua crítica.

Mas, ao contestar o método, Proust parecia estar mais interessado em propor seu próprio método crítico:

Parece-me, assim, que eu gostaria de falar sobre Sainte-Beuve, e muito mais a propósito dele do que sobre ele mesmo, coisas que talvez tenham sua importância, pois, ao mostrar em que ele pecou, na minha opinião, como escri-

² “Gewiss kann man dem Autor vorwerfen, er habe den Auftrag des Kritikers verfehlt, da er gewisse persönliche Vorurteile hatte und seine Vorliebe für eine bestimmte literarische Richtung nicht verleugnen konnte.”

tor e como crítico, eu chegaria talvez a dizer o que deve ser a crítica e o que é a arte, coisas sobre as quais sempre penso. (Proust, 1988, p. 49)

Proust critica notadamente a confusão entre autor e obra que Sainte-Beuve propõe. No ensaio “O método de Sainte-Beuve” (op. cit.), Proust relata a apreciação da obra de Stendhal feita por Sainte-Beuve. Segundo Proust, Sainte-Beuve, depois de ler *O vermelho e o negro*, deu inicialmente um parecer desfavorável, por causa daquilo que vira como “inverossimilhanças” na obra (p. 52). Entretanto, depois de o crítico conversar com outras pessoas, inclusive com conhecidos do autor, foi advertido de que os eventos narrados teriam realmente ocorrido, com o que mudou sua apreciação do romance. Pois, se dizem os italianos que “se non é vero, é ben trovato”, para Sainte-Beuve isso não era o bastante. Para ele era de fato necessário que a bondade descrita em um romance fosse fruto de um escritor bondoso, que um evento relatado numa novela tivesse de fato acontecido, que o caráter mesquinho de um personagem fosse a transposição da mesquinhaz de seu autor. Ou, nas palavras de Imbert, Sainte-Beuve nos tira da obra para levar-nos ao autor, campo em que pode aniquilá-lo com simples anedotas (Imbert, 1986, p. 26).

O mesmo Imbert vê ainda alguns problemas no método de Sainte-Beuve. A tomar o “método natural” do parisiense, seria necessário excluir da crítica literária todas aquelas obras anônimas ou das quais não sabemos a autoria e mesmo aquelas “de paternidade duvidosa ou produzidas por um homem do qual pouco sabemos” (idem, p. 85). Estariam portanto fora do objeto da crítica, apenas para enumerar algumas obras, a Bíblia, toda a produção de Homero ou, contemporaneamente, todas aquelas obras produzidas por autores de países distantes ou mesmo cujo conjunto de comportamento social desconhecamos:

À crítica interessa apenas o que irrompe efetivamente do anseio criador. O temperamento, as aventuras amorosas, os hábitos, os antecedentes familiares [...] os sonhos ou pesadelos quando se dorme ou as fantasias do sonhar acordado, tudo, enfim, pode e não pode entrar na crítica: depende de que, antes, essas coisas tenham entrado ou não na gestação artística. (idem, p. 86)

Proust parece ter encontrado o contra-senso de Sainte-Beuve ao sugerir uma distinção entre “a ocupação literária” e a “conversação”. Uma é fruto de um plano exterior, ao passo que a outra só se encontra nas profundezas de cada ser. “Aquilo que se dá ao público é aquilo que se escreve só” (Proust, 1988, p. 54), é o produto da ocupação literária, fruto das profundezas da alma do escritor, produto só atingido a partir da “abstração dos outros”. Já a conversação é produto destinado à “intimidade”:

E, por [Sainte-Beuve] não ter visto o abismo que separa o escritor do homem do mundo, por não ter entendido que o eu do escritor só se mostra nos seus livros, e que ele não mostra aos homens do mundo senão a um homem do mundo como eles, inaugurará o famoso método. (idem, p. 55)

Outro ponto contestado por Proust no método de Sainte-Beuve é a construção do juízo crítico. O início de qualquer juízo, segundo Sainte-Beuve, partiria da impressão causada no leitor por determinada obra. Até aí, Proust está de acordo, mas, para ele, a impressão é apenas um primeiro momento, que deve fazer seguir por algo a que ele chama “inteligência”, a entidade “formalizadora da sensibilidade” (Gonçalves, 1994, p. 18). Segundo Proust, “a impressão é para a escritor o mesmo que a experimentação para o sábio, com a diferença de ser neste anterior e naquele posterior o trabalho da inteligência” (1994a, p. 59).

Ora, se não estamos aqui diante de um método velho conhecido das artes ditas espaciais. O contato *peripatético* proposto já por Aristóteles para a construção do conhecimento apresenta-se também como instrumento de partida para avaliação e crítica. Na arquitetura, pode-se mesmo dizer que é consolidado esse tipo de aproximação da obra de arte:

Nossa constatação e consciência nada mais são que a imagem do mundo exterior ao pensamento. O sensorial e o empírico representam um primeiro momento do conhecimento [...], constituem o primeiro momento do processo do conhecimento. Constituem o momento de eclosão de um rico processo de comparações e de modificação contínua de nossas representações, em interação com a memória do já vivenciado, com a nossa prática pessoal a respeito. (Svensson, 1980, p. 13)

Esse método de sensibilização já havia sido proposto pelo arquiteto e urbanista Kevin Lynch, em sua obra *The Image of the City* [A imagem da cidade]. Por esse método, na análise do sítio o arquiteto deve se deixar levar pelas impressões sensoriais, em especial as visuais, para a “construção da imagem”. Apenas a partir dessa sensibilização inicial é que se daria a construção da avaliação, da crítica do objeto.

Mas de volta a Proust, seu ponto central contra Sainte-Beuve é mesmo a confusão que este último faz entre “a obra em si e a matéria-prima de que se vale” (Gonçalves, 1994, p. 24). De fato, a matéria-prima da obra de arte – a biografia do autor, os eventos sociais de sua época, os acontecimentos históricos em que se viu envolvido – tem seu interesse em outra dimensão. Deslocá-la para o centro de interesse é incorrer no “perigo do deslocamento do ponto de vista da crítica que acaba sendo um ponto de vista que interessa à história e não à arte” (idem, p. 23).

Depois de Proust, outro autor que identificou o mesmo problema do foco crítico foi Ernst Theodor Curtius, que aborda o assunto em sua obra *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* [Literatura européia e Idade Média latina], cuja primeira edição é de 1948. Curtius fala em “elementos formais” da alma do autor, cuja descoberta deve ocorrer a partir dos elementos internos da obra e não de outra forma, um processo a que Gonçalves chama de “centrípeto”: que deve ocorrer da obra de arte para fora dela, a partir do universo da obra para o mundo exterior. A partir da “metáfora do discurso artístico” é que se torna plausível formar uma concepção da obra (Gonçalves, 1994, p. 31).

Esse ponto de vista da história me choca pelo fato de ele fazer atribuir por Blanche (assim como por Sainte-Beuve), muita importância à época, aos modelos. Sem dúvida é de um fetichismo bem agradável acreditar que uma boa parte do Belo é realizada fora de nós, e que não a devemos criar [...] Mas não sou tão materialista a ponto de crer que a moda no tempo de Fantin tornava mais fácil fazer retratos, que a Paris de Manet era mais pictórica que a nossa, que a feérica beleza de Londres é uma metade do gênio de Whistler. (Proust, 1994a, p. 56)

No Brasil, quem nos chama a atenção para a confusão entre autor e obra é Antonio Candido. O autor nos adverte contra o risco de dar à arte a função primordial de crítica social. Por certo as obras de um determinado artista ou escritor conterão elementos da sociedade em que ele vive, mas tomar esse posicionamento como dominante na avaliação da qualidade da literatura resultante é no mínimo temerário. Corre-se o risco de priorizar obras pelo simples posicionamento ideológico de seu autor, “ao tomar indevidamente as obras como meros documentos, sintomas da realidade social” (Candido, 1997, p. 29).

Na realidade, o evento social que interessa ao leitor de uma obra artística, de uma obra literária, é o próprio universo construído naquela obra. Certamente interessará o ambiente em que uma determinada obra foi construída, mas é um interesse acessório, independente daquele ambiente que a própria obra cria e em que ela vive.

Correndo o risco de trazer uma citação algo longa, convém apresentar, pela força expressiva, um raciocínio de Candido (op. cit.) com suas próprias palavras, um trecho em que compara três textos distintos de três autores diferentes, produzidos todos a partir de uma mesma motivação. Ao final de sua exposição, Candido define mesmo dois pontos importantes na obra artística.

Tomemos o exemplo de três pais que, lacerados pela morte dum filho pequeno, recorrem ao verso para exprimir a sua dor: Borges de Barros, Vicente de Carvalho, Fagundes Varela. Pelo que sabemos, o sofrimento do primeiro foi o mais duradouro; admitamos que fossem iguais os três. Se lermos todavia os poemas resultantes, ficaremos insensíveis e mesmo aborrecidos com *Os túmulos*, medianamente comovidos com o *Pequenino morto*, enquanto o *Cântico do calvário* nos faz estremecer a cada leitura, arrastados pela sua força mágica. É que, sendo obras literárias, não documentos biográficos, a emoção, neles, é elemento essencial apenas como ponto de partida; o ponto de chegada é a reação do leitor, e esta, tratando-se de leitor culto, só é movida pela eficácia da expressão. (p. 33-34)

Na verdade a “eficácia da expressão” de que fala Candido é colocada em prática por qualquer autor que conheça e domine seu ofício. Um compositor musical competente, em um dado momento, digamos, de extrema satisfação, pode facilmente produzir obra evocativa de tristeza profunda, bastando para isso dominar a técnica e conhecer os efeitos deste ou daquele acorde em seus ouvintes, deste ou daquele

modo, desta ou daquela figura retórica. Os gregos já sabiam disso e associavam cada um de seus sete modos musicais a uma situação, conforme a atmosfera de alegria, sobriedade, pompa ou brincadeira. Na música há mesmo manuais de procedimento técnico, que visam justamente associar a “reação do ouvinte” de Candido ao artifício técnico para obtê-la, aumentando a “eficácia da expressão”, caso do *Handbuch der musikalischen Rhetorik* [Manual de retórica musical], em que se listam procedimentos retóricos típicos do barroco, sua inserção no texto musical e o efeito na audição.

Assim, o ambiente em que um autor vivia no momento da produção de determinada obra pode ter lá seu interesse, mas a obra independe dele. A obra constrói sua própria trajetória, algo que se liga, na verdade, ao conceito que determinada época dela faz. “O que é considerado literário e artístico varia de época para época, varia até mesmo de lugar para lugar e de camada social para camada social”, lembra Kothe (1981, p. 65). Entre os elementos presentes no momento da criação de uma obra artística, é crucial a condição do autor em relação às classes estabelecidas e dominantes, sejam artísticas, econômicas ou sociais.

Mas, se o método de Sainte-Beuve merece tantas críticas, o crítico teve sua importância. Em 1850, Sainte-Beuve escreveu acerca da primazia das letras francesas sobre as literaturas dos países vizinhos, propondo que o gosto literário deveria ser dirigido para tornar-se “Panteão de todos os nobres humanos”³ (apud Curtius, 1993, p. 275) e não apenas de escritores franceses. Curtius destaca seu papel como responsável pela abertura do cânone para incluir autores asiáticos e mesmo do Extremo Oriente, como Confúcio (idem, *ibidem*).

Na verdade, o crítico parisiense teve papel importante na história da crítica. É importante ver Sainte-Beuve e seu método dentro do contexto de sua época. Na verdade, vários contemporâneos de Sainte-Beuve o aclamaram por ver nele “qualidades científicas”, numa época em que o positivismo orientava a visão de mundo (Roger, 2002, p. 53). Um dos maiores defensores de Sainte-Beuve e de seu método foi Taine, cujo projeto maior era compreender a obra de arte numa perspectiva de objeto científico:

O método moderno que me esforço para seguir e que começa a ser introduzido em todas as ciências morais consiste em considerar as obras humanas, particularmente as obras de arte, como fatos e produtos dos quais é preciso distinguir as características e procurar as causas – nada mais do que isso, assim compreendida, a ciência não preceitua nem perdoa; ela constata e explica. (Taine, apud Roger, *op. cit.*, p. 35)

Ora, vista a partir dessa perspectiva, nada mais natural que Sainte-Beuve fosse buscar na vida pessoal do autor as causas para a produção de sua obra. O crítico buscava aqui revestir sua atividade de um cientificismo, de um positivismo, com o que Sainte-Beuve mostrava apenas estar incorporado do espírito “moderno” de sua época. Entretanto, independentemente disso, para Proust era inaceitável introduzir quaisquer critérios científicos na obra de arte, na própria noção de literatura.

³ “Panthéon de tous les nobles humains.”

Martins (2002) vê em Sainte-Beuve um precursor da proposta de estudar as artes a partir do que chama de “famílias espirituais”, uma forma não cronológica de apresentar a história da produção artística. Ao propor o conceito, Sainte-Beuve não deixa de lançar mão das ciências naturais: “É absolutamente como em botânica para as plantas, em zoologia para as espécies animais. Há a história moral natural, o método das famílias naturais de espíritos” (apud Martins, p. 27).

E um dos herdeiros do espírito crítico positivista e científico de Sainte-Beuve no Brasil parece ter sido o sergipano Sílvio Romero. O próprio sumário do primeiro capítulo de sua obra de 1888, *História da literatura brasileira*, já anuncia o tom do que se lerá: “As forças físicas no Brasil: o clima, o alimento, o solo. As aparências naturais” (apud Martins, op. cit., p. 175). A literatura comparece claramente como produto do determinismo do meio.

Outro ponto de coincidência entre Romero e Sainte-Beuve é a elaboração de sua crítica a partir do plano pessoal. Romero sabidamente guardava rancores de Machado de Assis, rancor que se transformou em ódio. Martins identifica as origens desse ódio num trecho do artigo “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade”, publicado em 1873 num jornal norte-americano de larga circulação nos meios literários brasileiros. Nesse artigo, Machado chamava a crítica brasileira a seu dever: “se tivéssemos uma crítica doutrinária, ampla, elevada [...] A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura”. Martins vê nessa reprimenda, que Romero teria tomado como pessoal, a origem do ressentimento de Romero, que passou a perseguir o escritor em suas críticas: “O ódio romeriano é claramente de fundo pessoal; conhecidos o seu temperamento e o destempero das suas reações” (Martins, op. cit., p. 164).

Anos mais tarde, em 1897, Romero tornaria aberto esse ressentimento, dedicando a Machado de Assis um livro inteiro. Aqui Romero deixa claro o tom pessoal de suas críticas, não sem pintá-las com o determinismo científico típico da época. Assim, Romero vê no mestiçamento de Machado impedimentos a qualquer realização artística, qualificando o escritor de “um nítido exemplar dessa sub-raça americana que constitui o tipo diferencial de nossa etnografia” (apud Martins, op. cit., p. 310). Mas, na maior parte do ensaio, Romero perde qualquer traço de compostura de fundo científico e lança mão de ataques baixos e pessoais: “poeta de terceira ou quarta ordem”, “piegas e pulha”, “poeta de salão mudo ou completamente gago”; “A pretexto de crítica científica, Romero realmente visava a ofender e insultar” (idem, *ibidem*).

Mas as semelhanças entre Romero e Sainte-Beuve terminam na intenção científica e na personalidade de sua crítica. Sainte-Beuve, se incorporou em sua atividade crítica o projeto positivista, soube manter a independência da crítica, que a partir dele se estabeleceria mesmo como gênero literário. Ao mesmo tempo, e em que pese essa independência, a partir de Sainte-Beuve, tampouco, a crítica não mais foi exercida como saber isolado (Roger, op. cit. p. 52), mas passou a utilizar-se da história, da lingüística, e de todas as outras ciências auxiliares, sempre “em busca de uma nova legitimidade científica” (idem, *ibidem*).

Sainte-Beuve ficou assim preso em uma contradição de sua época. Por um lado, soube exercer a atividade crítica como gênero literário, defendendo-a como produção independente. Por outro lado, ficou refém de seu método e dos conceitos positivistas, notadamente dos conceitos de Taine, que via como função primordial da literatura sua função documental: “Ela [a literatura] se parece com um desses aparelhos admiráveis, de sensibilidade extraordinária, com os quais os físicos classificam e medem as alterações mais profundas e delicadas de um corpo”, escreveu Taine (apud Roger, op. cit., p. 37), ao buscar definir a utilidade da literatura na introdução de *História da literatura inglesa*, publicada em 1868. Com essa visão, Taine fez-se seguir de perto por vários outros estudiosos do assunto: “Por muitos anos ainda, quando quisermos saber como eram os costumes provincianos na França de 1850, releteremos *Madame Bovary*”, escreveria mais tarde Brunnetière, em 1880 (idem, ibidem).

Pois Proust negava veementemente o caráter científico da obra de arte. Negava mesmo o caráter somatório e cumulativo da produção artística, ressaltando que não se pode falar de evolução ou progresso:

Ora, na arte não há (pelo menos no sentido científico) iniciador ou precursor. Tudo está no indivíduo, cada indivíduo recomeça por sua conta a tentativa artística ou literária; e as obras dos predecessores não constituem, como na ciência, uma verdade adquirida, da qual aproveita-se aquele que vem sem seguida. Um escritor de talento hoje tem tudo por fazer. Ele não está mais avançado que Homero. (Proust, 1988, p. 50)

Mas, se Proust se refere à arte como atividade tipicamente não-cumulativa de conhecimento, no desenvolvimento da atividade crítica não seria exagero especular que a obra de Proust só foi possível a partir da crítica de Sainte-Beuve. Ao buscar contestar seu antecessor, Proust abordou questões sobre a obra de arte, sua produção, sua fruição. A partir dos equívocos que viu na obra de seu antecessor é que Proust pôde elaborar seus conceitos, construir uma conceituação sólida acerca da produção e recepção da obra de arte.

Da obra crítica de Sainte-Beuve, pretensamente científica, por outro lado, pouco ficou. Seus contemporâneos escritores por certo foram fortemente influenciados, em especial o destino de suas obras. Os *Causeries* eram esperados com expectativa por grande número de leitores nas segundas-feiras. A opinião expressa por Sainte-Beuve certamente teve influência no destino das obras abordadas mesmo durante muito tempo depois. Entre os escritores que combatia, como Stendhal ou Flaubert, muitos levaram anos para se recuperar e ver suas obras lidas. Entre aqueles preferidos por Sainte-Beuve, por outro lado, houve muitos cuja obra não resistiu a mais que uma geração; é o caso de Chateaubriand e de outros ilustres desconhecidos do leitor atual, como Bourget ou Loti.

Mas, se Sainte-Beuve errou em suas avaliações, em suas críticas de obras e autores, ele lançou bases importantes para a crítica contemporânea: “A alta crítica, seja qual for o seu gênero, não precede, mas acompanha as obras-primas artísticas” (apud Martins, 2002, p. 14). De

fato, a influência da crítica contemporânea sobre os rumos da obra de arte não é pequena. Sainte-Beuve buscara acompanhar os autores e suas obras, mas focalizando aspectos preferencialmente pessoais. Para Sainte-Beuve, aqueles cuja vida regrada e modos cavalheirescos fossem notáveis eram merecedores de todos os elogios, mesmo que sua obra tivesse baixo nível estético. Em contrapartida, artistas de modos duvidosos tinham sua obra *a priori* julgada como menor.

Essa confusão de valores foi acertadamente reconhecida por Wilson Martins na construção de sua obra crítica sobre a literatura nacional, elaborada em grande parte de fora do País: “Vivendo fora das rodinhas literárias, pude manter razoável independência de julgamento e objetividade” (Martins, 1997, p. 25). No caso dos escritores combatidos por Sainte-Beuve, como Balzac ou Stendhal, foi necessária a distância do tempo para que se pudesse ganhar a isenção necessária para separar o homem de sua obra.

Mas são de fato imponderáveis os mecanismos pelos quais uma sociedade avalia os artistas contemporâneos, a reação pública à produção contemporânea. Pode ser interessante para fechar este breve texto lembrar aqui outro tipo de crítica que se fazia em Paris na mesma época de Proust e Sainte-Beuve e que movimentou a classe artística e literária da cidade. Em 1884 foi iniciada a construção da torre metálica do engenheiro Gustave Eiffel, um monumento para comemorar a Exposição Universal, programada para o fim daquele século. Hoje, a Torre Eiffel, como viria a ser conhecida, é inegavelmente um monumento que identifica a própria Paris, ícone da cidade e símbolo de beleza, delicadeza e capacidade técnica. Mas nem sempre foi assim.

A torre, antes mesmo de ser completada, tornou-se uma unanimidade entre os parisienses, que a repudiavam e a consideravam incompatível com a imagem de sua cidade. Alexandre Dumas e Guy de Maupassant, entre outros intelectuais e escritores, assinaram em 1887 um artigo no jornal *Le Temps*, em nome “da história e da arte francesas”, em que descreviam a torre como um produto da “imaginação barroca e mercantil de um construtor de máquinas” e uma “ofensa ao bom-gosto francês” (apud Petrovski, 1997, p. 172-173). Logo após sua conclusão em 1889, ainda um contemporâneo escrevia num jornal parisiense que, concluída a torre, o lugar mais agradável de Paris passava a ser em seu alto. E ali era agradável pela simples razão de que lá em cima passava a ser o único lugar da cidade do qual não se poderia avistar o novo monumento (idem, p.174). Hoje, ao contrário, o monumento é sinônimo da própria cidade, apropriado por toda a população.

Criticar, portanto, a produção contemporânea é tarefa complexa. É ainda mais complexa quando se leva em conta que no julgamento da arte contemporânea não se pode perder de vista o passado. Pois, como bem lembra Wilson Martins, “podemos conhecer o passado, não o presente” (Martins, 1997, p. 15).

Bibliografia

- ARGAN, G. C. Preâmbulo ao estudo da história da arte. In:
ARGAN, G. C. & FAGIOLO, M. *Guia de história da arte*.
Lisboa: Estampa, 1977.

- _____. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- CURTIUS, E. R. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948). Tübingen: Francke, 1993.
- GONÇALVES, A. J. O processo holometabólico de Marcel Proust. In: PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve*. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- _____. A propósito da crítica de Marcel Proust. In: PROUST, M. *Nas trilhas da crítica*. São Paulo: Editora Unesp, 1994.
- _____. *Resposta às Notícias de Machado de Assis*. Conferência proferida por ocasião do congresso de literatura de Araraquara, São Paulo, 1994.
- IMBERT, E. A. *A crítica literária: seus métodos e problemas*. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.
- KINDLERS neues Literaturlexikon (ed. Jens, W.). (1988). Frechen: Komet, 1998.
- KOTHE, F. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez, 1981.
- _____. *O cânone colonial*. Brasília: Ed. UnB, 1997.
- LYNCH, K. *The Image of the City*. Cambridge (EUA): MIT, 1960.
- MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977. vol. I: 1550-1794; vol. II: 1794-1855.
- _____. *Série Paranaenses*. Curitiba: Editora UFPR, 1997. vol. 8.
- _____. O cânone brasileiro. *O Globo*. Caderno "Prosa e Verso". Rio de Janeiro: 30.1.1999.
- _____. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- PETROVSKI, H. *Remaking the World*. Nova York: Alfred Knopf, 1997.
- PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve*. São Paulo: Iluminuras, 1987.
- _____. *Nas trilhas da crítica*. São Paulo: Editora Unesp, 1994.
- _____. Sobre a arte: para Jacques-Emile Blanche. In: *Nas trilhas da crítica*. São Paulo: Editora Unesp, 1994a.
- _____. *Sobre a leitura*. Campinas: Pontes, 2001.
- SANCHES NETO, M. Wilson Martins, o crítico. In: MARTINS, W. *Série Paranaenses*. Curitiba: Editora UFPR, 1997. vol. 8.
- ROGER, J. *A crítica literária*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- SVENSSON, F. *Contribuição à estruturação do 1º semestre do curso de arquitetura da Faculdade de Engenharia da Universidade de Angola*. Luanda: s.n., 1980.