

Nabil Araújo de Souza

**DO CONHECIMENTO LITERÁRIO:
ENSAIO DE EPISTEMOLOGIA INTERNA
DOS ESTUDOS LITERÁRIOS
(Crítica e Poética)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura.
Orientador: Prof. Dr. Élcio Loureiro Cornelsen.

Belo Horizonte

Faculdade de Letras – UFMG

2006

Para minha filha Laura,
permanente estímulo à descentração.

Agradeço

aos meus pais,
que em larga medida viabilizaram a dedicação que hoje dispenso à vida acadêmica;

à Sarah,
pela parceria ao longo de todo o processo de elaboração deste trabalho;

ao professor Élcio Loureiro Cornelsen,
por deixar livre o espaço para que eu pudesse *criar*, no sentido pleno do termo;

à CAPES,
pela bolsa de estudos;

a todos aqueles que – professores, colegas ou alunos – concederam-me, ao longo do tempo, a oportunidade da *interlocução*.

“A reflexão teórica ‘ameaçava’ talhar um aluno doutro tipo: aquele que não só ‘gostasse’ de literatura mas entendesse que *faz* a literatura.” (Costa Lima, 2002f:8).

“A teoria voltará, como tudo, e seus problemas serão redescobertos no dia em que a ignorância for tão grande que só produzirá tédio.” (Philippe Sollers *apud* Compagnon, 2001:14).

“Já fomos suficientemente atingidos pela ignorância e pelo tédio para desejarmos novamente a teoria?” (Compagnon, 2001:15).

SUMÁRIO

RESUMO	VIII
PREFÁCIO	IX
1. TEORIA DA LITERATURA COMO EPISTEMOLOGIA INTERNA DOS ESTUDOS LITERÁRIOS	
1.1. Relevância de uma epistemologia interna dos Estudos Literários	001
1.2. Prolegômenos a uma epistemologia interna dos Estudos Literários	006
1.3. Um programa de investigação para a Teoria da Literatura	067
2. DO CONHECIMENTO LITERÁRIO (I): ENSAIO DE EPISTEMOLOGIA DA CRÍTICA	
2.1. Para uma crítica da razão crítica	105
2.2. Percursos da teoria crítica ocidental	113
2.2.1. O império retórico	113
2.2.2. A crítica classicista	121
2.2.3. A ascensão da estética	126
2.2.4. O advento da função autor	145
2.2.5. A moderna crítica literária	149
2.2.6. A crise do positivismo literário	168
2.2.7. A virada lingüística	173
2.2.8. O paradigma hermenêutico	175
2.2.9. Da estilística à retórica	191
2.2.10. A estilística estrutural	195
2.2.11. A voga antiintencionalista	202
2.2.12. O <i>new criticism</i>	205
2.2.13. Crítica e lingüística	230

2.2.14. A crítica lingüística	234
2.2.15. A virada desconstrucionista	247
2.2.16. Crítica e desconstrução	250
2.2.17. O programa gramatológico	253
2.2.18. Crítica e gramatologia	266
2.2.19. Do texto ao Texto	271
2.2.20. Gramatologia X Semanálise	285
2.2.21. Os limites da desconstrução	288
2.2.22. Literatura e retoricidade	297
2.2.23. Crítica e cegueira	309
2.3. Estatuto cognitivo da crítica ocidental	314
3. DO CONHECIMENTO LITERÁRIO (II): ENSAIO DE EPISTEMOLOGIA DA POÉTICA	
3.1. A mira(gem) lingüística	342
3.2. Do epilingüístico ao metalingüístico	358
3.3. Trajetória da Poética ocidental	365
3.3.1. A <i>langue</i> estruturalista	365
3.3.2. A Poética segundo o formalismo russo	373
3.3.3. A visada substancialista	376
3.3.4. A visada funcionalista	384
3.3.5. O Círculo Lingüístico de Praga	390
3.3.6. A poética estruturalista	394
3.3.7. Rumo à narratologia: Propp	414
3.3.8. Rumo à narratologia: Lévi-Strauss	420
3.3.9. A narratividade em foco	433
3.3.10. Ocaso do estruturalismo	443
3.3.11. A virada pragmática	446
3.3.12. A <i>langue</i> de Benveniste	452
3.3.13. A <i>langue</i> de Austin	456
3.3.14. A Poética à luz da pragmática	466
3.3.15. A leitura literária segundo Iser	467

3.3.16. Efeito e recepção	486
3.3.17. O “leitor implícito” em questão	489
3.3.18. A virada cognitivista	497
3.3.19. Cognição e significado	501
3.3.20. A metáfora revisitada	502
3.3.21. A poética cognitiva	511
3.3.22. Os limites do cognitivismo	523
3.3.23. Lingüística, Poética e linguagem	527
CONCLUSÃO	532
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	544

RESUMO

Propusemo-nos uma investigação da *natureza*, dos *fundamentos*, da *validade* do conhecimento literário dito *especializado*, filiando-nos, com isso, ao programa geral de uma *Teoria da Literatura* estritamente concebida como “crítica da crítica” ou “metacrítica” (Compagnon), ou, mais especificamente, como *epistemologia interna* dos Estudos Literários, isto é, como uma *abordagem crítica* do conhecimento produzido nesse domínio, com vistas a fazer reverter os resultados de uma tal análise em favor do próprio domínio em questão. No primeiro capítulo, ocupamo-nos de delimitar e justificar a própria *visada* epistemológica a ser então adotada, a qual, partindo da dupla recusa do *subjetivismo* e do *objetivismo* clássicos em favor de uma concepção *construtivista* da cognição humana – segundo a qual sujeito e objeto *constituem-se mutuamente* quando da atividade cognitiva efetiva –, institui como baliza crítica justamente o nível de *consciência-de-si* eventualmente alcançado pelo sujeito cognoscente ao longo da história de uma dada disciplina, sendo que quanto maior esse nível mais *descentrado* dir-se-ia o conhecimento então produzido. Procedemos, assim, na seqüência, a uma análise epistemológica histórico-crítica dos Estudos Literários ocidentais, em que procuramos determinar, seja em relação à crítica literária (capítulo dois) – num percurso que vai da retórica antiga ao pós-estruturalismo francês – seja em relação à Poética (capítulo três) – num percurso que vai do formalismo russo à poética cognitiva contemporânea – o nível de descentração efetivamente alcançado pelo conhecimento literário produzido em cada um dos dois referidos domínios. Se constatamos, no primeiro caso, o que se poderia chamar de uma centração fundamental e constitutiva da *experiência* crítica em geral – apesar da inegável descentração da *teoria* crítica ao longo do período estudado –, o mesmo não se poderia dizer em relação ao segundo caso, o do conhecimento produzido pela Poética em sua história, cuja centração, então por nós apreendida em suas nuances diacrônicas, revela-se não uma condição mas antes um *estado*, passível de alteração em função de uma concepção verdadeiramente descentrada de *literariedade* – concepção essa a qual procuramos esboçar, num modo possível de articulação, em nossa Conclusão.

PREFÁCIO

“[...] poderei doravante apoiar-me nos cacos de objetivação de mim mesmo que fui deixando pelo caminho, ao longo de minha pesquisa [...]”. (Bourdieu, 2005:39).

Para esse singularíssimo desbravador dos meandros do conhecimento humano que foi Gaston Bachelard, o problema da cientificidade impunha-se, antes de mais nada, como uma questão de *descontinuidade*, de *ruptura*. Não a simples *revisão* de antigas crenças e informações proporcionada pela pretensa “descoberta” de novos dados, tal como previsto pelas concepções evolucionistas do saber humano. Antes, a pronta *recusa* da própria condição pela qual habitualmente fazemos derivar o conhecimento que nos toca de nossas intuições primeiras, de nossas percepções imediatas. Tratar-se-ia, bem entendido, de uma verdadeira *conversão*. Assim: “A formação do espírito científico é não apenas reforma do conhecimento vulgar, mas ainda uma *conversão* dos interesses. Reside nisso justamente o princípio do engajamento científico. Ele exige o abandono dos primeiros valores”. (Bachelard, 1977:32). A emergência da cientificidade corresponderia, pois, para usar ainda palavras de Bachelard, à *reforma de uma ilusão* – reforma que pressupõe, enquanto tal, e por definição, a própria *consciência do erro* por parte do sujeito do conhecimento. Donde o conselho: “Já que não há operação objetiva sem a consciência de um erro íntimo e primeiro, devemos começar as lições de objetividade por uma verdadeira confissão de nossas falhas intelectuais”. (Bachelard, 1996:297).

Isso que Bachelard tendia a tomar por um *padrão cognitivo* característico do tipo de ruptura empreendida pelo “novo espírito científico” do século XX em relação à ciência doravante dita *clássica*, tendemos, de nossa parte, a identificar, no que tange a nosso próprio campo de trabalho, àquilo mesmo que chamaríamos de *a gênese do pensamento teórico no âmbito dos Estudos Literários*. A *teoria* surge, assim, quando, em vislumbre a uma certa ilusão de base, lançamo-nos ao perscrutamento dos próprios fundamentos do que até então tínhamos por sólido e auto-evidente em nosso fazer

cognitivo institucional. “A ciência contemporânea”, declarava, a propósito, Bachelard (1996:307), “é cada vez mais uma reflexão sobre a reflexão”.

Voltemo-nos brevemente a um exemplo do tipo de ruptura a que nos referimos, o qual, pela própria importância de seu protagonista, tende a tornar-se paradigmático. Prefaciando o célebre volume póstumo de Paul de Man emblematicamente intitulado *The resistance to theory*, Wlad Godzich mapeia uma determinada *cisão* no escopo geral da obra de seu mestre e amigo:

(1) *a princípio, a imersão numa práxis de leitura crítica em si mesma não-problematizada*: “Os seus primeiros ensaios”, explica Godzich (1989:9-10), “constituem a fase propriamente *crítica* da sua atividade. Neles considerava autores tão clássicos como Montaigne e tão modernos como Borges e interrogava-se sobre as possibilidades atuais da poesia ou do sentido histórico na América”;

(2) *num certo momento, a crise e o autoquestionamento*: “A própria prática deste tipo de crítica”, prossegue Godzich (1989:10), “levou-o a pôr em questão a sua validade, uma interrogação logo exacerbada pelo fato de ter entrado para a profissão acadêmica numa altura em que o *new criticism* estendia a sua hegemonia ao ensino da literatura nas universidades americanas”;

(3) *enfim, a ruptura, o redirecionamento*: “Começou assim a preocupar-se mais com questões de metodologia e a escrever mais acerca de outros críticos do que acerca de poetas ou romancistas. Os resultados desta fase de sua obra encontram-se na edição revista de *Blindness and insight*. Foi nos ensaios reunidos nesse volume que Paul de Man articulou uma posição propriamente *teórica*”. (Godzich, 1989:10).

Observe-se que o engajamento teórico de que então se fala insurge-se não contra a crítica literária pura e simplesmente, mas contra a postura pela qual a crítica é tida por uma atividade *autofundamentada*. Desnudada a ilusão, a própria pergunta pelos fundamentos da reflexão crítica, bem como por seu alcance e seus limites, torna-se o objeto privilegiado da reflexão teórica (“reflexão sobre a reflexão”). A teoria assim concebida institui-se, antes de mais nada, como uma *metacrítica* (Compagnon).

Na base do presente trabalho, um movimento análogo ao que acabamos de descrever: da prática de uma leitura crítica cuja consciência orgulhosa de seu objeto era a própria medida da inconsciência-de-si que fundamentalmente a caracterizava à inquietação incitada, à certa altura, pela dúvida acerca do estatuto até então

confortavelmente atribuído ao objeto da leitura crítica, dúvida essa em cuja origem ou em cujo desdobramento – não é fácil ou mesmo possível determinar – identificar-se-ia a própria manifestação de uma determinada *consciência-de-si*. Necessário se fizesse o reconhecimento de um marco nesse percurso, haveríamos de remeter ao período em que, seja na graduação, seja, subseqüentemente, no bacharelado em Letras, entregamos aos desafios impostos pelo projeto de leitura crítica da obra de Kafka, especialmente de um romance como *O processo*, tornado objeto de uma monografia que redigimos em 2002.¹ A meio caminho, diríamos, entre o período de redação da referida monografia e o início da redação desta dissertação de mestrado, consolidou-se a demanda pelo redirecionamento a que acima fizemos menção, demanda à qual procura responder o próprio trabalho que ora damos a conhecer.

Tomada, tal como a concebemos, como reflexão metacrítica a indagar pela natureza, pelos fundamentos, pelos limites do estudo literário acadêmico, a Teoria da Literatura revela sua feição propriamente *epistemológica*. É do esclarecimento dessa feição que nos ocuparemos, em profundidade, no capítulo I: esse, diríamos, nosso capítulo propriamente *teórico*, do qual derivam diretamente as análises desenvolvidas nos outros dois capítulos da dissertação, o primeiro deles dedicado à epistemologia da crítica literária, o segundo, à epistemologia da Poética.

Na contramão, portanto, do célebre gesto de Antonio Candido a induzir os leitores da *Formação da literatura brasileira* a saltarem a introdução teórica do livro, abordando-o diretamente pelo trabalho de *análise histórica*,² ressaltamos a primazia de nosso capítulo inicial na economia geral desta dissertação, a cuja maior ou menor aceitação por parte do leitor submeter-se-á a maior ou menor aceitação que o próprio trabalho como um todo haverá ou não de ter.

¹ SOUZA, Nabil Araújo de. *Do esclarecimento como cegueira: vestígios do trágico em O processo de Kafka*. 2002. 18 f. Monografia (Bacharelado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

² “A leitura desta ‘Introdução’ é dispensável a quem não se interesse por questões de orientação crítica, podendo o livro ser abordado diretamente pelo Capítulo I”. (Candido, 1969:23).

1. TEORIA DA LITERATURA COMO EPISTEMOLOGIA INTERNA DOS ESTUDOS LITERÁRIOS

“Há uma enorme *vontade de ciência* que atravessa os estudos literários.” (Prado Coelho, 1981:84).

“A teoria da literatura não é a polícia das letras, mas de certa forma sua epistemologia.” (Compagnon, 2001:15).

“O enlace que pretendemos entre epistemologia e teoria da literatura não será igualmente positivo se adotamos este ou aquele ponto de vista sobre a epistemologia.” (Costa Lima, 1975:12).

1.1. Relevância de uma epistemologia interna dos Estudos Literários

1.1.1. Considere-se, de início, o seguinte estado de coisas:

(1) seja uma dada comunidade de leitores, um dado contexto sócio-histórico de enunciação: textos determinados são lidos como possuindo um caráter *diferenciado* ou *específico* em relação a todos os outros textos enunciados ou a serem enunciados na mesma ou em qualquer outra língua em consideração; denominam-se-lhes *obras literárias*;

(2) a despeito da ausência de uma definição intersubjetivamente compartilhada da real natureza ou dimensão da alegada especificidade dos textos ditos literários, a referida comunidade de leitores parece conceber a existência mesma dessa especificidade como auto-evidente, a ponto de considerá-la *um fato* ou *uma realidade*; observar-se-ia, assim, um certo *saber espontâneo*, um certo *conhecimento intuitivo*, um certo *senso comum* acerca do que se poderia chamar “realidade literária”;

(3) um dado subgrupo da referida comunidade de leitores, partindo do pressuposto da auto-evidência da realidade literária, incumbe-se – e a exemplo do que ocorre com outras “realidades” – de tomá-la como objeto de estudo e investigação mais ou menos sistemáticos, produzindo, com isso, um dado discurso que se pretende *especializado*; o discurso dito especializado acerca da realidade literária recebe a alcunha acadêmica de *Estudos Literários*;

(4) a confiança generalizada na efetividade da especialização alegada pelos Estudos Literários atua no sentido de legitimar socialmente a figura do especialista “em literatura”, sobretudo a *autoridade* do professor “de literatura”, então concebido como porta-voz acadêmico ou escolar do *verdadeiro* conhecimento literário – em detrimento do saber espontâneo, do conhecimento meramente intuitivo acerca da realidade literária; torna-se tautológico falar em *ensino* de literatura, quando “a literatura é aquilo que se ensina, e ponto final”. (Barthes, 1988d:53).

Isso posto, considere-se uma primeira aproximação do problema de que aqui nos ocuparemos: sejam os Estudos Literários tal como vieram a se constituir ao longo do tempo: em que se sustenta o discurso de autoridade por eles instaurado? o que dizer dos *fundamentos*, da *validade* e dos *limites* do saber veiculado por esse discurso? em que sentido, afinal, poder-se-ia tomar o conhecimento produzido nesse âmbito como efetivamente distinto do saber espontâneo e meramente intuitivo do senso comum acerca da realidade literária?

1.1.2. Antes de mais nada, seria preciso ressaltar que essas não são indagações que se impõem naturalmente. Elas pressupõem, antes, como se percebe, uma certa *instabilidade* da confiança votada ao saber instituído pelos Estudos Literários, ao conhecimento literário dito especializado na forma tal qual então se apresenta, e é preciso lembrar, a esse respeito, que a maioria dos professores e especialistas “em literatura” desenvolvem, na maior parte do tempo, suas atividades acadêmicas, de ensino e pesquisa, como se de fato nunca lhes tivesse abatido a menor dúvida acerca da natureza e da legitimidade do conhecimento que produzem ou reproduzem institucionalmente, ou do modo como as disciplinas ou domínios em que atuam encontram-se definidos e estruturados institucionalmente. Seja como for, as *fissuras* existem, e não raramente dão origem a *crises*.³ Não é outro senão esse, como veremos, o âmbito por excelência da *teoria* no campo dos Estudos Literários.

³ Também Santos (2002:99), ao chamar a atenção para o caráter *ritualístico* da crítica literária institucionalizada, bem como para a resistência arraigada, nesse âmbito, a se retomarem questões consideradas básicas ou primitivas, não deixa, por outro lado, de reconhecer: “Há, no entanto, pontos de inflexão, momentos de mudança em que o poder de legitimação dos rituais entra em crise. É quando as questões básicas insistem em voltar à cena, e a obviedade ganha uma curiosa espessura, uma estranheza ímpar e desafiadora, fazendo com que as convenções ritualísticas que garantiam a estabilidade dos modelos de pensar sejam encaradas precisamente em seu caráter convencional”.

Douwe Fokkema explicitou bem, a nosso ver, a referida relação entre crise do saber instituído e reflexão teórica nos Estudos Literários, ao fazer, algum tempo atrás, o balanço do que chamou de “questões epistemológicas” inerentes a esse domínio. Afirma, de início, Fokkema (1995:399):

Desde a publicação da obra de Hirsch, *Validity in Interpretation* (1967), as questões relativas à justificação das proposições no que respeita à literatura tornaram-se mais insistentes. Segundo o dicionário americano *Webster*, a validade “deve apoiar-se numa verdade objetiva ou numa autoridade geralmente reconhecida”. Mas só raramente se menciona nos nossos dias qualquer verdade objetiva – e que autoridade gozará ainda do reconhecimento geral? Não é surpreendente que a questão da validade das nossas propostas sobre a literatura não depre com uma resposta fácil.

Fokkema reconhece, como se vê, uma espécie de *crise de legitimidade* nos Estudos Literários contemporâneos, provocada, segundo ele, pelo desprestígio de meios tradicionais de justificação ou validação do conhecimento tais como o recurso à “verdade objetiva” ou à “autoridade reconhecida”. Poder-se-ia argumentar, é certo, que a referida crise não diz respeito nem exclusivamente nem mesmo predominantemente aos Estudos Literários, ou, mesmo, que crises de legitimidade como a que se refere Fokkema são inerentes à dinâmica própria dos diversos campos do saber humano, dentre eles o do estudo da literatura, com suas especificidades. Interessa-nos, antes, contudo, a idéia, sustentada na seqüência pelo autor, de que o avultamento da crise não constituiria um *impedimento* para a reflexão teórica, mas antes, pelo contrário, o próprio *estímulo* ou *desencadeamento* de tal reflexão. Isso fica claro quando o autor constata estarmos a vivenciar nos Estudos Literários contemporâneos uma situação em que, segundo ele, “se as regras de um argumento não forem questionadas, chamamos-lhes ideológicas” – ou seja, uma situação de *suspeição* generalizada em relação ao discurso dito especializado –, sendo que a própria popularidade dessa *Ideologiekritik*, dessa “crítica da ideologia”, configuraria justamente um *sintoma* da referida crise de legitimidade que atravessariam os Estudos Literários.

Dir-se-ia aí entrevista, ainda que num plano estritamente sincrônico, o que poderíamos chamar de a *gênese* do pensamento teórico no âmbito dos Estudos Literários: a reflexão teórica surge, em outras palavras, justamente quando a *inquietação* epistemológica se instala e impõe, com isso, uma determinada *demanda*; e surge, diríamos, não tanto como sintoma, como quer Fokkema, mas sobretudo como *problematização* daquela inquietação, como *resposta* àquela demanda. Dir-se-ia ser

esse, com efeito, o papel de um domínio de feições e limites tão controversos quanto o da *Teoria da Literatura* – doravante TL –, pelo menos tal como o estamos aqui a conceber, na esteira, aliás, de um Compagnon (2001:15): como *epistemologia* dos Estudos Literários – entendendo-se a epistemologia, *lato sensu*, justamente como a reflexão sobre os fundamentos, a validade e os limites do conhecimento dito científico ou especializado.

A TL, na definição de Compagnon (2001:21), “contrasta com a prática dos estudos literários, isto é, a crítica e a história literárias, e analisa essa prática, ou melhor, essas práticas, descreve-as, torna explícitos seus pressupostos, enfim critica-os (criticar é separar, discriminar)”. A TL seria, assim, ainda de acordo com o teórico francês, uma espécie de “crítica da crítica”, ou uma *metacrítica*: “colocam-se em oposição uma linguagem e a metalinguagem que fala dessa linguagem; uma linguagem e a gramática que descrevesse seu funcionamento”. (Compagnon, 2001:21).⁴ À medida que o produto dessa metacrítica pudesse ser revertido em proveito dos próprios Estudos Literários, sobretudo por meio de uma *tomada de consciência* do especialista dessa área em relação a aspectos até então negligenciados, ou, mesmo, ignorados de sua própria atividade, a TL revelar-se-ia, na verdade, uma genuína *epistemologia interna* dos Estudos Literários, na acepção que um epistemólogo como Japiassu (1979:17) confere a esse termo, ou seja, a de uma análise crítica que se faz dos procedimentos utilizados por uma dada disciplina, “tendo em vista estabelecer os fundamentos dessa disciplina”, de modo “a integrar seus resultados no domínio da ciência analisada”.

1.1.3. Ressaltemos que se, por um lado, o presente trabalho busca justamente inserir-se no quadro de uma investigação do que se poderia chamar de *os fundamentos gerais do conhecimento literário especializado tal qual se nos apresenta em sua versão especificamente acadêmica* – com o que deliberadamente vincula-se, portanto, ao projeto de uma TL *stricto sensu* concebida como epistemologia interna dos Estudos Literários, ou *metacrítica*, como quer Compagnon, donde, aliás, a ausência de

⁴ Mais de uma década antes de Compagnon, Carlos Reis já afirmava, em tom programático: “De tal modo se têm sucedido e confrontado, ao longo dos anos, as várias metodologias críticas e, por extensão, as distintas linguagens obviamente por elas arrastadas, que é possível pensar numa *criticologia*, quer dizer, numa *metacrítica* que, como o nome indica, assuma como objeto de estudo não o texto literário, mas a metalinguagem que resulta da sua abordagem e os princípios operatórios em que assenta essa abordagem”. (Reis, 1981:31).

ineditismo no que concerne a seu escopo geral –, procura fazê-lo, por outro lado, em franca recusa ao tratamento tradicionalmente dispensado ao problema, articulando-se, na verdade, como uma tentativa de fornecer uma *outra resposta* ao mesmo, esboçada, a nosso ver, por determinados teóricos, mas não levada a cabo satisfatoriamente por nenhum deles. Será preciso, pois, esclarecer a contento os termos em que tudo isso é concebido.

Explicitemos de antemão a esse respeito nossa convicção de que, como explicam Maturana & Varela (1997:111), “qualquer observação, mesmo a que permite reconhecer a validade efetiva de uma afirmação científica, implica uma epistemologia”, o que equivale a dizer que toda e qualquer análise epistemológica pressupõe, necessária e invariavelmente, uma dada *teoria epistemológica* de base, isto é, pressupõe “um corpo de noções conceituais explícitas ou implícitas que determina a perspectiva da observação e, portanto, que se pode e que não se pode observar, que é e que não é avaliado pela experiência, que é e que não é explicável mediante um conjunto determinado de conceitos teóricos”. (Maturana & Varela, 1997:111). Assim sendo, diríamos que a primeira exigência a um projeto epistemológico verdadeiramente ciente desse estado de coisas é justamente a de procurar explicitar tanto quanto possível a própria teoria de base, as próprias noções conceituais à luz das quais atuar, relegando a um mínimo o número de concepções tácitas ou irrefletidas a servir de “escoras argumentativas” para o epistemólogo em questão.

Isso é tão mais importante, no nosso caso, quando se leva em conta a habitual negligência, ou o mais completo desconhecimento até, por parte dos profissionais dos Estudos Literários, em relação ao que é estudado e discutido no âmbito da epistemologia em geral, mesmo, ou sobretudo, quando se propõem a tecer considerações sobre o caráter ou a natureza do conhecimento que produzem. Como nos lembra Prado Coelho (1982:90) a respeito:

Razão tinha Charles Péguy ao escrever que a maior parte dos abusos da palavra “ciência” foram cometidos na classe das letras. Raras vezes surge no mundo literário a curiosidade de saber *o que na realidade se passa* no lado de lá dessa ciência onde se vão buscar as *mitologias do rigor*, o prestígio e a tradição. Há uma quase total incomunicabilidade entre este mundo das letras e o mundo das ciências que se conhece apenas por ouvir falar. Daí que todo o debate que percorre a filosofia das ciências contemporâneas pareça ficar à margem das preocupações literárias – mesmo quando se pretendem científicas, *sobretudo quando se pretendem científicas*. E *sobretudo* por uma razão simples: é que um mínimo de informação abalaria certas convicções demasiado estabelecidas.

Mas que tipo de *convicções*, afinal, uma análise crítica dos fundamentos dos Estudos Literários seria capaz de abalar, e de que forma? Antes de mais nada, que tipo de análise epistemológica dos Estudos Literários estaríamos dispostos a fazer, e por quê? Cabe-nos, com efeito, antes de qualquer esboço de um programa específico de investigação epistemológica dos Estudos Literários, explicitar tanto quanto possível o que haveremos de tomar neste trabalho por *epistemologia* – sua natureza, seu escopo, seu alcance. É o que faremos a seguir.

1.2. Prolegômenos a uma epistemologia interna dos Estudos Literários

1.2.1. Se se concebe de fato a TL, para retomar a analogia usada por Compagnon, como uma “gramática” a se ocupar da “linguagem” dos Estudos Literários, é preciso lembrar que há diferentes visadas gramaticais, as quais postulam distintas concepções de linguagem e sustentam distintas posturas frente a seu objeto de estudo. Basta dizer, por exemplo, que a concepção de linguagem pressuposta pela tradicional gramática *normativa* não é a mesma pressuposta pelas modernas gramáticas ditas *descritivas*, e que enquanto a primeira reveste-se de um viés deliberadamente *prescritivo*, ou seja, incumbe-se de determinar, de acordo com uma dada tradição, o que *deve* e o que *não deve* ser a linguagem, as segundas, por sua vez, e a despeito das diferenças entre si, procuram apreender a linguagem *tal como ela é*, ou, antes, *tal como ela se dá a conhecer à luz de uma dada teoria lingüística*. Ora, o mesmo parece ocorrer, em linhas gerais, no âmbito da reflexão epistemológica propriamente dita.

Santos (1995:21) nos lembra, a propósito, que no concernente à definição e à apreensão do objeto da epistemologia, há uma discrepância “entre os que pretendem estudar na epistemologia a normatividade pura e os critérios formais da cientificidade e os que, ao invés, pretendem estudar nela a facticidade da prática científica à luz das condições em que ela tem lugar”. Diríamos que ambas as perspectivas mencionadas poderiam ser tomadas como “gramáticas” a se ocupar do funcionamento da ciência. A diferença, no caso, é que enquanto a segunda vai buscar na análise efetiva da *práxis* científica suas respostas acerca de como as diversas disciplinas e campos do saber humano de fato funcionam – e nisso residiria seu caráter “descritivo” –, a primeira comporta-se como se isso fosse desnecessário, como se de fato não houvesse dúvida

acerca do que é ou do que *deve ser* a ciência, do que a distingue inequivocamente da “não-ciência” ou da “pré-ciência”, cabendo ao epistemólogo justamente explicitar e sistematizar os inequívocos “critérios formais da cientificidade”. Ao incumbir-se, assim, de determinar, a partir de uma concepção unívoca de ciência e cientificidade, os critérios e normas que uma dada atividade intelectual *deve cumprir* para ser considerada científica, esse tipo de epistemologia acaba por converter-se, a exemplo do que ocorre com a gramática normativa, numa verdadeira *preceptística*. Vejamos as contradições que isso parece implicar.

1.2.2. O gramático normativo propõe-se, em linhas gerais, a estabelecer para os diversos usuários de uma dada língua o que deve ser tomado como o *bom* uso da mesma; toma por base, para tanto, dentre as mais diversas variedades de uso da língua em questão, aquela a que chama de “língua padrão”, procurando fornecer algo como a explicitação sistematizada e formalizada do que julga serem as *regras* inerentes a esse “bom uso” ou “uso exemplar” da língua. “Cabe à *Gramática*”, diz-nos, com efeito, o gramático normativo, “registrar os fatos da língua geral ou padrão, estabelecendo os preceitos de como se fala e escreve bem ou de como se pode falar e escrever bem uma língua”. (Bechara, 1985:25). Mas o que faria, afinal, dessa pretensa língua padrão *superior e preferível* às demais variedades de uso da língua, a ponto de se poder tomá-la inequivocamente, como quer o nosso gramático, como correspondendo à totalidade do que seja o “bem falar” e o “bem escrever” nessa dada língua? “Dentro da diversidade das línguas ou *falares* regionais”, explica-se o gramático normativo, “se sobrepõe um uso comum a toda a área geográfica, fixada pela escola e utilizada pelas pessoas cultas: é isto o que constitui a *língua geral, língua padrão* ou *oficial* do país”. (Bechara, 1985:24).

Posto que o alegado “uso comum” de uma dada língua no âmbito de todo um território nacional só pode ser tomado como uma abstração mais ou menos ilegítima, dir-se-ia figurarem como os verdadeiros critérios da alegada superioridade da chamada língua padrão o ser *fixada pela escola* e o ser *utilizada pelas pessoas cultas*. Mas o que faria, afinal, da língua utilizada pelas pessoas “cultas” ou “escolarizadas” superior e preferível às demais formas de linguagem? O gramático normativo não parece se colocar essa pergunta; procede, portanto, como se a alegada superioridade fosse auto-

evidente e inequívoca, quando, na verdade, apenas por um *juízo de valor* prévio e injustificado assim o seria; um juízo segundo o qual – como mostra bem, aliás, uma disciplina como a *sociolinguística* – o valor de uma dada variedade de uso da língua seria diretamente proporcional ao *capital sócio-econômico-cultural* de seus usuários.

Isso posto, restaria ainda a considerar o direito que se arroga o gramático de codificar a variedade de uso da língua a que chama padrão, a despeito de se vir a considerá-la melhor ou pior do que as demais formas de linguagem. Para que esse direito se confirmasse legítimo, seria preciso ter certeza de que aquilo que o gramático codifica é mesmo um determinado *uso efetivo* da língua, e não, apenas, uma *projeção arbitrária* do próprio gramático acerca do que seja ou do que *deva ser* esse uso; de que o gramático de fato “não é um legislador do idioma nem tampouco o tirano que defende uma imutabilidade do sistema expressivo”. (Bechara,1985:25). Seria preciso, em suma, a confirmação de que o que faz, de fato, o gramático normativo, é simplesmente, como ele mesmo diria, “ordenar os fatos lingüísticos da língua padrão na sua época, para servirem às pessoas que começam a aprender o idioma também na sua época” (Bechara,1985:25); “codificando e sistematizando as regras pelas quais se regem esses fenômenos, *tirando-as da observação concreta e diária da linguagem* e jamais concluindo teoricamente, *a priori*, sem o absoluto e indispensável apoio dos fatos práticos do idioma”. (Silveira Bueno,1963:16; grifo nosso).

Mas em que consistiria, afinal, esse trabalho de “observação concreta e diária da linguagem”, do qual dir-se-ia, aliás, fundamentar e justificar o próprio caráter *normatizante* do discurso gramatical – ao menos, diríamos, em relação a uma determinada variedade, dita padrão, de uso da língua? Ora, é bem conhecido o *corpus* lingüístico de que se costumam servir nossos gramáticos normativos; no que tange, a mero título de ilustração, a um tópico como *colocação pronominal*, campeiam em nossas gramáticas como supostos exemplos desses “fatos práticos do idioma” de que nos fala o gramático – exemplos esses que presumivelmente representariam a “língua geral ou padrão contemporânea” a partir da qual dir-se-ia estabelecerem-se, como vimos, as regras do “bem falar” e do “bem escrever” ali expostas – nada menos do que trechos aleatórios de Camões, Sá de Miranda, Padre Antonio Vieira, Padre Manoel Bernardes, Camilo Castelo Branco, Alexandre Herculano, Eça de Queirós, Machado de

Assis, Lima Barreto, Euclides da Cunha, Rui Barbosa, entre outros.⁵ Note-se que a plêiade em questão é formada sobretudo por autores portugueses, anteriores ao século XX, bem como o fato de que os normalmente mais citados são os mais antigos, ou os mais “clássicos”! E apesar de se reconhecer, por exemplo, que “na linguagem caseira do Brasil, todos dizemos: *Me passe o feijão! Me dá um pouco d’água!*” (Silveira Bueno, 1963:353), decreta-se que, na verdade:

Em todo e qualquer idioma há três classes de linguagem: a popular, a semiliterária e a literária. A única destas três que representa a língua é a literária e nunca a popular, a caseira. Os plebeísmos, as corruptelas das expressões populares não podem formar o padrão representativo da língua culta e policiada. Logo, tais modos de começar a frase não são para imitar e muito menos para fundamentar regras do bom e correto falar português. (Silveira Bueno, 1963:353).

Este, portanto, o grande paradoxo do gramático-preceptor: a fim de estabelecer as regras contemporaneamente vigentes do bem falar e do bem escrever remete a uma suposta língua padrão contemporânea, a qual, ao invés de ser inferida de uma análise do uso que efetivamente hoje fazem da língua aqueles de quem se diria bem falar e bem escrever, é, antes, inferida de uma leitura viciada dos chamados clássicos da literatura vernácula. Ora, um tal procedimento só se justificaria se se pudesse de fato tomar o que aí se chama de língua literária como verdadeiramente representativa do uso que efetivamente hoje fazem da língua seus falantes escolarizados, ditos “cultos”, o que decisivamente não procede.⁶

Longe, portanto, de simplesmente codificar *a posteriori* um determinado uso efetivo, dito padrão, da língua contemporaneamente falada ou escrita, todo o trabalho do gramático normativo estrutura-se, antes, sobre a certeza tácita de uma *ruptura* inequívoca entre uma suposta “língua literária”, injustificadamente tomada como representativa do referido uso dito padrão, e uma suposta “língua comum”, ou “fora do padrão”, bem como da inquestionável superioridade da primeira em relação à segunda, a despeito de nada disso ser auto-evidente ou garantido de antemão – a não ser, é claro, por uma certa *opção* arbitrária da parte do próprio gramático, sendo que a usual remissão, nesse caso, a uma dada “tradição”, não destitui o procedimento como um todo

⁵ Cf., por exemplo, Bechara (1985:253-273); Silveira Bueno (1963:350-362).

⁶ Basta lembrar, por exemplo, a *normalidade*, entre os mesmos, de construções como “*Me passe o feijão!*”, “*Me dá um pouco d’água!*”, em total desconsideração às regras de ênclise pronominal estabelecidas pela gramática normativa.

dessa arbitrariedade. Erige-se, dessa forma, como modelo de correção lingüística, uma determinada *imagem* arbitrária e ilusória de linguagem, em detrimento do uso que, “bem” ou “mal”, efetivamente fazem da língua os usuários da mesma; o gramático normativo não sistematiza ou codifica, em suma, nada além daquilo que julga arbitrariamente *dever ser* a língua, e é tão-somente nisso que se fundamenta sua pretensa autoridade.

Tal perspectiva apresenta a evidente vantagem da comodidade oferecida pela adoção *a priori* de um critério específico de fundamentação e autoridade, então tido por inquestionável, apesar de *indemonstrável*; apenas que o preço a ser pago, nesse caso, é nada menos do que a total incomunicabilidade entre *norma* e *práxis* – a não ser, é claro, pelo intuito arrogante de submeter a segunda à primeira. Além do mais, na pior das hipóteses, nenhuma tradição dura para sempre, e constantemente nos vemos obrigados, mais ou menos constrangedoramente, a renovar os parâmetros de autoridade, os modelos seguros a serem seguidos a fim de se alcançar a “correção”: não se viram, afinal de contas, muitos preceptores de nossa língua levados a complementar, ou mesmo a substituir, com o tempo, os imortais exemplos oriundos dos clássicos sagrados da literatura vernácula, por ilustrações buscadas junto a fontes tidas por bem mais modestas, como a literatura contemporânea, a MPB, a publicidade e a imprensa escrita em geral?

Isso posto, diríamos que um epistemólogo que tomasse por objeto a “normatividade pura e os critérios formais da cientificidade”, como afirma Santos a propósito, ver-se-ia enredado – guardadas, evidentemente, as devidas proporções – nas mesmas contradições que o gramático que toma por objeto a normatividade pura e os critérios formais da “correção lingüística”. A perspectiva epistemológica da qual dir-se-ia perfeitamente encarnar esse perfil, chamamo-la *positivista*. Sua principal característica é justamente a tendência em procurar normatizar o conhecimento humano à luz de uma concepção inflexível de ciência e cientificidade. Apesar de suas origens poderem ser rastreadas já na filosofia da ciência do século XVII, e de seus desdobramentos mais sofisticados terem sido desenvolvidos apenas no século XX, foi no século XIX, como se sabe, a partir, sobretudo, da obra de Auguste Comte, que o positivismo, enquanto corpo sistematizado e doutrinário de pensamento, veio a consolidar-se inequivocamente na história das idéias no Ocidente.

1.2.3. “No início do século XIX, o saber científico apresentava-se como um sistema coerente e bem estabelecido, relativamente simples, em que o bom senso funcionava a partir de princípios universais, bastante fiel ao real para ser utilizado como um conjunto de estratégias adaptadas à prática”, lembra-nos Japiassu (1975:94). “Os contemporâneos de Laplace, sobretudo Comte”, continua o autor, “estavam convictos de que esse monumento esgotava nossas exigências de rigor e de precisão, que ele fornecia soluções e respostas à altura exata da amplitude de nossas necessidades”. De um ponto de vista filosófico, a doutrina positivista da ciência traduzir-se-ia, em suma, “pela confiança excessiva que a sociedade industrial depositou na ciência experimental”. (Japiassu, 1979:66). É essa confiança que se encontra na base de todo o edifício da “filosofia positiva” comteana, cujo principal objetivo, segundo o próprio Comte (1973a:21), era o de conhecer, de forma precisa, as “regras gerais convenientes para proceder de modo seguro na investigação da verdade” – as quais seriam buscadas única e exclusivamente no estudo das ciências desenvolvidas –, estabelecendo, com isso, algo como um “método positivo” de conhecimento, visando seja à reorganização dos métodos de educação, seja à resolução de eventuais questões científicas pendentes, seja, sobretudo, à reorganização da própria sociedade.

O perfil do epistemólogo, numa perspectiva como essa, seria, assim, o de uma espécie de *gramático* do conhecimento humano que tomasse para si a tarefa de estabelecer as regras inequívocas e definitivas do “bom” conhecimento, ou do conhecimento “válido” ou “verdadeiro”, por ele derivadas de sua análise da *positividade* supostamente inerente à ciência moderna, e só a ela. Mas o que tornaria, afinal, o conhecimento dito científico *superior e preferível* a todas as demais manifestações do saber humano, a ponto de se poder tomá-lo inequivocamente, como quer o teórico positivista, como correspondendo à totalidade do que seja o bom ou o verdadeiro conhecimento?

“Para explicar convenientemente a verdadeira natureza e o caráter próprio da filosofia positiva”, declara, a propósito, Comte (1973a:9), “é indispensável ter, de início, uma visão geral sobre a marcha progressiva do espírito humano, considerado em seu conjunto, pois uma concepção qualquer só pode ser bem conhecida por sua história”. Comte julgava então ter descoberto o que chama de “uma grande lei fundamental, a que se sujeita por uma necessidade invariável”, segundo a qual “cada

uma de nossas concepções principais, cada ramo de nossos conhecimentos, passa sucessivamente por três estados históricos diferentes: estado teológico ou fictício, estado metafísico ou abstrato, estado científico ou positivo”. (Comte, 1973a:9-10). No primeiro e mais primitivo estado, o espírito humano dirigir-se-ia para a *essência* dos seres, para as *causas últimas* dos eventos, numa palavra, para *os conhecimentos absolutos*, explicando todos os fenômenos pela ação direta e contínua de *agentes sobrenaturais*; o segundo estado é tomado por Comte como “simples modificação geral do primeiro”, na qual substituem-se os agentes sobrenaturais por *forças abstratas*; no estado positivo propriamente dito, o espírito humano renunciaria à busca por essências, causas últimas, noções absolutas, em favor, única e exclusivamente, da *observação dos fatos*, e da derivação, a partir dos mesmos, de *relações invariáveis* e *leis necessárias*. O estado teológico é tomado por Comte como “o ponto de partida necessário da inteligência humana”, o positivo como “seu estado fixo e definitivo”, e o metafísico como destinado unicamente “a servir de transição”.

Essa, portanto, a famosa “lei dos três estados” de Auguste Comte, de cuja veracidade dependeria a legitimação da própria filosofia positiva comteana: uma vez confirmado o “estado positivo” supostamente instaurado pela ciência moderna como o ápice mesmo do processo de desenvolvimento da inteligência humana, ver-se-ia justificado o método positivo professado por Comte como o método por excelência do conhecimento válido e verdadeiro. Mas o que garantiria, afinal, a validade da própria lei que Comte julga ter descoberto?

“Em primeiro lugar”, afirma o autor a respeito (Comte, 1973a:11) “basta, parece-me, enunciar tal lei para que sua justeza seja imediatamente verificada por todos aqueles que possuam algum conhecimento aprofundado de história geral das ciências”. Como que percebendo, contudo, a fragilidade de tal afirmação, Comte procura corroborá-la por meio da consideração do que chama de “desenvolvimento da inteligência individual” e de sua suposta relação com o desenvolvimento do espírito humano em geral, tal como o concebe. “O ponto de partida sendo necessariamente o mesmo para a educação do indivíduo e para a da espécie, as diversas fases da primeira devem representar as épocas fundamentais da segunda”, declara, com efeito. (Comte, 1973a:11). “Ora”, continua o autor, “cada um de nós, contemplando sua própria história, não se lembra de que foi sucessivamente, no que concerne às noções mais

importantes, *teólogo* na sua infância, *metafísico* em sua juventude e *físico* em sua virilidade?” E antes que se possa esboçar qualquer discordância, Comte arremata sua argumentação com um apelo que só faz escancarar o caráter *vicioso* da mesma: “Hoje é fácil esta verificação *para todos os homens que estão ao nível de seu século*” (grifo nosso). Trata-se, como se vê, de uma evidente petição de princípio!

Comte acaba por tomar, em outras palavras, como ponto de partida de sua demonstração, nada menos do que o próprio argumento que deveria ser provado tão-somente ao final dessa mesma demonstração. Se o seu intuito, consiste, nesse caso, em justificar e legitimar a crença na positividade absoluta do “espírito científico”, postulado básico de todo o seu projeto filosófico, por meio do recurso à análise do que chama de “marcha progressiva do espírito humano”, sob a qual teria descoberto, como vimos, uma pretensa lei do desenvolvimento humano, Comte procede, na verdade, como se exigisse, sub-repticiamente, o tempo todo, como lastro para sua “demonstração”, nada menos do que “estar ao nível do século”, isto é, estar em consonância plena com a referida crença na positividade absoluta do espírito científico! O pretense caráter absoluto e a pretensa superioridade da ciência moderna seriam assim “comprovados” por meio de uma narrativa do desenvolvimento intelectual humano cujo ponto de partida é justamente a crença irrestrita no caráter absoluto e na superioridade da ciência moderna!

Trata-se, dessa forma, menos de uma questão de lógica do que de uma questão de fé: tudo parece teleologicamente convergir para o Espírito Positivo, quando se está imbuído *a priori* da crença no Espírito Positivo, tal como dir-se-ia tudo convergir para o Espírito de Deus, quando se está imbuído *a priori* da crença no Espírito de Deus! Essa postura de crença irrestrita e injustificada nos poderes supostamente ilimitados da ciência moderna que aqui identificamos na base mesma do positivismo é comumente conhecida, na história das idéias, por *cientismo* ou *cientificismo*.

A postura cientificista ante o problema do conhecimento humano delinea-se já no século XVII, sobretudo com a obra de um Francis Bacon – que acabou por alimentar, sobremaneira, o desenvolvimento da moderna ideologia que associa estreitamente e de maneira causalista “método científico”, “progresso técnico” e “desenvolvimento humano” –, consolida-se como mentalidade vigente em meio ao *mainstream* da inteligência ocidental com o Iluminismo e o Enciclopedismo franceses, no século

XVIII, e é levada à sua máxima formulação pelo pensamento positivista dos oitocentos, cuja influência se faz sentir até hoje. Mas o que pretende, afinal, o cientificismo? O propósito cientificista poderia ser definido, em suma, como o de invalidar, por princípio, “toda e qualquer outra forma de conhecimento que não satisfaça às exigências do conhecimento positivo propriamente dito”. (Japiassu, 1975:76). Dois grandes postulados de base caracterizariam a mentalidade cientificista, de acordo com Granger (1989:158): (i) “O conhecimento científico, não apenas no seu projeto, mas sob sua forma e com suas técnicas atuais é absoluto”; (ii) “Todo problema é redutível a um problema científico”. Esses seriam temas, ainda segundo Granger, “que se desenvolvem num culto à ciência, como aspecto vivido de civilização e num fechamento agressivo a toda outra forma de apreensão da experiência humana”.

“Semelhante postura, que pretende submeter a totalidade dos valores à jurisdição da ‘verdade científica’”, conclui Japiassu (1975:73) a respeito, “está fundamentada num juízo de valor prévio, praticamente impossível de ser racionalmente justificado”. A se supor, assim, num primeiro momento, não existir dúvida alguma acerca do que deva ser tomado por “razão científica”, por “conhecimento científico propriamente dito”, ainda assim constataríamos não haver, na base mesma disso que poderíamos chamar de radical intolerância positivista a todo e qualquer tipo de alteridade epistemológica, nada além de uma escandalosa *metafísica*. Nada, em resumo, pareceria garantir ao epistemólogo positivista que o que toma por ciência constitui um saber inquestionavelmente absoluto e inquestionavelmente superior a toda e qualquer outra forma de conhecimento senão um *parti pris* completamente arbitrário de sua parte – tal como, diríamos, o do gramático normativo em relação à superioridade da língua padrão de que julga se ocupar.

Isso posto, restaria ainda a pergunta pelo direito que se outorga o epistemólogo positivista de estabelecer os critérios e parâmetros definitivos dessa atividade a que chama ciência, a despeito de se vir a considerá-la melhor ou pior do que as demais formas de conhecimento. Para que se reconhecesse tal direito – o direito, em suma, de *codificar* a atividade dita científica –, seria preciso a certeza de que a idéia de ciência sustentada pelo epistemólogo positivista corresponde aos “fatos”, ou seja, ao modo pelo qual dir-se-ia efetivamente funcionar a atividade dita científica.

A esse respeito, seria preciso lembrar, antes de mais nada, que para o cientificismo positivista o modelo acabado de cientificidade é a física moderna, de matriz newtoniana, não sendo gratuito que um Comte tenha associado, como vimos, o que tomava pelo estado de mais alto de desenvolvimento da inteligência humana, individual e coletiva, à imagem do *físico* – em oposição à do *teólogo* e à do *metafísico* –, nem que tenha tomado, por exemplo, como ilustração privilegiada do tipo de positividade racional que quis ver associado a seu projeto filosófico a explicação dos fenômenos gerais do universo fornecida pela lei de gravitação newtoniana: por um lado, declara Comte (1973a:13), (a) “essa bela teoria nos mostra toda a imensa variedade dos fatos astronômicos, como constituindo apenas um único e mesmo fato considerado de diversos pontos de vista: a tendência constante de todas as moléculas umas em relação às outras na razão direta de suas massas e na razão inversa do quadrado das distâncias”; por outro lado, continua o autor, (b) “esse fato geral se nos apresenta como simples extensão de um fenômeno eminentemente familiar e que, por isso mesmo, o consideramos como particularmente conhecido, a gravidade dos corpos na superfície da terra”. Em suma: o mérito de Newton residiria justamente em ter descoberto a lei geral subjacente aos fatos astronômicos observados – a chamada *lei da gravitação universal* –, e em associar, por fim, essa lei, não a algum tipo de causa última, teológica ou metafísica, mas a um fenômeno bem conhecido e familiar, posto que *observável*: a gravidade dos corpos na superfície da Terra.

A física moderna encarnaria assim, exemplarmente, a própria concepção positivista de ciência como uma atividade que, tendo abolido definitivamente a indagação pelas causas últimas e pelas essências das coisas – característica da teologia e da metafísica –, atém-se estritamente à *observação dos fatos*, tomada como única base possível de conhecimentos verdadeiramente acessíveis, e à derivação de leis gerais invariáveis a partir dos mesmos. Não estranha, assim, que Comte (1973b:54) tenha decretado, como regra fundamental do Espírito Positivo, “que toda proposição que não seja estritamente redutível ao simples enunciado de um fato, particular ou geral, não pode oferecer nenhum sentido real e inteligível”, sendo “sempre de sua conformidade, direta ou indireta, com os fenômenos observados que resulta exclusivamente sua eficácia científica”.

Tal “regra fundamental” poderia ser tomada, aliás, como a divisa máxima de uma das mais importantes escolas filosóficas do século XX, à qual convencionou-se sintomaticamente chamar de *positivismo lógico*, ou simplesmente *neopositivismo*, e que acabou por converter-se num dos grandes pilares da epistemologia contemporânea, sobretudo em terreno anglo-saxão.⁷ De acordo com o positivismo lógico, trata-se, com efeito, de (a) decretar irrevogavelmente a ininteligibilidade, a não-significância e a conseqüente a-cientificidade de todo e qualquer enunciado ou discurso que, referindo-se a uma determinada realidade, não se preste, contudo, à *verificação*, além de (b) delimitar, em contrapartida, com o máximo de rigor possível, os critérios mesmos não somente de verdade e falsidade dos enunciados empíricos, mas também de seu sentido.

A *verificabilidade* seria assim erigida em critério único e definitivo para a determinação da significância ou não de um dado enunciado empírico; para o positivismo lógico, já não se poderia contentar, apenas, com o critério da verificabilidade direta, via percepção, tal como no empirismo clássico, mas seria preciso levar em conta as possibilidades de “verificação” ou “confirmação” introduzidas pelo emprego da linguagem, por seus atributos *lógicos*, e que extrapolam, portanto, o âmbito do que é efetivamente observado. “Introduz-se, assim, a idéia de *confirmação* pela realidade, que tanto pode ser uma simples ‘confirmabilidade’ de princípio ou potencial, quanto uma ‘confirmabilidade’ efetiva ou em ato”. (Japiassu, 1979:88).

O propósito último do positivismo lógico do Círculo de Viena era, em suma:

[...] fundamentar na lógica uma ciência empírico-formal da natureza e empregar métodos lógicos e rigor científico no tratamento de questões de ética, filosofia da psicologia e ciências sociais, sobretudo economia e sociologia. A física, enquanto ciência empírico-formal, forneceria o paradigma de cientificidade para todas as formulações teóricas que se pretendessem científicas, formulando em uma linguagem lógica, rigorosa e precisa verdades objetivas sobre a realidade. Uma teoria deveria consistir assim em *princípios* estabelecidos na lógica, de caráter analítico, ou seja, verdadeiros em função de sua própria forma lógica e de seu significado; e em *hipóteses científicas*, a serem verificadas através de um método empírico. (Marcondes, 1997:262).

Essa concepção *empiricista* de ciência que identificamos na base mesma tanto do positivismo comteano, quanto do neopositivismo logicista do Círculo de Viena, e da qual os mesmos não passariam de tentativas mais ou menos sofisticadas de aperfeiçoamento

⁷ Para uma visão de conjunto dos trabalhos do “Círculo de Viena”, como ficou então conhecido o grupo liderado por M. Schlick, O. Neurath e R. Carnap, cf. a clássica antologia de Ayer (1965).

e formalização, não é outra senão a própria concepção vulgar de conhecimento científico que acabou por popularizar-se na cultura ocidental a partir da chamada revolução científica do século XVII, estabelecendo-se, desde então, como um senso comum, amplamente aceito, acerca da ciência e da cientificidade, assim resumido por um epistemólogo como Chalmers (1993:23):

Conhecimento científico é conhecimento provado. As teorias científicas são derivadas de maneira rigorosa da obtenção dos dados da experiência adquiridos por observação e experimento. A ciência é baseada no que podemos ver, ouvir, tocar etc. Opiniões ou preferências pessoais e suposições especulativas não têm lugar na ciência. A ciência é objetiva. O conhecimento científico é conhecimento confiável porque é conhecimento provado objetivamente.

Não é outra, portanto, senão essa concepção de senso comum de ciência que se encontra na base mesma da máxima cientificista promulgada pelos epistemólogos positivistas em geral de que “nenhum conhecimento poderá pretender à dignidade científica, a não ser que se comprove sua capacidade de revestir as formas e os cânones ditados pela física e pelas matemáticas”, sendo que “todas as verdades humanas, para terem significação cognitiva, deverão submeter-se aos critérios de uma verificação experimental”. (Japiassu, 1975:73). Ilustra a persistência e a pervasividade, sobretudo no meio acadêmico, dessa associação estreita entre “conhecimento positivo” e “critérios físico-matemáticos de verificação experimental” o seguinte panorama do cientificismo contemporâneo que nos oferece Chalmers (1993:18):

A alta estima pela ciência não está restrita à vida cotidiana e à mídia popular. É evidente no mundo escolar e acadêmico e em todas as partes da indústria do conhecimento. Muitas áreas de estudo são descritas como ciências por seus defensores, presumivelmente num esforço para demonstrar que os métodos usados são tão firmemente embasados e tão potencialmente frutíferos quanto os de uma ciência tradicional como a física. Ciência Política e Ciências Sociais são agora lugares-comuns. Os marxistas tendem a insistir que o materialismo histórico é uma ciência. De acréscimo, Ciência Bibliotecária, Ciência Administrativa, Ciência do Discurso, Ciência Florestal, Ciência de Laticínios, Ciência de Carne e Animais, e mesmo Ciência Mortuária são hoje ou estiveram sendo recentemente ensinadas em colégios ou universidades americanas. Auto-intitulados “cientistas” nesses campos podem frequentemente ver a si mesmos seguindo o método *empírico* da física, o que para eles consiste na coleta de dados por meio de cuidadosa observação e experimentos e da subsequente derivação de leis e teorias a partir desses dados por algum tipo de procedimento lógico. Fui recentemente informado por um colega do departamento de história, que aparentemente tinha absorvido esse rótulo de empiricismo, de que não é possível hoje escrever uma história da Austrália porque ainda não dispomos de um número suficiente de dados. Uma inscrição na fachada do *Social Science Research Building* na Universidade de Chicago diz: “Se você não pode mensurar, seu conhecimento é escasso e insatisfatório”. Sem dúvida, muitos de seus

habitantes, aprisionados em modernos laboratórios, esquadrinham o mundo através das barras de aço de seus algarismos, não conseguindo perceber que o método que se empenham em seguir não é apenas estéril e infrutífero, mas também não é o método ao qual deve ser atribuído o sucesso da física.

Poder-se-ia dizer, em suma, que a epistemologia positivista limita-se, em linhas gerais, a identificar essa imagem *empiricista* de ciência e de cientificidade aí entrevista com a racionalidade científica *tout court*, à qual pretende submeter, como vimos, todas as demais formas de conhecimento humano. A julgar, não obstante, pelo que nos explica, por exemplo, um autor como Chalmers, ele próprio físico de formação, só é possível tomar o “método empírico”, tal como concebido pelo senso comum cientificista, como método científico por excelência, se se ignora ostensivamente o que de fato se faz numa disciplina como a física, alegado modelo de cientificidade. “A” verdade científica, “o” conhecimento positivo, ou “o” método científico proclamados pela epistemologia positivista afiguram-se, assim, abstrações que só se sustentam à custa de uma análise do modo pelo qual a atividade dita científica, qualquer que seja ela, efetivamente constitui-se e dá-se a conhecer. Em outras palavras, a substituição, no âmbito do pensamento positivista, da práxis científica propriamente dita por uma *imagem* empiricista, tão eufórica quanto estática e inflexível de ciência e de cientificidade – análoga, diríamos, à imagem de linguagem sustentada pelo gramático normativo –, revela-se injustificável e aquilata a dimensão eminentemente arbitrária e dogmática dessa visada epistemológica.

Mas, se assim o é, também um certa postura dita *anticientificista* ou *antipositivista*,⁸ de significativa ressonância, aliás, em grande parte do pensamento

⁸ A tomar o anticientificismo, *lato sensu*, como mera *inversão* da escala de valores cientificista, a qual erige, como vimos, a “verdade científica” como positividade absoluta, em detrimento de tudo o mais que venha a ser tomado como refratário à cientificidade – os sentimentos, as emoções, as paixões, as intuições, as opiniões, as crenças, os juízos de valor –, então seríamos levados a reconhecer suas origens no que poderíamos chamar de o “contra-iluminismo” de Rousseau. Depois dele, toda uma tradição anticientificista parece ter se constituído a partir do pensamento romântico alemão – de um Schelling, um Holderlin, um Novalis, um Schiller ou dos irmãos Schlegel –, alimentando-se, ao longo do século XIX, da obra de autores como Schopenhauer, Kierkegaard e, sobretudo, Nietzsche, desaguando, no século XX, em pensamentos como os de Bergson, de Heidegger, da escola de Frankfurt, ou, mais tarde, do chamado pós-estruturalismo francês e de toda a filosofia dita pós-moderna. De acordo com Popper (1980:183): “Um irracionalismo oracular criou (especialmente com Bergson e a maioria dos filósofos e intelectuais alemães) o hábito de ignorar ou, na melhor das hipóteses, deplorar a existência do ser inferior que é o racionalista. Para eles, os racionalistas – ou os ‘materialistas’, como costumam dizer – e especialmente os cientistas racionalistas são os pobres de espírito, dedicados a atividades frias e em grande parte mecânicas, completamente alheios aos problemas mais profundos do destino humano e de sua filosofia”. Eco (1984:115) enfatiza o caráter *religioso* desse irracionalismo que dir-se-ia encontrar na base do anticientificismo contemporâneo: “Uma religiosidade do Inconsciente, do Vórtice, da Falta do centro, da

ocidental contemporâneo – inclusive nos Estudos Literários –, afigurar-se-ia arbitrária e dogmática por princípio. O anticientificismo “opõe-se a esta imagem deformada da ciência como se ela fosse uma interpretação fiel e se situa, por consequência, de início, sobre o plano de um conflito de ideologias”, lembra, com efeito, Granger (1989:158). Numa contraposição estreita à euforia cientificista, a disforia anticientificista atém-se a uma *imagem* tão negativa quanto estática e inflexível – portanto, igualmente *ilusória* – de ciência e cientificidade, continuando a negligenciar, dessa forma, o modo pelo qual a atividade dita científica, qualquer que seja ela, efetivamente constitui-se e dá-se a conhecer.

“Dois mitos opostos entram em conflito: o dos cientificistas e o dos anticientificistas, isto é, dos ideólogos do *tudo* ou do *nada*. Nenhum dos dois fala da ciência diretamente”. (Japiassu, 1975:94). Cientificismo e anticientificismo, em suma, não se poderia “considerá-los como exprimindo *o que é a ciência*”. (Granger, 1989:158). Assim sendo, o que dizer da possibilidade e da relevância de uma visada epistemológica verdadeiramente *descritiva*, a atuar como uma verdadeira *gramática descritiva* do conhecimento dito científico ou especializado?

1.2.4. O epistemólogo positivista poderia ser considerado, como acabamos de ver, uma espécie de gramático normativo do conhecimento humano, buscando determinar as regras do “bom” ou “verdadeiro” conhecimento, pautando-se, para tanto, numa determinada *imagem*, tão eufórica quanto estática e inflexível, de ciência e cientificidade, erigida em detrimento da análise efetiva da dinâmica inerente a esta ou àquela disciplina em particular, a este ou àquele campo específico do saber, mas tomada pelo próprio epistemólogo como constituindo a “coisa-em-si” em questão. Isso posto, diríamos que o primeiro passo na direção de uma epistemologia que se quisesse, de fato, distanciada desse estado de coisas consistiria em abandonar o ilusório porto-seguro da concepção de ciência como um *estado-de-conhecimento-definitivamente-estabelecido*, em nome de uma concepção de ciência como um *processo-de-ininterrupta-construção*-

Diferença, da Alteridade absoluta, da Ruptura, atravessou o pensamento moderno como contracanto subterrâneo à insegurança da ideologia oitocentista do progresso e ao jogo cíclico das crises econômicas. Esse Deus tornado leigo e infinitamente ausente acompanhou o pensamento contemporâneo sob vários nomes e explodiu no renascimento da psicanálise, na redescoberta de Nietzsche e de Heidegger, nas novas antimetáfisicas da Ausência e da Diferença”.

de-conhecimento. “Devemos passar da idéia de um *conhecimento-estado* à idéia de um *conhecimento-processo*”, diz-nos, com efeito, Japiassu (1975:26). A epistemologia converter-se-ia, assim, na

[...] atitude reflexiva e crítica que permite submeter a prática científica a um exame que, diferentemente das teorias clássicas do conhecimento, se aplica não mais à ciência verdadeira – de que deveríamos estabelecer as condições de possibilidade e de coerência lógica, bem como seus títulos de legitimidade ou de validação –, mas à ciência em vias de se fazer, em suas condições reais e concretas de realização, dentro de um determinado contexto sócio-cultural. (Japiassu, 1975:26).

Caberia, dessa forma, à epistemologia, revelar a *processualidade* das ciências; revelar, em outras palavras, o modo pelo qual dir-se-ia efetivamente constituírem-se as diversas disciplinas e campos do saber, efetivamente consolidarem-se, desenvolverem-se e eventualmente desaparecerem os conhecimentos ditos científicos ou especializados ao longo do tempo. Não poderia assim pautar-se o epistemólogo por esta ou aquela *imagem* estática, mais ou menos positiva, mais ou menos negativa, de ciência e cientificidade, pois, como nos lembra Granger (1975:22), quando se toma o conhecimento científico “como uma norma, reflexo idealizado de uma de suas etapas”, a epistemologia converte-se na “hermenêutica de uma mitologia”.

A ciência existe de fato; a dificuldade preliminar mais paradoxal da epistemologia consiste em captá-la como tal, sem a substituir por uma imagem hipostasiada. Portanto, é o *movimento* científico do pensamento que constitui o objeto do nosso estudo; não é o sistema de uma ciência implicitamente considerada como acabada; nem são de resto, as obras particulares do espírito contemporâneo. Não é fácil, sem dúvida, fugir a esta dupla tentação. No entanto, a ciência existe. (Granger, 1975:22).

Mas, apreender os conhecimentos científicos em seu *movimento*, no seu *fazer-se*, em sua *processualidade*, não significaria necessariamente captá-los em sua *história*? E quando se pensa que essa é, na verdade, uma função, bem ou mal, já desempenhada, e sem nenhuma novidade, pela chamada história das ciências, não se torna necessário esclarecer em que medida uma *epistemologia histórica* propriamente dita, tal como aqui a entrevemos, diferenciar-se-ia, de fato, de uma história das ciências *tout court*? Isso diz respeito, além do mais, ao problema da possibilidade e da relevância, sob um ponto de vista propriamente epistemológico, de uma abordagem *puramente descritiva* do conhecimento dito científico ou especializado.

De uma história das ciências tradicionalmente concebida, diz-se, basicamente, que *descreve* os eventos, os acontecimentos importantes que se sucederam ao longo do

tempo em um ou em diversos campos do saber, fornecendo-nos, assim, o relato, tão exato quanto possível, do desenvolvimento histórico do conhecimento humano. Por mais que um tal projeto historiográfico afigure-se-nos, a princípio, perfeitamente plausível e familiar – por mais que, de um modo geral, encontremo-nos dispostos a apreender, de boa-fé, tudo o que o historiador das ciências tem a nos ensinar, movido, igualmente, por sua boa-fé –, isso não nos permite tomá-lo, em nenhuma medida, por auto-evidente – sobretudo quando somos impelidos pelas questões que aqui nos movem. Forcemo-nos, antes de mais nada, a não perder de vista que toda descrição é descrição *de*. Não há, em outras palavras, descrição sem *objeto-a-descrever*, objeto esse cuja própria delimitação dir-se-ia enformada *a priori* por uma dada “teoria descritiva” de base. Não há, em suma, nada como uma descrição neutra ou imediata do que quer que seja.

Isso fica claro quando pensamos – para voltarmos, uma vez mais, à nossa analogia com a problemática gramatical – na diversidade de enfoques das gramáticas ditas descritivas, e do modo como as mesmas acabam por descrever *objetos distintos*, e não, simplesmente, aspectos diversos de um *mesmo objeto*. Com efeito, a língua descrita, por exemplo, por uma gramática histórica, não é a mesma descrita por uma gramática estruturalista, sendo que ambas diferem da que é descrita por uma gramática gerativa, sendo que as três diferem, além do mais, da que é descrita por uma gramática funcional.⁹ Essas quatro modalidades de gramática são tomadas, não obstante, por *descritivas*, em oposição à gramática normativa.

A conclusão a que se chega, portanto, é que o objeto a ser descrito, no caso, pela gramática descritiva, qualquer que seja ela, é enformado pela própria teoria linguística de base de que é tributário o gramático descritivo em questão. Não haveria nada como um acesso direto ou imediato à língua “em si mesma”. Se o próprio gramático descritivo desconsidera essa questão e exime-se de problematizar a contento suas implicações, não há por que tomá-lo por menos arbitrário e intransigente do que o gramático normativo. Não se trata, de nossa parte, de simplesmente condenar uma situação em que uma dada teoria de base precede e enforma o trabalho de “descrição”, mas de reconhecer a perniciosidade de uma situação em que se procede justamente de modo a ignorar ou a

⁹ Com relação à língua portuguesa, cf., por exemplo, Coutinho (1982) e Said Ali (1965), para a perspectiva histórica, Camara Jr. (1987), para a estruturalista, Perini (1979) e Raposo (1979), para a gerativista, Neves (2003), para a funcionalista.

negligenciar esse fato, tomando por *dado* o que na verdade é *engendrado* pela própria teoria, e que deveria, enquanto tal, ser justificado.

O mesmo dir-se-ia acontecer quanto à chamada “descrição histórica”, qualquer que seja ela. Toda e qualquer história é história *de*. Todo e qualquer historiador tem uma concepção prévia de seu *objeto-a-descrever*, uma certa teoria de base a respeito, espécie de baliza *meta-histórica* a guiar a atividade historiográfica. Distintas teorias de base acabariam por implicar, assim, modos necessariamente distintos de se conceber o trajeto histórico a ser reconstituído pelo historiador. Por exemplo: voltando-se a inúmeras obras dedicadas à Revolução Francesa desde o fim século XVIII – como as de um Michelet, de um Tocqueville, de um Taine, de um Jaurès, de um Mathiez, de um Labrousse, entre outros – Adam Schaff acabou por constatar

[...] divergências essenciais entre os diferentes historiadores, não só na explicação e na interpretação do fato histórico, mas ainda na sua descrição e na seleção dos elementos que o constituem e até mesmo na articulação do processo histórico, ou seja na diferenciação dos acontecimentos parciais que compõem a totalidade da imagem histórica do grande acontecimento que foi a Revolução Francesa de 1789. (Schaff, 1978:10).

As diferentes e, mesmo, divergentes descrições da Revolução Francesa levadas a cabo por historiadores diversos afiguram-se-iam, assim, indissociáveis das diferentes e diversas concepções de “Revolução Francesa” aí em jogo. “Não nos propomos aqui estabelecer quem tem razão nesta discussão, em que medida e em que sentido se pode dar razão a um mais do que a outro”, declara Schaff (1978:59) a propósito. “O que submetemos ao nosso estudo e à nossa reflexão”, explica o autor, “é apenas o fato da diversidade, da variabilidade, até mesmo da incompatibilidade dos pontos de vista dos historiadores que, potencialmente, dispõem das mesmas fontes e, subjetivamente, aspiram à verdade, e só à verdade, crendo mesmo tê-la descoberto”.

Da mesma forma, diríamos que distintas e divergentes versões de um supostamente mesmo trajeto histórico são concomitantemente possíveis no que se refere à história de uma dada disciplina ou campo do saber humano. Atenhamo-nos, aqui, a duas grandes perspectivas historiográficas opostas, das quais dir-se-ia terem dividido o *mainstream* da história das ciências no século XX: uma primeira, chamada *continuísta*, associada ao modelo tradicional, teleológico, de história das ciências, herdado do século XIX, e uma segunda, chamada *descontinuísta*, associada a certos programas historiográficos surgidos no século XX em franca oposição ao modelo continuísta.

(1) De acordo com a primeira perspectiva, o conhecimento dito científico só conhece *crescimento contínuo e acumulativo*. Na base desse processo evolutivo encontrar-se-ia, contudo, uma espécie de *ruptura de origem*, a grande *revolução cognitiva* que teria dado origem ao regime propriamente científico de conhecimento na história da humanidade: a chamada “revolução científica” do século XVII, impulsionada sobretudo pelas idéias de um Copérnico (1473-1543), de um Galileu (1564-1642), de um Kepler (1571-1630), de um Newton (1642-1727), considerados, como se sabe, os pais da astronomia e da física modernas. No que se refere, por exemplo, à história específica dos estudos astronômicos no Ocidente, constatar-se-ia, de acordo com essa perspectiva, uma ruptura definitiva entre o modelo heliocêntrico do cosmos formulado por Copérnico e o modelo geocêntrico, aristotélico-ptolomaico, vigente ao longo de toda a Idade Média – ruptura comumente conhecida como “revolução copernicana” –, seguida de um período dito *pós-copernicano*, no sentido de uma continuidade em relação a Copérnico, no qual teria se desenvolvido progressivamente a moderna astronomia ocidental, num crescendo que vai de Galileu, Kepler e Newton a Einstein e ao pensamento astronômico do século XX. Tudo ocorreria, pois, como numa “corrida de bastões”, em que, uma vez entrevisto o caminho, os corredores incumbir-se-iam de passar a seu sucessor o bastão que receberam de seu antecessor, rumo, ininterruptamente, ao destino final.

O historiador norte-americano D. J. Boorstin oferece-nos, a propósito, no prefácio a seu *Os descobridores* (Boorstin, 1989) – obra em que propõe-se a fazer a narrativa “de como o homem procurou conhecer-se a si mesmo e ao mundo” – um *programa* deveras congruente com o tipo história das ciências de que estamos a falar. “O meu herói é o Homem, o Descobridor”, anuncia, logo de início, o autor. “O mundo que vemos agora do Ocidente instruído – as perspectivas de tempo, a terra e os mares, os corpos celestes e os nossos próprios corpos, as plantas e os animais, a história e as sociedades humanas passadas e presentes – teve de ser aberto para nós por incontáveis Colombos”. (Boorstin, 1989:13). A metáfora colombiana não se afigura, de fato, nesse caso, afetada ou despropositada. Esse tipo de história costumeiramente assume, com efeito, um tom que poderíamos dizer próprio de um relato *épico*. Seja esse relato mais “interno”, voltado, no caso, para dentro do próprio fazer científico ao longo do tempo, seja mais “externo”, voltado, antes, para as condições e para as conseqüências sociais e culturais

do fazer científico ao longo do tempo, trata-se, invariavelmente, do relato cronológico do desenvolvimento, pelo “Homem”, o “Grande Descobridor”, de um corpo tal de conhecimentos especializados e de técnicas que lhe teria permitido progressivamente desvendar e conquistar, como numa grande epopéia, os mais diversos domínios da realidade. E como em toda epopéia que se preze, aqui também o herói em questão enfrenta, ao longo de sua odisséia, desafios e inimigos vários:

Os obstáculos à descoberta – as ilusões de conhecimento – também fazem parte da nossa história. Somente contra o esquecido pano de fundo do senso comum herdado e dos mitos do seu tempo podemos começar a pressentir a coragem, as arremetidas heróicas e imaginativas dos grandes descobridores. Tiveram de lutar contra os “fatos” e os dogmas vigentes dos eruditos. Tentei recapturar essas ilusões – acerca da terra, dos continentes e dos mares antes de Colombo e Balboa, de Fernão de Magalhães e do capitão Cook; acerca do firmamento antes de Copérnico e Galileu e Kepler; acerca do corpo humano antes de Paracelso e Vesálio e Harvey; acerca das plantas e dos animais antes de Ray e Lineu, Darwin e Pasteur; acerca da riqueza antes de Adam Smith e Keynes; acerca do mundo físico e do átomo antes de Newton e Dalton e Faraday, de Clerk Maxwell e Einstein. (Boorstin, 1989:13).

Haveria, em suma, de um lado, as *descobertas*, o material de que se faz a história das ciências propriamente dita, e, de outro, os “obstáculos às descobertas”, as “ilusões de conhecimento”, aí consideradas com o intuito único de ilustrar o “pano de fundo do senso comum herdado e dos mitos” – identificado basicamente com uma visão teológico-metafísica do mundo – contra o qual se diz insurgir o verdadeiro conhecimento; de um lado “os ‘fatos’ e os dogmas vigentes dos eruditos”, de outro, “as arremetidas heróicas e imaginativas dos grandes descobridores”. Dir-se-ia caber, assim, a nosso zeloso bardo-historiador cantar justamente as progressivas descobertas feitas por esses diversos Colombos, ao longo da história, e que teriam permitido a configuração do mundo de que hoje dispomos no “Ocidente instruído”. Dir-se-ia, ainda, que, idealmente, a narrativa em questão deve buscar respeitar, tanto quanto possível, o caráter linear e, mesmo, teleológico, supostamente inerente à própria história contada. É assim que nosso historiador, ao referir-se à própria obra, declara algo como: “O plano do livro como um todo é cronológico. Em pormenor, dispõe-se como um telhado”; cada uma de suas partes “sobrepõe-se cronologicamente à sua antecessora à medida que a história avança da Antiguidade para o presente”. (Boorstin, 1989:14).

(2) De acordo com a segunda perspectiva historiográfica citada, o trajeto histórico do conhecimento dito científico caracterizar-se-ia antes pela *descontinuidade* e pela *ruptura* do que pelo desenvolvimento contínuo e teleológico. Identificar-se-iam, assim –

no que se refere à história específica dos estudos astronômicos –, entre, por exemplo, Aristóteles e Ptolomeu, Ptolomeu e Copérnico, Copérnico e Kepler, Kepler e Galileu, Galileu e Newton, Newton e Einstein, Einstein e Aristóteles, tanto pontos de contato quanto rupturas decisivas, não havendo, a rigor, nada que se assemelhasse a um desenvolvimento ou crescimento contínuo de um para outro; a história do pensamento astronômico ocidental revelar-se-ia, na verdade, a história de como distintas teorias cosmológicas engendraram sucessivamente distintos modelos de explicação do cosmos, irreduzíveis uns aos outros.

Um autor como o físico e historiador das ciências norte-americano Thomas Kuhn não nega, com efeito, a existência da chamada revolução copernicana, mas procura mostrar, em contradição à historiografia tradicional, que o caráter “revolucionário” da mesma é antes uma *regra* do que uma exceção no percurso histórico do conhecimento científico. De acordo com Kuhn, houve ruptura não apenas na passagem de Ptolomeu a Copérnico, mas também, por exemplo, entre a teoria gravitacional newtoniana e a concepção de mundo mecânico-corpúscular vigente junto ao *mainstream* científico do século XVII (Kuhn, 1978:138-141), bem como, mais tarde, entre a teoria gravitacional einsteiniana e a newtoniana. “No século XX, Einstein foi bem sucedido na explicação das atrações gravitacionais”, afirma, a propósito, Kuhn (1978:143), “e essa explicação fez com que a ciência voltasse a um conjunto de cânones e problemas que, neste aspecto específico, são mais parecidos com os dos predecessores de Newton do que com os de seus sucessores”.¹⁰ Atentando-se pois para as discontinuidades em questão, constatar-se-ia não ter havido nada, em suma, como um desenvolvimento contínuo de uma suposta “ciência pós-copernicana”, ou “pós-galilaica”, ou “pós-newtoniana”.

Em resumo: duas perspectivas historiográficas distintas, dois distintos percursos cognitivos constatados e descritos na história das ciências. Numa primeira perspectiva, correspondente à história das ciências tradicional, o percurso descrito caracteriza-se basicamente por uma *ruptura de origem* seguida de um *crescimento contínuo e acumulativo*, sendo que a história propriamente dita confunde-se, aí, com o relato cronológico desse crescimento contínuo e acumulativo; por essa razão, chama-se-lhe

¹⁰ Numa outra comparação, entre a dinâmica einsteiniana e a newtoniana, Kuhn (1978:132:133) chega a afirmar que “essas duas teorias são fundamentalmente incompatíveis, no mesmo sentido que a astronomia de Copérnico com relação à de Ptolomeu: a teoria de Einstein somente pode ser aceita caso se reconheça que Newton estava errado”.

continuísta. Numa segunda perspectiva, desviante em relação à historiografia tradicional por negar terminantemente a existência de um desenvolvimento uniformemente contínuo na história do conhecimento científico, o percurso descrito caracteriza-se basicamente por uma *progressão por rupturas* ou *descontinuidades*; por essa razão, chama-se-lhe *descontinuísta*.

Que os historiadores eles próprios tendam a discutir entre si sobre que versão deva ser tomada por mais “verdadeira” ou “fidedigna”, mais atinente, em suma, aos “fatos mesmos” é algo que se poderia contemplar, talvez, com uma certa condescendência; ao epistemólogo, contudo, não resta outra coisa a fazer senão explicitar e criticar justo o que a descrição histórica, continuísta ou descontinuísta, toma tacitamente como baliza meta-histórica para sua empreitada.

1.2.5. Vimos que, no âmbito da historiografia tradicional das ciências, a chamada revolução científica do século XVII adquire o estatuto de um verdadeiro *marco-zero*. Ela é o ponto fixo a partir do qual se vislumbra todo o desenvolvimento subsequente da “ciência moderna”, como num *continuum*, até os dias de hoje. Mas o que caracterizaria, afinal, essa “ciência” que se tem aí em vista?

O que a revolução iniciada por Copérnico, desenvolvida por um Kepler e um Galileu e consolidada por um Newton teria acarretado, de acordo com essa perspectiva historiográfica, seria justamente a superação definitiva de um modelo dito antigo, aristotélico, de produção de conhecimento, pautado pela idéia de *contemplanção especulativa* em detrimento completo da observação e da experimentação, pelo modelo de uma ciência nova, *ativa* ao invés de contemplativa, promotora da observação sistemática e do chamado *método experimental* ou *empírico* de investigação. “A ciência moderna surge”, declara, a propósito Marcondes (1997:150), “quando a observação, a experimentação e a verificação de hipóteses tornam-se critérios decisivos, suplantando o argumento metafísico”. Ora, vimos anteriormente que é justamente essa concepção empiricista de ciência que se encontra na base mesma da epistemologia positivista. É mais do que sintomático, aliás, que o próprio Comte tenha tomado a chamada revolução científica – sobretudo o pensamento de Galileu –, bem como a tradição filosófica

surgida com ela – sobretudo com Bacon e Descartes – como uma espécie de marco-zero do próprio positivismo.¹¹

Não é outra, portanto, senão esse mesmo cientificismo empiricista a baliza meta-histórica a alicerçar o continuísmo evolucionista da história das ciências tradicional. O raciocínio aí em jogo parece simples: (a) por *conhecimento científico* entende-se o corpo de verdades sistemática e progressivamente obtido e estabelecido por meio do método empírico, o único a possibilitar verdadeiras *descobertas* sobre o funcionamento do mundo porque orientado pela *observação* e pela *verificação experimental*; (b) o nível de progresso técnico e desenvolvimento humano de que dispomos, hoje, no Ocidente instruído, foi possibilitado pelas descobertas progressivas, engendradas pela ciência experimental, das verdadeiras leis de funcionamento do mundo; cabe à história das ciências reconstituir esse *processo evolutivo*. Em resumo, dir-se-ia, com Dominique Lecourt, que “o evolucionismo é o complemento inevitável, em história das ciências, do positivismo em epistemologia”. (Lecourt, 1972:13).

Thomas Kuhn foi certamente o mais influente autor no século XX a denunciar as mazelas do continuísmo evolucionista em história das ciências. Em sua obra mais importante, *A estrutura das revoluções científicas*, publicada em 1962,¹² ele denunciava:

Se a ciência é a reunião de fatos, teorias e métodos reunidos nos textos atuais, então os cientistas são homens que, com ou sem sucesso, empenharam-se em contribuir com um ou outro elemento para essa constelação específica. O desenvolvimento torna-se o processo gradativo através do qual esses itens foram adicionados, isoladamente ou em combinação, ao estoque sempre crescente que constitui o conhecimento e a técnica científicos. E a história da ciência torna-se a disciplina que registra tanto esses aumentos sucessivos como os obstáculos que inibiram sua acumulação. Preocupado com o desenvolvimento científico, o historiador parece então ter duas tarefas principais. De um lado deve determinar quando e por quem cada fato, teoria ou lei científica contemporânea foi descoberta ou inventada. De outro lado, deve descrever e explicar os amontoados de erros, mitos e superstições que inibiram a acumulação mais rápida dos elementos constituintes do moderno texto científico. (Kuhn, 1978:20).

¹¹ “Indicarei a data do grande movimento impresso ao espírito humano, há dois séculos, pela ação combinada dos preceitos de Bacon, das concepções de Descartes e das descobertas de Galileu, como o momento em que o espírito da filosofia positiva começou a pronunciar-se no mundo, em oposição evidente ao espírito teológico e metafísico.” (Comte, 1973a:14).

¹² Quatro anos antes, portanto, desse outro clássico da historiografia descontinuísta que é *As palavras e as coisas* de Foucault, obra com a qual *A estrutura* é freqüentemente comparada.

Kuhn critica duramente esse modelo historiográfico continuísta, afirmando que “se a história fosse vista como um repositório para algo mais do que anedotas ou cronologias, poderia produzir uma transformação decisiva na imagem de ciência que atualmente nos domina”. (Kuhn, 1978:19). Contra essa história das ciências que limita-se a corroborar a imagem *a-histórica* de ciência expressa nos manuais científicos contemporâneos, o autor declara ter por objetivo justamente (a) “mostrar que esses livros nos têm enganado em aspectos fundamentais” e (b) “esboçar um conceito de ciência bastante diverso que pode emergir dos registros históricos da própria atividade de pesquisa”. (Kuhn, 1978:19).

Se levamos em conta esses objetivos tal como aí expressos, somos levados a crer que Kuhn julga poder derivar *a posteriori* uma nova concepção, não-positivista, de ciência, de uma análise da própria história das ciências – como se houvesse uma espécie de “*história-das-ciências-em-estado-bruto*” a ser explorada desta ou daquela maneira. Contudo, é o próprio autor quem afirma que “mesmo se partirmos da história, esse novo conceito não surgirá se continuarmos a procurar e perscrutar os dados históricos para responder a questões postas pelo estereótipo *a-histórico* extraído dos textos científicos”. (Kuhn, 1978:20). Ora, isso equivale a admitir, paradoxalmente, que para se atingir o grande objetivo aí pretendido – a elaboração de um *novo conceito de ciência* – a história das ciências deve ser “perscrutada” à luz de um *novo conceito de ciência*, certamente aquele a que se visa elaborar apenas *a posteriori*! Em outras palavras: a nova história das ciências apresentada por Kuhn é que seria derivada *a posteriori* da nova concepção de ciência por ele *previamente intuída*, e não o contrário! Mas, afinal, que nova concepção de ciência é essa?

De um ponto de vista epistemológico, Kuhn é o que se poderia chamar de um *convencionalista*, ou seja, acredita que o conhecimento dito científico define-se menos por seu esforço de apreensão sistemática de uma realidade previamente dada do que pelo modo como dir-se-ia ele próprio convencionalmente enformar a realidade a que se refere. Vimos de que forma tanto a epistemologia positivista quanto a historiografia tradicional das ciências esposam uma imagem de ciência na qual a atividade científica surge estreitamente atrelada a um método específico de investigação, dito empírico ou experimental; Kuhn (1978:22) professa, por sua vez, a convicção da “insuficiência das diretrizes metodológicas para ditarem, por si só, uma única conclusão substantiva para

várias espécies de questões científicas”. Não haveria nada, portanto, como um método científico universal e atemporal a subjazer uniformemente às mais diversas práticas científicas no tempo e no espaço, e a responder por seus resultados. Para Kuhn, a explicação para a alegada regularidade e consensualidade dos resultados obtidos pelas diversas ciências deveria ser buscada menos num nível metodológico do que num nível propriamente *sociológico* da atividade científica. Daí seu interesse preponderante no funcionamento do que chamou de *comunidade científica*, conceito-chave amplamente partilhado sobretudo pelos pesquisadores da chamada sociologia do conhecimento, e que a obra de Kuhn contribuiu sobremaneira para fixar.

De acordo com essa concepção, uma comunidade científica é formada pelos praticantes de uma especialidade científica. Estes foram submetidos a uma iniciação profissional e a uma educação similares, numa extensão sem paralelos na maioria das outras disciplinas. Neste processo absorveram a mesma literatura técnica e dela retiraram muitas das mesmas lições. Normalmente as fronteiras dessa literatura-padrão marcam os limites de um objeto de estudo científico e em geral cada comunidade possui um objeto de estudo próprio. [...] O resultado disso é que os membros de uma comunidade científica vêm a si próprios e são vistos pelos outros como os únicos responsáveis pela perseguição de um conjunto de objetivos comuns, que incluem o treino de seus sucessores. No interior de tais grupos a comunicação é relativamente ampla e os julgamentos profissionais relativamente unânimes. (Kuhn, 1978:223-224).

O aspecto “objetivo”, portanto, do conhecimento produzido no âmbito de uma dada comunidade científica explicar-se-ia, dessa forma, não pela adoção, por parte dos membros dessa comunidade, de um método universal e atemporal, mas pela submissão desses pesquisadores a um mesmo *paradigma* – outro conceito-chave do pensamento contemporâneo sobre a ciência consolidado a partir da obra de Kuhn. Kuhn (1987:220) propõe o uso do termo em dois sentidos básicos diferentes, o segundo subordinado ao primeiro: (i) “De um lado, indica toda a constelação de crenças, valores, técnicas, etc., partilhadas pelos membros de uma comunidade determinada”; (ii) “De outro, denota um tipo de elemento dessa constelação: as soluções concretas de quebra-cabeças que, empregadas como modelos ou exemplos, podem substituir regras explícitas como base para a solução dos restantes quebra-cabeças da ciência normal”. Em outras palavras, submeter-se a um mesmo paradigma significaria compartilhar, mais ou menos tacitamente, tanto um determinado conjunto de crenças, valores e técnicas vigentes numa dada comunidade científica, quanto um determinado conjunto de *soluções típicas*

para os problemas concretos da prática científica (“quebra-cabeças”) nessa mesma comunidade.

Assim sendo, bastaria demonstrar, diríamos, em que medida, o paradigma compartilhado por uma dada comunidade científica, num dado momento, revela-se intrinsecamente superior, de um ponto de vista cognitivo, aos demais paradigmas, preteridos pela comunidade em questão, para que se comprove a *positividade* do conhecimento produzido nesse âmbito. Para tanto, seria necessário um critério bem definido de comparação entre os paradigmas diversos. O critério positivista, já o enfatizamos suficientemente: só se atinge a positividade pela observação e pela experiência. “A observação e a experiência”, retruca Kuhn (1978:23), por sua vez, “não podem, por si só, determinar um conjunto específico de semelhantes crenças”.

Destituído o critério positivista, Kuhn deixa vago o espaço em questão. Isso porque, para o autor, paradigmas distintos engendram modos irreduzivelmente distintos de ver o mundo e de nele praticar a ciência. Paradigmas distintos seriam, portanto, em última instância, *incomparáveis*, posto *que irreduzíveis uns aos outros*; os distintos universos epistemológicos por eles engendrados seriam, no dizer do próprio Kuhn, *incomensuráveis*. Ora, mas ainda assim, apenas *um* paradigma atua numa dada comunidade, num dado momento, em detrimento de todos os demais paradigmas possíveis. Em função de que, afinal, isso acontece? *Acaso, eventualidade, contingência* – responde-nos Kuhn. Ou ainda: “Um elemento aparentemente arbitrário, composto de acidentes pessoais e históricos, é sempre um ingrediente formador das crenças esposadas por uma comunidade científica numa dada época”. (Kuhn, 1978:23). A atividade científica, desprovida de sua dimensão propriamente *racional*, encontrar-se-ia, por assim dizer, à deriva, no tempo e no espaço.

Isso posto, seria preciso reconhecer que uma tal concepção de ciência e de atividade científica parece necessariamente implicar uma história *descontinuista* das ciências. Diríamos, em outras palavras, que o descontinuísmo é o complemento inevitável, em história das ciências, do convencionalismo epistemológico e ontológico professado por Kuhn. Se a ciência é de fato uma questão de submissão a paradigmas, e se os paradigmas são incomensuráveis uns em relação aos outros, a eventual destituição de um paradigma por outro na história de uma dada disciplina ou campo do saber implicaria não desenvolvimento contínuo, mas apenas descontinuidade e ruptura.

“O historiador da ciência que examinar as pesquisas do passado a partir da perspectiva historiográfica contemporânea”, afirma, com efeito, Kuhn (1978:147), “pode sentir-se tentado a proclamar que, quando mudam os paradigmas, muda com eles o próprio mundo. Guiados por um novo paradigma, os cientistas adotam novos instrumentos e orientam seu olhar em novas direções”. Como essas *mudanças* de paradigmas ao longo da história – chamadas por Kuhn de “revoluções científicas” –, são concebidas pelo autor como impermeáveis a qualquer esforço deliberado de superação *racional* de uma teoria antiga por uma teoria nova, não se pode reconhecer, com efeito, nada como um *desenvolvimento* científico propriamente dito. Em outras palavras, não se pode encontrar na histórias da ciências outra coisa a não ser descontinuidade e ruptura, quando se concebe a ciência como uma atividade regida pelo acaso, pela eventualidade, pela contingência histórica.

Em resumo, diríamos que: (a) a constatação de *crescimento contínuo e acumulativo* do conhecimento científico efetuada pela primeira perspectiva historiográfica aqui analisada afigura-se indissociável da concepção de ciência como uma atividade caracterizada pelo *desvendamento progressivo do real por meio do emprego sistemático, pelos investigadores, de um método específico, dito “empírico”*, assim como (b) a constatação de um percurso histórico eminentemente *descontínuo e contingencial* do conhecimento científico efetuada pela segunda perspectiva historiográfica aqui analisada afigura-se indissociável da concepção de ciência como uma atividade caracterizada sobretudo pela *veiculação de discursos institucionalmente produzidos em conformação a certos pressupostos e procedimentos convencionalmente paradigmáticos, não obstante arbitrários e contingentes, tacitamente compartilhados pelos integrantes de uma dada comunidade científica, num dado momento*.

Continuidade ou descontinuidade histórica, crescimento ou ruptura cognitiva afiguram-se aí, em suma, um produto derivado das respectivas “epistemologias de base” de cada uma das vertentes historiográficas em questão. Em outras palavras, é como se o historiador contasse tacitamente com a resposta acerca de como funcionam as ciências, *antes mesmo* de se voltar para sua história. Ora, uma epistemologia histórica propriamente dita voltar-se-ia para a história de uma dada disciplina ou campo do saber justamente em busca da resposta de que o historiador parece dispor *a priori*. Para tanto, seria preciso “fazer falar”, por assim dizer, a história das ciências, acerca do que dir-se-

ia caracterizar o conhecimento dito científico – em sua *processualidade* intrínseca, em sua *historicidade* própria –, sem que se lhe constrangesse de antemão pela imposição tácita de um modelo prévio de ciência e cientificidade, seja ele positivista, convencionalista, ou de qualquer outro tipo.

Ninguém, parece-nos, contribuiu mais para a concretização desse programa epistemológico do que Gaston Bachelard. É, portanto, à sua obra – ou, antes, à parcela propriamente epistemológica de sua prolífica produção teórico-crítica – que haveremos de nos voltar doravante, procurando esclarecer tanto a medida em que dele nos aproximáramos mais ou menos irrestritamente, quanto a medida em que dele nos afastáramos.

1.2.6. À luz de Bachelard, dir-se-ia que uma epistemologia histórica propriamente dita haveria de afastar-se da história das ciências *tout court* em pelo menos dois grandes pontos importantes:

(1) em primeiro lugar, haveria de deslocar seu foco da aparente auto-evidência dos “eventos” ou “fatos” na história de uma dada disciplina ou campo do saber – apontem eles para uma concepção continuísta ou descontinuísta de desenvolvimento científico – na direção das *idéias* subjacentes aos mesmos. Se nos abstermos, com efeito, de uma dada concepção prévia de ciência e de cientificidade, não é em nada auto-evidente, por exemplo, a medida em que as *idéias* de um Copérnico efetivamente rompam em absoluto com as *idéias* de um Aristóteles ou as de um Ptolomeu, nem que as *idéias* de um Kepler, as de um Galileu, as de um Newton, as de um Einstein desenvolvam-se numa espécie de *continuum* “pós-copernicano”; a não ser, é claro, que se parta da *factualização* das idéias de Copérnico em “Revolução Copernicana”, das de Aristóteles e Ptolomeu em “Pensamento Pré-Copernicano”, das de Kepler, Galileu, Newton e Einstein em “Pensamento Pós-Copernicano”. Bachelard (1996:22) ressalta, a propósito, que se o historiador das ciências procede de modo a “tomar as idéias como se fossem fatos”, o epistemólogo, por sua vez, “deve tomar os fatos como se fossem idéias, inserindo-as num sistema de pensamentos”. Inserir as idéias – noções, conceitos, modelos, teorias, etc. – num sistema de pensamentos significa, aqui, tentar resgatar o próprio *esforço de conhecimento* que dir-se-ia constituí-las. Voltar-se, por exemplo, às idéias de um Copérnico aquém de sua *factualização* em “Revolução Copernicana”,

alguém de sua reificação em “*descoberta-do-fato-de-que-a-Terra-não-é-imóvel-nem-central-no-universo*”, significaria perscrutar a própria *démarche* intelectual que as engendra, o *tour de force* cognitivo que as implica, e fora do qual dir-se-ia não fazerem sentido. À epistemologia histórica que aqui entrevemos caberá, pois, voltar-se às idéias mesmas, *aquém* de sua factualização por esta ou aquela história das ciências;

(2) em segundo lugar, é preciso dizer que esse voltar-se às idéias *aquém* dos fatos não significaria, simplesmente, buscar reconstituir de modo pretensamente imparcial, como sugere Kuhn, algo como o “paradigma” em que inserir-se-iam esta ou aquela noção, este ou aquele conceito, esta ou aquela teoria dita científica, asseverando as condições tanto de sua vigência institucional e social, quanto de sua contingência epistemológica; tratar-se-ia, antes, de resgatar, como dissemos, o esforço de conhecimento no próprio bojo das idéias ditas científicas ou especializadas, *com vistas a avaliá-lo no que tange à sua eficácia cognitiva*. Bachelard nos dá o tom a respeito: “Com efeito, em completa oposição às prescrições que recomendam ao historiador que não julgue, é preciso pedir ao historiador das ciências juízos de valor”. (Bachelard, 1991:75). Ou ainda: “A história, por princípio, é hostil a todo juízo normativo. É no entanto necessário colocar-se num ponto de vista normativo, se houver a intenção de julgar a eficácia de um pensamento”. (Bachelard, 1996:21). Tal demanda por normatividade soa menos polêmica quando se tem em vista que *toda* história das ciências sustenta mais ou menos tacitamente, como vimos, um ponto de vista normativo sobre a matéria de que se ocupa, sendo tanto pior que por esse ponto de vista não se responsabilize o próprio historiador em questão. É preciso, dessa forma, *chamar para si* a responsabilidade pela normatividade inerente a qualquer abordagem do problema do conhecimento científico ou especializado. A epistemologia histórica que aqui entrevemos comprometer-se-á, portanto, antes de mais nada, em explicitar e justificar a contento os parâmetros a partir dos quais intenta avaliar o percurso histórico do pensamento numa dada área do saber humano. Não se permitirá contar com concepções implícitas – mais ou menos intuitivas, mais ou menos irrefletidas – da “ciência” a se reconstituir historicamente nem do modo como dir-se-ia a mesma funcionar; recusará, em suma, as posições filosóficas *apriorísticas* sobre o problema do conhecimento científico: positivismo, convencionalismo, etc.

Se se abandona, contudo, o porto-seguro de uma concepção *a priori* de ciência e de cientificidade, além, é claro, dos juízos arbitrários intrínsecos a tal concepção, aonde buscar, afinal, o critério para uma hierarquia de valores a partir da qual comparar e avaliar os esforços diversos de conhecimento ao longo da história de uma dada disciplina ou campo do saber? A lição de Bachelard é aqui deveras clara, apesar de não menos polêmica: não se avaliará o passado de uma ciência a não ser a partir de uma completa imersão em seu presente, “porque é só com as luzes atuais que podemos julgar com plenitude os erros do passado espiritual”. (Bachelard, 1996:22). “É que o *material* do discurso histórico”, explica-nos Fichant (1971:120) a esse respeito, “é aqui constituído por um conjunto de juízos que tiveram pretensões à verdade: a história constituirá o seu objeto ajuizando a pretensão destes juízos a partir da atualidade científica”.

Trata-se, portanto, não de arbitrariamente procurar definir e delimitar de antemão a ciência a ser reconstituída historicamente, mas de *instruir-se* tanto quanto possível na própria atualidade dessa ciência, para que então se possa de fato apreender as inúmeras e intrincadas nuances de sua história. “A consciência de modernidade e a consciência de historicidade são aqui rigorosamente proporcionais”, diz-nos Bachelard (1991:76). “A partir das verdades que a ciência atual tornou mais claras e mais coordenadas”, prossegue o autor, “o passado da verdade aparece mais claramente progressivo enquanto passado mesmo. [...] Seguimos o desenrolar do drama das grandes descobertas na história ainda mais facilmente por termos assistido ao quinto ato”. Na analogia esclarecedora de Canguilhem (1991:115), discípulo destacado de Bachelard, tratar-se-ia de, uma vez imbuído da “última linguagem usada por esta ou aquela ciência, [...] recuar no passado até ao momento em que essa linguagem deixa de ser inteligível ou traduzível para alguma outra, menos rígida ou mais vulgar, anteriormente falada”.

Refletindo sobre o que dir-se-ia constituir o pensamento inerente a disciplinas que lhe eram particularmente familiares como a física e a química – as quais lecionara por mais de uma década –, bem como à matemática, tal como vinham se configurando sobretudo desde fins do século XIX e início do século XX – reconhecidamente um período de importantes “revoluções científicas” –, Bachelard deu-se conta de que nenhuma das tradicionais categorias formuladas pelo *mainstream* das filosofias do conhecimento desde o século XVII revelava-se suficientemente adequada para captar a

dinâmica que lhe parecia caracterizar esse pensamento. Em outras palavras, nem, de um lado, as filosofias que tendem a subjugar seja a *experiência* seja o *objeto* do conhecimento ao *sujeito* cognoscente – os diversos *racionalismos* e *idealismos* – nem, de outro lado, as filosofias que, ao invés, tendem a subjugar o *sujeito* cognoscente seja à *experiência* seja ao *objeto* do conhecimento – os diversos *empirismos* e *realismos* – ¹³ mostrar-se-iam capazes de apreender o esforço de conhecimento característico das ciências físicas e químicas contemporâneas.

Bachelard concluiu, então, que o que estava em jogo, na verdade, era a autonomia e a irredutibilidade do que se poderia chamar de uma “*filosofia-científica-em-si-mesma*” – isto é, de um pensamento inerente à própria dinâmica cognitiva das diversas ciências – frente às categorias estanques formuladas pelas filosofias que se ocupam “da ciência” sem se voltar ao modo pelo qual efetivamente constitui-se o conhecimento dito científico ou especializado no âmbito das disciplinas diversas. Esse pensamento científico propriamente dito demandaria, assim, uma nova postura teórica que soubesse verdadeiramente captá-lo em suas especificidades, uma filosofia desarmada e sensível aos meandros e nuances que parecem caracterizá-lo. “Acreditamos portanto que haveria interesse em adotar a filosofia científica em si, julgá-la sem idéias preconcebidas, mesmo à margem das obrigações demasiado estritas do vocabulário filosófico”, explica Bachelard (1978b:92). “A ciência cria com efeito uma filosofia. O filósofo deve portanto tornar flexível sua linguagem para traduzir o pensamento contemporâneo em sua versatilidade e mobilidade”, conclui.

Mas o que caracterizaria, afinal, o referido *movimento* do pensamento científico contemporâneo, e que o tornaria irredutível ao quadro conceitual das convencionais filosofias do conhecimento? “Se, a propósito da psicologia do espírito científico, pudéssemos colocar-nos precisamente na fronteira do conhecimento científico”, afirma Bachelard (1978b:92), “veríamos que o que ocupou a ciência contemporânea foi uma verdadeira síntese de contradições metafísicas”. Bachelard refere-se aí à síntese dialética entre *razão teórica* e *experiência*, entre o *raciocinar* e o *experimentar* que identifica no cerne da práxis científica contemporânea. “O valor de uma lei empírica prova-se fazendo dela a base de um raciocínio. Legitima-se um raciocínio fazendo dele

¹³ Para uma introdução abrangente às oposições “racionalismo x empirismo”, “idealismo x realismo” no âmbito das teorias filosóficas do conhecimento, cf. Hessen (1999).

a base de uma experiência”, diz Bachelard (1978a:5). “A ciência, soma de provas e de experiências, soma de regras e de leis, soma de evidências e de fatos”, continua o autor, “tem pois necessidade de uma filosofia com dois pólos. Mais exatamente ela tem necessidade de um desenvolvimento dialético, porque cada noção se esclarece de uma forma complementar segundo dois pontos de vista filosóficos diferentes”.

O pensamento científico contemporâneo caracterizar-se-ia, em suma, não por um *modus operandi* dualista ou dicotômico, a *polarizar* razão e experiência, privilegiando este ou aquele pólo separadamente, mas por uma práxis verdadeiramente dialética, a *synthetizar* razão e experiência, o que dir-se-ia demandar uma visada epistemológica capaz de transcender o dualismo reducionista entre uma filosofia da *Razão* científica e uma filosofia da *Experiência* científica – capaz de transcender, portanto, a clássica dicotomia filosófica entre racionalismo e empirismo –, num esforço de apreensão compreensiva do papel efetivamente desempenhado pela síntese razão-experiência na elaboração do conhecimento científico. “Para o cientista”, enfatiza com efeito Bachelard (1978b:98), “o Ser não é apreendido num bloco nem por experiência nem pela razão. É preciso portanto que a epistemologia explique a síntese mais ou menos móvel da razão e da experiência, mesmo que essa síntese se apresente filosoficamente como um problema desesperado”. Voltemo-nos, pois, um pouco mais detalhadamente aos termos em que, para Bachelard, empirismo e racionalismo por si sós afiguram-se-iam incapazes de captar o pensamento científico contemporâneo naquilo que parece caracterizá-lo e defini-lo.

Vimos anteriormente em que medida o próprio senso comum contemporâneo sobre o que é ou o que não é “científico” confunde-se com uma concepção empiricista de ciência, a qual se encontra, além do mais, na base mesma tanto da epistemologia positivista quanto da historiografia tradicional das ciências. De acordo com essa concepção, não há conhecimento válido ou verdadeiro que não seja obtido via *observação* e *experiência*, o que acaba por restringir o conhecimento dito científico ou especializado às informações derivadas do que é estritamente observado e experimentado pelos pesquisadores em geral. Assim:

O sistema de comunicações da ciência determina a *forma* das mensagens entre cientistas; o *conteúdo* dessas mensagens pretende ser informação sobre o mundo “externo” ou “real”. A comunidade científica adquire essa informação através dos sentidos corporais de seus membros. O conhecimento científico é obtido basicamente por observação – “usando os olhos”. A maior parte das mensagens que os cientistas enviam uns para os outros é composta de relatórios “do que foi visto” em circunstâncias determinadas. (Ziman, 1996:63).

Em resumo, o conhecimento científico constituir-se-ia de informações sobre uma realidade “externa” e independente de qualquer sujeito observador específico derivadas da observação direta dessa mesma realidade por sujeitos observadores específicos. Ora, isso leva a crer não haver, em última instância, nenhuma diferença de *gênero* entre o conhecimento dito científico e o conhecimento dito comum ou ordinário – obtido pelas pessoas comuns também por meio de seus sentidos –, mas tão-somente uma diferença de *grau*, ou seja, a ciência limitar-se-ia a amplificar e refinar a capacidade humana de perscrutar sensivelmente a realidade, desvendando-a tal como é. “A ciência é o conhecimento comum ampliado e refinado”, afirma, com efeito, um filósofo como Santayana (*apud* Ziman, 1996:21). “Sua validade”, continua Santayana, “é da mesma ordem que a da percepção, da memória e do entendimento comuns. Sua prova é encontrada como a destes, na imitação do real [...]. O salto da ciência é apenas mais longo de percepção a percepção e sua dedução mais precisa de significado a significado e de propósito a propósito”.

A essa pretensa redução da atividade científica a uma *extensão* mais ou menos sofisticada da percepção, da observação, da experiência ordinárias, no que têm de “imitação do real”, Bachelard opõe a constatação de que as ciências físicas e químicas contemporâneas, tal como vieram a se configurar sobretudo a partir do início do século XX, definem-se antes por seu caráter especificamente *racional* do que por sua dimensão propriamente *empírica* – de qualquer forma, indissociável do primeiro –, não havendo aí nada que equivalha a uma apreensão passiva de uma realidade supostamente autodeterminada. Em plena recusa de toda e qualquer “evidência imediata”, de todo e qualquer “dado primitivo”, tal como aparecem a uma primeira “observação direta” das coisas e do mundo, o pensamento científico contemporâneo caracterizar-se-ia, na verdade, justamente por seu caráter *criativo* ou *construtivo*, no sentido de que a realidade sobre a qual se volta é menos seu *alvo* do que seu *produto*; o real científico já não se confundiria assim com o real dito “natural”.

Um bom exemplo a esse respeito oferecido por Bachelard (1977:122-123) é o do tratamento dispensado ao caráter dito *elétrico* ou *eletrônico* da matéria pela físico-química do século XX. Para que se pese algo como os chamados *isótopos*,¹⁴ não basta a

¹⁴ Aquelles dentre os átomos de um mesmo elemento, cujo núcleo possui o mesmo número de prótons mas não o mesmo número de nêutrons.

técnica tradicional de pesagem *direta*, pela balança, mas impõe-se uma nova técnica, *indireta*. “O *espectroscópio de massa*, indispensável para essa técnica, é baseado na ação dos campos elétricos e magnéticos. Trata-se de um instrumento que bem se pode qualificar de *indireto*, se o compararmos à balança”, diz, com efeito, Bachelard. “No que se refere ao espectroscópio de massa”, prossegue o autor, “estamos em plena *epistemologia discursiva*. É necessário longo circuito na ciência teórica para compreender-lhe os dados. De fato, os *dados* são, no caso, *resultados*. [...] As trajetórias que permitem separar os isótopos no espectroscópio de massa *não existem* na natureza; é preciso produzi-las tecnicamente. Elas são teoremas reificados”. Em suma: a atividade científica *cria* ou *constrói*, nesse caso, o próprio objeto de que se ocupa.

Assim sendo, ao mesmo passo em que invalida o recurso fácil a uma realidade pretensamente “externa” e auto-suficiente a ser passivamente apreendida pelos pesquisadores em geral, interditando dessa forma todo e qualquer tipo de *realismo* ingênuo, o pensamento científico contemporâneo invalidaria igualmente o recurso fácil à “percepção imediata”, à “observação direta”, à “experiência primeira”, interditando dessa forma todo e qualquer tipo de *empirismo* ingênuo. A experiência propriamente científica não se confundiria assim com a experiência dita comum, com uma tentativa de apreensão imediata das coisas e do mundo; teria antes, no dizer de Bachelard, o caráter de uma *razão confirmada*, “pois uma experiência não pode ser uma experiência bem feita senão sendo completa, o que só se dá com uma experiência precedida dum projeto bem estudado a partir de uma teoria acabada”. (Bachelard, 1978b:95). Assim: “Existe rotura entre o conhecimento sensível e o conhecimento científico. Lemos a temperatura num termômetro; não a sentimos. Sem teoria nunca saberíamos se aquilo que vemos e aquilo que sentimos correspondem ao mesmo fenômeno”. (Bachelard, 1978a:7). A ciência não pode, em suma, ser reduzida a “pleonasma da experiência”, pois “seus conceitos não são, de modo algum, os conceitos de um empirismo por princípio ligado aos objetos separados que a apercepção apresenta”. (Bachelard, 1977:49).

Mais do que simplesmente diferenciar-se ou afastar-se da experiência comum, a experiência propriamente científica, de acordo com Bachelard, erigir-se-ia mesmo em aberta *polêmica*, em aberta *contestação* da experiência comum, a ponto desta última tornar-se um verdadeiro *obstáculo* a ser superado pela primeira. Não foi a propósito da

“imagem do Mundo” que, por exemplo, a teoria da relatividade ganhou impulso, diz-nos Bachelard (1978b:112), e sim justamente em contradição a uma certa “percepção natural” do mundo físico: “Nasceu duma reflexão sobre os conceitos iniciais, duma contestação das idéias evidentes, dum desdobramento funcional das idéias simples”. O que de mais imediato, evidente ou simples do que a idéia de *simultaneidade*? – pergunta-nos Bachelard. “Os vagões do trem partem todos simultaneamente, e os trilhos são paralelos: não é isso uma dupla verdade que ilustra ao mesmo tempo as duas idéias primitivas de paralelismo e simultaneidade?” No entanto, continua o autor, a relatividade atacará a primitividade da idéia de simultaneidade, tal como a geometria de Lobatchewski a primitividade da idéia de paralelismo. Com Einstein e a relatividade, é a própria percepção intuitiva ou imediata de um tempo e um espaço absolutos que será definitivamente posta em xeque no âmbito da teoria física.

“As ciências físicas e químicas, em seu desenvolvimento contemporâneo, podem ser caracterizadas epistemologicamente como domínios de pensamentos que rompem nitidamente com o conhecimento vulgar”, conclui Bachelard (1977:121) a respeito. Rompimento sobremaneira radical quando se leva em conta o outro grande pilar da física contemporânea, ao lado da relatividade: a *teoria quântica*, à luz da qual o que é dado e evidente para a percepção ordinária, os objetos mais triviais, tal qual se nos apresentam no dia-a-dia – uma *bola*, uma *cadeira*, uma *garrafa* – revelam-se, então, reuniões de átomos cujas funções de onda dependem de tantas variáveis quantos forem os elétrons e núcleos de átomos existentes na “bola”, na “cadeira” ou na “garrafa” em questão. Bachelard (1978b:177) nos lembra que mesmo um autor como Meyerson, para quem a relatividade afigurava-se uma novidade perfeitamente aceitável, houve de tomar a doutrina dos *quanta* por “aberrante” e “irracional”. De nossa parte, lembramos, a propósito, a seguinte passagem de *O mito de Sísifo*, na qual Albert Camus singularmente testemunha, entre o irônico e o patético, o impacto desse divórcio radical entre, por um lado, o que ensina a microfísica do século XX e, por outro, a percepção do senso comum:

Eis aí também as árvores e conheço suas rugas, eis a água e experimento-lhe o sabor. [...] Contudo, toda a ciência dessa terra não me dará nada que me possa garantir que este mundo é para mim. Vocês o descrevem e me ensinam a classificá-lo. Vocês enumeram suas leis e, na minha sede de saber, concordo que elas sejam verdadeiras. Vocês desmontam seu mecanismo, e minha esperança aumenta. Por último, vocês me ensinam que esse universo prestigioso e colorido se reduz ao átomo e que o próprio átomo se reduz ao elétron. Tudo isso é bom e espero que vocês continuem. Mas vocês me falam

de um invisível sistema planetário em que os elétrons gravitam ao redor de um núcleo. Vocês me explicam esse mundo com uma imagem. Reconheço, então, que vocês enveredam pela poesia: nunca chegarei ao conhecimento. (Camus, 1989:39).

Ora, justamente essa integridade da percepção ordinária, tão familiar, das “rugas das árvores”, do “sabor da água”, das “cores do universo”, então invocada por Camus ao modo de um canto à inocência perdida, essa consensualidade irrefletida de que dir-se-ia tecerem-se as opiniões e os conhecimentos tácitos acerca das coisas e do mundo, é que *devem ser* questionadas, segundo Bachelard, para que a experiência propriamente científica seja possível, ainda que “poética” aos olhos do senso comum. Bachelard ressalta assim a positividade desse caráter *estético* ou *ficcional* da física contemporânea – “Com a relatividade, estamos bem longe do estado analítico do pensamento newtoniano. É do lado estético que encontraremos valores sintéticos comparáveis aos símbolos matemáticos”; ou: “Vê-se que Heisenberg permite apoiar-se em experiências fictícias. Basta que sejam possíveis.” (Bachelard, 1978b:118;119) – em detrimento da “ausência de pensamento” inerente à opinião e ao senso comum:

A ciência, tanto por sua necessidade de coroamento como por princípio, opõe-se absolutamente à opinião. Se, em determinada questão, ela legitimar a opinião, é por motivos diversos daqueles que dão origem à opinião; de modo que a opinião está, de direito, sempre errada. A opinião *pensa* mal; não *pensa*: traduz necessidades em conhecimentos. Ao designar os objetos pela utilidade, ela se impede de conhecê-los. Não se pode basear nada na opinião: antes de tudo, é preciso destruí-la. Ela é o primeiro obstáculo a ser superado. Não basta, por exemplo, corrigi-la em determinados pontos, mantendo, como uma espécie de moral provisória, um conhecimento vulgar provisório. O espírito científico proíbe que tenhamos uma opinião sobre questões que não compreendemos, sobre questões que não sabemos formular com clareza. Em primeiro lugar, é preciso saber formular problemas. E, digam o que quiserem, na vida científica os problemas não se formulam de modo espontâneo. É justamente esse *sentido do problema* que caracteriza o verdadeiro espírito científico. Para o espírito científico, todo conhecimento é resposta a uma pergunta. Se não há pergunta, não pode haver conhecimento científico. Nada é evidente. Nada é gratuito. Tudo é construído. (Bachelard:1996:18).

“Em todas as circunstâncias, o *imediate* deve ceder ao *construído*” (Bachelard, 1978a:87): eis, em suma, a grande divisa bachelardiana contra a filosofia empirista-realista da ciência, “essa filosofia fácil que se apóia no sensualismo mais ou menos declarado, mais ou menos romanceado, e que afirma receber suas lições diretamente do *dado* claro, nítido, seguro, constante, sempre ao alcance do espírito totalmente aberto” (Bachelard, 1996:29); “uma filosofia insuficiente para acompanhar todos os movimentos da pesquisa científica”. (Bachelard, 1977:47). O empirismo seria, em

resumo, “a filosofia que convém ao conhecimento comum”, que “encontra aí suas raízes, as suas provas, o seu desenvolvimento”. “Pelo contrário”, conclui Bachelard (1990:260), “o conhecimento científico é solidário do racionalismo e, quer se queira ou não, o racionalismo está ligado à ciência”.

Por *racionalismo* costuma-se designar, no que se refere à história do pensamento ocidental, o ponto de vista epistemológico que, em oposição ao empirismo, identifica a “razão” ou o “pensamento” – e não a experiência – como fonte principal do conhecimento válido ou verdadeiro. Ao definir a ciência contemporânea como uma atividade eminentemente racionalista, Bachelard está pois a compreendê-la, na contramão do senso comum empiricista e cientificista, como uma atividade conduzida antes por um pensamento ou por uma razão teórica do que pela apreensão imediata das coisas e do mundo. Seja como for, Bachelard é insistente em procurar afastar o “racionalismo científico” a que visa em sua obra do racionalismo da tradição filosófica ocidental, de Platão a Husserl, o qual, ao fazer remontar a origem do conhecimento dito verdadeiro a uma Razão concebida à imagem e semelhança do filósofo racionalista, desemboca, via de regra, num *idealismo* metafísico auto-suficiente, de todo obliterante para a reflexão epistemológica. Bachelard (1977:12) assinala a propósito “a impotência do idealismo para reconstituir um racionalismo de tipo moderno, um racionalismo ativo, suscetível de informar os conhecimentos de novas regiões da experiência”:

De fato, quando o idealista estabelece uma filosofia da natureza, contenta-se em pôr em ordem as *imagens* que faz da natureza, atendo-se ao que elas têm de imediato. Ele não ultrapassa os limites de um sensismo etéreo. Não se engaja numa experiência deliberadamente empreendida. Ficaria surpreso se lhe pedissem que acompanhasse as pesquisas da ciência na experimentação essencialmente instrumental. Não se acredita obrigado a aceitar as *convenções* das demais inteligências. Não admite a morosa disciplina que formasse seu espírito pelas lições da experiência objetiva. O idealismo perde, pois, qualquer possibilidade de explicar o pensamento científico moderno. O pensamento científico não pode achar suas formas rígidas e múltiplas nessa atmosfera de solidão, nesse solipsismo que é o mal congênito de todo idealismo. O pensamento científico precisa de uma realidade social, o assentimento de uma grei física e matemática. Deveremos, portanto, instalarnos na posição central do *racionalismo aplicado*, trabalhando para instituir para o pensamento científico uma filosofia específica. (Bachelard, 1977: 12-13).

O caráter *aplicado* do racionalismo científico entrevisto por Bachelard exclui, portanto, a possibilidade de um sujeito cognoscente autodeterminado e auto-suficiente, em qualquer nível que seja, a projetar-se enquanto tal na instauração de *sua* realidade.

Bachelard (1977:15) esforça-se pois por “mostrar que o racionalismo não é absolutamente solidário com o imperialismo do sujeito, que ele não se pode constituir numa consciência isolada”. O sujeito do conhecimento científico não se confundirá, assim, em nenhuma instância, com os diversos tipos de *substâncias* subjetivas que nos legou a tradição do racionalismo filosófico clássico: nem o *cogito* cartesiano, nem o *sujeito transcendental* kantiano, nem o *sujeito fenomenológico* husserliano. À luz do racionalismo aplicado entrevisto por Bachelard, trata-se não de fazer derivar o conhecimento de uma *estrutura* subjetiva pré-formada, em qualquer nível que seja, mas de apreender o modo pelo qual dir-se-ia o sujeito *constituir-se enquanto sujeito no ato de conhecer*, a ponto de não ser possível falar-se num sujeito *anterior* a qualquer conhecimento. “Como pretender captar um eu simples e despojado, fora mesmo de sua ação essencial no conhecimento objetivo?” – pergunta-se, com efeito, Bachelard (1978b:95). Na contramão do inatismo substancialista de Descartes, a “epistemologia não-cartesiana” divisada por Bachelard (1978b:158-179), declara que “verdades inatas não poderiam intervir na ciência”, sendo “preciso formar a razão da mesma maneira que é preciso formar a experiência”. (Bachelard, 1978b:176).

O racionalismo aplicado inerente ao pensamento científico contemporâneo não se confundiria, em resumo, com um racionalismo voltado aos poderes e limites de uma razão estática e atemporal, metafisicamente coincidente consigo mesma. “O espírito tem uma estrutura variável desde o instante em que o conhecimento tem uma história”, lembra Bachelard (1978b:176). “Ora, o espírito científico é essencialmente uma retificação do saber”, continua o autor, “um alagamento dos quadros do conhecimento. Ele julga seu passado histórico, condenando-o. Sua estrutura é a consciência de suas faltas históricas. Cientificamente, pensa-se o verdadeiro como retificação histórica dum longo erro, pensa-se a experiência como retificação da ilusão comum e primeira”. Esse racionalismo eminentemente *auto-retificador*, cioso dos progressos da experiência, só poderia crescer “no sentido inverso do dogmatismo do racionalismo sucinto”, conclui Bachelard (1990:247). Assim: “Caracterizar o espírito científico como um espírito canalizado no dogmatismo de uma verdade indiscutida é fazer psicologia de uma caricatura obsoleta”. (Bachelard, 1990:247).

Isso posto, reconheçamos que a análise da história do pensamento científico no século XX feita por Bachelard delineia de fato um estado de coisas verdadeiramente

irredutível ao quadro conceitual do empirismo e do racionalismo clássicos, impondo mesmo uma dialetização de suas teses. “Se pudéssemos então traduzir filosoficamente o duplo movimento que atualmente anima o pensamento científico”, sintetiza Bachelard (1978a:4) a propósito, “aperceber-nos-íamos de que a alternância do *a priori* e do *a posteriori* é obrigatória, que o empirismo e o racionalismo estão ligados, no pensamento científico, por um estranho laço, tão forte como o que une o prazer à dor”. Dessa forma: “*Não se trata mais de confrontar um espírito solitário com um universo indiferente. Impõe-se agora colocar-se no centro em que o espírito cognoscente é determinado pelo objeto preciso de seu conhecimento, e onde, em compensação, ele determina com mais precisão sua experiência.*” (Bachelard:1977:10).

Essa dialética fundamental entre sujeito e objeto, entre razão e experiência, que se constata caracterizar o pensamento científico do século XX, será tomada por Bachelard como o índice máximo da *atualidade* ou da *modernidade* científica a partir da qual erigir sua história *crítica* das ciências. Inevitavelmente, portanto, essa história confunde-se com a narrativa de como o pensamento científico teria processualmente se afastado de uma perspectiva empirista-realista de investigação de uma realidade auto-evidente a ser apreendida pela observação e pela experiência imediatas, em direção a uma perspectiva propriamente “dialética” ou “construtivista”, na qual professa-se uma interdependência ontológica e epistemológica entre sujeito e objeto, entre razão e experiência. Trata-se, nas palavras do próprio Bachelard (1996:9), de “descrever o trajeto que vai da percepção considerada exata até a abstração inspirada pelas objeções da razão”, trajeto esse que calha de ter como grande *obstáculo* a ser permanentemente superado “toda experiência que se pretende concreta e real, natural e imediata”.

Em toda a obra epistemológica de Bachelard, estender-se-ão inúmeras análises históricas, concernentes ao desenvolvimento do pensamento em inúmeros ramos das matemáticas, das ciências físicas e químicas ao longo do tempo, as quais procuram ilustrar o referido trajeto cognitivo. Foi o próprio Bachelard (1996:9-10) quem se permitiu, a propósito, sintetizar na enumeração de três grandes períodos ou “estados” do pensamento científico as conclusões a que chegou com tais análises históricas:

(1) estado *pré-científico*: “compreenderia tanto a Antiguidade clássica quanto os séculos de renascimento e de novas buscas, como os séculos XVI, XVII e até XVIII”;

(2) estado *científico*: “em preparação no fim do século XVIII, se estenderia por todo o século XIX e início do século XX”;

(3) era do *novo espírito científico*: inicia-se em 1905, “momento em que a Relatividade de Einstein deforma conceitos primordiais que eram tidos como fixados para sempre. A partir dessa data, a razão multiplica suas objeções, dissocia e religa as noções fundamentais, propõe as abstrações mais audaciosas. Idéias, das quais uma única bastaria para tornar célebre um século, aparecem em apenas vinte e cinco anos, sinal de espantosa maturidade espiritual. Como, por exemplo, a mecânica quântica, a mecânica ondulatória de Louis de Broglie, a física das matrizes de Heisenberg, a mecânica de Dirac, as mecânicas abstratas e, em breve, as físicas abstratas que ordenarão todas as possibilidades da experiência”.

Ora, não é preciso muito esforço para ver de que forma isso tudo parece *dinamitar* a historiografia tradicional das ciências. A “revolução científica” do século XVII perde toda sua pretensa preponderância histórica para diluir-se humildemente em meio a um período dito *pré-científico* que vai da antigüidade clássica ao século XVIII; além do mais, toda e qualquer tentativa de estabelecer uma continuidade natural entre idéias científicas – noções, conceitos, teorias, etc. – está fadada ao fracasso, posto que se trata agora justamente de analisar o movimento progressivo de *desligamento e ruptura* do pensamento dito científico em relação seja ao senso comum, seja aos estágios prévios do pensamento dito científico ainda excessivamente apegados ao senso comum. A descontinuidade aí entrevista nada tem, contudo, de meramente arbitrária e contingencial, como na historiografia de Kuhn, mas é antes movida por um esforço *racional* de auto-superação cognitiva, ainda que esse esforço só possa ser dividido e reconstituído, com clareza, em sua especificidade, tão-somente *a posteriori*, pelo epistemólogo-historiador.

1.2.7. Isso posto, detenhamo-nos num aspecto do programa epistemológico bachelardiano que nos parece eminentemente problemático. Vimos que a epistemologia histórica à Bachelard opera dois grandes deslocamentos em relação à história das ciências *tout court*, ambos afigurando-se-nos plenamente justos em sua formulação: (i) deslocamento *de foco* dos “fatos” para as “idéias”; (ii) deslocamento *de tom* do “descritivo” para o “crítico”. Vimos igualmente que o caráter propriamente *crítico* da

epistemologia histórica há de se fundamentar, para Bachelard, numa consciência da *atualidade* ou da *modernidade* do pensamento científico num dado domínio do conhecimento, o que levaria o epistemólogo diacrônico a atuar sempre *retrospectivamente*, isto é: julgando o passado de uma ciência sempre à luz de seu presente. Esse é, diríamos, um procedimento que não se apresenta, enquanto tal, suficientemente justificado.

A idéia de que se deva avaliar o passado do conhecimento dito científico à luz da consciência de sua atualidade implica, no mínimo, a convicção tácita de que essa atualidade seja *necessariamente* superior a tudo que a precedeu; isso pressupõe, evidentemente, a crença numa espécie de propensão necessária do conhecimento dito científico ao *progresso histórico* – crença essa que permanece aí injustificada. Isso tudo é amenizado, no caso de Bachelard, pela insistência, por parte do autor, no caráter eminentemente provisório de *todo* progresso do pensamento científico, ou seja, pela consciência de que proclamar, num dado momento, a superioridade de um conhecimento atual em relação a um conhecimento prévio significaria necessariamente proclamar a inferioridade do primeiro em relação a um conhecimento *ainda por vir*. Ora, mas reconhecer que a “modernidade” a partir da qual se julga o passado de uma ciência não permanece indefinidamente *atual* – trazendo, por esse motivo, *em si mesma*, o prenúncio de sua superação – não acarreta pôr em xeque a validade e, mesmo, a relevância da *crítica* histórica aí visada? É o próprio Bachelard (1991:78), aliás, quem admite: “A posição filosófica que assumo aqui é, sem dúvida, não só difícil e perigosa. Contém em si um elemento que a arruina, que é o caráter efêmero da modernidade da ciência”.

Assim sendo, não haveria saída a não ser reconhecer o caráter igualmente *efêmero* ou *provisório* da crítica histórica aí delineada: “Seguindo o ideal de tensão modernista que proponho para a história das ciências, será preciso muitas vezes refazer, reconsiderar a história das ciências”, declara, com efeito, Bachelard (1991:78). Esse estratégico “elogio da modéstia histórica” que Bachelard alegadamente toma como uma espécie de profissão-de-fé do epistemólogo diacrônico não o impede, contudo, de atribuir à análise histórico-crítica que ele próprio realiza um caráter que, para todos os efeitos, dir-se-ia *definitivo*. Isso fica claro quando, por exemplo, logo em seguida ao trecho acima citado, Bachelard (1991:79) afirma que a avaliação do passado do

pensamento científico pelo seu presente pode ser ruínosa quando a atualidade científica a ser tomada como parâmetro para a atividade histórico-crítica “ainda não conquistou esta hierarquia dos valores que caracteriza, em particular, a ciência dos séculos XIX e XX”. Ora, uma tal observação denuncia a convicção tácita de Bachelard de que a atualidade científica que ele mesmo toma como parâmetro para suas análises histórico-críticas do pensamento científico nas matemáticas e nas ciências físicas e químicas afigura-se-lhe *definitiva* – o que conferiria, aliás, um caráter de *necessidade* ao percurso cognitivo por ele aí constatado.

O percurso cognitivo que vai, como vimos, de uma perspectiva *empírico-realista* a uma perspectiva propriamente *dialética* ou *construtivista* na atividade científica, Bachelard não o toma, além do mais, como *necessário*, apenas no que concerne ao desenvolvimento específico dos domínios por ele efetivamente estudados – matemáticas, física e química –, mas em relação ao desenvolvimento do conhecimento científico *em sua totalidade*, o que fica patente quando o autor enuncia uma nova “*lei dos três estados*”, à maneira da de Comte, que diria respeito não a esta ou àquela área específica do saber, mas à formação do “espírito científico” *tout court*. “Em sua formação individual”, declara, com efeito Bachelard (1996:11-12), “o espírito científico passaria necessariamente pelos três estados seguintes, muito mais exatos e específicos que as formas propostas por Comte”:

(1) *estado concreto*: “em que o espírito se entretém com as primeiras imagens do fenômeno e se apóia numa literatura filosófica que exalta a Natureza, louvando curiosamente ao mesmo tempo a unidade do mundo e sua rica diversidade”;

(2) *estado concreto-abstrato*: “em que o espírito acrescenta à experiência física esquemas geométricos e se apóia numa filosofia da simplicidade. O espírito ainda está numa situação paradoxal: sente-se tanto mais seguro de sua abstração, quanto mais claramente essa abstração for representada por uma intuição sensível”;

(3) *estado abstrato*: “em que o espírito adota informações voluntariamente subtraídas à intuição do espaço real, voluntariamente desligadas da experiência imediata e até em polémica declarada com a realidade primeira, sempre impura, sempre informe”.

Em resumo, Bachelard permite-se abstrair de suas análises histórico-críticas dos pensamentos matemático, físico e químico uma determinada lei de desenvolvimento do

pensamento científico que abarcaria não apenas os domínios citados, efetivamente estudados, mas o desenvolvimento do “espírito científico” em geral. Mais do que isso, posto que o aí chamado *estado concreto* – voltado às “imagens primeiras”, à auto-evidência de uma Natureza ao mesmo tempo una e diversa –, afigura-se, por definição, indistinto justamente do conhecimento de senso comum a ser superado, segundo Bachelard, pelo conhecimento propriamente científico, dir-se-ia que a referida lei claramente extrapola o domínio estrito da atividade propriamente científica, abrangendo, na verdade, um percurso cognitivo que vai do *não-científico* ou do *pré-científico* ao propriamente científico. Assim sendo, mais do que uma lei de formação do “espírito científico” *stricto sensu*, a lei dos três estados de Bachelard diria respeito ao desenvolvimento cognitivo do “espírito humano” em geral, ao nível dos indivíduos, no que concerne ao percurso que leva de um estado de pensamento dito “concreto” – ou não-científico, ou pré-científico – a um estado de conhecimento dito “abstrato” – ou propriamente científico – passando por um estado intermediário de conhecimento, dito “concreto-abstrato”. Ora, é evidente que isso tudo extrapola, em muito, o âmbito restrito a que efetivamente se dedicou Bachelard em suas investigações histórico-críticas, isto é, o desenvolvimento dos pensamentos matemático, físico e químico.

O próprio Comte, como vimos, procurou estender sua lei dos três estados ao que chamou de “desenvolvimento da inteligência individual”, a fim de confirmar a pretensa universalidade da mesma. “O ponto de partida sendo necessariamente o mesmo para a educação do indivíduo e para a da espécie”, afirmava, “as diversas fases da primeira devem representar as épocas fundamentais da segunda”. Mas Comte nada nos oferece a fim de corroborar a idéia de que o desenvolvimento da inteligência individual obedeça à sua lei, a não ser a seguinte impressão, de todo tendenciosa: “Ora, cada um de nós, contemplando sua própria história, não se lembra de que foi sucessivamente, no que concerne às noções mais importantes, *teólogo* na sua infância, *metafísico* em sua juventude e *físico* em sua virilidade?”. Bachelard avança enormemente, sem sombra de dúvida, em relação ao posicionamento meramente especulativo de Comte, à medida que suas pesquisas histórico-críticas podem de fato ser tomadas como atinentes ao desenvolvimento da inteligência individual, ao menos no que se refere ao âmbito do pensamento efetivamente estudado; apenas que, ao restringirem-se, tais pesquisas, a domínios específicos do universo científico – eximindo-se, com isso, de uma

investigação, no mínimo análoga, do funcionamento efetivo da cognição dita “comum”, do pensamento dito “não-científico” ou “pré-científico” –, suas conclusões vêm-se, de fato e de direito, destituídas tanto da abrangência quanto da universalidade que Bachelard lhes atribui.

Para que se pudesse, pois, avaliar em que termos e em que medida o estado de coisas sintetizado pela lei de Bachelard revelar-se-ia efetivamente abrangente e universal, seria preciso contrastá-lo com o que dir-se-ia o funcionamento da cognição humana, ao nível dos indivíduos, não apenas no que concerne aos domínios especificamente estudados pelo autor, mas sobretudo em relação ao desenvolvimento efetivo do pensamento no âmbito do que Bachelard pejorativamente denomina “senso comum”. Essa lacuna, buscou dirimi-la um programa epistemológico como o de Jean Piaget, o qual manteve, não obstante, decisivos pontos de contato com o de Bachelard. É o que veremos a seguir.

1.2.8. Em referência à tradição da epistemologia histórico-crítica desenvolvida na França a partir das primeiras décadas do século XX, da qual Bachelard se consagraria o representante máximo, e que inclui nomes como os de Léon Brunschvicg, Émile Meyerson, Alexandre Koyré e Georges Canguilhem – discípulo de Bachelard, mestre de Foucault, o qual se filia, portanto, num sentido importante, ao menos em sua fase “arqueológica”, a essa mesma tradição¹⁵ –, Piaget (1967:105) afirma, elogiosamente, que tais epistemólogos compreenderam “que não é possível resgatar a significação completa de um sistema de noções ou de um método sem reconstituir sua formação”, sendo que “reconstituir o desenvolvimento de um sistema de operações ou de experiências é sobretudo estabelecer sua história”.

Piaget aponta, contudo, em seguida, para a insuficiência desse mesmo programa epistemológico no que diz respeito à investigação do desenvolvimento *pré-científico* do conhecimento humano, e advoga a complementação da abordagem histórico-crítica do pensamento científico por uma abordagem “psicogenética” do pensamento dito *comum*, da mais tenra infância à maturidade cognitiva dos indivíduos. À nova abordagem epistemológica que surge então da união dos métodos histórico-crítico e psicogenético, Piaget dá o nome de *epistemologia genética*. Incumbir-se-ia, em suma, a epistemologia

¹⁵ Cf., a propósito dessa filiação, Machado (1982).

genética, de “pôr a descoberto as raízes das diversas variedades de conhecimento, desde suas formas mais elementares, e seguir sua evolução até os níveis seguintes, até, inclusive, o pensamento científico”. (Piaget, 1983a:3). É assim que, por exemplo, Piaget dedicou-se a investigar, por meio de método próprio, o modo pelo qual os indivíduos vêm a desenvolver, ao longo de sua infância, noções físicas como as de *conservação*, *causalidade*, etc.

“O grande mérito de Piaget, e que marca seu nome na história”, explica-nos Japiassu (1979:53) a propósito, “é o de ter criado uma base de experimentação própria para a epistemologia”. Assim:

Ele conseguiu isolar os problemas concernentes à articulação de base do crescimento dos conhecimentos, e formulá-los numa linguagem possibilitando o controle experimental. Fazendo isto, conseguiu inventar modalidades de experimentação e subtrair a teoria do crescimento dos conhecimentos à reconstituição meramente histórico-crítica. Assim, sua psicologia da inteligência, ou da criança, por mais importante que ela possa parecer, é apenas um aspecto derivado (e secundário) de um empreendimento epistemológico.

Ao trazer, para o centro mesmo dos estudos epistemológicos, as contribuições da chamada psicologia do desenvolvimento, ou “psicologia genética”, como quer o autor – depois de décadas, aliás, de engajamento pessoal nesse campo de investigação –, Piaget o fez em reação às clássicas filosofias do conhecimento, que se dividem, segundo ele (Piaget, 1983:6), a indagar “se toda informação cognitiva emana dos objetos e vem de fora informar o sujeito” – essa, como vimos, a perspectiva *empirista* –, “ou se, pelo contrário, o sujeito está desde o início munido de estruturas endógenas que ele imporia aos objetos” – essa, como vimos, a perspectiva *racionalista*. O mal congênito dessas teorias, segundo Piaget, seria o de supor, e isso a despeito das diferenças entre si, que existem, em todos os níveis: (a) “um sujeito conhecedor de seus poderes em graus diversos (mesmo que eles se reduzam à mera percepção dos objetos)”; (b) “objetos existentes como tais aos olhos do sujeito (mesmo que eles se reduzam a ‘fenômenos’)”; e, sobretudo, (c) “instrumentos de modificação ou de conquista (percepções ou conceitos), determinantes do trajeto que conduz do sujeito aos objetos ou o inverso”. A epistemologia genética, por sua vez, diz-nos Piaget (1967:118), “consiste simplesmente em levar a sério as contribuições da psicologia ao invés de se contentar com recursos implícitos ou especulativos como o faz a maioria das epistemologias”. Mas o que a psicologia teria a ensinar, afinal, nesse sentido, à epistemologia?

Antes de mais nada, lembremo-nos de que o projeto epistemológico de um Bachelard apresenta-se, justamente, como uma *psicologia* ou uma *psicanálise* do conhecimento científico.¹⁶ Colocando em suspenso, como vimos, as tradicionais filosofias especulativas do conhecimento, Bachelard volta-se à dinâmica efetiva do pensamento científico contemporâneo, constatando a insuficiência do empirismo e do racionalismo clássicos para dar conta de seu caráter propriamente *dialético* ou *construtivo*. Quando afirma, contudo, como também vimos, que “o empirismo é a filosofia que convém ao conhecimento comum”, o faz de modo puramente intuitivo e especulativo, posto que não dedicou ao que chama de conhecimento comum nada parecido à argúcia investigativa que dispensou ao pensamento matemático, físico e químico. Piaget, por sua vez, à luz de décadas, como já dissemos, de investigação no campo da psicologia do desenvolvimento, afirmará que, também no que concerne à dinâmica inerente ao chamado conhecimento comum, tanto o empirismo quanto o racionalismo clássicos revelam-se teorias inadequadas e insuficientes. “Cinquenta anos de experiências”, explica, com efeito, Piaget (1983c:39), “ensinaram-nos que não existem conhecimentos resultantes de um simples registro de observações, sem estruturação devida às atividades do indivíduo” – o que dir-se-ia refutar a tese *empirista* – “mas tampouco existem (no homem) estruturas cognitivas *a priori* ou inatas” – o que dir-se-ia refutar a tese *racionalista*. Ou ainda:

De uma parte, o conhecimento não procede, em suas origens, nem de um sujeito consciente de si mesmo nem de objetos já constituídos (do ponto de vista do sujeito) que a ele se imporiam. O conhecimento resultaria de interações que se produzem a meio caminho entre os dois, dependendo, portanto, dos dois ao mesmo tempo, mas em decorrência de uma indiferenciação completa e não de intercâmbio entre formas distintas. De outro lado, por conseguinte, se não há, no início, nem sujeito, no sentido epistemológico do termo, nem objetos concebidos como tais, nem, sobretudo, instrumentos invariantes de troca, o problema inicial do conhecimento será pois o de elaborar tais mediadores. A partir da zona de contato entre o corpo próprio e as coisas eles se empenharão então sempre mais adiante nas duas direções complementares do exterior e do interior, e é desta dupla construção progressiva que depende a elaboração solidária do sujeito e dos objetos. (Piaget, 1983a:6).

Ora, o que nos está aí a dizer Piaget senão que o conhecimento dito comum – não-científico, pré-científico –, também ele, é produto da mesma *dialética construtivista* entre sujeito e objeto, entre razão e experiência, identificada por Bachelard no cerne do

¹⁶ O subtítulo de *A formação do espírito científico*, talvez a obra mais conhecida de Bachelard, é justamente: “contribuição para uma psicanálise do conhecimento”. Cf. Bachelard (1996).

pensamento científico contemporâneo? Ao recuar um passo atrás em relação à epistemologia histórico-crítica, voltando-se ao que por ela fora negligenciado – o conhecimento dito comum –, Piaget identifica, assim, a mesma “indiferenciação completa”, a mesma “dupla construção progressiva”, a mesma “elaboração solidária” entre sujeito e objeto que dir-se-ia constituir o traço característico do “novo espírito científico” de Bachelard. Esta, portanto, a lição fundamental da psicologia genética piagetiana para a epistemologia: “uma epistemologia em conformidade com os dados da psicogênese não poderia ser empírica nem pré-formista, mas não pode deixar de ser um construtivismo”. (Piaget, 1983c:39).

O próprio Piaget, contudo, não se contentará em fazer de sua epistemologia genética “um construtivismo”, como ele diz; o construtivismo piagetiano esbarra, na verdade, nas ambições propriamente *estruturalistas* de Piaget, o que dir-se-ia revelar os *limites* do programa epistemológico desse autor, bem como a medida em que dele haveríamos de nos afastar. Tendo se voltado, no âmbito da psicologia genética, ao modo pelo qual os indivíduos *constroem* os conhecimentos ao longo do tempo, da infância ao início da idade adulta, por meio de uma interação contínua com o ambiente em que se encontram, Piaget preocupou-se aí menos com a permanente “criação de novidades” no decorrer do processo de desenvolvimento cognitivo por ele observado do que com a *lógica* que dir-se-ia subjacente a esse processo criativo, e que dir-se-ia *estruturá-lo*. “O problema central consiste, pois, em compreender como se efetuam tais criações e por que, ainda que resultem construções não-predeterminadas, elas podem, não obstante, acabar por se tornarem logicamente necessárias”, afirma, com efeito, Piaget (1983c:39). Piaget visava assim ao que seria *logicamente necessário* no processo de criação cognitiva, ao que seria, pois, *invariável* de indivíduo para indivíduo; visava, em suma, a uma certa *estrutura cognitiva* geral e comum a toda a espécie humana.

O conhecimento humano seria assim, de acordo com ele, uma criação, mas uma criação que obedeceria a certas *regras* necessárias, invariáveis de indivíduo para indivíduo, sendo essas regras universais o verdadeiro alvo tanto do psicólogo quanto do epistemólogo. Desse modo, tanto a criança quanto o cientista percorreriam, em sua atividade de criação de conhecimentos por meio da interação com o meio em que se inserem, um determinado *percurso cognitivo necessário*, composto por determinadas *etapas ou estágios necessários de desenvolvimento cognitivo*, percurso esse que apesar

de não determinar o *conteúdo* dos conhecimentos criados, determinaria a *forma* pela qual os mesmos são criados ao longo do tempo. Ao voltar-se, pois, para a *ação cognitiva* dos indivíduos, seja no âmbito do conhecimento comum, seja no âmbito do conhecimento científico, Piaget procura reduzir o *múltiplo-e-diverso* ao *uno-e-necessário*. “O fato de Piaget pensar a ação através dos seus esquemas subjacentes indica uma preocupação explícita com o que nela se repete, com a sua lógica”, sintetiza Kastrup (1999:86) a propósito. “Não é, portanto, na ação em geral que Piaget fundamenta a construção cognitiva, mas na lógica da ação”. O “construtivismo lógico” piagetiano faz apoiar, em suma, o que dir-se-ia o caráter propriamente construtivo da cognição humana numa espécie de *esquematismo prévio*, numa espécie de mecanismo cognitivo *a priori* subjacente aos sujeitos cognoscentes em sua totalidade.

Ora, a crença na existência de *a priori* cognitivos universais, seja qual for a sua natureza, a enformar, em níveis diversos, o próprio ato do conhecimento, configura, como vimos, uma preocupação fundamental da filosofia racionalista – seja cartesiana, kantiana, hegeliana, husserliana, ou de qualquer outro tipo –, o que evidencia, portanto, o que chamaríamos de uma certa recalcitrância do racionalismo clássico – sobretudo o de Kant, autor, aliás, da própria noção de “*a priori cognitivo*” – no pensamento de Piaget.¹⁷ Apenas que Piaget recusa o caráter *estático* do sujeito transcendental kantiano, imbuindo-o de uma dimensão propriamente *temporal*. É assim que Piaget permitia-se afirmar, sem que nisso visse alguma contradição, algo como: “por minha parte, sinto-me profundamente kantiano, mas de um kantismo que nada tem de estático: as categorias não são dadas, já feitas desde o começo; o meu kantismo é dinâmico”. (Piaget, 1983c: 194).

Isso posto, retenhamos, aqui, em vista de nossos atuais propósitos, apenas aquilo em que Piaget efetivamente caracteriza, aquém de toda pretensão racionalista, a lição propriamente *construtivista* de seu trabalho de psicólogo e de epistemólogo, e que dir-se-ia esse autor compartilhar com todos os demais estudiosos da cognição humana cuja obra aponta, igualmente, para uma *teoria construtivista do conhecimento humano*, a

¹⁷ “Aquilo que Aristóteles chamava de gêneros supremos e que Descartes entendia como idéias inatas (substância, causa, etc.), para Kant são formas ou funções *a priori* do entendimento, o *a priori* aí significando que preexistem a toda experiência sensível e possuem, por isso, um poder de síntese que se situa no plano lógico, não se tratando, por isso, de uma simples generalização do empírico. Isto significa que o sujeito exerce sobre o objeto da sensação e da percepção um poder do qual resulta a organização dos dados sensíveis na forma de juízos universais e necessários”. (Leopoldo e Silva, 1984:181).

saber: a constatação de não haver, em qualquer nível que seja, nem um sujeito cognoscente pré-formado e auto-suficiente, nem um objeto do conhecimento dado e auto-evidente, *sendo todo conhecimento fruto do que Piaget chamou de “uma dupla construção progressiva”, de uma “elaboração solidária” do sujeito e dos objetos*. A essa constatação tomaremos, doravante, como um princípio norteador básico da reflexão epistemológica, ao qual chamaremos de *PRINCÍPIO CONSTRUTIVISTA*.

O princípio construtivista é compartilhado, como já dissemos, por uma série de autores que, em domínios diversos – da filosofia à epistemologia experimental e às chamadas ciências cognitivas – dedicaram-se e/ou dedicam-se à problemática cognitiva, contribuindo para o desenvolvimento do construtivismo como perspectiva privilegiada de compreensão da natureza e dos limites do conhecimento humano em geral. No âmbito da especulação filosófica, destacar-se-iam, nesse sentido, o que se poderia chamar de o construtivismo incipiente de certos desdobramentos da filosofia husserliana ao longo do século XX, seja com a hermenêutica alemã, sobretudo as reflexões de Heidegger e Gadamer sobre o “círculo hermenêutico”, seja com a fenomenologia francesa, sobretudo a obra de Maurice Merleau-Ponty.¹⁸ Este último nos oferece, a propósito, lá pelo fim de sua *opus magnum*, a *Fenomenologia da Percepção*, uma definição sintética de sua teoria fenomenológica do conhecimento, que poderia ser tomada, além do mais, como uma bela paráfrase filosófica do que estamos a chamar aqui de princípio construtivista: “*O mundo é inseparável do sujeito, mas de um sujeito que só é projeto do mundo, e o sujeito é inseparável do mundo, mas de um mundo que ele mesmo projeta*”. (Merleau-Ponty, 1971:433).

No âmbito das chamadas ciências cognitivas,¹⁹ convergem em maior ou menor grau para o princípio construtivista o pensamento de estudiosos cujos trabalhos inserir-se-iam, em linhas gerais, no que Varela, Thompson & Rosch (2003:26) chamaram de abordagem *atuacionista* da cognição humana, na qual incluem-se nomes como os dos psicólogos Jean Piaget e Jerome Bruner, o do biólogo e teórico do conhecimento

¹⁸ Cf, a respeito, Varela Thompson & Rosch (2003:33-38).

¹⁹ Por *ciências cognitivas*, costuma-se designar o conjunto de disciplinas ditas científicas que, a partir de meados do século XX, tomaram para si a problemática tipicamente filosófica da natureza e dos limites do conhecimento humano, entre as quais costumam-se incluir a psicologia, a lingüística, a antropologia, a neurociência e a inteligência artificial. Para uma visão de conjunto a respeito, cf. Gardner (1995) e Varela (s/d).

Humberto Maturana, os dos filósofos Nelson Goodman e Richard Rorty, dos lingüistas George Lakoff e Mark Johnson, entre outros, e que caracterizar-se-ia basicamente, ainda segundo Varela, Thompson & Rosch (2003:26), pela convicção “de que a cognição não é a representação de um mundo preconcebido por uma mente preconcebida mas, ao contrário, é a atuação de um mundo e de uma mente com base em uma história da diversidade de ações desempenhadas por um ser no mundo”.

Dentre os autores associados à abordagem dita atuacionista em ciências cognitivas, destacaríamos sobretudo a dupla de biólogos e teóricos do conhecimento Humberto Maturana e Francisco Varela, cuja obra, seja conjunta, seja individual, veio a contribuir sobremaneira, paralelamente à obra do próprio Piaget, para a constituição do pensamento construtivista contemporâneo.²⁰ Isso posto, diríamos, em resumo, que o princípio construtivista, tal como entrevisto a partir de autores como Piaget, Maturana e Varela, entre outros, imiscui-se progressivamente em grande parte do que de melhor se tem feito atualmente tanto em teoria geral do conhecimento quanto no âmbito específico dos estudos epistemológicos.²¹

1.2.9. Voltemos então – agora necessariamente com um outro olhar – à problemática epistemológica que nos trouxe até aqui. Diríamos impor-se-nos, à essa altura, a seguinte questão: à luz do princípio construtivista – tal como acima o fizemos enunciar-se a partir sobretudo do pensamento de Piaget –, em que termos conceber uma análise

²⁰ Para uma primeira aproximação ao pensamento conjunto de Humberto Maturana e Francisco Varela, cf. os já clássicos Maturana & Varela (1997 e 2001); para uma indicação das divergências entre ambos, que haveriam de implicar seu afastamento, cf. os prefácios a Maturana & Varela (1997). Além disso, é preciso lembrar que tanto Maturana quanto Varela ressaltaram tanto pontos de contato quanto divergências em relação a Piaget. Maturana (1997:344) teve, por exemplo, a oportunidade de afirmar: “Há certas coincidências entre o que eu digo e o que o Piaget disse. Mas Piaget fala, por exemplo, em etapas do desenvolvimento. Eu não digo que há etapas no desenvolvimento, mas que há processos que têm que se dar para que algo aconteça, e assim sucessivamente. E que normalmente, em nossa cultura, certas coisas se dão de uma certa maneira. Mas em outras culturas não se dão da mesma forma”. Já Varela (Varela, Thompson & Rosch, 2003:180-181) preconizou uma apropriação *não-piagetiana*, por assim dizer, da obra de Piaget. Para além, contudo, das divergências, seria possível afirmar, com Kastrup (1999:141), que “quando Piaget suspende o caráter dado da representação, indissociável da recusa do aspecto apriorístico do sujeito e do objeto do conhecimento, enfatizando sua construção, seu projeto aproxima-se do de Maturana e Varela”. É exatamente esse, aliás, já dissemos anteriormente, o aspecto da obra de Piaget que nos interessa aqui reter.

²¹ Para uma visão de conjunto das contribuições a uma teoria construtivista do conhecimento, cf. Watzlawick (1994) e Watzlawick & Krieg (1995); para uma tentativa de síntese, de inclinação piagetiana, cf. Glaserfeld (1996). Para uma visão de conjunto das contribuições a uma epistemologia construtivista, cf. D’Agostini (2002:629-665) e Le Moigne (1999).

histórico-crítica do conhecimento dito científico ou especializado num dado domínio do saber humano, principalmente no que diz respeito ao critério a ser então empregado na avaliação crítica desse conhecimento em sua história? Essa questão, tendemos a tomá-la, grosso modo, como uma indagação pelo que viria a permanecer, afinal, do programa epistemológico de Bachelard, à luz do princípio construtivista; nesse ponto, faz-se necessária, diríamos, mais do que em qualquer outra circunstância, a contrastação com Piaget.

“Procurando apoiar suas posições epistemológicas nos dados da psicologia genética e da história das ciências”, ressalta Luz (1994:52-53) a propósito, “a atitude de Piaget é paralela a de Bachelard, com quem partilha não só o fato de associar a reflexão epistemológica com a prática científica, mas também a convicção de que a ciência progride por retificações e aproximações sucessivas”. Este último ponto, concernente à idéia de que a ciência desenvolve-se por *retificações e aproximações sucessivas*, parecemos, sem dúvida, o indicador maior da referida convergência entre os dois autores, sobretudo por consistir num diferencial comum a suas respectivas abordagens históricas em relação tanto ao continuísmo evolucionista da historiografia tradicional das ciências, quanto ao descontinuísmo contingencialista da historiografia kuhniana. Não obstante, é no modo como essa mesma idéia-chave é compreendida e desenvolvida por cada um dos dois autores em seus respectivos programas epistemológicos que dir-se-ia residir a principal divergência entre ambos.

Na base mesma da concepção de uma progressão por *retificações* reside, por definição, a idéia de uma *superação* de um estado X por um estado Y de conhecimento, o segundo necessariamente *melhor* ou *superior* do que o primeiro. Se tanto Bachelard como Piaget estão dispostos a reconhecer, assim, a superação de um estado dito *não-científico* ou *pré-científico* de conhecimento por um estado dito propriamente *científico* de conhecimento, melhor ou superior do que o primeiro, não há convergência entre ambos, por outro lado, no que concerne à *natureza* dessa superação. Com efeito, o próprio Piaget, tendo ressaltado o que lhe aproxima de Bachelard, faz a seguinte ressalva a respeito:

G. Bachelard considera que existe uma “ruptura” total entre as concepções pré-científicas e científicas, ao mesmo tempo que identifica como o maior obstáculo epistemológico o irracionalismo pré-científico. Nós próprios cremos, por um lado, que existe uma maior continuidade entre o pensamento pré-científico e científico, na medida em que os mecanismos em jogo no processo cognitivo são os mesmos e, por outro lado, consideramos que há um

determinado tipo de “ruptura” cada vez que se passa de um estado de conhecimento a outro, tanto na ciência como na psicogênese. (Piaget & Garcia, 1987:234).

Bem entendido, Piaget não nega que haja *algum* tipo de ruptura entre o pensamento pré-científico e o científico – o que significaria, aliás, tornar dispensável a própria investigação, que aqui nos move, sobre a diferença *qualitativa* entre o conhecimento científico ou especializado e o conhecimento comum –, e sim que essa ruptura coincida exatamente com o que Bachelard diz que ela seja. Bachelard não estaria errado, assim, em sua afirmação da existência ou da necessidade de um “salto qualitativo” entre estados diversos de conhecimento, mas naquilo em que diz consistir esse salto.

Partindo, como vimos, da idéia de que o que chama de conhecimento científico é produto de uma genuína dialética entre sujeito e objeto, entre razão e experiência, ao passo que o que chama de conhecimento comum seria fruto da observação e da experiência imediatas, Bachelard adota como grande critério de avaliação crítica em sua análise histórica das ciências a medida em que dir-se-ia um dado pensamento efetivamente afastar-se e emancipar-se desse chamado conhecimento comum; Bachelard julga-se apto, inclusive, a, com base nessa análise, enunciar uma nova “lei dos três estados” – aos quais chama *concreto*, *concreto-abstrato* e *abstrato* – referente ao que seria a “formação do espírito científico”. Ora, não é preciso subscrever o programa piagetiano em sua totalidade para reconhecer não haver, entre os conhecimentos científico e comum, diferença consubstancial no que concerne ao que se chamaria *lato sensu* de “os mecanismos em jogo no processo cognitivo” (Piaget), posto que, em conformação ao princípio construtivista, todo e qualquer conhecimento é produto de uma *dialética construtiva* entre sujeito e objeto, e não apenas o conhecimento científico estudado por Bachelard. Assim sendo, não poderia ser essa, afinal, numa perspectiva propriamente construtivista, a *diferença* a ser tomada como grande critério de avaliação histórico-crítica do pensamento nos domínios diversos do saber humano. Mas, então, qual seria?

Ao voltar-se, em seus estudos de psicologia genética, ao desenvolvimento cognitivo da criança desde sua mais tenra idade, Piaget divisou um primeiro período do desenvolvimento infantil, dito *sensorio-motor*, correspondente aproximadamente aos dois primeiros anos de vida dos indivíduos, em cujo início dir-se-iam ainda inexistentes

as grandes “categorias da ação”, como os esquemas de *permanência dos objetos*, de *tempo*, de *espaço* ou de *causalidade*, as quais seriam construídas tão-somente no desenrolar desse mesmo período. A esse respeito, diz Piaget:

Nenhuma dessas categorias existe no princípio e o universo inicial está inteiramente centrado no corpo e na ação próprios, num egocentrismo tão total quanto inconsciente de si mesmo (por falta de consciência do eu). No curso dos dezoito primeiros meses efetua-se, pelo contrário, uma espécie de revolução copernicana, ou mais simplesmente chamada de descentração geral, de tal natureza que a criança acaba por situar-se como um objeto entre os outros num universo formado de objetos permanentes, estruturado de maneira espaço-temporal e sede de uma causalidade ao mesmo tempo espacializada e objetivada nas coisas. (Piaget & Inhelder, 2003:19).

O que Piaget nos descreve, em suma, é um processo de desenvolvimento cognitivo caracterizado, basicamente, pelo que aí se chama de *descentração* do conhecimento, isto é, pela passagem de um estado dito *egocêntrico* de conhecimento, no qual a percepção da realidade encontra-se *centrada* no corpo e na ação do próprio sujeito cognoscente, que acaba por tomar por *única* realidade a que se lhe afigura como tal, para um estado propriamente *descentrado* de conhecimento, no qual o sujeito é capaz de situar-se como um elemento a mais, entre outros, no mundo em que se encontra, ou seja, no qual o sujeito desenvolve uma *consciência-de-si*. O sujeito egocêntrico, no sentido piagetiano, seria, portanto, um sujeito desprovido de consciência-de-si, um sujeito que não se reconhece como tal no processo do conhecimento, e que é, portanto, incapaz de avaliar a medida em que ele próprio engendra a realidade a que toma por auto-evidente.

O egocentrismo cognitivo não seria, contudo, de acordo com Piaget, privilégio do dito período sensório-motor, mas permearia, antes, em gêneros e níveis diversos, toda a história de desenvolvimento da inteligência individual. Não é gratuito, assim, que a descentração adquira o estatuto de *positividade* que acaba por adquirir no pensamento piagetiano. Eis o que poderia ser tomado, a propósito, como grande divisa da teoria piagetiana do conhecimento: “O sujeito é tanto mais ativo quanto mais consegue descentrar-se, ou para dizer melhor, sua descentração é a própria medida da eficácia de sua atividade sobre o objeto”. (Piaget *apud* Battro, 1978:74).

Piaget não contentou-se, contudo, em seus estudos de psicologia genética, a apreender o modo como dir-se-ia este ou aquele sujeito descentrar-se em sua atividade cognitiva ao longo do tempo, mas buscou, sobretudo, em conformação à inclinação

racionalista de seu pensamento da qual já falamos, apreender algo como uma *lógica necessária e definitiva* da descentração no desenvolvimento individual da inteligência humana. Isso explica por que Piaget tende a associar a descentração do conhecimento a uma crescente *formalização* do pensamento no decorrer da infância e da adolescência até a idade adulta, donde o papel fundamental que ele julga ver desempenhado nesse processo pelo que chama de interiorização pelo sujeito das “operações lógico-matemáticas” ou “formais”. É só assim, aliás, que Piaget pode declarar a existência de mais dois períodos básicos de desenvolvimento cognitivo além do dito sensório-motor, correspondendo a dois níveis outros de formalização do pensamento, os três se sucedendo hierarquicamente numa seqüência lógica que dir-se-ia necessária e definitiva no que tange ao referido processo de descentração do conhecimento individual.

Fundamental, para Piaget, em todo esse processo, é o papel do que chama de “equilíbrio das estruturas cognitivas”. Cada um dos três grandes períodos, com seus estágios particulares, constituiriam estados sucessivos de equilíbrio: uma vez atingido o equilíbrio num ponto determinado, formar-se-ia uma nova estrutura, que, por sua vez, serviria de insumo para a formação de uma estrutura ainda mais complexa, e assim sucessivamente, de modo necessário e definitivo.

O problema da descentração do sujeito cognoscente revela-se, para Piaget, tão relevante para a história das ciências quanto para a psicologia genética. É nesse sentido que seria possível falar-se, por exemplo, numa “desantropomorfização” progressiva da astronomia ao longo de sua história, ou seja, em sua progressiva liberação de um sujeito egocêntrico, *centrado* sobre si mesmo: “toda a história da astronomia é a de centrações sucessivas das quais foi preciso que se libertasse desde a época em que os corpos celestes seguiam os homens (a estrela dos reis magos, etc.) até Copérnico e Newton, que acreditavam ainda universais nossos relógios e nossos metros”. (Piaget, 1983a:54-55). Piaget buscará provar, assim, no terreno da epistemologia, que o desenvolvimento histórico dos domínios diversos do saber humano, o qual se confundiria com o processo de descentração dos conhecimentos construídos nesses domínios ao longo do tempo, funcionaria por meio de mecanismos análogos, igualmente necessários e definitivos, aos mecanismos que julga subjacentes ao processo de desenvolvimento cognitivo dos indivíduos e que descreve em seus estudos de psicologia genética.

Uma vez mais colocando em suspenso as pretensões inequivocamente racionalistas, neokantianas, da epistemologia genética piagetiana, busquemos reter aqui o aspecto propriamente *construtivista* de suas reflexões sobre a cognição humana, e acrescentemos ao que chamamos anteriormente de *princípio construtivista* – como um derivado genuíno, aliás, do próprio princípio construtivista – aquilo que haveríamos de chamar de *A DEMANDA POR DESCENTRAÇÃO*. Admitamos em outras palavras, à luz do que foi exposto, a idéia de que, se se parte, de fato, do princípio construtivista, a descentração do conhecimento, possibilitada, como vimos, por uma *consciência-de-si* por parte do sujeito do conhecimento, impõe-se como um processo se não *necessário*, ao menos *positivo* e *desejável*. Admitamos, em suma, a descentração como o *horizonte de positividade* a ser tomado como o grande critério de avaliação histórico-crítica do conhecimento em qualquer domínio do saber humano. Isso posto, vejamos em que medida as próprias pesquisas histórico-críticas de Bachelard acabam por corroborar esse programa.

Bachelard afirmou, como vimos, que “o empirismo é a filosofia que convém ao conhecimento comum” – em oposição ao “racionalismo aplicado” do pensamento científico. Se por essa afirmação entendemos, aqui, que o conhecimento comum é *produto* de uma observação imediata de uma realidade auto-evidente, como quer o empirismo clássico, então devemos, à luz do princípio construtivista, considerá-la *falsa*; mas se por tal afirmação, entendemos, ao invés, que o conhecimento dito comum por Bachelard é aquele conhecimento *que se quer* e *que se vê* como estritamente empírico, no sentido clássico, isto é, como produto estrito da observação imediata de uma realidade auto-evidente – configurando-se, dessa forma, como um conhecimento *egocêntrico* ou *centrado*, no sentido piagetiano – então tenderemos a considerá-la *verdadeira*. Nesses termos, a *ruptura* visada por Bachelard entre o conhecimento científico ou especializado e o conhecimento dito comum diria respeito não a uma diferença fundamental e intransponível entre um “modo de produção” dialético, no primeiro caso, e um “modo de produção” empiricista e realista, no segundo – posto que *todo* conhecimento é fruto da interação dialética entre um sujeito e um objeto – mas ao nível de descentração efetiva da ação cognitiva observado pelo epistemólogo em cada um dos dois casos.

Ora, Bachelard ressalta, com efeito, e por inúmeras vezes, ao longo de suas reflexões epistemológicas, o modo pelo qual o próprio *esforço de conhecimento* que dir-se-ia caracterizar o pensamento científico do século XX, sobretudo no âmbito das novas físicas, define-se, na verdade, por um determinado *esforço de dessubjetivação* – de descentração, diríamos com Piaget – do sujeito do conhecimento, esforço esse de todo ausente da ciência dita clássica, bem como do que se costuma tomar por senso comum. “No ponto de evolução em que se encontra a ciência contemporânea, o cientista vê-se diante da necessidade, sempre renascente, de *renunciar à sua própria intelectualidade*”, afirma, com efeito, Bachelard (1996:305). “Sem essa renúncia explícita, sem esse despojamento da intuição, sem esse abandono das imagens preferidas”, continua, “a pesquisa objetiva não tarda a perder não só sua fecundidade mas o próprio vetor da descoberta, o ímpeto indutivo. Viver e reviver o momento de objetividade, estar sempre no *estado nascente* de objetivação, é coisa que exige um esforço constante de dessubjetivação”.

Bem entendido, a “renúncia à própria intelectualidade”, o “abandono das imagens preferidas”, “o esforço constante de dessubjetivação” que Bachelard associa ao pensamento científico por ele estudado estão a anos-luz da ilusão positivista de um conhecimento *objetivo-porque-depurado-de-toda-dimensão-propriadamente-subjetiva*; os termos aqui usados – *renúncia*, *abandono* ou *esforço* – apontam, antes, para a *ação deliberada* de um sujeito num *empenho* constante de dessubjetivação. Isso significa conceber a objetividade antes como um *processo* do que como um estado preestabelecido, processo esse protagonizado por um sujeito do conhecimento em permanente *empenho de descentração*. A objetividade, seria preciso tomá-la, assim, “como uma tarefa pedagógica difícil e não mais como um dado primitivo” (Bachelard, 1978b:95); a fim de se compreendê-la, conviria “prestar atenção ao pensamento ansioso, ao pensamento em busca de objeto, ao pensamento que procura ocasiões dialéticas de sair de si mesmo, de romper seus próprios quadros, numa palavra, ao pensamento em via de objetivação”. (Bachelard, 1978b:178).

Mas para que se esforce em dessubjetivar-se, em descentrar-se, é preciso, antes de mais nada, que o sujeito-em-conhecimento *se reconheça enquanto tal*; é preciso, em outras palavras, que ele desenvolva uma *consciência-de-si*. Só assim poderá exercer a atividade de *vigilância-de-si*, imprescindível ao trabalho de descentração. “Só se está

verdadeiramente instalado na filosofia do racional”, afirma, com efeito Bachelard (1977:92), “quando se compreende que se compreende, quando se pode denunciar com segurança os erros e os símiles de compreensão”. É justamente essa consciência-de-si, esse compreender-que-se-compreende que parece de todo ausente do “pensamento comum” condenado por Bachelard, e que ele associa ao senso comum e à ciência que limitar-se-ia a prolongá-lo, dita clássica, aos quais opõe, como vimos, o que chama de “novo espírito científico” do século XX. “A vida cotidiana transcorre num auto-hipnotismo; é *vivida* segundo as *leis da vida*, no encadeamento temporal da vida, com essa viscosidade que caracteriza a vida sem pensamento, a vida sem *esforço de pensamento*”, diz-nos, com efeito, Bachelard (1977:35). “No empenho de pensamento científico, pelo contrário, a consciência julga seu julgamento”. (Bachelard, 1977:34). “A ciência contemporânea é cada vez mais uma reflexão sobre a reflexão”. (Bachelard, 1996:307).

Compreender sua própria compreensão, julgar seu próprio julgamento, refletir sobre sua própria reflexão: a ciência então divisada por Bachelard constitui, nesses termos, um conhecimento que, voltando-se para si, reconhece-se enquanto tal, e já não pode mais, doravante, conhecer sem conhecer-se em seu alcance e em seus limites. Toda consciência-de-si parece implicar, assim, uma auto-crítica permanente, uma infatigável vigilância-de-si, um esforço constante de dessubjetivação, de descentração. A auto-evidência das coisas mesmas, tal como se afiguram à percepção primeira, à experiência imediata, à observação direta, à intuição primitiva, já não pode mais, dessa forma, servir de álibi para um sujeito do conhecimento que se sabe enquanto tal: o sujeito consciente de si é por definição insatisfeito consigo, não se permite apoiar no que se lhe afigura auto-evidente; o conhecimento que produz, sua apreensão de um dado objeto, impõe-se menos como *descoberta* ou *desvelamento*, do que como *construção refletida* do próprio objeto ao qual se volta à luz de um determinado *projeto*. “Acima do *sujeito*, além do *objeto* imediato, a ciência moderna funda-se no *projeto*. No pensamento científico, a meditação do objeto pelo sujeito toma sempre a forma de *projeto*”. (Bachelard, 1978b:96).

É sintomático, aliás, que essa mesma dimensão *projetiva* do pensamento científico contemporâneo ressaltada por Bachelard seja também tomada por um autor como Merleau-Ponty como aquilo que diferencia esse pensamento da percepção comum, bem

como da ciência que sobre ela se apóia. “O mundo da percepção, isto é, o mundo que nos é revelado por nossos sentidos e pela experiência de vida”, afirma, a propósito, Merleau-Ponty (2004:1), “parece-nos à primeira vista o que melhor conhecemos, já que não são necessários instrumentos nem cálculos para ter acesso a ele e, aparentemente, basta-nos abrir os olhos e nos deixarmos viver para nele penetrar. Contudo, isso não passa de uma falsa aparência”. É justamente dessa falsa aparência de auto-evidência das coisas e do mundo que, de acordo com o próprio Merleau-Ponty, teria progressivamente se afastado, desde fins do século XIX, o pensamento científico ocidental.²² E também para Merleau-Ponty, como para Bachelard, a teoria da relatividade apresenta-se como a grande súplica do que dir-se-ia o nível de consciência-de-si e de esforço de descentração alcançado pelo pensamento científico no século XX:

O cientista de hoje não tem mais a ilusão, como o do período clássico, de alcançar o âmago das coisas, o próprio objeto. Precisamente sob esse aspecto, a física da relatividade confirma que a objetividade absoluta e definitiva é um sonho ao nos mostrar cada observação rigorosamente dependente da posição do observador, inseparável de sua situação, e ao rejeitar a idéia de um observador absoluto. Em ciência, não podemos nos vangloriar de chegar, pelo exercício de uma inteligência pura e não situada, a um objeto livre de qualquer vestígio humano e exatamente como Deus o veria. Isso em nada diminui a necessidade da pesquisa científica e combate apenas o dogmatismo de uma ciência que se considerasse o saber absoluto e total. (Merleau-Ponty, 2004:7-8).

O próprio Einstein, por diversas ocasiões em que pôs-se a refletir e a discutir os rumos tomados pela física no século XX, sobretudo no que tange à sua parcela pessoal de contribuição para o desenvolvimento da disciplina nesse período, ofereceu-nos testemunhos tais que, mais do que qualquer outra coisa, parecem apontar para a justeza do estado de coisas que nos descrevem autores como Bachelard e Merleau-Ponty a respeito do pensamento científico. Einstein (1982:51-52) atenta para o fato de que “mesmo os estudiosos de espírito audacioso e instinto apurado podem ter sua interpretação dos fatos prejudicada por preconceitos filosóficos”, sobretudo o preconceito recalcitrante, de acordo com o próprio autor, de “acreditar que os fatos podem e devem fornecer, por si mesmos, conhecimento científico, sem uma construção conceptual livre”, o que só se afigura possível, ainda de acordo com Einstein, “quando não se leva em conta a livre

²² “Afim”, afirma, por exemplo, o pensador francês, “desde o fim do século do século XIX, os cientistas habituaram-se a considerar suas leis e suas teorias, não mais como a imagem exata do que acontece na natureza, mas como esquemas sempre mais simples do que o evento natural, destinados a ser corrigidos por uma pesquisa mais precisa, em suma, como conhecimentos aproximados”. (Merleau-Ponty, 2004:6).

escolha dos conceitos, os quais, por meio dos resultados positivos e longo tempo de uso, parecem estar diretamente ligados ao material empírico”. Essa ilusão empiricista encontrar-se-ia, segundo Einstein (1981:149), na base mesma da física newtoniana – paradigma de toda a chamada ciência clássica –, posto que o próprio Newton, “o primeiro inventor de um sistema de física teórica, imenso e dinâmico, não hesita em acreditar que seus conceitos fundamentais e leis fundamentais de seu sistema saíram diretamente da experiência”. Se se lembra, aliás, que os trabalhos de Newton “permanecem até o fim do século XIX o programa fundamental de cada pesquisador, no domínio da física” (Einstein, 1981:186), seria possível falar-se numa hegemonia do *espírito newtoniano* na atividade científica e na reflexão sobre a mesma até, praticamente, a entrada em cena do próprio Einstein, e a inauguração do “novo espírito científico” do século XX.

Com Einstein, perde espaço, enfim, no âmbito da teoria física, o primado newtoniano da experiência pura. “Uma teoria deve ser testada pela experiência, mas não é possível construir uma teoria partindo da experiência”, afirma, com efeito, o autor. (Einstein, 1982:84). “O método teórico”, prossegue Einstein (1982:142), “implica que, como base em todas as hipóteses, ele utilize aquilo que se chamam princípios, a partir dos quais pode deduzir conseqüências”, sendo que “enquanto os princípios básicos para a dedução não forem descobertos, o teórico não tem absolutamente necessidade dos fatos individuais da experiência”. Mas se não da experiência, de onde são derivados, afinal, os “princípios básicos” da teoria?

Einstein fala, a esse respeito, em “construção conceptual livre”, em “criações espontâneas do espírito humano”, o que explicitamente aponta para a preponderância, de que fala Bachelard, do caráter *racional* ou propriamente *inventivo* do espírito científico sobre o caráter propriamente empírico da atividade científica. Submeter, como aí se faz, a própria experiência a princípios racionais não significa, contudo, preteri-la em nome de uma razão teórica auto-suficiente. É preciso, antes, ter presente, diz-nos Einstein (1982:146), “a relação essencial que une o discurso teórico ao conjunto dos fatos experimentais”, ou seja, a verdadeira *dialética* entre “os dois componentes de nosso saber na física teórica: empirismo e razão”.

Ora, é justamente essa (auto)consciência do caráter propriamente *construtivo* da experiência científica que dir-se-ia faltar aos físicos antes de Einstein. Para a física

newtoniana, lembra-nos Einstein (1982:149), “as noções de espaço e de tempo não pareciam apresentar nenhuma dificuldade, porque os conceitos de massa, inércia e força com suas relações diretamente determinadas pela lei pareciam provir em linha reta da experiência”, mantendo-se incapazes, tanto Newton quanto os físicos dos séculos XVIII e XIX, “de entender que o fundamento de seu sistema repousa em base absolutamente fictícia”. A física newtoniana permanece, assim, diríamos, um conhecimento eminentemente *egocêntrico*, posto que centrado sobre as ilusões de auto-evidência perceptiva de seus praticantes, de todo incapazes de reconhecer o caráter propriamente *fictício*, como diz Einstein, da teoria em que repousam suas experiências. “Na verdade, somente a teoria da relatividade geral reconheceu claramente o erro dessa concepção”. (Einstein, 1982:149). Somente com a relatividade, diríamos, o sujeito do conhecimento físico desenvolveu uma consciência-de-si capaz de impulsioná-lo à descentração, processo esse indissociável, naquilo mesmo que o impulsiona, do que dir-se-ia o gênio individual de Einstein. “Para um homem do meu tipo”, testemunha, com efeito, nosso autor (Einstein, 1981:16), “o ponto decisivo do desenvolvimento encontra-se no desengajamento gradual do centro de interesse para um grau muito além do momentâneo e do puramente individual, voltando-se para a conquista de uma compreensão conceptual das coisas”.

Mas isso não significaria reconhecer o caráter irresolutamente *individual* de um pensamento que se pretende o próprio alicerce de toda uma revolução cognitiva? É o próprio Bachelard (1977:61), afinal, quem lembra: “Avalie-se a solidão de um Einstein pondo em suspenso a noção de *simultaneidade*! O pensador que de súbito nega a *simplicidade* da idéia de simultaneidade dispara; abandona o refúgio dos pensamentos familiares; rompe com a comunidade sábia de seu tempo”. É ainda Bachelard, contudo, quem insistirá no caráter necessariamente *provisório* dessa individualidade, dessa excepcionalidade fundadora do novo pensamento científico, o qual tenderá, de todo, e por uma espécie de vocação natural, à *socialização*. A teoria da relatividade não se tornaria assim o que se tornou, adquirindo a importância que adquiriu, se permanecesse restrita a uma individualidade criadora, ainda que tida por genial como a de Einstein. Não basta, pois, ao sujeito inovador a audácia de “romper com a comunidade sábia de seu tempo”; é preciso esforçar-se, de todo, para convencê-la da novidade que se lhe apresenta, e isso requer um *voltar-se para o outro*, parte integrante do processo de

descentração, sem a qual, portanto, nunca se estará certo de descentrar-se. “A objetividade não se pode desligar das características sociais da prova. Não se pode chegar a objetividade a não ser expondo de maneira discursiva e detalhada um método de objetivação”, diz-nos, a propósito, Bachelard (1978b:96). “Propomos que a objetividade seja fundada no comportamento do outro”, afirma, ainda, Bachelard (1996:295), “pretendemos escolher o olho do outro – sempre o olho do outro – para ver a forma – a forma felizmente abstrata – do fenômeno objetivo. [...] Só esse circuito, na aparência insensato, pode nos dar alguma garantia de que fizemos completa abstração de nossas idéias primeiras”. Em suma: “a precisão discursiva e social destrói as insuficiências intuitivas e pessoais”. (Bachelard, 1996:297).

Se a própria *dinâmica* do conhecimento científico pareceria assim apontar para uma *consensualidade* do pensamento científico, seria preciso, contudo, diferenciar essa consensualidade da consensualidade que dir-se-ia inerente ao chamado senso comum. “Quando confrontamos o *consenso* da experiência vulgar e o *consenso* da experiência erudita”, afirma, com efeito, Bachelard (1977:30-31), “impõe-se deixar de tomar o *consenso* universal como base do racional. [...] A *comunidade científica atual* estabelece-se como uma realidade psicológica na medida mesma em que deve reagir contra o psiquismo apoiado no *consenso vulgar*”. O consenso científico, no sentido bachelardiano, caracterizar-se-ia, pois, por ser um consenso *descentrado*, ou *em esforço permanente de descentração cognitiva*. Isso fica particularmente claro quando se leva em conta, por exemplo, a especificidade da linguagem científica tal como divisada por Bachelard (1990:251-252):

A linguagem científica é, por princípio, uma neolinguagem. Para sermos entendidos no mundo científico, é necessário falar cientificamente a linguagem científica, traduzindo os termos da linguagem comum em linguagem científica. Se concentrássemos a nossa atenção nesta atividade de tradução, muitas vezes encoberta, aperceber-nos-íamos de que existe, na linguagem da ciência, um grande número de termos entre aspas. Poderiam comparar-se estas aspas com os parênteses dos fenomenologistas. As aspas revelariam uma das atitudes específicas da consciência científica. São solidárias de uma declaração de consciência de método. O termo entre aspas eleva o tom, que passa, para além da linguagem comum, a tom científico. [...] Pode-se dizer que, de um ponto de vista epistemológico, é o sinal de uma ruptura, de uma descontinuidade de sentido, de uma reforma do saber.

Isso posto, imunizemo-nos, uma vez mais, em relação às distinções demasiado claras, demasiado estanques, entre “pensamento comum” e “pensamento científico” (Bachelard), entre “mundo percebido” e “mundo da ciência” (Merleau-Ponty),

ênfatisando que tanto num quanto noutro podemos, por princípio, encontrar posturas e atitudes cognitivas mais ou menos *centradas*, mais ou menos *descentradas*, posto que à luz do princípio construtivista, como vimos, “os mecanismos em jogo no processo cognitivo são os mesmos” (Piaget). É o próprio Einstein (1981:145) quem sugere aliás a “quem quer estudar em qualquer dos físicos teóricos os métodos que emprega”, firmar-se no seguinte princípio básico: “*Não dê crédito ao que ele diz, mas julgue aquilo que produziu!*”. Isso porque, continua Einstein, “o criador tem esta característica: as produções de sua imaginação se impõem a ele, tão indispensáveis, tão naturais, que não pode considerá-las como imagem do espírito, mas as conhece como realidades evidentes”. Ora, essa é uma sugestão valiosa, diríamos, para todo e qualquer epistemólogo, na análise de toda e qualquer disciplina ou campo do saber. Cabe, em suma, ao epistemólogo, uma postura de infatigável *vigília epistemológica*, o que equivale a estar atento tanto aos possíveis focos de concentração do mais formal e abstrato dos sistemas de física teórica a que eventualmente se volte, quanto aos possíveis lampejos de descentração das aparentemente mais irrefletidas formas de pensamento como, por exemplo, o pensamento infantil ou o chamado senso comum.

No mais, e por fim, diríamos que uma epistemologia histórico-crítica verdadeiramente construtivista deve necessariamente primar pelo que chamaríamos de compromisso irreduzível com a análise *a posteriori* da constituição dos conhecimentos no desenvolvimento da disciplina ou campo do saber a que vier a se dedicar. Isso significa dizer que ainda que parta, ou *justamente* porque parta, pelas razões até aqui expostas, do *princípio construtivista* – e da *demanda por descentração* que dir-se-ia o mesmo implicar –, o epistemólogo construtivista esforçar-se-á, a todo custo, por não fiar-se indevidamente em concepções apriorísticas do que *deva ser* o desenvolvimento cognitivo a ser trilhado pelo domínio do saber por ele então abordado; afastar-se-á, portanto, nesse sentido, de toda inflexão apriorista – como a que domina em larga medida, como vimos, o programa epistemológico de Piaget – a estabelecer, de antemão, ou seja, antes da própria análise histórico-crítica, o caminho a ser necessariamente trilhado pelo conhecimento no domínio analisado. Se não há, de fato, sujeito do conhecimento fora de sua relação com um dado objeto do conhecimento – ainda que esse objeto seja tomado, como é o caso, como um *projeto* do próprio sujeito – não

poderia, em suma, haver outra postura epistemológica senão a da “reconstituição” *a posteriori* dos conhecimentos vários.

É assim que Bachelard (1977:57) nos propõe, por exemplo, que “ao invés de desenvolver uma ontologia da intuição imediata, dum *cogito* inicial, empreendêssemos a lenta e progressiva pesquisa de uma *ontologia discursiva* em que o ser se consolida por seu conhecimento. Poderíamos, então, no curso de uma cultura, acompanhar a constituição do ser na cultura”. Uma epistemologia verdadeiramente construtivista será, pois, necessariamente, uma *epistemologia discursiva*, no sentido de uma epistemologia voltada para o sujeito-em-conhecimento em seu esforço *discursivo* de descentração, posto que o discurso é a via mais evidente de tentativa de estabelecimento de laços e pontes com o *outro*. Assim: “Em vez do *ser afirmado* num *cogito* inicial, passaremos em revista o *ser confirmado* por seu trabalho ordenado”. (Bachelard, 1977:57).

1.3. Um programa de investigação para a Teoria da Literatura

1.3.1. Partindo, no início da seção anterior, da concepção compagnoniana de TL como epistemologia dos Estudos Literários, uma *metacrítica* a funcionar como uma gramática dos Estudos Literários, vimos haver diversas visadas gramaticais tanto quanto diversas visadas epistemológicas, e que o comprometimento, por parte do gramático ou do epistemólogo, com esta ou aquela visada, não se afigura de modo nenhum indiferente à inflexão que ganhará o seu trabalho, muito menos aos resultados a que dir-se-ia chegar esse mesmo trabalho. Concluído esse sem dúvida árduo ainda que imprescindível exercício de “epistemologia da epistemologia”, julgamo-nos, então, de nossa parte – sobretudo em observação à citada advertência de Prado Coelho contra a habitual ausência de reflexão epistemológica no âmbito das Letras –, finalmente aptos a elaborar nosso próprio programa de epistemologia interna dos Estudos Literários, à luz do qual haveremos de realizar, nos capítulos seguintes, todo o trabalho de *análise* epistemológica propriamente dita.

Num texto de meados dos anos 1970 que nos vem a calhar neste momento, Luiz Costa Lima, ao propor o que chama de “enlace entre epistemologia e teoria da literatura”, realçava que o mesmo “não será igualmente positivo se adotamos este ou aquele ponto de vista sobre a epistemologia”. (Costa Lima, 1975:12). Costa Lima tinha

então em mente duas concepções básicas e divergentes de epistemologia, às quais assim definiu:

(1) “A primeira considera como objeto epistemológico apenas os conhecimentos atualmente considerados positivos em uma determinada área. Tudo o que não se conforma com o que é aceito como científico se descarta de sua indagação. Assim confundido com uma metaciência, o trabalho do epistemólogo consiste, no caso, em oferecer uma formalização mais rigorosa dos métodos de uma ciência em particular ou de um grupo de ciências, em discutir seus critérios de coerência, validade e verificação, na busca de preencher, ou ao menos limitar, suas lacunas demonstrativas, suas contradições ou mesmo incoerências. Tudo o que já não entrou no marco da indiscutível cientificidade é afastado como pré-história ou fantasia” (Costa Lima, 1975:12);

(2) “A segunda concepção de epistemologia, desentranhada das obras de um Bachelard e de um Canguilhem, já não se confunde com uma mera teoria da ciência. Melhor poderíamos chamá-la teoria da construção da ciência, ‘construção’ significando que a epistemologia não se despoja aqui de sua dimensão histórico-crítica. Não se trata, por certo, de retorno às conhecidas histórias da ciência, que descobririam elementos da teoria da relatividade entre os pré-socráticos, que seriam ademais os anunciadores da teoria lacaniana do significante, assim como Aristóteles seria do estruturalismo! A dimensão histórica já não se pensa dentro da pré-noção da continuidade, sendo os cientistas uma espécie de corredores que receberia doutro corredor o facho aceso e o passaria sem interrupção ao próximo. A história, ao contrário, é o relacionamento das rupturas e não o que flui sobre a continuidade. Ou seja, trata-se de descobrir os continentes geradores de certa corrente de pensamento”. (Costa Lima, 1975:13).

Ora, é fácil reconhecer na primeira definição oferecida por Costa Lima as feições gerais da epistemologia positivista tal como anteriormente a expusemos, sobretudo em sua vertente dita *lógica* – a do chamado Círculo de Viena –, em suas pretensões propriamente *formalizantes*. A figura para a qual aí remete Costa Lima é, pois, justamente a do epistemólogo positivista como gramático normativo do conhecimento humano, buscando determinar as regras do “bom” ou “verdadeiro” conhecimento, pautando-se, para tanto, numa determinada *imagem*, tão eufórica quanto estática e inflexível, de ciência e cientificidade, erigida em detrimento da análise efetiva da dinâmica inerente a esta ou aquela disciplina em particular, a este ou aquele campo

específico do saber, mas tomada pelo próprio epistemólogo como constituindo a “coisa-em-si” em questão. “Se assumimos esta posição”, conclui a respeito Costa Lima (1975:13), “o papel da teoria da literatura seria o de discutir as técnicas da análise hoje vigentes do discurso literário, buscando aperfeiçoá-las no sentido de uma maior objetividade”.

Não é essa evidentemente, por tudo o que já foi dito, a perspectiva epistemológica com a qual haveremos de nos alinhar neste trabalho. Antes, contudo, de voltarmos aos termos e à medida em que a TL por nós entrevista associar-se-ia à segunda perspectiva epistemológica em questão – nas palavras de Costa Lima, “desentranhada das obras de um Bachelard e de um Canguilhem” – passemos em revista, tão brevemente quanto possível, alguns programas de TL visivelmente alinháveis, em maior ou menor grau, com a primeira perspectiva epistemológica divisada por Costa Lima.

1.3.2. Consideremos, para tanto, o seguinte apanhado de obras, que, apesar de não exaustivo, afigura-se-nos suficientemente representativo do tipo de TL a que visamos agora ilustrar, inclusive em seu desenvolvimento ao longo do século XX: (i) *Theory of Literature* (1942), de René Wellek e Austin Warren – (ii) *Das sprachliche Kunstwerk* (1948), de Wolfgang Kayser – (iii) *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1972), de Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov; reestruturado, posteriormente, por Ducrot e por Jean-Marie Schaeffer em: *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1995) – (iv) *Théorie de la Littérature* (1981), organizado por Aron Kibédi Varga – (v) *Literary Theory: an introduction* (1997), de Jonathan Culler.²³ Voltemo-nos, então, a seguir, a cada uma delas, seguindo a ordem apresentada.

(1) O clássico manual de Wellek & Warren é a obra a que se deve, como bem lembra Costa Lima (1975:21), “o primeiro programa explícito de teoria da literatura”, obra a partir da qual haveria de consolidar-se, por força de sua difusão e influência internacionais, a própria concepção de TL aqui divisada. A *Theory of Literature* de Wellek & Warren poderia ser definida sinteticamente como uma “tentativa de formular os princípios nos quais se baseia e desenvolve o estudo literário”. (Wellek & Warren, 1971:10). Nesse sentido, os autores julgam por bem estabelecer, logo de início, a

²³ Todas as obras aqui elencadas – com exceção do *Nouveau dictionnaire* de Ducrot & Schaeffer, consultado no original – foram consultadas em suas respectivas traduções portuguesas ou brasileiras, devidamente identificadas nas *Referências Bibliográficas* ao final do trabalho.

seguinte distinção entre *literatura* e *estudo da literatura*: “Trata-se de duas atividades distintas: uma é criadora, uma arte; a outra, embora não precisamente uma ciência, é no entanto uma modalidade do conhecer ou do aprender”. (Wellek & Warren, 1971:17). Visando, pois, ao estudo literário *como forma de conhecimento*, buscam os autores formular os princípios que dir-se-iam inerentes a essa atividade cognitiva. Mas o que se quer dizer, aqui, por *formular* os princípios fundamentais dos Estudos Literários? “Tanto a crítica literária como a história literária visam caracterizar a individualidade de uma obra, de um autor, de um período, de uma literatura nacional”, explicam-nos os autores. (Wellek & Warren, 1971:22). “Mas esta caracterização só em termos gerais e com base numa teoria literária pode ser realizada. A teoria da literatura, como um *órganon* de métodos, é a grande necessidade da formação literária de hoje”, concluem.

A TL assim idealizada diferenciar-se-ia, pois, dos Estudos Literários propriamente ditos – crítica, historiografia, etc. – e voltar-se-ia aos mesmos no intuito de explicitá-lhes, sistematizá-lhes e codificá-lhes os conceitos e métodos que utilizam. Ou ainda, como quer Costa Lima (1975:22):

Tal como os autores a concebem, a teoria da literatura tem o caráter de *suma* dos estudos literários. Qual a especificidade, pois, da teoria? É a sistematizadora dos métodos, o “*órganon* dos métodos”, como os próprios autores escrevem. Distingue-se, pois, da história literária e da crítica prática que não têm esta preocupação. Dentro desta perspectiva, se a teoria é necessária é porque, ao lado do analista, precisa-se dispor daquele que explicita suas premissas. (A proximidade com a primeira acepção da epistemologia é, pois, bem acentuada).

Mas dada a diversidade efetiva de orientações metodológicas no âmbito da prática dos Estudos Literários, qual delas tomar, afinal, por *modelo* a ser sistematizado e codificado pela TL? Wellek & Warren reduzem a multiplicidade de orientações diversas nesse âmbito a dois tipos básicos e opostos de abordagens da obra literária, aos quais chamam de estudo *extrínseco* e estudo *intrínseco* da literatura. É ao segundo, em detrimento do primeiro, que tomam os autores por modelo metodológico a ser sistematizado e codificado pela TL. Mas isso, por quê?

Sob o rótulo de estudo extrínseco da literatura, os autores reduzem abordagens em vários aspectos díspares entre si como as de cunho biográfico, psicológico, sociológico, filosófico e intersemiótico. “O estudo ‘extrínseco’, conquanto possa meramente tentar interpretar a literatura à luz do seu contexto social e dos seus antecedentes”, dizem-nos a propósito, “na maior parte dos casos torna-se uma explicação ‘causal’, que pretende

justificar a literatura, explicá-la e, finalmente, reduzi-la às suas origens (a ‘falácia das origens’). (Wellek & Warren, 1971:89). “O ponto de partida natural e sensato do trabalho de investigação literária”, concluem taxativamente, “é a interpretação e análise das obras literárias em si próprias. Afinal, na verdade, apenas estas justificam todo o nosso interesse pela vida de um autor, pelo seu ambiente social e por todo o processo da literatura”. (Wellek & Warren, 1971:173).

Wellek & Warren assumem, assim, a postura de *gramáticos* do conhecimento literário, a explicitar, sistematizar e codificar os princípios que dir-se-iam inerentes ao estudo *correto* da literatura, pautando-se, para tanto, numa dada orientação metodológica, dita *intrínseca*, dos Estudos Literários, em detrimento de tudo o mais que a ela não se conforme. A propósito, aliás, da proximidade que Costa Lima entrevê entre o “*órganon* de métodos” de Wellek & Warren e a primeira concepção de epistemologia por ele próprio divisada, vale lembrar que sob o título de *Órganon* [órgão, instrumento] foi reunido todo o corpo de tratados da lógica aristotélica, tido por alicerce e fundamento último de toda a ciência antiga e medieval, e que *Novum Organon* foi justamente o título dado pelo filósofo inglês Francis Bacon, considerado o fundador do empirismo clássico, à sua *opus magnum*, publicada em 1620, na qual, em franca oposição aos parâmetros da ciência aristotélica, buscava explicitar e sistematizar os princípios básicos do chamado “método experimental”. Dir-se-ia, assim, que Wellek & Warren incumbem-se a si mesmos de fornecer aos Estudos Literários o que teriam fornecido Aristóteles e Bacon à ciência antiga e à ciência moderna, respectivamente.

Wellek & Warren intentavam erigir, na verdade, uma espécie de “*novum órganon*” dos Estudos Literários – em oposição ao “antigo *órganon*” dos métodos ditos extrínsecos, herdados do século XIX – , pautados pelo que acreditavam ser a superação inquestionável e definitiva das abordagens biográfica, psicológica, sociológica, filosófica e intersemiótica das obras literárias pelo que chamam de abordagem intrínseca da literatura, por eles tomada como “ponto de partida natural e sensato do trabalho de investigação literária”. Ora, nada nos assegura, por princípio, a pretensa “naturalidade” e a pretensa “sensatez” desse ponto de vista, senão o compartilhamento, com os autores, dos mesmos juízos axiológicos ou ideológicos de que são tributários, como, por exemplo, a opinião de que apenas as obras literárias “em si próprias” – seja

lá o que isso quer dizer – “justificam todo o nosso interesse pela vida de um autor, pelo seu ambiente social e por todo o processo da literatura”.

Assim sendo, perguntamo-nos: tal ponto de vista afigura-se natural e sensato *para quem?* E *por quê?* De onde provêm, afinal, e qual a credibilidade – indagamo-nos com Costa Lima – dos princípios, categorias e critérios reclamados pela TL de Wellek & Warren, e que ambos fazem passar por auto-evidentes?

“Se percorremos a obra, verificamos que decorrem da reflexão estética e da atividade operacional de dois movimentos analíticos: o formalismo eslavo e o *new criticism* anglo-saxão”, responde o próprio Costa Lima (1975:11) a respeito. René Wellek, de origem tcheca, transferira-se para os Estados Unidos depois de ter participado ativamente do chamado Círculo Lingüístico de Praga, empenhando-se em divulgar em terreno americano as idéias gerais dos formalistas eslavos, sobretudo o que se poderia denominar, grosso modo, a recusa do historicismo; este, aliás, o grande ponto de contato de Wellek com o *new criticism* norte-americano, do qual seu parceiro Austin Warren era um destacado expoente. Ora, uma tal aparente comunhão de princípios ajuda a explicar a concordância entre os autores, a qual teria levado à colaboração que resultou na obra em questão, mas não poderia, por si só, ser tomada por fundamento ou garantia do que quer que seja.

Os princípios e procedimentos que Wellek & Warren tomam por auto-evidentes, e que os leva a preterir os métodos ditos extrínsecos em favor da abordagem dita intrínseca da literatura, afiguram-se, na verdade, atrelados a determinadas correntes de pensamento no interior dos próprios Estudos Literários, cujos fundamentos os referidos autores não se viram obrigados a analisar criticamente e a justificar a contento, limitando-se a subscrevê-los irrefletidamente. A comparação que assim estabelecem entre o estudo dito extrínseco e o estudo dito intrínseco da literatura, bem como o parecer que emitem a respeito, não se revelam, pois, verdadeiramente isentos, posto que condicionados de antemão pelo comprometimento tácito dos autores com a segunda perspectiva em questão, a intrínseca. “Contra a ênfase nas indagações psicológicas, sociológicas e biográficas haviam se levantado, com maior ou menor êxito, a estilística, o formalismo, o *new criticism*”, lembra-nos Costa Lima (1975:22). “Os autores simplesmente assumem esta crítica e, conseqüentemente, este roteiro”, conclui o teórico brasileiro, “sem entretanto terem o cuidado de aprofundar a questão e se perguntarem o

que haveria de se entender por tal interioridade do texto. Para fazê-lo, necessitavam de um efetivo descolamento entre a teoria que propunham e as correntes críticas a que, na verdade, apenas glosavam de maneira didaticamente sistemática”.

Longe, portanto, de sistematizar e codificar *a posteriori* os princípios supostamente inerentes aos Estudos Literários em seu funcionamento efetivo, a TL assim concebida limita-se, na verdade, a *prescrever* certos princípios a esse respeito – tal como, diríamos, a gramática normativa em relação ao uso da linguagem e a epistemologia positivista em relação à atividade científica –, à luz da certeza tácita de uma *ruptura* inequívoca entre uma suposta “abordagem intrínseca”, injustificadamente tomada como modelo metodológico para os Estudos Literários, e uma suposta “abordagem extrínseca”, tomada como epistemologicamente inferior à primeira, a despeito de nada disso ser auto-evidente ou garantido de antemão – a não ser, é claro, por uma certa *opção* arbitrária da parte do próprio teórico da literatura. Erige-se, dessa forma, como modelo de *correção* nos Estudos Literários, um determinado *método* arbitrariamente tomado por “correto”, “válido” ou “verdadeiro”, em detrimento da análise crítica do modo como dir-se-ia efetivamente atuarem, no âmbito dos Estudos Literários, os analistas vinculados a esta ou àquela orientação teórico-metodológica. Numa tal perspectiva, o teórico da literatura não sistematiza ou codifica, em suma, nada além daquilo que julga arbitrariamente *dever ser* o estudo literário, e é tão-somente nisso que se fundamenta sua pretensa autoridade.

Costa Lima (1975:23) ressalta que o livro de Wellek & Warren “assinala a maneira como se consolidou a visão da teoria da literatura”; refere-se aí, como vimos, à concepção de TL como pretensa *síntese conceitual e metodológica* dos Estudos Literários. De nossa parte, diríamos que as críticas imputáveis ao referido livro são extensíveis, em linhas gerais, às obras que anteriormente elencamos junto ao mesmo. Se não, vejamos.

(2) Surgida seis anos depois do manual de Wellek & Warren, *Das sprachliche Kunstwerk* [A obra de arte de linguagem] de Wolfgang Kayser pretendia-se “uma introdução aos métodos com cujo auxílio se abre a compreensão de qualquer obra literária como obra de arte”. (Kayser, 1970a:XVII). Não bastasse tal convergência de escopos, também Kayser, à semelhança de Wellek & Warren, testemunha terem entrado os Estudos Literários – ou a “ciência da literatura”, como ele prefere – “numa nova fase

de sua história”, na qual “impôs-se, de novo, a convicção de ser necessário colocar no centro da atividade científica os problemas contidos no próprio fenômeno ‘literário’, ofuscados pela investigação nos últimos cinquenta anos”, a qual “costumava considerar uma obra como manifestação de fenômenos *extra-literários* e aproveitava-se dela para chegar ao esclarecimento de fatores como autor, geração, corrente ideológica, classe social, época, ou ainda determinados problemas e idéias”. (Kayser, 1970a:XIII). À luz dessa pretensa mudança de paradigma nos Estudos Literários, Kayser (1970a:XIV) afirmava não ser “prematura a tentativa de dar uma introdução aos métodos aplicados e nela, ao mesmo tempo, uma exposição do estado atual da investigação. O presente livro pretende ser isso mesmo”. E mais: “Só a nova concepção metodológica tem a possibilidade de superar toda análise inevitável por uma síntese definitiva”.

Contrariamente, contudo, a Wellek & Warren, o material a partir do qual Kayser erige sua “síntese definitiva” não é mais um certo amálgama de pressuposições aparentemente comuns ao formalismo eslavo e ao *new criticism* norte-americano, mas antes a chamada “*Stilforschung*” [estilística] alemã – em larga medida, uma manifestação moderna do filologismo germânico oitocentista – à qual se filiava, evidentemente, o próprio autor. É altamente esclarecedor, assim, que a uma certa altura da obra, após ter exposto tudo aquilo a que chama de “conceitos fundamentais da análise literária”, Kayser, voltando-se à problemática do “Estilo”, chega então a afirmar: “Entramos agora num campo de problemas para o qual todos os caminhos até aqui trilhados desde há muito pareciam convergir. Tudo quanto foi tratado especialmente no capítulo sobre as formas lingüísticas, não vale por si, mas como condição para a investigação do estilo”. (Kayser, 1970b:103).

Mas o que nos obrigaria, afinal de contas, a tomar a *suma estilística* apresentada por Kayser como a “síntese definitiva” dos Estudos Literários que ele pretende que seja? Tal pergunta não ocorreu, por certo, ao bem intencionado teórico alemão.²⁴

(3) Poderia estranhar, à primeira vista, a inclusão do *Dictionnaire* de Ducrot & Todorov em nossa lista, posto que não se apresenta deliberadamente como uma obra de TL, e sim como uma visão de conjunto do que chamam os autores, exatas três décadas após a publicação do manual de Wellek & Warren, de “ciências da linguagem”,

²⁴ Note-se que em relação à estilística alemã de que Kayser é tributário, autores como Wellek & Warren (1971:230) afirmam ser necessário encará-la “com considerável cautela”.

entendendo-se, aí, *linguagem*, no singular, em seu “sentido restrito – e banal – de ‘língua natural’: não o de ‘sistema de signos’, tão espalhado em nossos dias” (Ducrot & Todorov, 1977:9); já o plural *ciências* designaria, no dizer de Ducrot & Todorov (1977:10), “nosso desejo de abertura”, de não “separar o estudo da língua do estudo de suas *produções*”, tanto de seu *funcionamento* – “daí o lugar concedido à enunciação, aos atos lingüísticos, à linguagem em situação”, quanto das *seqüências discursivas* resultantes desse funcionamento – “daí os numerosos verbetes consagrados às questões de literatura: sendo o discurso literário, de todos, o melhor estudado”.

Observe-se que se os autores, em sua visão de conjunto das ditas ciências da linguagem, mostram-se abertos *inclusive* ao estudo literário, é apenas à medida que o mesmo possa ser estritamente encarado como uma ciência *da linguagem*, e a literatura, como um fenômeno *de linguagem*. Isso posto, não se poderia reprovar, é certo, os autores, pela negligência em relação a algo como o estudo não-lingüístico da literatura, algo que não se propuseram, afinal de contas, a abordar, e que, para todos os efeitos, fugiria ao próprio escopo definido para a obra em questão. É preciso lembrar, contudo, que a própria TL tal como estabelecida desde Wellek & Warren já havia restringido os Estudos Literários a uma “ciência da linguagem” e a obra literária a uma “seleção feita numa dada linguagem” (Wellek & Warren, 1971:217), a uma “obra de arte plasmada na língua” (Kayser, 1970:XIV), o que faz subsumir o programa específico da TL concebida como síntese conceitual e metodológica dos Estudos Literários ao escopo geral do *Dictionnaire* de Ducrot & Todorov – cuja proposta é a de sistematizar os “conceitos metodológicos” e os “conceitos descritivos” das ditas ciências da linguagem em seu conjunto, incluindo o que aí se entende por “estudos literários”.

Basta uma olhada, entretanto, no índice de “domínios” das ditas ciências da linguagem analisados por Ducrot & Todorov, para que se perceba a medida em que a síntese conceitual e metodológica dos Estudos Literários por eles apresentada diverge das sínteses de que nos ocupamos anteriormente: o único dentre os domínios então elencados que dir-se-ia especificamente concernente ao estudo da literatura é o da Poética – em exclusão, portanto, da “análise literária” propriamente dita, à qual tinham em vista tanto Wellek & Warren quanto W. Kayser. “Contrariamente a todas as tentativas conhecidas de fundar o que se chama então impropriamente ‘ciência da literatura’”, explica, a propósito, Todorov (1977a:88), “a Poética não se propõe como

tarefa a interpretação ‘correta’ das obras do passado [...]. Seu objeto não é o conjunto das obras literárias existentes, mas o discurso literário enquanto *princípio de engendramento* de uma infinidade de textos”.

Todorov parece divisar, assim, uma espécie de *ruptura* fundamental no âmbito dos Estudos Literários entre o que chama de Poética e as demais modalidades de estudo da literatura, sobretudo a crítica literária, incluindo a crítica lingüisticamente orientada surgida no século XX. Vêm-se relegados, dessa forma, por Todorov, ao estatuto de *pré-história* da Poética – então tomada como verdadeiro *telos* do desenvolvimento dos Estudos Literários – não apenas o período da chamada poética clássica, desde Aristóteles, mas também o que o autor chama de “evolução da crítica no século XX”, e que englobaria tanto o formalismo russo quanto o *new criticism* norte-americano, a denominada “escola morfológica” alemã e os primórdios da “análise estrutural” na França. (Todorov, 1977a:90). Posto que, para Todorov, apenas com a ascensão da Poética, no decorrer da década de 1960, finalmente compreendeu-se, no âmbito dos Estudos Literários, que “o objeto de uma ciência não é o fato particular mas as leis que permitem explicá-lo” (Todorov, 1977a:88), poder-se-ia dizer que o período dito “pré-histórico” por ele entrevisto corresponderia a um período “pré-científico” dos Estudos Literários.

Assim sendo, se tanto Wellek & Warren e W. Kayser, por um lado, quanto Ducrot & Todorov, por outro, concebem o estudo literário como o que se poderia chamar uma “ciência da linguagem”, o que os dois últimos tomam, contudo, por “ciência” e, sobretudo, por “linguagem”, nesse caso, diverge consideravelmente daquilo que os três primeiros têm em mente a esse respeito – observadas, além do mais, as diferenças entre Wellek & Warren e W. Kayser. O fato de que Ducrot & Todorov arrolem, entre os principais “conceitos metodológicos” supostamente inerentes às ditas ciências da linguagem em sua totalidade, conceitos como os de “*signo*”, “*sintagma e paradigma*”, “*língua e fala*”, “*arbitrário*”, “*sincronia e diacronia*” revela a medida em que a “visão de conjunto” por eles apresentada no *Dictionnaire* é diretamente tributária, na verdade, de um certo legado saussuriano, desenvolvido pela lingüística estrutural européia – sobretudo por autores como Jakobson, Hjelmslev ou Martinet –, à luz do qual, no que se refere aos Estudos Literários, mesmo programas como os de Wellek & Warren ou W. Kayser só poderiam afigurar-se *pré-científicos*. Que Ducrot & Todorov apóiem-se aí tão

confortavelmente na então aparente auto-evidência da “revolução saussuriana” nos estudos da linguagem quanto Wellek & Warren ou W. Kayser no que consideravam ser a ruptura definitiva entre os estudos “intrínsecos” e os estudos “extrínsecos” nos Estudos Literários, faz de sua síntese conceitual e metodológica tão repreensível quanto as daqueles autores.²⁵

(4) Quase uma década depois do *Dictionnaire* de Ducrot & Todorov, portanto já no início dos anos 1980, surgia o volume coletivo *Théorie de la littérature*, no qual divisava-se, no dizer de seu próprio organizador, Kibédi Varga (1983:11), uma atividade teórica voltada a “fornecer ao conjunto de professores e alunos, e até a qualquer cidadão, instrumentos eficazes que permitam uma leitura melhor e mais aprofundada, permitindo o acesso a textos considerados difíceis, instrumentos, em suma, susceptíveis de, em larga medida, contribuir para o ‘prazer do texto’”. O novo manual teria, assim, em comum com os seus congêneres o objetivo metodológico e pedagógico de “tornar acessíveis modelos teóricos, ou seja, modelos que já são generalizáveis, e que permitem descrever os traços específicos dos textos e dar conta dos seus mecanismos de funcionamento”. (Kibédi Varga, 1983:13).

Na base das exposições que integram o volume, uma constatação importante: “as disciplinas-chave às quais a teoria literária parece hoje em dia ir buscar a sua terminologia já não são a lingüística, a lógica ou a antropologia”, afirma Kibédi Varga (1983:12), “mas antes as ciências sociais e, em especial, a teoria da comunicação e a semiótica. A literatura é um sistema significante susceptível de estudo pela ciência dos signos”. Lembremos, a propósito, que Ducrot & Todorov tomavam a *linguagem* de que buscavam se ocupar no *Dictionnaire* no sentido estrito de “língua natural”, em detrimento do sentido lato de “sistema de signos”, o que fazia da lingüística estrutural a “ciência piloto” das ditas ciências da linguagem, incluindo aí o estudo literário. O deslocamento a que se refere Kibédi Varga, o de uma *literatura-forma* ou *literatura-estrutura* para uma *literatura-comunicação*, indiciava então o próprio declínio do

²⁵ No *Nouveau dictionnaire*, mais de duas décadas distanciado do primeiro, Jean-Marie Schaeffer, que então substitui Todorov nos verbetes “literários”, apesar do reconhecimento de que “a lingüística não tem mais, para ninguém, o papel de ciência piloto que se acreditava outrora poder-lhe atribuir” (Ducrot & Schaeffer, 1995:7), privilegia, no quadro geral dos Estudos Literários, a Poética estritamente concebida como estudo descritivo da literatura enquanto “fato técnico, como conjunto de *procedimentos* (Jakobson)” (Schaeffer, 1995b:193); apesar de tais *procedimentos* não serem “todos redutíveis a fatos lingüísticos no sentido gramatical do termo”, conclui Schaeffer (1995b:194) a respeito, “sua *incarnação* numa obra literária é, sempre, em última instância, de ordem verbal”.

chamado estruturalismo francês no âmbito das ciências humanas em geral, e dos Estudos Literários em particular: “o atual impulso da investigação teórica em literatura não está ligado à França”, explica Kibédi Varga (1983:13); “apesar da indiscutível importância da contribuição francesa, especialmente do estruturalismo, que como se sabe teve repercussão mundial”, conclui o autor, “atualmente a investigação pratica-se, em grande parte, nos países germânicos”.

O reflexo direto do referido deslocamento faz-se sentir na estruturação do próprio manual em questão, sobretudo quando se entra na porção propriamente metodológica do mesmo, dividida em duas partes interrelacionadas. Na primeira, intitulada “A descrição do texto”, verifica-se a ampliação do escopo convencional da descrição lingüística *stricto sensu* – fonologia, morfologia, sintaxe e semântica –, na direção das chamadas macro e superestruturas textuais, bem como das estruturas ditas estilísticas e retóricas do texto, além dos diversos “contextos” que dir-se-iam envolvidos no *funcionamento* textual: o pragmático, o cognitivo, o sociopsicológico, o social, o cultural.²⁶ A segunda parte, intitulada “O funcionamento do texto”, dedica-se justamente a aprofundar a problemática *funcional* e *contextual* referida anteriormente, problemática que mais caracteristicamente assinala o afastamento em relação ao programa estruturalista, e que traduz-se sobretudo na preocupação com os mecanismos de recepção, interpretação, classificação e ensino das obras literárias, em seus aspectos psicológicos, sociais, históricos e culturais.

Kibédi Varga não hesitou em ressaltar, em sua introdução, o que considerava o caráter de profunda renovação dos Estudos Literários então desenvolvidos fora da França.²⁷ “É útil ter este fato presente”, diz-nos, “e lembrarmo-nos desta vastíssima e poderosa atividade internacional num momento em que alguns se obstinam em considerar terminada a renovação da teoria da literatura”. (Kibédi Varga, 1983:13). Apesar, contudo, do caráter de novidade e diversidade aí entrevisto, Kibédi Varga (1983:13) insiste no papel *sintetizador* da TL, pautado pela “convicção de que existe uma unidade fundamental da progressão científica nas mais variadas matérias”. Não é difícil perceber que a “unidade fundamental” eventualmente alcançada pelo manual em questão deveu-se, em larga medida, à convergência de certas teorias semióticas,

²⁶ Cf. Van Dijk (1983:65-96).

²⁷ Note-se que o manual compõe-se basicamente de contribuições de pesquisadores alemães e holandeses.

pragmáticas e recepcionais então em voga justamente nos “países germânicos” referidos por Kibédi Varga – sobretudo a partir da difusão crescente das idéias da chamada Escola de Constança –, as quais eximiu-se, contudo, o referido autor, de explicitá-las e analisá-las criticamente, em seus fundamentos e alcance, por tomá-las, provavelmente, por auto-evidentes, alinhando-se assim, também neste aspecto, à tradição da TL *à la* Wellek & Warren.

(5) Logo na abertura de sua *Literary Theory*, publicada em 1997 – mais de uma década e meia, portanto, depois da *Théorie de la littérature* organizada por Kibédi Varga – Jonathan Culler ressentia-se do fato de muitas introduções à TL limitarem-se, segundo ele, a descrever uma série de escolas críticas. A teoria, nesses casos, “é tratada como uma série de ‘abordagens’ que competem entre si, cada uma com suas posições e compromissos teóricos”, diz-nos Culler (1999:8). “Mas os movimentos teóricos que as introduções identificam”, retruca o autor, “têm muito em comum”. Assim: “Para introduzir a teoria, é melhor discutir *questões e asserções partilhadas* do que fazer um panorama das escolas teóricas”. (Culler, 1999:8; grifo nosso).

Isso posto, reconheçamos que o programa reclamado por Culler para sua obra – “discutir questões e asserções partilhadas” nos Estudos Literários, à guisa de uma *síntese geral* – não difere em essência do da tradição da TL *à la* Wellek & Warren. Em conformação a tal programa, Culler relega, com efeito, a referência ao que chama de “escolas” ou “movimentos teóricos” dos Estudos Literários no século XX a um breve apêndice ao final do livro – no qual se expõem, em algumas poucas páginas: o formalismo russo, o *new criticism*, a fenomenologia, o estruturalismo, o pós-estruturalismo, a desconstrução, a teoria feminista, a psicanálise, o marxismo, o novo historicismo, a teoria pós-colonial, o discurso das minorias e a *queer theory* –, voltando-se, antes, ao longo da obra propriamente dita, para aquilo que todas essas escolas ou movimentos teriam supostamente *em comum*. A esse *algo-supostamente-em-comum* entre as escolas ou movimentos mencionados, Culler chama simplesmente “teoria”: “falamos sobre ‘teoria’ e não apenas sobre teorias específicas”. (Culler, 1999:8).

Contudo, logo numa primeira referência, temporal, à “teoria”, avulta um indício de contradição: “Nos estudos literários e culturais, *nos dias de hoje*, fala-se muito sobre teoria [...]”; ou: “Quando as pessoas se queixam de que há teoria demais nos estudos literários *nos dias de hoje* [...]”. (Culler, 1999:11; grifo nosso). O que Culler está a

tomar, afinal, por “nos estudos literários *nos dias de hoje*”? Isso abarcaria, por acaso, *todas* as escolas ou movimentos mencionados, desde o formalismo russo? A julgar pelo que diz Culler acerca do que *não é* a “teoria”, a resposta a essa pergunta só pode ser negativa. “Teoria, nos estudos literários, não é uma explicação sobre a natureza da literatura ou sobre os métodos para seu estudo”, ressalta, com efeito, Culler (1999: 12). Ora, dir-se-ia que exatamente a preocupação seja com a “natureza da literatura”, seja, sobretudo, com os “métodos para o seu estudo”, é o que caracteriza, em linhas gerais, explícita ou implicitamente, as correntes diversas de pensamento no interior dos Estudos Literários, e o que gera justamente as *divergências* entre elas, divergências as quais Culler procura não levar em conta.

A evidência definitiva, no entanto, de que a então chamada “teoria” não diz respeito, em absoluto, ao universo dos Estudos Literários em sua diversidade e totalidade, mas a uma parcela específica do mesmo, são os termos pelos quais Culler finalmente a define. A “teoria” – designação, revela-nos Culler (1999:13), tomada de empréstimo ao filósofo pragmatista americano Richard Rorty – revelar-se-ia um *gênero textual* específico, caracterizado, basicamente, por ser: (a) *interdisciplinar* – “um discurso com efeitos fora de uma disciplina original”; (b) *analítico e especulativo* – “uma tentativa de entender o que está envolvido naquilo que chamamos de sexo ou linguagem ou escrita ou sentido ou o sujeito”; (c) *crítico do senso comum*, “de conceitos considerados como naturais”; (d) *reflexivo* – “reflexão sobre reflexão, investigação das categorias que utilizamos ao fazer sentido das coisas, na literatura e em outras práticas discursivas”. (Culler, 1999:23). Ora, é evidente que isso não poderia ser tomado como *suma* ou *síntese* dos Estudos Literários em seu conjunto, como gostaria Culler, e sim como fazendo sentido apenas em relação a *uma orientação específica* no interior dos “Estudos Literários nos dias de hoje”, orientação com a qual alinha-se, evidentemente, o próprio Culler, a ponto de tomá-la por auto-evidente e generalizável como “teoria”.

Culler nos oferece dois exemplos concretos da “teoria” em ação: (i) a análise da construção discursiva do “sexo” levada a cabo por Foucault em *A história da sexualidade*; (ii) a discussão sobre escrita e experiência nas *Confissões* de Rousseau levada a cabo por Derrida em sua *Gramatologia*. Foucault e Derrida, Culler os apresenta não como dois expoentes do que se convencionou chamar de pós-estruturalismo francês – apenas um, dentre os vários “movimentos” ou “escolas” que

Culler arrola no apêndice de seu livro – e sim como “dois dos mais celebrados teóricos”. (Culler, 1999:14). A “teoria” de Culler seria exercida, assim, por “teóricos” *tout court* como Foucault e Derrida!

Que Culler permita-se abstrair, e sem maiores justificativas, de uma leitura particular do pós-estruturalismo francês um *modus operandi* pretensamente comum às mais diversas correntes ou escolas dos Estudos Literários no século XX, configura, a nosso ver, uma postura condenável menos pelo que dir-se-ia sua *má-fé* propriamente dita do que por seu caráter de completo *nonsense*. À luz de nossos propósitos atuais, atenhamo-nos, no entanto, àquilo que nivela sua TL com a de Wellek & Warren, isto é, ao fato de erigir uma pretensa *síntese geral* dos Estudos Literários à luz de *uma* dentre suas diversas escolas ou movimentos. Registremos a respeito, à guisa de conclusão, o seguinte comentário da tradutora da *Literary Theory* de Culler para o português: “Como não existe neutralidade na teoria ou na crítica, fica claro que, ao privilegiar essa posição teórica, Culler deixa de discutir outros modos de ler as relações entre mundo e linguagem e entre literatura e mundo”. (Sandra Vasconcelos *apud* Culler, 1999:18).

1.3.3. Um estudante que se iniciasse nos Estudos Literários, um professor desejoso de ferramentas seguras e eficientes para seu ensino, ou simplesmente um curioso sobre o assunto, um diletante na matéria, que se voltassem então aos referidos manuais de TL em busca do que todos eles, guardadas as devidas porções, se propõem, basicamente, a oferecer – em linhas gerais: uma *síntese conceitual e metodológica* dos Estudos Literários – haveriam de se deparar, como acabamos de ver, com tantas sínteses quantas são as orientações teórico-metodológicas em jogo a guiar cada um dos teóricos da literatura em questão, ou, mesmo, tantas sínteses quantos são os teóricos da literatura em questão. A pergunta que parece se impor é a seguinte: *qual* delas está certa, afinal? Quais dentre os diversos e divergentes princípios de cientificidade, de objetividade, ou, simplesmente, de sistematização dos Estudos Literários então apresentados por esses manuais de TL devem, afinal, ser tomados por válidos ou verdadeiros ou adequados – e, isso, em detrimento de quais outros? Ou, ainda, como quer Fokkema (1995:404-405): “quais são os nossos critérios de validade científica?”

Quando lançou essa pergunta, já no limiar dos anos 1990, Fokkema tinha em vista o seguinte estado de coisas concernente ao desenvolvimento dos Estudos Literários no século XX:

É incômodo, com efeito, verificar que a intervalos de dez ou vinte anos a nossa disciplina parece adotar um paradigma inteiramente novo; depois do positivismo, assistimos à ascensão da nova crítica e do estruturalismo, aos quais sucederam o pós-estruturalismo e a desconstrução, sobretudo em França e nos Estados Unidos, e estes últimos parecem estar por seu turno a dar lugar a um novo historicismo. [...] Cada nova geração parece experimentar a necessidade de produzir novos conceitos de literatura, novas teorias da literatura. (Fokkema, 1995:405).

Ante a diversidade e a divergência de paradigmas de que nos fala Fokkema tornam-se inadequadas e indesejáveis tanto as sínteses *à la* Wellek & Warren – as quais pecam, como vimos, por tendenciosamente reduzir os mais diversos paradigmas contrastantes àquele de que é tributário o próprio teórico em questão – quanto as abordagens ditas *pluralistas*, a promover o elogio da “colaboração pacífica” entre métodos e abordagens diversos,²⁸ elogio segundo o qual, na definição irônica de Pierre Daix, “o texto pode ser cortado em tantos pedaços quantos exigir a sua análise, cada um dos pedaços pode ser tratado, ao sabor do crítico, como um fato gramatical, histórico, semântico, filológico, estético, filosófico, etc., e continuamos sempre na crítica literária”. (Daix, 1971:91). É Compagnon quem nos lembra, a propósito, que as diversas *respostas* fornecidas no âmbito dos Estudos Literários às questões que lhe são próprias:

[...] são possíveis, não compossíveis; aceitáveis, não compatíveis; ao invés de se somarem numa visão total e mais completa, elas se excluem mutuamente, porque não chamam de literatura, não qualificam como literária a mesma coisa; não visam a diferentes aspectos do mesmo objeto, mas a diferentes objetos. Antigo ou moderno, sincrônico ou diacrônico, intrínseco ou extrínseco: não é possível tudo ao mesmo tempo. (Compagnon, 2001:26).

Isso posto, dir-se-ia caber ao teórico da literatura justamente a análise crítica dessas respostas diversas, com vistas a diferenciá-las umas das outras à luz de uma hierarquia propriamente epistemológica. Toda análise crítica implica necessariamente *comparação*. Cabe ao teórico elaborar previamente os termos dessa comparação, bem como os instrumentos por meio dos quais realizá-la. Não basta, evidentemente, nesse caso, a adoção *a priori* deste ou daquele princípio, deste ou daquele parâmetro de comparação, em conformação a esta ou aquela escola ou corrente específica de

²⁸ Cf., por exemplo, Bergez et al. (1997).

pensamento no interior do Estudos Literários, em detrimento de todas as demais, tal como na TL que acima analisamos. A perspectiva teórica que estabelece sua atividade pautada por este ou aquele critério arbitrário de *correção* ou de *exemplaridade* nos Estudos Literários, inerente a este ou àquele paradigma específico, em detrimento da análise do modo como dir-se-ia efetivamente constituir-se o conhecimento literário pela prática da pesquisa literária em suas vertentes diversas, não é menos *normativa* do que a gramática tradicional em relação ao “uso lingüístico” que visa codificar ou do que a epistemologia positivista em relação à “ciência” de que visa estabelecer os princípios definitivos. A TL assim concebida parece mesmo prolongar, num sentido importante, a tradição das antigas poéticas normativas, as quais, pautadas por uma concepção dita “clássica” de literatura – ou, antes, de *belles lettres* – punham-se a prescrever não apenas regras de composição textual, mas os próprios parâmetros e critérios a partir dos quais se analisar e avaliar os textos produzidos.

Em contrapartida, a TL a que aqui visamos, à luz de Compagnon, como epistemologia interna dos Estudos Literários, “não é, em princípio, normativa”. (Compagnon, 2001:20). Ou ainda:

Descritiva, a teoria da literatura é, pois, moderna: supõe a existência de estudos literários, instaurados no século XIX, a partir do romantismo. [...] não é filosofia da literatura, não é especulativa nem abstrata, mas analítica ou tópica: seu objeto são o/os discursos sobre a literatura, a crítica e a história literárias, que ela questiona, problematiza, e cujas práticas organiza. (Compagnon, 2001:20).

Voltamos, pois, à oposição *descritivo X normativo* com que iniciamos nossa reflexão sobre a epistemologia. A TL, diz-nos Compagnon, não é *normativa* como as preceptísticas do período clássico ou como as filosofias puramente especulativas da literatura – ou como, diríamos, as sínteses conceituais e metodológicas *à la Wellek & Warren* –, mas *descritiva*, uma gramática a *descrever* – e não a *prescrever* – o funcionamento dos Estudos Literários. Por outro lado, caberia a TL, ainda segundo Compagnon, *questionar, problematizar e organizar* o discurso dos Estudos Literários. Assim: “Há teoria quando as premissas do discurso corrente sobre a literatura não são mais aceitas como evidentes, quando são questionadas, expostas como construções históricas, como convenções”. (Compagnon, 2001:18). Dessa forma, a TL seria ao mesmo tempo *descritiva* e *crítica*. Conquanto possamos aceitar, à primeira vista, esse aparente paradoxo, lembremo-nos desde já que *toda* descrição – sobretudo quando se

pretende uma “descrição crítica” – é descrição *de*. Não há descrição, e muito menos crítica, sem uma teoria descritiva e crítica de base. Cabe, assim, ao teórico da literatura – como ao epistemólogo “descritivo” – explicitá-la a contento e de antemão, procurando justificá-la. Isso posto, é preciso reconhecer a deficiência premente, nesse aspecto, do próprio programa de investigação elaborado por Compagnon.

Compagnon (2001:23) não deixa de reconhecer o problema da teoria de base. “Há tantas teorias quantos teóricos”, admite. Essa questão, no entanto, Compagnon julga resolvê-la da seguinte maneira: “Perguntar-me-ão: qual é a sua teoria? Responderei: nenhuma”. Ou ainda:

[...] é isto que dá medo: gostariam de saber qual é a minha doutrina, a fé que é preciso abraçar ao longo deste livro. Estejam tranquilos, ou ainda mais preocupados. Eu não tenho fé – o *protervus* é sem fé e sem lei, é o eterno advogado do diabo, ou o diabo em pessoa: [...] nenhuma doutrina senão a da dúvida hiperbólica diante de todo discurso sobre a literatura. À teoria da literatura, vejo-a como uma atitude analítica e de aporias, uma aprendizagem cética (crítica), um ponto de vista metacrítico visando interrogar, questionar os pressupostos de todas as práticas críticas (em sentido amplo), um “Que sei eu?” perpétuo. (Compagnon, 2001:23).

Para além do pitoresco – se não mesmo do caricato – que Compagnon imprime à sua exposição, atenhamo-nos à própria *teoria* que, a despeito do que denega, ou justamente pelo que denega, deixa entrever o teórico francês. A “dúvida hiperbólica” como método de análise do conhecimento não é, evidentemente, novidade, sobretudo quando se está inserido, como Compagnon, na tradição do pensamento francês; ela remonta, nesse caso, como se sabe, a ninguém menos do que Descartes. A crença na validade e na efetividade da “dúvida metódica” enraíza-se, em Descartes, na pressuposição, por parte do filósofo francês, de que, de acordo com a célebre máxima na abertura de seu *Discurso do método*, “o bom senso é a coisa no mundo melhor partilhada”. (Descartes, 1979:29). Também Compagnon parece tacitamente contar com um “bom senso” homogeneamente compartilhado por ele próprio e por seus leitores a ponto de tornar os desdobramentos de sua “dúvida hiperbólica” frente aos Estudos Literários tão consensuais como se não fossem guiados por qualquer teoria específica, mas tão-somente por uma espécie de “Razão Cética” impessoal. Vejamos, contudo, aonde nos leva a metacrítica “cartesiana” de Compagnon.

Este o ponto de partida de Compagnon: “todo discurso sobre a literatura, todo estudo literário está sujeito, na sua base, a algumas grandes questões, isto é, a um exame

de seus pressupostos relativamente a um pequeno número de noções fundamentais” (Compagnon, 2001:25), a saber: a *literatura*, o *autor*, o *mundo*, o *leitor*, o *estilo*, a *história* e o *valor*. Isso posto, dir-se-ia caber à TL justamente analisar o modo pelo qual as diferentes correntes ou escolas de pensamento no interior dos Estudos Literários acabam por lidar, explícita ou implicitamente, com cada uma dessas noções ao longo do tempo. Não é isso, contudo, o que se propõe a fazer Compagnon.

Para começar, seu escopo é radical e injustificadamente mais restrito do que esse. “Para cada pergunta”, diz-nos, “gostaria de mostrar a variedade de respostas possíveis, não tanto o conjunto daquelas que foram dadas na história, mas das que se fazem hoje”. (Compagnon, 2001:26). Por “respostas que se fazem hoje”, Compagnon entende, na verdade, dois tipos básicos de *posturas* frente às referidas noções fundamentais dos Estudos Literários: a postura a que ele chama de “teórica” – e que diz respeito, basicamente, ao pensamento literário francês dos anos 1960 e 1970, dito estruturalista, capitaneado por figuras como Barthes, Todorov, Genette, à luz, sobretudo, de Jakobson e Lévi-Strauss –²⁹ e a postura inerente ao que ele chama de “senso comum” – a qual diria respeito ao conhecimento literário não-especializado em geral, bem como ao pensamento de certas escolas divergentes em relação ao estruturalismo francês, e que de uma forma importante, segundo Compagnon, pareceriam corroborar o senso comum literário. Tratar-se-ia, assim, em suma, de analisar comparativamente as posturas divergentes da “teoria” e do “senso comum” frente às referidas questões-chave dos Estudos Literários. “É o antagonismo perpétuo entre a teoria e o senso comum que tentei descrever, seu duelo no terreno dos primeiros elementos da literatura”, declara, com efeito, Compagnon (2001:258).

As justificativas e os fundamentos para um tal programa de investigação Compagnon não os oferece a contento, confiante, certamente, que está, de encontrar respaldo no “bom senso” de seus leitores. Mais dependente ainda da suposta homogeneidade de pontos de vista entre Compagnon e seu público são os termos em que o teórico francês se propõe a estabelecer a análise comparativa entre os dois referidos pólos antagônicos: tratar-se-ia de encontrar um meio termo razoável entre

²⁹ “Depois do frenesi dos anos sessenta e setenta, durante os quais os estudos literários franceses alcançaram e mesmo ultrapassaram os outros no caminho do formalismo e da textualidade, as pesquisas teóricas não conheceram maiores desenvolvimentos na França”, declara Compagnon (2001:13) a respeito, à guisa de justificativa.

posturas extremas, entre a tese do “senso comum” e a antítese da “teoria”, numa espécie de síntese dialética entre ambas. Ou ainda: “trata-se de resistir à alternativa autoritária entre a teoria e o senso comum, entre tudo ou nada, porque a verdade está sempre no entrelugar”. (Compagnon, 2001:28).

É assim que, em cada um dos sete capítulos do livro, referentes, cada um deles, a uma das sete referidas noções fundamentais do estudo literário, Compagnon ocupar-se-á de expor o modo pelo qual a “teoria” contrapõe-se ao “senso comum” no que diz respeito a cada uma dessas noções, procurando, ao cabo, delinear uma espécie de *entrelugar* razoável, uma espécie de *ponto de consensualidade* entre visadas divergentes acerca da literatura, ainda que isso desemboque numa aporia. O que guia, de fato, em suma, a “dúvida hiperbólica” do autor do *Demônio da Teoria*, não deixa de ser o mesmo que guia a dúvida metódica cartesiana, ou seja, a orientação de duvidar apenas à medida que se possa, então, com isso, melhor vilumbrar, e definitivamente, a Verdade; e a Verdade, para Compagnon, parece consistir, de fato, na idéia de que certamente “o ‘campo literário’, apesar das diferenças de posição e de opinião, às vezes exacerbadas, para além das querelas intermináveis que o animam, repouse sobre um conjunto de pressupostos e de crenças partilhados por todos”. (Compagnon, 2001:27). Sob os extremos da “teoria” e do “senso comum”, Compagnon parece então vislumbrar uma espécie de *cogito literário* universal – moldado, é claro, à imagem e semelhança de sua visão conciliadora das coisas!

Para que se pudesse fazer justiça à definição compagnoniana de TL como uma gramática dos Estudos Literários, a ocupar-se criticamente de seu funcionamento, seria preciso, como já deve ter ficado claro, não furtar-se à análise comparativa das respostas “que foram dadas na história” em favor apenas “das que se fazem hoje” – erro esse cometido, como acabamos de ver, pelo próprio Compagnon –, posto que isso implica a opção *a priori* por esta ou aquela escola ou corrente específica de pensamento, opção epistemologicamente impossível de ser justificada a contento pelo teórico da literatura. Isso posto, uma epistemologia interna dos Estudos Literários tal como aqui a entrevemos haveria de ser necessariamente *histórico-crítica*, em convergência, portanto, com a segunda perspectiva epistemológica divisada por Costa Lima no texto que anteriormente comentávamos, e que, segundo ele próprio, é “desentranhada das obras de um Bachelard e de um Canguilhem”.

1.3.4. A perspectiva propriamente histórico-crítica em TL excluirá a pertinência de uma abordagem meramente *cronológica* dos Estudos Literários, desprovida, enquanto tal, da dimensão propriamente *crítica* então requerida pela pesquisa epistemológica.³⁰ O grande desafio da pesquisa histórico-crítica consiste, como vimos – e aqui não será diferente –, em estabelecer o critério ou parâmetro epistemologicamente justificável de análise crítica, a funcionar como baliza meta-histórica na investigação do desenvolvimento cognitivo numa dada disciplina ou campo específico do saber. A nosso ver, nenhum dos programas de pesquisa em TL que tenha assumido uma perspectiva em alguma medida histórico-crítica revelou-se suficientemente bem-sucedido nesse quesito específico, ainda que sua superioridade geral em relação ao tipo de TL anteriormente analisado afigure-se-nos inquestionável. Mencionemos, aqui, tão brevemente quanto possível, três exemplos significativos nesse sentido, a saber: (i) a trilogia sobre o “controle do imaginário”, de Costa Lima – (ii) a *Literary Theory* (1983), do teórico inglês Terry Eagleton – (iii) *Os universos da crítica* (1982), do teórico português Eduardo Prado Coelho.

(1) No texto de 1975, de que anteriormente nos ocupávamos, Costa Lima reconhecera, como vimos, não ser indiferente, numa tentativa de aproximação entre TL e epistemologia, o *ponto de vista* adotado acerca da epistemologia, tomando partido, na seqüência, pelos motivos já apontados, da perspectiva histórico-crítica, em detrimento da positivista. O que Costa Lima propunha, contudo, na ocasião, por “teoria da literatura”, ocupar-se-ia não dos Estudos Literários propriamente ditos, no sentido de uma metacrítica, mas da literatura enquanto caracterizada por uma “linguagem diferencial”, portadora de uma “significação diferencial” (Costa Lima, 1975:15), concepção essa posteriormente renegada pelo próprio autor como “uma visão demasiado particularizada da teoria da literatura”. (Costa Lima, 2002e:9). De nossa parte, a fim de evitar confusão terminológica, preferiremos denominar por Poética o ramo dos Estudos Literários voltado ao problema da “literariedade”, ou da

³⁰ Isso posto, abordagens meramente *panorâmicas* dos Estudos Literários no século XX como as de Tadié (1992) e Selden, Widdowson & Brooker (1997), ou, mesmo, histórias mais completas da crítica literária no Ocidente como as de Wimsatt Jr. & Brooks (1971) e Wellek (1967-1972), reteriam, para a pesquisa epistemológica, um valor, quando muito, basicamente “documental”. Ressaltemos, com Carlos Reis, que a *metacrítica* que aqui entrevemos “não deve ser confundida com uma eventual história da crítica que se limite a referir, segundo um critério diacrônico pouco mais do que enumerativo, diversas correntes e os seus mais destacados intérpretes; trata-se pelo contrário de uma disciplina que aspira a reflexões de caráter epistemológico”. (Reis, 1981:32).

“ficcionalidade”, no qual dir-se-ia inserir, em linhas gerais, tanto a produção da fase estruturalista de Costa Lima, nos anos 1970, quanto seus trabalhos posteriores sobre a *mimesis* literária, em nome dos quais renegou a primeira. Se há, por outro lado, algo no conjunto da obra de Costa Lima que, sob o rótulo de “teoria da literatura”, possa ser tomado, num sentido importante, como uma investigação propriamente metacrítica mais ou menos sistematizada, trata-se, indubitavelmente, da pesquisa por ele desenvolvida ao longo dos anos 1980 na célebre trilogia sobre o “controle do imaginário”. Orientemo-nos, para nossos fins, pelo “mapa compreensivo” da referida trilogia que nos oferece o próprio Costa Lima no “Pós-escrito à 2ª edição” de *O controle do imaginário* (1984), obra a que seguiram-se *Sociedade e discurso ficcional* (1986) e *O fingidor e o censor* (1988).³¹

“Ao iniciar a composição de *O controle*, eu não previa os volumes que se sucederam”, explica Costa Lima no referido pós-escrito (1989b:267). “Era capaz apenas de reconhecer que havia atinado com uma hipótese ousada para a qual não encontrava antecedentes”, conclui o autor. A hipótese ousada e original a que se refere Costa Lima, e que ele não hesita em colocar na base de toda a investigação levada a cabo na trilogia, é “a de que a razão moderna, constituída a partir do Renascimento italiano, põe sob suspeita e daí busca controlar ou domesticar os produtos da faculdade contraposta, o imaginário, sobretudo o seu produto por excelência: a obra ficcional”. (Costa Lima, 1989b:267). Ora, trata-se de uma hipótese eminentemente metacrítica à medida que é a própria poetologia renascentista que Costa Lima tem em vista como grande ponto de partida do referido controle do imaginário pela razão moderna: “muito embora o *Cinquecento* italiano tenha oferecido uma extensa teorização sobre o poético – só comparável à que nosso século multiplicaria – tanto mais lia seus autores mais me convencia de que partiam de um veto escandaloso: o veto à própria ficção”, revela, com efeito, Costa Lima (1989a:11-12), logo na abertura de *O controle*. “Os momentos que temos estudado, desde o primeiro livro desta série, nos mostram que os primeiros agentes do aludido controle tem sido os próprios teóricos e críticos da fábula poética”, conclui Costa Lima (1988:309), ao cabo de *O fingidor*, confirmando o caráter metacrítico da trilogia.

³¹ A segunda edição de *O controle* é de 1989.

A investigação histórico-crítica levada a cabo na trilogia buscou, dessa forma, delinear a medida em que o discurso ficcional teria sido submetido ao controle de uma razão de fundo *religioso*, num primeiro momento – nos séculos XVI italiano e XVII francês –, e de fundo dito *científico*, num segundo momento – a partir do Iluminismo francês –, por meio de um *metadiscorso* que se confunde em larga medida, mas não exclusivamente, com o dos “estudos literários” em desenvolvimento no Ocidente moderno. Por *controle*, Costa Lima aí entende, em linhas gerais, toda e qualquer redução do ficcional a alguma instância *outra*, que não ele próprio, em sua especificidade, tal como a “realidade” de que seria a cópia ou a imitação – como no classicismo –,³² ou a “subjetividade” de que seria o produto ou a expressão – como no romantismo.³³

O controle seria, em suma, “o efeito da pretensão de hegemonia mantida por um certo discurso, a princípio de caráter religioso, depois de cunho secular”. (Costa Lima, 1989b:274). “Essa pretensão se realiza quando se torna politicamente possível o monopólio da verdade. Durante a Idade Média ou mesmo no início do Renascimento, tal monopólio ainda inexistia porque a Igreja católica ainda não era capaz de impor seu critério de verdade além das cortes e das cidades”, explica Costa Lima (1989b:274). “É a partir desse monopólio, pois, que se concretizam os mecanismos de controle do ficcional, a incidirem tanto de fora, formulando-se pelas regras dos poetólogos, como de dentro, pela transigência dos próprios autores”, conclui o autor. “Embora o critério mesmo da verdade mudasse e, no século XVIII, a ciência já ocupasse o lugar antes reservado à teologia”, acrescenta, por fim, Costa Lima (1988:307), “foi sempre na verdade que se apoiaram os discursos dominantes e sempre em seu nome que as fábulas poéticas foram julgadas”.

Constatado, assim, o controle do ficcional, sua redução, ao longo da modernidade ocidental, do século XVI ao XIX, sob formas diversas, ao discurso da *verdade*, religiosa

³² “Por limite a *mimesis* aristotélica conhecia apenas a possibilidade contida no próprio cosmo. [...] Quando a *Poética* é redescoberta, os renascentistas mantiveram esses limites e o agravaram: a *mimesis* se torna *imitatio*, obediência a modelos de feitura e escrita, i. e., abandona o campo da possibilidade e se converte em império da semelhança”. (Costa Lima, 1988:358-359).

³³ “O romantismo então se caracterizaria pela reflexão alcançada a partir do *hic et nunc* e não mais em função da verossimilhança com o permanente e universalmente presente. Se a verossimilhança remetia à *imitatio*, a semelhança agora procurada é com os meandros da vida social, particular e a cada ponto diferenciada. [...] Por isso a *imitatio* será substituída pela *expressão* do individual”. (Costa Lima, 1989a:58).

ou científica, Costa Lima indaga-se, no último volume da trilogia, sobre a recalcitrância ou não de tal controle na contemporaneidade. Analisando, em capítulos distintos, seja a recepção à obra de Borges, seja o pensamento de Derrida,³⁴ o autor conclui a respeito que “um dos riscos que hoje se corre é o de, a partir da crítica da idéia de verdade, confundir-se toda a produção discursiva com o ficcional. De controlada, a ficção então se tornaria controladora, numa simples mudança da posição dos termos”. (Costa Lima, 1989b:270).

Objeto ou *sujeito* do controle, torna-se necessário esclarecer o que Costa Lima entende, afinal, por *imaginário* e *ficção*. “Se falamos em controle do imaginário, tal como verbalmente realizado no discurso ficcional-literário”, reconhece, a propósito, o próprio autor, “não bastará falarmos em seu controle se antes ou simultaneamente não cogitamos do que se controla”. (Costa Lima, 1986:12). “Para ensaiarmos uma resposta a que é o discurso ficcional, tem-nos parecido necessário reconsiderar o fenômeno da mimese”, conclui.

“Desde finais dos anos 70, eu compreendera que, ao contrário do afirmado por uma tradição iniciada com os românticos e até hoje mantida pela quase unanimidade do pensamento respeitável”, esclarece Costa Lima (1989b:268), “a idéia de *mimesis* não era um traste inútil senão que a seu respeito era possível operar uma releitura radicalmente diversa; que, ao invés de ser o correspondente [...] à voz latina da *imitatio*, haveria de ser pensada como um fenômeno produtor da diferença”. Com efeito, a teoria da *mimesis* como *produção-da-diferença-a-partir-da-semelhança*, desenvolvida por Costa Lima nas décadas de 1980 e 1990 a partir, sobretudo, da interlocução com a *estética do efeito* de Wolfgang Iser, havia já ganhado corpo em textos como *Mimesis e modernidade* (1980) e “Representação social e *mimesis*” (1981) antes mesmo da composição da trilogia.³⁵ “Ao iniciar, pois, a escrita de *O controle*”, admite Costa Lima (1989b:268), “supus que a hipótese que aí me propunha testar poderia ser uma via concreta para entender a reviravolta no entendimento da *mimesis*: entendê-la como imitação seria a prova mesma do controle deformador a que se lhe submetera”. Assim:

³⁴ Cf. Costa Lima (1988:257-355).

³⁵ Cf. Costa Lima (1981 e 2003). O ensaio “Um conceito proscrito: mimese e pensamento de vanguarda” (1984-1985) figura como capítulo de *Sociedade e discurso ficcional* (Cf. Costa Lima, 1986:311-371). Obras como *Vida e mimesis* (1995) e *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000) são posteriores à trilogia.

“a hipótese do controle foi de início pensada como um simples leito que melhor permitiria o reexame da *mimesis*. Foi dentro desse espírito que *O controle do imaginário* foi escrito”. (Costa Lima, 1989b:268).

Ora, o que Costa Lima acaba por reconhecer é que a própria *hipótese de base* da trilogia – a do “veto” imposto ao ficcional pela moderna razão ocidental desde o classicismo renascentista – surge menos como um *insight* imprevisto a partir da leitura “desinteressada”, pelo autor, dos poetólogos do *Cinquecento* italiano, como poderia parecer a princípio, do que como um desdobramento lógico de sua própria teoria da mimesis literária: ou seja, se a mimesis é, de fato, o que Costa Lima julga ser – produção da *diferença* a partir da *semelhança* – então a concepção do ficcional como *imitatio*, vigente no classicismo europeu, só pode ser “controladora”, além, é claro, de toda e qualquer outra concepção que venha a discrepar da de Costa Lima, como, por exemplo, a concepção romântica do ficcional como *expressão* de uma subjetividade autoral. Costa Lima inicia, assim, a pesquisa que o levaria a constatar o caráter controlador do moderno discurso sobre o ficcional no Ocidente pautado por uma concepção prévia do que seria *de fato* “o” ficcional, e do que seria *de direito* uma abordagem “não-controladora” do mesmo: diga-se de passagem, apenas a *sua* abordagem!

Isso significa que a própria empreitada metacrítica levada a cabo por Costa Lima ao longo da trilogia afigura-se condicionada *a priori* por sua visão pessoal acerca do que *deveria ser* o discurso teórico e crítico sobre a ficção, de como *deveriam funcionar*, em outras palavras, os Estudos Literários. Aquilo, portanto, de que o autor anteriormente acusava Wellek & Warren: o já conhecerem *a priori* “a resposta às questões que colocam” (Costa Lima, 1975:23), revela-se válido, num sentido importante, também para sua própria metacrítica.

(2) A *Literary Theory* de Terry Eagleton permanecerá, talvez, como a mais popular introdução histórica aos Estudos Literários escrita no século XX. Para muitos, como a mais *tendenciosa* também. A começar por Jonathan Culler, que devia ter justamente o livro de Eagleton em mente quando criticava, como vimos, as introduções à teoria literária que “descrevem uma série de ‘escolas’ críticas”; para Culler (1999: 134), com efeito, o referido livro é “uma explicação tendenciosa mas muito viva de todas as ‘escolas’, com exceção da crítica marxista que ele adota”. Em outras palavras, a

obra seria tendenciosa exatamente por colocar sob o jugo de uma metacrítica de inspiração marxista todas as escolas dos Estudos Literários, com exceção da própria escola de que é tributária. Se isso é verdadeiro, vejamos como se dá.

O percurso abarcado pelo livro em questão vai da crítica inglesa do século XIX e início do século XX ao pós-estruturalismo francês e às críticas psicanalíticas de inspiração pós-estruturalista, passando pelo formalismo russo, pelo *new criticism* norte-americano, pela fenomenologia e pela hermenêutica alemãs, pelas chamadas teorias da recepção, pelo estruturalismo e pela semiótica.³⁶ Eagleton (2001:IX) declara-se disposto a “oferecer àqueles que têm pouco ou nenhum conhecimento do assunto, uma descrição razoavelmente abrangente da moderna teoria literária”, tendo, em suma, a intenção de “popularizar o assunto, sem vulgarizá-lo”.

Ao se propor a popularizar o que chama de “moderna teoria literária” – rótulo com que pretende abarcar as referidas escolas dos Estudos Literários no século XX –, Eagleton (2001:VIII) tem em vista, sobretudo, a “deselitização” dos Estudos Literários: “O que há de verdadeiramente elitista nos estudos literários”, diz-nos, “é a idéia de que as obras só podem ser apreciadas por aqueles que possuem um tipo específico de formação cultural”. Um motivo decisivo para o florescimento, a partir dos anos 1960, da “teoria literária” de que nos fala Eagleton teria sido, segundo o autor, justamente “o esgotamento gradual desse pressuposto, sob o impacto de novos tipos de estudantes que chegavam às universidades, oriundos de meios supostamente ‘incultos’”. Eagleton entrevê nesse processo um verdadeiro *impulso democrático*: o de “libertar as obras literárias da força repressora de uma ‘sensibilidade civilizada’, e abri-las a um tipo de análise do qual, pelo menos em princípio, todos pudessem participar”. (Eagleton, 2001: VIII). Divisada essa função *política*, “democratizadora”, dos Estudos Literários, Eagleton afirma que toda vez que dela a “teoria literária” se afasta, “está sendo desleal para com suas próprias raízes históricas”. O que se propõe, portanto, em última instância, a metacrítica de Eagleton, é avaliar em que medida as diversas escolas dos Estudos Literários ao longo do século XX houveram ou não houveram de manter-se *fiéis* a esse suposto impulso democrático de base.

³⁶ Na edição de 1996 de *Literary Theory*, Eagleton acrescenta ao livro um posfácio no qual analisa criticamente o desenvolvimento dos Estudos Literários nos treze anos que sucederam à primeira edição, ocupando-se aí sobretudo do feminismo, do pós-marxismo, do pós-modernismo, dos desdobramentos “culturalistas” do pós-estruturalismo. Cf. Eagleton (2001:299-330).

A conclusão a que chega o teórico inglês ao cabo de sua análise é a de que “a grande maioria das teorias literárias delineadas neste livro ressaltaram, em lugar de desafiar, os pressupostos do sistema de poder” (Eagleton, 2001:269), e o fizeram justamente à medida que teriam alimentado a elitização dos Estudos Literários por meio de uma mistificação da literatura, de seu afastamento da realidade histórico-social. “Sempre ouvimos dizer que a literatura está vitalmente relacionada com as situações existenciais do homem: que ela é antes concreta do que abstrata, apresenta a vida em toda a sua rica variedade, e rejeita a investigação conceitual estéril, preferindo o sentimento e o gosto de estar vivo”. (Eagleton, 2001:269-270). “Paradoxalmente”, prossegue Eagleton (2001:270),

[...] a história da moderna teoria literária é a narrativa do afastamento dessas realidades, e da aproximação de uma gama aparentemente interminável de alternativas: o poema em si, a sociedade orgânica, as verdades eternas, a imaginação, a estrutura da mente humana, o mito, a linguagem e assim por diante. Essa fuga da história real pode ser em parte compreendida como uma reação à crítica antiquada, historicamente reducionista, que predominou no séc. XIX: mas o extremismo dessa reação foi notável.

“No ato mesmo de fugir das ideologias modernas”, conclui o autor a respeito, “a teoria literária revela sua cumplicidade, muitas vezes inconsciente, com elas, traindo seu elitismo, sexismo ou individualismo, com a linguagem bastante ‘estética’ ou ‘apolítica’ que lhe parece natural usar para o texto literário”, supondo “que no centro do mundo está um eu individual contemplativo, curvado sobre seu livro, procurando entrar em contato com a experiência, a verdade, a realidade, a história ou a tradição”. (Eagleton, 2001:270). Isso posto, dir-se-ia que o que Eagleton condena *em bloco* às diversas escolas por ele analisadas é tanto o que tomam por *objeto* da pesquisa literária, mais especificamente o que tomam como o caráter propriamente *literário* do objeto da pesquisa literária, quanto o modo como pelo qual tendem se ocupar desse objeto, a inflexão “apolítica” que dão à pesquisa literária que praticam.

Logo na introdução de sua obra, Eagleton dedica-se a desmontar uma série de concepções acerca do que definiria a *literatura*, e a distinguiria de outros discursos, concepções que alternada ou concomitantemente permeiam a prática dos Estudos Literários, tais como: (a) literatura como escrita “imaginativa”, no sentido de ficcional, em oposição à escrita “factual”; (b) literatura como emprego da linguagem numa forma peculiar; (c) literatura como efeito de “estranhamento” ou “desfamiliarização”;

(d) literatura como discurso “não-pragmático”, sem finalidade prática imediata; (e) literatura como “bela escrita”, ou “*belles lettres*”. A contestação de todas essas concepções baseia-se, para Eagleton, na constatação de que histórica e socialmente não há nenhuma definição estável e plenamente consensual do que seja literatura. “Minha opinião”, declara Eagleton (2001:281) a respeito, “é que seria mais útil ver a ‘literatura’ como um nome que as pessoas dão, de tempos em tempos e por diferentes razões, a certos tipos de escrita, dentro de todo um campo daquilo que Michel Foucault chamou de ‘práticas discursivas’.”

Ora, mas não havendo maneira *correta* de se definir meta-historicamente a literatura, tudo dependendo do modo como o “literário” é construído no interior desta ou daquela “formação discursiva”, caberia à TL limitar-se a analisar, imparcialmente, o que dir-se-ia a distinta construção do literário por cada uma das diversas escolas dos Estudos Literários ao longo da história, sem maiores juízos de valor a respeito. Não é isso, contudo, como vimos, o que faz Terry Eagleton. O teórico inglês condena, na verdade, todo o *mainstream* dos Estudos Literários no século XX pelo que considera a pretensão de “apoliticidade” aí vigente. “O que procurei mostrar ao longo do presente livro é que a história da moderna teoria literária é parte da história política e ideológica de nossa época”, diz-nos (Eagleton, 2001:268). “As teorias literárias não devem ser censuradas por serem políticas, mas sim por serem, em seu conjunto, disfarçada ou inconscientemente políticas”, conclui. A esse estado de coisas, Eagleton opõe um discurso sobre a literatura que, *asumindo-se como político*, responda ao “impulso democrático” de que falava no início.

O que Eagleton chama de crítica *feminista* e crítica *socialista* diferenciar-se-ia, segundo ele próprio, do restante dos Estudos Literários justamente por esse aspecto: não por veicular teorias ou métodos necessariamente melhores do que os outros, mas por assumir uma função política e social *diferenciada*. Por mais que também ocupem-se de desenvolver teorias e métodos adequados a seus objetivos, pretendendo, além do mais, que tais teorias e métodos tenham maior capacidade de explicação e análise do que outros, não seria isso o que tornaria a essas formas de crítica preferíveis às demais. Elas seriam preferíveis “porque definem o objeto da análise de maneira diferente, possuem valores, crenças e objetivos diferentes, e com isso proporcionam diferentes tipos de estratégia para a concretização desses objetivos”. (Eagleton, 2001:291). Para Eagleton,

em suma, “qualquer método ou teoria que contribua para a meta estratégica da emancipação humana, para a produção de ‘homens melhores’ por meio da transformação socialista da sociedade, é aceitável”. (Eagleton, 2001:289-290).

Em *The function of criticism*, publicado no ano seguinte ao aparecimento de *Literary Theory*, Eagleton leva a cabo “uma história drasticamente seletiva da instituição crítica na Inglaterra” (Eagleton, 1991:1), na qual trata de estabelecer um precursor histórico para os críticos feminista e socialista contemporâneos: o crítico burguês de inícios do século XVIII. Partindo da tese de que “a crítica atual perdeu toda a relevância social” – desenvolvida, como vimos, no livro, anterior –, Eagleton procura mostrar de que forma a moderna crítica européia teria nascido da luta da burguesia, nos séculos XVII e XVIII, contra o Estado absolutista, resultando na criação de um espaço discursivo específico e autônomo. Eagleton toma por elemento fundamental da então emergente “esfera pública” inglesa os periódicos do início do século XVIII, como o *Tatler* e o *Spectator*, nos quais autores como Addison e Steele praticam uma crítica não meramente “literária”, mas mais amplamente “cultural”. Nesse âmbito, “o exame dos textos literários é um momento relativamente marginal de um empreendimento mais amplo”, explica Eagleton (1991:12), “que explora as atitudes para com os criados e as normas de cortesia, o *status* das mulheres, as afeições familiares, a pureza da língua inglesa, a natureza do amor conjugal, a psicologia dos sentimentos e as normas relativas à toalete”. Eagleton (1991:12-13) vê com bons olhos esse crítico “comentarista de cultura”, o qual “não reconhece qualquer fronteira inviolável entre uma ou outra linguagem, um ou outro campo de prática social”, e que “deve condenar e corrigir a partir de um pacto social primordial com seus leitores, sem reivindicar qualquer *status* ou posição de sujeito que não decorra espontaneamente dessas estreitas relações sociais”. (Eagleton, 1991:15).

Essa imagem específica de crítico não se manterá, contudo, por muito tempo, lembra-nos Eagleton: se “nos primórdios do século XVIII, a crítica dizia respeito à política cultural, no século XIX, sua preocupação era a moralidade pública, e, em nosso século, trata-se de uma questão de ‘literatura’.” (Eagleton, 1991:99). Isso só parece reforçar, para Eagleton (1991:115), a superioridade das críticas feminista e socialista em comparação às demais críticas contemporâneas: “Assim como o crítico burguês do século XVIII encontrou uma função na política cultural da esfera pública”, conclui, “o

crítico socialista ou feminista contemporâneo pode ser definido por um engajamento na política cultural do capitalismo tardio. Ambas as estratégias estão igualmente distantes de uma preocupação isolada com o ‘texto literário’.” (Eagleton, 1991:115).

Em suma: partindo de uma concepção *a priori* muito bem definida, de acordo com com um ideário dito “socialista”, do que *devam ser* e do que *não devam ser* os Estudos Literários, Eagleton faz de sua metacrítica um exercício de autoconfirmação de sua ideologia política. Nesse sentido, a metacrítica de Eagleton afigura-se, de um ponto de vista propriamente epistemológico, mais do que apenas “tendenciosa”, como queria Culler, de fato completamente *desnecessária*. De que vale, afinal, a *pergunta* pelo funcionamento dos Estudos Literários quando se lhe subordina de antemão à *resposta* por como os mesmos deveriam funcionar?

(3) Dir-se-ia que Prado Coelho, dentre os teóricos da literatura aqui analisados, é o que possui maior “consciência epistemológica”, ao menos no que se refere ao conhecimento de causa em relação ao estado de coisas que ocupou o *mainstream* da epistemologia ocidental no século XX, seja em terreno continental, seja em terreno anglo-saxão. Enquanto os demais teóricos operam, todos eles, com o que se poderia chamar de uma epistemologia *tácita*, ou mesmo *intuitiva* – às quais procuramos então explicitar e analisar criticamente –, o programa de investigação delineado por Prado Coelho em seu *Os universos da crítica* – originalmente tese de doutorado do autor – traz a discussão propriamente epistemológica para o primeiro plano, como se Prado Coelho fosse o único a compreender plenamente que *teorizar* sobre qualquer disciplina ou campo do saber humano, o que inclui obviamente os Estudos Literários, é *necessariamente* fazer epistemologia e teoria do conhecimento, sendo, pois, tanto melhor, que se o faça *conscientemente* e com conhecimento de causa. Nesse sentido específico, diríamos que o programa do teórico português é aquele com que, por princípio, mais parecemos nos identificar. Isso não nos exime – antes, ao invés, nos impele – a ressaltar, à luz do que até então viemos discutindo, aquilo que, na *realização* do referido trabalho, acaba por nivelá-lo com as demais metacríticas analisadas.

O objetivo básico de *Os universos da crítica*, tal como o especifica o próprio Prado Coelho é, por definição, consideravelmente simples: aplicar a noção de *paradigma* de Thomas Kuhn ao domínio dos Estudos Literários. Toda a primeira parte do trabalho consiste em delimitar e justificar essa empreitada epistemológica,

compreendendo, basicamente: (a) “uma análise das controvérsias suscitadas pela problemática dos paradigmas”; (b) “uma análise das condições de aplicação do conceito no domínio das ciências sociais”; (c) “uma análise das condições de aplicação do conceito no domínio dos estudos literários”. (Prado Coelho, 1982:15).³⁷ Posto já nos termos posicionado anteriormente sobre a historiografia e a epistemologia de Thomas Kuhn, limitemo-nos, aqui, à consideração do trabalho de Prado Coelho à luz da realização de seu objetivo básico, o qual toma, aliás, a própria dinâmica paradigmática descrita por Kuhn menos no sentido de uma *lei* geral do desenvolvimento científico a ser necessariamente divisada também na história dos Estudos Literários, do que como uma ferramenta ou um subsídio de apreensão dessa mesma história. “Parte-se de uma hipótese sobre *universos do discurso crítico* (isto é, paradigmas dos estudos literários) – não apresentada como objetivamente fundamentada”, explica, com efeito, Prado Coelho (1982:15), “mas, sim, como um fator de inteligibilidade de percursos, convergências e divergências, conflitos, mutações, contradições, no campo dos estudos literários”. Basta saber, diríamos, se esse “fator de inteligibilidade” mantém ou não, e em que medida, o pressuposto kuhniano da *incomensurabilidade* de paradigmas, que desemboca, como vimos, num inevitável relativismo epistemológico, na impossibilidade de se erigirem juízos comparativos de valor em relação aos diversos paradigmas então divisados na história de uma dada disciplina ou campo do saber.

Prado Coelho divisa, a princípio de maneira imparcial, três grandes paradigmas na história dos Estudos Literários desde sua institucionalização no século XIX: (i) um paradigma a que chama *filológico*; (ii) um paradigma a que chama *comunicacional*; (iii) um paradigma a que chama *metapsicológico*. O paradigma filológico definir-se-ia “pela fixação de um *sentido literal ou último* imobilizando *a verdade do texto*” (Prado Coelho, 1982:15); contemplar-se-iam, aí, duas vertentes históricas básicas: uma dita *historicista* e uma dita *formalista*: na primeira, “o texto aparece como um falso emissor que deve ser reconduzido ao verdadeiro emissor (intenção-do-autor, personalidade do autor, momento-raça-meio, classe social, inconsciente)” (Prado Coelho, 1982:15); a segunda, “definida pela valorização da *obra-em-si-mesma*”, caracterizar-se-ia por duas linhas fundamentais: uma na qual a obra-em-si-mesma é *imaterializada, inefável* (Croce); outra na qual a obra-em-si-mesma é *concretizada, matéria textual* (formalismo

³⁷ Cf. Prado Coelho (1982:19-169).

russo), sendo a oscilação entre a materialidade e o inefável característica dos estudos estilísticos. (Prado Coelho, 1982:16).

A *crise* da vertente formalista do paradigma filológico verificar-se-ia, segundo Prado Coelho (1982:16), “através da teorização de múltiplos processos de *abertura da obra*”, os quais conduziriam, por sua vez, ao segundo paradigma, dito comunicacional, definido como: (a) “consideração de um emissor e de um receptor no processo da comunicação literária”; (b) “vacilação da coincidência verdade-sentido através de um entendimento da verdade como intersubjetividade”. O paradigma comunicacional contemplaria: “uma versão erótica (segundo um modelo conjugal): crítica de identificação; “uma versão tecnocrática: diluição do literário numa pragmática do texto ou da comunicação em geral”; “uma reformulação dos estudos históricos: a estética da recepção”.

A distinção entre o *outro-como-receptor* do paradigma comunicacional e o *Outro* como “elemento terceiro” leva, de acordo com o autor, à consideração do terceiro paradigma, dito metapsicológico, definido: (a) “pela existência de um *terceiro termo* sempre outro, simultaneamente anterior e posterior ao texto (num tempo fora do tempo)”; (b) “pela não-coincidência entre sentido e verdade”. Nesse paradigma encontrar-se-iam versões de tipo psicanalítico e de tipo metafísico. (Prado Coelho, 1982:16).

Isso posto, Prado Coelho (1982:17) reconhece uma certa prevalência do paradigma filológico sobre os demais na história dos Estudos Literários, à luz da qual “o paradigma comunicacional e o paradigma metapsicológico são sempre *paradigmas minoritários*, definidos como *desvios* em relação ao paradigma dominante”. A explicação que disso nos oferece o autor é a de “que pela articulação entre o trabalho crítico e a instituição universitária, existe uma necessidade de aparência científica e de simulacros de rigor, propícios aos mecanismos de avaliação e seleção, que reconduz regularmente os estudos literários para o campo filológico”. Ora, essa não é, evidentemente, uma explicação imparcial das coisas: o autor associa, como se vê, o referido predomínio do paradigma filológico à uma suposta inclinação do estudo acadêmico da literatura à mera *aparência* de ciência, ao mero *simulacro* de rigor. Mais do que isso: no cerne mesmo da obra em questão encontra-se a contestação deliberada de Prado Coelho do que chama de “desejo de ciência” do paradigma filológico.

“Partimos duma verificação”, anuncia Prado Coelho (1982:121): “os estudos literários são dominados por um *desejo de ciência*. Se um tal desejo surge com a transferência de uma *ética da ciência* para o campo filológico, ele prolonga-se em todas as tentativas para uma apreensão rigorosa do fenômeno da literatura”. E mais:

Partimos da perplexidade que forçosamente provoca a verificação de que *a promoção do espírito científico* no campo dos estudos literários não tem sido acompanhada por um efetivo interesse pela história ou pela filosofia da ciência. Ser rigoroso e científico para um homem de letras parece corresponder apenas a recolher acriticamente toda uma tradição positivista, e a ignorar o debate epistemológico que entretanto se vai travando. (Prado Coelho, 1982:121).

Como se percebe, a grande crítica de Prado Coelho é contra a concepção tácita de “ciência” e “rigor” que permearia, a partir do campo filológico, “todas as tentativas para uma apreensão rigorosa do fenômeno da literatura”. O autor reprova a negligência, no âmbito dos Estudos Literários, para com a reflexão epistemológica em seus desenvolvimentos mais recentes, negligência essa por ele associada à subscrição acrítica da tradição positivista observada entre os “homens de letras”.

Essa crítica, em seus termos gerais, consideramos-lhe justa, haja vista a termos tomado logo no início do presente capítulo como “elemento provocador” de nossa incursão pela epistemologia. Observe-se, contudo, que conquanto seja em nome do “debate epistemológico” que Prado Coelho condene as pretensões de rigor e de cientificidade do paradigma filológico, não será em observância ao mesmo que Prado Coelho deliberadamente privilegiará, em sua obra, o paradigma metapsicológico. É assim que à concepção “equivocada” de rigor e cientificidade por ele observada no campo filológico, Prado Coelho oporá não uma *nova concepção* de rigor e cientificidade obtida à luz do referido “debate epistemológico”, mas uma concepção de “não-rigor”, oriunda da leitura de autores que inclui no paradigma metapsicológico, sobretudo Lacan, Blanchot, Deleuze e Derrida.

“Para a compreensão do paradigma metapsicológico”, explica a propósito Prado Coelho (1982:16), “devemos considerar a evolução lacaniana que conduz do Outro entendido como lugar do Simbólico (na linha estruturalista de uma lógica do Ideal) para o *pequeno outro*, entendido como objeto sempre parcial, *ou resto*, promovendo uma emergência do Real no interior do Simbólico”. Assim sendo: “Na medida em que a experiência estética consiste na *experiência do resto* que resulta do excedente de sentido

em relação à verdade”, afirma Prado Coelho (1982:17), “e na medida em que a psicanálise surge como leitura ou tratamento dos restos, encarados como *sintomas*”, continua, “podemos considerar que o resto é o lugar onde o texto resiste, e o lugar onde o texto resiste é o lugar de *inscrição do sexual*”, conclui. Isso posto, Prado Coelho propõe “um entendimento da prática pedagógica da literatura, não enquanto fixação de uma verdade cultural, mas enquanto alargamento do campo de sentido, das áreas de sensibilidade e da interação comunicativa”. Não estranha, em suma, que logo ao fim do livro, Prado Coelho tenha reinterpretado da seguinte maneira o trajeto então realizado por sua metacrítica:

Partimos de um projeto nítido: do uso sem critérios estabilizados da noção de “paradigma” nos estudos literários, do modo como se poderiam pensar as modalidades desse uso e definir algumas regras do jogo. Mas outros objetos foram (des) figurando este objeto – objeto-infinito, objeto fractal (como diria Serres), objeto-esponja, *objogo* (como dirá Ponge). Ou não será que este trabalho é também um texto de introdução às relações entre literatura e psicanálise, uma crítica do positivismo nos estudos literários, uma análise crítica das condições de ensino da literatura e das implicações políticas dessas condições, um longo comentário à noção de “subjetividade do não-sujeito” de Barthes, um pouco de minha história pessoal, uma introdução ao pensamento de Blanchot, uma homenagem a Barthes, uma análise das obras de Clarice Lispector e Marguerite Duras? (Prado Coelho, 1982:523).

De nossa parte, reponderíamos: trata-se sobretudo de um trabalho de metacrítica que, lançando-se à pesquisa histórica do modo pelo qual dir-se-ia funcionarem os Estudos Literários, o faz de posse prévia da resposta acerca *do que devem e do que não devem* ser os Estudos Literários. É assim que a “crítica do positivismo nos estudos literários” ou a “análise crítica das condições de ensino da literatura e das implicações políticas dessas condições” que aí se desenvolvem são indissociáveis da “introdução às relações entre literatura e psicanálise”, da “introdução ao pensamento de Blanchot” ou da “homenagem a Barthes” que aí são feitas. Trata-se, na verdade, em última instância, de simplesmente contrapor ao elogio positivista do “rigor” o elogio pós-estruturalista do “não-rigor”, passando-se ao largo de uma abordagem verdadeiramente epistemológica do problema – tal qual, como vimos, a oposição que o pensamento anticientificista em geral contenta-se em fazer ao dogma cientificista.

1.3.5. Havíamos dito que, pelos motivos então apresentados, uma TL como gramática a ocupar-se verdadeiramente do *funcionamento* dos Estudos Literários só poderia ser *histórico-crítica*. Ressaltávamos que, como em toda abordagem histórico-crítica do

conhecimento, também aí o grande desafio seria o de estabelecer o critério ou parâmetro epistemologicamente justificável de análise crítica a funcionar como baliza meta-histórica na investigação do desenvolvimento cognitivo no âmbito em questão: o dos Estudos Literários. Os três programas de TL que acabamos de analisar ilustram bem – justamente pelo que, a despeito das evidentes divergências, todos eles têm em comum – aquilo que, a nosso ver, deveria procurar evitar uma abordagem histórico-crítica dos Estudos Literários: os três permitem-se, como vimos, tomar por baliza meta-histórica de sua atividade crítica uma dada concepção *a priori* do que *deva ser* o estudo literário, em conformação a esta ou aquela corrente de pensamento específica no interior do próprio domínio do conhecimento que estão a analisar: (i) uma abordagem da mimesis literária como *produção da diferença a partir da semelhança*, inspirada na *estética do efeito* de W. Iser, no caso de Costa Lima; (ii) uma abordagem “feminista” e “socialista” do fenômeno literário, inspirada numa teoria cultural marxista, no caso de Eagleton; (iii) uma abordagem da experiência estética como *experiência do resto*, inspirada na psicanálise lacaniana e no pós-estruturalismo francês, no caso de Prado Coelho.

Ora, o que aqui nos propomos a fazer é justamente voltarmos-nos ao trajeto cognitivo trilhado pelo pensamento no âmbito dos Estudos Literários ao longo do tempo, procurando apreendê-lo em sua *dinâmica própria*, isentos de qualquer juízo prévio acerca do que deveria ser o estudo da literatura à luz desta ou daquela corrente ou escola arbitrariamente privilegiada, procurando divisar, nessa empreitada, resposta para perguntas as quais, desde o início, têm se nos afigurado fundamentais: (a) teriam os Estudos Literários estabelecido, de fato, em algum sentido, uma ruptura relevante em relação ao senso comum, ao saber espontâneo, ao conhecimento intuitivo acerca da “realidade literária”?; (b) poder-se-ia falar em desenvolvimento nos Estudos Literários tal como o que estamos dispostos a reconhecer no âmbito da produção do conhecimento dito científico?; (c) qual a natureza, afinal, do conhecimento produzido nessa área de estudos? Essas são, acreditamos, as perguntas-chave a que uma análise epistemológica dos Estudos Literários deveria procurar responder. Elas convergem todas, como se vê, para o problema da *descentração* do sujeito do conhecimento literário. Esse, portanto, o cerne da investigação da TL, tal como aqui se a concebe.

Vimos não haver, à luz do princípio construtivista, nem um sujeito cognoscente pré-formado e auto-suficiente, nem um objeto do conhecimento dado e auto-evidente,

sendo todo conhecimento fruto de uma *dupla construção progressiva*, de uma *elaboração solidária* do sujeito e dos objetos. Vimos, igualmente, que uma epistemologia verdadeiramente construtivista ocupar-se-ia justamente do modo como se dá essa dupla construção progressiva, essa elaboração solidária do sujeito e dos objetos nas diversas disciplinas e domínios do saber humano ao longo de sua história, tomando por baliza meta-histórica nessa sua empreitada tão somente o que chamamos de *a demanda por descentração*, ou seja, a idéia de que numa perspectiva construtivista o que dir-se-ia diferenciar o conhecimento dito científico do conhecimento dito comum é exatamente o caráter *descentrado*, ou, antes, o *esforço de descentração* do primeiro em oposição ao caráter *centrado* do segundo. Nesse sentido, a TL que estamos aqui a entrever haveria de ocupar-se (a) do modo pelo qual o *sujeito do conhecimento literário* houve de forjar, ao longo do tempo, por meio de sua experiência com seu objeto de estudo, o próprio *objeto do conhecimento literário*, (b) procurando divisar, além do mais, em que medida esse processo de construção do conhecimento literário, por meio da dialética entre um sujeito e um objeto do conhecimento literário, houve de configurar-se, ao longo do tempo, como mais ou menos *descentrado*. Esse, portanto, o escopo de nossa análise epistemológica dos Estudos Literários.

À luz de uma teoria epistemológica como a de Thomas Kuhn, dir-se-ia que cada um dos “paradigmas” que se sucederam no âmbito dos Estudos Literários ao longo do tempo acabou por forjar uma concepção única e irreduzível do *objeto* dos Estudos Literários – p. ex.: a “literatura-emoção” ou a “literatura-imitação” ou a “literatura-expressão” ou a “literatura-linguagem” –, concepção essa *incomensurável* em relação tanto à que lhe precedeu quanto à que lhe sucedeu. Haveremos de analisar, na verdade, não apenas o modo como uma tal concepção é discursivamente construída pelo sujeito do conhecimento literário, em conformação a este ou aquele suposto paradigma dos Estudos Literários, mas também, e sobretudo, o tratamento que dir-se-ia dispensado, pelo sujeito do conhecimento literário no interior dos vários supostos paradigmas aí entrevistados, ao que Fokkema (1995:427) chamou de a “questão mais complexa que encontramos no domínio das letras e das ciências humanas em particular”, a saber: o problema da *distinção* entre “o sujeito que examina” e “o objeto analisado”.

Vimos que o *egocentrismo epistemológico* definir-se-ia justamente por um estado de *centração cognitiva* – caracterizado, basicamente, pela ausência de uma *consciência-*

de-si – em que o sujeito do conhecimento tenderia a tomar como única realidade existente e possível a que aparece à própria percepção. Assim sendo, ainda que não venhamos a tomar, em nossa análise histórico-crítica dos Estudos Literários, a descentração do sujeito cognoscente como um fenômeno *necessário*, haveremos de tomá-la como essencialmente *positiva* e *desejável* à medida que se revelar *possível*. Em outras palavras: advogaremos a descentração do sujeito do conhecimento literário onde quer que ela se mostre possível, e nisso residirá, aliás, o caráter propriamente *interno* de nossa análise epistemológica, ou seja, o caráter de contributo direto dos seus resultados para um eventual desenvolvimento futuro dos próprios Estudos Literários.

Isso posto, será preciso matizar, antes de mais nada, a própria expressão “Estudos Literários”, aí distinguindo duas vertentes básicas de investigação literária, distintas exatamente no que se refere ao modo como em cada uma delas encontra-se definido o *escopo* da investigação literária. É Dolezel (1990:9) quem nos lembra a propósito “que a ligação com a literatura na cultura ocidental, desde a sua origem na Grécia antiga, seguiu duas tradições distintas, paralelas, mas que frequentemente se confundem: uma chamada *crítica* e a outra, *poética*”. Ainda de acordo com Dolezel (1990:9), a primeira seria “uma atividade axiológica e judicativa que integra e reintegra as obras literárias no sistema de uma cultura”, ao passo que a segunda seria “uma atividade cognitiva que reúne conhecimentos sobre literatura e os incorpora num quadro de conhecimentos mais vasto adquirido pelas ciências humanas e sociais”. Em suma: “Para a crítica a literatura é um objeto de avaliação, para a poética um objeto de conhecimento”.

De nossa parte, suspendendo o juízo de valor que parece haver na negação, por Dolezel, do caráter propriamente *cognitivo* da atividade crítica, diríamos que tanto a crítica quanto a Poética são formas de *conhecimento* da literatura, mas que enquanto a primeira inclina-se para uma concepção de literatura como *acontecimento* ou *singularidade*, e busca responder, em última instância, a pergunta pelo que faz, de fato, *desta* ou *daquela* obra específica, uma boa ou má obra literária, a segunda, por sua vez, caracteriza-se por subordinar toda suposta singularidade ou idiosincrasia das manifestações literárias particulares à demanda pela *generalidade* e *sistematicidade* do fenômeno literário em si, buscando, dessa forma, responder à pergunta pelo que, de fato, torna *literárias* as obras que assim consideramos – seu objeto não é, portanto, a obra literária mas a *literariedade* das obras ditas literárias. A retomar a célebre distinção

epistemológica, formulada por Windelband,³⁸ entre disciplinas *idiográficas* – ou que visam ao único, ao não-repetido – e disciplinas *nomotéticas* – ou que visam ao estabelecimento de leis abstratas de eventos e processos repetíveis –, tratar-se-ia de vincular a crítica ao primeiro grupo e a Poética ao segundo.

A cada uma dessas duas vertentes básicas da pesquisa literária dedicaremos os dois capítulos seguintes do presente trabalho, submetendo-as, cada qual por sua vez, a uma análise epistemológica histórico-crítica nos termos acima definidos. Haveremos de nos servir, para tanto, das já citadas obras de metacrítica, e de outras tantas mais, à medida que possam, todas elas, auxiliar-nos na compreensão do modo como o conhecimento literário veio a ser construído nos âmbitos da crítica e da Poética ocidentais ao longo de sua história, bem como do nível de descentração eventualmente alcançado pelo sujeito do conhecimento literário em cada um dos dois domínios citados.

³⁸ Cf. referência e comentário em Nagel (1976:25-29).

2. DO CONHECIMENTO LITERÁRIO (I): ENSAIO DE EPISTEMOLOGIA DA CRÍTICA

“A crítica viveu até os nossos dias o dilema de não se querer senão objetiva e de o reconhecer impossível.” (Casais Monteiro, 1961:50).

“É raro encontrar-se em um crítico (de arte ou de literatura) a indagação do que ele precisamente faz. Como se a crítica se autolegitimasse.” (Costa Lima, 2000:13).

“Devemos recordar-nos de que a crítica é tão inevitável como a respiração.” (Eliot, 1968:189).

2.1. Para uma crítica da razão crítica

2.1.1. Vimos, com Dolezel, caracterizar-se a crítica por ser uma atividade *axiológica e judicativa*, isto é, uma atividade de *valoração e avaliação* das obras literárias. A julgar pelo que afirmam outros autores que se voltaram para o problema, dir-se-ia tratar-se de uma definição justa, porém incompleta. “Por crítica literária compreendo um discurso sobre as obras literárias que acentua a experiência da leitura”, diz-nos, a propósito Compagnon (2001:21-22), “que descreve, interpreta, avalia o sentido e o efeito que as obras exercem sobre os (bons) leitores [...]. A crítica aprecia, julga; procede por simpatia (ou antipatia), por identificação ou projeção”. Segundo o teórico francês, portanto, a crítica não apenas *aprecia e julga como descreve, interpreta, avalia o sentido e o efeito* das obras literárias. Também para Álvaro Lins, “está claro que não se deve tomar o julgamento como sendo a crítica, em si mesma, ou como seu elemento principal. Ela tem duas faces: a interpretação e o julgamento”. (Lins, 1967:112). “Aí estão os dois degraus da crítica. Enquanto a interpretação é a sua fonte criadora, o julgamento é a justificação da sua existência dentro do fenômeno literário”, conclui Lins (1967:112) a respeito.

Dessa forma, poder-se-ia definir, grosso modo, a crítica literária, como uma atividade que se estrutura sobre dois eixos epistemológicos básicos: o da demanda pela especificação do *sentido* de um texto determinado e o da demanda pela determinação do

valor do mesmo. A crítica literária acumularia, assim, as funções de interpretar e/ou explicar uma dada obra literária – donde o que poderíamos chamar seu caráter *interpretativo-explicativo* – bem como de julgar e/ou valorar essa mesma obra – donde o que poderíamos chamar seu caráter propriamente *judicativo-axiológico*. Eis o que estaríamos dispostos a tomar por uma *definição mínima* da crítica literária.

Isso posto, perguntamo-nos: à medida que interpretação/explicação, por um lado, avaliação/valoração, por outro, não são atributos exclusivos da crítica literária profissional ou especializada, por assim dizer, mas integram, igualmente, em níveis diversos, as práticas ditas leigas ou não-especializadas de leitura e difusão das obras literárias – por exemplo, as “meramente” jornalísticas –, o que diferenciaria, afinal, de um ponto de vista epistemológico, a primeira das segundas? Vejamos o que um escritor atento à problemática crítica como Robbe-Grillet nos tem a dizer sobre o assunto:

A crítica é uma coisa difícil, num certo sentido bem mais que a arte. Enquanto que o romancista, sem ter de estar sempre procurando compreender as escolhas que faz, e que o leitor comum se contenta com saber se ele é tocado ou não pelo livro, se o livro lhe diz respeito ou não, se gosta ou não dele, se o livro lhe traz alguma coisa, supõe-se que o crítico dê suas razões para tudo isso: deve dizer com exatidão aquilo que o livro traz, dizer porque gosta dele, fazer incidir sobre ele juízos absolutos de valor. (Robbe-Grillet, 1969:96).

Em suma: enquanto o leitor comum contentar-se-ia em criticar *intuitivamente* uma obra – isto é, em dizer, com base num saber tácito puramente intuitivo, *o que lhe traz e como lhe parece* um dado livro –, do crítico propriamente dito esperar-se-ia que *justificasse racionalmente* essa operação, imbuindo-a de uma exatidão de todo ausente da crítica meramente intuitiva do leitor comum. O que Robbe-Grillet está aí a entrever é justamente, diríamos, a necessidade de o crítico desenvolver uma *consciência-de-si* que o permita afastar-se e diferenciar-se do espontaneísmo do senso comum, em conformação, aliás, à definição de Paul de Man de que os críticos seriam “um tipo particularmente autoconsciente e especializado de leitor”. (de Man, 1971:VIII). Assim sendo, em que sentido, afinal, haveria de desenvolver-se a autoconsciência do crítico especializado?

2.1.2. “A crítica literária”, observa, a propósito, Roger (2002:7), “é uma prática singular de leitura que inclui sempre uma concepção, mesmo que inconsciente ou implícita, do que se chama de ‘a literatura’. Assim, saber o que é e o que vale um texto nunca é um

dado, e sim decorre de uma atividade complexa e necessariamente situada”. Não haveria nada, em outras palavras, como um acesso direto ou imediato ao “que é” ou ao “que vale” um dado texto literário, isto é, ao *sentido* ou ao *valor* desse texto, por pautar-se invariavelmente a atividade crítica, qualquer que seja ela, por uma dada “teoria literária” *a priori*, isto é, por uma dada concepção *a priori* de *literatura*. Compagnon (2001:25), como vimos, ressalta, por sua vez, que toda abordagem literária assume mais ou menos implicitamente uma posição em relação a um conjunto mínimo de perguntas, o qual definiria uma certa idéia de *literatura*, a saber: (i) o que é *literatura*?; (ii) qual a relação entre *literatura* e *autor*?; (iii) qual a relação entre *literatura* e *realidade*?; (iv) qual a relação entre *literatura* e *leitor*?; (v) qual a relação entre *literatura* e *linguagem*? Dir-se-ia que justamente a posição assumida, explicitamente ou não, em relação a tais questões, é o que constitui os parâmetros conceituais, ou a *teoria* a orientar a atividade crítica.

No hoje clássico *The mirror and the lamp* (1953), o teórico norte-americano M. H. Abrams distinguia quatro elementos que “na situação total de uma obra de arte, são discriminados e salientados, através de um ou outro sinônimo, em quase todas as teorias que visam a ser compreensivas”: a *obra*, o *artista*, o *universo* e o *público*. (Abrams, 1971:6). Note-se que, tecnicamente, trata-se justamente das quatro categorias destacadas por Compagnon, nessa ordem: a *linguagem* (ou a materialidade da *obra*), o *autor*, a *realidade*, o *leitor*. Abrams formularia, então, à luz dessa distinção, a tese de que se, por um lado, as teorias críticas em geral levam em conta, pelo menos em alguma medida, todos os quatro elementos citados, quase todas elas apresentam, por outro, uma evidente orientação em direção a apenas um deles. Assim, todo crítico tenderia “a derivar de um desses termos suas principais categorias de definição, classificação e análise de uma dada obra de arte, bem como os principais critérios a partir dos quais julgar o valor da mesma”. (Abrams, 1971:6).

Ora, se se atribui, de fato, à crítica, a dupla função de responder tanto pela demanda do sentido quanto pela demanda do valor das obras ditas literárias, é preciso reconhecer que a *toda* crítica subjazeria, com efeito, mais ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente, tanto um dado parâmetro explicativo/interpretativo quanto um dado parâmetro judicativo/axiológico. A fiarmo-nos pela tese formulada por Abrams, ambos os referidos parâmetros da atividade crítica seriam derivados de uma dada concepção de *obra literária* a privilegiar um dos quatro elementos supracitados: a

própria obra (ou a linguagem), o artista (ou o autor), o público (ou o leitor), o universo (ou a realidade). Ao sistema formado pela concepção de obra literária e pelos parâmetros de análise dela derivados então adotados por um dado crítico, chamaremos de a *teoria crítica* desse dado crítico. Isso posto, diríamos que o foco da TL tal como aqui a concebemos haveria de recair, no que diz respeito à crítica literária, justamente no modo como vieram a se articular, ao longo do tempo, as diversas teorias críticas que caracterizaram os Estudos Literários no Ocidente. O próprio Abrams nos oferece, aliás, um primeiro esboço de análise nesse sentido:

(1) Abrams (1971:8) chama de orientação *mimética* à tendência em se explicar a arte como *essencialmente uma imitação de aspectos do universo*, e afirma a respeito da mesma, tratar-se, provavelmente, da “mais primitiva teoria estética”. O paradigma mimético em crítica literária remontaria a Platão e a Aristóteles – de cuja *Poética* dir-se-ia seu principal alicerce – e teria se difundido e consolidado no decorrer de mais de dois mil anos de existência, da Grécia clássica ao neoclassicismo setecentista europeu, até seu colapso com o advento do romantismo. A esse respeito lembra-nos o autor que:

“Imitação” continuou a ser um item proeminente no vocabulário crítico por um longo tempo depois de Aristóteles – na verdade, até o século dezoito. A importância sistemática dispensada ao termo diferiu muito de crítico para crítico; os objetos no universo que a arte imita, ou deveria imitar, foram variavelmente concebidos quer como reais quer como ideais em algum sentido; e, no primeiro caso, houve a tendência em se substituir a “ação” aristotélica como o principal objeto de imitação por elementos como o caráter ou o pensamento humanos, ou, mesmo, coisas inanimadas. Mas particularmente depois da redescoberta da *Poética* e do grande *boom* da teoria estética na Itália do século dezesseis, quando quer que um crítico era levado a se ocupar dos fundamentos e a formular uma definição compreensiva de arte, tal formulação usualmente incluía a palavra “imitação”, ou ainda um daqueles termos paralelos que, quaisquer que sejam as diferenças que impliquem, apontam todos para a mesma direção: “reflexo”, “representação”, “simulação”, “fingimento”, “cópia” ou “imagem” (Abrams, 1971:11);

(2) ainda assim, Abrams acredita ser possível identificar na crítica pós-renascentista se não uma ruptura frente à orientação mimética pelo menos uma crescente subordinação da mesma à tendência em se conceber a arte e a literatura em função dos *efeitos* que produzem – ou “deveriam” produzir – *sobre o público*. À orientação crítica que “olha para a obra de arte sobretudo como um meio para se atingir um fim, um instrumento para se conseguir alguma coisa, e julga seu valor de acordo com o seu êxito em atingir tal objetivo”, Abrams (1971:15) chama de *pragmática*, e

afirma que avaliada à luz de sua abrangência temporal – da Roma de Horácio ao século XVIII europeu – e do número de seus adeptos, reconhecer-se-ia tratar-se da “principal atitude estética do mundo ocidental”. (Abrams, 1971:21). Mais interessa, contudo, a Abrams, o modo pelo qual a crescente subordinação, no âmbito da crítica pós-renascentista, do suposto caráter mimético da arte à sua alegada função de “ensinar e deleitar” um dado público acabou por dar origem ao edifício da preceptística neoclássica, com seu intrincado sistema de máximas, regras e condutas:

A ênfase nas regras e máximas artísticas é típica de toda crítica que funda a si mesma na demanda de uma audiência, e isso sobrevive ainda hoje nas revistas e manuais dedicados a ensinar autores novatos “como escrever histórias que vendem”. Mas os manuais baseados no mínimo denominador comum do moderno público consumidor não passam de caricaturas grosseiras dos complexos e sutilmente racionalizados ideais neoclássicos de arte literária. Durante o início do século dezoito, o poeta poderia contar, confidencialmente, com o gosto treinado e o conhecimento especializado de um círculo limitado de leitores [...], enquanto que, no âmbito da teoria, mesmo as vozes dos melhores juízes contemporâneos estavam subordinadas à voz dos séculos. Alguns críticos neoclássicos estavam também convictos de que as regras da arte, apesar de derivadas empiricamente, eram validadas, em última instância, em conformação à estrutura objetiva de normas cuja existência garantia a ordem racional e a harmonia do universo. Mais especificamente, tal como John Dennis explicitou o que estava freqüentemente implícito, a Natureza “não é nada além da Regra, da Ordem e da Harmonia que encontramos na Criação visível”; logo “a Poesia, que é uma imitação da Natureza”, deve demonstrar as mesmas propriedades (Abrams, 1971:17);

(3) isso posto, Abrams nos lembra que se, de fato, durante quase todo o setecentos europeu, a inventividade e a imaginação do poeta foram concebidas como estritamente atreladas aos “materiais” de que o mesmo dispunha sobre o universo externo e os modelos literários que *deveria* imitar, pelo final do mesmo período já se anunciava uma ruptura paradigmática em relação a esse estado de coisas por meio da gradual mudança de foco, no âmbito da criação e da crítica, em direção a parâmetros como o “gênio natural do poeta”, a “imaginação criativa” e a “espontaneidade emocional”. À orientação crítica, nascida com a revolução romântica, em que “o próprio artista se torna o elemento central a gerar tanto o produto artístico quanto os critérios a partir dos quais julgar tal produto”, Abrams chama de orientação *expressiva*. A abordagem expressiva da obra de arte é tomada por Abrams como o traço distintivo do romantismo literário enquanto paradigma: o autor insiste, para além da tese de que houve “romantismos” e, não, um único movimento coeso, no argumento de que “o persistente recurso ao poeta para explicar a natureza e os critérios da poesia” seria o elemento a confirmar a

“unidade em meio à variedade”. (Abrams, 1971:7). Ele sumariza da seguinte forma a tendência central do paradigma expressivo em crítica literária:

Uma obra de arte é essencialmente o interno feito externo por meio de um processo criativo operando sob o impulso do sentimento e corporificando o produto combinado das percepções, pensamentos e sentimentos do poeta. Assim, a fonte primária e a temática de um poema são os atributos e ações da própria mente do poeta; os aspectos do mundo externo são tomados como convertidos em fatos para a poesia apenas por meio dos sentimentos e operações da mente do poeta (Abrams, 1971:22);

(4) as três orientações críticas até aqui referidas – a mimética, a pragmática e a expressiva – têm em comum o procedimento que Abrams (1971:7) define como “explicar a obra de arte principalmente relacionando-a a outra coisa: o universo, o público ou o artista”. Seria preciso reconhecer, contudo, segundo o autor, a existência de uma quarta orientação da crítica literária ocidental, que “considera a obra de arte em isolamento quanto a todos esses pontos externos de referência, analisa-a como uma entidade auto-suficiente constituída por suas partes em suas relações internas, e intenta julgá-la somente por critérios intrínsecos a seu próprio modo de ser”. (Abrams, 1971: 26). A essa orientação, Abrams chama de *objetiva*, e a seu respeito afirmava ele, naquele longínquo início dos anos 1950, que

[...] com diferentes ênfases e adequações, e numa grande variedade de contextos teóricos, a abordagem objetiva da poesia tornou-se um dos mais proeminentes elementos da crítica inovadora das duas ou três últimas décadas. O dictum de T. S. Eliot, de 1928, de que “quando consideramos poesia devemos considerá-la primordialmente como poesia e não como outra coisa” é amplamente aceito, ainda que a crítica do próprio Eliot afaste-se por vezes desse ideal; e ele é freqüentemente conjugado com o verso-aforismo de McLeish, “Um poema não deve significar, mas ser”. A sutil e incisiva crítica da crítica dos Neo-Aristotélicos de Chicago e sua defesa de um instrumento adaptado para lidar com a poesia enquanto tal têm sido muito efetivas no que se refere a um mesmo fim. Em sua “crítica ontológica”, John Crowe Ransom tem chamado a atenção para “a autonomia da obra em si mesma como existindo para seu próprio bem”; campanhas têm sido organizadas contra “a heresia pessoal”, “a falácia intencional” e “a falácia afetiva”; o muito influente manual *Teoria da Literatura*, escrito por René Wellek e Austin Warren, propõe que a crítica lide com um poema *qua* poema, independentemente de fatores “extrínsecos”; e visões semelhantes têm sido expressas, com freqüência crescente, não apenas em nossos jornais literários mas em nossos jornais escolares. Na América, pelo menos, certa forma do ponto de vista objetivo já foi longe o bastante para substituir seus rivais como o modo reinante de crítica literária. (Abrams, 1971:28).

É sem dúvida bem mais evidente para o leitor contemporâneo de *The mirror and the lamp* a importância e a verdadeira dimensão alcançadas pela “orientação objetiva” da crítica literária ao longo da segunda metade do século XX para além das então

ousadas invectivas dos *new critics* contra a crítica expressiva de base romântica, especialmente com o advento da *nouvelle critique* de inspiração estruturalista na França dos anos 1960/70.³⁹ Não apenas isso, mas é também suficientemente evidente para esse leitor o modo como a própria orientação a que nos referimos houve de ser preterida, ao longo das últimas décadas, em nome de novas orientações críticas as quais limitam-se, em larga medida, e em níveis diversos, a reabilitar o “autor”, a “realidade” e o “leitor”. Seja como for, o que nos importa, realmente, aqui, à luz de um panorama histórico como o que nos oferece Abrams, é a questão pela medida em que dir-se-ia observar ou não no percurso então descrito verdadeiros *saltos qualitativos* na passagem de uma orientação ou paradigma crítico a outro – avaliação que o próprio Abrams, como se vê, exime-se de fazer.

Todorov, numa visada retrospectiva, em meados dos anos 1980, sobre o desenvolvimento dos Estudos Literários ao longo do século XX, formulava, a propósito, a seguinte indagação:

Não se poderia, por exemplo, observar em crítica literária uma evolução, paralela àquela de outras ciências humanas, do interesse pela inscrição histórica de uma obra ao interesse por sua organização interna – evolução que não passa de um deslocamento de ênfase, mas que se produziu, mais ou menos simultaneamente, em quase todos os países europeus, e que, por isso, não seria desprovida de significação? (Todorov, 1984:160).

Apropriemo-nos da questão, ampliando-a, nos seguintes termos: em que medida a sucessão de orientações ou paradigmas teóricos na história da crítica ocidental teria implicado um efetivo *desenvolvimento cognitivo* do domínio em questão, no sentido de uma *descentração* do conhecimento produzido nesse domínio, e em que medida não teria passado de um mero “deslocamento de ênfase”, desprovido, enquanto tal, de verdadeira significação epistemológica? Essa é, diríamos, a grande questão de que, em linhas gerais, nos ocuparemos neste capítulo. Voltando-nos, então, às principais orientações ou paradigmas da crítica ocidental até o que se consideraria o colapso da orientação objetiva de que nos fala Abrams – tomando, pois, o pós-estruturalismo francês como um *limiar* –, haveremos de nos perguntar em que medida houve ou não de desenvolver-se, aí, ao longo do tempo, uma genuína consciência-de-si por parte do

³⁹ O próprio Abrams, aliás, haveria de se envolver, mais tarde, numa querela com os epígonos norte-americanos do estruturalismo e do pós-estruturalismo franceses. Cf., a propósito, Abrams (1989).

sujeito da atividade crítica, a qual viesse a possibilitar uma descentração do conhecimento literário nesse domínio.

Ora, vimos em que termos toda crítica há de pressupor uma dada *teoria crítica*, a incluir, no mínimo: (a) uma dada concepção de literatura, (b) parâmetros determinados de explicação/interpretação da obra literária, (c) parâmetros determinados de avaliação/valorização da obra literária. É justamente sobre o modo como as teorias críticas diversas vieram a ser articuladas no interior das orientações ou paradigmas diversos da crítica literária ocidental em sua história que haveremos de voltar nosso foco ao longo deste capítulo, sobretudo no intuito de divisar o nível de consciência-de-si então desenvolvido pelo sujeito crítico em cada um dos casos analisados, ou seja, o nível de consciência desenvolvido pelo sujeito crítico, na articulação de sua teoria crítica, seja, num primeiro momento, em relação à própria *existência* de uma dada teoria crítica a orientar *toda* atividade crítica – e é preciso lembrar, a esse respeito, que os autores anteriormente citados apontam para o caráter eminentemente *implícito* ou mesmo *inconsciente* da teoria na atividade crítica –, seja, num segundo momento, em relação à necessidade – que se segue, aliás, daquele primeiro reconhecimento – de se *justificar* a contento a própria teoria crítica que se vem a adotar, no sentido de que ela possa prever satisfatoriamente tanto a *experiência crítica* em si, quanto sua própria *reforma* à luz dessa mesma experiência.

São esses, pois, os termos a partir dos quais haveremos de verificar o nível de descentração do conhecimento eventualmente alcançado pela crítica literária ocidental em sua história; consideraremos como índice máximo de *centração* do conhecimento nesse âmbito a postura cognitiva caracterizada por tomar seja o objeto da atividade crítica, seja a própria atividade crítica por *auto-evidentes*, “como se a crítica se autolegitimasse” – para usar as palavras de Costa Lima que erigimos em epígrafe. Insistimos, além do mais, que a descentração cognitiva será por nós aqui tomada não como *telos* necessário do domínio a que nos propomos analisar epistemologicamente, mas como baliza crítica para essa análise, orientando-nos que estamos pela idéia de que a descentração afigura-se de fato positiva e desejável, apenas *à medida que se revela possível*.

2.2. Percursos da teoria crítica ocidental

2.2.1. O império retórico

2.2.1.1. Necessário fosse estabelecer uma hierarquia entre as diversas rupturas identificadas no âmbito dos modernos Estudos Literários, e haveríamos de colocar no topo, em consonância com um certo senso comum a respeito, a própria ruptura que nos induz a falar em *modernos* Estudos Literários, sendo que a modernidade em questão concebe-se menos como nova configuração do velho do que como pretensa instauração absoluta do novo. Compagnon chega a tomá-la, como vimos, como condição de possibilidade da própria TL: “Descritiva, a teoria da literatura é, pois, moderna: supõe a existência de estudos literários, instaurados no século XIX, a partir do romantismo”. (Compagnon, 2001:20).

“Com o romantismo”, lembra-nos Wellbery (1998:22), “surgiu o conceito de literatura que ainda hoje dá forma à organização das disciplinas dentro da universidade. A literatura tornou-se literatura imaginativa, um campo autônomo do discurso, dotado de leis e história internas únicas”. Sintomática da importância que se costuma atribuir, nesse sentido, à chamada revolução romântica, é a praxe de se lhe tomar como equivalente estética da reviravolta política e social implicada pela Revolução Francesa. Um historiador como Hobsbawm (1986:280), por exemplo, chega mesmo a tomar o romantismo como grande exemplo da capacidade que “as artes de uma pequena minoria social” têm de “fazer ecoar o trovão dos terremotos que abalam toda a humanidade”.⁴⁰ Assim sendo, tal como o grande “terremoto” de 1789 acabou por engendrar a estrondosa derrocada de todo um antigo regime político, social e cultural na França e na Europa Ocidental como um todo, também a revolução romântica – eco artístico desse mesmo terremoto – teria promovido a queda do que se aceitaria de bom grado chamar de *ancien régime* da arte e da literatura ocidentais.

⁴⁰ A esse respeito, o autor esclarece que “em um sentido estrito, o romantismo surgiu como uma tendência militante e consciente das artes, na Grã-Bretanha, França e Alemanha, por volta de 1800 (no final da década da Revolução Francesa), e em uma área bem mais ampla da Europa e da América do Norte depois da batalha de Waterloo. Foi precedido antes da Revolução (principalmente na Alemanha e na França) pelo que tem sido chamado de ‘pré-romantismo’ de Jean Jacques Rousseau, e a ‘tempestade e violência’ dos jovens poetas alemães. Provavelmente, a era revolucionária de 1830-1848 assistiu à maior voga europeia do romantismo. No sentido mais amplo, ele dominou várias das artes criadoras da Europa, desde o começo da Revolução Francesa”. (Hobsbawm, 1986:280).

Isso posto, não estranha a praxe de se condicionar a modernidade dos Estudos Literários à própria invenção do *literário* pelo romantismo, tomada, assim, como uma espécie de marco-zero a permitir a institucionalização de uma verdadeira rasura de todo e qualquer discurso que anteriormente tenha tomado a “literatura” como objeto. Um autor como Erich Auerbach, por exemplo, acaba por sintetizar da seguinte maneira o que julga poder tomar sob a denominação generalizante de “antiga crítica estética”:

A antiga crítica estética, que dominou desde a Antiguidade greco-romana até o fim do século XVIII, foi dogmática, absoluta e objetiva. Ela se perguntava que forma uma obra de arte de um determinado gênero, uma tragédia, uma comédia, uma poesia épica ou lírica, devia ter para ser perfeitamente bela; tendia a estabelecer, para cada gênero, um modelo imutável, e julgava as obras segundo o grau com que se aproximavam desse modelo; procurava fornecer preceitos e regras para a poesia e para a arte da prosa (Poética, Retórica) e encarava a arte literária como a imitação de um modelo – modelo concreto se existisse uma obra ou um grupo de obras (“a Antiguidade”) consideradas perfeitas – ou modelo imaginado, se a crítica platonizante exigisse a imitação da idéia do belo, que é um dos atributos da divindade. (Auerbach, 1972:27).

Seja como for, para que se possa avaliar, afinal, a natureza e o alcance da referida ruptura perpetrada pela instauração da “episteme” romântica no estudo da literatura, necessária se faz uma caracterização do modo de articulação da teoria crítica no período dominado pelo que Abrams chamou de orientações mimética e pragmática da crítica literária – que coincide, aliás, com o período dominado pelo que Auerbach chamou acima de “antiga crítica estética” –, e que compreende, a despeito da negligência com que normalmente é tratado pelas histórias da crítica em geral, mais de dois mil anos de conhecimento produzido sobre os “belos discursos”.

2.2.1.2. “Antes das últimas décadas do século XVIII”, ressalta Wellbery (1998:22), “o conceito de literatura cobria praticamente toda a escrita; o alcance de sua aplicação tornava-se possível em função da unidade que ligava toda a doutrina retórica, que governava toda a produção verbal”. Com efeito, a retórica afigura-se não apenas como “o primeiro testemunho, na tradição ocidental, de uma reflexão acerca da linguagem” (Todorov, 1977b:81), mas também como o de maior duração e amplitude. Wellbery (1998:12) define-a, a propósito, como a “tradição da arquitetura do discurso e do adorno” a dominar “a produção, interpretação, ensino e transmissão de discurso e escrita na Europa da antigüidade ao Iluminismo e ao período romântico”, e Barthes (1987:20-23), ao falar de “práticas retóricas” a compreender tanto uma *técnica*, quanto um *ensino*,

uma *ciência*, uma *moral*, uma *prática social* e uma *prática lúdica*, lembra-nos que o império retórico foi “mais vasto e mais tenaz que qualquer império político, pelas suas dimensões, pela sua duração”:

[...] a retórica – sejam quais forem as variações internas do sistema – reinou no Ocidente durante dois milênios e meio, de Górgias a Napoleão III; pense-se em tudo que, imutável, impassível e como que imortal, ela viu nascer, passar e desaparecer, sem se emocionar e sem se alterar: a democracia ateniense, as realezas egípcias, a República romana, o Império romano, as grandes invasões, o feudalismo, o Renascimento, a monarquia, a Revolução Francesa; ela digeriu regimes, religiões, civilizações; moribunda desde o Renascimento, dura ainda três séculos antes de morrer; e ainda não temos a certeza de que esteja morta.

Passemos, assim, a um breve esboço analítico do desenvolvimento da disciplina ao longo dos séculos, enfatizando justamente a cisão – de suma importância para a problemática da crítica literária aqui abordada – entre a retórica antiga, de base aristotélica, e a retórica dita clássica, pós-aristotélica, que ganha corpo durante a Idade Média e se consolida e institucionaliza no sistema humanista de ensino da Europa da Idade Moderna.⁴¹

(1) “A retórica surge como instrumento reivindicatório de direitos espoliados” (Tringali, 1988:38). Com a deposição dos tiranos Gelão e Hierão, na Sicília (Magna Grécia) do século V a. C., instauram-se inúmeros processos de reintegração de posse de propriedades outrora tomadas indevidamente por ambos, mobilizando-se, com isso, júris populares diante dos quais tornava-se necessário, para fins de convencimento, “ser eloquente”. “Esta eloquência, ao participar simultaneamente da democracia e da demagogia, do judicial e do político (aquilo a que se chamou a seguir o *deliberativo*), constitui-se rapidamente em objeto de ensino”. (Barthes, 1987:23). Empédocles, Córax e Tísias tornam-se os primeiros professores da nova disciplina, sendo que o primeiro tratado de retórica de que se tem notícia deve-se aos dois últimos;

(2) Górgias, discípulo de Empédocles e Tísias, leva a retórica para Atenas, onde a mesma se consolida por obra dos sofistas, em cujas escolas passa-se a ensinar como fazer “belos discursos” independentemente do assunto ou da natureza da causa em questão; vislumbra-se, aí, o limiar da prosa artística ou “literária”;

(3) contra a práxis retórica de Górgias e dos sofistas, à qual considera iníqua, pois negligente para com a Verdade, Platão delineia um novo projeto retórico: (a) condena,

⁴¹ Haveremos de nos basear, para tanto, sobretudo em Barthes (1987:19-94) e Tringali (1988).

antes de mais nada, o ensino da técnica de persuasão *independentemente* do conteúdo discursivo, pois, para ele, “a persuasão depende do conteúdo, o conteúdo salva ou condena a persuasão” (Tringali, 1988:39); (b) reclama a substituição do mero orador pelo sábio, locutor verdadeiramente avalizado; (c) toma por inadmissível a defesa indiferente tanto do justo quanto do injusto, como fazem os sofistas: a retórica deve subordinar-se por completo à Dialética, ou suprema ciência do Bem, da Justiça, da Verdade, do Amor. É nesse sentido que Barthes (1987:25-26) chama a retórica platônica de *erotizada*, verdadeiro “diálogo de amor”, e que Tringali (1988:39) nos lembra que Platão, “para combater os abusos dos sofistas, radicaliza e desnatura a essência da Retórica e o que intenta pôr no lugar dela, já é outra coisa”;

(4) às objeções de Platão à retórica, Aristóteles “responde que o mau uso que se faça de uma coisa não a invalida”. (Tringali, 1988:40). Com o estagirita, a retórica consolida-se como “arte de descobrir, em qualquer questão, os meios de persuadir”. (Tringali, 1988:40). Ele estabelece uma determinada oposição quanto à natureza dos fatos de discurso – patente na distinção observada entre seus dois tratados sobre o assunto, a *Arte Retórica* e a *Arte Poética* – que haveria de instalar-se no cerne mesmo de toda uma tradição retórica subsequente:

[...] a *Technè rhétoriké* trata de uma arte da comunicação quotidiana, do discurso em público; a *Technè poiétikè* trata de uma arte da evocação imaginária; no primeiro caso, trata-se de regular a progressão do discurso, de idéia em idéia; no segundo caso, a progressão da obra, de imagem em imagem: são para Aristóteles duas marchas específicas, duas “*technai*” autônomas; e é a oposição desses dois sistemas, um retórico e outro poético, que, de fato, define a retórica aristotélica (Barthes, 1987:27);

(5) a retórica que floresce em Roma, a partir da conquista da Grécia, permanece, em linhas gerais, aristotélica, como testemunham as obras de um Cícero, de um Quintiliano, de um Denys de Halicarnasso, de um Plutarco, ou do anônimo autor do tratado *Sobre o Sublime*. Seja como for, já nesse âmbito identificam-se as sementes da iminente dissolução da dicotomia-base da retórica antiga (ou aristotélica), dissolução essa a que Barthes chama de “totalização poética”. Anteriormente esboçada por Górgias e os sofistas, a fusão da retórica e da poética numa só *technè* poética, ou “de criação”, toma forma durante a “segunda sofística”, vigente no mundo greco-romano dos séculos II-IV d. C., e consagra-se no vocabulário da Idade Média, “onde as artes poéticas são artes retóricas, onde os grandes retóricos são poetas”. (Barthes, 1987:27). “Esta fusão é

capital”, enfatiza Barthes (1987:27), “pois ela está na própria origem da idéia de literatura”;

(6) a retórica antiga sobrevive, ainda, na Idade Média, devidamente cristianizada e à serviço da pregação e da evangelização; dada a própria conformação, contudo, dos saberes e do ensino nesse período, o domínio retórico, agora parte integrante do *trivium* medieval, ao lado da gramática e da lógica, vê-se cada vez mais reduzido à dimensão de suplemento discursivo de carácter meramente *ornamental*. A reconfiguração humanista da produção e organização do conhecimento na Europa pós-renascentista acaba por consolidar e institucionalizar esse estado de coisas: drasticamente destituída de suas antigas atribuições lógico-argumentativas – assumidas, doravante, sobretudo pelo nascente discurso científico, deliberadamente anti-retórico –, a retórica clássica (ou pós-aristotélica) define-se essencialmente como uma “estilística”: “Persuadir se torna um objetivo secundário e eventual. A retórica se limita, pois, a ser uma *arte de escrever e falar bem*, sobretudo escrever bem, uma *teoria da composição e do estilo*, válida para qualquer que seja o texto”. (Tringali, 1988:105). E se quanto ao ensino do “bem escrever” a retórica afigura-se, aí, inequivocamente triunfante, o fato de que tenha tido o seu domínio irreversivelmente restrito a esse terreno indicia bem o profundo descrédito intelectual de que crescentemente seria vítima no mundo moderno, até seu colapso no século XIX.

Interessa-nos, aqui, particularmente, divisar a natureza e o alcance de dois processos específicos no decorrer dessa longa história da retórica que dizem respeito diretamente a sua estreita relação, ao longo do tempo, com a produção e a recepção poéticas, a saber: os processos de (i) *poetização da retórica* e de (ii) *retorização da poesia*.⁴² Para tanto, voltemo-nos ao problema-chave da dicotomia aristotélica entre o retórico e o poético, alicerce, como vimos, de todo o edifício da retórica antiga:

A dualidade da retórica e da poética reflete uma dualidade no uso do discurso assim como nas situações do discurso. A retórica, já se disse, constitui em primeiro lugar uma técnica da eloquência; a sua importância é a da própria eloquência, isto é, a de engendrar a persuasão. Ora, esta função, por mais ampla que seja a sua extensão, não abrange todos os usos do discurso. A poética, arte de compor poemas, principalmente trágicos, não depende, nem quanto à sua função, nem quanto à situação do discurso, da retórica, arte da defesa, da deliberação, da repreensão e do elogio. A poesia não é a eloquência. Não visa à persuasão mas produz a purificação das paixões do terror e da piedade. Poesia e eloquência delineiam deste modo dois universos do discurso distintos. (Ricoeur, 1983:19).

⁴² Os termos são de Tringali (1988:108).

Ora, o progressivo deslocamento do foco de atenção da retórica da preocupação primordial com a persuasão ao interesse quase exclusivo pelo estilo acabou por engendrar, como vimos, a dissolução da oposição aristotélica entre o retórico e o poético em favor deste último, ou seja, acabou por engendrar uma verdadeira *poetização da retórica*, indissociável de seu próprio desenvolvimento como disciplina ao longo da história. A pervasividade desse processo de poetização é claramente indiciada pelo cada vez maior desequilíbrio observado, principalmente a partir da Idade Média, entre as partes do discurso segundo a retórica antiga – a *inventio* (assunto, argumentos), a *dispositio* (arranjo das partes do discurso), a *elocutio* (escolha e disposição das palavras no discurso), a *pronuntiatio* (enunciação) e a *memoria* (memorização) – em favor de apenas uma delas, a *elocutio*, ponto natural de convergência entre o retórico e o poético:

Na elocução se encontram a Retórica e a Poética. Não interessa que divirjam nos propósitos. A Retórica pretende persuadir, convencendo, comovendo e agradando. Enquanto os poetas se concentram em agradar. Com eles, os oradores aprendem a elaborar os discursos com elegância, com adornos de modo a alcançar efeitos artísticos e persuasivos. A Retórica fica assim na dependência da Poética. (Tringali, 1988:109).

A esse respeito, Todorov (1977b:82) nos lembra ter sofrido a retórica, ao longo de vinte séculos, “várias modificações essenciais”, assim sintetizadas por ele: (i) “perde sua mira pragmática imediata e não mais ensina como persuadir mas sim como fazer um ‘belo’ discurso. Por isso se desinteressa cada vez mais dos gêneros deliberativo, judiciário, etc., para fazer da literatura o seu objeto de predileção”; (ii) “restringe mais e mais seu campo; desaparecem primeiro *pronuntiatio* e *memoria*, depois *inventio* e finalmente *dispositio*; em outros termos, a Retórica vê-se reduzida à exclusiva *elocutio* ou arte do estilo”. Também Genette (1972c:22) nos fala do referido desequilíbrio observado, “aparentemente desde o início da Idade Média”, em meio aos gêneros e às partes do discurso tal como estabelecidos pela retórica antiga. Roussin (1995:175), por sua vez, lembra a mnemotécnica medieval segundo a qual “a gramática ensina a falar corretamente, a retórica elegantemente, a lógica veridicamente”, e ressalta que a partir da reforma de Ramus, no século XVI, a retórica se vê destituída da teoria da argumentação – sendo que a invenção e a disposição são anexadas à lógica – e limitada à elocução e à ação. “Assim amputada de seu componente filosófico e privilegiando a elocução”, conclui Roussin, “a retórica não é mais arte do discurso mas arte do estilo,

acantonando-se essencialmente ao estudo das formas da linguagem ornamentada, às figuras e à ação oratória”.

Com a sua poetização, e a referida dissolução das fronteiras entre o discurso retórico e o poético, a arte retórica restringe drasticamente seu escopo, por um lado, mas amplia consideravelmente, por outro, seu campo de ação: “Ao mesmo tempo em que a Retórica se circunscreve à elocução, ela se generaliza enquanto arte que ensina a bem escrever e falar”. (Tringali, 1988:105). Observa-se, com isso, uma curiosa inversão: “agora os poetas vão à escola dos oradores. A Retórica não só forma o orador como o poeta. Mas a influência vai além, porque o poeta não só adquire a formação literária com os oradores, como deixa a poesia se impregnar de Retórica”. (Tringali, 1988: 109). À poetização da retórica, sucede, portanto, uma *retorização da poesia*. Ora, está-se, aí, como se vê, bem distante da perspectiva aristotélica em que “a tríade *poiêsis-mimêsis-catharsis* descreve de maneira exclusiva o mundo da poesia, sem confusão possível com a tríade *retórica-prova-persuasão*”. (Ricoeur, 1983:20).

Aliás, como nos lembra Tringali (1988:109), já a *Ars Poetica* de Horácio aponta para uma ascendência da retórica em relação à criação poética, e, do ponto de vista prático, Ovídio representa, já, um marco no processo de retorização da poesia, sendo que, bem mais tarde, um autor como Dante haveria de tomar a poesia por “eloquência”. Seja como for, só com o Renascimento, quando a retórica converte-se numa teoria geral da formação literária, subordina-se-lhe completamente a poética enquanto teoria específica da versificação. Em suma, “o conceito de Poética evolui em função do conceito de Retórica”. Ou ainda:

No princípio, a Poética equivale a uma estética rudimentar da criação literária, em verso, em oposição à Retórica que faz uma teoria do discurso persuasivo, em prosa. Aos poucos a Retórica se serve da Poética como instrumento para modelar a prosa artística. Em contrapartida a Poética se retoriza. Quando na Renascença, a Retórica toma o lugar da Poética como teoria geral da criação, a Poética não vai além de uma teoria do verso e do poema. E juntas a Retórica e a Poética formam a antiga teoria da literatura. (Tringali, 1988:109-110).

O *cinquecento* italiano redescobre a *Arte Poética* de Aristóteles, praticamente desconhecida durante a Idade Média, e, com ela, a teoria aristotélica da verossimilhança. A teoria crítica renascentista desenvolve, como nos lembra Lepschy (1988:345), “o princípio de imitação e regras de composição literária inspirada na retórica clássica”. Barthes (1987:46) ressalta que na França da época o texto aristotélico

propriamente dito é pouco conhecido, e que “é através do italianismo que faz sua irrupção na França do século XVII”, sendo que já “a geração de 1630 congrega devotos de Aristóteles”. Acrescenta, ainda, que “a *Poética* traz ao Classicismo francês o seu principal elemento: uma teoria do verossímil; ela é o código da ‘criação’ literária, de que os teóricos são os autores e os críticos”. Visualiza-se, com isso, o modo como a subordinação, nesse âmbito, do princípio aristotélico da imitação à configuração do bem escrever prescrito pela retórica clássica acabou por redundar no conjunto de regras e normas constituintes do edifício da preceptística classicista.

Com a nova divisão de trabalho no campo do discurso, o professor de retórica, lembram-nos Delas & Filliolet (1975:19), “requisitado após o professor de gramática, que já terá ensinado as regras da língua racional dita correta, será instado a fornecer as receitas para tornar essa língua correta uma língua elegante, susceptível de exprimir ‘convenientemente’ os sentimentos humanos”. A expressão, ou imitação, dos “sentimentos humanos” vê-se, portanto, conformada a uma dada *conveniência*, fixada, por sua vez, por meio de regras retóricas. Roussin (1995:174) afirma, a propósito, que na França dos séculos XVI e XVII, “a retórica contribui para a fixação de normas de civilidade da língua”, e Delas & Filliolet (1975:19) ressaltam que “como essa língua elegante concerne a uma elite social, a missão normativa latente da retórica muda de caráter”, ou seja:

Tal ornamento não é mais preconizado, como para os Antigos, porque é mais conforme à eficácia do discurso ou porque é a melhor forma de colocar uma idéia ou um arrazoado, mas simplesmente porque está mais de acordo com o “bom tom”. A normatividade retórica não é mais cogitada em termos de eficácia lingüística, mas de estética sócio-cultural. Torna-se um código de marcas sociais valorizadas esteticamente. E, assim, a forma literária é direta, explícita e legalmente visada.

Metamorfoseada, portanto, em código geral e absoluto do “bom tom” discursivo, em porta-voz da estética sócio-cultural da elite de seu tempo, a retórica classicista concede-se o direito de legislar também sobre a criação poética em geral, subsumindo, com isso, como já dissemos, a própria poética enquanto disciplina responsável pelas questões da poesia. “O que é preciso lembrar é que somente essa valorização estética pôde dar à retórica o direito de falar de literatura”, explicam-nos Delas & Filliolet (1975:19). “Malherbe, fustigando Ronsard, prefigura esse irrisório despotismo. Inversamente, o estudo da literatura canônica reduzir-se-á a inventariar essas marcas

valorizantes, daí por diante constitutivas da literariedade”, concluem eles. O referido processo de retorização da poesia inserir-se-ia, dessa forma, na empresa, mais ampla, de codificação geral da produção e recepção das *belles lettres* por meio das regras e preceitos retóricos do bem escrever, tomados como única garantia de um determinado “bom gosto” discursivo, pretensamente universal e atemporal, chamado, por esse motivo, de gosto *clássico*. Não estranha, portanto, que a práxis crítica daí decorrente se mostrasse eminentemente dogmática e normativa.

2.2.2. A crítica classicista

2.2.2.1. “O crítico setecentista propunha-se avaliar, à luz dos preceitos de Aristóteles, Horácio, Boileau e outros teorizadores, as virtudes e os defeitos de uma obra literária”, explica-nos, a propósito, Aguiar e Silva (1968:441-442), “realizando portanto um tipo de crítica dedutiva que se fundava num corpo de regras intangíveis, no respeito dos modelos e no conceito de um belo intemporal e atópico (assim se conjugavam o espírito de autoridade e a ausência de perspectiva histórica)”. Paul Bourget, por sua vez, refere-se da seguinte maneira à crítica neoclássica:

Admitiam esses escritores a existência de um código absoluto da obra literária, regras estritas, um cânone ideal. Criticar, para eles, era comparar essa obra literária com esse cânone, marcar os pontos em que se conformava com essas regras, aqueles em que as transgredia, e, em virtude de um código imutável, concluir por uma sentença fundamentada. [...] Entendiam principalmente que as obras-primas legadas pelos mestres da antigüidade e da idade clássica representavam tipos acabados aos quais convinha referir todas as criações novas para medir-lhes o valor. (Bourget, 1965:290-291).

Ora, considerando-se, a propósito, que se costuma conceber o pensamento iluminista francês como verdadeira ante-sala da Revolução de 1789, era de se esperar ver lançadas por seus expoentes as sementes igualmente pré-revolucionárias de uma nova atividade crítica, destinada a superar o estado de coisas acima descrito. Como nos lembra, contudo, Bonet (1969:29), o mesmo século XVIII “prenhe de idéias corrosivas, de idéias ‘avançadas’ contra as instituições: monarquia, clero, aristocracia; este século que gesta em seu ventre a Revolução Francesa é conservador e ortodoxo em matéria literária”. Uma rápida olhada, aliás, nos posicionamentos críticos do mais representativo dentre os intelectuais franceses do *siècle des lumières* parece, de fato, confirmar essa tese.

“A Itália teve uma Renascença, e a Alemanha teve uma Reforma, mas a França”, diz-nos Durant (1996:201), “teve Voltaire; ele foi, para seu país, tanto Renascença como Reforma, e meia Revolução”. O aparente exagero de uma tal afirmação parece justificar-se quando, por exemplo, nos lembra Chauí (1978:X) ter sido o autor do *Candide* “o grande divulgador de algumas doutrinas correntes no século XVIII francês, tornando-as acessíveis a um público muito numeroso: o empirismo, o ceticismo, o deísmo, a religião natural e o humanismo ético”, sendo que uma obra como o *Dicionário Filosófico* (1752) acabou por se converter em “sólido alimento intelectual para todos os descontentes com a ordem social então vigente”, “um poderoso instrumento revolucionário”. (Chauí, 1978:VI). Vejamos, contudo, o que nos tem a dizer o mesmo Voltaire no verbete *literatura* do referido dicionário:

Chamamos de bela literatura aquela que se atém aos objetos possuidores de *beleza*: a poesia, a eloquência, a história bem escrita. A simples crítica, a polimatia, as diversas interpretações dos autores, os sentimentos dos antigos filósofos, a cronologia não são belas literaturas, são *sem beleza*. Os homens convieram chamar *belo* todo objeto que inspira sem esforços sentimentos agradáveis. Aquilo que é somente exato, difícil e útil não pode pretender ser belo. Assim, não se diz: um belo escólio, uma bela crítica, uma bela discussão, como se diz um belo trecho de Virgílio, Horácio, Cícero, Bossuet, Racine, Pascal. Uma dissertação bem feita, tão elegante quanto exata e que espalha flores sobre um objeto espinhoso também pode ser chamada um belo trecho de literatura, embora numa categoria muito subordinada às obras de gênio. (Voltaire, 1978b:242).

O trecho preza, como se vê, pelo tom eminentemente dogmático. O grande dicionário de Voltaire, inequivocamente provocador e, mesmo, subversivo em tantos aspectos concernentes à política, à moral, às instituições de sua época, não raramente tomado, sob esse ponto de vista, e ao lado de obras como a *Enciclopédia* de Diderot e D’Alembert, o *Espírito das Leis* de Montesquieu, ou o *Contrato Social* de Rousseau, como uma das mais altas expressões do pensamento pré-revolucionário francês, acaba por revelar-se, contudo, extremamente ortodoxo no que concerne às *belles lettres*. Dentre as obras de “literatura” – e é preciso lembrar que no tempo de Voltaire o termo designava, ainda, “tanto as pesquisas de um metafísico quanto as demonstrações de um geômetra ou a sabedoria de um homem desenganado do mundo, etc.” (Voltaire, 1978b: 242) –, distinguir-se-iam aquelas que merecem o epíteto de *bela* literatura por meio de um critério de gosto tão impreciso quanto arbitrário: belo é o que “inspira sem esforços sentimentos agradáveis”. Mas o que, afinal, se encaixaria nessa descrição?

A receita de Voltaire para uma bela dissertação prescreve uma escrita “tão elegante quanto exata e que espalha flores sobre um objeto espinhoso”; manifestação perfeita e insuperável desse ideal encontrar-se-ia apenas no que chama de “obras de gênio” – Virgílio, Horácio, Cícero, Bossuet, Racine, Pascal –, modelos vitalícios e inexpugnáveis do bem escrever cuja escolha em nada discrepa dos preceitos do *bon goût* discursivo fixados e regulamentados pela Academia Francesa, instrumento-mor de salvaguarda da língua e das letras nacionais, a serviço do Rei.

Claro exemplo da referida discrepância entre a subversividade dos posicionamentos de Voltaire em relação ao *status quo* político e social de sua época, por um lado, e sua aquiescência em relação ao código estético da preceptística neoclassicista, por outro, são suas considerações acerca das letras e dos escritores da Inglaterra expressas nas famosas *Cartas Inglesas* (1734), texto em que faz elogio à liberdade e à tolerância professadas pelos ingleses em sua vida pública, em contraste com o despotismo das instituições basilares do *ancien régime* francês. Nas cartas de número dezoito a vinte e dois (Voltaire, 1978a:33-42), o pensador francês traça suas impressões sobre a tragédia, a comédia e a poesia de autores como Shakespeare, Addison, Congreve, Swift, Pope, entre outros.

Quanto ao “gênio” de Shakespeare, por exemplo, Voltaire (1978a:33) considera-lhe “cheio de força e fecundidade”, mas “sem a menor chama de bom gosto e sem o menor conhecimento das regras”. “A maioria das idéias bizarras e gigantescas desse autor”, lamenta ele, “ao cabo de duzentos anos adquiriu o direito de passar por sublime”. Mas que tipo de bizarras, afinal, povoariam essas “farsas monstruosas” indevidamente imitadas pelos dramaturgos ingleses ao longo de dois séculos? Eis como Voltaire (1978a:33), a propósito, refere-se a *Otelo*: “Sabeis que na tragédia do *Mouro de Veneza*, peça muito tocante, um marido estrangula sua mulher no palco, e quando a pobre mulher já está estrangulada, grita que está morrendo injustamente”; ou ao *Hamlet*: “Não ignorais que, no *Hamlet*, coveiros cavam uma cova bebendo, cantando canções satíricas e gracejando sobre as cabeças dos mortos que encontram, dum maneira digna de gente do seu ofício”. Em suma: “o que há de surpreender-vos é que essas tolices foram imitadas no reinado de Carlos II, que, no entanto, foi a idade de ouro das belas-artes e da polidez”.

Quanto às tragédias inglesas de um modo geral, Voltaire (1978a:35) pondera ser possível divisar alguns “lampejos surpreendentes” em meio a trechos isolados, o que não alteraria o fato de serem peças “quase todas bárbaras, desprovidas de conveniência, de ordem, de verossimilhança”, cujo “estilo é muito empolado, muito artificial, muito copiado dos escritores hebraicos, tão cheios de ênfase asiática”. Em contrapartida, considera as peças de Congrave – a quem toma pela “glória do teatro cômico” na Inglaterra – “todas excelentes em seu gênero”. O motivo? “Nelas as regras do teatro são rigorosamente observadas. Estão cheias de caracteres matizados com extrema finura. Não tenta nenhum gracejo de mau gosto”. Além do mais, ressalta que nenhum dos grandes comediógrafos ingleses tenha falado mal de Molière. “Só os maus autores ingleses o fizeram”, diz-nos. (Voltaire, 1978a:37).

Quanto a Swift, Voltaire (1978a:41) faz menção ao costume de se lhe chamar o Rabelais da Inglaterra, condenando-o, pois considera o primeiro superior ao segundo. Rabelais – autor marginal, como se sabe, em relação ao cânone classicista francês – não teria passado de “um filósofo ébrio que só escreveu no tempo de sua embriaguez”, tendo espalhado, “em seu livro extravagante e ininteligível”, “muita hilariedade e muita impertinência”, prodigalizando “erudição, lixo e tédio”. Swift, por sua vez, só poderia ser um “Rabelais em seu bom senso e vivendo em boa companhia”, pois apesar de não ter a alegria deste, “possui a finura, a razão, a escolha, o bom gosto que faltam ao nosso cura de Meudon”. Já Pope seria “o poeta mais correto, mais elegante e, o que é bem raro, mais harmonioso da Inglaterra”, pois “reduziu os silvos azedos da trombeta inglesa aos sons doces da flauta”.

Como facilmente se percebe, ajuizar criticamente para Voltaire limitava-se a *verificar* a conformidade ou não da obra julgada em relação ao gosto dito clássico: ou se respeitavam rigorosamente as regras “de conveniência, de ordem, de verossimilhança”, por meio de um estilo “fino, racional, seletivo, elegante e polido”, e então se professa o bom gosto, ou se deixa de observá-las, ainda que a algumas delas, e se é tomado por “bárbaro, bizarro, monstruoso, tolo, empolado, artificial, extravagante, ininteligível, impertinente e tedioso”, em suma, de mau gosto. O mundo dividir-se-ia, assim, em pessoas de bom e de mau gosto – leia-se: imbuídas ou não do gosto clássico –, julgamento esse tão equanimemente realizável quanto pautado, mais ou menos conscientemente, num inequívoco *sentimento de classe*. Ao condenar um comediógrafo

como Shadwell, por exemplo, o autor do *Candide* alegou não se tratar de “poeta da gente honesta”, sendo que “suas peças, saboreadas pelo povo durante algumas representações, eram desdenhadas por toda gente de bom gosto e assemelhavam-se a tantas peças que vi, na França, atraírem a massa e revoltarem os leitores”. (Voltaire, 1978a:36).

Fica patente, portanto, na análise do pensamento crítico de um autor como Voltaire, o modo como uma dada estética sócio-cultural aristocrática acabou por converter-se, no âmbito do neoclassicismo francês, em dogma absoluto e invariável a ser observado na apreensão e avaliação das obras literárias em geral. *Dogmática, aristocrática e estática* são, aliás, os epítetos conferidos por Auerbach ao que chama de antiga crítica estética, da qual justamente o neoclassicismo francês teria sido tanto a máxima expressão quanto o último reduto:

É dogmática pelo fato de estabelecer regras fixas segundo as quais a obra de arte deve ser feita e julgada; é aristocrática não somente porque institui uma hierarquia dos gêneros e dos estilos mas também porque, procurando impor um modelo imutável de beleza, considerará necessariamente feio todo fenômeno literário que não se lhe conforme. Assim, os franceses do século XVII, bem como os do século XVIII – que foram os últimos e mais extremados representantes da antiga forma da crítica literária –, julgavam o teatro inglês, e em particular Shakespeare, feio, sem gosto e bárbaro. Finalmente, é estática, vale dizer, anti-histórica, porque o que acabo de dizer concernente a uma obra contemporânea, mas estrangeira (Shakespeare), se aplica também aos fenômenos literários do passado, sobretudo aos chamados primitivos e às origens. Um francês do século XVII ou do século XVIII desprezava por bárbara e feia a antiga poesia francesa que não seguia o modelo de beleza que ele se havia forjado, que ele considerava como absoluto, e que não era, na verdade, senão o ideal da boa sociedade de seu país e de sua época. (Auerbach, 1972:28-29).

2.2.2.2. Isso posto, e o século XVIII deveria ser tomado como um *limiar*. Ainda que apenas no domínio das *belles lettres*, ou justamente porque restrito a esse domínio, a preceptística retoricista acabou por adquirir, como vimos, uma hegemonia tal, a ponto de ter fixado as bases da teoria crítica de que o neoclassicismo francês seria a máxima expressão; a máxima e a *última*, enfatiza Auerbach. Em fins do século XVIII, o que se anuncia, com efeito, é justamente a destituição do paradigma mimético-pragmático dessa posição hegemônica no âmbito da crítica literária; o que encontrava-se, então, na verdade, em evidente colapso, era o próprio circuito retoricista de produção e recepção discursivas. “A causa longínqua, mas verdadeira, desta perturbação”, diz-nos Todorov

(1979:121), “é a ascensão social da burguesia e dos valores ideológicos que ela traz consigo”:

[...] essa ruptura consiste na abolição de uma visão de mundo que possuía valores absolutos e universais, ou para não considerar senão o exemplo mais eloqüente, a perda de prestígio sofrida pelo cristianismo; e na sua substituição por uma outra visão do mundo, que recusa fixar um único lugar para todos os valores, que reconhece e admite a existência do fato individual, o qual deixa de ser o exemplo imperfeito de uma norma absoluta.⁴³

Impossível “num mundo que faz da pluralidade das normas a sua norma”, a retórica acabaria por converter-se em “vítima da Revolução Francesa” (Todorov, 1979: 121-122); ou, antes, de seu eco no plano artístico: “o Romantismo instalou o paradigma para a produção, interpretação e historiografia pós-retóricas da literatura”. (Wellbery, 1998:22). É preciso ponderar, contudo, que a superação do paradigma mimético-pragmático já se anunciava no período pré-revolucionário e pré-romântico, constituindo, na verdade, antes um processo matizado, do que uma ruptura absoluta. Isso fica claro quando se leva em conta o novo discurso sobre a arte e a literatura consolidado nas últimas décadas do século XVIII, e que não tardaria a ser tomado como o discurso sobre o belo artístico em geral: a estética.

2.2.3. A ascensão da estética

2.2.3.1. “A estética começa no preciso momento em que a retórica termina”, afirma Todorov (1979:125). Mas qual o caráter dessa descontinuidade fundamental? A apreensão retórica ou retoricizante dos “belos discursos” primava, como vimos, por submetê-los a um objetivo que lhes seria exterior – basicamente, a imitação de uma dada realidade ou a conformação a um dado gosto –, ao passo que a estética definir-se-ia, justamente, por uma autonomização do belo, ou pelo reconhecimento da autonomia da arte em relação a categorias como o verdadeiro, o verossímil, o bom, o justo, o útil, etc. “A substituição de uma pela outra”, diz-nos, ainda, Todorov (1979:125), “coincide, em linhas muito gerais, com a passagem da ideologia dos clássicos para a dos

⁴³ No mesmo sentido, Wellbery (1998:15) lembra que: “A hegemonia cultural da retórica como prática do discurso, como doutrina que codifica essa prática e como veículo da memória cultural, está fundamentada nas estruturas sociais do mundo pré-moderno. Concebida em seus termos mais amplos, a deposição da retórica coincide com aquele longo e árduo processo histórico que é freqüentemente chamado modernização: a substituição de uma organização simbólico-religiosa da vida social e cultural por formas racionalizadas, a mudança gradual de uma estratificação diferenciada para uma sociedade que opera ao longo de eixos funcionais”.

românticos”. É o próprio autor quem nos lembra, contudo, ser essa divisão na história “apenas aproximativa”, pois “o fim da retórica já é romântico, enquanto que, nos seus primórdios, a estética continua ligada à doutrina clássica”.

Tanto Todorov (1979:125) quanto Wellbery (1998:24) ressaltam, a propósito, ter sido o primeiro tratado da nova disciplina – a *Aesthetica* (1750-55) de Baumgarten – claramente decalcado da retórica, baseando-se, inclusive, na tríade *inventio*, *dispositio* e *elocutio*. Osborne (1986:133-136), por sua vez, ao tratar da origem do moderno discurso estético na obra de filósofos e ensaístas ingleses do século XVIII – Addison, Hutcheson, Shaftesbury, Burke, Hume, etc. – identifica dois aspectos importantes em que a maioria desses autores teria discrepado do que mais tarde seria tomado como a visada estética propriamente dita – aspectos esses, aliás, em que, não por coincidência, o pensamento setecentista inglês revelava-se tributário direto da tradição retoricista: (i) alheamente à premissa tipicamente estética do caráter auto-recompensador da cultivação e apreciação da beleza e das artes, tinha-se por certo, ainda, nesse âmbito, *que a apreciação é uma satisfação que precisa ser justificada pelos resultados*: “A maioria dos escritores procurava justificar as artes como fonte de prazer inocente, meio inofensivo de preservar o espírito de vacuidade, ou ainda relaxação benéfica, que favorece a cultivação dos impulsos intelectuais e morais mais elevados”; (ii) tais teorias estéticas, afastavam-nas, além do mais, do postulado esteticista da auto-referencialidade do objeto artístico, “a primazia que elas conferiam à beleza natural sobre a beleza artística e a presunção comum de que a beleza de uma obra de arte deriva da beleza do que ela retrata”. Tratava-se, em suma, de um pensamento ainda eminentemente mimético-pragmático.

Todorov (1979:126) destaca, igualmente, que “na recente teoria estética das artes, o compromisso mantido com o quadro clássico manifesta-se pela submissão ao princípio de imitação”. E ao analisar os escritos estéticos de autores como Batteux e Diderot, na França, e Lessing, na Alemanha, identifica um verdadeiro impasse causado pela coexistência, nesse pensamento, dos princípios do belo e da imitação: amalgamar-se-iam, aí, tais noções, sem que se lhes articulasse devidamente. Ou ainda: “admite-se a sua harmonia sem que se procure investigar o eventual conflito que elas podem manter; ou, se se nota um conflito, é para logo fazer sobressair a importância da imitação. [...] A teoria estética está num impasse, e a natureza da arte escapa-se-lhe”. (Todorov, 1979:

140). Exploremos um pouco mais detidamente o referido impasse numa figura como Diderot.

2.2.3.2. A seu respeito, costuma-se dizer, como se sabe, ter antecipado, na França pré-revolucionária, muito da sensibilidade estética romântica. Atribui-se, por exemplo, ao célebre enciclopedista, ter estabelecido as bases do chamado drama burguês, em detrimento das tradicionais regras neoclássicas de imitação e de gosto do teatro *à la* Voltaire. Um comentarista como Matos (2001:173) chega a afirmar, a respeito, terem sido os grandes adversários de Diderot “a poética e o teatro clássico franceses, vale dizer, Voltaire”. “Contra o velho mestre”, prossegue Matos, “Diderot, que prefere os antigos e Shakespeare a Racine, pretende libertar o poeta de todas as convenções arbitrárias”.

Ora, combater as convenções arbitrárias do padrão neoclássico de arte não significa, aqui, *ainda*, preconizar a autonomia completa do objeto artístico em relação a elementos supostamente externos ou estranhos ao mesmo. “A exemplo de Voltaire”, explica, a propósito, o próprio Matos (2001:172), “Diderot pretende colocar o teatro a serviço da Ilustração. Assim como a filosofia exorciza a superstição e os preconceitos, também o teatro deve esclarecer os homens, ensinando-os a amar a virtude e odiar o vício”. Coincidência no plano dos objetivos, ficam restritas, portanto, as divergências, ao *modo* considerado adequado para se alcançá-los: a fim de transtornar a sensibilidade do espectador, a cena deveria provocar sobre o mesmo, segundo Diderot, uma *ilusão duradoura*, algo de que o enciclopedista julgava incapazes a tragédia e comédia clássicas, dada a arbitrariedade de suas regras em vista da *verdadeira* natureza humana. Mas, se não a ilusão clássica, qual a natureza, afinal, da ilusão duradoura visada por Diderot?

“Refleti um momento sobre o que se chama no teatro *ser verdadeiro*. Será mostrar as coisas como elas são na natureza? De forma nenhuma. O verdadeiro neste sentido seria apenas o comum”, diz-nos, a propósito, o próprio Diderot (1979b:167). “O que é pois o verdadeiro do palco? É a conformidade das ações, dos discursos, da figura, da voz, do movimento, do gesto, com um modelo ideal imaginado pelo poeta, e muitas vezes exagerado pelo comediante”, conclui o enciclopedista. Eis a ilustração oferecida pelo autor dessa sua teoria do verossímil:

Uma mulher infeliz, e verdadeiramente infeliz, chora e não vos comove em nada: pior ainda, um traço ligeiro que a desfigura vos faz rir; é que um acento que lhe é próprio desentoa a vosso ouvido e vos fere; é que um movimento que lhe é habitual vos mostra essa dor ignóbil e enfadonha; é que as paixões exageradas são quase todas sujeitas a trejeitos que o artista sem gosto copia servilmente, mas que o grande artista evita. Nós queremos que, no acme dos tormentos, o homem guarde o caráter de homem, a dignidade de sua espécie. Qual é o efeito desse esforço heróico? Distrair da dor e temperá-la. Nós queremos que essa mulher caia com decência, com delicadeza, e que seu herói morra como o gladiador antigo, no meio da arena, com os aplausos do circo, com graça, com nobreza, numa atitude elegante e pitoresca. (Diderot, 1979b:167).

A imitação em Diderot não visa, pois, à natureza, mas ao *ideal*. Mais exatamente, a um ideal de *verdade* e *virtude*. “A verdade e a virtude são amigas das belas-artes”, sentenciava, com efeito, Diderot (1979a:196). “Quereis ser autor? Quereis ser crítico? Começai por ser homem de bem. Que esperar de quem não pode afligir-se profundamente? E de que me afligirei eu profundamente, senão da verdade e da virtude, as duas coisas mais poderosas da natureza?” De suas próprias comédias, dir-se-ia procurarem “levar o espectador ao enternecimento das lágrimas por intermédio do exemplo da virtude recompensada”. (Matos, 2001:173).

Se categorias como “verdade” e “virtude” não se identificam, de fato, no programa estético de Diderot, com os valores aristocráticos promovidos pela poética classicista – mas, antes, com os da burguesia em ascensão –, não deixam, contudo, de exercer, em relação à produção e à recepção da obra de arte, uma função de todo incompatível com o referido postulado esteticista da autonomia irrestrita do belo. Apesar das inovações que introduz, principalmente no que diz respeito ao estabelecimento da arte e da crítica de arte burguesas, o pensamento estético de Diderot revela-se, nesse sentido, profundamente imbuído de uma problemática tipicamente retoricista, fundamentado que ainda está sobre o eixo *imitação-efeito*. A inflexão normatizante, além do mais, do pensamento estético de Diderot é evidente no papel ainda ocupado pelas regras de produção discursiva em sua obra – ainda que claramente distintas das de Voltaire e do neoclassicismo francês. “Diderot postulou a ‘poética do gênero’, baseado no quadro burguês do homem, universalmente estabelecido. Com isto ele entendia, num sentido mais amplo, um sistema de regras que permitisse um bom trabalho em qualquer gênero”, diz-nos Fontius (2002:124). “As idéias de regra e de gênio estão aqui ainda relacionadas a uma mútua complementação”, continua, “onde o

peso maior recai indubitavelmente sobre uma metodologia elaborada da criação artística, em detrimento do trabalho genial individualizado”.

Nisso tudo, entretanto, Diderot não estava sozinho, como vimos. Pelo contrário, sob a atmosfera intelectual da Ilustração francesa, não havia, de fato, como ser diferente. “Fica bem claro que a França não era o local indicado para o desenvolvimento de uma autonomia da arte, já que neste país o aspecto utilitário na discussão estética servia como o mais alto critério de avaliação”, lembra Fontius (2002:127). E ainda: “A tendência fundamental ativadora na qual se molda a produção artística desse período pré-revolucionário correspondia à ênfase do caráter instrumental da literatura, que jamais fora tão nítido e exposto”. E se mesmo na fase imediatamente pós-revolucionária o pensamento estético francês não dá ainda sinais de uma renovação verdadeiramente consubstancial, onde então vislumbrá-la nesse agitado período final dos setecentos? É ainda Fontius (2002:100) quem responde: “justamente com a passagem do séc. XVIII ao XIX, a França cede a posição de liderança na área da teoria, mantida durante 150 anos, à Alemanha”.

Costuma-se atribuir, com efeito, ao pensamento estético surgido no âmbito do chamado primeiro romantismo alemão a consolidação do processo de *autonomização* da arte e da literatura. Remontaria, portanto, a esse contexto, a invenção do *literário* como categoria autônoma e auto-suficiente, ou seja, a propalada emancipação da literatura em relação às funções mimética e pragmática a que até então, como vimos, tinha estado atrelada. “Com o conceito de autonomia, a estética alemã desenvolveu um conceito de arte, integrador da literatura, que, com a passagem da hegemonia da teoria francesa da arte para a alemã, desempenhou uma função capital, no início do século XIX”, ressalta Fontius (2002:157). “É de se esclarecer, portanto”, continua, “a contribuição histórica da teoria alemã no processo de substituição realizado entre 1789 e 1815”. De grande influência em todo esse processo foram as obras pioneiras de um Moritz ou de um Kant – este último tradicionalmente reconhecido, aliás, como o grande sistematizador da estética como disciplina filosófica autônoma.

2.2.3.3. Tanto Kant quanto Moritz deslocam a problemática da relação entre arte e natureza do foco no pretense caráter mimético da obra para o interesse pelo então alegado caráter *criativo* do trabalho do artista. Ambos contrapõem *criação* e *imitação*

como formas distintas de se relacionar com a natureza, de se posicionar diante dela, e privilegiam a primeira em detrimento da segunda. Vislumbra-se, com isso, uma verdadeira absolutização da *produção* artística, isto é, uma hipertrofia e uma supervalorização da figura do autor, ou, antes, de seu *gênio*, de sua *faculdade imaginativa* ou *criativa*, em detrimento completo da tradicional função de imitação – bem como das regras que a codificavam e normatizavam – até então identificada com o trabalho do artista.

“*Gênio* é o talento (dom natural) que dá a regra à arte”, diz-nos Kant (2002:153). “Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza”, continua, “também se poderia expressar assim: *Gênio* é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte”. Assim sendo: “Qualquer um concorda em que o gênio opõe-se totalmente ao espírito de *imitação*”. (Kant, 2002:154). Ou: “De acordo com estes pressupostos, o gênio é a originalidade exemplar do dom natural de um sujeito no uso *livre* de suas faculdades de conhecimento”, sendo que o seu produto “é um exemplo não para a imitação [...] mas para sucessão por um outro gênio, que por este meio é despertado para o sentimento de sua própria originalidade, exercitando na arte uma tal liberdade da coerção de regras, que a própria arte obtém por este meio uma nova regra, pela qual o talento mostra-se como exemplar”. (Kant, 2002:163-164). Isso posto: “Para Kant a imaginação não deve ser vista como reprodutiva, mas sim produtiva e espontânea. A imaginação reprodutiva é mimética; a verdadeira arte, a arte livre, bela, genial, como a poesia, por exemplo, nasce da imaginação criativa” (Oliveira, 2001:270); ou ainda:

Na arte não se deve simplesmente imitar a natureza, mas a natureza como que se desdobra, se reflete através da arte, na medida em que ela mesma dá as regras para a livre produção do gênio. Quer dizer, o gênio imita a natureza, mas não como reprodução do que já é dado, e sim como reprodução do seu processo de produção. [...] Em Kant, o homem imita a produtividade da natureza, quer dizer de Deus, quando faz arte. A imitação não é aqui a representação de uma coisa por outra, não é a reprodução de um produto da natureza por um produto da arte. Não é a relação entre dois produtos, mas entre duas produções. O artista não imita as coisas da natureza, seus produtos, mas sim as operações da *phýsis*, que por sua vez pressupõem um sujeito e um autor. (Oliveira, 2001:272).

Também Moritz afirma que o artista-nato “não se limita a observar a natureza, ele deve imitá-la, tomá-la por modelo, e, como ela, formar e criar”. (Moritz *apud* Todorov, 1979:162). Todorov observa a respeito que “a inovação introduzida por Moritz é, com

efeito, radical”: ao mudar o sujeito do verbo *imitar* – já não é a obra que imita, mas o artista – ele teria alterado completamente a sua significação:

Se existe imitação nas artes, ela está na atividade do criador: não é a obra que copia a natureza, é o artista, e ele fá-lo ao produzir obras. Mas o sentido da palavra natureza não é o mesmo em ambos os casos: a obra não pode imitar senão os *produtos* da natureza, ao passo que o artista imita a natureza na medida em que esta é um princípio *produtor*. [...] Portanto, será mais exato não falar de imitação, mas de construção: a faculdade característica do artista é uma *Bildungskraft*, uma faculdade de formação (ou de produção); [...] *Mimesis*: sim, mas com a condição de a entender no sentido de *poesis*. (Todorov, 1979:162).

A *produtividade* inerente à atividade do artista por meio de seu gênio inato emularia, portanto, o caráter criativo da própria natureza, distinguindo-se, assim, tanto para Moritz quanto para Kant, do tipo de produtividade inerente seja às chamadas “artes mecânicas” – ou utilitárias –, seja à atividade dita científica em geral. Opõe-se, dessa forma, a arte tanto à *técnica* ou ao *trabalho*, por um lado, quanto à *reprodução* ou ao *ensino*, por outro.

Distinguem-se, com efeito, para Kant (2002:150), *arte* e *ofício*, à medida que se diferenciam *arte livre* e *arte remunerada*: se se observa “a primeira como se ela pudesse ter êxito (ser bem sucedida) conforme a um fim somente enquanto jogo, isto é, ocupação que é agradável por si própria”, observar-se-ia, ao invés, “a segunda enquanto trabalho, isto é, ocupação que por si própria é desagradável (penosa) e é atraente somente por seu efeito (por exemplo, pela remuneração), que, por conseguinte, pode ser imposta coercitivamente”. Também não se confundiriam arte e ciência, uma vez que “não é precisamente denominado arte aquilo que se pode fazer tão logo se saiba o que deva ser feito e, portanto, se conheça suficientemente o efeito desejado”, restringindo-se, pois, “à arte aquilo que, embora o conheçamos da maneira mais completa, nem por isso possuímos imediatamente a habilidade para fazê-lo”. (Kant, 2002:149).

Assim se pode perfeitamente aprender tudo o que *Newton* expôs em sua obra imortal *Princípios da Filosofia Natural*, por mais que a descoberta de tais coisas exigisse um grande cérebro; mas não se pode aprender a escrever com engenho, por mais minuciosos que possam ser todos os preceitos da arte poética e por mais primorosos que possam ser os modelos. A razão é que *Newton* poderia mostrar, não somente a si próprio mas a qualquer outro, de modo totalmente intuitivo e determinado para a sua sucessão, todos os passos que ele devia dar desde os primeiros elementos da Geometria até as suas grandes e profundas descobertas; mas nenhum *Homero* ou *Wieland* pode indicar como suas idéias ricas de fantasia e contudo ao mesmo tempo densas de pensamento surgem e reúnem-se em sua cabeça, porque ele mesmo não o sabe, e, portanto, também não pode ensiná-lo a nenhum outro. (Kant, 2002: 154-155).

O que aqui se denomina *gênio* confirmar-se-ia, assim, como um talento para arte e não para a ciência, caracterizando-se, justamente, pelo acordo aparentemente paradoxal entre *entendimento* e *imaginação*, ou pela “concordância livre da faculdade da imaginação com a legalidade do entendimento” (Kant, 2002:163), pela impossibilidade, portanto, de conformação a regras previamente estabelecidas e reproduzíveis *ad infinitum*. Gonçalves (2001:290) ressalta, a respeito, ter constituído “a grande revolução estabelecida principalmente pela estética romântica” justamente a “ampliação do conceito kantiano de intuição intelectual, como forma de conciliação entre conhecimento e sensibilidade, como expressa também o conceito romântico de *Sinn*, ou sentido, presente nas estéticas de Schlegel, de Schelling e também de Hegel”. Ao fundir entendimento e imaginação, ou razão e sensibilidade, o conceito de *Sinn* expressaria “a própria idéia romântica de que a arte é não a imitação da natureza, mas a revelação mesma da verdade”. (Gonçalves, 2001:290). E como tal – acrescentamos – a própria arte, ao contrário da ciência e da técnica, não seria passível de imitação ou ensino.

Com a referida ascensão do *gênio*, da *produtividade* e da *originalidade* como novos grandes valores estéticos, “a poética normativa e a poética do padrão tiveram fim no século XVIII”, lembra-nos Fontius (2002:111). Assim:

Repentinamente ficou abalada a convicção de que se podia ensinar a fazer versos e foram depreciadas a experiência e a observação que, normalmente, se passavam às gerações futuras. O modo de criação literária ficou cada vez mais como a expressão espontânea de uma personalidade artística individual, cuja obrigação de originalidade, de ter um cunho pessoal inconfundível, desacreditava cada idéia de uma relação de aprendizado ou de ensino. O gênio, este novo conceito central que absorve toda a determinação da produção estética até o momento, surge como “capacidade produtiva inata do artista”. [...] Em face do talento natural, a facilidade resultante de uma longa prática técnica e o conhecimento teórico das regras das artes e das leis do belo perderam toda a importância. (Fontius, 2002:111).⁴⁴

Em suma, a estética do primeiro romantismo alemão acabou por consolidar a derrocada da tradição da *imitatio* clássica na teoria da arte e da literatura por meio de

⁴⁴ Nesse mesmo sentido, afirma Wellbery (1998:23): “As escolas latinas que surgiram através da Europa pós-renascentista iniciavam seus alunos no discurso, conduzindo-os por construções retóricas de textos clássicos exemplares. Essa educação culminava com exercícios de imitação em que o estudante produzia discursos e poemas à maneira de uma das grandes autoridades. Mas por volta do final do século XVIII sentia-se essa pedagogia retórica moribunda. Examinando um tratado sobre o cultivo do gosto nas escolas públicas, o jovem Goethe, destinado a tornar-se uma das principais figuras do Romantismo europeu, escreveu em 1772: ‘Nós, porém, odiamos toda a imitação que o autor recomenda no final. Sabemos que há muitos que reivindicam fama por escreverem como Cícero ou Tacitus, mas é sempre falta de gênio cárem nessa infelicidade’. Gênio é o termo vital aqui, o nome da originalidade subjetiva e a antítese da *inventio* retórica”.

uma redefinição radical da própria atividade artística, agora concebida sobretudo como expressão original de um gênio idiossincrático. Isso posto, é preciso reconhecer que também a teoria classicista do *efeito* poético não tinha como sobreviver à revolução empreendida pelos *Frühromantiker* alemães: impunha-se a necessidade de uma nova teoria da recepção estética que se conformasse ao caráter eminentemente antipragmático e antiutilitário doravante atribuído à atividade artística. Também quanto a esse aspecto, Kant e Moritz figuram como grandes pioneiros.

2.2.3.4. A tradição psicológica e empirista do pensamento inglês, inaugurada no século XVII, e difundida pela Europa Ocidental durante o século XVIII, acabou por levar ao reconhecimento, em níveis diversos, das variações de ordem histórica, cultural e social das ditas “faculdades” humanas, e entre elas o próprio *gosto*, de modo que já no início dos setecentos “se aceitava como truísmo a afirmação de que o sentido de beleza dos homens sofre a influência de fatores como a História, a nacionalidade e os acidentes da cultura e do temperamento”. (Osborne, 1986:149). É preciso ressaltar, contudo, que o reconhecimento da diversidade e variação do gosto de que aqui falamos não engendrou *ipso facto* uma efetiva relativização dos valores no âmbito do julgamento estético no século XVIII.

Prova disso é a recalcitrância de uma preceptística do efeito estético em autores como Voltaire e Diderot – ainda que de formas distintas, como vimos –, a despeito de sua familiaridade e, mesmo, cumplicidade em relação às reflexões empiristas acerca da relatividade do gosto entre os homens.⁴⁵ Também entre pensadores ingleses do século XVIII, revelava-se paradoxal “a crença, de um lado, na subjetividade da beleza, decorrência do seu relacionamento com o sentimento e a resposta emocional e, de outro, na possibilidade de regras e padrões do certo e do errado no julgamento estético, no bom gosto e no mau gosto”. (Osborne, 1986:151).

⁴⁵ No verbete *Beleza, Belo* de seu já citado *Dicionário Filosófico*, Voltaire (1978b:110) reconhecia de bom grado “que o sentimento do belo é coisa muito relativa, do mesmo modo que aquilo que é decente no Japão é indecente em Roma, e o que está em moda em Paris é detestado em Pequim”, mas nem por isso, como vimos, deixava de professar o gosto clássico, tomando-o por único “bom gosto”; Diderot (1979a:197), por sua vez, reconhecia não ser “possível que dois homens possuíssem precisamente o mesmo gosto, ou as mesmas noções do verdadeiro, do bom e do belo”, mas sentia-se, por outro lado, na obrigação moral de procurar uma “medida”, um “módulo” fora de si, a ser encontrado na projeção de um “homem ideal”, cujas pretensões de universalidade revelavam-se, contudo, não mais do que um esforço de universalização de um *ethos* burguês idealizado.

Um autor como Hume, por exemplo, pressupunha a existência, para além da variedade empírica das respostas emocionais, de algo como uma resposta “natural” ou “apropositada” aos objetos em geral, tomada, então, como *a* resposta, por sua suposta conformidade à constituição mesma do espírito humano. Em razão de tudo o que, segundo ele, nos afastaria dessa resposta “natural” então erigida em padrão de correção de gosto – fatores como dotes falhos, falta de experiência, circunstâncias perturbadoras, preconceitos, entre outros –, dificilmente se lhe encontraria exemplificada em qualquer indivíduo particular que fosse: “se bem os princípios do gosto sejam universais, quase, se não totalmente, idênticos em todos os homens, poucos estão qualificados para emitir julgamento sobre qualquer obra de arte, ou estabelecer sua própria opinião como padrão de beleza”. (Hume *apud* Osborne, 1986:152). Quanto a isso, o próprio Hume e a “maioria dos escritores ingleses do século XVIII até Alison” (Osborne,1986:153) acabaram por assumir o ponto de vista de que se poderia inferir a, partir do estudo empírico dos juízos estéticos em épocas e lugares distintos, uma norma de gosto segura e estável, “os princípios do sentimento inerente à natureza humana, princípios que poderiam ser convenientemente considerados como normas do correto julgamento estético”. (Osborne, 1986:153).

Uma espécie de resposta *a priori* – ou seja, não-empírica – ao problema da universalidade da experiência estética acabou por delinear-se, ainda no âmbito do pensamento setecentista inglês, por meio da tese da “atitude desinteressada” frente à arte, ou seja, a idéia de que a verdadeira apreciação da beleza requer “um estado de espírito em que nos absorvemos no objeto apresentado, em que nos tornamos plena e completamente conscientes do próprio objeto, sem que dele nos desvie qualquer interesse pelas suas implicações práticas e utilitárias”. (Osborne, 1986:137). Foi Shaftesbury, ao que parece, quem primeiro contrapôs a atenção desinteressada como própria à atitude estética a qualquer desejo de uso, posse ou manipulação do objeto da atenção: “A admiração, a alegria ou o amor voltam-se inteiramente para o que é alheio e estranho a nós mesmos”. (Shaftesbury *apud* Osborne, 1986:138). Hutcheson, por sua vez, estabeleceu uma distinção entre a percepção estética, por um lado, e a compreensão analítica e discursiva, própria ao raciocínio científico e teórico, por outro, e Alison acabou por sumariar a questão ao excluir do campo estético “o útil, o agradável, o adequado ou o conveniente nos objetos”. (Osborne, 1986:138).

Em referência à tese da atitude desinteressada no pensamento estético inglês do século XVIII, Osborne (1986:138-139) afirma podermos ver, aí, embrionária, a própria noção do “prazer desinteressado” que se tornaria um conceito chave na estética kantiana. “Depois de Kant”, continua o autor, “a idéia do prazer desinteressado como distintivo da experiência estética permaneceu fundamental com Schiller e os idealistas alemães”.

Em Kant, com efeito, beleza e juízo estético são definidos por sua mais completa autonomia tanto em relação ao conhecimento quanto em relação à prática, à moral. Isso porque, para ele, o sentimento de prazer/desprazer, satisfação/insatisfação estaria relacionado a uma faculdade autônoma da mente humana, a *faculdade do juízo* [*Urteilkraft*], independente tanto da *faculdade-de-conhecer* quanto da *faculdade-de-desejar*. O juízo de gosto é definido, assim, num primeiro momento da *analítica do belo* kantiana (Kant, 2002:47-55), quanto à sua “qualidade”, como concernindo a uma *Wohlgefallen* [satisfação, prazer, complacência] completamente independente de qualquer interesse, logo distinta tanto do *agradável* quanto do *bom* – aí concebidos, portanto, como atrelados ao interesse. Num segundo momento, referente à “quantidade” do juízo estético (Kant, 2002:56-64), o *belo*, seu alegado objeto, é tomado como algo que satisfaz “sem conceito” e “universalmente”. Em seguida, no que tange ao juízo de gosto “segundo a relação dos fins que nele é considerada” (Kant, 2002:64-82), a *beleza* é tomada como uma “finalidade sem fim”, distinta, portanto, do *perfeito* ou do *útil*, vinculados que estariam a uma “finalidade objetiva”. Num quarto e último momento, concernente ao juízo de gosto “segundo a modalidade da complacência no objeto” (Kant, 2002:82-86), o *belo* é concebido como relativo a uma satisfação *necessária*, ou seja, que pressupõe um “sentido comum”.

Já se disse não haver nada de verdadeiramente original na estética kantiana, e que seria tão-somente “graças à reformulação das idéias menos sistematicamente discutidas pelos estetas ingleses que a sua obra se situa na origem de muita coisa que interessa à Estética de hoje”. (Osborne, 1986:155). O fato, contudo, de que Kant tenha expressado logicamente determinadas idéias estéticas delineadas antes dele, e as tenha reestruturado engenhosamente num sistema coerente, como nunca antes fora feito, parece mesmo justificar a praxe em se tomar a *Crítica da Faculdade do Juízo* como uma obra

fundadora. Não estranha, portanto, que a tese do “prazer desinteressado” como próprio à dimensão estética tenha se firmado como uma contribuição eminentemente *kantiana*:

Ele tornou explícito e preciso o que estivera implícito ou fora parcialmente vislumbrado nos escritos dos seus predecessores. Até esse momento da história do pensamento ocidental, as obras de arte e a beleza natural sempre haviam sido apreciadas pelo prazer que proporcionam, pela sua influência moral ou por seus efeitos educativos ou melhorativos, por sua utilidade prática ou, intelectualmente, porque incorporavam princípios aprovados ou se conformavam a certas regras. Rejeitando todas essas bases de julgamento e mostrando que os juízos estéticos têm base diferente e formam uma classe independente, Kant abriu novas clareiras e firmou as bases da estética como ramo distinto da Filosofia. (Osborne, 1986:158).

No que tange, contudo, ao desenvolvimento do corpo doutrinário do primeiro romantismo alemão, a figura de Moritz é, sem dúvida, também no que diz respeito à constituição de uma teoria antipragmática e antiutilitária da recepção estética, tão influente quanto a de Kant. Fontius (2002:160-161), que afirma, a propósito, serem aproximáveis o conceito do “prazer desinteressado” de Kant e a fórmula do “prazer puro e gratuito” de Moritz, lembra que tanto para um autor como para o outro “não se trata mais da diferenciação entre a natureza e o artefato, sobre a qual tanto trabalhara a teoria estética, mas sim da diferenciação categorial entre beleza e utilidade”. Ao ter professado nada menos do que a *conformidade* entre o belo e o inútil, Moritz teria mesmo elaborado “um exemplo que faria escola”, explica ainda Fontius. Tomemos, portanto, a oposição entre beleza e utilidade tal como abaixo estabelecida por Moritz, em comparação com seu alegado correspondente kantiano:

Pelo apenas útil não me encontro tanto diante do próprio objeto, quanto, ao invés, diante da representação do que é conveniente ou agradável, que causa prazer em mim ou a outrem pelo uso que dele se faz. Converto-me, por assim dizer, em centro a que se endereçam as partes do objeto, i. e., encaro-os apenas como meios de que eu próprio, na medida em que minha perfeição é assim fomentada, sou a meta. O objeto apenas útil, assim, não é em si um todo ou uma plenitude, mas o é apenas quando alcança em mim sua finalidade ou quando em mim é completado. Pela contemplação do belo, contudo, aparto a finalidade de mim e a reconduzo ao próprio objeto: contemplo-o como algo *pleno*, não em mim, mas *em si mesmo*, que assim, em si mesmo, constitui um todo e que me concede prazer *graças a si mesmo*, isso porquanto não tomo o belo tanto em relação a mim, quanto, ao invés, me tomo em relação a ele. (Moritz *apud* Fontius, 2002:160).

Como se vê, o importante, para Moritz, é menos o alegado caráter de desinteresse do prazer estético, do que o suposto caráter de *plenitude* e *totalidade* do próprio objeto de arte, pretensamente capaz de, “graças a si mesmo”, conceder prazer a quem o contempla. A partir do pleno-em-si-mesmo como critério do belo, Moritz teria

desenvolvido “um novo método de reflexão das obras de arte”. (Fontius, 2002:160). “Como o mundo, a obra de arte é uma totalidade auto-suficiente; precisamente na medida em que se assemelha a ele, deixa de ter necessidade de afirmar a sua relação com o mundo”, diz-nos, a respeito, Todorov (1979:164). E ainda: “O conceito fulcral da estética de Moritz é, na verdade, a totalidade; e é a ela que Moritz prefere chamar belo”.

Ora, isso posto, e haveríamos de reconhecer aí uma diferença importante em relação a Kant. Para este autor, o juízo estético é especificamente “aquilo cujo fundamento de determinação *não* pode ser *senão subjetivo*”, ou seja, não há como ser em nenhum sentido objetiva “a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada no objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação”. (Kant, 2002:48). O juízo de gosto revelar-se-ia, em outras palavras, “meramente *contemplativo*, isto é, um juízo que, indiferente em relação à existência de um objeto, só considera sua natureza em comparação ao sentimento de prazer e desprazer”. (Kant, 2002:54). Assim: “Kant adiantou-se a seus predecessores e imprimiu um feitiço metafísico à doutrina quando excluiu da atitude estética não só as considerações de vantagem e desvantagem, desejo de posse e uso, mas também qualquer interesse pela *existência* de uma coisa”. (Osborne, 1986:163). Trazer, portanto, para o centro da discussão sobre o belo o próprio objeto de arte como algo pleno-em-si-mesmo, *independentemente* do sujeito que o contempla, como o faz Moritz, estaria, de fato, num sentido importante, na contramão da premissa kantiana da prevalência do juízo estético sobre a própria existência do objeto.

Seja como for, é justamente nesse “esforço de captar a obra de arte como um ‘todo em si’, ou seja, ‘perfeito em si mesmo’, para ressaltar seu valor interno, pelo qual ela é diferenciada dos produtos apenas úteis das artes mecânicas” que delineia-se claramente, como nos lembra Fontius (2002:166), “o desenvolvimento da chamada concepção romântica da obra de arte *orgânica*. Pois, na medida em que a finalidade é deslocada ‘para o próprio objeto’, a idéia de vida se torna subordinada ao objeto”. E Schelling não tardaria a dizer a propósito: “Ficou muito para trás aquele que não via a arte como um todo fechado, orgânico e necessário em todas as suas partes, como é a natureza”. (Schelling *apud* Todorov, 1979:176).

2.2.3.5. Depuradas a produção e a recepção artísticas de todos os seus elementos ditos “pragmáticos” ou “utilitários”, caracterizadas tanto a atividade do artista quanto a de seu destinatário como eminentemente “desinteressadas” e “autônomas”, operou-se, dessa forma, por extensão, a mais completa autonomização do próprio *objeto* de arte, tomado, doravante, como um “organismo” autotélico, totalmente desvinculado dos fatores que regulam tanto a vida social como um todo, quanto as relações de produção e as leis de mercado em particular. “À medida que se rejeitou o conhecimento das normas e regras artísticas, valorizou-se a criação espontânea individual como um ídolo”, explica Fontius (2002:115). “A ascensão do gênio artístico, cujos atos e obras pareciam escapar à esfera humana”, continua, “correspondeu portanto a uma conceitualização da arte que perdeu seu significado técnico e tornou-se o mais evoluído símbolo da humanidade”.

Com efeito, a declaração do caráter *simbólico* da arte, de sua *opacidade* em oposição a uma alegada *transparência* da alegoria – e é preciso lembrar ser tipicamente romântica essa antinomia *símbolo x alegoria* – acabou por caracterizar, ainda que de formas diversas, os posicionamentos estéticos seja de um Goethe, de um Schelling ou de um A. W. Schlegel, entre outros,⁴⁶ e por converter-se na grande herança dos *Frühromantiker* e do idealismo estético alemão para a teoria da arte em geral, e da literatura, em particular, o que não deixa de implicar certa contraditoriedade. Erigido em símbolo autotélico o objeto de arte, vêem-se então cortados os laços que o uniam justamente àquele que teria promovido a sua autonomização em relação ao universo das regras e das normas artísticas, isto é, o próprio artista-gênio; por outro lado, eliminada, de vez, toda preocupação não só com a conformação *a um dado* público, mas *a todo e qualquer* público, ou seja, eliminado o contato do objeto com o pólo da recepção *tout court*, não tardaria a entrar em colapso a própria idéia de *crítica* de arte. Tal estado de coisas evidencia-se, sobremaneira, quando da análise de duas idéias-chave do primeiro romantismo alemão, diretamente relacionadas à tese do caráter simbólico da arte, a saber, as idéias da (i) *intransitividade* da obra de arte e da (ii) *indizibilidade* da mensagem artística.

No que concerne à literatura, especificamente, a idéia da intransitividade está diretamente ligada à postura eminentemente antimimética, antipragmática e anti-retoricista assumida, como vimos, pelo pensamento estético alemão em relação à

⁴⁶ Cf. Todorov (1979:203-223).

atividade do escritor. Por extensão, a própria *linguagem literária* passa a ser concebida como auto-referencial – e o texto literário como uma unidade autotélica –, oposta, portanto, ao caráter expressivo, referencial, comunicativo da linguagem dita “comum” ou “ordinária”. Novalis, por exemplo, distingue entre a “linguagem em sentido próprio”, por um lado, a qual teria “a função de um instrumento na qualidade de instrumento”, sendo que “qualquer instrumento exprime a idéia daquele que o dirige”, e a linguagem intransitiva ou “linguagem na segunda potência”, por outro, a qual “tem méritos poéticos e não é *retórica*”, sendo “uma *expressão* pela expressão”, “em si mesma uma produção perfeita do *poder lingüístico superior*”. (Novalis *apud* Todorov, 1979:181). Assiste-se, aí, portanto, ao funcionamento da lógica contraditória que levou, nesse âmbito, à emancipação do literário frente a seu próprio emancipador: tomada, a princípio, como *expressão* de um gênio idiossincrático, a literatura autonomiza-se frente aos antigos parâmetros discursivos; tornada autônoma frente a tais parâmetros, a literatura autonomiza-se, em seguida, em relação ao próprio autor, destituindo-se, assim, de todo e qualquer caráter *expressivo*. “Vemos aqui como as diferentes partes da doutrina romântica, derivando umas das outras, podem chegar ao ponto de se contradizer: a função expressiva disputa o primeiro lugar à função que mais tarde se chamará poética”, conclui Todorov (1979:181) a respeito.

O elogio romântico da linguagem poética em detrimento da linguagem instrumental, ou “retórica”, parece fazer eco, aliás, ao próprio elogio kantiano à *poesia* em detrimento da *eloqüência*. Enquanto esta última limitar-se-ia a “uma dialética que somente toma emprestado da poesia o quanto seja necessário para, antes do ajuizamento, ganhar os ânimos para o orador e em seu benefício”, a primeira definir-se-ia, justamente, por “querer estimular um simples jogo de entretenimento com a faculdade de imaginação”. (Kant, 2002:172). Ou ainda:

Entre todas as artes a *poesia* (que deve sua origem quase totalmente ao gênio e é a que menos quer ser guiada por prescrição ou exemplos) ocupa a posição mais alta. Ela alarga o ânimo pelo fato de pôr em liberdade a faculdade da imaginação e de oferecer, dentro dos limites de um conceito dado sob a multiplicidade ilimitada de formas possíveis concordantes com ele, aquela que conecta a sua apresentação com uma profusão de pensamentos, à qual nenhuma expressão lingüística é inteiramente adequada, e, portanto, elevar-se esteticamente a idéias. Ela fortalece o ânimo enquanto permite sentir sua faculdade livre, espontânea e independente da determinação da natureza, para contemplar e ajuizar a natureza como fenômeno segundo pontos de vista que ela não oferece por si na experiência nem ao sentido nem ao entendimento, e, portanto, para utilizá-la em vista por assim dizer como esquema do supra-sensível. Ela joga com a aparência que ela produz à vontade, sem contido

enganar através disso; pois ela declara a sua própria ocupação como simples jogo. (Kant, 2002:171-172).

Essa caracterização da própria *poesia* – e não mais apenas da *atividade* poética – como constituída por uma “faculdade livre, espontânea e independente da determinação da natureza” a permitir a utilização da própria natureza “como esquema do supra-sensível” parece-nos, de fato, remeter – não sem alguma contradição, em se tratando de Kant – ao alegado caráter intransitivo do *produto* poético em si mesmo, intransitividade essa tomada em oposição à então desmoralizada “instrumentalidade” do discurso retórico. Por outro lado, a idéia de poesia como algo que oferece uma *forma* “que conecta a sua apresentação com uma profusão de pensamentos, à qual nenhuma expressão lingüística é inteiramente adequada” acaba por retomar, em relação ao especificamente poético, o conceito kantiano de “idéias estéticas”, afim à tese romântica da indizibilidade da mensagem ou conteúdo estéticos, ou seja, a tese de que “a arte exprime qualquer coisa de que não se pode dizer de nenhum outro modo”. (Todorov, 1979:195).

“Por uma idéia estética entendo”, afirma Kant (2002:159), “aquela representação da faculdade de imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa-lhe ser adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível”. Ou ainda:

Em uma palavra, a idéia estética é uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga a uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado, a qual portanto, permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível, cujo sentimento vivifica as faculdades de conhecimento, e à linguagem, enquanto simples letra, insufla o espírito. (Kant, 2002:162).

As idéias estéticas são tomadas assim como *representações* da faculdade de imaginação ou do gênio, diretamente relacionadas ao próprio objeto, tal como ressalta Kant (2002:160): “a faculdade de imaginação é criadora e põe em movimento a faculdade de idéias intelectuais (a razão), ou seja, põe a pensar, por ocasião de uma representação (o que na verdade pertence ao conceito do objeto), mais do que nela pode ser apreendido e distinguido”. As formas por meio das quais se representam, nos objetos, as idéias estéticas seriam os *atributos estéticos*: “formas que não constituem a

apresentação de um próprio conceito dado, mas somente expressam, enquanto representações secundárias da faculdade de imaginação, as conseqüências conectadas com elas e o parentesco do conceito com outros”. (Kant, 2002:160). Opõem-se, com isso, “atributos estéticos” e “atributos lógicos” dos objetos; apenas os primeiros diriam respeito às idéias estéticas e, portanto, ao sentimento do *belo*.

Assim a águia de Júpiter com o relâmpago nas garras é um atributo do poderoso rei do céu, e o pavão, da esplêndida rainha do céu. Eles não representam como os *atributos lógicos* aquilo que se situa em nossos conceitos de sublimidade e majestade da criação, mas algo diverso que dá ensejo à faculdade da imaginação de alastrar-se por um grande número de representações afins, que permitem pensar mais do que se pode expressar, em um conceito determinado por palavras; e fornecem uma *idéia estética* que serve de apresentação lógica daquela idéia da razão, propriamente, porém, para vivificar o ânimo enquanto ela abre a este a perspectivas de um campo incalculável de representações afins. (Kant, 2002:160-161).

Poderíamos resumir, com Todorov (1979:196), da seguinte maneira, a definição kantiana de idéias estéticas: (a) “é o que a arte exprime”; (b) “a mesma coisa não pode ser dita por nenhuma fórmula lingüística: a arte exprime o que a língua não pode dizer”; (c) “esta impossibilidade inicial provoca uma atividade de compensação, que, em lugar do indizível central, diz uma infinidade de associações marginais”. Isso posto, é preciso lembrar ainda que, para Kant (2002:160), “é propriamente na poesia que a faculdade de idéias estéticas pode mostrar-se em sua inteira medida”. E embora “a linguagem seja o seu material”, explica, a respeito, Todorov (1979:196), “a poesia é dotada de atributos estéticos e pode, por isso, exprimir as idéias estéticas inacessíveis a essa mesma linguagem, o que permite transmitir o indizível”.

Com Moritz, evidencia-se a relação de complementaridade entre intransitividade e indizibilidade do objeto estético. A totalidade auto-referencial revela-se, então, não apenas condição *necessária* do belo, mas também *suficiente*; em outras palavras, a grande obra de arte não deixaria espaço para nenhum tipo de explicação:

A natureza do belo consiste no fato de as partes e o todo se tornarem falantes e significantes, uma parte sempre através da outra, e o todo através de si próprio; no fato de o belo se explicar a si próprio – se descrever através de si próprio – e, portanto, não necessitar de nenhuma explicação nem descrição, para além do dedo que apenas indica o conteúdo. Logo que uma obra de arte exigisse, além desse dedo indicador, uma explicação particular, ela revelaria-se por isso mesmo imperfeita: pois a primeira exigência do belo é essa clareza pela qual ele se manifesta diante dos olhos. (Moritz *apud* Todorov, 1979:168).

Também aí o poético converte-se em exemplo privilegiado: “Pouco se deve ter sensibilizado com as grandes belezas poéticas de Homero quem, depois de as ter lido, pôde ainda perguntar: que significa a *Ilíada*? que significa a *Odisséia*?”, afirma Moritz. E ainda: “Tudo o que uma poesia significa encontra-se nela própria”. (Moritz *apud* Todorov, 1979:170).

A tese da indizibilidade do conteúdo da arte e da poesia tornar-se-ia central em todo primeiro romantismo alemão. Todorov (1979:198) afirma, a propósito, que ela “encontra-se exatamente em todos os membros do *Athenaeum*”, o que incluiria nomes como os de Goethe, August e Friedrich Schlegel, Schelling, Novalis e Ritter. Intransitividade e indizibilidade acabariam por tornar-se, portanto, nesse contexto, traços constitutivos e definitórios do objeto poético, convertido em símbolo: “que a poesia seja intraduzível é uma afirmação solidária com a da sua intransitividade; que o seu sentido seja inesgotável concorda com sua natureza perpetuamente em devir e com seu caráter orgânico”. (Todorov, 1979:198). A idéia de *comunicação* torna-se, com isso, a antinomia por excelência do novo conceito de poesia.

O discurso literário não só não representaria ou expressaria nada “anterior” a ele mesmo, como não se deixaria apreender por nenhuma instância que lhe fosse “externa”, que lhe sobreviesse “de fora”. A apreensão interpretativo-explicativa e judicativo-axiológica das obras literárias – que constitui, por definição, como vimos, o próprio escopo da atividade da crítica – estaria aí, portanto, fadada ao ostracismo. Concebido o *ser* da poesia como inacessível a toda e qualquer aproximação que não seja ela própria também *poética*, promulga-se, por extensão, a impossibilidade mesma da crítica literária *stricto sensu*. “A crítica de poesia é um contra-senso”, sentenciaria, com efeito, Novalis (*apud* Todorov, 1979:199).

2.2.3.6. Com a substituição, no âmbito da teoria estética, do sensualismo iluminista pelo dogmatismo da chamada produção estética romântica, lamenta Fontius (2002:173) a respeito, “a função da arte face ao público foi quase esquecida, em favor do conceito da obra de arte como expressão sem fim do indivíduo”. O autor vai além: “Idealisticamente alçada à condição de símbolo máximo da humanidade, a arte impõe seu preço: assim como as massas são sacrificadas em favor do progresso, assim também a realidade é sacrificada em prol da beleza da arte”. (Fontius, 2002:177). Osborne (1986:157), por

sua vez, faz um balanço sarcástico do que chama de influência perniciosa do plano metafísico da crítica do juízo kantiana sobre o pensamento estético alemão:

[...] os idealistas elevaram a beleza a um plano sobrenatural. Em nosso comércio com as coisas belas, cuidavam eles, o incognoscível absoluto, que transcende o mundo fenomênico das aparências e não pode ser apreendido pela razão teórica, torna-se concreto e é apreendido sensualmente. Na história da arte o espírito cósmico é progressivamente encarnado. Na arte, o infinito penetra o finito, o transcendental e o inexprimível se oferecem à apreensão dos sentidos. Tanto os filósofos quanto os artistas, disse Schelling, penetram a essência do universo e rompem as barreiras que separam o real do ideal: mas só o artista apresenta o absoluto concretamente, visivelmente, à percepção. A arte é análoga ao poder criador da natureza, é “o espírito da natureza que só nos fala através de símbolos”. Mas o símbolo, aduziu Solger, “é a existência da própria idéia. É realmente o que significa. É a idéia em sua realidade imediata”. “A arte”, disse Friedrich Schlegel, “é a aparência visível do reino de Deus sobre a terra”. Essa astronáutica semipoética, semimetafísica, culminou nas grandiosas fantasias de Hegel, que descreveu o processo gradativo pelo qual o espírito cósmico, o absoluto, se encarna num ser sensual através da história da consecução artística do homem, até o dia em que a arte transcendendo a si mesma, satisfeita a necessidade espiritual que a originou – como o próprio Kant deu a entender – dará lugar à religião, a qual, por sua vez, preenchida a sua finalidade, dará lugar a filosofia do idealismo.

Essa sobrenaturalização da beleza empreendida pelo idealismo estético alemão acabou por consolidar, com efeito, na esfera da reflexão filosófica, uma verdadeira cisão entre arte e experiência. “A dedução de uma Estética metafísica, tendendo a substituir por um conhecimento intelectual o efeito imediato e singular dos fenômenos e sua ressonância específica, tende a nos dispensar da experiência do *Belo* na medida em que este se encontra no mundo sensível”, afirma a propósito Valéry (2002:23). “Tendo sido a essência da beleza obtida, suas fórmulas gerais escritas, a natureza e a arte esgotadas, superadas, substituídas pela posse do princípio e pela certeza de seus desenvolvimentos”, conclui o autor, “todas as obras e todos os aspectos que nos encantavam podem perfeitamente desaparecer ou servir apenas de exemplos, de meios didáticos provisoriamente exibidos”. A estética prescindiria, em suma, da apreensão efetiva das obras de arte.

Não estranha, portanto, a concepção de que a estética não se confunde, enquanto tal, com a atividade crítica propriamente dita. E, assim, por mais que se lhe possa questionar a pretensa legitimidade enquanto discurso avalizado e generalizável sobre o belo e a arte, não se poderia condená-la por deixar de exercer ou instrumentalizar uma função que não é a sua, uma função que, em última instância, foge ao escopo que delimitou para si mesma. Como explica Pareyson (1984:22):

[...] não se pode assimilar a crítica à estética, nem dizendo que a reflexão crítica é de natureza filosófica nem dizendo que a estética é, essencialmente, metodologia da crítica. Antes de mais nada, a reflexão da crítica não tem caráter filosófico: o crítico, enquanto tal, não é filósofo, mas leitor e avaliador, intérprete e juiz. [...] O trabalho do crítico nem se inclui no do filósofo, nem se alinha a seu lado, como se fossem dois modos paralelos de considerar a arte. [...] Além disso, não se pode fazer da estética uma mera metodologia da crítica, seja porque o método da crítica constitui um dos muitos problemas da estética, não certamente o único e nem mesmo o primeiro, seja porque é infundado o pressuposto fundamental deste modo de conceber a estética, isto é, a idéia de que arte-crítica-estética formam uma escala de intensificação progressiva da reflexão.

Isso posto, não seria, de fato, do bojo da estética filosófica que haveríamos de ver surgir, no período romântico, um novo paradigma crítico propriamente dito, ou, antes, a moderna crítica literária propriamente dita. Ao vazio deixado pelo desaparecimento do circuito retoricista de produção e recepção do discurso, a estética limitava-se, como vimos, a preconizar uma subjetividade criadora transcendentalizada, a qual, inacessível, no nível da consciência, ao próprio artista, e irreduzível à qualquer tentativa, inclusive do próprio artista, de interpretação, explicação, avaliação e valoração “externas”, era assim convertida em objeto de mistificação. Wellbery (1998:24) define, aliás, da seguinte maneira a passagem do império retórico para o domínio estético: “A arte sai do *cour et ville* da sociedade aristocrática e estabelece residência na imanência mental de uma ‘humanidade’ universalizada”.

2.2.4. O advento da função autor

2.2.4.1. Seja como for, poder-se-ia dizer que ao desferir o golpe de misericórdia no paradigma retoricista, mimético-pragmático, de apreensão discursiva, por meio do deslocamento operado em relação à concepção de *produção* poética, da preocupação quase que exclusiva com as regras de imitação e de efeito para uma ênfase, cada vez mais irrestrita, no caráter criativo do gênio individual, a estética do primeiro romantismo alemão acabou por preparar o terreno para a consolidação do moderno paradigma “expressivo” em crítica literária.

Ora, vimos de que forma a figura do poeta como *origem* da poesia – e, portanto, da poesia como *derivado* do gênio poético – acabou por chocar-se e aparentemente submeter-se, nesse âmbito, à tese da intransitividade da linguagem poética e da indizibilidade do conteúdo estético da poesia, e de que forma o privilégio concedido pelos *Frühromantiker* à “linguagem poética” e ao caráter “simbólico” da poesia em

detrimento da “instrumentalidade retórica” e do caráter representativo e expressivo da “linguagem ordinária” acabou por tornar inviável, nesse contexto, a própria idéia de uma crítica literária *stricto sensu*. É preciso ressaltar, contudo, que não foi essa, definitivamente, a perspectiva que prevaleceu na constituição do conceito de literatura consagrado pelo *mainstream* do romantismo europeu – e que, conseqüentemente, serviu de base para a definição dos novos parâmetros da atividade crítica –, mas, antes, a idéia mesma da obra como *expressão* de uma subjetividade criadora, idéia convertida em verdadeiro truísmo ao longo do século XIX por meio do que Abrams chamou de teorias expressivas da arte e da literatura, sumariadas por Osborne (1986:183-184) nos seguintes termos:

[...] as teorias da expressão como as teorias da comunicação da arte são *instrumentais*. Não se vê na obra de arte, como nas teorias naturalistas, o espelho através do qual podemos contemplar uma seção apresentada da realidade, senão um instrumento por meio do qual entramos em contato com a personalidade do artista ou por meio do qual o artista se comunica conosco. As teorias dessa espécie dão origem aos seus próprios padrões e requerem que as obras de arte sejam julgadas pelo êxito com que é lograda a expressão ou a comunicação. Tais padrões amiúde se combinam com critérios *moraís* e a obra de arte é também apreciada em relação à qualidade da personalidade do artista, que se expressa, ou em relação à qualidade das emoções, que se comunicam.

No que se refere especificamente ao universo literário, Schaeffer (1995a:89) ressalta que as chamadas teorias expressivas, praticamente inexistentes na tradição clássica, passaram a desempenhar, em contrapartida, “um papel cada vez mais importante a partir do romantismo, a ponto de, em nossos dias, a idéia de a obra literária exprimir a subjetividade do escritor fazer parte das evidências raramente interrogadas”. E ainda: “Essa idéia pressupõe uma concepção específica não somente de obra literária, mas ainda de interioridade subjetiva, a qual, ela também, parece indissociável da evolução recente da civilização ocidental”. Com efeito, como nos lembra Osborne (1986:182), “dizer-se que um artista se expressa através da sua arte, o que hoje seria corriqueiro, teria sido incompreensível, ou, melhor, um estúpido despropósito para a Antigüidade clássica, a Idade Média ou a Renascença”.

A grande contribuição do romantismo para a constituição da moderna crítica literária haveria de ser, portanto, o privilégio cada vez maior aí concedido à figura do “autor”, ou, antes, como destaca Wellbery (1998:22), “a articulação completa do conceito de ‘autor’ como a origem produtiva do texto, como a fonte subjetiva que, ao

expressar sua posição única, constitui uma ‘obra’ irremediavelmente própria”. Ou seja: “A subjetividade (e não a adesão a um tipo ou referência genérica, a um predecessor estimado ou paradigma tópico) agora dava à obra a sua identidade”.

Foucault (2001:276) já havia ressaltado, aliás, acerca dos discursos literários, que a partir da instauração, na passagem do século XVIII para o XIX, de uma “função autor” no universo discursivo ocidental, os mesmos já não podiam ser aceitos desprovidos dessa função:

[...] a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o *status* ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se respondem a essas questões. E se, em conseqüência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação é imediatamente buscar o autor. O anonimato literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma.

O caráter *instrumental* da nova função para a moderna crítica literária fica patente ao lembrarmos, ainda com Foucault (2001:278), que, nesse âmbito, a figura do autor é tomada como:

(1) “o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações (e isso pela biografia do autor, a localização de sua perspectiva individual, a análise de sua situação de classe, a revelação do seu projeto fundamental)”;

(2) “o princípio de uma certa unidade de escrita – todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência”;

(3) “o que permite superar as contradições que podem desencadear em uma série de textos: ali deve haver – em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária”;

(4) “um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos etc.”.

Isso posto, e haveríamos de reconhecer na figura do “autor literário” aqui delineada algo como uma versão *historicizada* ou *empiricizada* – e passível de *instrumentalização* – do “gênio criativo” romântico, em contraste, pois, com a

“faculdade imaginativa transcendental” preconizada pelos idealistas alemães. Não é coincidência, assim, que Foucault identifique o surgimento da função autor justamente no âmbito da ruptura epistemológica que considera responsável pela consolidação do novo “modo de ser das empiricidades” que haveria de vigorar, hegemonicamente, a partir do século XIX, ou seja, no âmbito da consolidação do horizonte epistemológico da *história*. Foucault (1981:233) ressalta, com efeito, que, desde então, tendo tornado-se o “modo de ser de tudo o que nos é dado na experiência, a História tornou-se assim o incontornável de nosso pensamento”. Dessa forma: se “a ordem clássica distribuía num espaço permanente as identidades e as diferenças não-quantitativas que separavam e uniam as coisas”, diz-nos Foucault (1981:232-233), “a partir do século XIX, a História vai desenrolar numa série temporal as analogias que aproximam umas das outras as organizações distintas”. Ou ainda: “a História, a partir do século XIX, define o lugar de nascimento do que é empírico, lugar onde, aquém de toda cronologia estabelecida, ele assume o ser que lhe é próprio”. Não estranha, dessa forma, que a história, e não a estética idealista, viesse a se tornar a perspectiva privilegiada, desde então, de estudo e ensino da literatura, bem como a via escolhida no sentido de tornar “objetivas” ou “científicas” essas atividades.

Poder-se-ia objetar, contudo, *já haver* uma visada histórica no âmbito do idealismo estético do primeiro romantismo alemão. Impor-se-ia, aliás, o reconhecimento mesmo do caráter precursor e de “grande influência em toda Europa”, como nos lembra Auerbach (1972:32), de toda uma “escola romântica ou histórica da Alemanha”, consolidada por autores como Herder e Goethe, nos primórdios, os Schlegel e os Grimm, no apogeu, e sistematizada por Hegel. Tal escola “considerava as atividades do espírito humano, e em particular tudo quanto fosse poesia e arte, como uma emanção quase mística do *Volkgeist*. Por conseguinte, interessava-se sobretudo e em primeiro lugar pelo estudo da poesia popular e pelas origens”, explica Auerbach (1972:32). E ainda: “tinha certa tendência a divinizar a História e a ver no seu curso a lenta evolução de ‘forças’ obscuras e místicas cujas manifestações, em cada época e em cada grande indivíduo, constituíam uma revelação, perfeita em seu gênero, de um dos inúmeros aspectos da divindade”. Prado Coelho (1982:195), por sua vez, lembra que a história, aí, “aparece como uma totalidade expressiva onde os fatos são a presença visível de causas invisíveis (e de vocação totalizante)”; “a mera sucessão dos fatos aparece como que

espiritualizada, na medida em que a sua reordenação obedece a uma ordem profunda invisível”.

São os mesmos autores que apontam, contudo, para o subjugo progressivo dessa história idealista pelo então emergente historicismo cientificista de orientação positivista. Enquanto Auerbach (1972:32-33) afirma que “a tendência romântica e metafísica” da história literária teria sido “repelida durante a segunda metade do século pela tendência positivista”, a qual “se liga à obra de Auguste Comte, rejeita todo misticismo na concepção da História e intenta aproximar tanto quanto possível os métodos das pesquisas históricas das das ciências naturais”, Prado Coelho (1982:195), por sua vez, faz menção ao modo como, no decorrer do século, “críticos e historiadores de formação hegeliana abandonam progressivamente a propensão especulativa e a herança do romantismo teórico para se entregarem, com crescente convicção, à pesquisa dos fatos e ao seu agrupamento em modelos historiográficos de teor cientista”. Verificar-se-ia assim “um crescente abandono das categorias filosóficas, cada vez mais reduzidas à tarefa de meros suportes formais, e um desapego progressivo em relação à herança romântica e hegeliana”, explica Prado Coelho (1982:197). “A história positivista triunfa com a sua inabalável boa consciência”, completa o autor. E mais: “A dependência da crítica profissional em relação à instituição universitária (que logo havia começado a verificar com os próprios irmãos Schlegel) e o prestígio constante dos modelos das ciências da natureza darão contribuições decisivas para o desenlace deste processo”.

Reconhecer, como aí se faz, a existência de um percurso que vai do idealismo ao positivismo no âmbito da história literária oitocentista, e que aponta, inequivocamente, para uma suplantação do primeiro pelo segundo, significa reconhecer, na verdade, uma nova mudança na geografia geral dos Estudos Literários: do breve mas incisivo domínio alemão no interregno de 1789-1815, como vimos com Fontius, a um novo período de hegemonia francesa, o qual haveria de ver surgir e consolidar-se, afinal, o que se toma pela moderna crítica literária propriamente dita.

2.2.5. A moderna crítica literária

2.2.5.1. “A crítica, tal qual nós a conhecemos e praticamos”, afirmava Thibaudet (1948: 8) no prefácio de sua *Physiologie de la critique*, “é um produto do século XIX. Antes do

século XIX, havia críticos. Bayle, Fréron e Voltaire, Chapelain e D’Aubignac, Denys de Halicarnasso e Quintiliano foram críticos. Mas a crítica não havia”. “A distinção entre ‘críticos’, que exercem livremente seu julgamento a partir de categorias estéticas provenientes da grande tradição retórica, e a ‘crítica’, reconhecida como um domínio da pesquisa literária”, comenta Roger (2002:32), “prefigura aqui a especialização desta disciplina”.

Entre os fatores que teriam possibilitado o surgimento da moderna crítica literária no século XIX, Thibaudet (1948:8-16) destaca três: (i) um primeiro, a que chamaríamos *institucional*, e que consiste no fato de que “o nascimento da corporação crítica tem lugar em função do nascimento de duas outras corporações, inexistentes antes do século XIX, a dos professores e a dos jornalistas”, as quais teriam dado origem a dois tipos de crítica distintos, opostos e rivais; (ii) um segundo, a que chamaríamos propriamente *epistemológico*, e que diz respeito à consolidação de uma consciência e de uma disciplina históricas a possibilitarem a instrumentalização do que Thibaudet considera a tendência natural da crítica ao “inventário” – e, aqui, reforçar-se-ia a distinção entre uma crítica dos jornalistas, voltada “ao discernimento do presente”, e uma crítica dos professores, voltada, então, “ao inventário do passado”; (iii) e um terceiro, a que chamaríamos *político*, e que diz respeito à consolidação de um liberalismo e um pluralismo estéticos, ou a “um direito igualmente reconhecido em relação a sistemas de gosto e planos de criação diversos”, cujo primeiro passo teria sido o reconhecimento da dicotomia entre “clássico” e “romântico”.

Invertendo a ordem de apresentação dos fatores: *político* < *epistemológico* < *institucional*, o que aí se constata, na verdade, é o seguinte processo: dada a relativização dos gostos, dos valores e dos juízos num ambiente pós-revolucionário, a história – conjugada à sociologia e à psicologia – consagra-se como forma privilegiada e, mesmo, hegemônica, de apreensão e explicação do fenômeno literário, sendo institucionalizada como tal pelo ensino universitário e acadêmico em geral, que busca, em última instância, sistematizar e tornar *positivo* o conhecimento que produz. Consolida-se, dessa forma, um conhecimento literário dito *especializado*.

A fim de analisar esse processo mais detidamente, partamos, aqui, da imagem que nos oferece Bourget (1965:291-292) do ambiente cultural e intelectual a partir do qual haveria de germinar a moderna crítica literária:

Rebentou a revolução de 1789, seguiu-se-lhe o Império. As grandes guerras daqueles vinte e cinco anos tiveram o inesperado efeito de misturar singularmente as nações umas com as outras. Para nos limitarmos à França, essas convulsões sociais, precipitando para fora de seu país um Chateaubriand, uma Madame de Staël, um Paul-Louis Courier, um Benjamin Constant, e tantos outros, fizeram-lhes saber que existia uma Europa. Não se limitaram a ler no texto Shakespeare, Dante e Goethe, como teria feito em 1780 um jovem francês curioso, que soubesse línguas. Leram-nos no próprio local, no seu país de origem, e sentiram o íntimo laço que unia essas obras-primas da literatura aos costumes, ao céu, à alma enfim da Inglaterra, da Itália, da Alemanha. Destrinçaram, confusamente uns, mais nitidamente outros, duas verdades de que os seus predecessores não suspeitaram; a primeira, que em toda a criação de arte há alguma coisa mais do que um esforço de estética, que essa criação constitui uma necessária e quase inconsciente manifestação de todos esses elementos de que é feito o gênio nacional: qualidades da raça, momento da história, influência do clima; a segunda, que existem muitos tipos de beleza diferentes, senão contraditórios, e que o gosto não tem de modo algum esse caráter fixo de que as Poéticas e Retóricas da idade clássica faziam um dogma.

“Tais descobertas, assim resumidas, parecem muito simples”, continua Bourget (1965:292). “Compreendem no entanto”, conclui, “uma deslocação de ponto de vista que na ordem intelectual equivale ao que é uma completa mudança de atmosfera na ordem física. São modificações radicais de meio a que correspondem modificações radicais nos organismos colocados nesse meio”. Com efeito, já não era mais possível para a crítica, dado o estado de coisas de que aí se fala, limitar-se a verificar a adequação ou não de uma dada obra a esta ou aquela regra de produção discursiva: ante o reconhecimento da diversidade de padrões estéticos, tornava-se mister, doravante, *explicar* a obra em função dos diversos fatores – históricos, culturais, sociológicos, psicológicos – que supostamente *determinariam* sua constituição. E nada parece ter contribuído mais para que ganhasse corpo essa crítica “explicativa” ou “compreensiva” do que a obra pioneira de Madame de Staël.

2.2.5.2. “A crítica no século XIX perseguirá dois fins: explicar a obra e julgá-la. Mas seu avanço extraordinário se realizará em um só sentido, no da explicação. Antes de julgar é necessário compreender”, explica Bonet (1969:38); e completa: “Esta norma é norte comum para uma cadeia de críticos máximos que atravessa o século XIX. O primeiro elo, Mme. de Staël”. Com efeito, em seu *Da literatura considerada em suas relações com as instituições sociais* (1800), obra de grande influência subsequente e cujo título por si só constitui um programa para a nova geração de críticos, de Staël expõe as bases do que haveria de ser tomado, doravante, como a postura ideal da crítica

em relação às obras de que se ocupa. Na abertura do “Discurso preliminar” ao livro, num trecho que haveria de se tornar antológico, a autora afirmava ter se proposto “examinar qual é a influência da religião, dos costumes e das leis sobre a literatura, e qual é a influência da literatura sobre a religião, os costumes e as leis”. (de Staël, 1935:9). “Nessas palavras”, diz-nos Bonet (1969:44-45), “já se insinua a crítica explicativa e determinista que irá dominar o século XIX e reduzir cada vez mais o papel da valorização dogmática”.

“Examinarei, antes de mais nada, a literatura de uma maneira geral em suas relações com a virtude, a glória, a liberdade e a felicidade”, afirmava, ainda, de Staël (1935:10); conclamava, assim, a seus leitores que se lhe unissem “para acompanhar o progresso e para observar o caráter dominante dos escritores de cada país e de cada século”. É, portanto, *dupla* a relativização por ela entrevista: no tempo e no espaço. Impunha-se já, aí, dessa forma, a *historicização* do fenômeno literário, que haveria de institucionalizar-se, mais tarde, com a ascensão e a consolidação da história literária positivista. Ao mostrar, como lembra Aguiar e Silva (1968:444), “que a literatura é intimamente solidária com todos os aspectos da vida coletiva do homem, verificando-se que cada época possui uma literatura peculiar, de acordo com as leis, a religião e os costumes próprios dessa época”, de Staël tanto denunciava “o caráter falso da universalidade atribuída aos valores artísticos pela crítica clássica” quanto proclamava “a necessidade de estudar os fatos literários à luz das suas relações com outros fenômenos da civilização e da cultura de cada período histórico, pois só assim seria possível compreender e devidamente julgar as diferentes experiências e formas artísticas”.

Admiradora dos românticos alemães, com alguns dos quais estreitara relações quando de duas viagens suas à Alemanha, em 1803 e 1807, Madame de Staël dos mesmos se diferenciava, contudo, no modo de conceber a apreensão e a investigação do fenômeno literário. A retomar um lugar comum, opunha-se-lhes como o *esprit de clarté* francês opõe-se à obscuridade metafísica alemã. Dela, seu amigo Schiller teria dito, em tom de reprovação: “Sua formosa inteligência chega quase à altura do gênio. Mas empenha-se em aclarar tudo: não vos concede nada obscuro e inacessível. Tudo o que não possa iluminar com a sua tocha é para ela como se não existisse”. (Schiller *apud* Bonet, 1969:49-50). Ora, essa obsessão por tudo aclarar e explicar converter-se-ia

mesmo, como já dissemos, em traço determinante da nova teoria crítica. “O papel de Mme. de Staël, em literatura, foi o de compreender e de fazer compreender”, diria, com efeito, Lanson (1912:881), em larga medida um herdeiro da autora.

Apesar de tomar, ainda, a literatura “em sua acepção a mais estendida”, de Staël (1935:9) pressupunha claramente uma distinção entre o que chamava de “escritos filosóficos”, por um lado, e de “obras de imaginação”, por outro. Roger (2002:42-43) afirma a esse respeito que “o reconhecimento da especificidade das obras de ficção põe em relevo a ‘obra’, objeto da crítica, ao mesmo tempo que postula a existência do ‘autor’, noção tanto literária quanto social”. E se à autora interessava sobretudo a literatura como expressão menos do gênio individual do que do gênio coletivo ou nacional, encontram-se já, entretanto, em sua obra, trechos que parecem anunciar a voga do determinismo biográfico que haveria de tomar conta, dentro em breve, da crítica literária oitocentista. Exemplos disso são as seguintes considerações sobre escritores alemães e suas obras, colhidas quase que aleatoriamente em seu *Da Alemanha* (1810):

(1) “Schiller era o melhor amigo, o melhor pai, o melhor esposo; nenhuma qualidade faltava a esse caráter doce e pacífico que o talento inflamava; o amor à liberdade, o respeito pelas mulheres, o entusiasmo pelas belas-artes, a adoração à Divindade animavam seu gênio; e, na análise de seus trabalhos, será fácil mostrar à que virtude tais obras de arte se reportam” (de Staël, 1935:64);

(2) [Sobre *Werther*]: “vê-se aí tudo o que o gênio de Goethe podia produzir quando estava apaixonado. Diz-se que ele atribui atualmente pouco valor a essa obra de sua juventude, a efervescência de imaginação que o inspirou quase ao entusiasmo pelo suicídio deve lhe parecer agora repreensível. Quando se é muito jovem, a degradação do ser não tendo em nada começado, o túmulo não parece senão uma imagem poética, um sono cercado de figuras ajoelhadas que choram por nós” (de Staël, 1935:79);

(3) “Novalis, homem de nascimento ilustre, iniciara-se desde a juventude nos estudos de todo gênero que a nova escola tinha desenvolvido na Alemanha; mas sua alma piedosa deu um grande caráter de simplicidade a suas poesias”. (de Staël, 1935: 83).

Aí nos encontramos, como se vê, a anos-luz da tradicional verificação-de-adequação-a-regras ditada pela preceptística classicista: é justamente a exceção à regra, ou a *excepcionalidade* do escritor enraizada em suas idiosincrasias biográficas, que

desempenha, então, a função de baliza crítica. E se o recurso à vida e ao caráter do autor afigurava-se, com de Staël, ainda secundário e, mesmo, ocasional, ele haveria de tornar-se, em contrapartida, com um Sainte-Beuve, admirador fervoroso daquela autora, nada menos que o procedimento crítico por excelência, cerne do “método biográfico” em crítica literária.

2.2.5.3. Já se pode falar, com efeito, num sentido importante, em método biográfico no que se refere ao trabalho de um Villemain, figura central da crítica francesa na primeira metade do século XIX, professor na Sorbonne e seguidor de de Staël; mas é apenas com os “*portraits*” de seu aluno Sainte-Beuve que haveria de consolidar-se uma crítica biográfica propriamente dita. Pois enquanto Villemain, desenvolvendo o princípio staëliano da *literatura-como-expressão-da-sociedade*, “traçava as linhas gerais, as grandes direções de um vasto período”, deixando “flutuar nesses amplos quadros os indivíduos, de quem emanam imediatamente as obras”, Sainte-Beuve, por sua vez, “atém-se aos indivíduos: e, com isso, introduz, pela primeira vez, uma ainda maior relatividade na crítica. Ele busca, na obra literária, a expressão não mais de uma sociedade, mas de um temperamento: todos os seus julgamentos sobre livros são julgamentos sobre homens”. (Lanson, 1912:1041). Com Sainte-Beuve, observar-se-ia, em suma, a mais incisiva e, talvez, a mais decisiva apropriação e instrumentalização, por parte da crítica oitocentista, da função autor de que nos fala Foucault.

Parece ter sido em dois artigos de 1862 sobre Chateaubriand, coligidos em *Nouveaux Lundis* (1863-1870), que Sainte-Beuve mais diretamente expôs seu método crítico. “A literatura, a produção literária, não é para mim distinta ou, ao menos, dissociável do resto do homem”, dizia ele então. (Sainte-Beuve, 1964a:282). “Posso apreciar uma obra”, continuava, “mas me é difícil julgá-la independentemente do conhecimento do homem mesmo; e diria de bom grado: tal árvore, tal fruto. O estudo literário leva-me, assim, de todo naturalmente ao estudo moral”. Isso posto, qual o procedimento, afinal, do crítico em relação a seu novo objeto?

Enquanto não se tiver feito sobre o autor um certo número de perguntas, afirmava Sainte-Beuve (1964b:283-284), e enquanto não se as tiver respondido, não se pode estar certo de tê-lo apreendido inteiramente, “ainda que tais questões pareçam as mais estranhas à natureza de seus escritos”. Questões do tipo: “– Que pensava o autor em

matéria de religião? – Como era afetado pelo espetáculo da natureza? – Como se comportava em relação às mulheres? – em relação ao dinheiro? – Era rico, era pobre? – Qual o seu regime, sua maneira cotidiana de viver?, etc.”. E finalmente: “– Qual era seu vício ou fraqueza? Todo homem tem um”. (Sainte-Beuve, 1964b:284). “Nenhuma das respostas a essas questões é indiferente para julgar o autor de um livro e o próprio livro, se esse livro não for um tratado de geometria pura, se for, sobretudo, uma obra literária, ou seja, onde entra de tudo”, concluía Sainte-Beuve (1964b:284).

Bonet (1969:63-70) nos oferece, a propósito, alguns exemplos de juízos biográficos *à la Sainte-Beuve*:

(1) ao passo que o “sentimento da natureza” transbordaria em Rousseau e, por conseqüência, em sua obra, estaria ausente, por outro lado, num Boileau ou numa Madame de Staël e, portanto, de seus escritos;

(2) a saúde debilitada de Pascal explicaria “o sério e grave do seu espírito, sua religiosidade, seu transcendentalismo dramático”, ao passo que o “equilíbrio constante” das páginas de um Anatole France adviria de sua saúde igualmente equilibrada;

(3) se na base da grandiosidade de Milton estaria sua cegueira, “pois o cego vive de recordações: em sua memória se volatizam as minúcias e com restos de imagens a fantasia constrói fábricas ideais”, o “detalhismo descritivo” de Zola, por sua vez, seria indício de sua miopia.

“Nesta perspectiva, a biografia adquire um papel primacial”, explica Aguiar e Silva (1968:446-447), “visto que a inquirição crítica se concentra absorventemente sobre o autor, propondo-se iluminar quer aspectos periféricos ou corticais da sua personalidade, quer, e sobretudo, os caracteres íntimos e profundos da sua estrutura psicológico-moral”. “A partir de um longo e paciente comércio com os escritos de um autor”, continua (Aguiar e Silva, 1968:447), “o crítico deve propor-se apreender, através de um processo eminentemente criador em que desempenham importante função as suas faculdades de simpatia, os elementos basilares e característicos da individualidade do artista”.

Torna-se central, portanto, nesse âmbito, o problema da *gênese* da obra literária. O texto, nessa perspectiva, é sempre algo insuficiente, no sentido de que não se lhe explica sem referência à sua origem, à sua causa primeira, a saber: seu autor. “Ao passo que a antiga crítica considerara um livro como uma coisa feita, que se devia examinar em si e

por si”, intervém Bourget (1965:295-296), “Sainte-Beuve disse consigo que para compreender um livro era preciso considerá-lo como uma coisa a ser feita e examiná-la nas suas condições de nascença e execução”. Assim:

Por trás da página escrita, quis ver a mão que a tinha escrito, o corpo a que pertencia essa mão, a idade e os hábitos desse corpo, o homem numa palavra, o indivíduo que respirava, que se movia, que vivia e de que o poema, o drama o romance, constituem gestos que se fixaram. Para penetrar deste modo um indivíduo é preciso representá-lo por dentro e por fora, isto é, reconstituir por um lado a sua psicologia e a sua fisiologia, por outro o seu meio social: a sua família, a sua classe, as idéias da sua época – e aí temos o ensaio crítico tornado numa pintura de costumes, e a mais rica, a mais significativa.

Fisiologia, psicologia, sociologia do autor: entrevê-se, portanto, já com Sainte-Beuve, um certo “desejo de ciência” que haveria de alastrar-se e ganhar dimensões cada vez maiores em meio à crítica literária oitocentista. O próprio Sainte-Beuve, aliás, tomava a crítica biográfica por ele fundada como o provável alicerce de uma futura “ciência moral”: “Dia virá, o qual creio ter entrevisto no curso de minhas observações, no qual a ciência será constituída, no qual as grandes famílias de espíritos e suas principais divisões serão determinadas e conhecidas”, afirmou (Sainte-Beuve, 1964a:283). “Uma vez o principal caráter de um espírito sendo dado, poder-se-á deduzir-lhe muitos outros”, e chegar-se-á, com o tempo, acreditava Sainte-Beuve, “a constituir mais largamente a ciência do moralista”. Pois “ela encontra-se, hoje em dia, no ponto em que a botânica se encontrava antes de Jussieu, e a anatomia comparada antes de Cuvier, num estado, por assim dizer, anedótico. Nós fazemos, por nossa conta, simples monografias, acumulamos observações de detalhes”, prosseguia, “mas eu entrevejo ligações, relações, e um espírito mais vasto, mais luminoso, e ainda fino no detalhe poderá descobrir, um dia, as grandes divisões naturais que respondem às famílias de espíritos”. (Sainte-Beuve, 1964a:283).

“A esta tentação científica”, lembra-nos Aguiar e Silva (1968:448), “opõe-se, porém, em Sainte-Beuve, a consciência muito aguda da impossibilidade de reduzir o espírito e os seus valores a fatos naturais, o sentimento fortíssimo do caráter irredutivelmente singular de qualquer grande escritor”. Com efeito, para Sainte-Beuve (1964a:283), a futura ciência moral de que falava “seria sempre tão delicada e tão móvel que não existiria a não ser por meio daqueles que têm uma vocação natural e um talento de observar”; seria sempre, em outras palavras, “uma arte que demandaria um artista hábil, como a medicina exige o tato médico daquele que a exerce, como a filosofia

deveria exigir o tato filosófico entre aqueles que se pretendem filósofos, como a poesia não se quer executada a não ser por um poeta”.

Guiado por esse tipo de pudor, dedicado que estava mais a pintar seus “retratos” de autores do que a consolidar uma ciência positiva dos espíritos propriamente dita, Sainte-Beuve não pouparia críticas às tentativas de então de tornar científica a crítica literária, tendo restringido, ele mesmo, sua própria atividade, a uma “crítica puramente realista, de um grande valor artístico, pela expressão de caracteres individuais”, como afirma Lanson (1912:1043), mas “de um insignificante alcance científico, pois não há ciência do indivíduo”. Seria mesmo preciso esperar pela obra de Taine – o grande alvo das referidas críticas de Sainte-Beuve – para ver alcançar a sua forma talvez a mais incisiva o desejo de ciência da moderna crítica literária. E, contudo, não se pode tomá-la em desconsideração à senda aberta por seus predecessores, principalmente o próprio Sainte-Beuve.

2.2.5.4. Com Taine, “a crítica determinista, iniciada por Mme. de Staël e reforçada por Villemain e Sainte-Beuve, alcança seu pleno desenvolvimento”, afirma Bonet (1969: 77). “Sainte-Beuve é o ascendente principal”, continua. “Seu sistema crítico, sinuoso, dobrável, elástico, em Taine é disciplina científica. O que no primeiro se insinua ou fica difuso, no segundo se sistematiza e toma contornos precisos”. Seria equivocado, contudo, tomar a obra crítica de Taine como simplesmente uma sistematização da de Sainte-Beuve.

O ponto de partida é, sem dúvida, beuviano: “Todos sabem que as várias obras de um artista são parentes umas das outras, como filhas do mesmo pai, ou seja, que elas têm entre si notáveis semelhanças. Sabem que cada artista tem o seu estilo, um estilo que se encontra em todas as suas obras”. (Taine, 1964a:142). O desdobramento, contudo, desse *parti pris* determinista vai além: “O próprio artista, apreciado com a obra total que haja produzido, não existe isolado. Há também um conjunto em que ele é compreendido, conjunto maior do que ele e que é a escola ou a família de artistas do país e da época a que pertence”. E mais: “A própria família de artistas está compreendida num conjunto mais vasto, que é o mundo que a cerca e cujo gosto está em harmonia com o seu. É que o estado dos costumes e do espírito é o mesmo para o público e para os artistas”. Poder-se-ia, assim, “estabelecer como regra que, para se

compreender uma obra de arte, um artista, um grupo de artistas, é necessário considerar-se rigorosamente o estado geral do espírito e dos costumes do tempo a que pertenceram”, sentencia Taine (1964a:143). “Nele se encontra a explicação última; nele reside a causa primitiva que determina tudo o mais”, conclui.

Bonet (1969:79) ressalta, a respeito, ter tomado Taine “o problema da crítica no ponto em que o deixara Sainte-Beuve. Começa, como este, buscando ao homem escondido atrás da obra literária”. Daí, contudo, passa, logo, ao fato de que “este homem não viveu isolado, mas como indivíduo de uma colméia, da qual, mesmo sem o querer, é expoente”, sendo, sua obra, portanto, “sinal não só de seu espírito mas do espírito dessa colméia”. Também Aguiar e Silva (1968:449) reitera a idéia de que “Taine parte do ponto de chegada do método crítico de Sainte-Beuve, isto é, parte da exigência de uma explicação causalista, genética, dos fenômenos psicológicos observados e descritos a respeito de um determinado escritor”. E se “Sainte-Beuve *pintava* um autor, desde a sua adolescência e a sua época de formação até à sua maturidade e à sua velhice, acompanhando-o na curva do tempo em todas as suas experiências e mutações”, Taine, por outro lado, “pretende *explicar* os fatos psicológicos colecionados e descritos por esse tipo de crítica”.

A passagem da *pintura* à *explicação* implicaria, contudo, para Taine, mais do que o simples transcurso natural entre etapas de um mesmo processo; o que separaria uma da outra seria o mesmo que separa o mero descritivismo acumulativo do método científico ou positivo propriamente dito. Respondendo à crítica formulada por Sainte-Beuve e seus partidários de que o homem seria demasiado complexo para que se pudesse reduzi-lo ao método positivo que então pretendia impor-lhe – método esse do qual se viria a dizer, aliás, ser “evidentemente muito inferior às ondeantes contradições de Sainte-Beuve quando se trata de reproduzir as sinuosidades e as sutilezas de uma fisionomia viva” (Bourget, 1965:300) –, Taine haveria de argumentar, como lembra Prado Coelho (1982:251), que tal “complexidade” verificar-se-ia apenas “para quem quer *pintar*, e não para quem escolhe por missão *explicar*, na medida em que, por definição, explicar é sempre reduzir o complexo a elementos únicos e decisivos”. Daí a separação por ele entrevista entre uma crítica “que pinta” – que seria, sobretudo, uma arte – e uma crítica “que explica” – propriamente analítica ou filosófica. Aos adeptos da primeira, e em nome da segunda, Taine (1964b:290) retrucaria:

[...] deixai o objeto que forneceu matéria à pintura fornecer matéria à filosofia; permiti a análise vir depois da arte. Se é belo fazer ver um personagem, é talvez interessante fazer que se o compreenda. Os dois estudos diferem, uma vez que a imaginação difere da inteligência, e a razão tem o direito de decompor o que os olhos contemplaram e o que o coração sentiu. Eu posso me perguntar de onde vêm essas qualidades, esses defeitos, essas paixões, essas idéias; quais são os efeitos, quais são as causas; de que faculdades primitivas elas provêm; se, seguindo essas faculdades mais além, não se remontará a uma fonte comum; que massa e que sorte de sentimentos cada uma delas injetou na paixão total. As emoções e os pensamentos do homem estão ligados como as partes e os movimentos do corpo; e, uma vez que esse encadeamento merece ser notado no mundo corporal e visível, ele merece ser observado no mundo invisível e incorporeal. Desde então, todos os vossos preceitos sucumbem; as regras que governam a pintura não se impõem à análise; o que seria um erro para a primeira torna-se um dever para a segunda. Vós desenvolveis, ela reduz. Vós perseguis os detalhes delicados, ela busca as grandes causas. Vós pegais no ar esses traços fugitivos que fazem surgir na imaginação toda uma figura; ela se atém às forças geradoras que produzem na vida toda uma série de acontecimentos.

Assim sendo, se a obra, de fato, parece remontar ao homem, o homem, lembramos Taine, remontaria, por sua vez, a certas “faculdades primitivas”, as quais deveriam ser conhecidas e cuja influência sobre o homem e a obra deveria ser divisada e estudada sistematicamente. Sabe-se bem que para Taine – e para o grosso da crítica determinista depois dele – tais faculdades resumir-se-iam a três: a *raça*, o *meio* e o *momento*:

(1) “Isso a que se chama a raça são as disposições inatas e hereditárias que o homem porta consigo ao nascer, e que ordinariamente são conjugadas às diferenças manifestadas no temperamento e na estrutura do corpo. Elas variam de acordo com os povos” (Taine, 1953:31);

(2) “Constatada a estrutura interior de uma raça, deve-se considerar o meio em que ela vive. Cedo o clima produziu seu efeito. [...] Cedo as circunstâncias políticas trabalharam [...]. Cedo, enfim, as condições sociais imprimiram sua marca” (Taine, 1953:32);

(3) “Quando o caráter nacional e as circunstâncias ambientais operam, não operam sobre uma tábua rasa, mas sobre uma tábua onde impressões estão já marcadas. Se se toma a tábua num momento ou em outro, a impressão é diferente; e isso basta para que o efeito total seja diferente”. (Taine, 1953:36).

Isso posto, a literatura inglesa, por exemplo, haveria de ser tomada, como nos lembra Lanson (1912:1045), como “o produto da raça inglesa, sob dado clima, em dadas circunstâncias históricas, sob dadas crenças religiosas”; Shakespeare, Milton, Tennyson seriam “resultantes”, as quais representariam “forças aplicadas em diversos

pontos”. Já as *Fábulas* de La Fontaine explicar-se-iam “pelo caráter da Champagne, pátria do autor, pela vida que ele levou e pelos hábitos intelectuais e morais da sociedade do século XVII”, ao passo que a tragédia francesa seria tomada como o que, na raça francesa, “devia dar a tradição antiga na corte de Luís XIV”.

Compreendido à maneira de Taine, conclui Bourget (1965:301), o ensaio crítico deveria “alargar-se da psicologia particular para a psicologia geral e para a sociologia”. Aguiar e Silva (1968:450) também ressalta que, com Taine, se, de fato, a crítica literária deveria comportar, a princípio, “uma análise psicológica rigorosa e sistemática, pois que lhe incumbe descobrir a *faculdade-mestra* de um escritor, isto é, aquela ‘essência de ordem psicológica’, aquela ‘forma de espírito original’ que estão por detrás de todas as características da obra desse escritor”, por outro lado, “não se pode deter no domínio da psicologia, porque a empresa de explicar causalmente a *faculdade-mestra*, o ‘estado moral elementar’ que constitui o fundamento de qualquer criação artística, exige a penetração noutros domínios do saber, em particular no domínio sociológico”.

“Meu procedimento”, haveria de proclamar Taine (1964c:293), “é completamente compreendido na observação de que as coisas morais, como as coisas físicas, possuem dependências e condições”. Assim sendo, aquelas seriam tão redutíveis ao método positivo quanto estas. E nesse ponto, mais do que em qualquer outro, Taine pareceu converter-se em exemplo privilegiado de sua própria teoria determinista, ao revelar-se inequivocamente um homem “de seu tempo”. “A ciência parecia destinada a decifrar, em curto prazo, os mais ocultos enigmas do universo. Multiplicavam-se os laboratórios, industrializavam-se os inventos. Escrevia-se a palavra Ciência com maiúscula. O adjetivo ‘científico’ era o superlativo encômio. Tudo queria ser ‘científico’,” lembramos, a propósito, Bonet (1969:78). E conclui: “Imbuído dessa atmosfera, Taine, o normalista, fez-se homem de ciência, psicólogo, historiador”.

“Taine consubstancia, nas suas teorias de estética e de crítica literária”, afirma, por sua vez Aguiar e Silva (1968:449), “as tendências mais representativas do pensamento europeu durante o período positivista”. Indiciavam o positivismo de Taine sobretudo “a sua valorização da idéia de *ciência*, o modo como ele situa a ciência no quadro do mundo moderno, dando-lhe um lugar central e decisivo no progresso da humanidade”; além de “um sentimento muito vivo da realidade dos fatos, a necessidade do recurso à prova, ligação constante à experiência, verificação incessante de todas as

afirmações, e, acima de tudo, um implacável espírito de crítica em relação a tudo: ao que se conhece e à forma de conhecer”. (Prado Coelho, 1982:263).

Taine teve muitos discípulos e seguidores, e sua influência, ao longo da segunda metade do século XIX, haveria de tornar-se imensa. Converteu-se seu nome, nesse contexto, em sinônimo de rigor e objetividade nos Estudos Literários. “Taine, como Sainte-Beuve, teve a consagração popular nos manuais”, ressalta Bonet (1969:98). Deve-se a ele a consolidação da praxe em se encabeçar os períodos literários com um quadro sinóptico da estrutura social da época: “êxitos políticos”, “instituições”, “idéias e sentimentos dominantes”, elementos aí tomados como “o conjunto das circunstâncias que se traduz na sensibilidade coletiva característica desse período histórico, e em função da qual os artistas entregam o melhor do seu espírito”. (Bonet, 1969:98).

Com a teoria crítica consolidada por Taine e discípulos seus como Hennequin e Brunetière, a “ciência” havia, de fato, entrado, e ao que tudo indica irreversivelmente, no horizonte de expectativas dos Estudos Literários. E já não havia mais, então, como se furtar, nesse âmbito, à discussão sobre o problema da cientificidade, ainda que fosse para professar, como o fizeram os críticos ditos “impressionistas” do *fin de siècle* francês, o mais profundo ceticismo em relação à possibilidade de uma crítica verdadeiramente científica ou objetiva, em qualquer nível que seja.

2.2.5.5. Sainte-Beuve já havia denunciado, como vimos, o que tomava por uma incapacidade arraigada do método crítico taineano em abordar adequadamente a individualidade criativa em toda a sua alegada complexidade; observa-se, contudo, no percurso que leva de Sainte-Beuve a Taine, mais pontos de continuidade e prolongamento do que de dissensão ou ruptura. Críticos como Anatole France e Jules Lemaître, por outro lado, haveriam de posicionar-se na mais inequívoca contramão do positivismo literário, contestando abertamente as pretensões cientificistas do *mainstream* da crítica francesa oitocentista, angariando, com isso, a hostilidade de autores como Brunetière, conhecido sobretudo por sua teoria evolucionista – declaradamente darwinista – dos gêneros literários.

“Tal como a entendo”, afirmaria France (1964b:305), em trecho a se tornar antológico, “a crítica é, como a filosofia e a história, uma espécie de romance para uso dos espíritos prudentes e curiosos; e todo romance, em última instância, é uma

autobiografia. O bom crítico é aquele que narra as aventuras de sua alma em meio às obras-primas”. “Com essas mansas palavras e esse tom, ao que parece, inofensivo”, observa a respeito Bonet (1969:110), France “desautoriza todo um século de esforços, a empresa iniciada por Mme. de Staël e seguida, em França, por Villemain, Sainte-Beuve, Taine, Brunetière e uma nuvem de discípulos”.

A ofensiva de France contra o edifício da crítica determinista ia bem além, como se vê, do argumento beuviano da irredutibilidade do “espírito” – alegado *objeto* da crítica – ao método positivista *à la* Taine; voltava-se, com efeito, ao próprio *sujeito* da atividade crítica, explicando a impossibilidade da objetividade crítica pela impossibilidade de uma objetivação do próprio sujeito que a engendra. “Não há crítica objetiva como não há arte objetiva”, diz-nos France (1964b:305), “e todos os que se jactam de pôr outra coisa além de si mesmos em sua obra são vítimas da mais falaciosa ilusão. A verdade é que não se sai jamais de si mesmo. É uma de nossas maiores misérias”.

Em consonância com o posicionamento do amigo, Lemaître (1964:312) já se havia indagado: “Como poderia a crítica literária constituir-se em doutrina? As obras desfilam diante do espelho de nosso espírito; mas, como o desfile é longo, o espelho se modifica no intervalo, e quando por acaso a mesma obra retorna, ela não lhe projeta mais a mesma imagem”. Assim: “dogmática ou não, a crítica, quaisquer que sejam suas pretensões, não vai jamais senão definir a impressão que provoca em nós, num dado momento, a obra de arte na qual o próprio escritor notou a impressão por ele recebida do mundo, em certo momento”. (Lemaître, 1964:313).

“Recusando preliminarmente qualquer forma de erudição, qualquer método e qualquer espécie de crítica objetiva”, os impressionistas, explica Aguiar e Silva (1968: 455), “procuram transformar a crítica num diálogo de sua subjetividade com as obras-primas de todos os tempos, recolhem e apuram das suas leituras as impressões que mais fundamente marcam a sua sensibilidade, abandonam-se à sua fantasia e até aos seus caprichos de finos conhecedores da arte”. Assim sendo, nada parece se opor mais frontalmente ao determinismo cientificista dos críticos positivistas do que a visada impressionista. “Poucos objetos no mundo são absolutamente submissos à ciência a ponto de se deixar ou reproduzir ou predizer por ela”, diria, aliás, Anatole France (France, 1964a:310). “Sem dúvida, um poema não o será jamais, nem um poeta”,

prosseguiu. “As coisas que mais nos tocam, que nos parecem as mais belas e as mais desejáveis são precisamente aquelas que permanecem sempre vagas para nós e em parte misteriosas. A beleza, a virtude, o gênio guardarão para sempre seu segredo”.

Altissonante o suficiente para render certas rugas com o *status quo* da crítica determinista da época, o impressionismo crítico não haveria de representar, contudo, ameaça efetiva ao domínio do positivismo literário no ambiente acadêmico. Observar-se-iam, isso sim, certas vozes dissonantes no interior da própria orientação positivista, as quais, longe de contribuírem para sua derrocada, teriam engendrado a sua perpetuação em vestes novas. Dentre elas, nenhuma mais decisiva que a de Gustave Lanson.

2.2.5.6. À doutrina de Taine, Lanson (1912:1045) imputava “o defeito de tudo explicar”: “ela não faz aparecer os elementos ainda inexplicáveis da obra literária. Ela desconsidera a natureza individual: não a do caráter, que é esclarecida pelas influências compostas da raça, do momento e do meio, mas a do gênio, da precisão da vocação e da intensidade da criação”. Assim: “Compreendo bem porque houve uma tragédia francesa, mas por que o indivíduo Corneille, por que o indivíduo Racine compuseram tragédias?” (Lanson, 1912:1046). “Sem fazer intervir a liberdade”, conclui Lanson, “há um efeito de que as três causas de Taine não se dão conta. [...] o escritor é determinado, a *grandeza* do escritor não é. Há aí um resíduo inexplicável, o qual se deve, na boa crítica, cuidadosamente resgatar”. (Lanson, 1912:1046).

História e crítica literárias teriam, assim, por objetivo, o que Lanson (1912:VII; 1964:320) chamava de “descrição de individualidades”. Ele ressalta, a respeito, não se tratar de um retorno a Sainte-Beuve e seus *portraits* de autores. Sem negar o mérito próprio daquele a quem tomava por “um dos três ou quatro mestres da crítica de nosso século”, Lanson (1964:320-321) reprovava-lhe o fato de ter reduzido a crítica quase que completamente à biografia, professando, inclusive, nesse ímpeto, a mais completa indistinção entre textos literários e não-literários. Se Sainte-Beuve, dessa forma, “fez bem o que se propôs a fazer”, não se deveria, por outro lado, “generalizar seu método nem sobretudo lhe presumir um método completo e suficiente de conhecimento literário”. (Lanson, 1964:321). Lanson reiterava, portanto, não querer dizer, com a expressão “descrição de individualidades”,

[...] que se deve voltar ao método de Sainte-Beuve e constituir uma galeria de *retratos*; mas que, todos os meios de determinar a obra estando esgotados, uma vez restituído à *raça*, ao *meio*, ao *momento* o que lhes pertence, uma vez considerada a continuidade da evolução do gênero, resta freqüentemente qualquer coisa que nenhuma dessas explicações alcança, que nenhuma dessas causas determina: e é precisamente nesse resíduo indeterminado, inexplicado, que está a originalidade superior da obra; esse resíduo é o aporte pessoal de Corneille e de Hugo, e que constitui sua individualidade literária. (Lanson, 1912:VII).

Tratar-se-ia, assim, “de alcançar não uma espécie, mas Corneille, mas Hugo”, esclarece Lanson (1912:VII-VIII), “e se lhes alcança não por meio de experiências e procedimentos que todo mundo pode repetir e que fornecem a todos resultados invariáveis”, continua, “mas pela aplicação de faculdades que, variáveis de homem para homem, fornecem resultados necessariamente relativos e incertos”. Em suma: “Nem o objeto nem os meios do conhecimento literário são, a rigor, científicos”.

Isso posto, enganar-se-ia quem julgasse aí reconhecer nada além de um elogio aberto e irrestrito ao impressionismo crítico; se Lanson admite, com efeito, o impressionismo, o faz tão-somente como um estrategista consciente de que para se superar um obstáculo vale mais identificá-lo e reconhecê-lo a contento do que simplesmente ignorá-lo. “O ideal de Lanson consiste em reconhecer os direitos da subjetividade e das impressões pessoais a fim de melhor as submeter ao ‘controle’ do método e da inteligência”, ressalta, a respeito, Aguiar e Silva (1968:465), “pois sempre será menos perigoso um subjetivismo que se conhece e de que se sabem os limites, do que um subjetivismo que se ignora e que se infiltra insidiosamente na argumentação que se pretende estritamente objetiva”.

Isso se mostra evidente no programa de estudo da literatura traçado por Lanson. Parte-se, aí, “do princípio que todo julgamento literário completo é composto de dois elementos: informação histórica, elemento impessoal; apreciação da obra, elemento pessoal”. (Lanson & Tuffrau, 1953:758). Assim:

(1) “A informação histórica, bem conduzida, fornece resultados que não variam mais: nem as datas, nem os fatos, nem as ligações da obra com as obras anteriores ou as condições sociais do momento poderiam, uma vez metodicamente estabelecidas (e sob reserva de novas descobertas), ser colocadas em questão. E quanto mais aumenta a informação, mais ela faz manifestar-se a verdadeira originalidade do escritor

considerado, uma vez que ela a depura, de certo modo, de tudo aquilo que lhe é estranho” (Lanson & Tuffrau, 1953:758-759);

(2) “Resta, então, definir e apreciar essa originalidade: aqui, outras qualidades devem entrar em jogo, que realçam a intuição e o gosto, variáveis segundo o temperamento, a experiência, a idade. Por isso, esse segundo elemento, estritamente pessoal, escapa ao método”. (Lanson & Tuffrau, 1953:759).

“Escapar ao método” significa, aí, não ser passível de ensino ou transmissão metódica; o que não quer dizer que o que escapa ao método não possa ser *controlado* de alguma forma. Não é gratuita, com efeito, a ordem das etapas apresentadas: a informação “histórica”, “objetiva” e “impessoal” precede e guia, ou controla, a atividade de apreciação e julgamento. Assim, ainda que tenha reafirmado, no que tange à sua monumental *História da literatura francesa*, sua objeção em “resumir os julgamentos dos mestres que admiro, de Taine e de Sainte-Beuve, como de Gaston Paris e de Brunetière”, por ter considerado “mais útil, numa matéria em que não há verdade dogmática nem racional”, fazer valer suas próprias opiniões e impressões, Lanson (1912:X) ressalta ter se valido, para tanto, “de todos os trabalhos que poderiam fornecer noções positivas sobre os escritores e sobre os escritos: fatos biográficos ou bibliográficos, fontes, empréstimos, imitações, cronologia, etc.”, pois esses seriam, conclui o autor, “elementos de informações que fazem compreender mais e melhor”.

“O historiador literário, ao contrário do crítico impressionista, nunca concede aos seus sentimentos e reações pessoais um valor absoluto”, lembra a propósito Aguiar e Silva (1968:465), “esforçando-se constantemente por discipliná-los e por reduzi-los através da análise da obra, de estudos sobre a intenção do autor, as fontes, etc.”. Em suma: “*Saber e sentir* são duas realidades distintas e, na metodologia lansoniana, o sentir só se legitima quando conduz ao saber”. (Aguiar e Silva, 1968:466). Daí a difundida idéia de que Lanson “fixou, no limiar do século XX, as regras da História literária que iriam consideravelmente reduzir a parcela de arbitrariedade e de imprecisão na interpretação das obras”. (Lanson & Tuffraut, 1953:758).

Prado Coelho (1982:278) destaca o reconhecimento por parte de Lanson de dois níveis de “resistência da obra”: (i) “o primeiro é o *resto de subjetividade* que se mostra irreduzível à objetividade da ciência e nos condena a passar pelo impressionismo e a ficar parcialmente nele”; (ii) “o segundo nível é o do resto da obra que é irreduzível à

própria apreensão subjetiva [...]. Este resto da obra é já *um resto do resto*". Estes, então, dois riscos corridos pelo historiador literário: "face à resistência da subjetividade, ele corre o perigo de *julgar que sabe quando apenas sente*; face à resistência da obra, ele corre o risco de acabar por *imaginar* a obra na medida em que ela se recusa a ser plenamente observada". (Prado Coelho, 1982:278). Logo, enfatiza Prado Coelho, o método da história literária consistiria justamente em *eliminar* esses riscos, "*retificando* o conhecimento e *depurando* os elementos subjetivos". Explicita-se, assim, o positivismo de Lanson: "em primeiro lugar, considerando que em literatura encontramos fatos especiais, procura-se reduzir ao máximo essa especificidade; em segundo lugar, a colagem à realidade dos fatos deve ser total". (Prado Coelho, 1982: 280). Positivismo esse "que pretende, à sua maneira, *ser lei*", conclui Prado Coelho (1982:281), "ao legislar para todo o domínio dos estudos literários com tanta autoridade e exclusivismo que a subjetividade e o prazer da literatura se reduzem a um mínimo informulável que a ciência aceita para melhor poder definitivamente eliminar".

Não estranha, assim, que se tenha dito que "Lanson pretende conservar o método de Taine, completando-o". (Ibsch & Fokkema, 1983:32). Na verdade, poder-se-ia mesmo tomar Lanson como o elemento de *síntese* da tradição determinista da crítica oitocentista francesa, essa tradição que nasce, como vimos, com Mme. de Staël, desenvolve-se com Villemain e Sainte-Beuve, amadurece com Taine e Brunetière, e encontra em Lanson um avaliador, um crítico, mas, sobretudo, e ao mesmo tempo, um *continuador* – menos um epígono, é verdade, do que, em larga medida, um revisor. À vulgarização dessa síntese lansoniana deve-se a própria *imagem* de história literária que nos legou o século XIX.

"Desejamos que o historiador da literatura explique como determinado fenômeno literário pôde nascer", afirmaria, mais tarde, Auerbach (1972:31), "seja por influências antecedentes, seja pela situação social, histórica e política de onde se originou, seja pelo gênio peculiar de seu autor; e, neste último caso, exigimos que nos faça sentir as raízes biográficas e psicológicas desse gênio peculiar". Ora, basta examinar o grandiloquente panorama de "descrições de individualidades" que nos oferece Lanson em sua *História da literatura francesa* para ver ali encarnado o ideal de história literária acima delineado pelo autor de *Mimesis*. Ali, com efeito, o mundo e a vida explicam o homem, e este explica a obra. Ali, lê-se, por exemplo, que os livros de Rabelais "exprimem o ideal de

um homem nascido no povo, fugido do claustro, embriagado de liberdade e de ciência” (Lanson, 1912:250), e que o charme da linguagem de Montaigne “é o charme do espírito que a escreveu” (Lanson, 1912:325); tem-se Racine explicado sobretudo por “sua educação jansenista e seu sentimento do grego” (Lanson, 1912:544) e Voltaire pela subordinação progressiva do poeta dos “anos de aprendizagem” ao filósofo sarcástico da velhice (Lanson, 1912:689); conhece-se o “mecanismo mental” de Diderot: “espontaneidade medíocre, reações prodigiosas” (Lanson, 1912:744) e a origem do “dom de tristezas infinitas” de Lamartine: a obra de Chateaubriand (Lanson, 1912:948); lê-se, ainda, que a prodigiosa imaginação financeira de Balzac, “perigosa na realidade, tornou-se uma grande qualidade literária para representar pelo romance uma sociedade onde os negócios e o dinheiro tinham tanto espaço” (Lanson, 1912:1001) e que Flaubert, apesar de naturalista, cultivava, em decorrência de sua educação e de suas admirações literárias – “Hugo era seu Deus” – “preconceitos e manias de romântico descabelado”. (Lanson, 1912:1074).

Com Lanson haveria pois de fixar-se o esquema analítico “o homem e a obra” que até hoje figura em nossos manuais escolares, e que tanto parece ter contribuído para a pasteurização do moderno ensino da literatura. É preciso ressaltar, contudo, que foi justamente por sua defesa de um estudo direto da obra, ou do *texto* literário propriamente dito, que Lanson acabou por vincar mais claramente sua diferença em relação ao *mainstream* do positivismo literário francês. A imposição indiscriminada do método científico ao estudo e ao ensino da literatura, a reduz, ressaltava Lanson (1912: VI), “a uma seca coleção de fatos e de fórmulas”. A esse respeito, irritava-o sobremaneira um posicionamento como o de Renan, em *L’avenir de la science*, de acordo com o qual o estudo da história literária *em si mesma* estaria destinado a substituir a leitura direta das obras: isso seria, diz-nos Lanson (1912:VI), nada menos do que “a negação mesma da literatura”. Assim: “É às obras mesmas, direta e imediatamente, que nos devemos reportar, muito mais que a resumos e manuais”. Ou ainda: “Em relação à literatura como em relação à arte, não se pode eliminar a obra, depositária e reveladora da individualidade”. (Lanson, 1912:VII).

Há, assim, em Lanson, um movimento de “retorno ao texto”, de inspiração filológica, que diferencia o seu positivismo do de seus predecessores em França. “É evidente que Lanson entende o texto literário *como um fato*”, afirma Prado Coelho

(1982:283). “E por isso o ‘retorno ao texto’, sendo de certo modo uma reação contra o positivismo de um Renan, de um Taine ou de um Brunetière, na medida em que estes transpõem diretamente métodos *redutores* das ciências da natureza para o terreno da arte”, continua, “*é também uma outra forma de positivismo*, na medida em que se trata de afirmar uma total submissão aos fatos”. Submissão sobretudo à idéia de um *sentido literal*, para além de eventuais níveis diversos de significação, a ser reconstituído filologicamente: “a história da língua, a gramática, a sintaxe, a história em geral e a biografia em particular se associam para ajudar a fixar *a lição da letra do texto: o que está lá*”. (Prado Coelho, 1982:283).

À simplificação e à institucionalização desse programa, deve-se a consolidação da chamada “explicação de textos” francesa. É nesse sentido que ressalta Prado Coelho (1982:281-282) podermos associar a Lanson, a par de um programa de história literária, “uma prática escolar de largo futuro: ‘a explicação de textos’, que, tendo-se chamado também ‘francesa’, não deixou de se divulgar noutros países, e até, com nomes diferentes, em países que não estavam diretamente sob a influência cultural francesa”.

2.2.6. A crise do positivismo literário

2.2.6.1. Auerbach (1972:38) nos lembra que desde que existe a filologia, impôs-se a explicação de textos: “quando nos encontramos diante de um texto difícil de compreender, cumpre tratar de aclará-lo”. Mas o que é, afinal, “aclarar” ou “explicar” um texto no âmbito do positivismo filológico oitocentista? “De fato”, afirma Prado Coelho (1982:222-223), “a filologia implica uma definição da literalidade dos textos. [...] A idéia essencial é a de que o espírito de um texto passa sempre *através da letra*”.

Ou ainda:

[...] a filologia oitocentista visa o sentido único e a limitação do sentido em termos de *verdade*. Não se procura agora a passagem do sentido pelo texto, mas o *verdadeiro sentido* de um texto. É evidente que podem ser necessárias pacientes pesquisas e complexos debates para atingir esse sentido verdadeiro. Mas só a idéia de que, no termo desse processo, um tal sentido existe, *está lá*, é o horizonte final – só essa idéia guia o sinuoso curso da investigação. Podem ser inúmeros os adiamentos, os desvios, as perplexidades, mas *a saúde filológica* necessita de saber que, no termo da deriva, o porto definitivo nos aguarda. Que haja uma verdade acessível, e que a busca dessa verdade é toda a razão de ser do espírito científico – são idéias fundamentais para o estudioso da literatura. Donde, toda a relação com o texto deve visar acima de tudo *a redução até o limite do possível da sua pluralidade intrínseca*. (Prado Coelho, 1982:223).

Trata-se, assim, de uma definição do *espírito* do texto por meio da fixação de sua *letra*; a busca da verdade última engendra a necessidade de controlar a semiose, de impedir a polissemia: dir-se-ia caber ao significante, em última instância, *estancar* o significado. Mas a *letra* não é aí tomada por auto-suficiente; há uma *origem* da letra, e é a ela que se deve reportar, prioritariamente, o filólogo. Na origem ou na base do significante, estaria um *significante-mestre*, “fundamento e suporte ao fluxo do significante”. (Prado Coelho, 1982:224). Esse significante-mestre, lembra-nos, ainda, Prado Coelho (1982:224), “é um nome próprio (e por isso aparentemente fixo na sua *propriedade*): o nome do Autor”.

Não se confunde, portanto, a abordagem filológica com o que se haverá de chamar mais tarde abordagem imanente ou formal do texto literário. Isso porque “mais do que reconstituir o sentido de um texto, a filologia pretende *recuperar o ponto de vista do autor*” (Prado Coelho, 1982:224) – sua *intenção*, poder-se-ia dizer. Ou ainda: “trata-se de criar as condições para levar um homem *ao entendimento de outro homem*”. (Prado Coelho, 1982:221).

Recuperar, explicar, entender um homem; não caberia, portanto, ao filólogo a *interpretação* pura e simples de um texto de cuja origem nos encontrássemos afastados, e, sim, o *estabelecimento* rigoroso do sentido último, ou da verdade unívoca desse texto por meio da *fixação* inequívoca da imagem fidedigna de seu autor, ou de sua instância autoral. Precisão, exatidão, autenticidade, fidelidade revelam-se, assim, os valores fundamentais do projeto filológico. Impõe-se, dessa forma, uma *ética* do trabalho filológico, da filologia “como disciplina austera”, “como trabalho dominado pelos princípios de *des-afetivação* e *refreamento* do sujeito”. (Prado Coelho, 1982:218). O filólogo, em suma, “não quer *fazer-se valer*. A sua ética, a sua disciplina, a sua vigilância criam condições para *se fazer não valer* – mesmo que seja para, em última instância, *se fazer valer pelo não valer*”. (Prado Coelho, 1982:219).

A obra de Lanson está sobrecarregada, como vimos, dessa ética filológica. Seu objetivo último é “descrever individualidades” da maneira mais fidedigna, objetiva e imparcial possível; trata-se de controlar, ou mesmo apagar a subjetividade do pesquisador, para que então aflore, em toda sua inteireza e completude, a subjetividade do autor pesquisado, sua visão de mundo, sua intenção ao escrever um dado texto. E essa mesma ética filológica haveria de se instalar no cerne mesmo da explicação de

textos francesa, fundada sobretudo numa simplificação e institucionalização do programa lansoniano, ainda que, como nos lembra Auerbach (1972:39), essa prática específica não se confundisse com a atividade filológica *tout court*, por valer-se de outros procedimentos e visar a outros fins. “Quanto aos procedimentos, sua origem deve ser procurada, ao que me parece, na prática pedagógica das escolas”, afirma a propósito Auerbach (1972:39). “Um pouco por toda parte, e sobretudo em França, fazia-se com que os alunos procedessem à análise de algumas passagens dos escritores lidos em classe; analisavam eles poemas ou passagens escolhidas, raramente uma obra inteira”, continua o autor. Quanto aos fins:

A análise servia, em primeiro lugar, para propiciar a compreensão gramatical; depois, para o estudo da versificação ou do ritmo da prosa; a seguir, o aluno devia compreender e exprimir, com suas próprias palavras, a estrutura do pensamento, do sentimento ou do acontecimento que a passagem continha; por fim, fazia-se com que ele descobrisse, dessa maneira, o que havia no texto de particularmente característico do autor ou de sua época, tanto no que concerne ao conteúdo como no que concerne à forma. (Auerbach, 1972:39).

Reis (1981:16) nos fala, a propósito, de premissas metodológicas próprias à explicação de textos: “a tendência para separar artificialmente forma e conteúdo, um interesse muito vivo pela chamada ‘intenção do autor’, o privilégio de fatores histórico-literários, normalmente de conotações biografistas, etc.”. Ibsch & Fokkema (1983:34) explicam a respeito: “O texto e o momento de sua gênese são primordiais e atribui-se à ‘explicação de texto’ um valor objetivo. É por isso que as diferentes interpretações não são discutidas”. A abundância de manuais de “iniciação à explicação de texto” indiciaria, além do mais, o fato de se ter tomada, via de regra, essa atividade, “como algo que se pode aprender”. (Ibsch & Fokkema, 1983:34). A explicação de textos converteu-se, assim, num procedimento *metódico*: “um método de averiguar e ver confirmado o que já se sabia de antemão”. (Auerbach, 1972:40).

Percebe-se, dessa forma, o modo como um certo filologismo de inspiração lansoniana haveria de corresponder à demanda pedagógica positivista por um *método* de ensino da literatura. Prado Coelho (1982:274) afirma, em resumo, ter se distribuído o lansonismo em duas frentes distintas: (i) “por um lado, numa metodologia da *história literária*, que virá a moldar todos os esquemas de organização do ensino da literatura até os nossos dias”; (ii) “por outro lado, numa metodologia de *explicação de textos*, que institui os fundamentos do comentário literário no nível da escola”. “As escaramuças

existentes entre as duas metodologias, ou o modo como elas se compensam nos seus excessos”, conclui Prado Coelho, “são apenas a manifestação da guerrilha sem conseqüências que se vai travando no interior do paradigma filológico entre a vertente histórico-cultural (que aqui produz a história literária) e a vertente humanista-textual (que aparece sob a forma de explicação de textos)”.

Isso posto, e lembrando o referido caráter de síntese que Lanson parece desempenhar em relação à tradição determinista da crítica oitocentista francesa, como avaliar a herança do positivismo para os Estudos Literários? “Deveras importante e preciosa”, segundo Auerbach (1972:33): “ele nos ensinou a manter os pés sobre a terra ao explicar as ações e as obras do Homem, e se é verdade que os fatos materiais não bastam sempre e inteiramente para explicar os fenômenos literários, é absurdo querer explicar estes sem levar em conta aqueles”. Seria preciso destacar ainda, segundo Auerbach, a contribuição propriamente metodológica do positivismo: para o autor de *Mimesis*, os métodos positivistas “nos permitem situar mais exatamente os fenômenos literários no quadro de sua época, estabelecer com maior precisão suas relações com outras atividades contemporâneas, e completar as biografias dos autores com tudo quanto a Ciência moderna, por exemplo a hereditariedade, possa oferecer”.

Nem é preciso dizer que esse balanço favorável está longe de afigurar-se unânime. René Wellek, por exemplo, ao esboçar uma caracterização da situação da cultura literária na Europa por volta de 1900, afirmava, num juízo bem mais conforme à posição dominante sobre o assunto, que os estudiosos da literatura de então haviam tornado-se pseudocientistas: “Como chegaram tarde ao campo e manejavam um material intratável, foram geralmente maus cientistas ou de segunda ordem, que se sentiam no dever de defender seu tema e só vagamente tinham confiança em seus métodos de abordagem”. (Wellek, 1963:224). Também Prado Coelho (1982:265-267) ressalta que “no caso da literatura, a teoria dos três famosos fatores, a raça, o meio e o momento, vai dar lugar a simplificações brutais que farão a *vulgata positivista* na matéria”, e que Lanson, por sua vez, gera o “lansonismo”.

Para o teórico português, entretanto, o caráter pernicioso do positivismo literário estaria menos atrelado ao trabalho de determinados autores do que “fundamentalmente ligado ao sistema escolar”. (Prado Coelho, 1982:265). Assim:

Não há uma pedagogia positivista, mas há um positivismo na pedagogia. Pela sua necessidade de veicular conteúdos transmissíveis e suscetíveis de

fornecerem matéria de classificação, pela sua necessidade de balancear opiniões, interesses, paixões, ideologias, pela sua necessidade de estimular a unidade da cultura face às dilacerações da vida social, *o ensino tem o positivismo por ideologia dominante*. E é no discurso dos agentes escolares que mais facilmente pode ser reconhecido. (Prado Coelho, 1982:265).

Observação tanto mais relevante quando se lembra, com Barthes, *ser a literatura aquilo que se ensina*. Seja como for, o positivismo literário haveria de ser incisivamente questionado e combatido ao longo do século XX. “Na Europa, especialmente desde a Primeira Guerra Mundial, surgiu uma revolta contra os métodos de estudo da literatura seguidos na segunda metade do século XIX”, lembra-nos Wellek (1963:223): “contra a mera acumulação de fatos sem relação entre si e contra toda a suposição implícita de que a literatura deveria ser explicada pelos métodos das ciências naturais, pela causalidade, por forças determinantes externas como são formuladas na famosa tríade de Taine de *race, milieu, moment*”. Observar-se-ia, doravante, no âmbito da crítica literária, um crescente descrédito da *história* e do *autor* – pelo menos da versão positivista de ambos – como, respectivamente, perspectiva de apreensão das obras e baliza crítica a ser privilegiada nessa atividade. “Tanto a estilística como o formalismo russo e o *new criticism* se propõem a estudar a obra literária como entidade artística”, afirma a respeito, Aguiar e Silva (1968:461-462); “reagem contra o historicismo e a erudição; aproximam medularmente os estudos literários e a lingüística, pois que a obra literária é um artefato verbal”, acrescenta.

Avultará, com efeito, nesse âmbito, a preocupação primordial com a obra literária concebida *em si mesma*, sendo que tal ensimesmamento será, então, e cada vez mais, compreendido sobretudo em termos de uma indistinção fundamental entre “forma” e “conteúdo”, aspecto a que se deve atribuir a essência do alegado antipositivismo das novas críticas. “O reconhecimento dessa inseparabilidade e reciprocidade de forma e conteúdo é, sem dúvida, tão velha quanto Aristóteles”, explica Wellek (1963:57). “Foi reafirmado pela crítica romântica alemã”, continua, “e por vias tortuosas, através de Coleridge ou dos simbolistas franceses ou De Sanctis, desce até a crítica do século XX, até Croce, até os formalistas russos, até a Nova Crítica norte-americana e à alemã ‘Formgeschichte’.” É o próprio Wellek, contudo, quem reconhece que se, por um lado, “a reciprocidade entre forma e conteúdo parece bem estabelecida na crítica moderna”, por outro, “na prática, têm resultado conseqüências bastante diversas deste critério”.

2.2.7. A virada lingüística

2.2.7.1. O fato é que o ensimesmamento da obra literária no âmbito da “virada lingüística” da crítica literária ocidental, ainda que atrelado, via de regra, a uma violenta reação contra o historicismo determinista, nem sempre significou uma efetiva deposição do autor em favor do primado da linguagem, e isso porque não havia univocidade quanto à própria concepção de *linguagem* a subjazer à nova atividade crítica, o que acabou por engendrar importantes divergências epistemológicas nesse sentido. Bakhtin (1997:69-89) identifica, a propósito, duas grandes “orientações do pensamento filosófico-lingüístico” radicalmente opostas entre si a dividir, no início do século XX, o *mainstream* dos estudos da linguagem na Europa, às quais chama de “subjetivismo idealista” e “objetivismo abstrato”:

(1) “A primeira tendência interessa-se pelo ato da fala, de criação individual, como fundamento da língua (no sentido de toda atividade de linguagem sem exceção). O psiquismo individual constitui a fonte da língua. As leis da criação lingüística – sendo a língua uma evolução ininterrupta, uma criação contínua – são as leis da psicologia individual, e são elas que devem ser estudadas pelo lingüista e pelo filósofo da linguagem. Esclarecer o fenômeno lingüístico significa reduzi-lo a um ato significativo (por vezes mesmo racional) de criação individual. [...] A língua é, deste ponto de vista, análoga às outras manifestações ideológicas, em particular às do domínio da arte e da estética” (Bakhtin, 1997:72);

(2) “[Para a segunda tendência], o centro organizador de todos os fatos da língua, o que faz dela o objeto de uma ciência bem definida, situa-se, ao contrário, no sistema lingüístico, a saber, o sistema das formas fonéticas, gramaticais e lexicais da língua. [...] Cada enunciação, cada ato de criação individual é único e não reiterável, mas em cada enunciação encontram-se elementos idênticos aos de outras enunciações no seio de um determinado grupo de locutores. São justamente estes traços idênticos, que são assim normativos para todas as enunciações – traços fonéticos, gramaticais e lexicais –, que garantem a unicidade de uma dada língua e sua compreensão por todos os locutores de uma mesma comunidade”. (Bakhtin, 1997:77).

O subjetivismo idealista abarcaria um percurso que vai do pensamento lingüístico do romantismo alemão, em especial de autores como Hamann, Herder e Humboldt, até a teoria estética de um Croce, a lingüística idealista de um Vossler e a estilística

psicológica de um Spitzer; no âmbito do pensamento lingüístico russo, Bakhtin destaca, a propósito, o grupo formado por A. A. Potebniá e seus discípulos. O objetivismo abstrato remontaria, em contrapartida, ao racionalismo neoclassicista de filiação cartesiana, abarcando um percurso que vai de Leibniz e os iluministas franceses a Saussure e Bally e seus epígonos russos. “A pouca audiência que a escola de Vossler tem na Rússia corresponde inversamente à popularidade e influência de que a de Saussure aí goza”, afirmava Bakhtin (1997:84). “Podemos dizer que a maioria dos representantes de nosso pensamento lingüístico”, prosseguia, “se acha sob a influência determinante de Saussure e de seus discípulos, Bally e Sechehaye”. Donde, aliás, diríamos, a oposição dos chamados formalistas russos a Potebniá e seus discípulos.

Interessado que estava em oferecer uma síntese dialética das duas orientações citadas, Bakhtin (1997:72-73; 82-83) buscou resumir a apresentação das mesmas de modo a fazer corresponder a quatro teses subjacentes ao subjetivismo idealista quatro antíteses subjacentes ao objetivismo abstrato:

Teses (<i>subjetivismo idealista</i>)	Antíteses (<i>objetivismo abstrato</i>)
1. A língua é um processo criativo ininterrupto (ou “ <i>energeia</i> ”), que se materializa em atos individuais de fala.	1. A língua é um sistema estável, imutável de formas lingüísticas normatizadas e apresenta-se como tal à consciência individual.
2. As leis da criação lingüística são essencialmente as leis da psicologia individual.	2. As leis lingüísticas são independentes da consciência subjetiva: estabelecem ligações entre os signos lingüísticos num sistema fechado.
3. A criação lingüística é uma criação significativa, análoga à criação artística.	3. Não há vínculo natural ou artístico entre palavra e sentido, pois não há nada na base dos fatos lingüísticos que não seja estritamente lingüístico.
4. A língua como produto acabado ou sistema estável (“ <i>ergon</i> ”) não passa de uma abstração construída pelos lingüistas para seus propósitos.	4. As mudanças e variações lingüísticas se dão apenas no uso individual, sendo, portanto, do ponto de vista do sistema, desprovidas de sentido.

Essa cisão epistemológica fundamental era patente no âmbito da então recém surgida “ciência dos estilos”, ou *estilística*, destinada a ocupar o lugar que fora da

retórica no que concerne aos problemas do discurso: divisava-se, então, por um lado, o programa de uma estilística “objetivista”, formulado por Charles Bally, discípulo e continuador de Saussure, e, por outro, o de uma estilística “subjetivista”, a de Vossler e Spitzer, epígonos da tradição do idealismo lingüístico que vai de Humboldt a Croce. À primeira, impunha-se basicamente “a análise e o inventário do conjunto de marcas variáveis (em oposição às marcas obrigatórias do código) próprias a uma língua dada: fala-se assim de uma estilística do francês, do alemão, do inglês, etc.”. (Schaeffer, 1995c:182); à segunda, “a análise das fontes estilísticas supostamente próprias às praticas literárias”, privilegiando-se “as obras – ou pelo menos os autores – em sua singularidade”. (Schaeffer, 1995c:182-183). À uma estilística dita “lingüística” opunha-se, assim, uma estilística dita “literária”.

Freqüentemente, contudo, quis-se ver aí tão-somente uma *aparência* de oposição: “a oposição entre ambas não é talvez senão aparente ou pelo menos é passível de ser reduzida à de uma teoria e de sua aplicação”. (Todorov, 1977b:84); entrever-se-ia, assim, uma estilística da *langue* – ou da *língua* –, a de Bally, e uma estilística da *parole* – ou da *fala* –, a de Vossler e Spitzer, bem como a complementaridade de ambas. Foi o próprio Bally, entretanto, quem excluiu a preocupação com a literatura de seu programa estilístico; além do mais, o subjetivismo psicologista da estilística literária alemã haveria de afigurar-se por definição incompatível com os anseios objetivistas dos adeptos da estilística lingüística. Não obstante, quando se refere, via de regra, à estilística como “a principal corrente da crítica europeia do século” (Costa Lima, 1973: 127), é da escola de Vossler, Spitzer, Dámaso e Amado Alonso que se está, sem dúvida, a falar.

2.2.8. O paradigma hermenêutico

2.2.8.1. Vossler condenava em Bally sobretudo a redução saussureana da linguagem à uma *função* dessubjetivada. “Porque a linguagem como função é um *abstractum*, um conceito vazio que nunca poderá conceber o progresso nem a vida, e que tampouco adquire mais plenitude e mobilidade ao se lhe pôr ao lado o mais pleno e vivaz que há, o conceito da vida mesma”, afirmava Vossler (1943b:126) em relação ao *Le langage et la vie* (1926) de Bally. “O conceito de vida arrasta atrás de si o de sua função como seu próprio cadáver”, prosseguia (Vossler, 1943b:127). “Para ressuscitar esse cadáver e

torná-lo capaz de progresso, há que infundir-lhe vida, há que pensar essa função como ação e não como ocorrência, como *energeia* e não como *ergon*; não como ação e energia cegas, senão como atividade consciente e perspicaz”.

Vossler, em suma, concebe o falar como “um exercício e obra do espírito, uma ocupação que se aprende, se exercita, se afina e se eleva, por último, até a arte genial do poeta”. (Vossler, 1943b:127). Assim, se com Bally concebe-se a estilística como disciplina estritamente lingüística, subordinada, inclusive, à chamada “Lingüística Geral” saussureana, e alheada, portanto, dos problemas suscitados pela dimensão estética da linguagem, com Vossler, ao contrário, a estilística converte-se no próprio “fundamento de toda a lingüística, visto que a linguagem é primordialmente poesia; e constitui igualmente o fundamento dos estudos literários, da crítica estético-literária, já que a poesia é essencialmente linguagem”. (Aguiar e Silva, 1968:570).

“É comum ouvir na boca dos lingüistas a frase de Humboldt segundo a qual o idioma não é *ergon*, mas *energeia*. Menos comum é levá-la à realidade”, advertia Vossler (1943a:137): “considerar e compreender, de fato, a língua como uma energia viva, e não ver nela algo concluso, nem um objeto em que se vão sucedendo as mudanças como se obedecessem a um destino”. E essa energia, essa força viva, com suas direções e limites próprios, só poderia ser, para Vossler, “coisa de natureza espiritual”. Haveria, assim, em todo falante, “um esforço psíquico, um ‘mentar’ algo; e todo ouvinte ou leitor reconhece o que o falante ‘menta’, compreende sua língua. As palavras que nada ‘mentam’ são simples ruídos. No ‘mentar’ está o valor espiritual da fala”. (Vossler, 1943a:137).

Alonso & Lida (*apud* Vossler 1943a:134-135) observam que o termo *meinen* – aqui traduzido por “*mentar*” – assume, em Vossler, um sentido técnico que não se confunde com o de *pensar* simplesmente, mas abarcaria algo como “o complexo de experiências psíquicas presentes no ato de fala”, tal como a idéia de *notificação* (*Kundgabe*) em Husserl, “que compreende não apenas os atos de dar sentido, mas ‘todos os atos do falante os quais, baseando-se no discurso, pode o ouvinte supor no falante’”. “Tanto para Husserl quanto para Vossler”, lembram-nos, ainda, Alonso & Lida (*apud* Vossler 1943a:135), “o ‘mentado’ é o conteúdo espiritual último e essencial que constitui seu campo (diferente) de investigação”, residindo a diferença no fato de

que se para Husserl “o ‘mentado’ é aquilo de que a palavra é signo”, para Vossler, “especialmente aquilo de que a palavra é indício”.

Tão-somente *indício* do “mentado”, não se deveria, pois, tomar a palavra como possuindo qualquer tipo de correspondência direta com a atividade psíquica do falante. “Em grande parte, os erros de compreensão do psicologicamente ‘mentado’ se explicam”, diz Vossler (1943a:138), “pela tendência em se buscar obstinadamente razões num terreno em que unicamente regem impulsos anímicos. Trata-se de razoar o que somente se deve interpretar, e continuamente se explicam as palavras de maneira diversa de como as pensou o falante”. Assim: “A singularidade psicológica da menor frase que seja corre sempre o risco de ser entendida equivocadamente, porque nos inclinamos a colocá-la numa fôrma fechada e conhecida, ao invés de nos deixarmos guiar pelo impulso peculiar que determinou sua criação”. Não haveria, em suma, “caminho mais seguro para compreender erroneamente o que foi ‘mentado’ numa forma qualquer de linguagem do que sua explicação gramatical”. (Vossler, 1943a:139).

Vossler complexifica ainda mais sua teoria da linguagem ao introduzir entre o “mentado” e o puramente gramatical ou formal, o que chama de “categorias psicológicas”, as quais estariam para as categorias gramaticais como a “significação” está para a “forma”, ainda que não de maneira unilinear e restritiva. “O valor heurístico das categorias psicológicas reside, pois, parcialmente no psíquico e parcialmente no gramatical”, diz Vossler (1943a:148); “e, dentro deste último, parte no geral e regular, e parte no individual e singular”. Ou ainda:

Quem, para o estudo da linguagem, serve-se de categorias psicológicas marcha como que por sobre a corda de uma cordilheira que divide águas: de um lado, sua vista percorre os vales e as fontes das “menções” psíquicas dos falantes individuais; do outro, divisa, além, os grandes rios e os sistemas da evolução do idioma. A primeira vertente desce à planície das individualidades e personalismos do idioma, para a estilística e a história literária; a outra, à região das comunidades e parentescos lingüísticos, ao domínio da gramática histórica e comparada. (Vossler, 1943a:154).

À estilística caberia, portanto, o percurso explicativo que vai das categorias psicológicas subjacentes a categorias gramaticais às “menções” psíquicas dos falantes individuais. À dificuldade dessa empresa, acrescenta-se, ainda, o fato de que, para Vossler (1943a:173), se, por um lado, no âmbito do uso ordinário da linguagem, a concordância lingüístico-mental seria um fato, “à medida que os membros de uma comunidade lingüística se entendem, na prática, suficientemente”, por outro, no âmbito

da dimensão estética da linguagem, escopo específico da crítica estilística, dar-se-ia justamente o contrário, “à medida que a arte lingüística mais delicada necessita, para encontrar-se em condições de prosperar, de certa oposição ou tensão entre categorias gramaticais e psicológicas, entre formas de expressão ordinárias e originais”. O *estilo* é, aí, portanto, compreendido sobretudo em termos de *desvio* em relação à norma ou à “normalidade” lingüística.

Isso posto, voltemo-nos às linhas mestras da estilística de inspiração vossleriana, à luz das considerações de um epígono importante como Amado Alonso. Numa aparente releitura do esquema analítico vossleriano: categorias gramaticais (“forma”), categorias psicológicas (“significação”) e conteúdo “mentado”, Alonso (1969a:79) afirma poder-se divisar no ato de linguagem dois aspectos principais: a “significação” e a “expressão”. A significação é tomada como “a referência intencional ao objeto (um ato lógico)”. Assim, “a significação da palavra *sol* é seu referir-se ao objeto sol, ao sol; a significação da frase *já sai o sol* é a referência intencional ao fato de sair já o sol. A palavra ou a frase são *signos* dessa realidade”. Sobre a expressão, Alonso afirma que “além de *significar* uma realidade, essa frase, em boca humana, *dá a entender ou sugere outras coisas*, e, sobretudo, a viva e complexa realidade psíquica de onde sai. Dessa viva realidade psíquica a frase é *indício*, não signo; expressa-a e não significa-a”. Assim, a referida frase *já sai o sol* poderia “indicar, ou sugerir, ou expressar a satisfação de uma impaciência, ou a explosão de um momento de gozo, etc.” (Alonso, 1969a:80).

Dessa forma, para além da significação, as palavras e frases teriam “um conteúdo psíquico *indicado*, e não *significado*, no qual podemos distinguir o afetivo, o ativo, o fantástico e o valorativo”. (Alonso, 1969a:80-81). À estilística da língua caberia o estudo dos conteúdos psíquicos subjacentes às formas de falar fixadas no idioma – as *categorias psicológicas* subjacentes às categorias gramaticais do idioma, diria Vossler; já a estilística literária propriamente dita – e, aqui, Alonso se expressa como um partidário da complementaridade das duas estilísticas – tomaria por base esse estudo prévio, voltando-se, então, “preferencialmente aos valores poéticos, de gestação e formais (ou construtivos, ou estruturais, ou constitutivos; a ‘forma’ como um fazer do espírito criador), ao invés dos valores históricos, filosóficos, ideológicos ou sociais contemplados pela crítica tradicional”. (Alonso, 1969a:81). Assim:

Há no *Quixote* pensamentos, idéias, uma profunda compreensão da vida. Esses pensamentos bem podiam ter sido expostos em forma de tratado

filosófico, mas então não constituiriam uma criação *poética*. Há também no *Quixote* uma pintura social que se poderia ter exposto informativamente; mas então o social não integraria uma das maiores criações *poéticas*. A estilística contempla preferencialmente o que de criação poética tem a obra estudada, o que de poder criador tem um poeta. (Alonso, 1969a:81).

Se há, assim, um evidente ensemblesmamento da obra literária no âmbito da crítica estilística, a “criação poética” por ela visada não se confunde, entretanto, com nada como pura forma, categorias puramente gramaticais, mas identifica-se, antes, com o “poder criador do poeta”. A estilística literária estuda, assim, “o *sistema expressivo* de uma obra ou de um autor, ou de um grupo parente de autores, entendendo por *sistema expressivo* desde a estrutura da obra (incluindo o jogo de qualidades dos materiais empregados) até o poder sugestivo das palavras”, explica Alonso (1969a:82) a respeito. “O sistema expressivo de um autor só se pode entender como funcionamento vivo, como manifestação eficaz e em curso dessa privilegiada atividade espiritual que chamamos criação poética”, acrescenta. Pensamentos e idéias afiguram-se-iam, assim, para a estilística, como “expressão de um ‘pensamento’ mais profundo, de natureza poética: uma visão intuicional de mundo que se cristaliza precisamente na obra estudada”. (Alonso, 1969a:83).

2.2.8.2. Isso posto, é preciso reconhecer, com Costa Lima (1973:104), que a moderna estilística tem em Leo Spitzer seu momento culminante. “Formado na mesma escola de filologia positivista alemã, dotado da mesma virulência de Vossler e de idêntico cosmopolitismo, as obras dos dois autores apresentam mais que um parentesco”, afirma Costa Lima. “Desde logo, a assistemática semelhante, maior ainda em Spitzer, o mesmo culto do espírito e da intuição, a mesma preocupação em afastar as coordenadas externas para se ater à vida do texto”, acrescenta. Na própria base da estilística spitzeriana, além do mais, a mesma noção, vigente, como vimos, em Vossler, de estilo literário como *desvio* à norma lingüística.

Spitzer (1968:20) afirma que ante as apropriações indiscriminadas e pouco rigorosas do famoso dito de Buffon “*o estilo é o homem*” por parte dos estudiosos da literatura, ele se propôs a “encontrar uma definição mais rigorosa e científica do estilo de um escritor particular; uma definição de lingüista, que substituísse as observações casuais, impressionistas, da crítica literária em atividade”. Spitzer (1968:21) revela que em suas leituras de modernas narrativas francesas desenvolveu o costume de sublinhar

as expressões que lhe chamavam a atenção por, segundo ele, “apartarem-se do uso geral”; parecia-lhe reconhecer, além do mais, quando da confrontação das passagens sublinhadas, uma certa correspondência entre as mesmas. “Surpreendido por isso”, revela o autor, “perguntava-me se não seria factível estabelecer um denominador comum entre todas ou a maior parte de tais desvios”. O denominador comum então visado por Spitzer não era outro senão o próprio “espírito do autor”.

Para Spitzer, com efeito, qualquer desvio da linguagem usual indicaria um estado psíquico desabitual, verdadeiro *lastro* da obra literária analisada. E isso, enfatiza Spitzer (1968:26), não apenas em relação à literatura moderna, mas também em relação a “escritores dinâmicos de tempos passados, como Dante, Quevedo ou Rabelais”. A este último, Spitzer dedicara um estudo, tornado célebre, no qual ocupou-se “das palavras cômicas forjadas por Rabelais”, tarefa em que divisava, então, “a oportunidade de estender uma ponte entre a lingüística e a história literária”.

Analisando os neologismos criados por Rabelais em *Gargantua e Pantagruel*, tais como os voltados a ridicularizar os eruditos reacionários da Sorbonne: *sorbonagros*, *sorbonícolas*, *sorboniformes*, *niborcisans*, *sorbonisans*, *saniborsans*, entre outros, Spitzer reconhece um procedimento pelo qual o autor francês “forjará famílias de palavras (ou famílias de monstros de palavras)”, permitindo-se “deixar intactas as formas do caudal léxico de que dispõe e criar outras por justaposição, amontoando com fúria selvagem epíteto sobre epíteto, para lograr, em grau superlativo, efeitos de terror, de tal forma que do habitual e conhecido surge o espectro do desconhecido”. (Spitzer, 1968:28). A formação de palavras rabelaisiana refletiria, em suma, para Spitzer (1968:30), “uma atitude intermediária entre a realidade e a irreabilidade, com seus sobressaltos de horror e seu cômico serenamento”. A “figura totalmente anti-realista de Rabelais, tal como transparece em sua obra” então entrevista por Spitzer, seria confirmada, segundo o autor, também pela análise do “plano geral” da narrativa, de situações diversas que compõem seu enredo. Assim:

[...] as conclusões deduzidas do estudo lingüístico da obra de Rabelais acabariam corroboradas pelo estudo literário. E não poderia ser diferente, sendo a língua como é nada mais nada menos do que uma cristalização externa da “forma interna”; ou, lançando mão de outra metáfora, o sangue vital da criação poética é sempre e em todas as partes o mesmo, quer tomemos o organismo na *linguagem*, ou nas *idéias*, ou na *trama*, ou na *composição*. Quanto a esta última, teria indiferentemente podido começar pelo estudo da composição, um tanto livre, da obra de Rabelais, para passar, em seguida, a suas idéias, seu enredo e sua linguagem. Posto, contudo, ser eu

um linguísta, foi do ponto de vista lingüístico que parti para abrir caminho até a unidade da obra. (Spitzer, 1968:30-32).

Para Spitzer, como se vê, pouco importa, na verdade, de onde parta a análise estilística, desde que alcance a *unidade* última da obra literária, sua “forma interna”, o “espírito do autor” subjacente à mesma. Nesse sentido, Spitzer (1968:32-33) limita-se a preconizar, como método, um movimento *circular* de investigação – dito “círculo filológico” – que consiste, grosso modo, em (a) elencar detalhes mais ou menos arbitrários “no aspecto superficial da obra particular”; (b) agrupar e integrar esses detalhes “num princípio criador que possa ter estado presente na alma do artista”; (c) voltar-se, por fim, a outros detalhes de superfície, a fim de confirmar, em relação ao *conjunto* da obra, a propriedade da “forma interna” então reconstituída.

Wellek (1970a:194) remete, a propósito, a uma ocasião em que Spitzer teria explicado seu círculo filológico em termos de “uma extensão de nosso modo usual de elaborar julgamentos”. Assim, ante um homem que lhe adentrasse o gabinete e em cuja figura lhe chamasse a atenção, à primeira vista, um detalhe aleatório como a gravata espalhafatosa que estivesse usando, Spitzer afirma que haveria de experimentar uma hipótese psicológica do tipo “este homem é dado a afirmar sua personalidade à custa do bom gosto”. O próximo passo seria, então, ainda de acordo com Spitzer, “verificar se a mesma característica se estende a outras áreas de sua personalidade”. O procedimento circular consistiria, em suma, “em passar do detalhe observado à hipótese e voltar, então, aos outros detalhes”.

2.2.8.3. A orientação da estilística spitzeriana é substancialmente psicologista, diz-nos, à guisa de síntese, Aguiar e Silva (1968:574), “pois que se procura, em última instância, conhecer a vivência especial, a vibração da sensibilidade, a disposição da alma que se refletem nas palavras, nas imagens, nas construções sintáticas de qualquer texto literário”. Assim sendo, parece-nos impor a questão de até que ponto a crítica estilística teria, de fato, estabelecido uma verdadeira ruptura em relação ao biografismo determinista. “As investigações deste tipo”, haveriam de sentenciar, a respeito, Wellek & Warren (1971:174), “pressupõem freqüentemente que a verdadeira ou grande arte deve basear-se na experiência – *Erlebnis* –, termo que designa uma versão ligeiramente revista da falácia biográfica”. Também Prado Coelho (1982:417), numa consideração a

Amado Alonso extensível à estilística psicológica como um todo, afirma que a diferenciação entre expressão e significação reenvia para um antes-da-obra, ou seja, o emissor, postura essa “perfeitamente reenquadrável num paradigma filológico”.

Ibsch & Fokkema (1983:38), por sua vez, afirmam que se, de fato, a estilística psicológica “analisa o texto de forma a aceder, finalmente, ao conhecimento do seu autor”, isso, entretanto, “não equivale ao processo utilizado pelo positivismo, que procurava aceder à biografia do autor analisando as suas mais sutis constelações psicológicas”. Um autor como Spitzer teria, assim, procurado, com seu método, “contrabalançar a influência de Lanson, que marcara fortemente os seminários romanistas do mundo inteiro”. A referida discrepância epistemológica entre a crítica estilística e a crítica determinista tradicional torna-se, aliás, evidente, quando da objeção contra a primeira formulada por um partidário declarado da segunda, como Bonet (1969:174): “Emprega-se com farta freqüência o termo ‘interpretação’. Um dos trabalhos de Spitzer se intitula precisamente *Interpretação lingüística das obras literárias*. Isso implica – parece-nos – uma curva fechada da crítica, um trânsito brusco da crítica objetiva dos deterministas para a crítica subjetiva”.

Para um determinista convicto, a crítica estilística representaria, portanto, sobretudo um *retrocesso* epistemológico, um retrocesso ao impressionismo crítico. Abandonar-se-ia, assim, a grande conquista da crítica objetiva oitocentista, a saber, o método da *explicação* determinista das obras literárias, em nome da *interpretação* das mesmas, procedimento visto com suspeição por sua alegada resistência natural à objetividade e à sistematização. “O poeta versificou manejando uma chave que, terminado o poema, lançou pela beirada. E o pobre do crítico é o encarregado de procurá-la. Tem de enfiar a cabeça nessa criptografia e desmascará-la”, ironiza, a propósito, Bonet (1969:179). “Examina ‘alusões’ e ‘elusões’, símbolos, metáforas, metonímias, sinestésias, até que se faça luz. Até que se dê com a chave: onde o poeta disse ‘noite’ quis dizer morte, ou cegueira, ou África; onde disse ‘flor’ quis dizer mulher, ou vida, ou qualquer outra coisa: onde disse ‘verde’, quis dizer azul”. Em suma:

Definitivamente, com a nova crítica voltamos ao subjetivismo (é possível safar-se dele?), voltamos a uma crítica que fatalmente termina em uma interpretação individual de um texto, amiúde obscuro, a qual pode diferir, naturalmente, da interpretação do mesmo texto feita por outro comentarista, ajustada a outra equação pessoal. Cabem tantas interpretações quantos intérpretes. Isto sempre ocorre quando a crítica se posta sobre uma base subjetiva [...]. O crítico, ao analisar um estilo, trabalha com palavras, com um material volátil, que se escapa de entre as mãos, de uma significação

flutuante, pois as palavras mudam com os anos seu conteúdo semântico: alargam-no, restringem-no e até o perdem. É solo demasiado escorregadio. É uma base demasiado móvel para assentar sobre ela o juízo do crítico. Cada crítico pode dizer o que lhe pareça a propósito de uma obra literária, ver nela o que há... e o que não há. O que não há, imagina-o. (Bonet, 1969:184).

Isso posto, seria preciso lembrar que tanto a estilística psicológica como as outras tendências críticas do século XX que poderiam ser, ao lado dela, reunidas sob o rótulo *críticas de interpretação* – em oposição à crítica *de explicação* determinista – recusariam todas a alcunha de impressionistas que freqüentemente se lhes atribuiu. E o fariam, via de regra, com base no postulado de uma objetividade específica à atividade interpretativa enquanto tal, a qual, se distinta, com efeito, por um lado, do estrito objetivismo cientificista de filiação positivista, afastar-se-ia não menos, por outro, do mero impressionismo subjetivista *à la* France e Lemaître. Ora, é preciso reconhecer que essa *outra* concepção de objetividade, resultante sobretudo da recusa da pretensa universalidade dos métodos ditos empíricos das ciências naturais em favor da crença na especificidade de objetos e de métodos das ciências ditas do espírito, tem um ascendente direto no pensamento hermenêutico oitocentista, elaborado, inicialmente, por Schleiermacher, na esteira do romantismo alemão, e redimensionado, sobretudo por Dilthey, na passagem do século XIX para o XX.

2.2.8.4. “A história da formação da hermenêutica, enquanto arte e técnica de interpretação correta de textos, começa com o esforço dos gregos para preservar e compreender os seus poetas e desenvolve-se na tradição judaico-cristã de exegese das Sagradas Escrituras”, lembra-nos Braidão (2003:7). “De um modo geral, entretanto”, afirma Costa Lima (2002c:66), “até o século XVIII a hermenêutica permaneceu uma disciplina fragmentária, subordinada à teologia e à filologia, porquanto investida de finalidades apenas práticas e didáticas”. E se, de fato, como quer Compagnon (2001:59), ela acabou por tornar-se, “ao longo do século XIX, seguindo a trilha dos teólogos protestantes alemães do século XVIII, e graças ao desenvolvimento da consciência histórica européia, a ciência da interpretação de todos os textos e o próprio fundamento da filologia e dos estudos literários”, seria preciso reconhecer que isso se deveu, em larga medida, à sistematização do domínio hermenêutico empreendida, no início dos oitocentos, por Friedrich Schleiermacher.

O grande mérito de Schleiermacher – a quem atribui-se, portanto, a fundação da moderna hermenêutica como “arte e técnica da interpretação” – reside sobretudo no fato de ter trazido para o centro das preocupações do intérprete, para além dos problemas concretos inerentes à prática interpretativa de textos diversos, o problema mesmo da *compreensão*, sua natureza e seus limites. Poder-se-ia dizer que a “reflexão hermenêutica de Schleiermacher teve o seu impulso inicial determinado pela necessidade teórica de explicar e justificar um procedimento prático, qual seja, o da interpretação e tradução de textos antigos e clássicos” (Braidá, 2003:14), uma vez que, apesar de possuir muitos séculos de história, a hermenêutica tal como então praticada não passava de “um agregado de regras determinadas para objetos particulares, derivadas mais da prática do que de princípios, arranjadas mais em função de objetos específicos (religioso, jurídico, filológico, etc.) do que pelo conceito de compreensão”. (Braidá, 2003:14-15). Teria avultado, assim, a Schleiermacher, “a necessidade de elaborar uma hermenêutica geral que não apenas contivesse as regras e a explicação do procedimento interpretativo enquanto tal, mas antes e sobretudo fornecesse ‘as razões’ das regras e do procedimento, portanto, da arte da compreensão em geral”. (Braidá, 2003:15). Dessa forma:

Ao invés de perguntar como se interpreta este ou aquele tipo de texto, ele passa a perguntar pelo que significa em geral interpretar e compreender e como isto ocorre. Uma vez respondida estas questões se poderia, então, derivar as regras gerais e específicas. Trata-se de uma consideração filosófico-teórica da operação hermenêutica, não mais determinada pelo objeto, e sim, pelas condições, isto é, pelo “como” de sua efetivação. (Braidá, 2003:15).

Tomada, por Schleiermacher, como “uma reconstrução histórica e divinatória dos fatores objetivos e subjetivos de um discurso falado ou escrito” (Braidá, 2003:16), a compreensão hermenêutica implicaria, então, um esforço consciente e metódico a ser desenvolvido por meio de duas operações básicas, distintas e complementares: a interpretação “gramatical” (objetiva) e a interpretação “técnica” ou “psicológica” (subjetiva).

À primeira caberia, de acordo com Schleiermacher (2003:88), “determinar o domínio lingüístico do escritor”, por meio (a) do “caráter do discurso, histórica e filologicamente”; (b) do “caráter da época”; (c) dos “preconceitos e opiniões dominantes sobre a língua”. A interpretação gramatical de um discurso consistiria, em

suma, “na reativação da sua significância (*Bedeutsamkeit*) a partir do conjunto de regras sintático-semânticas da língua, tal como ela era em geral praticada na comunidade de falantes à qual pertence o seu autor”. (Braida, 2003:17).

À segunda caberia “determinar a particularidade a partir do domínio lingüístico”, por meio de um duplo método: “intuição imediata e comparação”. (Schleiermacher, 2003:89). O discurso é aí tomado como “uma ação individual do seu autor”, sendo que “o fator objetivo (a linguagem) aparece unicamente como um instrumento manipulado segundo regras subjetivas”. (Braida, 2003:18). Ou ainda: “Aqui é evidentemente ultrapassada a visão meramente sintática da linguagem, em direção ao que a linguagem realmente quer expressar. O que é visado, é a compreensão de um espírito”. (Grondin, 1999:126).

É evidente, assim, a bifurcação da hermenêutica geral de Schleiermacher em duas funções e em duas etapas. Como especificara, a propósito, o próprio Schleiermacher (2003:93), na interpretação gramatical, “o homem, com sua atividade, desaparece e surge apenas como órgão da língua”, na técnica,⁴⁷ “a língua, com seu poder determinante, desaparece e surge apenas como órgão do homem, a serviço da sua individualidade”. “A gramatical”, comenta Grondin (1999:126), “considera a linguagem a partir da totalidade de seu uso lingüístico, a técnico-psicológica a concebe como expressão de um interior”. Isso posto, poder-se-ia divisar a interpretação gramatical como um procedimento predominantemente *histórico-filológico*, e a técnico-psicológica como um procedimento eminentemente *divinatório*, ou *de adivinhação*. É Grondin (1999:129-130), ainda, quem destaca a dimensão cada vez maior que a compreensão divinatória haveria de ganhar no pensamento de Schleiermacher:

Em toda a parte, e com razão, pressupõe Schleiermacher que atrás de cada palavra, falada ou escrita, se encontra algo diverso, algo pensado, que constitui propriamente o alvo específico da interpretação. Por isso, em última análise, isso só pode ser adivinhado. Por esta razão, Schleiermacher deu cada vez maior valor, na hermenêutica, à compreensão divinatória. [...] como quase nenhum outro, possuía ele um senso agudo sobre o limite do metodizável e sobre a necessidade de uma adivinhação empática no reino da interpretação.

Assim sendo, que o nome de Schleiermacher seja eventualmente associado ao desenvolvimento da filologia positivista alemã, entende-se pela maior ou menor ênfase

⁴⁷ “Técnica significa aqui, supostamente, que o intérprete procura entender a arte *específica* que um autor externou num de seus textos”. (Grondin, 1999:126).

que se possa, dessa forma, ter dado à sua concepção de interpretação gramatical; mas o fato é que o próprio Schleiermacher parece ter apontado para a prevalência da interpretação técnico-psicológica sobre a gramatical, não sendo gratuito, portanto, que a leitura que de sua obra se faria em meio à tradição da moderna hermenêutica, especialmente a partir de Dilthey, chegasse, mesmo, a absolutizar a primeira, em detrimento da segunda. Um comentarista como Braida (2003:20), reconhece, a propósito, que apesar da ênfase dada pela hermenêutica schleiermacheriana à compreensão das expressões lingüísticas propriamente ditas – o que a diferenciaria, aliás, da de seus sucessores no desenvolvimento do moderno pensamento hermenêutico: Dilthey, Heidegger, Gadamer –, seu objetivo final, entretanto, seria mesmo “a compreensão do autor e não apenas a compreensão do texto, o que determina o enfoque teórico da hermenêutica romântica como psicológico”. Grondin (1999:131), por sua vez, ressalta que se Dilthey, de fato, “acolheu Schleiermacher de forma bastante psicologista”, não se deveria, contudo, “proceder como se o próprio Schleiermacher não tivesse escrito, que ‘a tarefa da hermenêutica consiste em reconfigurar, da maneira mais perfeita, todo o transcurso interior da atividade compositora do escritor’.” De acordo, ainda, com Grondin (1999:130), “mais e mais deve ter ficado claro, para Schleiermacher, que o resultado de uma interpretação meramente gramatical devia acabar sendo muito modesto. Para este romântico, o objetivo último da interpretação era o de penetrar, por detrás do discurso, até o pensamento interior”.

Penetrar *por detrás* do discurso, estabelecendo uma relação empática com a subjetividade autoral por meio da adivinhação: encontramos-nos, aí, na própria contramão do rigor filológico positivista com pretensões científicas. Não estranha, portanto, que ao extrapolar o domínio estrito da interpretação de textos trazendo a “compreensão” schleiermacheriana para o centro mesmo da epistemologia das ciências humanas, Dilthey acabasse por colocar em xeque as pretensões da ortodoxia positivista em relação às mesmas, e em particular em relação aos estudos históricos e literários.⁴⁸ Braida (2003:7) lembra, a propósito, ter sido a hermenêutica de Schleiermacher “posta por W. Dilthey como fundamento geral das ciências humanas ou ciências do espírito, contra a pretensão hegemônica da metodologia positivista das ciências naturais experimentais”. “O caráter de reconstituição psicológica, enfatizado pela hermenêutica

⁴⁸ Sobre o papel de Dilthey no processo de “autonomização” das ciências humanas, cf. Reis (2003).

de Schleiermacher”, ressalta, por sua vez, Costa Lima (2002c:67), “tornar-se-á, principalmente com Dilthey, a base teórica das ciências humanas”. Suprimida a interpretação gramatical em favor do primado da apreensão psicológica, “Dilthey estabelecerá o conceito de vivência (*Erlebnis*), como a base do ato interpretativo. Ou seja, na busca de objetivar a compreensão dos textos, o intérprete deverá *vivenciar* a intencionalidade autoral e, com ela, a sua posição em um mundo, o do autor, que em princípio é distinto do seu”. (Costa Lima, 2002c:67). Assim:

[...] estabeleceu-se uma inteligibilidade própria às ciências humanas, *compreensiva*, distinta daquela das ciências naturais, explicativa, quantitativa e indutiva. Enquanto as ciências explicativas buscam determinar as condições causais de um fenômeno através da observação e da quantificação, as ciências compreensivas visam a apreensão das significações intencionais das atividades históricas concretas do homem. Esse modelo de racionalização, retirado da interpretação de textos, no mesmo movimento que estabelece a *apreensão do sentido* como essência do método das ciências humanas, delimita o alcance da metodologia das ciências naturais, questionando, acima de tudo, o próprio conceito de objetividade científica. (Braidá, 2203:7-8).

O que não quer dizer que se tenha aberto mão, nesse âmbito, de *toda* pretensão à cientificidade. Prado Coelho (1982:316) chega mesmo a afirmar que o projeto de Dilthey “não consiste tanto em combater o positivismo como em procurar demonstrar que as ciências humanas não são menos que as ciências da natureza”, e Wellek (1963: 226), por sua vez, lembra que teorias como as de Dilthey e contemporâneos seus como Windelband, Rickert ou Croce “fazem uma declaração de independência em prol da história e das ciências morais contra toda sujeição aos métodos das ciências naturais”, mostrando “que essas disciplinas têm seus próprios métodos ou poderiam ter seus próprios métodos, tão sistemáticos e rigorosos como os das ciências naturais”, não havendo, portanto, “necessidade de macaquear e invejar as ciências naturais”. “Todas essas teorias”, prossegue Wellek, “concordam também em recusar aceitar uma solução fácil que muitos cientistas e mesmo eruditos em humanidades parecem favorecer”:

Recusam admitir que a história, ou o estudo da literatura, seja uma simples arte, isto é, uma tarefa não-intelectual, não-conceitual, de criação livre. A erudição histórica bem como a literária, embora não sejam ciências naturais, são um sistema de conhecimento organizado, com seus próprios métodos e objetivos, e não uma coleção de atos criadores ou registros de impressões meramente individuais.

Isso posto, há de se reconhecer na base da estilística psicológica a concepção hermenêutica de *compreensão empática*, distinta tanto da explicação positivista quanto

da impressão subjetivista. O próprio “círculo filológico” de Spitzer foi deliberadamente decalcado do célebre “círculo hermenêutico” de Schleiermacher, concebido, ao mesmo tempo, “como uma dialética do todo e das partes, e como um diálogo do presente com o passado, como se essas duas tensões, essas duas distâncias devessem se resolver de uma só vez, simultânea e identicamente”. (Compagnon, 2001:62).⁴⁹ O grande postulado aí subjacente seria o de que “o círculo hermenêutico pode preencher a distância histórica entre o presente (o intérprete) e o passado (o texto), corrigir, pela confrontação entre as partes, um ato inicial de empatia divinatória com o todo, e chegar assim à reconstrução histórica do passado”. (Compagnon, 2001:61-62).

2.2.8.5. O que a hermenêutica oitocentista parece ter de fato legado não apenas à estilística psicológica mas às demais críticas ditas “de interpretação” desenvolvidas ao longo do século XX foi menos um método de abordagem textual propriamente dito do que um novo objeto, ou, se se preferir, uma nova visada sobre um antigo objeto, consideravelmente distinta da estabelecida pela crítica determinista tradicional: à difusão do pensamento hermenêutico poder-se-ia atribuir, em suma, a consolidação da idéia de que “a questão da relação entre o texto e seu autor não se reduz em absoluto à biografia, ao seu papel sem dúvida excessivo na história literária tradicional (‘o homem e a obra’)”, mas engendra, antes, “um problema mais agudo e essencial: o da intenção do autor, para o qual a intenção importa muito mais que o autor, como critério da interpretação literária”. (Compagnon, 2001:65).

Assim, se no âmbito do positivismo literário a *intenção* do autor a ser reconstituída, por exemplo, pela *explication de textes* de inspiração filológica, era compreendida, via de regra, em termos estritamente biográficos, como intenção “clara e lúcida”, ou seja, como *premeditação* da qual o texto seria um reflexo direto, o que faria da análise crítica, como vimos, mero “método de averiguar e ver confirmado o que já se sabia de antemão” (Auerbach), a *intenção* a ser resgatada, em contrapartida, pelas novas críticas de filiação hermenêutica, definir-se-ia, antes, por um substrato inconsciente, ou

⁴⁹ Spitzer, a propósito: “é uma operação fundamental nas humanidades o *Zirkel im Verstehen*, ou movimento circular do entendimento, como denominou Dilthey a descoberta do erudito e teórico romântico Schleiermacher de que em filologia o conhecimento não se alcança somente pela progressão gradual de um a outro detalhe, senão pela antecipação ou adivinhação do todo, porque ‘o detalhe só pode ser compreendido em função do todo e qualquer compreensão de um fato particular pressupõe a compreensão do conjunto’.” (Spitzer, 1968:33-34).

pré-consciente, ou não-consciente, a ser revelado pelo crítico por meio do trabalho de *interpretação* do texto “em si mesmo”. Impor-se-ia, dessa forma, com um autor como Spitzer, uma nova “explicação de textos”, de acordo com a qual “é mister fazer abstração de todos os conhecimentos anteriores que possuímos ou acreditamos possuir acerca do texto e do escritor em questão”, explica Auerbach (1972:40), “de sua biografia, dos julgamentos e opiniões correntes a seu respeito, das influências que ele pode ter sofrido, etc.; cumpre considerar somente o texto propriamente dito e observá-lo com uma atenção intensa, sustentada, de modo que nenhum movimento da língua e do fundo nos escape”.

Dessa forma, seria equivocado tomar seja a estilística psicológica, como fizeram Wellek & Warren, seja qualquer outra crítica de feição hermenêutica como mera reedição da “falácia biográfica” positivista: nem o “espírito do autor” visado por Spitzer e seus seguidores, nem o “tema”, a “consciência” ou o “imaginário” visados pelos críticos da chamada Escola de Genebra – Raymond, Béguin, Rousset, Poulet, Richard, Starobinski, etc. – ou o “mito pessoal” visado pela psicocrítica de um Charles Mauron, ou as “estruturas mentais” visadas pela sociocrítica de um Lucien Goldmann, ou as formas ou padrões “arquetípicos” visados pela mitocrítica de filiação junguiana seriam, por princípio, redutíveis à biografia do autor. Isso porque se se observa, com efeito, nesse âmbito, uma recalcitrância da função autor como baliza crítica privilegiada, constata-se, em contrapartida, uma consubstancial reconfiguração no modo de se conceber e abordar essa dimensão autoral, a qual converte-se de instância *pré-textual* – ou seja, *externa* e *anterior* ao próprio texto, como no positivismo literário – em instância *subtextual* – ou seja, *subjacente* ao próprio texto –, o que marca, aliás, a passagem de uma crítica dita explicativa a uma crítica dita interpretativa.

Assim, ao biografismo, ao sociologismo e ao psicologismo deterministas da crítica positivista, para a qual, como vimos, o texto literário deve ser tomado sobretudo como um produto ou reflexo de uma dada instância autoral pré-textual mais ou menos bem delimitada, à qual, *ipso facto*, remeter-se-ia, em última instância, a explicação das obras em sua multiplicidade e diversidade, opor-se-ia uma visada crítica a privilegiar, em detrimento do pré-texto positivista, o que se poderia chamar de *nível subtextual*, ou seja, um “nível em que é possível detectar certos impulsos e fatores, de caráter individual e coletivo, que, encontrando-se subjacentes e latentes em relação ao nível

textual, estão ao mesmo tempo disponíveis para serem atualizados pela concretização do texto literário”. (Reis, 1981:81).

Impulsos e fatores esses predominantemente *individuais* tanto para a estilística psicológica quanto para a “crítica temática” da Escola de Genebra ou a psicocrítica de Mauron – perspectivas para as quais o autor é sobretudo um *emissor* –, ao passo que predominantemente *coletivos* para a estilística sociológica de Auerbach, a sociocrítica de Goldmann, ou a mitocrítica de inspiração junguiana – vertentes para as quais o autor é antes um *radar* do que um emissor. Para todas elas, contudo, impulsos e fatores *subjacentes* ao texto, a serem explicitados pelo trabalho da *interpretação*, seja ela estilística, fenomenológica, psicanalítica, sociológica, arquetípica, etc.⁵⁰

Isso posto, será preciso reconhecer que se o subtexto de feição hermenêutica diferencia-se, de fato, do pré-texto positivista não deixa, contudo, de apresentar-se, à luz do referido postulado da indissociabilidade entre forma e conteúdo, como uma instância ainda eminentemente *extratextual*. Em outras palavras, se, de fato, “a análise literária fundamentada na delimitação do espaço subtextual não se baseia”, como lembra Reis (1981:82), “na descoberta de relações lineares no que respeita aos fatores responsáveis pela criação do texto, mas sim na idéia de que o discurso literário reflete de modo distorcido e não especular essas motivações genéticas” – donde, aliás, a insuficiência da explicação e a necessidade da interpretação –, é preciso ressaltar, contudo, como faz Compagnon (2001:48), que “para as abordagens que fazem do autor um ponto de referência central, mesmo que variem o grau de consciência intencional (de premeditação) que governa o texto e a maneira de explicitar essa consciência (alienada) – individual para os freudianos, coletiva para os marxistas – o texto não é mais do que um veículo para chegar-se ao autor”.

⁵⁰ Em conformação a nossos propósitos específicos neste trabalho, não haveremos de oferecer nenhuma apresentação mais detalhada das tendências críticas acima citadas, dando-nos por satisfeitos com sua inclusão no que poderíamos chamar de “orientação subtextual” no interior do paradigma “expressivo” ou “autoral” da crítica ocidental. Seja como for, seguem-se algumas indicações para um tratamento mais aprofundado – o qual, reiteramos, não nos coube aqui – dessas tendências críticas: (a) para uma comparação entre as estilísticas de Spitzer e de Auerbach, cf. Aguiar e Silva (1968:589-595), Costa Lima (1973:104-127); (b) sobre a crítica temática, cf. Poulet (1976:73-88), Roger (2002:75-92), Tadié (1992:79-111; 113-137); (c) sobre a psicocrítica, cf. Roger (2002:92-106), Tadié (1992:139-162), Reis (1981:83-94), Di Zenso & Pelosi (1976:128-143); (d) sobre a sociocrítica, cf. Roger (2002:106-125), Tadié (1992:163-192), Reis (1981:95-113), Di Zenso & Pelosi (1976:144-156); (e) sobre a mitocrítica junguiana em ambiente anglo-saxão, cf. Wellek (1963:308-309) e Scott (1962a:245-252).

O ensimesmamento da obra literária no âmbito das críticas ditas de interpretação não teria, portanto, um caráter propriamente *ontológico*, mas tão-somente *metodológico* ou *operacional*, ou seja, não passaria de um *meio* – ou um “veículo”, como quer Compagnon – pelo qual se atingir o que realmente interessa nessa perspectiva, a saber: a dimensão autoral subtextual – individual ou coletiva. O *texto* literário não é aí, em suma, verdadeiramente tomado como *algo-com-um-fim-em-si-mesmo*, mas, antes, e em consonância, ainda, com o postulado romântico da *expressividade* autoral, como “um falso emissor que deve ser reconduzido ao verdadeiro emissor” (Prado Coelho, 1982: 15), ou seja, uma determinada *intenção* – ou um *pensamento*, uma *consciência*, um *tema*, um *imaginário*, um *mito*, pessoal ou coletivo, um *arquétipo*, uma *estrutura mental social*, uma *ideologia*, uma *Weltanschauung*, mais ou menos conscientes, a serem desvelados pelo crítico.

2.2.9. Da estilística à retórica

2.2.9.1. Não estranha, assim, que o projeto geral de uma *estilística subtextual*, inerente, guardadas as devidas proporções, às críticas de interpretação em sua totalidade,⁵¹ caísse em descrédito no âmbito do predomínio do que Abrams chamou orientação objetiva da crítica literária ocidental, e que caracterizou-se basicamente pelo “estudo intrínseco” (Wellek & Warren) do *texto* literário. “Se se focaliza o essencial”, lembra-nos Compagnon (2001:179) a respeito, “observa-se que foi o dualismo, o binarismo, sobre o qual se criou a noção tradicional de estilo, que foi julgado absurdo e insustentável pelos lingüistas e teóricos literários. No coração da idéia de estilo, a distinção entre pensamento e expressão, que torna possível a sinonímia, foi o alvo escolhido”.

A crítica estilística não tardaria, pois, a renegar o estilo-expressão de filiação romântica em favor da concepção imanentista de estilo como o resultado de *escolhas* de linguagem num dado repertório de possibilidades lingüísticas, em maior ou menor consonância com a asserção de Wellek & Warren (1971:217) de que “toda obra literária

⁵¹ Compagnon (2001:172), por exemplo, define a crítica da consciência e a crítica temática genebrinas como “estilísticas das profundidades”; Guiraud (1978:104) toma por estilística a concepção de Goldmann de “uma tipologia das visões de mundo que se exprime em situações sociais” e afirma que a obra crítica de um Bachelard, alicerce da chamada crítica do imaginário, “é, implicitamente, uma crítica do estilo”. (Guiraud, 1978:138); Reis (1981:151-152) considera a psicocrítica de Mauryon “análise estilística” convertida em “crítica subtextual”, por procurar “por exemplo, justificar a persistência de certas metáforas em função de motivações inconscientes”.

é meramente uma seleção feita numa dada linguagem, tal como as obras de escultura já tem sido descritas como blocos de mármore a que se desbastaram alguns pedaços”. Em questionamento à referida máxima spitzeriana de que “um desvio da linguagem usual é indício de um estado psíquico desabitual” (cabendo ao intérprete refazer o caminho que leva do estilo-desvio ao homem-desvio), Daniel Delas afirmava, com efeito, num balanço ao projeto coletivo de uma estilística lingüística avultado em meados do século XX, que “passar de um texto ao autor é, no estado atual de nossos conhecimentos, formar hipóteses não verificáveis”, e lembrava que

[...] conscientes do risco que corria Spitzer ao seguir o caminho aberto por Freud, vários especialistas em estudos de estilo, nesses anos de gestação do estruturalismo, limitavam-se geralmente aos princípios tradicionais já comprovados. Como autor e leitor são indivíduos e, como tais, dependem da análise sociológica ou psicológica, só o texto é um objeto. (Delas, 1973:11).

“Os fatos estilísticos”, proclamara Riffaterre em 1960, “só podem ser apreendidos na linguagem, já que esta é o seu veículo” (Riffaterre, 1973a:29-30) – asserção essa que então refletia e amplificava a “virada lingüística” nos Estudos Literários. E é sobretudo com vista à obra de Riffaterre, que se haveria de distinguir, mais tarde, como o faz Reis (1981:150-151), para além de uma vertente dita psicológica (Vossler, Spitzer, etc.) e de uma vertente dita sociológica (Auerbach) da estilística literária, uma vertente dita “estrutural”, que converte o autor de *origem* pré ou subtextual da obra em “sujeito de um ato criador cuja consumação exige o contributo de qualidades de execução especificamente técnico-literárias”. (Reis, 1981:152). Também Possenti (1988:137-138) reconhece, para além das vertentes as quais chama “psicologizante” (Spitzer) e “sociologizante” (Auerbach), uma vertente a que chama de *formalista*, a qual “se preocupa fundamentalmente com a materialidade da obra, deixando em segundo plano o autor (às vezes mesmo em plano nenhum) e os aspectos históricos e/ou sociológicos”.

Isso posto, lembre-se que o próprio Spitzer, na fase final de sua obra – e sob o influxo decisivo do *new criticism* americano –, haveria de matizar progressivamente suas convicções metodológicas e assumir, por fim, um posicionamento deliberadamente antipsicologista, ainda que não estritamente formalista.⁵²

⁵² “Aos poucos, então, Spitzer se afastaria do romantismo exacerbado e procuraria ver o estilo como um estado, ao mesmo tempo, diferencial e equilibrado, de qualificações já não mais referidas ao criador, mas sim à comunidade, à linguagem desta”, afirma Costa Lima (1973:109) a respeito. Cf., ainda, Aguiar e Silva (1968:577-578); Prado Coelho (1982:425-426). Sobre Spitzer e o *new criticism*, cf. Wellek (1970a:187-224).

Ora, mas o que é “dessubjetivar” o estilo, “despsicologizá-lo”, por assim dizer, convertê-lo estritamente em “escolha de linguagem”, senão *retoricizá-lo* novamente, senão desfazer-se de sua versão romântica, idealista, em favor de sua versão pré-romântica ou propriamente *retórica*? De fato, como vimos, os referidos processos de *poetização da retórica* e de *retorização da poesia* (Tringali) ao longo de séculos de história ocidental acabaram por converter a arte retórica de uma teoria geral da linguagem e do discurso numa teoria restrita da *elocução* ou do *estilo* – ou seja, numa teoria do uso “estético” da linguagem –, a ponto de um autor como Guiraud (1978:31) declarar que “a retórica é a estilística dos Antigos; é uma *ciência do estilo*, tal como então se podia conceber uma ciência”. Isso posto, afigura-se, num sentido importante, a moderna estilística estrutural como uma espécie de neo-retórica – na qual a normatividade classicista teria sido substituída por um descritivismo formalista –, o que atesta, por exemplo, Compagnon (2001:184), ao afirmar que, com Riffaterre, ressurgiu o estilo “em seu sentido clássico e tradicional, o das retóricas da *elocutio* em que o tropo e a figura se impuseram em primeiro plano”.

Dir-se-ia ser a maior *abrangência* – para além, é claro, da aparente possibilidade de maior rigor – a grande vantagem da concepção retoricizada de estilo sobre a concepção expressiva, de filiação romântica: com efeito, se se adota, como faz a escola psicológica da estilística literária, a concepção de estilo como expressão de uma dada subjetividade criadora, como analisar estilisticamente, afinal, a produção literária pré-romântica, ou seja, os textos concebidos antes como construção de linguagem regida por normas e convenções impessoais do que como manifestação espontânea do espírito criativo de um autor? “Quando elogiamos em Villon a espontaneidade e a autenticidade da experiência”, afirma Guiraud (1978:33) a propósito, “estamos exercendo nosso próprio julgamento”. Isso porque:

Muitas imagens cheias de aparente frescor não são mais que lugares-comuns e processos de escola, e essa espontaneidade, quando existe, talvez seja apenas um acidente, despercebido do autor e seu público. A Idade Média jamais visou diretamente, na literatura, a expressão do vivido. E as partes mais elaboradas da obra de Villon, aquelas mais louvadas pelos seus pares e com que talvez mais contasse para a perpetuação de sua memória, são exercícios de versificação [...]. O que fazia a glória dos líricos medievais era o virtuosismo da forma e o desenvolvimento de lugares-comuns, destituídos de qualquer substância concreta; e Dante – ao qual não se pode deixar de conceder algum crédito –, entre todos os poetas que admira, coloca precisamente Arnaut Daniel, o mais artificial dos trovadores, para quem a poesia não é mais que um jogo de rimas gratuitas. Petrarca não pensava de modo diferente. (Guiraud, 1978:33-34).

Em suma: “Para o homem moderno, é a experiência vivida que identifica e autentica o real; mas para o homem medieval, é a forma”. (Guiraud, 1978:38). Donde se poderia concluir que uma abordagem formalista ou retoricista do estilo abarcaria tanto a literatura pré-romântica quanto a romântica – pois esta, apesar de sua autonomia em relação à preceptística classicista, não deixaria, ainda assim, de ser constituída por uma determinada *forma* –, ao passo que uma abordagem expressiva revelar-se-ia incapaz de lidar com a literatura pré-romântica pelos motivos expostos – constatação que acabou por render, aliás, a referida epifania antipsicologista de Spitzer.⁵³

Mas a neo-retoricização da estilística como tal seria mesmo capaz de expurgar totalmente o fantasma do autor das análises literárias – se se parte, é claro, do pressuposto de que isso é desejável? Um estilicista como Amado Alonso (1969b:94) viria a não somente rejeitar tal pressuposto, como a negar mesmo qualquer possibilidade do referido expurgo. Ele reconhece, a princípio, a necessidade de uma abordagem intrínseca do texto literário: “Naturalmente, em cada criação literária o que conta é o que o poeta conseguiu criar, não o que apenas propôs-se, se falhou nisso. Temos de interpretar o que *há* ali, no poema mesmo. Isso é inteiramente verdade”. Por outro lado, afirma não ter isso nada a ver com o que chama de “a pretendida eliminação do poeta criador”. Assim: “Que sentido pode ter um poema se não estamos supondo que esse poema brotou do espírito do poeta? Todo poema é uma construção intencional, e, portanto, somente o compreendemos e fruímos instalando-nos nós mesmos, os leitores, na intenção que o constrói”.

Para além, contudo, da deliberada reiteração da compreensão empática hermenêutica como método crítico por excelência – pelo que se lhe poderia talvez acusar de arraigado “romantismo epistemológico” –, Alonso aponta, na seqüência, para uma supostamente inevitável recalcitrância da função autor em *toda e qualquer* leitura literária, psicologizante ou não:

O leitor não pode nem deve ter em conta intenções quiçá existentes porém não objetivadas no poema, isso é outra coisa; mas a única maneira de perceber um poema é supondo-o, palavra após palavra, verso após verso, ao largo das figuras rítmicas; supô-lo, digo, como obra desenvolvida por uma

⁵³ “Nos séculos anteriores ao XVIII, é o *topos* que predomina [...] não o complexo individual”, reconheceria, com efeito, Spitzer (*apud* Costa Lima, 1973:110). “Assim me afastei dos *Stilsprachen*, da explicação dos estilos dos autores por seus ‘centros afetivos’ e procurei subordinar a análise estilística à explicação de suas obras particulares enquanto *organismos poéticos em si*, sem recorrência à psicologia do autor”.

intenção. E não digo que essa seja a maneira recomendável de se ler um poema, digo que é a única possível, a única que praticam também os que doutrinariamente reclamam a omissão do poeta uma vez concluído o produto poético. Cada nova leitura de um poema leva-nos, uma vez mais, ao momento da criação poética perpetuado no poema. (Alonso, 1969b:94).

De acordo com Alonso, portanto, a função autor constituiria a baliza epistemológica fundamental e indestituível de toda e qualquer leitura crítica, ainda que restrita, em certos casos, a uma implícita – porém inequívoca – hipótese de trabalho. O ceticismo de Alonso frente à altissonante “eliminação do poeta criador” proclamada pelas análises neo-retoricizantes do estilo parece, de fato, ensejar a análise do problema. Voltemo-nos, a propósito, ao programa estilístico de Riffaterre.

2.2.10. A estilística estrutural

2.2.10.1. Riffaterre é freqüentemente lembrado como um autor que, apesar de tributário direto da virada lingüística dos Estudos Literários de meados do século passado, teria extrapolado, pela importância do “leitor” em sua obra, o quadro estrito de uma abordagem objetivista da literatura na direção de uma verdadeira teoria da *comunicação* literária, o que o alinharia a um paradigma “recepional” – e, *nesse sentido*, “pós-estruturalista” – dos estudos da linguagem e da literatura.⁵⁴

Revela-se equivocado, contudo, tomar a estilística estrutural de Riffaterre como um programa de investigação da *leitura* literária propriamente dita, já que o que interessa, de fato, ao autor, não é o leitor propriamente dito nem o modo efetivo como este lê, mas o leitor como “decodificador” (dessubjetivado) de um *estímulo* estilístico objetivamente “codificado” no texto literário, ou seja, o leitor como “arquileitor”, uma “soma de leituras”, um “instrumento para assinalar os estímulos de um texto” (Riffaterre, 1973a:46), o que o alinharia inegavelmente à orientação dita objetiva – e, *nesse sentido*, “estruturalista” – da crítica literária. Prova de que seria essa, de fato, a perspectiva à qual o próprio Riffaterre gostaria de ver vinculada sua estilística é a ressalva que faz ao alegado papel do leitor em seu programa de investigação: em resposta à pretensa acusação de “substituir o autor e o texto pelo leitor e sua psicologia”, afirma que, em sua obra, “do autor só resta o texto e, quanto ao leitor, é certo que suas

⁵⁴ Prado Coelho (1982:419;427-431), por exemplo, insere Riffaterre no que chama “paradigma comunicacional” da crítica literária.

reações são processos psicológicos, *mas o arquiteitor só conta por aquilo que as provoca, isto é, os componentes do texto*". (Riffaterre, 1973a:47; grifo nosso).

Ora, se se constata, de fato, o caráter completamente *subordinado* a que é relegado o leitor em relação ao texto no âmbito da estilística estrutural de Riffaterre, o que torna procedente a parte de sua ressalva concernente à função meramente *indicial* reservada ao arquiteitor em sua teoria, o mesmo não poderia ser dito, a nosso ver, a respeito da primeira parte da ressalva, concernente ao *desaparecimento* do autor do âmbito da estilística estrutural, ou seja, da asserção de que, aí, "do autor só resta o texto". À luz, aliás, do que afirma Alonso a respeito, poder-se-ia identificar uma verdadeira recalcitrância da função autor no quadro explicativo da estilística de Riffaterre, o que o alinharia, dessa vez, e de uma forma importante, ao velho paradigma expressivo ou autoral – e, *nesse sentido*, "pré-estruturalista" – da crítica literária. Se não, vejamos.

Para Riffaterre, como vimos, só há estilo *na linguagem*; o que não quer dizer que o estilo se confunda com a linguagem *tout court*: os fatos estilísticos propriamente ditos "devem ter um caráter específico, pois do contrário não se poderia distingui-los dos fatos lingüísticos". (Riffaterre, 1973a:30). Assim: "Uma análise puramente lingüística de uma obra literária só pode destacar elementos lingüísticos; na sua descrição, ela não distingue os elementos da seqüência que têm valor estilístico dos que são neutros; isola apenas as funções lingüísticas, sem indicar quais traços as tornam também unidades estilísticas". (Riffaterre, 1973a:30). À estilística estrutural caberia, portanto, analisar, servindo-se de métodos lingüísticos, apenas os elementos propriamente estilísticos, em exclusão dos elementos lingüísticos estilisticamente neutros. Mas o que configuraria, afinal, nessa perspectiva, um "fato estilístico" propriamente dito?

O estilo é definido por Riffaterre (1973a:32) como "o realce que impõe à atenção do leitor certos elementos da seqüência verbal, de maneira que este não pode omiti-los sem mutilar o texto e não pode decifrá-los sem achá-los significativos e característicos"; conseqüentemente, a estilística seria "a parte da lingüística que estuda a percepção da mensagem". (Riffaterre 1973d:131). É justamente essa alegada ênfase no "leitor" e na "percepção" – em detrimento aparente do autor e da expressão – a qual dir-se-ia delinear, em Riffaterre, "uma definição da estilística inteiramente nova". (Prado Coelho, 1982:430).

Riffaterre (1973a:44) haveria mesmo de reclamar uma verdadeira cisão epistemológica em relação a Spitzer, alegando, inclusive, “substituir seu impressionismo por uma atitude objetiva”. A discordância fundamental em relação ao estilicista austríaco residiria justamente na importância por este concedida à psicologia do autor e no impressionismo metodológico que dessa postura decorreria:

Spitzer infere a psiquê do autor a partir de um detalhe, e controla depois esta hipótese examinando outros detalhes marcantes que aparecem no mesmo texto. Assim, Spitzer trabalha com o primeiro índice que se impõe à sua atenção e, evidentemente, com a interpretação que faz dele. Esta interpretação, por sua vez, é baseada no postulado segundo o qual existe uma relação entre um traço determinado do discurso e uma disposição do espírito. Temos, então, um ponto de partida isolado para uma construção que abrange o conjunto dos fatos, o que é uma porta aberta para a subjetividade. (Riffaterre, 1973a:44).

A preocupação com a *perceptibilidade* dos estímulos estilísticos – pretendo foco no leitor – em detrimento da *subjetividade* da mensagem estética – foco no autor – levaria mesmo à idéia de que “todo estudo psicológico baseado no autor, e não no receptor da mensagem, será sem pertinência estilística”. (Riffaterre, 1973d:131). Se isso, de fato, parece suficiente para alinhar Riffaterre a um paradigma “comunicacional” ou “recepional” dos Estudos Literários, voltemo-nos, contudo, para o modo como se desenvolve a questão na seqüência do trecho citado:

Dizer que “o estilo é o homem” não esclarece o estilo como forma de comunicação. Não se pode reduzir o estilo – estrutura expressiva – mais especialmente estrutura estética – a uma “maneira idiossincrática de fazer alguma coisa” (Chatman), nem compará-lo com uma impressão digital. Seria comparável se ele fosse apenas uma gravação, o reflexo de uma personalidade, *mas é antes de mais nada excesso e insistência para chamar a atenção, para dirigi-la e garantir uma decodificação fiel*, para suprir os fatores afetivos da linguagem que não são conservados pela transcrição (entoação, por exemplo). (Riffaterre, 1973d:131; grifo nosso).

Atenhamo-nos ao trecho em destaque, no qual, mais precisamente, Riffaterre procura fixar a diferença fundamental entre sua concepção de estilo e a concepção psicologista: uma palavra surge aí que denunciaria, diz-nos Prado Coelho (1982:430), o vínculo de Riffaterre à tradição filológica: a palavra *fiel*. “O estilo é o modo como o autor assegura uma decodificação fiel – *mas fiel em relação a quê? Necessariamente, fiel à intenção do próprio autor*”. (Prado Coelho, 1982:430-431). Ora, a premissa intencionalista apontada por Prado Coelho no trecho citado está longe de afigurar-se sub-reptícia ou dissimulada no projeto estilístico de Riffaterre, mas encontra-se, antes,

no próprio alicerce de sua teoria crítica, sendo explicitada desde o início como tal. Em outras palavras, Riffaterre não vê problema algum em tomar a “intenção do autor” como parâmetro ou baliza para a análise do texto literário, desde que se a conceba não mais como instância pré ou subtextual a ser reconstituída ou desvelada pelo crítico, mas como instância cuja concretização *lingüística* engendrará estímulos (estilísticos) objetivos a serem “decodificados fielmente” pelo leitor, ou, antes, pelo arquiteitor dessubjetivado.

“A partir do momento em que os elementos de uma linguagem literária são utilizados por um autor para um efeito preciso, tornam-se unidades de seu estilo”, postulava, com efeito, Riffaterre (1973a:33) – o que evidencia a importância por ele concedida não apenas à intenção do autor, mas à intenção *consciente* do autor para a definição do estilo. Com efeito, para Riffaterre, o texto é não apenas um constructo de linguagem gerado por um trabalho de codificação por parte do autor, mas, sobretudo, um constructo lingüístico cuja disposição é *deliberadamente* arquitetada pelo autor a fim de garantir a “decodificação correta” por parte do leitor:

O autor é bastante consciente do que faz; preocupa-se *com a maneira pela qual ele quer que sua mensagem seja decodificada*, de modo que não é apenas a significação desta, mas também sua própria atitude diante da mensagem, que são transmitidas ao leitor; o leitor, naturalmente, é forçado a compreender, mas também a aprovar as intenções do autor ao que é, e ao que não é importante na mensagem. (Riffaterre, 1973a:36).

E é justamente para que sejam respeitadas suas intenções, que o autor, segundo Riffaterre (1973a:36), “deverá controlar a decodificação, codificando ao longo da cadeia escrita os componentes que julga importantes e que não podem deixar de ser percebidos, seja qual for a negligência do receptor”; tais componentes importantes só podem ser, para Riffaterre, elementos *imprevisíveis*, sendo que “a única atitude oferecida ao codificador, quando quer impor a própria interpretação de seu *poema*, é impedir que o leitor infira ou preveja qualquer traço importante”, pois “a previsibilidade pode levar a uma leitura superficial, ao passo que a imprevisibilidade exigirá atenção”. (Riffaterre, 1973a:37).

Nesse calculado controle da decodificação por meio da imprevisibilidade – tomado, aliás, como “aquilo que diferencia a escritura expressiva da escritura comum”, sendo que “essa diferenciação corresponde ao complexo da mensagem do autor” – Riffaterre (1973a:37) identifica o que chama “o mecanismo específico do estilo

individual”. “Daí resulta”, conclui, a propósito, “que uma análise do estilo baseada apenas nos traços pertinentes deve ser centralizada neste mecanismo fundamental”.

Impõe-se, com isso, portanto, uma nova concepção de “estilo individual”, *textualista*, ao invés de psicologista, mas, ainda, fundamentalmente intencionalista; redefine-se, conseqüentemente, o caráter e a função da própria estilística literária, a qual permanece vinculada, contudo, num sentido importante, ao paradigma expressivo ou aural da crítica ocidental. Assim, “enquanto o lingüista tem a tarefa relativamente simples de reunir todos os traços do discurso do informador, sem rejeitar nenhum”, explicaria Riffaterre (1973a:41) a respeito, “o estilicista deve escolher apenas aqueles que transmitem as intenções mais conscientes do autor”. E é por valorizar, sobremaneira, a intenção *consciente* do autor, em detrimento dos elementos do discurso tidos por não-conscientes ou inconscientes – tomados, por isso, como “estilisticamente neutros” –, que Riffaterre haveria de destacar, dentre as configurações possíveis de “processos estilísticos”, exatamente a que chama de *convergência*, da qual diz ser o “único processo que podemos descrever como um processo consciente”, pois mesmo que “seja fortuita, ou tenha sido formada de início inconscientemente, não pode escapar ao autor quando este relê”. (Riffaterre, 1973a:60).

A convergência caracterizar-se-ia não por “fenômenos como a expressividade fônica, em que os sons parecem o eco do sentido das palavras”, mas pela “acumulação, num ponto determinado, de vários processos estilísticos independentes”. Ou seja: “Isolado, cada um seria expressivo por si mesmo. Em conjunto, cada processo estilístico acrescenta sua expressividade à dos outros”, sendo os efeitos de tais processos “convergentes, numa ênfase toda particular”. (Riffaterre, 1973a:59). Como exemplo, Riffaterre cita o seguinte trecho do *Moby Dick* de Melville:

“*And heaved and heaved, still unrestingly heaved the black sea, as if its vast tides were a conscience*”. [E palpitava e palpitava, palpitava sem cessar o negro mar, como se as ondas enormes fossem uma consciência].

A convergência revelar-se-ia, aqui, segundo Riffaterre (1973a:59), no seguinte “amontoado de traços estilísticos”: (a) “ordem inusitada das palavras VS”; (b) “repetição do verbo, ritmo criado pela repetição ternária (e também combinação deste processo fônico com o sentido: a subida e descida das ondas é ‘pintada’ pelo ritmo da coordenação *and...and*”); (c) “uma palavra forjada para a circunstância (*unrestingly*)

que, pela própria natureza, criaria uma surpresa em qualquer contexto”; (d) “a metáfora, sublinhada pela relação comparativa entre o concreto (*tides*) e o abstrato (*conscience*), ao contrário do habitual”.

Tendo-se em vista a referida pretensão de Riffaterre em substituir o que chama de impressionismo do método de Spitzer por uma verdadeira “atitude objetiva” no estudo do estilo,⁵⁵ poder-se-ia indagar pela conformação ou não da supracitada análise à objetividade reclamada por seu autor. Ora, não se trata, é certo, de uma análise lingüística *stricto sensu* – nem estruturalista nem de qualquer outro tipo –, limitando-se Riffaterre, ao invés, a algumas observações, mais ou menos intuitivas, de feição “formalista”, acerca de alguns aspectos do trecho citado. É verdade que o próprio Riffaterre já havia declarado, como vimos, a insuficiência dos métodos lingüísticos para a análise estilística, ressaltando, aliás, no que se refere à análise específica do trecho de Melville, que “esta acumulação, tal como é descrita aqui, só leva em conta os elementos pertinentes do estilo”. (Riffaterre, 1973a:59). O fato é que ao abrir mão da suposta objetividade que a análise lingüística *stricto sensu* poder-lhe-ia oferecer, Riffaterre se vê na obrigação de encontrar outro lastro para sua leitura; seria justamente essa, como vimos, a função do recurso ao arquileitor na teoria riffaterriana. O fato é que Riffaterre, sem proceder, quanto a isso, a uma pesquisa empírica propriamente dita da “soma de leituras” que alegadamente lhe forneceria uma decodificação dessubjetivada dos estímulos estilísticos em questão, julga poder tomar por arquileitura *sua própria leitura* do trecho citado.⁵⁶

O problema é que nada obriga que se tomem por auto-evidentes as observações feitas por Riffaterre – principalmente quando se leva em conta o caráter eminentemente intuitivo de algumas delas, como a de que pintar-se-iam a “subida” e a “descida” das ondas “pelo ritmo da coordenação *and...and*”, ou de que a palavra *unrestingly* “criaria uma surpresa em qualquer contexto” –, a não ser, é claro, que se concebam os “processos” ressaltados pelo autor como tendo sido *deliberadamente* arquitetados pelo próprio Melville a fim de garantir a “decodificação fiel” de seu texto – o que levaria,

⁵⁵ Pretensão análoga, aliás, como vimos, à do próprio Spitzer em relação à estilística que lhe precede.

⁵⁶ Riffaterre (1973a:45) já havia dito, com efeito, que “o próprio analista pode desempenhar o papel de informador”.

conseqüentemente, à recusa de toda e qualquer leitura “discrepante” em favor da leitura alegadamente “correta”, a de Riffaterre. Assim:

Podemos ver por esse exemplo até que ponto o autor pode controlar a decodificação. É impossível aqui que o leitor não preste atenção a cada termo significativo. A decodificação não pode ser feita a partir de uma base mínima, por causa da posição inicial do verbo, imprevisível na frase inglesa normal, e também por causa da repetição. A repetição em si tem uma dupla função, independentemente de sua imprevisibilidade: cria o ritmo, e seu efeito no conjunto é da mesma ordem que o discurso explícito. A posição do sujeito leva a imprevisibilidade ao máximo; o leitor deve conservar o predicado na memória antes de poder identificar o sujeito. A inversão da metáfora é outro exemplo de contraste com o contexto. Tais obstáculos impedem uma leitura apressada, a atenção se detém nesta representação, o efeito estilístico é criado. (Riffaterre, 1973a:60).

Riffaterre toma, assim, a leitura que ele próprio faz do trecho citado como a *única leitura possível* pelo simples fato de julgá-la inequivocamente “controlada” pelo próprio Melville. E se, de fato, afigura-se explícito e evidente o papel por ele atribuído à suposta intenção consciente do autor, textualmente encarnada, como verdadeiro lastro da análise feita, o mesmo não se poderia dizer do pressuposto, igualmente fundamental nesse caso, ainda que sub-reptício, de que apenas o crítico – ou, no caso, o estilicista estrutural – parece dispor dos meios adequados, ou da capacidade exigida para *perceber* essa intenção textualmente encarnada, e decodificá-la fiel e corretamente. Ora, uma vez que tais “meios” ou “capacidade” de análise não se reduzem a um método específico – nem lingüístico, nem de outro tipo –, não podendo, portanto, ser formalizados e generalizados a contento, acabam por confundir-se, então, com uma espécie de *relação empática* entre o autor – ou, antes, sua intenção textualmente encarnada – e o leitor – ou, antes, um determinado leitor “especializado”: o estilicista estrutural.

Ironicamente, portanto, é como se Riffaterre reeditasse, no que concerne a seu método estilístico, a boa e velha compreensão empática de filiação hermenêutica, sendo que a diferença entre ele e Spitzer, nesse aspecto, seria apenas de nível, ou seja, enquanto que para o segundo – e para a estilística subtextual como um todo – a empatia entre autor e crítico se estabelece, como vimos, num nível subtextual, para Riffaterre, estabelecer-se-ia num nível propriamente ou exclusivamente “textual”; no fim das contas, apenas a crença implícita na garantia – inexistente, aliás – do sucesso inequívoco desse processo de “empatia textual” entre autor e crítico é que poderia levar a considerar-se a estilística estrutural como tendo superado o alegado impressionismo

da estilística psicológica, na direção de uma abordagem verdadeiramente “objetiva” do texto literário.

2.2.11. A voga antiintencionalista

2.2.11.1. Isso posto, é preciso dizer que o *mainstream* da chamada orientação objetiva da crítica ocidental no século XX, apesar de neo-retoricista como a estilística estrutural de Riffaterre, caracterizar-se-ia, fundamentalmente, por outro lado, por seu viés intransigentemente *antiintencionalista*, característica inconciliável, portanto, com os pressupostos de base do referido projeto estilístico.⁵⁷

Vimos, com efeito, que a concepção formalista de estilo como *escolha* de linguagem de que é tributário Riffaterre, ainda que depurada do psicologismo inerente à noção de estilo-expressão de filiação romântica, continua a pressupor uma dada instância autoral *anterior* ao texto, a escolher e a organizar, de acordo com uma dada intenção, os elementos que configurarão estilisticamente o próprio texto, o que parece remeter, de alguma forma, à antiga dicotomia retórica entre *inventio* e *elocutio*, ou seja, entre um dado “conteúdo” intencional a ser comunicado e a “forma” específica que pretensamente materializa essa intenção prévia.⁵⁸ Já o retoricismo veiculado pela voga antiintencionalista da crítica dita objetiva caracterizar-se-ia, antes, por uma tentativa generalizada de autonomização irrestrita da *elocutio* literária frente a toda e qualquer instância tida por extratextual, principalmente o autor e seus corolários.

É nesse sentido que é preciso entender, por exemplo, a declaração que faziam Wellek & Warren (1971:174), já na década de 1940, de que “os velhos métodos clássicos da retórica, da poética e da métrica têm sido – e devem continuar a ser – revistos e reafirmados em termos modernos”; ou, ainda, mais de duas décadas mais tarde, em ambiente francês, a constatação de Dubois et al. (1974:16) de que “a retórica aparece hoje não só como uma ciência de futuro, mas também como uma ciência da

⁵⁷ Sobre as discordâncias fundamentais entre o projeto estilístico de Riffaterre e o que ele mesmo chama, um tanto quanto pejorativamente, de “formalismo francês” (Barthes, Sollers, Kristeva e os outros integrantes da *Tel Quel*), cf. Riffaterre (1973c:247-269).

⁵⁸ Com a diferença de que se no circuito discursivo da retórica antiga, a “invenção” precedente à “elocução”, apesar de engendrada por um orador específico, não se concebia como derivado de uma subjetividade criadora – mas, antes, como “raciocínio” dessubjetivado –, num ambiente pós-romântico como o da neo-retorização da estilística, por outro lado, dificilmente se poderia deixar de tomar a *inventio* como intenção particular de um sujeito criador individual.

moda, nos limites do estruturalismo, da nova crítica e da semiologia”, constatação essa pautada sobretudo na enorme repercussão então alcançada pelo trabalho de Roland Barthes, autor de quem Compagnon (2001:175) viria a dizer, com efeito, que “passou a vida tentando fazer renascer a retórica”.

Manifestação importante desse empreendimento de vida de que nos fala Compagnon foi, sem dúvida, a comunicação feita por Barthes, em 1966, quando do antológico simpósio sobre “as linguagens da crítica e as ciências do homem” realizado na John Hopkins University, comunicação em cuja abertura anunciaria altissonante:

Durante séculos a cultura ocidental pensou a literatura não como o fazemos hoje, através do estudo de obras, autores e escolas, mas através de uma autêntica teoria da linguagem. Essa teoria, cujo nome, *Retórica*, lhe veio da antiguidade, reinou no mundo ocidental desde os Górgias até a Renascença – durante quase dois mil anos. Ameaçada já no século XVI pelo advento do racionalismo moderno, a Retórica foi completamente arrasada quando o racionalismo se transformou em positivismo, no fim do século XIX. Naquela altura não existia mais nenhuma base comum à literatura e à linguagem: a literatura já não se considerava linguagem, a não ser nas obras de uns poucos pioneiros, como Mallarmé, e os lingüistas se atribuíam muito poucos direitos sobre a literatura, reduzindo-se estes a uma disciplina filológica secundária de *status* incerto – a Estilística. Como sabemos, a situação está mudando [...]: a literatura e a linguagem estão no processo de se redescobrirem. (Barthes, 1976a:148).

Sabe-se bem o quanto o processo de redescoberta mútua entre literatura e linguagem de que falava Barthes pressupunha a crença irrestrita no postulado da indissociabilidade entre forma e conteúdo lingüísticos, o qual encontrava-se, então, definitivamente associado a uma recusa absoluta da concepção *lato sensu* de intenção autoral como “a responsabilidade do autor pelo sentido e pela significação do texto”. (Compagnon, 2001:47). “Não se pode considerar a língua como um simples instrumento – utilitário ou decorativo – do pensamento. O homem não existe antes da linguagem, enquanto espécie ou enquanto indivíduo”, insistia, com efeito, Barthes (1976a:148), fazendo eco às lições da moderna lingüística estrutural. E ainda: “Jamais encontramos um estágio em que o homem esteja separado da linguagem, que ele então cria para ‘expressar’ o que ocorre dentro dele; é a linguagem que dá a definição do homem, não o inverso”.

A conversão do referido dogma antiintencionalista em vulgata generalizada da vanguarda crítica ocidental – do Leste Europeu à América do Norte – poderia mesmo levar a crer que a tese de Alonso sobre a inevitável recalcitrância da função autor no estudo literário confirmar-se-ia procedente em relação à estilística estrutural menos por

sua validade geral do que, talvez, pela impossibilidade de se desvincular, num ambiente pós-romântico, a noção de estilo – como expressão ou como escolha – da idéia de uma intencionalidade autoral. A cada vez maior hostilidade contra a tríade *autor-intenção-estilo* cultivada pelo pensamento literário então dito de vanguarda relegaria, com efeito, ao longo da segunda metade do século XX, a estilística, essa “disciplina filológica secundária de *status* incerto” de que falava Barthes, a um profundo ostracismo, afigurando-se o trabalho de Riffaterre como a última tentativa de vulto, no âmbito dos Estudos Literários, de se erigir uma “ciência do estilo” sistemática.⁵⁹ Aliás, conforme observou Tadié (1992:211) a respeito, esse declínio da estilística “coincide com o renascimento da retórica”.

Do referido neo-retoricismo que caracterizaria o *mainstream* da chamada crítica objetiva no século XX, dir-se-ia, então, mais acertadamente, dado o seu caráter declaradamente antiintencionalista, que significou menos um *retorno* a um paradigma pré-romântico de estudo literário do que uma revolução deliberadamente *anti-romântica* dos modernos Estudos Literários, revolução essa claramente anunciada, aliás, pela própria produção literária modernista, ou, antes, por uma dada *teoria* da produção literária modernista. “O modernismo erodiu o valor da subjetividade fundadora que, começando com Descartes e continuando através do Romantismo, tão poderosamente contribuiu para o declínio da retórica”, diz-nos, com efeito, Wellbery (1998:29). “Desde que Baudelaire relegou a autoria ao anacronismo e Mallarmé eliminou o sujeito da elocução da escrita poética até a escrita automática dos surrealistas, o anonimato voluntário de Kafka, Beckett e Blanchot e as composições coletivas dos poetas Renga”, acrescenta Wellbery (1998:29-30), “a produção literária modernista desmantelou os valores de autoria e criatividade individuais”. Já no âmbito da crítica universitária propriamente dita, a moderna corrente de pensamento que “denuncia a pertinência da intenção do autor para determinar ou descrever a significação da obra” – enfatiza Compagnon (2001:47) – “o formalismo russo, os *new critics* americanos, o estruturalismo francês divulgaram-na”.

⁵⁹ Compagnon (2001:184) nos lembra, a propósito, que mesmo Riffaterre, dada a nova conjuntura teórica, “evitará falar do estilo, palavra que logo se tornou tabu; sua ‘estilística estrutural’, como ele a chamava na época, cederá lugar a uma ‘semiótica da poesia’. O estilo, como desvio, designado pelo contexto, será rebatizado de ‘agramaticalidade’, palavra claramente tomada de empréstimo à lingüística, doravante ciência de referência”. Sobre esse segundo Riffaterre, cf. de Man (1989b:49-77).

“Em que medida uma disciplina edificada sobre fundamentos que nós, herdeiros da ideologia burguesa e romântica, rejeitamos, pode no entanto conter noções e idéias que ainda hoje estamos prontos a aceitar?”, perguntar-se-ia, oportunamente, em relação à retórica, um autor como Todorov (1979:123). E ainda: “Mas, além disso, não serão os românticos apenas os nossos pais, e quem sabe se não estaremos por vezes prontos a sacrificar os pais aos avós?”

Ora, foi justamente esse o “sacrifício” perpetrado, em linhas gerais, pelos três movimentos acima citados, sendo seu anti-romantismo diretamente proporcional a seu comprometimento com uma ou outra vertente do projeto literário modernista: haja vista a importância adquirida, por exemplo, por autores como Maiakovski e Khlebnikov no âmbito do formalismo russo, como Pound e Eliot no âmbito do *new criticism*, como Mallarmé e Valéry no âmbito do estruturalismo francês. Acrescente-se a isso o fato de que no primeiro e no terceiro casos ao retoricismo antiintencionalista de filiação modernista agregou-se a influência decisiva da moderna lingüística estrutural, o que acabou por possibilitar, e como nunca antes, o desenvolvimento de um programa sistemático de *cientifização* da Poética enquanto disciplina autônoma no interior dos Estudos Literários, assunto a ser abordado no próximo capítulo, conforme o especificado. Por ora, consideremos o caráter de exceção do *new criticism* quanto a este último ponto, reconhecendo-o, por outro lado, como “a mais importante ‘revolução’ crítica ocorrida na universidade norte-americana durante o século XX”. (Cohen, 2002: 578).

2.2.12. O *new criticism*

2.2.12.1. Recorde-se, de início, que era justamente o *new criticism* que Abrams tinha em mente ao falar em orientação objetiva da crítica ocidental, definindo-a, como vimos, em termos de uma abordagem intrínseca da obra literária, que “analisa-a como uma entidade auto-suficiente constituída por suas partes em suas relações internas, e intenta julgá-la somente por critérios intrínsecos a seu próprio modo de ser”. Wellek (1963: 296), por sua vez, tomava o *new criticism* por um “novo formalismo organicista”, expressão que tem o mérito de sintetizar a aparentemente contraditória “tentativa nostálgica de fundir as presunções organicistas da estética romântica com a análise

formal, figurativa, característica da retórica clássica” que um autor como Wellbery (1998:40) imputa aos *new critics*.

Essa fusão de organicismo e formalismo revela-se, como dissemos, apenas aparentemente contraditória, já que se, de fato, a concepção organicista de obra literária de que são tributários os *new critics* remonta, em linhas gerais, ao pensamento estético dos *Frühromantiker* alemães e, em terreno anglófono, à teoria poética de Coleridge – o que, por si só, configuraria uma contradição, se se leva em conta o caráter declaradamente anti-romântico do *new criticism* –, seria preciso lembrar, por outro lado, que o organicismo afigura-se, nesse novo contexto, menos como um *ponto de chegada* metafísico, como para o idealismo estético alemão, do que como um *ponto de partida* epistemológico, o que, ao invés de excluir veementemente a possibilidade de uma análise formal retoricista sob a acusação de esfacelamento e, mesmo, profanação do organismo poético, como no primeiro caso, acaba, antes, por *demandá-la*. É nesse sentido que Eagleton (2001:67), por exemplo, afirma:

Enquanto alguns dos primeiros românticos tendiam a um silêncio reverente ante o mistério imensurável do texto, os Novos Críticos cultivavam deliberadamente as técnicas mais duras, mais decididas, de dissecação crítica. O mesmo impulso que os levava a insistir na condição “objetiva” da obra, também os levava a desenvolver uma forma rigorosamente “objetiva” de analisá-la. A explicação de um poema pela Nova Crítica constitui uma investigação rigorosa de suas várias “tensões”, “paradoxos” e “ambivalências”, e mostra o modo como estas são resolvidas e integradas pela sua estrutura sólida.

Costuma-se apontar como precursores influentes do *new criticism* norte-americano poetas-críticos como Ezra Pound e, principalmente, T. S. Eliot – além de autores diversos como T. E. Hulme, I. A. Richards e William Empson.⁶⁰ A teoria literária do primeiro é conhecida: declarava, com efeito, o autor dos *Cantos*, já nos primórdios da década de 1930, que “literatura é linguagem carregada de significado”, e “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (Pound, 1986:32), sendo que “para carregar a linguagem de significado até o máximo grau possível”, o escritor disporia de “três meios principais”: a *fanopéia*, a *melopéia* e a *logopéia*, ou, respectivamente: (i) “projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual”; (ii) “produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala”; (iii) “produzir ambos os efeitos estimulando as

⁶⁰ Cf., por exemplo, Cohen (2002:553-557).

associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados”. (Pound, 1986: 63).

Ora, como bem observou Osborne (1986:197) a respeito, “esses métodos de carregar a linguagem de significado eram conhecidos dos gregos. Em todos os tratados de retórica chegados até nós – de Aristóteles, Teofrasto, Dionísio de Halicarnasso, Demétrio, Longino – são cuidadosamente distinguidos e ilustrados”. E o formalismo retoricista foi parâmetro não apenas para a teoria da *produção* poética de Pound, mas também para sua teoria crítica. “O MÉTODO adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da matéria e contínua COMPARAÇÃO de uma ‘lâmina’ ou espécie com outra”, professava o autor (Pound, 1986:23); sendo que aí, uma vez mais, a modernidade do modelo escolhido – o “método dos biólogos contemporâneos” – aponta para um procedimento familiar à antiga crítica retórica, ou seja, a verificação da *adequação formal* de um texto a seu objetivo: “O primeiro e o mais simples teste a que o leitor deve submeter o autor é verificar as palavras que não funcionam; que não contribuem em nada para o significado OU que distraem do fator MAIS importante do significado em favor de fatores de menor importância”. (Pound, 1986:63). Ainda mais sinteticamente: “Uma definição de beleza: adequação ao objetivo”. (Pound, 1986:63).

Visão semelhante da poesia e da crítica encontra-se nos ensaios de T. S. Eliot, admirador e continuador, em larga medida, do pensamento literário de Pound. Já em 1919, no antológico “A tradição e o talento individual”, Eliot empreendia uma revisão da noção-chave de “tradição literária”, revisão que adquiriria um papel importante na renovação conceitual levada a cabo, mais tarde, pelo *new criticism*. Eliot condenava, de antemão, o primado romântico, em crítica literária, da *individualidade* e *originalidade* do escritor, ou seja, a tendência generalizada “para insistir, quando elogiamos um poeta, sobre aspectos do seu trabalho que não se assemelham a nada parecido e que são absolutamente originais. Nesses aspectos ou nessas partes pretendemos encontrar o que é individual, descobrir a essência do homem”. (Eliot, 1968:189).

A isso, Eliot (1968:190) opunha a idéia de que “quando nos aproximamos de um poeta sem prevenções, descobrimos que não só as melhores mas as mais características e individuais partes de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus

ancestrais, baseiam sua imortalidade mais vigorosamente”, isso porque “nenhum poeta, nenhum artista de arte alguma alcança sozinho o completo significado das coisas. Este se encontra na apreciação de suas relações com os poetas mortos. Sozinho, é impossível avaliá-lo; é indispensável contrastá-lo, compará-lo”.

Ora, o que Eliot proclama por meio dessa revalorização neoclassicista da tradição literária é nada menos do que a *despersonalização* da literatura, engendrada pela *despersonalização* do próprio escritor. “Deve-se insistir num ponto: o poeta deve desenvolver ou conseguir a consciência do passado, e continuar a desenvolver esta consciência através de toda a sua carreira”, afirmava. (Eliot, 1968:192). Assim: “O que acontece é uma contínua renúncia de si mesmo no momento em que ele está lidando com algo muito valioso. O progresso do artista é um permanente auto-sacrifício, uma ininterrupta extinção da personalidade”.

“Em consonância com o pensamento de Hulme e de Ezra Pound, Eliot concebe a criação poética como um processo de despersonalização em que o artista, longe de confessar e de desnudar a sua intimidade, escapa à obsessão das suas emoções e da sua personalidade”, explica, a propósito, Aguiar e Silva (1968:542). “Esta rejeição da doutrina romântica da criação artística e a defesa de uma concepção ‘clássica’ da criação poética, apoiada na tradição, na maturidade e na disciplina do espírito”, lembra, ainda, Aguiar e Silva (1968:542-543), “têm importantes incidências no campo da teoria crítica de T. S. Eliot, pois obrigam a prestar atenção ao poema e não ao poeta, ao mesmo tempo que invalidam as tentativas de explicação das obras através de dados e hipóteses biografistas”. Eliot (1968:194) sentenciara, com efeito, ainda no ensaio supracitado:

O ponto de vista que estou tentando atacar talvez seja relacionado com a metafísica da unidade substancial da alma: a meu ver, o poeta não tem uma “personalidade” para expressar, e sim um meio, um instrumento em que as impressões e a experiência se combinam em formas peculiares e inesperadas. Impressões e experiências que são importantes para o homem, podem não ter lugar na poesia, e aquelas que se tornam importantes na poesia podem desempenhar um papel insignificante no homem.

Para Eliot, em suma: “Dirigir a atenção do poeta para a poesia é procedimento extremamente louvável; esta atitude conduz a uma avaliação mais precisa da poesia, seja ela boa ou má”. (Eliot, 1968:195). Mas o que significaria, afinal, *dirigir a atenção para a poesia*? “Um poema, segundo T. S. Eliot, é um organismo dotado de vida

própria, e é o seu significado, a sua organização dos materiais utilizados, as relações existentes entre as suas partes e entre cada uma destas e a sua estrutura global, que é necessário estudar”, explica Aguiar e Silva (1968:543).

A idéia de obra literária como organismo dotado de vida própria, como algo que deveria não *significar*, mas *ser*, para retomar o *dictum* de MacLeish, Eliot sintetizou-a em sua teoria do *correlato objetivo*: “o único modo de exprimir uma emoção sob forma artística consiste em encontrar um ‘correlato objetivo’; noutras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que serão a fórmula de uma emoção *particular*”. (Eliot *apud* Aguiar e Silva, 1968:543). Cohen (2002:555) define o correlato objetivo eliotiano como um “produto lingüístico” capaz de causar sobre o leitor um dado efeito, e lembra que os *new critics* empregaram essa noção “na exegese de poemas particulares, bem como na análise teórica de outros gêneros que não a poesia lírica”. É o mesmo autor, aliás, quem ressalta que “os ensaios de Eliot tiveram a máxima influência sobre os *new critics*” (Cohen, 2002:554): “O descrédito lançado contra a opinião subjetiva e a importância atribuída aos ‘dados’ deviam conduzir o *new criticism* a postular com firmeza uma exigência de objetividade no tratamento da obra literária”. E ainda: “A tendência para a história e para a biografia foi constantemente desacreditada pelos *new critics* e a tendência antibiográfica deve, certamente, sua origem a Eliot”.⁶¹

“O *new criticism* não só evita interpretar uma obra literária a partir da biografia do autor”, comenta, a propósito, Aguiar e Silva (1968:558), “como também evita cuidadosamente tombar no que alguns críticos designaram por *falácia da intenção*, isto é, a crença de que o verdadeiro significado de uma obra literária reside na intenção do autor ao escrever a obra e de que a tarefa mais importante da crítica deve ser o conhecimento dessa intenção”. O célebre ensaio de Wimsatt Jr. e M. C. Beardsley a que remete acima Aguiar e Silva, justamente intitulado “*The intentional fallacy*”, talvez seja, de fato, a mais bem acabada expressão do dogma antiintencionalista do *new criticism*. Nele, os dois autores procuram argumentar “que o desígnio ou a intenção do autor não é nem acessível nem desejável como padrão para julgar-se o êxito de uma obra de arte

⁶¹ Também Scott (1962b:179-180) lembra que “T. S. Eliot é uma figura maior no desenvolvimento da crítica formalista. [...] Seu *dictum* em ‘A tradição e o talento individual’ de que o poeta se desvencilha, no poema, da emoção e da personalidade encorajou os críticos a deslocarem-se do estudo biográfico para o escrutínio da arte do poema”.

literária”, entendendo-se por *intenção* “aquilo que se pretendeu”, “o desígnio ou o plano na mente do autor”. (Wimsatt Jr. & Beardsley, 2002:641). E não há, de sua parte, hesitação quanto à identificação da origem ou filiação da referida falácia: “Não é tanto uma afirmativa histórica quanto uma definição dizer que a falácia intencional é romântica”. (Wimsatt Jr. & Beardsley, 2002:643). Assim:

As três questões levantadas por Goethe para a “crítica construtiva” são: “O que o autor se propôs a fazer? Seu plano foi razoável e sensato e até que ponto conseguiu realizá-lo?” Se abandonamos a pergunta intermediária, tem-se com efeito o sistema de Croce – o auge e o coroamento da expressão filosófica do romantismo. O belo é a intuição-expressão bem-sucedida e o feio é o malsucedido; a intuição ou parte privada da arte é o fato estético, enquanto o meio ou parte pública não é objeto da estética. (Wimsatt Jr. & Beardsley, 2002:644).

Pautados por uma rígida distinção entre “crítica de poesia” e “psicologia do autor”, os autores invertem a referida hierarquia estética crociana, privilegiando, então, na consideração do significado e do valor do texto literário, sua “parte pública” – ou o que chamam de *prova interna*: o interno é público “porquanto a prova interna é descoberta através da semântica e da sintaxe de um poema, através de nosso conhecimento habitual da linguagem, através das gramáticas, dos dicionários, de toda a literatura que é a fonte dos dicionários, através, em geral, de tudo que forma a linguagem e a cultura” – em detrimento da sua “parte privada” – ou o que chamam de *prova externa*: “o que é externo é particular ou idiossincrático, não uma parte da obra enquanto fato lingüístico, consiste em revelações (por exemplo, em diários, cartas ou conversa) sobre como ou por que o poeta escreveu o poema, a que dama, enquanto sentado em que gramado ou na ocasião da morte de qual amigo ou irmão”. (Wimsatt Jr. & Beardsley, 2002:647).⁶²

Tal prevalência da prova interna sobre a externa implica, é certo, além de um deliberado antiintencionalismo de base, uma evidente recusa em se considerar o fenômeno literário em sua *historicidade*: “As informações bibliográficas, sobre fontes e influências, escolas e movimentos”, explica, a propósito, Aguiar e Silva (1968:555), “não conduzem ao conhecimento da estrutura de um poema ou de um romance, não explicam a função das imagens, dos símbolos, das ambigüidades, dos paradoxos, da

⁶² Os autores identificam, ainda, “uma espécie intermédia de prova sobre o caráter do autor ou sobre os significados privados ou semiprivados, que se ligam a palavras ou temas de um autor do círculo a que pertenciam”. (Wimsatt Jr. & Beardsley, 2002:647).

ironia, em suma, de tudo o que caracteriza especificamente uma obra literária”. Anti-historicismo e antiintencionalismo haveriam de andar, aí, portanto, de mãos dadas: “Salvar o texto do autor e do leitor era um processo que se desenrolava paralelamente à separação do poema de qualquer contexto social ou histórico”. (Eagleton, 2001:66).

A análise feita pelo *new criticism*, diz-nos Aguiar e Silva (1968:555), é “predominantemente descritiva, muito vagarosa e minudente, incidindo quer sobre os múltiplos elementos que constituem a estrutura de um artefato verbal, quer sobre a obra literária considerada como totalidade”. Assim:

[...] o crítico deve examinar os valores conotativos e denotativos das palavras; as ambigüidades e tensões dos vocábulos e sintagmas; as funções de determinadas categorias gramaticais (adjetivo, verbo, etc.); a imagística da obra, concedendo especial atenção às metáforas e aos símbolos dominantes ou recorrentes; as palavras-chaves e o seu significado; a relevância dos contextos; os processos retóricos utilizados (reiteração, anáfora, hipérbole, alegoria, etc.); o ritmo e a harmonia; os princípios que regem a estruturação de uma obra literária (simetria, contraste, etc.); os processos técnicos utilizados na composição de um romance ou de um drama, desde a estruturação da intriga e o ponto de vista adotado, até a caracterização das personagens e à criação da atmosfera; os temas principais e os temas marginais, o desenvolvimento dos temas, etc. (Aguiar e Silva, 1968:555).

Ao caráter dito objetivo da obra literária corresponderia, dessa forma, uma abordagem estritamente *internalista* dos elementos que a constituem. “O crítico, então, examina esses elementos em suas interconexões, assumindo que o sentido é engendrado em termos de forma (metro, imagem, dicção, etc.) e de conteúdo (tom, tema, etc.) trabalhando não separadamente, mas juntos”, explica Scott (1962b:181) a respeito. “O ‘cerramento’ de leitura [*the closeness of reading*] requerido por tal método existiu antes, quando quer que um leitor analítico tenha abordado literatura, mas veio a afigurar a assinatura mesma da ‘nova’ crítica”, ressalta, ainda, Scott (1962b:181).

A tomar por plenamente desejável e exequível a versão idealizada da chamada “leitura cerrada” (*close reading*) promulgada pelos *new critics* em seus escritos teóricos, e mesmo um intencionalista *sui generis*, já que pretensamente formalista, como Riffaterre, deveria ser expurgado por excesso de “externalismo”: com efeito, a distinção a ser proposta, como vimos, por Riffaterre, nos anos 1960, entre fatos lingüísticos *tout court*, por um lado, e fatos estilísticos *stricto sensu*, por outro, sendo estes últimos o verdadeiro objeto da análise literária porquanto pretensamente engendrados por uma dada *intenção consciente* do autor, já havia sido condenada, de antemão, por Wimsatt Jr. & Beardsley, mais de uma década antes, nos seguintes termos:

“Um poema não deve significar, mas ser”. Um poema pode *ser* apenas através de seu *significado* – já que seu meio são as palavras – e, contudo, ele *é*, simplesmente *é*, no sentido de que não temos desculpa alguma para nos indagarmos que parte é intencional ou pretendida. A poesia é uma operação do estilo pela qual um complexo de significado é apreendido de um só golpe. A poesia triunfa porque tudo ou quase tudo que nela se diz ou se encontra implícito é relevante; o que não importa foi excluído. (Wimsatt Jr. & Beardsley, 2002:642).

Isso posto, perguntamo-nos até que ponto os próprios *new critics* lograram conformar-se a essa pretensa coesão sem arestas entre o *ser* e o *significar* do poema de que nos falam Wimsatt Jr. & Beardsley, ou ainda, em termos mais familiares, ao postulado da indissociabilidade completa entre forma e conteúdo literários. “Apesar de terem reconhecido, com um faro incomum, as ambigüidades das palavras e expressões dos textos”, diz-nos, a propósito, Cohen (2002:563), “não chegaram jamais a levar a termo a realização de um instrumento aplicável universalmente e capaz de suprimir a separação tradicional entre fundo e forma”. Isso posto, voltemo-nos mais detidamente ao problema.

2.2.12.2. Pelo menos uma grande dificuldade parece se impor, de início, ao tratamento apropriado da questão levantada: a excessiva imprecisão dos rótulos “*new criticism*” e “*new critics*”. É Cohen (2002:551), aliás, quem afirma, logo na abertura de seu referido ensaio: “os autores associados ao que aqui chamaremos de ‘movimento’, sob a designação de *new criticism*, não estão, em geral, de acordo quando se trata de apontar quem tomou parte no movimento e quais as preocupações essenciais do mesmo”. “Poder-se-á julgar, à primeira vista, que à designação de *new criticism* corresponde um grupo organizado e homogêneo de críticos, defendendo um ideário estético e métodos de trabalho comuns”, pondera, por sua vez, Aguiar e Silva (1968:536). “Tal fato, porém, não se verifica”, prossegue o autor, “registrando-se, pelo contrário, uma relativamente ampla diversidade doutrinal entre os vultos que é lícito incluir no *new criticism*, desde Ransom, Tate, Brooks até Blackmur, Keneth Burke, Yvor Winters, etc.”

Também Wellek considerava que “a denominação geral ‘Nova Crítica’ confunde muito a extrema diversidade da recente crítica norte-americana, as profundas contradições e as divergências entre os principais críticos”. (Wellek, 1963:61). Com isso em vista, Wellek propôs uma classificação geral desses críticos a partir de um critério ao qual chamou “o problema da forma”. Sob esse aspecto específico, Wellek

(1963:61) julgou poder “prescindir dos numerosos críticos eminentes cuja preocupação principal é social, política ou psicológica, tais como Edmund Wilson ou Lionel Trilling”, dividindo, no mais, “os críticos norte-americanos modernos” em três grupos distintos, de acordo com seus distintos posicionamentos frente ao referido problema da forma: (i) Kenneth Burke e R. P. Blackmur; (ii) J. C. Ransom, Yvor Winters e Allen Tate; (iii) Cleanth Brooks e W. K. Wimsatt Jr.

(1) De Burke, Wellek (1963:61) afirma que “combina os métodos do marxismo, da psicanálise e da antropologia com a semântica, a fim de estabelecer um sistema de conduta e de motivação humana que usa a literatura apenas como ponto de partida ou ilustração”, sendo que “nos seus primeiros livros, há ainda a preocupação com a ‘forma’, mas a ‘forma’ é definida como ‘um despertar de desejos e sua realização’”; de Blackmur, Wellek (1963:62) afirma que “fortemente influenciado por Burke, tem um conceito semelhantemente psicológico de forma”;

(2) de Ransom, Winters e Tate, Wellek (1963:62) afirma que “reincidiram em antigos dualismos”: (a) Ransom: “distingue entre ‘textura’ e ‘estrutura’ em poesia”, sendo que *textura* “é o detalhe aparentemente irrelevante, a vida local concreta de um poema que, pelas suas irrelevâncias bem lógicas, reconstitui o *Dinglichkeit*, o ‘corpo’, a riqueza qualitativa do mundo” e *estrutura* “é o enunciado lógico indispensável que a poesia deve fazer a respeito da realidade”; (b) Winters: “a poesia faz um enunciado racional defensível sobre uma dada experiência humana. A forma é algo de moral: uma imposição de ordem sobre a matéria. A forma é mesmo parte decisiva do ‘conteúdo moral’, que permite certa reconciliação final de sentimentos e de técnica”; (c) Tate: “um similar dualismo acha-se oculto no conceito de ‘tensão’ de Allen Tate, o qual num trocadilho combina ‘extensão’ e ‘intensão’, significando ‘intensão’ algo muito semelhante à ‘textura’ de Ransom”;⁶³

(3) de Brooks, Wellek (1963:62) afirma ser “o verdadeiro ‘formalista’ entre os críticos norte-americanos”, aquele “que rejeitou definitivamente essas dicotomias e

⁶³ Também Aguiar e Silva (1968:551-552) afirma: “De feito, quer Winters, quer Ransom, quer ainda Allen Tate, analisam a natureza do objeto poético em termos que parecem implicar uma certa dissociação entre conteúdo e forma. Winters estabelece uma distinção fundamental entre *razão* e *emoção*, realidades que, num plano lingüístico, designa por *denotação* e *conotação* [...]. John C. Ransom estabelece uma vigorosa distinção entre a *estrutura* e a *textura* do poema [...]. Allen Tate considera igualmente o objeto poético como um conjunto orgânico resultante da *extensão*, o elemento conceptual e denotativo do poema, e da *intensão*, o elemento conotativo”.

apreendeu, mais claramente que qualquer crítico norte-americano, o ponto de vista orgânico”; de Wimsatt Jr., Wellek (1963:63) afirma que limita-se, ao contrário de Brooks – que “é primordialmente crítico e analista de poemas individuais” –, a um “nível puramente filosófico e abstrato de uma teoria organicista”.

Isso posto, dir-se-ia evidente o juízo hierarquizante (do menor para o maior) que acompanha a classificação wellekiana dos *new critics* segundo seu critério formal: (a) *psicologismo deliberado* (Burke, Blackmur) < (b) *dualismo recalitrante* (Ransom, Winters, Tate) < (c) *formalismo organicista propriamente dito* (Brooks, Wimsatt Jr.). A tomar, assim, à luz da hierarquia wellekiana, Brooks e Wimsatt Jr. como os mais representativos expoentes do formalismo crítico norte-americano, e haveríamos de restringir nossa análise ao primeiro, dado que o segundo, como foi dito, limitar-se-ia, no que se refere à suposta necessidade de se analisar formalmente o texto literário, a um “nível puramente filosófico e abstrato” – tal como se entrevê, aliás, em seu ensaio sobre a falácia intencional, de que nos ocupamos anteriormente. Se de Brooks diz-se, com efeito, ser o verdadeiro formalista entre os críticos norte-americanos – e, quanto a isso, Wellek não está sozinho –⁶⁴ é a ele, portanto, que devemos, aqui, nos ater.

2.2.12.3. É Brooks, de fato, quem melhor parece encarnar a concepção wellekiana de “formalismo organicista”. Seu *parti pris* organicista evidencia-se exemplarmente na enunciação de sua freqüentemente lembrada invectiva contra a “heresia da paráfrase”, assim sumarizada por Cohen (2002:561): “Para Brooks, não existe conteúdo de paráfrase no poema. A descrição dos efeitos gerais do poema, aquilo que forma o seu tema é perfeitamente exequível, mas não necessariamente interessante, já que ‘a paráfrase não constitui o verdadeiro núcleo de significação em que se situa a essência do poema’”.

Ora, essa é uma idéia em perfeita consonância com a teoria eliotiana do correlato objetivo – segundo a qual, como vimos, um poema nada expressa que não engendrado por sua própria composição formal, o que, por princípio, exclui a possibilidade da

⁶⁴ Também Cohen (2002:563), ao procurar “definir melhor o formalismo do *new criticism* e, mais particularmente, sua noção de estrutura”, concentra-se em Brooks, por acreditar que “suas posições, por serem muito coerentes, são em geral bastante significativas”. Aguiar e Silva (1968:551), por sua vez, lembra que “dentro os vultos mais eminentes do *new criticism*, foi decerto Cleanth Brooks o que mais enfaticamente sublinhou a impossibilidade de dissociar, na obra literária, uma forma e um conteúdo, tendo mesmo chegado a censurar John C. Ransom e Yvor Winters pelo fato de as suas teorias críticas parecerem admitir aquela dicotomia”.

paráfrase –, bem como com a exaustivamente repetida fórmula de MacLeish segundo a qual um poema *não deveria significar, mas ser* – isso para não remontarmos diretamente ao organicismo de Coleridge e dos *Frühromantiker* alemães. Aguiar e Silva (1968:550) explica bem, a propósito, a estreita interrelação entre organicismo e condenação da paráfrase em Brooks:

A estrutura de um poema constitui um modelo de forças harmonizadas, “um modelo de soluções, de equilíbrios e harmonizações, desenvolvido através de um esquema temporal” e cada um dos elementos assim integrados na estrutura do poema só pode ser corretamente interpretado e valorado dentro do *contexto* a que pertence. Abstrair do poema um resumo em prosa ou uma asserção lógica, e supor que assim se exprime o significado total do poema, equivale precisamente a ignorar as inter-relações existentes entre os elementos constituintes do poema (quer entre si, quer com o contexto global do poema). A paráfrase do poema afasta do poema, da estrutura íntima do objeto estético, e implica não só a dicotomia entre forma e conteúdo, mas também a subordinação da poesia a valores extra-estéticos, conduzindo assim à falácia intelectualista que considera o símbolo estético como uma forma vicária e imperfeita do conhecimento científico e filosófico.

Ressalte-se que essa *síntese orgânica* de relações, implicações e soluções inacessível à paráfrase de que nos fala Aguiar e Silva acerca de Brooks compreender-se-ia menos em termos de *harmonia* do que de *tensão, não-congruência*, ou, ainda, *interpenetração de níveis diversos de significação*, sendo o vocábulo *ironia* tomado por Brooks como o “termo mais geral entre os que servem para indicar a percepção de uma não-congruência”. (Brooks *apud* Cohen, 2002:566). “Representando um reforço à ironia”, nota Cohen (2002:566) a respeito, “surgem a *ambigüidade* e o *paradoxo*. A primeira é inerente ao emprego, feito pelo poeta, de uma linguagem conotativa. O paradoxo se situa entre os meios gerais que servem de sustentáculo a uma espécie de tensão dialética ao longo de todo um poema”. Concebida, assim, a organicidade da obra literária sobretudo em termos de um complexo de ironias, ambigüidades e paradoxos, não estranha ter Brooks determinado que na análise textual propriamente dita “temos necessariamente de levantar problemas de estrutura formal e de organização retórica: somos forçados a falar acerca de níveis de significados, simbolizações, choques de conotações, paradoxos, ironias, etc.”. (Brooks *apud* Aguiar e Silva, 1968:546).

A fim de melhor visualizarmos isso tudo, voltemo-nos, por ora, à célebre análise feita por Brooks de um dos mais conhecidos poemas da língua inglesa, a “*Ode on a Grecian urn*” de John Keats, na qual dir-se-ia a *close reading* norte-americana ter encontrado uma de suas mais bem acabadas realizações. Eis o poema:

<p style="text-align: center;">I</p> <p><i>Thou still unravish'd bride of quietness Thou foster-child of silence and slow time, Sylvan historian, who canst thus express A flowery tale more sweetly than our rhyme: What leaf-fring'd legend haunts about thy shape Of deities or mortals, or of both, In Tempe or the dales of Arcady? What men or gods are these? What maidens loth? What mad pursuit? What struggle to escape? What pipes and timbrels? What wild ecstasy?</i></p>	<p style="text-align: center;">(I)</p> <p>Tu, ainda inviolada noiva da quietude, Tu, filha adotiva do silêncio e do tempo vagaroso, Silvestre historiadora, que podes assim narrar Um conto florido mais docemente do que os nossos versos: / Que legenda orlada de folhas povoa teu contorno / De deidades ou mortais, ou de ambos, No Tempe ou nos vales da Arcádia? / Que homens ou deuses são estes? Que donzelas relutantes? Que louca perseguição? Que luta para escapar Que flautas e pandeiros? Que desvairado êxtase?</p>
<p style="text-align: center;">II</p> <p><i>Heard melodies are sweet, but those unheard Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on; Not to the sensual ear, but, more endear'd, Pipe to the spirit, ditties of no tone: Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave Thy song, nor ever can those trees be bare; Bold Lover, never, never, canst thou kiss, Though winning near the goal – yet, do not grieve; She cannot fade, though thou hast not thy bliss, For ever wilt thou love, and she be fair!</i></p>	<p style="text-align: center;">(II)</p> <p>Doces são as melodias ouvidas, mas as não ouvidas São mais doces; continuai, pois, a soar amenas flautas; / Não para o ouvido sensual, e sim, mais gratas, / Tocai para o espírito canções insonoras: Belo jovem sob as árvores, tu não podes deixar Tua canção, nem jamais poderão aquelas árvores desnudar-se; / Ousado Amante, nunca, nunca, poderás beijar / Posto que te aproximes do alvo – mas não te lamenteis; / Ela não pode esvaecer-se, ainda que não alcances tua felicidade, / Para sempre haverás de amar, e ela será bela!</p>
<p style="text-align: center;">III</p> <p><i>Ah happy, happy boughs! that cannot shed Your leaves, no ever bid the Spring adieu; And, happy melodist, unwearied, For ever piping songs for ever new; More happy love! more happy, happy love! For ever warm and still to be enjoy'd, For ever panting, and for ever young; All breathing human passion far above, That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd, A burning forehead, and a parching tongue.</i></p>	<p style="text-align: center;">(III)</p> <p>Ah ditosos, ditosos ramos! que não podeis largar Vossas folhas, nem jamais dizer adeus à Primavera; E, ditoso, infatigável melodista, Para sempre tangendo canções eternamente novas; Mais ditoso amor! mais ditoso, ditoso amor! Para sempre ardente e ainda por fruir, Para sempre ofegante e para sempre juvenil; Toda a palpitante e arrebatada paixão humana Que deixa o coração oprimido e farto de pesar, A fronte abrasada e a língua ressequida.</p>
<p style="text-align: center;">IV</p> <p><i>Who are these coming to the sacrifice? To what green altar, O mysterious priest, Lead'st thou that heifer lowing at the skies, And all her silken flanks with garlands drest? What little town by river or sea shore, Or mountain-built with peaceful citadel, Is emptied of this folk, this pious morn? And, little town, thy streets for evermore Will silent be; and not a soul to tell Why thou art desolate, can e'er return.</i></p>	<p style="text-align: center;">(IV)</p> <p>Quem são esses que chegam para o sacrifício? A que verde altar, ó misterioso sacerdote, Conduzes tu aquela novilha que muge aos céus, Com suas sedosas ilhargas ornadas de grinaldas? Que vilarejo à beira-rio ou beira-mar, Ou erguido na montanha com pacífica cidadela, Está vazio de sua gente, nesta pia manhã? E, vilarejo, tuas ruas para todo o sempre Silenciosas ficarão; e nem uma só alma para contar Por que estás ermo, jamais regressará.</p>
<p style="text-align: center;">V</p> <p><i>O Attic shape! Fair attitude! with brede Of marble men and maidens overwrought, With forest branches and the trodden weed; Thou, silent form, dost tease us out of thought As doth eternity: Cold Pastoral! When old age shall this generation waste, Thou shalt remain, in midst of other woe, Than ours, a friend to man, to whom thou say'st, Beauty is truth, truth beauty, – that is all Ye know on earth, and all ye need to know.</i></p>	<p style="text-align: center;">(V)</p> <p>Ó ática forma! Bela atitude! com friso De homens e donzelas no mármore inculpados, Com ramagens de arvoredos e a erva pisada; Tu, forma silente, por zombaria nos desatinas Como faz a eternidade: Fria Pastoral! Quando a velhice destruir esta geração, Tu ainda serás, em meio a outras aflições / Que não as nossas, uma amiga do homem, a quem dirás: A beleza é a verdade, a verdade beleza – eis tudo Que sabeis na terra, e tudo que precisais saber.</p> <p style="text-align: right;"><i>(Tradução de José Laurênio de Melo)</i></p>

Delineiam-se três partes principais na análise de Brooks da ode de Keats.⁶⁵

(i) uma introdução na qual Brooks: (a) levanta um *problema*, ensejado por leituras anteriores do poema (Eliot, Murry, Garrod), (b) formula, em resposta ao problema levantado, uma dada *hipótese* de leitura, a qual, se confirmada, desautorizaria as interpretações anteriores, (c) descreve sucintamente o *procedimento* a ser adotado a fim de se “testar” a hipótese formulada; (ii) a análise propriamente dita de cada uma das estrofes do poema à luz do objetivo e do procedimento previamente definidos; (iii) uma conclusão na qual Brooks dá por confirmada sua hipótese inicial e tece considerações de caráter mais ou menos geral a respeito. Esse, portanto, o roteiro a ser seguido por nossa análise metacrítica.

Brooks (1962:231) menciona, de início, uma suposta organicidade da poesia de Keats, em geral, e da “Ode”, em particular, ao dizer: “Há muito na poesia de Keats que sugere que ele teria aprovado o dictum de Archibald MacLeish ‘Um poema não deveria significar/Mas ser’. Há mesmo certa garantia em pensar que a urna grega (real ou imaginada) que inspirou a famosa ode era, para Keats, tal qual um poema, ‘palpável e muda’, um poema em pedra”. Postulado o organicismo de base da produção poética de Keats, Brooks (1962:231) levanta o problema-chave de seu estudo: “Daí ser ainda mais notável que a própria ‘Ode’ difira de outras odes de Keats”, diz ele, “por culminar numa declaração – uma declaração de certa sentenciosidade mesmo –, na qual a própria urna se faz falar que beleza é verdade [*beauty is truth*], e – mais sentenciosa ainda – que essa centelha de sabedoria sumariza a totalidade do conhecimento entre os mortais”. Dir-se-ia, assim, incindir o proferimento da urna em *significar*, ao invés de simplesmente *ser*, ou, ainda, em “violiar a doutrina do correlato objetivo, não apenas por emitir verdades, mas por definir os limites da verdade”; e isso, ressalta Brooks (1962:231), não passou despercebido a certos críticos.

A T. S. Eliot, por exemplo, os versos em questão (“*Beauty is truth*”, etc.) vieram parecer “um grave defeito num belo poema”, opinião compartilhada, ainda segundo Brooks, por outros críticos como M. Murry e Garrod. “Mas a questão de real importância não é se Eliot, Murry e Garrod estão certos em pensar que ‘*Beauty is truth, truth beauty*’ prejudica o poema”, retruca Brooks (1962:232). “A questão de real

⁶⁵ Análise coligida em *The well wrought urn: studies in the structure of poetry* (1947). Citaremos, aqui, o texto reimpresso em Brooks (1962:231-244).

importância”, continua, “concerne à beleza e à verdade de uma maneira muito mais geral: qual a relação entre a beleza (a bondade, a perfeição) de um poema e a verdade ou falsidade daquilo que ele parece afirmar?”. Isso posto, Brooks (1962:232) enuncia sua própria hipótese de leitura: “A ‘Ode’, por meio de sua ousada equação entre beleza e verdade, levanta essa questão em sua mais aguda forma – ainda mais então quando se torna visível que o próprio poema pretende-se obviamente uma parábola sobre a natureza da poesia, e da arte em geral”. Em suma: a ode de Keats erigir-se-ia, para Brooks, como um genuíno *metapoema*.⁶⁶

Ainda que reconhecidamente uma “parábola sobre a natureza da poesia”, o poema de Keats restaria, ainda, numa primeira aproximação – pondera Brooks –, uma “parábola enigmática”, dada a ambigüidade da declaração feita pela urna: enfatize-se “*beauty is truth*”, e compreende-se a sentença como uma defesa da “arte pura”; enfatize-se, ao invés, “*truth is beauty*”, e se a compreende, dessa vez, à luz da crítica marxista, como uma defesa da “arte de propaganda”. “A ambigüidade mesma da declaração”, alerta Brooks a propósito (1962:232-233), “deve-nos prevenir de muito insistir sobre a mesma em isolamento, e dirigir-nos de volta à consideração do contexto no qual está inserida”. Não se trata, com isso, ressalta Brooks (1962:233), de voltar-nos “ao estudo das leituras de Keats, sua conversação, suas cartas”, por mais que assim o queira a filologia; isso porque “nossa questão específica não é o que Keats, o homem, provavelmente quis dizer, aqui, sobre a relação entre beleza e verdade, mas, antes: foi Keats, o poeta, capaz de exemplificar essa relação nesse poema particular?”. Donde: “a relação da declaração final do poema com o contexto total é extremamente importante”. (Brooks, 1962:233).

À luz desse postulado contextualista⁶⁷ – corolário evidente do *parti pris* organicista de nosso crítico –, Brooks formula então uma nova hipótese de leitura, de cuja confirmação dependerá a própria factibilidade da hipótese principal, a da “Ode”

⁶⁶ Cohen (2002:569-570) lembra a propósito que o fenômeno da “*metapoesia* – noção bastante difundida durante os anos cinquenta –, que designa o processo poético pelo qual o poeta fala do próprio ato de escrever” adquiriu especial relevo no âmbito do *new criticism*, tendo sido analisado tanto por Brooks quanto por Tate: “O primeiro, nos clássicos da língua inglesa de que trata em *The well wrought urn*; o outro, na poesia americana do século XX, principalmente Wallace Stevens. Mas nenhum dos dois ultrapassa o estágio de uma simples ‘parábola da poesia’.”

⁶⁷ O “contexto” de que aqui se fala é, bem entendido, *interno*, ou intratextual, e não *externo*, ou extratextual, haja vista a recusa explícita por parte de Brooks do aporte filológico.

como metapoema. Voltando à crítica feita por Eliot, Brooks lança mão justamente da passagem em que o autor de “*The waste land*” ataca o poema de Keats, para, a partir daí, procurar tecer uma defesa convincente do mesmo. Na referida passagem, Eliot – relata Brooks (1962:233) – contrasta os versos finais da “Ode” com um verso do *King Lear*: “*Ripeness is all*” [Maturidade é tudo]: enquanto os versos de Keats parecer-lhe-iam falsos, o de Shakespeare, em contrapartida, parecer-lhe-ia não claramente falso, e, possivelmente, verdadeiro o bastante, já que evita, justamente, levantar a questão da verdade. Para Eliot, em suma, a referida declaração – “*Ripeness is all*” –, por ter sido colocada por Shakespeare na boca de um personagem dramático, sendo assim governada e qualificada pelo contexto total da peça, não ensejaria um exame direto de sua veracidade – ao contrário da declaração “*Beauty is truth, truth beauty*” atribuída por Keats à urna grega de sua ode. Donde Brooks, em contrapartida, argumenta:

Agora, suponha-se que alguém pudesse mostrar que os versos de Keats constituem, *exatamente da mesma forma*, uma fala, um deliberadamente enigmático paradoxo posto na boca de um personagem particular, e modificado pelo contexto total do poema. Se nós pudermos demonstrar que a fala estava “encenada” [“*in character*”], dramaticamente apropriada, especificamente preparada para esse fim – então não teriam os versos em questão toda a mesma justificação de “*Ripeness is all*”? Nesse caso, não deveríamos rejeitar a questão da verdade científica ou filosófica dos versos em favor da aplicação de um princípio curiosamente como aquele da propriedade dramática [*dramatic propriety*]? Sugiro que tal princípio seja o único a ser legitimamente invocado em qualquer caso. (Brooks, 1962:233-234).⁶⁸

Fecha-se, com isso, o raciocínio central de Brooks, a ser defendido por ele no decorrer da análise propriamente dita do poema: (i) os versos finais da “Ode” (“*Beauty is truth, etc.*”) evidenciariam o caráter eminentemente metapoético da mesma por tratar-se de uma afirmação acerca da própria natureza da poesia, e da arte em geral; (ii) o fato de se tratar de uma *declaração* feita numa obra poética não configuraria um defeito como quer Eliot, não feriria, em suma, a doutrina do correlato objetivo, desde que se demonstrasse estar a referida declaração devidamente inserida, subordinada e justificada pelo *contexto dramático* do poema, ou, em outras palavras, desde que se viesse a fundamentar sua leitura não como uma declaração *tout court* sobre a beleza e a verdade

⁶⁸ Cohen (2002:565-566) lembra, a propósito, que um dos principais objetivos da *close reading* preconizada pelo *new criticism* consistia justamente “em ajustar as técnicas poéticas graças às quais o locutor aparece subitamente sob uma luz dramática”, sendo que “o indispensável efeito dramático, no sistema de Brooks, provém geralmente da confusão, da não-congruência ou da interpenetração de dois ou de vários níveis de significação”.

– uma afirmação do próprio John Keats a respeito, por exemplo –, mas como um enunciado “dramático” (ficcional), submetido, assim, ao universo intra e não extratextual do poema.

Fixado o objetivo central, Brooks (1962:234) passa a algumas considerações acerca do *procedimento* a ser adotado ao longo da análise, sobre o qual declara, aliás, parecer melhor “ser completamente franco”: (i) “o poema deve ser lido de modo a verificar se seus versos finais são ou não são, afinal de contas, dramaticamente preparados”; (ii) “há, ainda, certas requisições a serem feitas também ao leitor, requisições que ele, de sua parte, terá de estar preparado a honrar”: (a) “ele deve não estar prevenido a descartar as caracterizações prévias da urna como meras descrições muito vagamente belas”; (b) “ele deve não surpreender-se muito se ‘mera decoração’ revelar-se simbolismo significativo – ou se ironias desenvolverem-se onde ele foi ensinado a esperar apenas imagens sensuais”; (c) “acima de tudo, para que o zombeteiro enigma enunciado, por fim, pela urna, não lhe pareça uma desnordeante quebra de tom, ele deve não se incomodar demais ao ver enfatizado o elemento de paradoxo latente no poema, mesmo naquelas partes nas quais não há nenhum vigoroso distúrbio de sentido ao qual ele usualmente associa o paradoxo”. Em avaliação a suas próprias requisições, Brooks considera que “isso certamente não é muito a pedir ao leitor”, e passa, então, a seguir, à análise das estrofes propriamente ditas do poema de Keats, sempre procurando ressaltar os “elementos de paradoxo” presentes em cada uma delas, os quais, por sua vez, estariam subordinados ao paradoxo central da “Ode”, a saber, a idéia da “urna que fala”:

(1) o poema já começa, observa Brooks (1962:234), numa “nota de paradoxo”, uma vez que não se espera, normalmente, que uma urna fale; “Keats faz mais do que isso”, ressalta o crítico americano, “ele começa seu poema enfatizando a aparente contradição”: assim, se por um lado o silêncio da urna é evidenciado – “*bride of quietness*”, “*foster-child of silence*” –, por outro, também é dito que ela é uma *historiadora*. Não uma historiadora qualquer: a urna de Keats é uma “*sylvan historian*”, expressão que Brooks julga denotar tanto que *ela narra histórias da floresta* – a urna pode assim “*narrar/Um conto florido mais docemente do que os nossos versos*”, uma “*legenda orlada de folhas*” do “*Tempe ou vales da Arcádia*” – quanto que *ela mesma é uma historiadora da floresta*, rústica, camponesa, sendo que o que narra são “*tales*”,

não história formal; não estranha, pois, que negligencie nomes e datas – “*What men or gods are these?*”, pergunta-se o poeta – e apresente-nos tão-somente personagens anônimos em ação. Onde, aliás, ressalta Brooks (1962:235), um outro paradoxo: a ação intensa da cena – “*mad pursuit*”, “*wild ecstasy*” – é expressa pelo mármore frio da urna quieta, rígida; além do mais, a sensualidade da cena narrada pela urna contrastaria com a própria natureza imaculada e pueril da mesma – “*still unravish’d bride of quietness*”, “*child of silence and slow time*”;

(2) em consideração não mais à urna como objeto em si mesmo, mas ao universo apresentado pela mesma tal como surge na segunda estrofe, Brooks (1962:235) afirma que “o paradoxo da fala silenciosa continua, dessa vez em termos dos objetos retratados no vaso”. Os versos iniciais da estrofe enunciariam, assim, um “bastante ousado paradoxo”: “a música não ouvida é mais doce do que qualquer música audível. [...] As flautas podem, apesar de ‘*unheard*’, ser agudas, tal como a ação que está congelada nas figuras da urna pode ser violenta e extática como na estrofe I, e lentas e dignas como na estrofe IV (a procissão para o sacrifício)”. (Brooks, 1962:236). “Esse paradoxo geral”, prossegue Brooks (1962:236), “corre através de toda a estrofe: a ação continua apesar dos atores imobilizados; a música não cessará; o amante não pode deixar sua canção; a donzela, permanentemente a ser beijada, nunca realmente beijada, permanecerá imutavelmente bela”. Em suma: “A beleza retratada é imortal porque sem vida”;

(3) Brooks (1962:237) entrevê na terceira estrofe “uma recapitulação de motivos anteriores” – “os ramos que não podem largar suas folhas, o infatigável melodista e o sempre ardente amante aí reaparecem” – e procura enfatizar as implicações paradoxais dos itens repetidos: (a) “os ramos não podem ‘*bid the Spring adieu*’ [dizer adeus à primavera], frase que repete ‘*nor ever can those trees be bare*’, mas o novo verso fortalece as implicações do que é dito: as folhas que caem são um gesto, uma palavra de adeus ao prazer da primavera”; (b) “o melodista da estrofe II tocava música mais doce porque não ouvida, mas aqui, na terceira estrofe, está implícito que ele não se cansa de sua canção pelo mesmo motivo que o amante não se cansa de seu amor – nem a canção nem o amor são consumados. As canções são ‘*for ever new*’ porque não podem ser concluídas”; (c) “o paradoxo é levado ainda mais longe no caso do amante cujo amor é ‘*For ever warm and still to be enjoy’d*’ [Para sempre ardente e ainda por fruir]”, à

medida que “*warm and still to be enjoy’d*” possa ser tomado, tal como faz Brooks, como “*warm because still to be enjoy’d*”;

(4) a cena apresentada na quarta estrofe, apesar de ainda pertencente ao universo projetado pela urna, Brooks (1962:238-239) toma-a como estabelecendo um contraste em relação às cenas anteriores: “Ela enfatiza não aspirações e desejos individuais, mas vida em comum. Ela constitui outro capítulo na história que a ‘*sylvan historian*’ tem para contar. E novamente nomes e datas foram omitidos. Não sabemos a que altar divino a procissão se dirige, nem a ocasião do sacrifício”. Para além dos detalhes menores levados em conta, Brooks (1962:239-240) considera que “Keats fez algo na quarta estrofe que é altamente interessante em si mesmo e totalmente relevante para o sentido em que a urna é uma historiadora”: o crítico refere-se, aqui, àquela que toma por “uma das mais emocionantes passagens do poema”, à cena “em que o poeta especula sobre o estranho vazio da pequena cidade que, é claro, não está pintada na urna”. Quanto à imagem de “desolação para sempre envolta num mistério” que Brooks afirma ser criada pela passagem em questão, poder-se-ia vir a sentir, a princípio – e é ainda Brooks (1962:240) quem o diz –, que o poeta estaria, aí, simplesmente satisfazendo-se por meio de uma engenhosa, porém gratuita e tola, imaginação: a da cidade erma, que apesar de meramente pressuposta, já que não retratada na urna, é tomada pelo poeta como “real”. Brooks (1962:240-241) retruca, contudo, destacando a relevância da passagem “para o poema como um todo”:

A “realidade” da cidadezinha tem uma estreita relação com o caráter da urna como historiadora. Se as estrofes anteriores disseram respeito a paradoxos tais como a habilidade da escultura estática em transmitir ação dinâmica, das flautas insonoras em tocar música mais doce do que a da melodia ouvida, do amante figurado em ter um amor mais quente e ofegante do que o de carne e osso, então, da mesma forma, a cidade pressuposta pela urna vem a ter uma mais rica e importante história do que as cidades reais. Na verdade, a cidade imaginada está para a procissão figurada como a melodia não ouvida está para as flautas esculpidas do melodista incansável. E o poeta, pretendendo tomar a cidade como real – tão real que ele pode imaginar o efeito de suas ruas silenciosas sobre o estranho que arrisca-se a adentrá-la –, sugeriu, da maneira mais forte possível, sua realidade essencial para ele – e para nós;

(5) na quinta e última estrofe, volta-se a considerar a urna como uma totalidade, um objeto autônomo, ressalta Brooks (1962:241), mudança marcada pela apóstrofe, já no primeiro verso: “*O Attic shape!*”, que é acompanhada, não obstante, por uma última evocação ao universo pulsante retratado pela urna – “*com friso/De homens e donzelas no mármore insculpidos*” –, de modo a reiterar, uma vez mais e por fim, o paradoxo da

vida eterna *porque* congelada no mármore estático: “Os seres que têm uma vida acima da vida”, afirma Brooks a propósito (1962:241), “são mármore, afinal de contas”. Para o crítico americano, o paradoxo central do poema conclui-se com a expressão “*Cold Pastoral!*”: ao passo que o termo “pastoral” sugeriria “calor, espontaneidade, o natural e o informal, bem como o idílico” – sendo que o que a urna narra é um “conto florido”, uma “legenda orlada de folhas” –, a urna em si mesma, por outro lado, “é fria, e a vida além da vida que ela expressa foi forjada, arranjada”. A urna seria, em suma, “tão enigmática como a eternidade, pois, como a eternidade, sua história é além do tempo, fora do tempo, e, por essa mesma razão, desnorteia nossa mente guiada pelo tempo: ela nos desatina [*tease us*]”. (Brooks, 1962:241). Por não estar submetida ao tempo, a urna sobreviverá à geração atual: “a ‘*sylvan historian*’ recitará sua história a outras gerações”. (Brooks, 1962:242). “O que dirá a elas?”, pergunta-se o crítico. “Presumivelmente, o que disse ao poeta agora: que ‘experiência forjada’, *insight* imaginativo, dá corpo à percepção básica e fundamental do homem e da natureza. A urna é bela”, prossegue Brooks, “e sua beleza é baseada numa percepção imaginativa de elementos essenciais. Tal visão é bela, mas é também verdadeira. A historiadora silvestre nos apresenta belas histórias, mas histórias verdadeiras, e ela é uma boa historiadora”. (Brooks, 1962:242).

Além disso, a “verdade” que a historiadora silvestre oferece é o único tipo de verdade que nós provavelmente obtemos nessa terra, e, além do mais, o único tipo que nós *temos* que obter. Os nomes, datas e circunstâncias especiais, a abundância de dados, isso a historiadora silvestre serenamente ignora. [...] A historiadora silvestre faz melhor do que isso: ela toma alguns detalhes e então organiza-os de modo a termos não apenas beleza mas também um *insight* sobre a verdade essencial. Sua “história”, em suma, é uma história sem notas de rodapé. (Brooks, 1962:242).

Finalizada a análise do poema, Brooks (1962:242) afirma não ter tido, com ela, pretensão à novidade, mas que o “importante é o fato de que ela pode ser derivada do contexto da ‘Ode’ em si mesma”. Quanto à objeção de outros críticos, trazida à tona no início, de que os versos finais impingiriam, por meio da declaração sentenciosa da urna, uma “quebra de tom” no poema, Brooks (1962:243) sumariza da seguinte maneira a resposta por ele desenvolvida ao longo da análise:

[...] o poeta realçou, através do poema, o paradoxo da urna falante. Primeiro, a própria urna pode contar uma história, pode fornecer uma história. Então, as várias figuras descritas na urna tocam música, ou falam, ou cantam. Se estivemos atentos para esses elementos, não nos surpreenderemos muito, talvez, em ver a urna falar uma vez mais, não no sentido de ela contar uma

história – metáfora bastante fácil de aceitar –, mas em vê-la falar num nível mais elevado, em vê-la fazer um comentário sobre sua própria natureza. Se a urna foi, de forma adequada, dramaticamente contextualizada, se seguimos o desenvolvimento das metáforas, se estivemos atentos aos paradoxos que funcionaram através do poema, talvez, então, estaremos preparados para o enigmático paradoxo final que a “forma silente” emite. Mas, nesse caso, não sentiremos que a generalização feita pela urna [...] implique sair de seu contexto para competir com as generalizações científicas e filosóficas que dominam nosso mundo. “*Beauty is truth, truth beauty*” tem precisamente o mesmo *status* e a mesma justificação do que o “*Ripeness is all*” de Shakespeare. (Brooks, 1962:243).

Brooks encerra seu texto fazendo considerações sobre as implicações da aceitação do “princípio dramático” para a teoria crítica como um todo:

Se podemos ver que as asserções feitas num poema são para serem tomadas como parte de um contexto orgânico, se podemos resistir à tentação de lidar com elas em isolamento, então podemos estar dispostos a lidar com a visão-de-mundo, ou a “filosofia”, ou a “verdade” do *poema como um todo* em termos de sua totalidade dramática: ou seja, não negligenciaremos a maturidade da atitude, a tensão dramática, a coerência emocional e intelectual em favor de alguma formulação de tema abstraída de sua paráfrase. Talvez, ainda melhor, poderemos aprender a desacreditar nossa habilidade em representar adequadamente qualquer poema pela paráfrase. Tal descrença é saudável. (Brooks, 1962:243-244).

Segundo Brooks (1962:244), por fim, a própria urna do poema “exibe tal descrença, e talvez o sentido do que ‘diz’ a historiadora silvestre seja justamente corroborar-nos em nossa descrença”. Com essa imagem de uma evidente *especularidade* – o analista “reconhecendo-se” no objeto analisado –, encerra Brooks sua engenhosa leitura crítica da “Ode sobre uma urna grega” de Keats.

2.2.12.4. Isso posto, sejamos diretos: a tomar Cleanth Brooks como o verdadeiro formalista entre os críticos norte-americanos, e a referida análise da ode de Keats como representativa de seu *modus operandi* alegadamente formalista, em que sentido poder-se-ia falar em objetividade crítica tanto no que se refere à obra desse autor em particular, quanto, por extensão, no que se refere à *close reading*, em geral, tomada como “método crítico” disseminado principalmente pelo próprio Brooks, sobretudo em suas obras didáticas?⁶⁹

⁶⁹ *Understanding Poetry* (1938), *Understanding Fiction* (1943) e *Understanding Drama* (1945) são exemplos de obras de divulgação da leitura cerrada escritas por Brooks (em parceria com R. P. Warren, as duas primeiras, e com Robert Heilman, a terceira) que tiveram considerável repercussão no ensino de literatura nos ambientes acadêmico e escolar norte-americanos.

Na origem mesma do referido artigo de Cleanth Brooks identifica-se uma questão-chave, de feição epistemológica, que poderia ser colocada nos seguintes termos: partindo-se da mesma concepção organicista-formalista de literatura – e de crítica literária – revelam-se possíveis ao menos duas leituras distintas e opostas do poema de Keats, mutuamente excludentes. Uma primeira, a tomar a declaração final da urna (“*Beauty is truth*”, etc.) como concernindo a um universo extratextual, com pretensões a uma verdade extratextual, ver-se-ia obrigada, à luz da referida teoria crítica organicista-formalista, a desqualificar a ode enquanto tal; uma segunda, a tomar a declaração final da urna como concernindo única e exclusivamente a um universo intratextual, sem pretensões a uma verdade extratextual – posto que tratar-se-ia, no caso, de um *metapoema* –, ver-se-ia compelida a louvar a ode enquanto tal.

A primeira, ficamos sabendo por Brooks, é a leitura que fazem da ode autores como Eliot, Murry e Garrod; a segunda, é a leitura do próprio Brooks. Isso posto, dir-se-ia caber a Brooks a comprovação de que a sua leitura é preferível à primeira; para tanto, ele precisaria de uma baliza externa tanto à primeira quanto à segunda leitura, isenta em relação a ambas, a partir da qual pudesse atestar que a segunda é superior à primeira. Essa baliza, como não poderia deixar de ser em se tratando de uma teoria crítica organicista-formalista, será o “poema-em-si-mesmo”; em outras palavras, Brooks icumbe-se de demonstrar que sua própria leitura crítica, a da ode-como-metapoema, conforma-se ao “poema-em-si-mesmo”, ao passo que a outra leitura, infere-se, não se conforma.

Apreender o poema em si mesmo significa, para Brooks, como vimos, *evitar substituí-lo por qualquer paráfrase que seja*; dir-se-ia, mesmo, ter sido esse o grande erro de Eliot, Murry e Garrod em relação à ode. A grande vantagem de sua leitura, gabar-se-á, com efeito Brooks, é “que ela pode ser derivada do contexto da ‘Ode’ em si mesma”; ela não negligenciaria, em suma, o poema, “em favor de alguma formulação de tema abstraída de sua paráfrase”. O fato, contudo, é que Brooks não dispõe de meios que o permitam delimitar com clareza, para seu leitor, o que seria a *ode-em-si-mesma*, de um lado, e o que seria a *leitura* que ele pretensamente deriva da ode-em-si-mesma, de outro, de modo a se fazer perceber em que medida essa leitura configurar-se-ia, de fato, mais conforme a seu objeto do que a outra, e, portanto, superior ou preferível à outra. Só temos acesso, com efeito, ao que Brooks chama de “ode-em-si-mesma” *por*

meio de sua própria leitura do poema em questão, não *antes* ou *fora* dela. Apenas no decorrer de nossa leitura do artigo de Brooks é que vamos “descobrimo” que o referido poema consistiria, a bem da verdade, num genuíno *complexo de paradoxos*.

O que aí testemunhamos, portanto, não deixa de ser, num sentido importante, uma *substituição*: a “ode-em-si-mesma” converte-se, pelo discurso de Brooks, num “complexo-de-paradoxos”, e não há nada, de fato, que nos obrigue a tomar uma tal substituição como *não sendo* a formulação, por Brooks, de uma *paráfrase* da “Ode sobre uma urna grega” de Keats. A idéia de que a “ode-em-si-mesma” deva ser tomada por “complexo-de-paradoxos” não é em nada auto-evidente, mas dela depende a confirmação da tese inicial da ode-come-metapoema: Brooks precisa demonstrar, na verdade, que os diversos supostos paradoxos menores, por assim dizer, de que a ode seria constituída, como que preparam o grande paradoxo final da urna que fala. Somos instados, com isso, por Brooks, a ler *com ele* o poema “de modo a verificar se seus versos finais são ou não são, afinal de contas, dramaticamente preparados”.

A “verificação” de que então fala Brooks revela-se, ao longo de seu artigo, uma espécie de narrativa pela qual o crítico nos conta a história de um poema que institui-se, enquanto poema, como um complexo, ou, mesmo, um crescendo de paradoxos menores que desemboca num grande paradoxo final. Somos instados, dessa forma, por Brooks, a tomar uma tal narrativa como correspondendo à “ode-em-si-mesma”, o que dir-se-ia confirmar, além do mais, a tese da ode-come-metapoema, e a alegada superioridade de sua leitura crítica sobre a outra. Assim sendo: a baliza externa reclamada por Brooks a fim de atestar a superioridade de sua leitura sobre a outra leitura – a “ode-em-si-mesma” – revela-se, na verdade, *construída por sua própria leitura*, e não *externa* ou *anterior* à mesma.

Mesmo quem não compartilhe, com Brooks, de sua teoria crítica organicista-formalista – da qual dir-se-ia estar fadada, por sua própria natureza, a conceber todo e qualquer poema para o qual se volte como um complexo seja de “paradoxos”, seja de “ironias” ou de “ambigüidades” – poderia sentir-se *persuadido*, não obstante, a tomar a narrativa apresentada por Brooks como de fato correspondendo à “ode-em-si-mesma”, e não apenas a mais uma paráfrase da “Ode sobre uma urna grega” de Keats. Tratar-se-ia, é certo, de um caso explícito de *persuasão*, e não de uma pretensa *verificação* de ordem empírica como dá a entender o próprio Brooks.

Que o próprio Brooks, por outro lado, de uma forma ou de outra intuísse, por assim dizer, que a persuasão – e não a verificação empírica – fosse o único meio de que efetivamente dispunha para *convencer* seu leitor da superioridade de sua leitura crítica sobre a outra, torna-se claro quando, como vimos, antes mesmo de iniciar a exposição de sua leitura propriamente dita do poema em questão, vê-se impelido em explicitar “certas requisições a serem feitas também ao leitor, requisições que ele, de sua parte, terá de estar preparado a honrar”, do tipo: ele *deve* “não estar prevenido a descartar as caracterizações prévias da urna como meras descrições muito vagamente belas”; ou “não surpreender-se muito se ‘mera decoração’ revelar-se simbolismo significativo – ou se ironias desenvolverem-se onde ele foi ensinado a esperar apenas imagens sensuais”; ou “não se incomodar demais ao ver enfatizado o elemento de paradoxo latente no poema, mesmo naquelas partes nas quais não há nenhum vigoroso distúrbio de sentido ao qual ele usualmente associa o paradoxo”. Mas, e se não nos dispusermos a “honrar” a tais requisições?

“Quando Brooks declara que ‘se pode discernir, incorporadas à linguagem, uma maneira de apreensão da realidade, uma filosofia, uma visão do mundo’”, explica Cohen (2002:566) a propósito, “reconhece-se a validade de seu objetivo; mas, em que pese ao valor de seu sistema, é evidente a inexistência de meios capazes de realizá-lo”. As pretensas descrições que Brooks apresenta dos “elementos de paradoxo” da ode – tal como as observações estilísticas de Riffaterre a respeito do referido trecho de *Moby Dick* – não são auto-evidentes, não sendo gratuito, portanto, o pacto que Brooks intenta firmar, de antemão, com seu leitor – condicionando, aliás, o próprio êxito da análise ao cumprimento desse pacto. Nada, contudo, nos obriga a compactuar com o autor.

Se Riffaterre, como vimos, reivindica como lastro de suas observações acerca do texto que analisa a *intenção consciente* do autor textualmente incarnada, Brooks, por sua vez, recusando o argumento intencionalista, procura persuadir de que a importância de sua própria interpretação do poema de Keats reside no “fato de que ela pode ser derivada do contexto da ‘Ode’ em si mesma”; mas também aqui, tal como havíamos ressaltado em relação a Riffaterre, a aquiescência frente a ausência de quaisquer procedimentos e instrumentos analíticos rigorosos e generalizáveis parece implicar a crença deliberada numa certa *capacidade superior* inerente ao crítico – e somente a ele – de vislumbrar e analisar a contento *o que de fato importa* num dado texto literário.

Aguiar e Silva (1968:555-556) explica, a propósito, que ante a impossibilidade de se formularem “esquemas rígidos que se apliquem indistintamente a qualquer obra literária, pois cada obra oferece feições e perspectivas peculiares que exigem do crítico uma resposta adequada”, professariam os *new critics* que

[...] o que distingue o crítico bem preparado do crítico sem qualquer formação e apenas fiado na sua intuição e na sua capacidade de empatia, é que o primeiro, diferentemente do segundo, parte ao encontro da obra armado com um conjunto de conhecimentos especializados sobre o fenômeno literário e sobre a metodologia da crítica, de modo a poder analisar a obra com um rigor, uma disciplina e uma lucidez que não estão ao alcance do crítico amador e impreparado, por mais inteligente e sensível que ele possa ser.

Ora, o que vimos a constatar no caso de Brooks, “o verdadeiro formalista entre os críticos norte-americanos”, foi justamente a inexistência – ou pelo menos a impossibilidade de explicitação a contento – do “conjunto de conhecimentos especializados sobre o fenômeno literário e sobre a metodologia da crítica” de que fala Aguiar e Silva. Se atua, portanto, nesse caso, uma habilidade especial para com o objeto literário, inacessível ao “crítico amador e impreparado” ou ao leitor comum, ela não seria da ordem de um conhecimento rigoroso e sistematizável, e, sim, ao invés, da ordem de uma *compreensão empática intuitiva*, por definição avessa à formalização.

Se as críticas subtextuais caracterizam-se, como vimos, pela pressuposição mais ou menos tácita da possibilidade de compreensão empática do “autor” pelo crítico, e se Riffaterre parece pressupor, como também vimos, uma espécie de empatia textual entre o estilicista estrutural e a intenção autoral lingüisticamente encarnada, a empatia entrevista no caso dos *new critics* ocorreria, ao invés, entre o crítico dito “bem preparado” ou “especializado” e seus pares – entre os leitores, em suma, que supostamente compartilhariam da mesma “sensibilidade” para com o objeto literário, revelando-se, portanto, capazes de analisá-lo, a partir das *mesmas balizas*, como um constructo auto-suficiente e significativo. Limitar-se-ia, assim, em síntese, a crítica literária – e para retomar uma célebre expressão de Ezra Pound – a uma “conversação entre homens inteligentes”.

Wellbery (1998:40) lembra a propósito que o neoclassicismo dos *new critics* teria avultado não apenas no declarado neo-retoricismo de suas análises, mas igualmente em sua “presunção de uma comunidade compartilhada de cavalheiros literatos e de bom gosto que, embora escrevendo para publicação, tomavam as formas da conversação

como seu ideal estilístico”. Ora, a crença em se fazer parte de uma comunidade discursiva homogênea e de se escrever predominantemente a seus próprios pares acaba excluindo, por princípio, a necessidade de se procurar fundamentar objetivamente, para além dos limites da mera “conversação”, toda e qualquer análise literária; principalmente se a essa crença vem se juntar um *parti pris* anticientificista tal como o reconhecido por Cohen (2002:570) nos *new critics*:

[...] o monumental trabalho exigido pela análise da linguagem como encarnação de “um modo de apreensão da realidade, uma filosofia, uma visão do mundo”, assim como a constituição de uma “linguagem das linguagens”, que se saiba, nunca foi realizado pelos *new critics*. Eles desejavam dispor de um instrumental crítico objetivo e até mesmo científico, mas lhes repugnava apelar para a ciência. Ativeram-se a uma distinção, correta mas superficial, entre linguagem poética e linguagem científica e, em consequência, passaram a considerar qualquer discurso científico como tabu. Temendo que a ciência reduzisse o objeto literário por um sistema dogmático que tocasse somente o seu referente ou se contentasse com a paráfrase, recusaram-se sempre a acreditar que ela pudesse fornecer a mais ínfima contribuição às técnicas de análise. Longe de representar um antídoto para a versão falsificada do pensamento de Matthew Arnold que grassava nas universidades, sobre esse ponto único mas de importância capital, o *new criticism* representa uma volta à desconfiança arnoldiana diante da ciência – o que representa uma herança de um movimento tão desvalorizado aos olhos dos *new critics*: o romantismo.

Dir-se-ia, assim, ter sido a crença neoclassicista numa comunidade discursiva homogênea associada ao referido anticientificismo de base romântica – esse, aliás, mais um ponto importante em que romantismo e classicismo parecem convergir sem maiores contradições no âmbito do *new criticism* – o grande empecilho ao desenvolvimento, por parte dos *new critics*, de uma consciência tal em relação a seu próprio discurso crítico análoga a que parecem ter desenvolvido em relação ao alegado caráter “orgânico” e “formal” do texto literário. Teria faltado, em outras palavras, aos *new critics*, uma consciência epistemológica que os permitisse entrever o fato de que ao conceberem a literatura como *linguagem*, e ao tomarem essa linguagem como *objeto*, estavam a conceber, com isso, uma *linguagem-objeto*, a ser apreendida, por sua vez, por uma linguagem segunda, a própria linguagem do crítico, uma *metalinguagem*, em suma, a ser imbuída do rigor e da coesão interna necessários à constituição de uma abordagem verdadeiramente objetiva do texto literário – algo muito distante, portanto, de uma conversação mais ou menos espontânea e intuitiva entre leitores que compartilham dos mesmos ideais estético-literários. Mas seria isso possível, afinal?

2.2.13. Crítica e lingüística

2.2.13.1. Autores como Haroldo de Campos e Pierre Macherey explicitaram bem a questão da *consciência metalingüística* de que estamos a falar, destinada a tornar-se central no âmbito da teoria crítica dita formalista na Europa, sobretudo em França:

(1) “Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade. Para que a crítica tenha sentido – para que ela não vire conversa fiada ou desconversa (‘causerie’ como já advertia em 1921 Roman Jakobson), é preciso que ela esteja comensurada ao objeto a que se refere e lhe funda o ser (pois crítica é linguagem referida, seu ser é um ser de mediação). No exercício rigoroso de sua atividade, a crítica haverá de convocar todos aqueles instrumentos que lhe pareçam úteis, mas não poderá jamais esquecer que a realidade sobre a qual se volta é uma realidade de signos, de linguagem portanto” (Campos, 1976: 7);

(2) “A crítica literária atribui-se como objeto as obras que pertencem ao domínio da literatura: estas obras são também manifestamente obras de linguagem. Assim sendo, esta atividade distingue-se expressamente das outras formas de crítica artística: as expressões ‘linguagem musical’, ‘linguagem pictórica’ são manifestamente metafóricas; [...] Nem a pintura nem a música são línguas; [...] A linguagem é, de fato, a matéria trabalhada pelos escritores: a crítica literária, que tem como programa a elaboração de um determinado saber sobre essas obras de linguagem, [...] tem o dever e o direito de se basear numa ciência da linguagem, que provém do domínio da lingüística”. (Macherey, 1971:132-133).

A preocupação mesma com uma “linguagem sobre a linguagem” rigorosa o bastante para livrar-se da pecha de “conversa fiada ou desconversa” de que nos fala Campos parece ter sido, de fato, se não completamente estranha ao *new criticism* em geral, pelo menos negligenciada, como vimos, de tal forma nesse âmbito a ponto de se ter aí atrofiado uma consciência metalingüística propriamente dita minimamente articulada. Já o recurso primordial à lingüística, implícito em Campos – “a crítica haverá de convocar todos aqueles instrumentos que lhe pareçam úteis, mas não poderá jamais esquecer que a realidade sobre a qual se volta é uma realidade de signos, de linguagem portanto” –, explícito em Macherey – a crítica literária “tem o dever e o

direito de se basear numa ciência da linguagem, que provém do domínio da lingüística” – afigurou-se não só estranho como também condenável aos *new critics*, dado o teor “cientificista” do mesmo: “O desejo sempre presente nos *new critics* de dispor de uma espécie de instrumento lingüístico fundamental – instrumento este que tornaria possível analisar o símbolo sem necessidade de desenvolvê-lo em paráfrase”, explica Cohen (2002:566) a respeito, “teve como constante obstáculo a profunda desconfiança dos organizadores do movimento em relação à ciência. Não utilizaram senão a lingüística mais elementar, recusando-se a penetrar numa disciplina potencialmente positivista”.

Voltamos, assim, ao problema da relação entre crítica literária e ciências da linguagem, central para a epistemologia dos Estudos Literários no século XX. Recapitulando:

(1) Vimos de que forma uma espécie de “virada lingüística” acabou por caracterizar, em geral, as novas críticas surgidas ao longo da primeira metade do século XX, a qual definir-se-ia, *lato sensu*, por um movimento antipositivista de redirecionamento dos métodos do estudo literário de uma perspectiva predominantemente historicista e filológica a uma perspectiva sincrônica e imanentista, isto é, a uma perspectiva que supostamente enfatizaria o caráter “de linguagem” da obra literária, entendido sobretudo como um *ensimesmamento* rumo a uma indistinção fundamental entre forma e conteúdo literários;

(2) mencionamos, além do mais, o modo como o pensamento lingüístico encontrava-se dividido, no início do século XX, entre duas perspectivas básicas, distintas e opostas – o “subjativismo idealista” e o “objetivismo abstrato”, para retomar os termos de Bakhtin –, o que implicava uma oposição análoga entre as respectivas concepções de *linguagem* aí adotadas, ou seja, uma oposição radical entre uma concepção “subjativista” de linguagem desenvolvida sobretudo a partir do pensamento lingüístico idealista do romantismo alemão, e uma concepção “objetivista” engendrada pela moderna lingüística estrutural desenvolvida a partir do trabalho de Saussure e seus discípulos;

(3) vimos de que maneira o subjativismo idealista prolongou-se e desenvolveu-se por meio de toda uma tradição hermenêutica intencionalista – pautada pela concepção de compreensão empática da dimensão autoral –, do pensamento hermenêutico de um Schleiermacher e de um Dilthey até a estilística psicológica de Vossler, Spitzer e

epígonos, e, de uma maneira importante, até aos demais métodos críticos subtextuais desenvolvidos ao longo do século passado – crítica da consciência, crítica do imaginário, psicocrítica, sociocrítica, mitocrítica –, em função sobretudo da associação do antigo espírito hermenêutico de base romântica com novas visadas interpretativas como a psicanálise e o marxismo;

(4) vimos, finalmente, de que forma, e em resposta à recalitrância do postulado intencionalista no estudo literário, haveria de ganhar força um neo-retoricismo formalista, textualista, a defender sobretudo a análise da obra literária como um organismo autodeterminado e a ser considerado independentemente da função autor, especialmente em sua versão biografista; constatamos, igualmente, contudo, o modo como a tentativa de formalização da estilística levada a cabo por um Riffaterre continuou imersa no intencionalismo – ainda que num intencionalismo textualista – e como a cruzada dos *new critics* norte-americanos contra a “falácia intencionalista” ou a “heresia da paráfrase” acabou por render poucos resultados, dado o desprovimento, de sua parte, de procedimentos e instrumentos críticos apropriados a seus propósitos.

Assim sendo, não estranha que, cedo ou tarde, se viesse a entrever o recurso ao objetivismo abstrato da moderna lingüística sincrônica – seja em sua versão estruturalista, seja mesmo, posteriormente, em sua versão gerativista – como uma resposta, senão a resposta, à necessidade premente de edificação de uma metalinguagem crítica rigorosa e sistemática. Cohen não deixou de condenar, como vimos, a resistência dos *new critics* aos métodos lingüísticos, como se os mesmos equivalessem à única solução possível para os problemas que se impunham a um autor como Brooks; Macherey, por sua vez, tomava por ponto pacífico ser “direito e dever” da crítica literária o recurso à lingüística. Essa foi, é certo, a opinião de muitos dentre os quais, no desenrolar das décadas de 1960 e 1970 na Europa, sobretudo na França, buscariam alinhar-se ao que se poderia então considerar a vanguarda dos Estudos Literários ocidentais.

A esse respeito, seria preciso dizer, antes de mais nada, que a lingüistificação, por assim dizer, do estudo literário configuraria tanto um *prolongamento* quanto uma *superção* da visada retoricista. Ao tratar do tópico “retórica e lingüística moderna”, Wellbery (1998:34) afirma que “com o advento de Saussure, um retorno da análise retórica tornou-se possível”, sendo que “o lugar privilegiado – o mais famoso e

influyente – desse retorno é o artigo de 1956 de Roman Jakobson ‘Dois aspectos da linguagem e dois tipos de distúrbios afásicos’”, no qual se teria estruturado “uma reorganização do campo retórico, ou, mais precisamente do subcampo retórico tradicionalmente denotado como *elocutio*”. (Cf. Jakobson, 1975a:34-62). Já antes, Dubois et al. (1974:16), ao considerarem o renascimento da retórica na França pelas mãos de autores como Barthes, Genette e Todorov, reconheciam encontrar-se na origem mesma desse renascimento “sem dúvida nenhuma a influência do lingüista Roman Jakobson, e mais particularmente a publicação feita por Nicolas Ruwet, em 1963, de uma tradução de *Essais de linguistique générale* de onde se salienta o estudo, fundamental, sobre a *metáfora* e a *metonímia*” – exatamente o texto acima referido por Wellbery.

Já o caráter de superação imposto pelo neo-retoricismo lingüístico de Jakobson em relação aos parâmetros tradicionais da retórica clássica, sobretudo por meio da reconceitualização de termos-chave como *metáfora* e *metonímia* – o que demonstraria se estar longe, nesse caso, de mera reedição moderna de uma problemática antiga – é devidamente evidenciado por Wellbery (1998:35), nos seguintes termos: “O que encontramos na investigação de Jakobson, portanto, é um deslocamento fundamental que afeta a terminologia tradicional da retórica, uma generalização de certos itens dentro dessa terminologia e um abandono em massa de outros itens”.

Observar-se-ia a mesma postura de prolongamento-e-superação em relação à retórica clássica no pensamento literário lingüisticamente orientado, diretamente influenciado por Jakobson. O Barthes de meados dos anos 1960, por exemplo, afirmava entusiasmado que a análise retórica apresentava-se, então, como “uma análise cujo projeto não é novo, mas a que os desenvolvimentos recentes da lingüística estrutural e da teoria da informação dão renovadas possibilidades de exploração”. (Barthes, 1988a: 133).

Mas se parece consensual o posicionamento a favor de uma postura “antropofágica” da moderna lingüística estrutural para com os parâmetros da retórica clássica, o que dizer, afinal, do modo como se logrou de fato pensar a postura a ser desenvolvida pelo estudo literário – ou, mais especificamente, pela crítica literária – em relação à lingüística? Qual haveria de ser, em suma, o papel efetivo da lingüística moderna no quadro de uma crítica literária alegadamente objetiva?

“Pedirá [a crítica literária] a esta ciência [a lingüística] não só que lhe ensine hipotéticas regras da linguagem”, declarou Macherey (1971:133), a respeito, em tom programático, “como também e sobretudo que lhe dê a resposta à seguinte pergunta: o que é a linguagem? Só então poderá pensar em responder à *sua própria pergunta*: como é feita uma obra (esta obra)?”. Ora, conhece-se bem a resposta da moderna lingüística estrutural à primeira pergunta, sem que, no entanto, o vínculo entre a mesma e a resposta à segunda pergunta, a pergunta específica da crítica, afigure-se, *ipso facto*, auto-evidente.

2.2.14. A crítica lingüístificante

2.2.14.1. Voltemos às teses a que reduziu Bakhtin o objetivismo abstrato de Saussure e discípulos: (i) a língua é um sistema estável, imutável, de formas lingüísticas normatizadas e apresenta-se como tal à consciência individual; (ii) as leis lingüísticas são independentes da consciência subjetiva: estabelecem ligações entre os signos lingüísticos num sistema fechado; (iii) não há vínculo natural ou artístico entre palavra e sentido, pois não há nada na base dos fatos lingüísticos que não seja estritamente lingüístico; (iv) as mudanças e variações lingüísticas se dão apenas no uso individual, sendo, portanto, do ponto de vista do sistema, desprovidas de sentido.

Atenhamo-nos, inicialmente, à oposição estabelecida pelas teses (i) e (iv) entre a estabilidade, a imutabilidade e a normatividade inerentes à língua como *sistema*, por um lado, e a mutabilidade, a variabilidade e a insignificância sistêmica da língua como *uso individual*, por outro. Trata-se, é certo, da célebre dicotomia saussuriana entre *langue* (ou língua como sistema) e *parole* (ou língua como uso individual), dicotomia essa que se encontra na base mesma não apenas da lingüística estruturalista propriamente dita, mas de toda a moderna lingüística sincrônica em sua variedade,⁷⁰ e que poderia, dessa forma, ser tomada como a resposta do moderno pensamento lingüístico objetivista ao problema da linguagem.

Nas palavras de Ducrot (1977a:123-124), ao distinguir a *matéria* da lingüística – “o campo de investigação do lingüista, que compreende o conjunto dos fenômenos

⁷⁰ “A dicotomia que Saussure batizou de *langue/parole*”, lembra Lopes (1986:78) a respeito, “Hjelmslev batizou de *esquema/uso*; Jakobson fala, para a mesma relação, com a terminologia da teoria da informação, em *código/mensagem*, noções essas que correspondem, aproximativamente, às dos termos empregados por Chomsky para *competence/performance*”.

ligados, de perto ou de longe, à utilização da linguagem”, ou seja, à *parole* – do *objeto* da lingüística – “o setor (ou o aspecto) destes fenômenos pelo qual o lingüista deve interessar-se”, ou seja, a *langue* propriamente dita –, Saussure teria empreendido nada menos do que uma “revolução copernicana” no estudo da linguagem. A partir dessa revolução, o papel do lingüista definir-se-ia pelo empreendimento, quando da investigação empírica de uma dada linguagem, de *discernir o objeto na matéria*, ou seja, de discernir a *langue* na *parole*. “Cada enunciação, cada ato de criação individual é único e não reiterável, mas em cada enunciação encontram-se elementos idênticos aos de outras enunciações no seio de um determinado grupo de locutores”, explicara Bakhtin (1997:77), como vimos, a esse respeito. “São justamente estes traços *idênticos*, que são assim normativos para todas as enunciações – traços fonéticos, gramaticais e lexicais –, que garantem a unicidade de uma dada língua e sua compreensão por todos os locutores de uma mesma comunidade”.

Ante a resposta oferecida pela moderna lingüística estrutural à pergunta pela linguagem humana – resposta essa sintetizada na dicotomia saussuriana *langue/parole* – o que dizer de sua possível contribuição à crítica literária? Antes de mais nada, seria preciso lembrar que a pergunta característica da crítica concerne primordialmente, como enfatiza Macherey, ao modo específico como *uma determinada* obra é feita. Assim sendo, uma crítica lingüisticamente orientada voltar-se-ia necessariamente para o modo específico como uma determinada obra é feita do ponto de vista dos recursos lingüísticos específicos que teriam sido mobilizados para sua constituição; ocupar-se-ia, em outras palavras, do *uso individual* da linguagem por um determinado autor, numa determinada obra.

Concebida a obra literária como uma obra *de linguagem*, e dir-se-ia caber então à crítica buscar na lingüística os *instrumentos* necessários para sua análise enquanto tal. O objetivo primordial da crítica lingüística não se confundiria, é certo, com o da lingüística propriamente dita, ou seja, o de procurar discernir o “objeto” na “matéria”, ou a *langue* na *parole*, mas o de analisar uma dada “matéria”, a partir dos instrumentos – e quiçá dos métodos – oferecidos pela lingüística, com o que se buscaria finalmente fazer jus ao postulado da indissociabilidade fundamental entre forma e conteúdo literários.

A redução, contudo, da crítica à análise de tipo lingüístico do texto literário acabaria por engendrar pelo menos dois graves problemas, cuja impossibilidade de resolução dir-se-ia pôr em xeque a própria legitimidade da crítica lingüística. O primeiro deles concerne ao estatuto mesmo da obra literária – portanto, à própria definição do *objeto* da crítica – à luz de sua apreensão pelo quadro conceitual da teoria lingüística, e poderia ser desdobrado nas proposições seguintes, das quais dir-se-ia ser uma o reverso necessário da outra:

(1) nem todas as obras de linguagem são literárias – “a partir da linguagem constituem-se, por um trabalho específico: ideologias, mitologias, obras literárias, conhecimentos científicos, sistemas explícitos de representações sociais a que daremos o nome de *códigos*” (Macherey, 1971:133) –, sendo que a lingüística, por si só, não teria como estabelecer essa *diferença*, de resto fundamental para a crítica literária;

(2) a obra literária não se reduz, por princípio, à linguagem, sendo que a lingüística, por si só, revelar-se-ia incapaz de responder pelo caráter não-lingüístico ou propriamente *literário* do texto literário – aquilo que o diferenciaria, aliás, das outras obras de linguagem. Delas & Filliolet (1975:22) resumem assim o problema, ao criticarem o programa de uma retórica lingüística de Dubois et al. (1974):

A escolha de conceitos operatórios tomados de empréstimo à ciência lingüística permite descrever extratos de textos, constituídos, assim, em enunciados, em fragmentos de língua. E é justamente porque essas citações são apenas citações, não são mais textos, que um estudo retórico lingüístico pode ser realizado indiferentemente sobre esses ou qualquer outro enunciado. É próprio dessa retórica lingüística “reificar” a linguagem poética, não, como afirmam os autores, para fazer que ela se revele, mas para separá-la de sua enunciação, de seu contexto, reduzida ao papel de exemplo útil.

O preço a ser pago, portanto, por uma descrição lingüística tão objetiva quanto possível do texto literário seria exatamente reduzi-lo a “fragmento de língua”, “citação”, “exemplo útil”; seria destituí-lo, em suma, de seu caráter propriamente literário – qualquer que seja ele –, para convertê-lo em pura manifestação de linguagem. E não poderia ser diferente, já que, como vimos, um dos postulados básicos do objetivismo abstrato saussuriano é justamente o de que “não há nada na base dos fatos lingüísticos que não seja estritamente lingüístico” (Bakhtin).

Mas se a completa lingüistificação do objeto literário parece, de fato, um preço alto demais para ser aceito impunemente pela crítica, o *objetivo* a ser alcançado por meio de seu pagamento não pareceria menos questionável, configurando, mesmo, na

verdade, o segundo problema a que acima fizéramos referência. Isso porque a *descrição* pura e simples dos elementos, estritamente lingüísticos ou não, que constituiriam um dado texto literário não se confunde, por princípio, com a tarefa última da crítica literária, a qual estruturar-se-ia, antes, sobre os dois eixos epistemológicos básicos já referidos: o da demanda pela especificação do *sentido* de um texto determinado e o da demanda pela determinação do *valor* do mesmo. Como explicação/interpretação, avaliação/valorização da obra literária, a crítica não poderia, em suma, limitar-se ao descritivismo classificatório de uma retórica lingüística *stricto sensu*. Seria impossível, em outras palavras, uma *crítica* lingüística estritamente falando.

Vejamos o balanço que nos oferece Macherey (1971:233) de suas considerações acerca dos problemas aqui levantados, balanço esse que parece representar a sùmula mesma de seu posicionamento acerca da relação possível e desejável entre lingüística e análise literária:

A literatura é obra, e, como tal, pertence ao mundo da arte. É produto de um trabalho, o que pressupõe uma matéria trabalhada e meios que a laboram, termos autônomos. A matéria trabalhada e o produto deste trabalho são necessariamente distintos: o conhecimento da obra e a ciência do material não estão no prolongamento um do outro, seja este prolongamento lógico (dedução) ou empírico (extração); não podem ajudar-se, *ensinar-se um ao outro* senão partindo de sua separação e nela se apoiando. Assim, toda a assimilação, mesmo tímida, da literatura à linguagem, da crítica literária à lingüística, está de antemão condenada. Para que duma para outra disciplina seja possível transportar um certo saber, é necessário reconhecer a autonomia das duas pesquisas; autonomia de método e autonomia de objeto: aspectos recíprocos de uma mesma obrigação. Isto é: as descobertas da lingüística não podem ser transpostas sem alteração para a crítica literária: o empréstimo científico não é uma colonização (a instauração dum mundo novo a partir dum ponto emanado da cidade-mãe).

Mas rechaçada a assimilação colonizatória da crítica pela lingüística, o que dizer dos termos efetivos em que o *diálogo* proposto por Macherey revelar-se-ia possível? Voltemos a Riffaterre, uma vez mais, como parâmetro para nossas considerações.

Riffaterre foi, com efeito, e apesar da feição dita formalista de seu programa estilístico, um dos mais influentes críticos da lingüistificação do estudo literário, o que parece fazer dele um genuíno partidário do diálogo interdisciplinar entre crítica e lingüística nos termos em que Macherey coloca a questão. Num primeiro momento, Riffaterre (1973a:30) reconhece e enuncia, com lucidez, o problema da lingüistificação: “Uma análise puramente lingüística de uma obra literária só pode destacar elementos lingüísticos; na sua descrição, ela não distingue os elementos da seqüência que têm

valor estilístico dos que são neutros; isola apenas as funções lingüísticas, sem indicar quais traços as tornam também unidades estilísticas”. Longe de recusar pura e simplesmente qualquer tipo de aporte lingüístico na análise literária, Riffaterre (1973a: 29) acredita, pelo contrário, que “dado o parentesco entre a linguagem e o estilo, é de esperar-se que os métodos lingüísticos possam ser usados para a descrição exata e objetiva da utilização literária da linguagem”.

Ora, vimos como para a lingüística objetivista não há e nem pode haver distinção entre utilização literária e não-literária da linguagem, já que *não há nada na base dos fatos lingüísticos que não seja estritamente lingüístico*; assim, não estranha que para um autor como Riffaterre a definição por parte do crítico do que seja ou deixe de ser “utilização literária da linguagem” numa dada obra deva ser feita *antes* da análise lingüística propriamente dita, por meio do que chama de “triagem preliminar”. Assim: “É necessário reunir primeiro todos os elementos que apresentam traços estilísticos, para submetê-los depois à análise lingüística, excluindo-se todos os outros (estilisticamente não pertinentes). Assim, e só assim, evitar-se-á a confusão entre linguagem e estilo”. (Riffaterre, 1973a:30).

Já falamos, com efeito, do papel atribuído por Riffaterre ao “leitor” na alegada definição dos fatos estilísticos, bem como do modo pelo qual ele acaba por tomar a si mesmo como arquiteitor de suas análises, convertendo, dessa forma, a estilística estrutural num exercício de empatia textual entre o crítico e a suposta intenção textualmente incarnada do autor literário, exercício cujos resultados afigurar-se-iam nem mais nem menos “impressionistas” do que as análises de Spitzer, pretensamente superadas pelo novo método. O mais irônico nisso tudo é o fato de Riffaterre excluir terminantemente, a princípio, tanto a lingüística – como ciência da linguagem com objeto e métodos definidos – quanto o “estritamente lingüístico” – como objeto específico da lingüística – do âmbito da definição do que há de ser tomado como “estilisticamente pertinente” – ou seja, do âmbito da definição do próprio *objeto* da análise literária –, e ainda assim pretensamente recorrer, num segundo momento, à própria lingüística como instrumento de análise *estilística*, impondo-lhe, com isso, um objeto no mínimo estranho a seu domínio específico, porque definido com base em parâmetros que definitivamente não são os seus.

Isso leva a crer que a referência à lingüística, bem como o empréstimo mais ou menos abusivo de sua terminologia técnica, acaba por figurar, num caso como esse, sobretudo como *artifício retórico* – no sentido de *persuasivo* – visando à legitimação de observações mais ou menos intuitivas acerca do que se venha a tomar por “utilização literária da linguagem” neste ou naquele texto determinado. A isso chamaríamos crítica de feição *lingüístificante* – em oposição à análise lingüística propriamente dita de um texto literário –, termo que bem definiria, aliás, a quase totalidade do que se convencionou chamar, desde meados do século passado, “crítica lingüística”, expressão a qual, como vimos, se tomada estritamente, denotaria algo por definição impossível.

2.2.14.2. O fosso que separa a análise lingüística propriamente dita de uma abordagem crítica lingüístificante do texto literário não deixou de ser reconhecido e explicitado por certos lingüistas interessados em problemas de análise literária. Nicolas Ruwet foi um deles, e um bom exemplo do que aqui dizemos nos é oferecido pela comunicação por ele feita no já referido simpósio sobre “as linguagens da crítica e as ciências do homem”, ocorrido na John Hopkins University em meados dos anos 1960. Ruwet (1976:307) propunha-se, na ocasião, a comentar “a natureza e os limites das contribuições lingüísticas aos estudos literários”, além de expor “algumas dificuldades encontradas pelos estudos literários quando baseados em dados lingüísticos”.

O lingüista procurou ressaltar sobretudo a referida incapacidade da lingüística moderna em determinar a pertinência “estética” ou “poética” das manifestações de linguagem em geral, atentando, contudo, para os aspectos e resultados da análise lingüística *stricto sensu* que julgava poderem contribuir de alguma forma para o estudo literário, de maneira *auxiliar*. Tomando como exemplo a famosa frase de Racine – “*Le jour n’est pas plus pur que le fond de mon coeur*” [O dia não é mais puro que o fundo de meu coração] – e restringindo-se à questão do “papel poético dos elementos sonoros”, Ruwet (1976:308-309) afirma:

Muito já se disse a respeito da segunda vida desta frase, para além de seu contexto, na memória pública, e, geralmente, se tem tentado explicar este fato pela sua estrutura fônica peculiar. Por exemplo, uns observaram que esta frase se compõe apenas de monossílabos, outros apontaram as aliterações em *p* (“*pas plus pur*”), e assim por diante. Certamente a lingüística moderna não pode sozinha explicar a beleza dessa frase, nem pode dizer por que a frase adquiriu esse tipo de autonomia. Mas a lingüística, aqui e agora, pode ao menos *descrever* a estrutura fônica da frase com grande precisão. E, ao mesmo tempo, pode invalidar certas hipóteses e colocar outras em

perspectiva. Por exemplo, a hipótese monossilábica é imediatamente excluída pela observação [...] de que unidades tais como o artigo *le*, a preposição *de*, ou a conjunção *que* (para não falar na partícula negativa *ne*) têm uma autonomia muito relativa em francês e não podem ser aceitas como “palavras” monossilábicas, da mesma forma que lexemas como *jour* ou *pur*.

Isso posto, Ruwet apresenta a descrição detalhada da estrutura fônica dos lexemas *jour*, *pur*, *fond*, *coeur*, por meio de “matrizes de traços distintivos” de cada um deles, conforme previsto pela teoria fonológica de Jakobson e Halle. Feitas considerações de caráter técnico a respeito das matrizes apresentadas,⁷¹ Ruwet (1976:312) reitera seu posicionamento acerca do alcance e dos limites da análise lingüística de textos literários:

Se, deste modo, a lingüística nos permite descrever com precisão alguns aspectos estruturais da frase em questão, não podemos, contudo, dizer que explique por que essa frase é particularmente “bela”, “surpreendente”, e assim por diante. Além do fato de que seria necessário descrever as relações entre a estrutura fonológica da frase e suas estruturas métrica, sintática ou semântica – o que já é, em parte, possível – seria também necessário dominar uma teoria do contexto, lingüístico e não-lingüístico, pois só assim se poderia explicar por que esta frase tem uma vida independente de seu contexto. Tal teoria não existe até o momento e, ademais, estender-se-ia muito além das delimitações da lingüística. De qualquer modo, é certo que se poderiam encontrar muitas frases com estrutura fonológica muito semelhante à da frase de Racine e que, contudo, nunca pareceram memoráveis.

Ruwet evidencia, assim, o paradoxo central da pretendida relação entre crítica e lingüística: o alegado rigor metodológico da segunda adviria justamente da restrição de seu escopo à *descrição* de certos aspectos estruturais da linguagem, ao passo que à primeira caberia determinar o *sentido* e o *valor estético* de determinados objetos de linguagem, ditos literários, algo que claramente extrapolaria o domínio da lingüística descritiva *stricto sensu*. Se ao crítico literário caberia, em suma, justamente procurar explicar, tão objetivamente quanto possível, por que uma frase como a de Racine pareceria “bela” ou “surpreendente”, distinta das “muitas frases com estrutura fonológica muito semelhante”, mas que “nunca pareceram memoráveis”, o lingüista,

⁷¹ “Em primeiro lugar, as matrizes dos quatro lexemas têm um certo número de traços em comum: todas são monossilábicas, compõem-se de uma consoante seguida por uma vogal e, em três dos quatro casos, à vogal segue-se a líquida /r/. As quatro vogais são arredondadas e não-compactas (cf. a ausência de /i/, /e/, /a/) e nenhuma das consoantes é aguda (não-grave: cf. a ausência de /t/, por exemplo), o que provavelmente contribui para a tonalidade sombria da frase. Além disso, sobre essa base comum, percebemos uma variação sistemática que diz respeito, no caso das consoantes, aos traços compacto/não-compacto e contínuo/descontínuo, e, no caso das vogais, aos traços grave/não-grave e difuso/não-difuso [...]. Em cada uma das duas categorias, consonantal e vocálica, ocorrem as quatro combinações possíveis das duas características”. (Ruwet, 1976:311-312).

por sua vez, lembra-lhe não poder a moderna lingüística descritiva auxiliá-lo nessa tarefa.

Mas se a lingüística propriamente dita seria incapaz de prover, por si só, à crítica literária uma *práxis* verdadeiramente rigorosa e sistemática, poderia, ao menos, ainda de acordo Ruwet, “invalidar certas hipóteses e colocar outras em perspectiva”, ou seja, separar o joio das observações meramente lingüísticas do trigo das observações com verdadeira fundamentação lingüística. Consideremos, a propósito, a seguinte intervenção de um crítico como Lucien Goldmann, feita ao término da comunicação de Ruwet, em consideração ao mesmo verso de Racine citado por Ruwet:

Eu gostaria de fazer uma tentativa muito ousada de analisar o verso que o senhor citou [...]. Pensando nesse verso por alguns minutos, observei que, ao ouvi-lo, percebe-se uma harmonia definida entre o que é dito e o modo como é dito. O que é dito? Em primeiro lugar, há dois níveis: o elevado (*le jour*) e o profundo (*le fond*). Em segundo lugar, esses dois níveis tornam-se homogêneos na idéia de pureza. Em terceiro, o verso estabelece uma relação entre esses dois níveis diferentes mas homogêneos. Na primeira metade do verso há três pês (*pas plus pur*) e três us (*jour... plus pur*); nenhuma dessas letras existe na outra metade. Na segunda metade há três os (*fond de mon coeur*). Há, então, dois grupos repetitivos de sons, diferentes, mas ligados pelo fato de que ambos terminam em *r* (*pur, coeur*). Não sei se este exercício tem algum valor, mas parece-me que para o ouvinte há uma homologia rigorosa entre o que é dito e o modo como é dito. (Goldmann *apud* Ruwet, 1976:328).

Contrastada, num primeiro momento, com a rigorosa análise fonológica da frase de Racine que Ruwet havia acabado de apresentar à luz de enfáticas considerações sobre as grandes dificuldades enfrentadas por quem quer que procure estabelecer, de maneira séria, uma ponte verdadeiramente sólida entre estudo literário e lingüística, a “tentativa muito ousada” de análise do verso em questão levada a cabo por Goldmann pareceria mesmo uma brincadeira, senão uma provocação. Cabe-nos, contudo, antes de mais nada, reconhecer a discrepância fundamental entre as motivações que guiam cada uma das duas análises, discrepância essa gerada, por sua vez, pela já referida diferença fundamental de escopo entre lingüística e crítica literária.

Para começar, poder-se-ia dizer que, pelo viés da crítica, justamente a análise de Ruwet é que pareceria indigna de consideração, posto que seus resultados afiguram-se, de um ponto de vista explicativo/interpretativo ou avaliativo/valorativo, no mínimo decepcionantes. É claro que não se poderia acusar Ruwet por essa “deficiência” inerente à análise lingüística, tão bem explicitada e comentada, aliás, por ele próprio; mas é plenamente compreensível, por outro lado, que Goldmann, na condição de crítico,

procurasse esboçar, e apesar das considerações feitas por Ruwet, uma réplica à análise do próprio Ruwet que contemplasse, por sua vez, um domínio fundamental para a crítica literária, claramente negligenciado – menos por desinteresse do que por assumida incapacidade – pela moderna lingüística descritiva, a saber, o domínio do *sentido*. Não é gratuito, portanto, que logo antes de apresentar sua análise, Goldmann (*apud* Ruwet 1976:328) tenha dito: “Parece-me que a semântica é de primeira importância aqui e que é preciso começar pela semântica para entender e demonstrar a coerência da forma”.

Goldmann procede assim a uma tentativa – confessadamente “ousada” – de explicitar, senão de *descrever*, o que acredita ser “uma harmonia definida” ou, mesmo, “uma homologia rigorosa” entre *o que é dito* – ou seja, o “conteúdo” – e *o modo como é dito* – ou seja, a “forma” – na frase de Racine. O que parece estar implícito na exposição de Goldmann, é que se é possível uma descrição objetiva da estrutura gramatical – ou, mais especificamente, fonológica – do verso de Racine tal como apresentada por Ruwet, então, uma vez comprovada a homologia entre forma e conteúdo nesse caso, obter-se-ia, com efeito, uma descrição igualmente objetiva *também do sentido* do verso em questão.

O fato é que Goldmann não apenas completamente ignora a análise formal cuidadosamente levada a cabo por Ruwet anteriormente, como, ao “começar pela semântica para entender e demonstrar a coerência da forma”, claramente infringe o postulado da indissociabilidade fundamental entre forma e conteúdo, fazendo derivar uma análise do que julga ser o “modo como é dito” do verso em questão de uma concepção *a priori* do que seria o “o que é dito” desse mesmo verso. Para tanto, fia-se o crítico tão-somente em sua própria intuição: “Pensando nesse verso por alguns minutos, observei que, ao ouvi-lo, percebe-se uma harmonia definida entre o que é dito e o modo como é dito”, afirmara, com efeito, Goldmann. “Eu diria que este é um bom exemplo do que não quero fazer”, retrucaria, a propósito, Ruwet (1976:328), “pois é basicamente uma espécie de homologia entre dois níveis de análise impressionista. É o tipo de coisa que se diria antes de dispor dos instrumentos de que falei”.

Mas não seria o “impressionismo” de Goldmann inerente à totalidade das tentativas lingüísticas, mais ou menos articuladas, de análise literária? A natureza da homologia entre conteúdo e forma aqui estabelecida por Goldmann não diferiria, com efeito, por exemplo, da homologia estabelecida por Riffaterre entre o “processo fônico” e o “sentido” no trecho citado de *Moby Dick*, em que, segundo ele, “a subida e

descida das ondas é ‘pintada’ pelo ritmo da coordenação *and...and*”. Dir-se-ia, aliás, que também Goldmann julga poder tomar a si próprio como arquiteitor de sua análise, pois ao afirmar parecer-lhe que “para o ouvinte há uma homologia rigorosa entre o que é dito e o modo como é dito”, é a sua própria percepção particular da frase de Racine que está a tomar como lastro para tal generalização.

Seja como for, para além de evidenciar o carácter eminentemente intuitivo ou “impressionista” das análises lingüísticas de textos literários, a lingüística, como vimos, em nada mais poderia auxiliar a crítica, principalmente no que diz respeito às questões específicas da mesma, tal como lembraria, por fim, Ruwet (1976:328):

Sem dúvida, poder-se-ia dizer algo em relação à semântica desse verso de um modo razoavelmente rigoroso. Contudo, para entender por que esse verso tem uma vida mais ou menos independente, por exemplo, precisaríamos de mais do que os poucos elementos de fonética que apresentei. Temos certos dados, mas, ao fim, não sabemos como interpretá-los. Precisaríamos pelo menos de uma teoria do contexto que explicasse como as sentenças se ligam umas às outras e como uma sentença pode ser destacada das outras, etc. Como disse Chomsky num texto muito recente, não temos absolutamente nada no sentido de uma teoria do contexto que seja comparável em rigor ao que está sendo feito em outras áreas da lingüística. Certas coisas muito elementares podem ser ditas, mas até o presente momento qualquer tentativa de comparar dois níveis só pode ser muito impressionista.

Mas se esse era o posicionamento assumido por um gerativista convicto como Ruwet, em meados dos anos 1960, o que dizer do modo como haveria de se posicionar sobre os mesmos problemas, em pleno fim dos anos 1980, o expoente de uma vertente bem menos ortodoxa do pensamento lingüístico contemporâneo como a chamada “análise do discurso francesa”, a princípio bem mais afeita à problemática dita literária?

2.2.14.3. Possenti (1988:137-138) identifica, em meio à massa da teoria crítica produzida ao do longo século XX, três maneiras fundamentais de se lidar com a questão do estilo literário, às quais chama “psicologizante”, “sociologizante” e “formalista”; nada de especial, é verdade, até aí, a não ser pelo detalhe de que se trata de um lingüista, um analista do discurso, fazendo epistemologia da crítica literária. E o que ele tem, afinal, a nos dizer sobre o assunto?

(1) Do círculo filológico preconizado por Spitzer – representante eleito da tradição psicologizante –, Possenti (1988:139) afirma que se trata de um método no qual “o leitor está diante da obra como um falante comum diante de um discurso qualquer: pode

saber intuitivamente do que se trata quando determinada forma de linguagem aparece, mas os instrumentos explícitos para sua análise são deficientes”;

(2) quanto ao *Mimesis* de Auerbach – representante eleito da vertente dita sociologizante – Possenti (1988:143) pondera o seguinte:

As análises de Auerbach são impressionantes, principalmente para um leigo em literatura. Tudo o que é dito parece de suma pertinência, tudo o que é atribuído à obra parece realmente verossímil. E, principalmente, tudo denuncia uma imensa capacidade e domínio do campo de trabalho, que, aliás, nesta obra, abrange textos de todas as épocas da literatura ocidental. Mas, feita a leitura, sobra a impressão de que tudo dependeu mais de Auerbach do que de um método seguro que possa ser trilhado. As exigências, para quem quiser segui-lo, são de ordem pessoal, mais que metodológicas [...]. Um lingüista que leia um trabalho como este deve necessariamente dividir-se: como curioso e, eventualmente, teimoso leitor solitário, cabe-lhe deslumbrar-se diante das possibilidades reveladas pelas obras literárias. Mas como profissional, emudece;

(3) sobre a tendência formalista, Possenti (1988:143) afirma que, aí, “o essencial é verificar a forma, desde a de uma palavra até a forma do texto”. Trata-se, em outras palavras, “de tomar o texto como universo, como totalidade, e verificar suas leis de organização, sua própria estrutura. No horizonte, como termo de comparação, está a linguagem usual”. A título de ilustração, Possenti nos oferece breves observações – algumas são citações, outras, tentativas próprias de análise – sobre trechos escolhidos de Guimarães Rosa, Drummond e Rubem Fonseca. Por exemplo: sobre um trecho do conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca – no qual a personagem vai ao dentista e diz: “E deu uma pancada estridente no meu dente da frente” –, Possenti (1988:150) afirma: “Fica evidente o que se pode chamar de valor expressivo desta seqüência, pelo fato de a palavra ‘dente’ estar repetida em ‘estridente’, e pelo outro fato, o de se encontrar uma onomatopéia que representa o barulho produzido: ‘den, den, en’.”

Por mais que análises desse tipo afigurem-se plenamente factíveis no âmbito de uma crítica de inflexão lingüística, Possenti, ele próprio, confessa-se pouco à vontade, enquanto lingüista, em fazê-las, e justifica-se: “quero deixar claro como um lingüista pode, num certo nível, arriscar-se mais do que outros”. (Possenti, 1988:147). Seja como for, faz questão de ressaltar, não sem uma dose de ironia, a medida em que suas próprias tentativas de análises afiguram-se tão menos “refinadas” do que as levadas a cabo pelos próprios críticos de inflexão formalista: “estas são tentativas de um lingüista de encontrar em textos literários o que qualquer iniciado diria muito mais refinadamente”, declara Possenti (1988:150). “Se lermos os críticos literários”, conclui,

“encontraremos exemplos de análises deste tipo, só que com muito maior sofisticação (e às vezes, um grau correspondente de imprecisão), aos milhares”.

A esse respeito, Possenti remete brevemente a análises como a que o crítico português Hernani Cidade faz sobre a “expresividade” de um trecho de *Os lusíadas*, ou que Damaso Alonso faz sobre o emprego da linguagem em Garcilaso – ambas visivelmente abusivas no que diz respeito ao uso “livre” da terminologia lingüística –, e conclui, irônico: “Confessemos humildemente: um lingüista habituado a um certo rigor jamais seria capaz de chegar a isso”. (Possenti, 1988:152).

Para Possenti (1988:154), um crítico necessitaria, em suma, à luz do entrevisto, “de um domínio um pouco mais acurado de critérios de análise mais habituais da análise lingüística”, além de mais rigor, no sentido “de que se possa verificar se suas descobertas decorrem, pelo menos parcialmente, de critérios testáveis e um pouco menos da intuição”. Contudo, o próprio autor reconhece em seguida, em tom conclusivo: “Mas eu não sei se há princípio desse tipo, e se a intuição é substituível em processos tipicamente interpretativos como são os da crítica literária”.⁷²

À luz do que até aqui foi visto, dir-se-ia que a referida incapacidade ou impossibilidade da crítica em mobilizar o instrumental analítico da moderna lingüística sincrônica – estruturalista, gerativista ou de qualquer outro tipo – no sentido de tornar objetivos, menos intuitivos, seus procedimentos de explicação/interpretação, avaliação/valorização do *texto* literário teria significado um retumbante fracasso na história recente da crítica ocidental, a ser devidamente lamentado. Subjaz, é certo, a um

⁷² Se uma crítica lingüística propriamente dita confirma-se, assim, uma vez mais, não apenas equivocada como, a rigor, impossível, é preciso reconhecer, não obstante, que o esforço de apropriação da lingüística pelos Estudos Literários, no século XX, não restringiu-se à tentativa de elaboração de uma *crítica* lingüística *stricto sensu* – a qual pediria de empréstimo à ciência da linguagem sobretudo *métodos* e *instrumentos* de análise –, mas encarnou-se de forma consideravelmente mais bem sucedida no projeto de uma Poética lingüística, concebida como ciência a ocupar-se não das obras literárias particulares, em sua especificidade – escopo da crítica –, mas da “literariedade” que dir-se-ia inerente a todas elas. Nesse caso, já não se trata tanto de ir buscar junto à lingüística métodos e instrumentos de análise como propriamente um *modelo* adaptável à problemática específica da investigação literária nos termos aí colocados, em consonância, aliás, à tendência geral das ciências humanas, na França dos anos 1960, em tomar a lingüística como “ciência piloto”. A bem da verdade, o projeto de uma Poética como “ciência da literariedade” pautada na moderna lingüística sincrônica encontra-se já formulado no âmbito do chamado formalismo russo, tendo sido retomado e desenvolvido no âmbito do estruturalismo francês por obra, sobretudo, da influência direta de um Jakobson nesse contexto, bem como da divulgação, na França de então, de textos e idéias-chave dos demais formalistas russos por autores como Todorov e Kristeva. Posto que a epistemologia da Poética é assunto reservado de nosso próximo capítulo, atenhamo-nos, por ora, à constatação do descrédito a que se viram relegadas as tentativas várias de cooptação da lingüística pela crítica literária *stricto sensu* no século XX.

tal posicionamento, um incisivo “desejo de ciência” (Prado Coelho) da parte de quem o sustenta, bem como uma firme crença na proclamação da moderna lingüística sincrônica como verdadeira e única *ciência* da linguagem, cujos esforços e parâmetros de cientificidade deveriam ser emulados para além de suas próprias fronteiras – o que justificaria, aliás, o referido sentimento de fracasso ante a impossibilidade de uma tal emulação no âmbito da crítica literária.

Reconhecer-se-ia, contudo, já no início dos anos 1970 – na década subsequente, pois, à do auge do estruturalismo dito clássico –, a consolidação de uma determinada dissidência do pensamento lingüístico estruturalista, destinada a progressivamente minar e subverter a própria voga lingüistificante nos Estudos Literários ocidentais, dissidência à qual convencionou-se chamar, de modo talvez excessivamente impreciso, de *pós-estruturalismo* francês. A repercussão desse pensamento dissidente sobre questões de linguagem e significação em geral já se fazia decisivamente sentir quando da publicação do *Dictionnaire* de Ducrot & Todorov, em 1972, haja vista o balanço, em forma de um apêndice “em torno de uma crítica do signo”, redigido por François Wahl para a obra em questão, no qual se anunciava, logo de início: “Nesses últimos anos, desenvolveu-se, sobretudo na França, uma série de discussões sobre alguns dos conceitos fundamentais da Lingüística e mais ainda da Semiótica, discussões que logo conduziram a uma re colocação radical”. (Wahl, 1977:321).

A “re colocação radical” que Wahl tinha então em mente referia-se particularmente ao efeito logrado pelas obras de um Jacques Derrida e de uma Julia Kristeva, as quais diretamente contribuíram, como veremos a seguir, para pôr em xeque a legitimidade não apenas da moderna lingüística sincrônica como único discurso verdadeiramente autorizado, posto que pretensamente científico, sobre questões de linguagem e significação – cruciais para as ciências humanas como um todo – mas da própria concepção de ciência e de cientificidade a partir da qual o moderno discurso lingüístico veio a proclamar sua autoridade nas referidas questões. É claro que um tal estado de coisas haveria de ter reflexos diretos no desenvolvimento subsequente da teoria crítica ocidental, contribuindo mesmo para a constituição de um novo capítulo em sua história, o último, aliás, a ser por nós aqui considerado.

2.2.15. A virada desconstrucionista

2.2.15.1. Numa antológica conferência proferida no já referido simpósio sobre “as linguagens da crítica e as ciências do homem” ocorrido na John Hopkins University, em 1966,⁷³ Derrida, tomando o termo *estrutura* num sentido bem mais amplo e abrangente do que o da lingüística ou o da crítica ditas estruturalistas, remetendo, na verdade, ao papel desempenhado pela noção de estrutura ao longo de todo o pensamento filosófico e científico no Ocidente, afirmava ser possível identificar na história dessa noção um determinado “evento”, cuja forma seria a “de uma *ruptura* e de uma *reduplicação*”. (Derrida, 1976:260). Assim:

[...] até a ocorrência do evento que quero destacar e definir, a estrutura – ou melhor, a estruturalidade da estrutura –, ainda que sempre presente, foi sempre neutralizada ou reduzida, através de um processo que consistia em atribuir-lhe um centro ou em referi-la a um ponto de presença, a uma origem fixa. A função desse ponto não era apenas orientar, equilibrar e organizar a estrutura – na verdade, uma estrutura não-organizada é inconcebível – mas, acima de tudo, a de garantir que o princípio organizador da estrutura limitasse aquilo que poderíamos chamar de liberdade interacional da estrutura. (Derrida, 1976:260).

Nessa perspectiva de uma estrutura *centrada*, característica do que é chamado por Derrida de “pensamento clássico a respeito da estrutura” – o qual corresponderia, na verdade, a todo o *mainstream* da *theoria* ocidental, de Platão a Husserl, a Saussure, Lévi-Strauss e às ciências humanas contemporâneas –, o *centro* da estrutura seria pensado “como sendo a própria coisa que, dentro de uma estrutura, rege a estrutura e, ao mesmo tempo, escapa da estruturalidade”. (Derrida, 1976:261). O centro, assim concebido em sua fixidez e estaticidade imunes à estruturalidade, estaria, pois, ao mesmo tempo, e paradoxalmente, *dentro e fora* da estrutura: *archè* ou *telos*, origem ou fim absoluto do sentido, “significado transcendental” a limitar, castrar a *liberdade interacional* ou o *jogo* da estrutura.⁷⁴

A história do pensamento filosófico-científico ocidental anterior à referida ruptura, confundir-se-ia, para Derrida, com o trajeto de substituições sucessivas de um *centro* por outro na história do conceito de estrutura, “como uma cadeia contínua de determinações do centro”:

⁷³ Incluída, mais tarde, com algumas modificações, em *A escritura e a diferença* (1967). Cf. Derrida (2002a:229-249).

⁷⁴ Cf. o verbete “*Jogo*”, in: Santiago et al. (1976:53).

Sucessivamente, com regularidade, o centro recebe formas ou nomes diferentes. A história da Metafísica, bem como a história do Ocidente, é a história dessas metáforas e metonímias. Sua matriz [...] é a determinação do ser enquanto *presença*, em todos os sentidos dessa palavra. É possível que todos os nomes relacionados com noções fundamentais, com princípios e com o centro designaram sempre a constante de uma presença – *eidos*, *archè*, *telos*, *energeia*, *ousia* (essência, existência, substância, sujeito), *aletheia*, transcendentalidade, consciência, Deus, homem, e assim por diante. (Derrida, 1976:262).⁷⁵

A ruptura a que alude Derrida teria ocorrido “quando foi necessário começar a pensar a estruturalidade da estrutura”, no momento “em que a linguagem invadiu a problemática universal”, diz-nos o autor (Derrida, 1976:262); “aquele em que, na falta de um centro de origem, tudo se transformou em discurso [...], ou seja, aquele em que tudo se tornou um sistema onde o significado central, o significado original ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças”.

Quanto a esse reconhecimento de uma *estruturalidade* fundamental da estrutura, Derrida se nega a mencionar qualquer acontecimento, doutrina ou autor específicos que o tivessem inconfundivelmente desencadeado, limitando-se, a propósito, a evocar três pensadores em particular, em cujos discursos a referida ruptura pareceria ter encontrado “sua mais radical formulação”, a saber: Nietzsche, Freud e Heidegger. Ou ainda: (a) “a crítica da Metafísica por Nietzsche, a crítica dos conceitos de ser e verdade, que foram substituídos pelos conceitos de interação, interpretação e signo (signo sem verdade presente)”; (b) “a crítica freudiana da autopresença, isto é, a crítica do consciente, do sujeito, da identidade pessoal, da proximidade ou posse de *self*”; (c) “a destruição heideggeriana da Metafísica, da Onto-teologia, da determinação do ser humano enquanto presença”. (Derrida, 1976:263).

Mesmo esses três discursos destrutivos não teriam conseguido escapar, contudo, segundo Derrida, de um determinado *círculo*, do qual houveram de se tornar prisioneiros: o procedimento pelo qual se lança mão dos próprios conceitos da metafísica a fim de se atacá-la. Assim: “Não temos nenhuma linguagem – nenhuma sintaxe e nenhum léxico – que esteja alheio a esta história; não podemos enunciar uma única proposição destrutiva que não resvale na forma, na lógica e nas postulações implícitas, que pertencem precisamente àquilo que se procura contestar”. (Derrida, 1976:263).

⁷⁵ Cf. o verbete “*Presença*”, in: Santiago et al. (1976:71).

Ora, é justamente o reconhecimento da inevitabilidade ou da necessidade do referido círculo que leva Derrida a projetar o que ficaria conhecido, a partir dele, como *desconstrução*. Assim: “Esta necessidade é irreduzível; não é uma contingência histórica”, afirma Derrida (1976:265). “Mas, se ninguém pode fugir desta necessidade e se ninguém é, portanto, responsável por ceder a ela, por menos que seja, isto não quer dizer que todos os modos de ceder a ela tenham a mesma pertinência”, arremata o autor. A qualidade e a fecundidade de um discurso medir-se-iam, para Derrida, justamente “pelo rigor crítico com que se pensa este relacionamento com a história da Metafísica”. Ou ainda: “Trata-se de colocar expressa e sistematicamente o problema do *status* de um discurso que toma emprestado de um legado os recursos necessários para a desconstrução desse mesmo legado. Um problema de *economia e estratégia*”.⁷⁶ (Derrida, 1976:265). Em suma: “O que pretendo enfatizar é simplesmente que a passagem para além da Filosofia não consiste em virar a página da Filosofia (o que geralmente se reduz a filosofar mal), mas em continuar a ler os filósofos *de uma determinada maneira*.” (Derrida, 1976:271).

Essa *leitura* específica de que fala Derrida atuaria não no sentido de simplesmente *negar* os discursos para os quais se volta – o que significaria manter-se no interior do sistema discursivo então negado –, mas no sentido de desconstruí-los, descentrando-os. Por desconstrução entender-se-ia, assim, uma “operação que consiste em denunciar num determinado texto (o da filosofia ocidental) aquilo que é valorizado e em nome de quê e, ao mesmo tempo, em desrecalcar o que foi estruturalmente dissimulado nesse texto”. (Santiago et al., 1976:17). Para tanto, lançar-se-ia mão de um *duplo gesto*:

(1) operação de *inversão* [*renversement*]: “marca na filosofia ocidental não uma coexistência pacífica, mas uma violenta hierarquia das oposições. [...] consiste em desrecalcar e inverter a hierarquia das oposições. Faz parte da estratégia geral da desconstrução. [...] Mas apenas com esse movimento *permanece-se* no campo que se quer desconstruir” (Santiago et al., 1976:76);

(2) operação de *deslocamento* ou *transgressão*: “para que haja a transgressão dos limites do fechamento da metafísica ocidental, é necessário o surgimento de ‘conceitos’ que não se deixem compreender pelo sistema desconstruído”. (Santiago et al., 1976:77).

⁷⁶ Cf. os verbetes “*Economia*” e “*Estratégia*” in: Santiago et al. (1976:27;35).

Derrida identifica três formas básicas ou principais do *centramento* operado pela metafísica ocidental em sua história: (a) o *logocentrismo*, ou o centramento no *logos*: na razão, no pensamento, no significado, no fundamento, etc.; (b) o *fonocentrismo*, ou centramento na *phonè*: na fala, na voz, na “substância fônica”; (c) o *etnocentrismo*, ou centramento numa dada *cultura*, então tomada tacitamente como cultura de referência. Trata-se, para Derrida, não de simplesmente negar ou opor-se à centralidade do *logos*, da *phonè* ou da *cultura ocidental* promovida pelo etno-fono-logocentrismo, mas de, reconhecendo-a como uma *função* – “acredito que o centro é uma função, não um ser; uma realidade, mas uma função” (Derrida, 1976:283) –, perscrutar seu funcionamento implícito, desconstruindo-a. É isso o que, no que concerne especificamente ao discurso filosófico-científico ocidental sobre a linguagem, sobretudo o da lingüística moderna, Derrida procurou fazer sob o rótulo de *gramatologia*.

Dessa operação surgiria, como veremos, a própria concepção de *linguagem* a inspirar, além ou aquém do subjetivismo idealista e do objetivismo abstrato (Bakhtin), toda uma nova orientação da teoria crítica ocidental. Antes de voltarmos-nos, contudo, a essa questão específica – a da relação entre gramatologia e crítica literária –, façamos um breve parêntese acerca de uma outra questão, a da apropriação de um pretenso “método desconstrutivo” *tout court* por certos críticos, sobretudo norte-americanos, nas décadas de 1970/1980.

2.2.16. Crítica e desconstrução

2.2.16.1. Jonathan Culler, sabidamente um dos mais eminentes representantes da teoria desconstrutivista em terreno anglófono, não hesita em afirmar, num clássico sobre o assunto, que “as implicações da desconstrução para o estudo da literatura estão longe de ser claras”. (Culler, 1997:206). “Derrida freqüentemente escreve sobre obras literárias, mas não lidou diretamente com tópicos como a tarefa da crítica literária, os métodos de análise da linguagem literária ou a natureza do sentido em literatura”, explica Culler (1997:206-207). “As implicações da desconstrução para o estudo literário devem ser inferidas, mas não está claro como tais inferências devem ser feitas”, conclui.

Arriscando-se ele próprio nessa tarefa de inferência, Culler (1997:207) distingue o que chama de “níveis ou modos de relevância” da desconstrução para o estudo literário: (i) “o primeiro e mais importante é o impacto da desconstrução sobre uma série de

conceitos críticos, incluindo o conceito de literatura em si”; além disso, a desconstrução serviria como: (ii) “uma fonte de temas”; (iii) “um exemplo de estratégias de leitura”; (iv) “repositórios de sugestões sobre a natureza e os objetivos da pesquisa crítica”. Diríamos, em outras palavras, que se trata de quatro níveis básicos de relevância ou influência, respectivamente: um nível *metacrítico*, um nível *temático*, um nível *metodológico*, um nível *propedêutico*.

Quanto ao que se poderia chamar, em contemplação ao primeiro nível em questão, de uma metacrítica desconstrutivista propriamente dita, reconheceríamos de bom grado em Paul de Man seu mais bem acabado expoente. Como não nos cabe, neste momento, considerações sobre o alcance epistemológico de uma tal empreitada, adiamos um posicionamento a respeito da metacrítica demaniana, atendo-nos, por ora, aos outros três níveis mencionados por Culler, propriamente *intracríticos*, ao invés de *metacríticos*: o temático, o metodológico e o propedêutico.

Isso posto, é preciso dizer que o primeiro e o terceiro desses níveis afiguraram-se iam, à luz de uma análise epistemológica como a nossa, como meramente contingenciais, uma vez que se podem livremente tomar de empréstimo tanto “temas” quanto “sugestões” de qualquer teoria filosófica – ou *metafilosófica*, como é o caso da desconstrução – sem que, para tanto, se venha de fato a comprometer com seu quadro conceitual e operacional; o que se torna mais difícil quando o que se empresta da teoria em questão é algo que se aproxime de um *método* propriamente dito, operação contemplada pelo segundo dentre os três últimos níveis de relevância mencionados por Culler. Isso é ainda mais importante quando se lembra ter se caracterizado, em linhas gerais, a chamada “crítica desconstrutivista” norte-americana, sobretudo por uma alegada orientação *metodológica* supostamente decalcada da obra de Derrida, assim resumida por Culler (1997:244): “Se a desconstrução é, na feliz frase de Barbara Johnson, ‘a cuidadosa provocação de forças beligerantes de significação internas ao texto’, o crítico estará à procura de diferentes tipos de conflito”.

O extrapolamento de um suposto método desconstrutivo para a crítica literária não se faria, contudo, sem maiores contradições; isso porque Derrida desenvolveu a desconstrução no âmbito de uma problemática especificamente *filosófica*, sem voltar sua mira desconstrutiva para textos tidos por propriamente literários. Assim: “As discussões do próprio Derrida sobre as obras literárias chamam a atenção para

importantes problemas, mas elas não são *desconstruções* como temos usado o termo, e uma crítica literária desconstrutiva será basicamente influenciada por suas leituras filosóficas”. (Culler, 1997:244).

Acrescente-se a isso o fato de que a redução anglófona da desconstrução a um método de rastreamento de “forças beligerantes de significação” supostamente *internas* ao texto literário não raramente aparentou mera reedição da *close reading* das décadas anteriores, com toda sua conhecida obsessão por “ambiguidades”, “ironias” e “paradoxos” poéticos, a ponto de um autor como Eagleton (2001:201) afirmar que, num sentido importante, “essa desconstrução anglo-americana não passa de um retorno ao velho formalismo da Nova Crítica”.⁷⁷

Não estranha, com efeito, que essa conversão da desconstrução derridiana numa técnica domesticável de “leitura cerrada” de textos literários não encontrasse respaldo junto ao próprio Derrida. “Se os desconstrucionistas americanos consideravam que a sua empresa textual era fiel ao espírito de Jacques Derrida, este não pensava assim”, afirma Eagleton (2001:203) a respeito. “Certos usos americanos da desconstrução, como ele observou, servem para assegurar um ‘fechamento institucional’ que atende aos interesses políticos e econômicos dominantes da sociedade americana”, conclui (Eagleton, 2001:203-204). Também Umberto Eco acredita que “Derrida é mais lúcido do que o derridismo”, e que, quanto à desconstrução propriamente dita, “existe uma diferença entre esse jogo filosófico (cujo campo de ação não é um texto isolado, mas o horizonte especulativo que ele revela ou trai) e a decisão de aplicar seu método à crítica literária – ou de transformar tal método no critério de todo ato de interpretação”. (Eco, 2000:19).

Em meio aos desconstrucionistas de quem dir-se-ia configurarem, em maior ou menor grau, exceção em relação ao estado de coisas acima delineado, a influência do pensamento de Derrida apresenta-se diversificada o bastante para impedir qualquer tentativa fácil de se estabelecerem categorias ou níveis de identificação ou filiação, não

⁷⁷ O próprio de Man (1989a:148) atribuíra parte do sucesso de Derrida no mundo acadêmico americano – “sucesso relativo, que tem de ser aceito com reservas”, não deixava de observar de Man – ao fato de ele trabalhar “com uma grande proximidade dos textos”, sendo que “tanto os professores americanos quanto os estudantes de literatura estão mais preparados para esse tipo de coisa do que os europeus por causa da disciplina do *New Criticism* e do *close reading*”. E admitia: “Diz-se muitas vezes – e isto é de certa forma verdade – que tudo o que é audacioso, tudo o que é realmente subversivo e incisivo no texto de Derrida e na obra dele está a ser retirado ao academizá-lo, ao torná-lo apenas mais um método por meio do qual a literatura pode ser ensinada”.

ajudando em nada a existência de rótulos arbitrários como “Escola de Yale” – sob o qual se procurou reunir, como se sabe, obras a princípio tão díspares entre si quanto as de um Harold Bloom, um Geoffrey Hartman, um J. Hillis Miller, um Paul de Man. Desobrigando-nos, assim, por uma questão de escopo e propósitos, de tratar em profundidade o problema das apropriações diversas, muitas vezes divergentes e excludentes entre si, da desconstrução derridiana por críticos norte-americanos, fechemos aqui nosso parêntese, voltando a Derrida e à sua gramatologia.⁷⁸

2.2.17. O programa gramatológico

2.2.17.1. A definição da gramatologia como “ciência da escritura” afigura-se, em Derrida, tudo menos um ponto partida auto-evidente. Antes um ponto de chegada do que de partida, os termos *escritura* e *ciência* em nenhum outro lugar pareceriam menos óbvios do que aí. “Menos do que qualquer outro, o gramatólogo pode evitar interrogar-se sobre a essência de seu objeto sob a forma de uma questão de origem: ‘O que é a escritura?’ quer dizer ‘onde e quando começa a escritura?’” – declara de início Derrida (1999:34). “As respostas geralmente aparecem muito rapidamente. Circulam em conceitos pouco criticados e movem-se em evidências que desde sempre parecem óbvias”, arremata o autor. (Derrida, 1999:34-35). Não é, portanto, senão uma verdadeira *crítica* à suposta evidência ou obviedade do que se entende habitualmente por “escrita” ou “escritura” o que Derrida parece então entrever como ante-sala de sua própria ciência gramatológica. Os rumos então tomados, contudo, por essa crítica, haveriam de minar decisivamente, ao menos nos termos em que o autor concebe a questão, a própria possibilidade de uma *ciência* gramatológica. À gramatologia enquanto tal, restaria prolongar, assim, indefinidamente, a crítica mesma que lhe serviria, a princípio, apenas de preâmbulo.

Na partida mesma do empreendimento gramatológico de Derrida, uma constatação crucial: a do privilégio concedido pelo pensamento ocidental à *phoné* – à fala, à voz –, tomada como a liguagem *por excelência*, como a linguagem *propriamente dita*, em detrimento da escrita, ou escritura, tomada como imagem reduplicada, reprodução auxiliar e subordinada da primeira, suplemento derivado, artificial e dispensável. Esse o *fonocentrismo* ocidental. À medida que, para Derrida, esse privilégio

⁷⁸ Seja como for, para uma síntese avalizada sobre o assunto, cf. Culler (1997:260-321).

da fala e da voz pressupõe um *dentro* da língua, em conformidade ao “pensamento”, à “consciência” ou a um “sentido original”, e um *fora* da língua, apartado da interioridade originária, ficaria estabelecido o vínculo de dependência, ou de interdependência, entre *fono* e *logocentrismo*. Assim:

Todas as determinações metafísicas da verdade, e até mesmo a que nos recorda Heidegger para além da onto-teologia metafísica, são mais ou menos imediatamente inseparáveis da instância do *logos* ou de uma razão pensada na descendência do *logos*, em qualquer sentido que seja entendida [...]. Ora, dentro deste *logos*, nunca foi rompido o liame originário e essencial com a *phoné*. [...] Tal como foi mais ou menos implicitamente determinada, a essência da *phoné* estaria imediatamente próxima daquilo que, no “pensamento” como *logos*, tem relação com o “sentido”; daquilo que o produz, que o recebe, que o diz, que o “reúne”. (Derrida, 1999:13).

A pervasividade desse fono-logocentrismo de que fala Derrida – a ser tomado, além do mais, como “o etnocentrismo mais original e mais poderoso” (Derrida, 1999:3-4) – teria se estendido até o pensamento lingüístico e semiológico do século XX, haja vista a recalcitrância, nesse âmbito, da solidariedade fundamental entre *phonè* e *logos*, evidenciada pela manutenção – por exemplo, em Saussure – da separação hierárquica entre a fala, ou o *dentro* da língua, e a escritura, ou o *fora* da língua, bem como das demais separações hierárquicas que esta pareceria engendrar, sobretudo a que distingue e subordina, no conceito de signo, o *significante* ao *significado*.

“A noção de signo implica sempre, nela mesma, a distinção do significado e do significante, nem que fossem no limite, como diz Saussure, como as duas faces de uma única folha”, ressalta Derrida (1999:14). “Tal noção permanece, portanto, na descendência deste logocentrismo que é também um fonocentrismo: proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido”. A distinção entre significante e significado, enfatiza o autor, “é geralmente aceita como óbvia pelos lingüistas e semiólogos mais vigilantes, por aqueles mesmos que pensam que a cientificidade de seu trabalho começa onde termina a metafísica”, os quais não podem, contudo, conservar a diferença entre significante e significado “sem conservar ao mesmo tempo, mais profunda e mais implicitamente, a referência a um significado que possa ‘ocorrer’, na sua inteligibilidade, antes de sua ‘queda’, antes de toda expulsão para a exterioridade do ‘este mundo’ sensível”. (Derrida, 1999:16).

O projeto de uma desconstrução do pensamento lingüístico ocidental não poderia pautar-se, contudo, ressalta Derrida, pela mera negação de conceitos tradicionais como

língua ou *signo*. “É claro que não se trata de ‘rejeitar’ estas noções: elas são necessárias e, pelo menos hoje, para nós, nada mais é pensável sem elas”, diz-nos, com efeito, o autor (Derrida, 1999:16). “Trata-se inicialmente de pôr em evidência a solidariedade sistemática e histórica de conceitos e gestos de pensamento que, freqüentemente, se acredita poder separar inocentemente”. E ainda:

Um motivo a mais para não renunciarmos a estes conceitos é que eles nos são indispensáveis hoje para abalar a herança de que fazem parte. No interior da clausura, por um movimento oblíquo e sempre perigoso, que corre permanentemente o risco de recair aquém daquilo que ele desconstrói, é preciso cercar os conceitos críticos por um discurso prudente e minucioso, marcar as condições, o meio e os limites da eficácia de tais conceitos, designar rigorosamente a sua pertença à máquina que eles permitem desconstituir; e, simultaneamente, a brecha por onde se deixa entrever, ainda inomeável, o brilho do além-clausura. (Derrida, 1999:16-17).

“A ciência lingüística”, afirma Derrida (1999:36), “determina a linguagem – seu campo de objetividade – em última instância e na simplicidade irredutível de sua essência, como a unidade da *phoné*, *glossa* e *logos*. [...] Em relação a esta unidade, a escritura seria sempre derivada, inesperada, particular, exterior, duplicando o significante: fonética”. Isso seria especialmente evidente no capítulo VI do *Curso de Lingüística Geral* de Saussure – “Representação da língua pela escrita” –, texto em que Derrida foca sua discussão sobre o assunto, e no qual se lê, por exemplo: “Língua e escrita são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro; o objeto lingüístico não se define pela combinação da palavra escrita e da palavra falada; esta última, por si só, constitui tal objeto” (Saussure, 1972: 34); ou: “A língua tem, pois, uma tradição oral independente da escrita”. (Saussure, 1972:35).

Derrida afirma, a respeito, que Saussure, no prolongamento da tradição ocidental, reduz a escritura a uma função lingüística *estrita* e *derivada*: (a) “Estrita porque não é senão uma, entre outras, modalidade dos eventos que podem sobrevir a uma linguagem cuja essência, conforme parecem ensinar os fatos, sempre pode permencer pura de qualquer relação com a escritura” (Derrida, 1999:36-37); (b) “Derivada porque representativa: significante do significante primeiro, representação da voz presente a si, da significação imediata, natural e direta do sentido (do significado, do conceito, do objeto ideal ou como se queira)”. (Derrida, 1999: 37). Essa redução da escritura à mera representação da fala, da voz, da *phoné*, essa fonetização, por assim dizer, da escritura, convertendo-a pura e simplesmente em *escritura fonética*, justificaria sua própria

exclusão da “língua” a ser tomada por único objeto legítimo da ciência da linguagem. “O conceito representativista da escritura facilita as coisas”, diz Derrida (1999:40).

Se a escritura não é mais que a “figuração” da língua, temos o direito de excluí-la da interioridade do sistema (pois seria necessário crer que existe aqui um *dentro* da língua), assim como a imagem deve poder se excluir, sem perda do sistema da realidade. [...] Externo/interno, imagem/realidade, representação/presença, tal é a velha grade a que está entregue o desejo de desenhar o campo de uma ciência. (Derrida, 1999:40-41).

É à luz dessa concepção de relação *natural* entre fala primeira e escritura segunda, explica Derrida, que Saussure, uma vez mais prolongando a tradição ocidental, irá veementemente condenar uma certa tendência em se inverter a relação hierárquica em questão, privilegiando-se a escritura à custa da fala. “A palavra escrita se mistura tão intimamente com a palavra falada, da qual é imagem, que acaba por usurpar-lhe o papel principal”, alertara, com efeito, Saussure (1972:34); “terminamos por dar maior importância à representação do signo vocal do que ao próprio signo. É como se acreditássemos que, para conhecer uma pessoa, melhor fosse contemplar-lhe a fotografia do que o rosto”. Tal *usurpação* de papel ou função figuraria, pois, como uma espécie de pecado original da escritura.

A inversão, a usurpação de que fala Saussure haveria de ser tomada, com efeito, por um escândalo, uma aberração, uma monstruosidade, justamente por subverter uma relação tida por *natural*: a que dir-se-ia unir a *phonè* ao *logos*, a um significado transcendental, rebaixando *naturalmente* a escritura à mera representação da fala. Tratar-se-ia, assim, para Saussure, “como para Rousseau por exemplo, de uma ruptura com a natureza, de uma usurpação que acompanha o cegamento teórico sobre a essência natural da linguagem”. (Derrida, 1999:44). Como que por um efeito de espelho, a fala parece tornar-se *speculum* da escritura, a representação atando-se ao que representa, a ponto, inclusive, de se falar como se escreve: tanto Rousseau quanto Saussure, lembra Derrida, condenarão, por exemplo, a tendência parisiense em se pronunciar as consoantes mudas, ou “letras inúteis”, como o *t* em *sept femmes*.

“Promiscuidade perigosa, nefasta cumplicidade entre o reflexo e o refletido que se deixa seduzir de modo narcisista. Neste jogo da representação o ponto de origem torna-se inalcançável”, observa Derrida (1999:44). O grande crime da escritura seria, pois, o de rasurar a *origem* do sentido; de afastar a linguagem de seu vínculo primeiro, natural e necessário com o *logos*. Ou ainda: “A escritura é a dissimulação da presença natural,

primeira e imediata do sentido à alma no *logos*. Sua violência sobrevém à alma como inconsciência”. (Derrida, 1999:45).

Não se trata, contudo, para Derrida, de pura e simplesmente transigir com a usurpação em questão, corroborando a mera inversão hierárquica da axiologia fonologocêntrica. “Assim, desconstruir esta tradição não consistirá em invertê-la, em inocentar a escritura”, explica (Derrida, 1999:45). “Antes”, continua, “em mostrar por que a violência da escritura não *sobrevém* a uma linguagem inocente. Há uma violência originária da escritura porque a linguagem é primeiramente, num sentido que se desvelará progressivamente, escrita. A ‘usurpação’ começou desde sempre”.

Essa “usurpação original” a que então se refere Derrida evidenciar-se-ia, a princípio, por uma questão *de fato*: a não-coincidência da escritura *em geral* com a *escritura fonética* em particular tal como concebida tradicionalmente. O próprio Saussure (1972:36) reconheceu, aliás, a existência de dois “sistemas de escrita” distintos, o *ideográfico* e o propriamente *fonético*, ainda que tenha deliberadamente limitado-se “ao sistema fonético, e especialmente àquele em uso hoje em dia, cujo protótipo é o alfabeto grego”. Mas o que pareceria justificar, afinal, tal privilégio, de todo arbitrário, senão um arraigado etnocentrismo do pensamento lingüístico ocidental? A escritura fonética não possui, de fato, a *universalidade* que se lhe quer atribuir.

E *ainda que possuísse*, lembra-nos Derrida, o problema não terminaria aí. Isso porque mesmo em relação ao sistema de escrita arbitrariamente privilegiado por Saussure, o modelo estritamente *representativo* de escritura fonética não passaria de uma idealização puramente teórica, de todo ilegítima: “não se trata de um sistema construído e funcionando perfeitamente, mas sim de um ideal dirigindo explicitamente um funcionamento que *de fato* nunca é totalmente fonético”. (Derrida, 1999:37). Ou ainda: “por mais importante que seja e nem que fosse de fato universal ou chamado a vir-a-ser universal, este modelo particular, a escritura fonética, *não existe*: nunca nenhuma prática é puramente fiel a seu princípio”, o que ficaria claro quando se tem em conta fenômenos como a escritura matemática ou a pontuação – o *espaçamento*⁷⁹ em

⁷⁹ Conceito que designa: “a intervenção regulada do branco, marcando a suspensão e o retorno na cadê(nc)ia textual”; “o espaço constituído entre termos, o período regular do branco no texto (pausa, pontuação, intervalo em geral) que retorna e se re-marca infalivelmente na cadeia textual”. (Santiago et al., 1976:33).

geral – “que dificilmente podem ser considerados simples acessórios da escritura”. (Derrida, 1999:48). Em suma:

[...] se deixarmos de nos limitar ao modelo da escrita fonética, que apenas privilegiamos por etnocentrismo, e se tiramos também as conseqüências do fato de não haver nenhuma escrita puramente fonética (por causa do espaçamento necessário dos signos, da pontuação, dos intervalos, das diferenças indispensáveis ao funcionamento dos grafemas, etc.), toda a lógica fonologista ou logocêntrica se torna problemática. O seu campo de legitimidade se torna estreito e superficial. (Derrida, 1975:35).

Dessa forma, são os próprios limites fundamentais da lingüística moderna, tidos por auto-evidentes, que começariam a figurar insustentáveis. Impor-se-ia a seguinte questão: “por que um projeto de lingüística *geral, relativo ao sistema interno em geral da língua em geral*, desenha os limites de seu campo dele excluindo como *exterioridade em geral*, um sistema *particular* de escritura, por mais importante que seja este, e, ainda que fosse *de fato* universal?” (Derrida, 1999:48). Trata-se, em outras palavras, de saber *a que se presta*, ou *qual a função*, afinal, no âmbito da teoria lingüística, da declaração de uma exterioridade essencial de um sistema particular de escrita, tido por pernicioso à medida que usurpador, e que, no entanto, não passaria de uma abstração teórica.

Ora, esse sistema particular de escrita, o modelo fonético-alfabético de escritura tal como idealizado pela lingüística, tem, enfatiza Derrida (1999:48), “justamente por *princípio* ou ao menos por projeto *declarado* ser exterior ao sistema da língua falada”. Tudo se passa, pois, como se o “dentro da língua” – a fala – paradoxalmente *necessitasse* do “fora da língua” – a escritura – a fim de demarcar sua própria existência enquanto tal: o *mesmo* exorcizando o *outro*, a fim de afirmar uma identidade – sua *mesmidade*, por assim dizer –, a qual só ganha corpo, justamente por esse motivo, na reafirmação permanente de uma oposição fundamental. “Tudo ocorre, então, como se Saussure quisesse *ao mesmo tempo* demonstrar a alteração da fala pela escritura, denunciar o mal que esta faz àquela, e sublinhar a independência inalterável e natural da língua”. (Derrida, 1999:50).

Isso posto, seria preciso admitir não haver nada como a fala “em si mesma” completamente distinta e independente em relação a uma escritura de todo *externa*: o “fora”, nesse caso, faz tanto parte do sistema quanto o “dentro”, posto que este é impensável sem aquele e vice-versa. Em contrapartida: “Se não há, pois, uma escritura inteiramente fonética é porquê não há *phoné* puramente fonética”. (Derrida, 1991b:36).

Justamente essa constatação dir-se-ia dissimulada pelo discurso lingüístico, sustentado que é pela concepção de *interioridade* absoluta da fala – e dependente, enquanto tal, da concepção de *exterioridade* absoluta da escritura. “Este logocentrismo, esta *época* da plena fala”, comenta Derrida (1999:53), “sempre colocou entre parênteses, *suspendeu*, reprimiu, por razões essenciais, toda reflexão livre sobre a origem e o estatuto da escritura, toda ciência da escritura que não fosse *tecnologia* e *história de uma técnica* apoiadas numa mitologia e numa metafórica da escritura natural”. É a própria integridade da lingüística enquanto discurso sobre a “plena fala” que se colocaria, assim, na dependência direta de uma domesticação essencial e permanente de *toda* escritura em escritura fonética, de uma interdição fundamental ao caráter *não-fonético* da escritura e da linguagem em geral.

E é exatamente à medida que a inversão da tradicional relação hierárquica entre fala e escritura viria ameaçar as fronteiras bem delimitadas entre o dentro e o fora, ao promover nada menos do que a *irrupção do fora no dentro*, rasurando, com isso, a origem segura do sentido no *logos*, que a mesma veio a ser considerada, como se viu, por Saussure, uma aberração, uma monstruosidade. As evidências de que o *todo* da língua não se deixaria reduzir ao “dentro-da-língua” estipulado pelo discurso lingüístico pareceriam mesmo pôr em xeque a legitimidade e o alcance da lingüística enquanto ciência *geral* da linguagem: “uma lingüística não é *geral* enquanto definir seu fora e seu dentro, a partir de modelos lingüísticos *determinados*”. (Derrida, 1999:52).

Derrida acredita divisar, e sem contradição, no próprio Saussure, os fundamentos dessa lingüística *descentrada* que seria a gramatologia tal como a imagina: “é justamente quando não lida expressamente com a escritura, justamente quando acreditou fechar o parêntese relativo a este problema”, declara (Derrida, 1999:53), “que Saussure libera o campo de uma gramatologia geral. Que não somente não mais seria excluída da lingüística geral, como também dominá-la-ia e nela a compreenderia”. E é nesse gesto de *abertura* da linguagem para além dos horizontes a que lhe havia confinado, na esteira da metafísica ocidental, o moderno discurso lingüístico, que Derrida (1999:53) haveria de reencontrar a escritura numa posição privilegiada: “percebe-se que o que havia sido desterrado, o errante proscrito da lingüística, nunca deixou de perseguir a linguagem como sua primeira e mais íntima possibilidade”; “algo

se escreve no discurso saussuriano, que nunca foi dito e que não é senão a própria escritura como origem da linguagem”. Vejamos em que sentido isso se daria.

“O essencial da língua”, afirmara Saussure (1972:14), logo no início do *Curso*, “é estranho ao caráter fônico do signo lingüístico”. Derrida (1999:52) enxerga nessa declaração o próprio “avesso da assertiva saussuriana denunciando as ‘ilusões da escritura’”, e, tomando-a como divisa, sai em busca de uma definição possível, perscrutando ainda o próprio Saussure, dessa *essência não-fonética* da língua de que aí se fala. Nessa empreitada, Derrida se volta, basicamente, para duas outras contradições importantes que julga encontrar no discurso saussuriano: (i) a tese saussuriana do *arbitrário* do signo lingüístico – ou seja, de sua *imotivação* fundamental – “deveria proibir a distinção radical entre signo lingüístico e signo gráfico” (Derrida, 1999:53-54); (ii) por outro lado, a constatação de Saussure (1972:139) de que “na língua só existem diferenças”, do caráter eminentemente *diferencial* da língua tanto em seu aspecto conceitual quanto material, haveria de contestar, igualmente, “a pretensa dependência natural do significante gráfico”. (Derrida, 1999:64).

Para Saussure (1972:137), aliás: “*Arbitrário e diferencial* são duas qualidades correlativas”. Dir-se-ia ambas apontarem para a essência não-fonética da língua a que visa Derrida, à medida justamente que parecem apontar para uma instância de linguagem *anterior* à própria redução metafísica da língua em *phoné*, *anterior* à separação entre um dentro e um fora da língua e às demais separações por ela implicadas, sobretudo aquela entre significante e significado.

“O que Saussure via sem vê-lo, sabia sem *poder* levá-lo em conta, seguindo nisto toda tradição da metafísica, é que um certo modelo de escritura impôs-se [...] como instrumento e técnica de representação de um sistema de língua”, afirma Derrida (1999: 52). “E que este movimento”, continua, “único em seu estilo, foi mesmo tão profundo que permitiu pensar, *na língua*, conceitos tais como os de signo, técnica, representação, língua”. Mas, se assim o é, se o *movimento* que instaura um dado modelo de escritura ao mesmo tempo distinto e subordinado a um dado sistema de língua – e que possibilita, assim, o próprio pensamento fono-logocêntrico – pôde ocorrer *na língua* como ressalta Derrida, então *a língua* de que aí se fala não apenas não se confunde com a língua reduzida em *phoné*, como é *anterior* a essa redução, configurando, além do mais, a própria *condição de possibilidade* dessa redução. Anterior à separação entre um dentro

e um fora da língua – entre fala e escritura, entre significado e significante, entre conteúdo e expressão, entre inteligível e sensível, etc. –, a instância de linguagem a que se refere Derrida caracterizar-se-ia, pois, por uma verdadeira *indistinção entre o dentro e o fora*.

A indistinção entre o dentro e o fora implica a própria rasura da origem do sentido no *logos*, sendo, enquanto tal, associada, como se viu, ao eventual privilégio da escritura sobre a fala – tomado como monstrosidade por Saussure. De acordo com esse raciocínio, somente a escritura seria capaz de transtornar os referidos limites, posto que o signo gráfico, por não possuir vínculo natural com o *logos* – contrariamente ao signo fônico, alegadamente *presente* a si mesmo – revelar-se-ia eminentemente *arbitrário* ou *imotivado* e *diferencial*. Ora, são justamente esses os atributos que haveriam de caracterizar, aos olhos de Derrida, a *língua* enquanto tal, em sua totalidade, anteriormente, pois, à sua redução em *phoné*. “Saussure é antes de mais nada aquele que colocou o *arbitrário* do signo e o *caráter diferencial* do signo como princípio da semiologia geral, particularmente da lingüística”, diz Derrida (1991b:41). “E os dois motivos – arbitrário e diferencial – são, como se sabe, aos seus olhos, inseparáveis”, continua. “Só pode haver arbitrário na medida em que o sistema de signos é constituído por diferenças, não por termos plenos. Os elementos da significação funcionam, não pela força compacta dos núcleos, mas pela rede de oposições que os distinguem e os relacionam uns aos outros”, conclui.

“A prática da língua ou do código, pressupondo um jogo de formas, sem substância determinada e invariável, pressupondo igualmente na prática desse jogo uma retenção e uma proteção das diferenças, um espaçamento e uma temporização, um jogo de rastros”, explica Derrida (1991b:48), “deve ser necessariamente uma espécie de escrita *avant la lettre*, uma arqui-escrita sem origem presente, sem arquia”. Ou ainda: “Não há significado que escape, mais cedo ou mais tarde, ao jogo das remessas significantes, que constitui a linguagem. O advento da escritura é o advento do jogo”. (Derrida, 1999:8); “a escritura é o jogo na linguagem”. (Derrida, 1999:61).

É nesse sentido que dir-se-ia Derrida divisar, na própria contramão do que chama de tradição da metafísica ocidental, a língua à imagem e semelhança da escritura, e não da fala, encontrando-se, aliás, a fala, nesse caso, *subsumida* pela própria escritura: “É preciso agora pensar a escritura como ao mesmo tempo mais exterior à fala, não sendo

sua ‘imagem’ ou seu ‘símbolo’ e, mais interior à fala que já é em si mesma uma escritura”, explica Derrida (1999:56). “Antes mesmo de ser ligado à incisão, à gravura, ao desenho ou à letra”, continua, “a um significante remetendo, em geral, a um significante por ele significado, o conceito de grafia implica, como possibilidade comum a todos os sistemas de significação, a instância do *rastro instituído*”.

Postula-se, em outras palavras, uma instância geral e superior de linguagem como “possibilidade comum a todos os sistemas de significação”, caracterizada, enquanto tal, por atributos tidos pela tradição do pensamento lingüístico como inerentes ao signo gráfico, à escritura – basicamente: o arbitrário ou imotivado e o diferencial, ou ainda: o *rastro instituído* – à qual, assim sendo, poder-se-ia chamar *lato sensu* de “escritura”. Esse procedimento de generalização do termo *escritura* no pensamento derridiano é assim sumarizado por Bennington (1996b:43): “Isolam-se primeiramente os traços que distinguem o conceito tradicional da escritura, mostra-se depois que esses elementos se aplicam tanto à fala, no seu conceito tradicional, como à escritura; justifica-se a manutenção do termo escritura para essa estrutura geral”.

“É evidente que não se trata de recorrer ao mesmo conceito de escritura e de derrubar simplesmente a dissimetria que pusemos em questão”, explica Derrida (1975: 35) a respeito. “Trata-se de produzir um novo conceito de escritura. Podemos chamá-lo *grama* ou *diferência* [*différance*]”:

[...] o jogo das diferenças supõe sínteses e repercussões que não permitem que, em nenhum momento, em nenhum sentido, um elemento esteja *presente* a si próprio e apenas remeta para si próprio. Quer se trate da ordem do discurso falado ou do discurso escrito, nenhum elemento pode funcionar como signo sem remeter para um outro elemento que em si próprio não está simplesmente presente. Este encadeamento faz com que cada “elemento” – fonema ou grafema – se constitua a partir da marca que existe nele dos outros elementos da cadeia ou do sistema. Este encadeamento, esta textura, é o *texto* que só se produz na transformação de um outro texto. Não há nada, nem nos elementos nem no sistema, que esteja simplesmente presente ou ausente num lugar. Há apenas, de parte a parte, diferenças e marcas de marcas. (Derrida, 1975:35-36).

É justamente, pois, a língua como “escritura” ou “arqui-escritura”: como “jogo” [*jeu*], “rastro” [*trace*], “texto” [*text*], “diferência” [*différance*] ou “grama” [*gramme*], o objeto, por assim dizer, da gramatologia derridiana, concebida como semiologia *descentrada*. “O grama é então o conceito mais geral da semiologia – que assim se torna gramatologia – e convém não apenas ao campo da escrita, em sentido estrito e clássico, mas também ao da lingüística”, explica Derrida (1975:36). “Ciência do ‘arbitrário do

signo’, ciência da imotivação do rastro, ciência da escritura antes da fala e na fala, a gramatologia desta forma abrangeria o mais vasto campo em cujo interior a lingüística desenharia por abstração seu espaço próprio”. (Derrida, 1999:62).

Isso posto, seria preciso reconhecer, como o faz Derrida, a impossibilidade fundamental de uma abordagem propriamente *científica* da escritura ou da arqui-escritura, ao menos nos termos em que o autor concebe a questão. Isso, por dois motivos básicos: (i) a arqui-escritura – ou o jogo, o rastro, o texto, a diferença, o grama – revelar-se-ia, por definição, refratária a todo e qualquer tipo de abordagem pretensamente objetiva ou positiva. Assim: “[o rastro] não é mais ideal que real, não mais inteligível que sensível, não mais uma significação transparente que uma energia opaca e *nenhum conceito da metafísica pode descrevê-lo*” (Derrida, 1999:80); ou: “Não se pode nunca expor senão aquilo que em certo momento pode tornar-se *presente*, manifesto, o que pode mostrar-se, apresentar-se como um presente [...]. [Sendo a diferença] aquilo que torna possível a apresentação do ente-presente, ela nunca se apresenta como tal” (Derrida, 1991b:36-37); (ii) a própria noção de *cientificidade*, tal como tradicionalmente concebida, em estreita relação com o par *logos/phoné*, haveria de ser posta em causa pela desconstrução gramatológica. Assim: “A ‘racionalidade’ [...] que comanda a escritura assim ampliada e radicalizada não é mais nascida de um *logos* e inaugura [...] a desconstrução de todas as significações que brotam da significação de *logos*” (Derrida, 1999:13); ou: “A gramatologia deve desconstruir tudo o que liga o conceito e as normas de *cientificidade* à onto-teologia, ao logocentrismo, ao fonologismo”. (Derrida, 1975:44).

“A constituição de uma ciência ou de uma filosofia da escritura é uma tarefa necessária e difícil”, declara Derrida (1999:118) a respeito. “Mas, chegando a estes limites e repetindo-os sem interrupção”, conclui, “um *pensamento* do rastro, da diferença ou da reserva deve também apontar para além do campo da *episteme*”. Discurso que necessariamente se volta para o modo como outros discursos vêm a se instituir *como ciências*, “a gramatologia indubitavelmente não é tanto uma outra ciência, uma nova disciplina encarregada de um novo conteúdo, de um novo domínio bem determinado” (Derrida, 1975:45); confundir-se-ia, antes, com uma instância de vigilância constante em relação ao que, nesses discursos, é tributário direto da tradição metafísica. “Podemos dizer *a priori* que em qualquer sistema de investigação semiótica

as pressuposições metafísicas coabitam com os motivos críticos”, enfatiza Derrida (1975:45).

Essa vigilância permanentemente desconstrutora pela qual então se vem a definir a gramatologia, caracterizar-se-ia, doravante, e indissociavelmente, tanto por seu escopo quanto por sua *forma*, por assim dizer. Em outras palavras, só se conceberia um pensamento *sobre* a diferença enquanto pensamento *da* ou *na* diferença. É assim que “a meditação paciente e a investigação rigorosa em volta do que ainda se denomina provisoriamente escritura” confundir-se-iam com “a errância de um pensamento fiel e atento ao mundo irreduzivelmente por vir que se anuncia no presente, para além da clausura do saber”. (Derrida, 1999:6).

Assumindo-se, enfim, como “pensamento”, além ou aquém da *episteme* – “*pensamento* é aqui para nós um nome perfeitamente neutro, um branco textual, o índice necessariamente indeterminado de uma época por vir da diferença” (Derrida, 1999:118) – a gramatologia desconstruir-se-ia a si mesma enquanto *discurso sobre*, enquanto *teoria*, filosófica ou científica, da escritura. “O descentramento necessário não pode ser um ato filosófico ou científico enquanto tal, já que aqui se trata de deslocar, pelo acesso a outro sistema ligando a fala e a escritura, as categorias fundadoras da língua e da gramática da *episteme*”, explica Derrida (1999:116). “A tendência natural da *teoria* – do que une a filosofia e a ciência na *episteme* – impelirá antes a tapar as brechas do que a forçar a clausura”, conclui o autor.

Contrapondo-se, assim, ao discurso teórico, qualquer que seja ele, tido por conivente com a tradição metafísica, a visada gramatológica então requerida por Derrida identificar-se-ia, antes, com a chamada “escritura poética”, aquilo mesmo que, na tradição de pensamento legada pelo romantismo alemão, afigura-se, como vimos, como a “antiteoria” por excelência. Dessa forma:

Era normal que o arrombamento fosse mais seguro e mais penetrante do lado da literatura e da escritura poética; normal também que solicitasse inicialmente e fizesse vacilar, como Nietzsche, a autoridade transcendental e a categoria mestra da *episteme*: o ser. Este é o sentido dos trabalhos de Fenollosa cuja influência sobre Pound e sua poética é sabida: esta poética irreduzivelmente gráfica era, com a de Mallarmé, a primeira ruptura da mais profunda tradição ocidental. A fascinação que o ideograma chinês exercia sobre a escritura de Pound adquire assim toda sua significação historial. (Derrida, 1999:116).

A medida da alegada subversividade da escritura literária ou poética em relação ao fono-logocentrismo da tradição ocidental correponderia, assim, à medida em que a mesma viesse a instituir-se como escritura, ou, antes, como *pura escritura*, “irredutivelmente gráfica”, *ideogramática, não-fonética, não-representacional* por definição. À literatura assim concebida, como *escritura-em-ato*, ao invés de apenas discurso *sobre*, reservar-se-ia o mérito de dismantelar o privilégio ocidental da “fala plena” sem incorrer, com isso, nas contradições que um tratamento estritamente teórico do problema haveria necessariamente de implicar. Ao pensamento gramatológico caberia, pois, emular a escritura poética nesse seu caráter alegadamente subversivo, rasurando, com isso, as próprias fronteiras bem delimitadas entre discurso teórico e discurso poético, entre filosofia e literatura.

Não estranha, pois, que na seqüência de textos como *Gramatologia* e *A voz e o fenômeno*, ambos forjados no que dir-se-ia, ainda, uma arquitetura teórica ou filosófica “clássica”, a obra de Derrida viesse a conformar-se, cada vez mais, e de modo coerente com os rumos tomados por seu próprio pensamento, à referida “poetização” do discurso teórico-filosófico acima mencionada. “A primeira perspectiva de Derrida nos anos 60, que foi a de seguir de perto os indícios de logocentrismo, de fonologismo, principalmente entre aqueles que se punham como estruturalistas, dá lugar, no correr dos anos, a uma estetização cada vez mais afirmada e animada pelo prazer de escrever”, explica Dosse (1994b:240) a respeito. “Esse prazer”, continua, “é o da inventividade literária e situa-se no centro das linhas de obstáculos, na própria transgressão dos limites”. Uma obra como *Glas* (1974) parece evidenciar sobremaneira o processo a que se refere Dosse: “aí se encontra a mesma perspectiva desconstrutiva do livro como unidade fechada que em Michel Butor, pela justaposição de tipografias diferentes, de colunas conjuntas mas que diferem por seu conteúdo”, ressalta Dosse (1994b:240). “Sem princípio, sem fim, sem história, sem personagens, *Glas* resulta, no essencial, de uma pesquisa formal que participa da aventura do *nouveau roman*”, conclui.

“O que resta, a partir do trabalho da desconstrução, é o primado da escrita”, afirma D’Agostini (2002:72) no mesmo sentido. “O trabalho da desconstrução não é um verdadeiro labor conceitual (embora de fato opere sobre conceitos)”, prossegue a autora, “mas acima de tudo *textual*”; e isso, em três sentidos básicos: (i) no “de que os seus objetos são os textos da tradição filosófica”; (ii) no “de que tais textos são considerados

como tais, na ‘ingênua’ evidência do que dizem (sem supor que eles expressem ou pretendam um ‘querer dizer’ interior e ulterior”); (iii) no “de que a própria desconstrução se efetua em escritura, em textualidade”. Quanto a esse último ponto, D’Agostini (2002:72) lembra que “Derrida apóia e radicaliza uma tendência já presente em Heidegger”, o qual, “na última fase do seu pensamento, havia chegado a fazer ‘poesia’ filosófica e a voltar-se sempre mais freqüentemente ao poetas”. Já Nietzsche, como nota D’Agostini, “havia previsto essa ultrapassagem na arte e havia preconizado o nascimento de ‘filósofos artistas’.”⁸⁰

Ninguém teria ido mais longe, contudo, nesse sentido, do que Derrida: “o que faz Derrida é uma filosofia ‘artística’ ou ‘literária’”, enfatiza D’Agostini. “Ele trabalha com os textos da tradição filosófica e com os próprios escritos pessoais”, continua a autora, “confiando-se em boa parte à casualidade da linguagem escrita, assim como o artista é em boa parte guiado pelas exigências da obra, da casualidade, ou melhor, da vontade suprapessoal da própria linguagem”. (D’Agostini, 2002:72). “Essa abertura para uma estética que se inspirou no programa mallarmeano”, conclui Dosse (1994b:38), “desemboca numa alteração confusa das fronteiras que delimitam as áreas da filosofia e da literatura”. Daí, aliás, dir-se-ia advirem tanto as acusações de falta de clareza e rigor do texto derridiano, quanto a alegação da impossibilidade de se parafraseá-lo ou resumilo impunemente.

2.2.18. Crítica e gramatologia

2.2.18.1. Isso posto, o que dizer de uma possível contribuição da gramatologia para a crítica literária? Ora, deparamo-nos, a esse respeito, com uma situação, ao que tudo indica, irresolutamente aporética: (a) Derrida confere à literatura um estatuto privilegiado, e, mesmo, sem paralelo no âmbito do projeto gramatológico de desconstrução do fono-logo-etnocentrismo ocidental, a ponto de instituir, em sua obra, a própria emulação da escritura literária ou poética pelo discurso teórico-filosófico; (b) isso, nos termos de que a “literatura” a que se vise então emular seja estritamente concebida em seu alegado caráter “irreduzivelmente gráfico”, ideogramático, não-fonético, não-representacional, em suma: em seu alegado caráter de *escritura plena*;

⁸⁰ Essa orientação “estetizante” da filosofia remontaria, em última instância, como já vimos, ao pensamento do primeiro romantismo alemão.

(c) enquanto tal, a escritura literária afigurar-se-ia, por definição, refratária a qualquer tipo de metadiscorso explicativo ou interpretativo, judicativo ou axiológico, como, tradicionalmente, o da crítica literária.

Num texto como “A palavra soprada” (Derrida, 2002b:107-147), Derrida deixa suficientemente clara sua convicção na impotência arraigada, por assim dizer, do discurso crítico em geral frente à alegada irredutibilidade da escritura literária. Voltando-se, então, às questões suscitadas pelos estudos que dedicam a “escritores loucos” como Hölderlin ou Artaud autores como Foucault, Blanchot e Laplanche, Derrida levanta o problema da redução da escritura literária no âmbito da tradição ocidental do *comentário*, em suas duas vertentes principais: a *clínica* e a *crítica* – a primeira, orientada para a “patologia”, a segunda, para a “obra”.

Orientado que está para o conhecimento da psiquê e seus distúrbios, o comentário clínico ou psicomédico caracterizar-se-ia por reduzir a obra a uma *expressão* pura e simples da patologia mental em questão, convertendo-a, assim, em mero *exemplo*. Dir-se-ia reconhecível, aliás, o modo pelo qual, na perspectiva da orientação expressiva ou autoral de estudo literário herdada do século XIX, as instâncias crítica e clínica tendem a se misturar e a se confundir numa pretensa *unidade*, em abordagens deterministas do tipo “o homem e a obra”, de acordo com as quais explicar-se-ia, por exemplo, os textos de um Hölderlin ou um Artaud pela “patologia mental” dos indivíduos Hölderlin e Artaud.

Interrogando-se “sobre a unidade problemática destes dois discursos” (Derrida, 2002b:108), Foucault, Blanchot e Laplanche teriam apontado, nos ensaios então considerados, para uma autonomia do discurso crítico frente à especificidade do discurso clínico, da *singularidade* da obra frente aos parâmetros da categorização psicomédica. Derrida (2002b:109), por sua vez, retruca que “hoje, de fato, se o comentário clínico e o comentário crítico reivindicam por toda a parte a sua autonomia, pretendem fazer-se respeitar um pelo outro, nem por isso deixam de ser cúmplices [...] na mesma abstração, no mesmo desconhecimento e na mesma violência”. Isso, nos seguintes termos:

A crítica (estética, literária, filosófica, etc.), no instante em que pretende proteger o sentido de um pensamento ou o valor de uma obra contra as reduções psicomédicas, chega por um caminho oposto ao mesmo resultado: *faz um exemplo*. Isto é, um *caso*. A obra ou a aventura de um pensamento vêm testemunhar, em exemplo, em martírio, sobre uma estrutura cuja permanência essencial se procura em primeiro lugar decifrar. Levar a sério,

para a crítica, e *fazer caso* do sentido ou do valor, é ler a essência no exemplo que cai nos parênteses fenomenológicos. Isto, segundo o gesto mais irreprimível do comentário, mais respeitador da singularidade selvagem do seu tema. (Derrida, 2002b:109).

A “violência” de que seriam cúmplices, para Derrida, tanto o discurso clínico quanto crítico, não é outro, como se vê, senão o da conversão da obra em *caso* ou *exemplo*, mesmo ou sobretudo quando, no âmbito do discurso crítico, o que se visa é a *singularidade* ou a *unicidade* da obra. Isso porque o “único” ou o “singular” é justamente o que dir-se-ia escapar às tentativas várias de lhe resgatar ou apreender, justamente aquilo que se vê submetido, no âmbito dessas tentativas, se não a uma redução de tipo psicomédico, a uma redução a algum tipo de estrutura ou categoria geral privilegiada pelo crítico em questão. É assim que Blanchot, por exemplo, no que concerne a Hölderlin, ao diminuir – explica Derrida (2002b:112) – “o campo do saber médico que não alcança a singularidade do acontecimento”, não se contenta, entretanto, em divisar o percurso de Hölderlin como o de uma individualidade auto-suficiente, mas insiste em tomá-lo por um “destino poético” impessoal, transcendental. “Deste modo”, enfatiza Derrida (2002b:112), “por mais que o saudemos, o único é realmente aquilo que desaparece”. A redução da redução clínica a que procede Blanchot equivaleria, em outras palavras, a *uma redução essencialista*.

A essa mesma redução essencialista Blanchot teria submetido Artaud ao convertê-lo em em testemunha de “uma essência universal do pensamento”, em “índice de uma estrutura transcendental”. (Derrida, 2002b:110). Nesses termos, Derrida (2002b:1109-110) permite-se afirmar: “O domínio que a psicopatologia, qualquer que seja o seu estilo, poderia obter do caso Artaud, supondo que atinja na sua leitura a séria profundidade de Blanchot, chegaria por fim à mesma *neutralização* desse ‘pobre M. Antonin Artaud’, cuja aventura total se torna, em *Le livre à venir*, exemplar”.

É na equivocidade, aliás, da idéia de *exemplo*, *exemplar* – o “exemplo-como-ilustração/derivação”, do discurso clínico, em aparente oposição ao “exemplo-como-paradigma”, do discurso crítico – que Derrida se apóia para declarar a cumplicidade entre crítica e clínica. “Poder-se-ia crer que, por definição, o único não pode ser o exemplo ou o caso de uma figura universal. Mas pode” – afirma Derrida (2002b:114). “Só aparentemente a exemplaridade contradiz a unicidade”, continua. “A equivocidade que se alberga na noção de exemplo é bem conhecida; é o recurso da cumplicidade entre

o discurso clínico e o crítico, entre aquele que reduz o sentido ou o valor e aquele que gostaria de os restaurar. É o que permite deste modo a Foucault concluir por sua conta: ‘Hölderlin ocupa um lugar único e exemplar’.”

Pelo “caso” que teriam feito de Artaud ou Hölderlin leituras como as de Foucault, Blanchot e Laplanche, Derrida esclarece que não se trata nem de condená-las, à maneira, diríamos, da estética idealista do romantismo alemão, em nome de uma metafísica da unicidade artística – “se parecemos inquietar-nos com o tratamento reservado ao único, não se deve pensar, reconheçam-no, que seja preciso, por precaução moral ou estética, proteger a existência subjetiva, a originalidade da obra ou a singularidade do belo contra as violências do conceito” (Derrida, 2002b:114) – nem, ao invés, de opor-lhes, pura e simplesmente, um outro comentário, pretensamente capaz de “reduzir o único, de o analisar, de o decompor quebrando-o ainda mais”. (Derrida, 2002b:114). A essas derrotas – declara, com efeito, Derrida – nenhum comentário pode escapar “sem correr o risco de se destruir a si próprio como comentário, exumando a unidade na qual se enraízam as diferenças (da loucura e da obra, da psiquê e do texto, do exemplo e da essência, etc...) que implicitamente suportam a crítica e a clínica”. (Derrida, 2002b:114-115). Tratar-se-ia, em outras palavras, de orientar-se para a própria *raiz*, para a própria *condição de possibilidade* das diferenças ou oposições que dir-se-iam suportar os comentários crítico e clínico, e que, enquanto tal, afigurar-se-ia irredutível a *qualquer* comentário, crítico ou clínico.

Este, aliás, para Derrida, o verdadeiro ensinamento de Artaud: o da *unidade anterior à dissociação*, irredutível a qualquer comentário:

Pois o que seus urros nos prometem [...] é, antes da loucura e da obra, o sentido de uma arte que não dá ocasião para obras, a existência de um artista que não é mais a via ou a experiência que dão acesso a outra coisa além delas próprias, de uma palavra que é corpo, de um corpo que é teatro, de um teatro que é texto, porque não está mais submetido a uma escritura mais antiga do que ele, a algum arquiteceto ou arquipalavra. (Derrida, 2002b:115).

A literatura seria, em suma, aquilo que não deixa *resto*. A escritura literária tal como Derrida a concebe não *remonta* a nada, não *remete* a nada a não ser a si própria: *escritura plena* – justo aquilo que num Mallarmé, num Pound, num Hölderlin resistiria à redução crítica. Também num Artaud, sobretudo num Artaud, insiste Derrida (2002b: 115): “Se Artaud resiste totalmente – e, cremo-lo, como ninguém mais o fizera antes – às exeges clínicas ou críticas, é porque na sua aventura (e com esta palavra designamos

uma totalidade anterior à separação da vida e da obra) é o *próprio* protesto contra a *própria* exemplificação”.

O *literário* ou *poético* confundir-se-ia, assim, com a própria *diferença* [*différance*]. “Ora a diferença – ou a diferença, com todas as modificações que se desnudaram em Artaud – só se pode pensar como tal para lá da metafísica, em direção à Diferença – ou à Duplicidade – de que fala Heidegger”. (Derrida, 2002b:146). Isso equivaleria a dizer que o *próprio* da literatura é irresolutamente inacessível à crítica literária, dado, como quer Derrida, o inevitável comprometimento de todo comentário crítico com a tradição da metafísica ocidental.⁸¹

Da concepção derridiana de literatura dir-se-ia, em suma, interditar, ou, no mínimo, desautorizar a atividade crítica tal como veio a se constituir ao longo do tempo no Ocidente. Não é difícil entrever, com efeito, a medida em que todos os paradigmas, ou orientações, da teoria crítica ocidental que até aqui divisamos pareceriam inequivocamente reduzir a “escritura literária”, a mero *exemplo* ou *ilustração* ou *manifestação* de uma determinada estrutura transcendental ou metafísica – no sentido derridiano do termo: (a) uma dada “realidade” a ser *imitada* pela obra, causando um dado “efeito” sobre seus leitores, no caso do paradigma mimético-pragmático, de filiação retoricista; (b) uma dada instância autoral, pré ou subtextual, a ser *expressa* pela obra, no caso do paradigma expressivo, de filiação romântica; (c) uma dada instância de linguagem, a ser *encarnada* autotelicamente pela obra, no caso do paradigma objetivo, de filiação modernista, neo-retoricista.

Isso posto, perguntar-se-ia pela viabilidade de um discurso crítico que, afastando-se deliberadamente dos caminhos então trilhados pela teoria crítica ocidental, tomasse para si o desafio de pensar a escritura literária em sua alegada irredutibilidade, sem, com isso, abrir mão das funções tradicionalmente associadas à atividade crítica, seja em relação à demanda pelo sentido, seja em relação à demanda pelo valor do texto literário. Uma tal questão haveria de desembocar, é certo, no percurso que dir-se-ia levar da gramatologia derridiana à chamada *análise textual* barthesiana – que dir-se-ia levar, em

⁸¹ “O próprio projeto de uma *krinein* não procede daquilo mesmo que se deixa ameaçar e pôr em questão à luz da reforma [*refonte*] ou, num termo mais mallarmeano, do revigoreamento [*retrempe*] literário? A ‘crítica literária’ como tal não pertence àquilo mesmo que discernimos sob o título de interpretação ontológica da mimesis ou de mimetologismo metafísico?” (Derrida, 1972:275).

outras palavras, do pensamento pós-estruturalista de Derrida à crítica literária pós-estruturalista do “segundo” Barthes.

2.2.19. Do texto ao Texto

2.2.19.1. Já no limiar dos anos 1970, Barthes reconhecia de bom grado a existência de uma ruptura fundamental no âmbito do conjunto de sua obra teórico-crítica, a saber, aquela que – em desconsideração ao que se poderia chamar sua fase “pré-estruturalista”, a do Barthes das *Mitologias* (1957) – caracterizaria a cisão desse conjunto em duas *perspectivas semiológicas* distintas, uma de orientação estruturalista, outra de orientação pós-estruturalista. Assim: “A ruptura, no que concerne à semiótica literária, é muito sensível e situa-se exatamente entre a *Introdução à análise estrutural da narrativa* e *S/Z*: estes dois textos correspondem, de fato, a duas semiologias”. (Barthes, 1995:144).

A *Introdução*, texto que se costuma tomar pela certidão de nascimento da moderna narratologia, ou “ciência da narrativa”, de filiação formalista-estruturalista, é de 1966; dele nos ocuparemos, em momento oportuno, no capítulo dedicado à Poética. *S/Z*, livro com que dir-se-ia Barthes ter revolucionado a crítica literária ocidental, é de 1970; com *S/Z*, passa-se a promulgar um certo *derridismo* em Barthes. “A partir de *S/Z*, é toda a problemática desconstrucionista derridiana que está influenciando Barthes em sua preocupação de pluralizar, de exacerbar as diferenças, de as fazer atuar fora do significado num infinito em que elas se dissolvem para dar lugar ao ‘branco da escritura’”, pondera, por exemplo, Dosse (1994b:77). Reconhecer-se-ia, assim, “toda a trama derridiana no interior do novo discurso barthesiano desse momento culminante”. (Dosse, 1994b:77). Isso posto, o que dizer dos *limites* desse alegado deridismo barthesiano?

É sintomático, diríamos, que as referências pessoais de Barthes a Derrida afigurem-se invariavelmente genéricas, se não mesmo inequivocamente superficiais, do tipo: “ele desequilibrou a estrutura, abriu o signo” (Barthes, 2004a:169), a influência derridiana sendo quase sempre remetida a um “nós” tido por tácito, espécie de leitor coletivo a que Barthes parece automaticamente recorrer em se tratando do referido autor: “para nós, ele é *aquela que puxou o fio da meada*”; “nós lhe devemos palavras novas, palavras ativas...” (Barthes, 2004a:169); “...tudo o que devo a Derrida e que

outros além de mim também lhe devem...” (Barthes, 1995:148). É como se o próprio Derrida de alguma forma lhe escapasse: “não sou da geração de Derrida e, provavelmente, nem da de seus leitores”, admitiria, com efeito, Barthes (2004a:168). Dir-se-ia, em suma, que Barthes menos *leu*, de fato, Derrida, do que *absorveu-lhe* indiretamente em meio à atmosfera intelectual pós-1968.

Não havendo, assim, nada como um percurso em linha reta de Derrida ao Barthes de *S/Z*, qual a *mediação*, afinal, entre eles, então responsável pelo alegado derridismo barthesiano? “Se *S/Z* é um livro importante para mim, é porque creio que aí, efetivamente, operei uma mutação, consegui uma certa mutação no que me diz respeito”, testemunha Barthes (1995:150). “De onde é que veio essa mutação? Uma vez mais veio dos outros [...]: foi porque à minha volta havia pesquisadores ‘formuladores’ que eram Derrida, Sollers, Kristeva (sempre os mesmos, é claro), e que ensinaram coisas, que me abriram os olhos, que me persuadiram”. (Barthes, 1995:150). Ora, é sintomático, diríamos uma vez mais, que no discurso barthesiano o nome de Derrida afigure-se quase sempre indissociável dos nomes de Sollers e Kristeva, configurando, com eles, uma espécie de referência *em bloco*. Evidencia-se, na verdade, com isso, uma interlocução não com o próprio Derrida – a qual, insistimos, parece nunca ter havido em se tratando de Barthes – mas com o pensamento do grupo reunido em torno da famosa revista vanguardista *Tel Quel*, capitaneado por Sollers e Kristeva, integrado pelo próprio Barthes, e com o qual eventualmente colaborou Derrida, sem que em nenhum momento tenha *aderido* ao mesmo. Se há, pois, um derridismo em Barthes, trata-se de um derridismo, por assim dizer, *telqueliano*.

“A reorientação ou refundição do estruturalismo em curso a partir de 1967, acentuada e consolidada pela contestação de 68, encontra na revista vanguardista *Tel Quel* um lugar privilegiado de expressão. É nela que as teses derridianas de desconstrução atingem o máximo de público”, observa Dosse a respeito (1994b:185). Em meio a esse referido público, destacar-se-ia, com efeito, Julia Kristeva, que, mais do que simples mediadora entre as “teses derridianas” e Barthes, foi quem verdadeiramente delineou as diretrizes teóricas de que partiria um livro como *S/Z*, a ponto de Dosse (1994b:73) afirmar que “Kristeva gerou o segundo Barthes”. O alegado derridismo barthesiano revelar-se-ia, pois, antes de mais nada, um *kristevismo*. Isso é tão mais importante quando se aquilata a medida em que o programa semiótico de Kristeva

deliberadamente se afasta do desconstrucionismo derridiano, levando junto o “novo” Barthes.

2.2.19.2. Barthes nos oferece, a propósito, uma das mais bem acabadas sínteses conceituais desse programa, difuso por natureza, no verbete “Texto” que escreveu em 1973 para a *Encyclopaedia Universalis*, ao qual, em vista de nossos propósitos, tomaremos, por ora, como guia. O referido verbete inicia-se pela menção a uma “acepção clássica” de texto – “tecido das palavras inseridas na obra e organizadas de tal modo que imponham um sentido estável e, tanto quanto possível, único” (Barthes, 2004b:261) – a qual faria parte, de um ponto de vista epistemológico, “de um conjunto conceitual cujo centro é o signo”. (Barthes, 2004b:261). “A noção de texto implica que a mensagem escrita está articulada como signo”, explica Barthes (2004b:262-263): “de um lado o significante (materialidade das letras e de seu encadeamento em palavras, em frases, em parágrafos, em capítulos), e de outro lado o significado, sentido ao mesmo tempo original, unívoco e definitivo, determinado pela correção dos signos que o veiculam”. E ainda: “O signo clássico é uma unidade fechada, cujo fechamento *detém* o sentido, impede-o de tremer, de desdobrar-se, de divagar; o mesmo se diga do texto clássico” (Barthes, 2004b:263); “essa concepção do texto (concepção clássica, institucional, corrente) está, evidentemente, ligada a uma metafísica, a da verdade”. (Barthes, 2004b:264).

Barthes fala, em contrapartida, de uma “crise do signo” – e, por extensão, do texto clássico. “Começa-se a saber agora que o signo é um conceito histórico, um artefato analítico (e mesmo ideológico), sabe-se que há uma civilização do signo, que é a de nosso Ocidente”. (Barthes, 2004b:262). A crise em questão teria sido deflagrada pela moderna lingüística estrutural, a qual, não obstante, desempenharia, nesse sentido, uma função ambígua ou ambivalente. Por um lado: “a lingüística (estrutural) consagrou cientificamente o conceito de signo (articulado em significante e significado) e pode ser considerada como a consecução triunfal de uma metafísica do sentido”; por outro lado: “obrigaria a deslocar, a desconstruir e a subverter o aparato da significação”, tendo sido “no apogeu da lingüística estrutural (por volta de 1960) que novos pesquisadores, muitas vezes oriundos da própria lingüística, começaram a enunciar uma crítica do signo e uma nova teoria do texto”. (Barthes, 2004b:264-265). A nova concepção de

texto a que então se refere Barthes, “muito mais próxima da retórica que da filologia”, pecaria, contudo, segundo o autor, por encontrar-se “submetida aos princípios da ciência positiva”, deixando, assim, de configurar uma verdadeira “mutação epistemológica” – a qual deveria ser buscada, dessa forma, em outro lugar. (Barthes, 2004b:267).

Não estranharia, é certo, se isso tudo, tal como até aqui Barthes nos apresenta a questão, viesse a assumir-se como uma espécie de paráfrase livre da reflexão gramatológica de Derrida, com todas as habituais etapas que um tal exercício pareceria normalmente ensejar: (i) delineamento de um discurso dito metafísico sobre a língua, o signo, etc; (ii) reconhecimento de uma crise dessa metafísica, bem como do papel alegadamente ambíguo da lingüística estrutural nesse sentido; (iii) declaração de uma insuficiência fundamental do discurso lingüístico ou semiótico tal como então se apresenta, apontando para a necessidade de um extrapolamento, nesse sentido, em direção a uma *nova* abordagem do problema. Em nenhum momento desse percurso, contudo, o nome de Derrida é explicitamente citado. Além do mais, a “mutação epistemológica” a que visa Barthes é então por ele identificada junto a um programa específico, associado a uma grade teórica bem particular, estranha, por princípio, ao programa desconstrutivo-gramatológico derridiano. “Esta [a mutação] começa quando os adquiridos da lingüística e da semiologia são deliberadamente colocados (relativizados: destruídos-reconstruídos) num novo campo de referência”, explica Barthes (204:267), “essencialmente definido pela intercomunicação de duas epistemes diferentes: o materialismo dialético e a psicanálise. São a referência materialista-dialética (Marx, Engels, Lênin, Mao) e a referência freudiana (Freud, Lacan) que permitem, seguramente, detectar os confins da nova teoria do texto”.

Essa “nova teoria do texto” de base materialista-dialética-freudiana remonta à *Tel Quel*, e não a Derrida. A nova definição de texto por ela implicada “foi elaborada, para fins epistemológicos, principalmente por Julia Kristeva”, afirma Barthes (2004b:269), citando, na seqüência, a autora;⁸² “é a Julia Kristeva”, acrescenta Barthes, “que se devem os principais conceitos teóricos implicitamente presentes nessa definição: práticas significantes, produtividade, significância, fenotexto e genotexto,

⁸² “Definimos o Texto como um aparato translingüístico que redistribui a ordem da língua estabelecendo a relação de uma fala comunicativa em vista da informação direta com diferentes enunciados anteriores ou sincrônicos.” (Kristeva *apud* Barthes, 2004b:269).

intertextualidade”. Barthes se volta então a cada um de tais conceitos, individualmente, à guisa de um glossário.

Ressaltando que “ninguém pode pretender reduzir a comunicação à simplicidade do esquema clássico postulado pela lingüística: emissor, canal, receptor, salvo se baseando implicitamente numa metafísica clássica do sujeito ou num empirismo cuja ‘ingenuidade’ (às vezes agressiva) é também metafísica”, Barthes (2004b:270) explica que “a noção de prática significante devolve à linguagem sua energia ativa”: a própria idéia de *prática* significante “quer dizer que a significação não ocorre no nível de uma abstração (a língua), conforme postulado por Saussure, mas ao sabor de uma operação, de um trabalho no qual se investem ao mesmo tempo e num único movimento o debate entre o sujeito e o Outro e o contexto social”.

Opor-se-ia aí, com efeito, para Kristeva, uma noção de língua como *trabalho* à concepção tradicional de língua como mero *instrumento* de comunicação: “Fazer da língua um trabalho – poein –, laborar sobre a *materialidade* do que, para a sociedade, é um meio de contato e de compreensão, não é distanciar-se de saída da língua?” – perguntava-se, de fato, a autora, logo no início de sua *Introdução à semanálise* (1969). (Cf. Kristeva, 2005:9). Essa oposição restará fundamental para o programa semiótico kristeviano e para o conceito de *texto* por ele implicado.

“O texto é uma produtividade”, declara Barthes (2004b:271) a respeito. Ser uma *produtividade* significa não ser mais um *produto*, como na concepção tradicional de texto. Não mais uma estrutura, mas uma *estruturacão*; não mais um enunciado, mas uma *enunciação*. “[O texto] desconstrói a língua de comunicação, de representação ou de expressão”, explica Barthes (2004b:271), “e reconstrói uma outra língua, volumosa, sem fundo nem superfície, pois seu espaço não é o da figura, do quadro, da moldura, mas o espaço estereográfico, do jogo combinatório, infinito assim que saia dos limites da comunicação corrente (submetida à opinião, à *doxa*) e da verossimilhança narrativa ou discursiva”. Ou, como queria a própria Kristeva (2005:10):

Mergulhado na língua, o *texto* é, por conseguinte, o que ela tem de mais estranho: aquilo que a questiona, aquilo que a transforma, aquilo que a descola de seu inconsciente e do automatismo de seu desenvolvimento habitual. Assim, sem estar na origem da linguagem e eliminando a própria questão da origem, o *texto* (poético, literário ou outro) escava na superfície da palavra uma vertical, onde se buscam os modelos dessa *significância* que a linguagem representativa e comunicativa *não recita*, mesmo se os marca. Essa vertical, o texto a atinge à força de trabalhar o *significante*: a imagem

sonora que Saussure vê envolver o sentido, um significante que devemos pensar aqui também no sentido que lhe deu a análise lacaniana.

Nesse sentido, o texto-productividade equivaleria ao próprio significante *liberto de todo significado* – em oposição, justamente, ao texto-comunicação, no qual dir-se-ia o significante apagar-se frente a um significado unívoco. Esse significante liberto remeteria antes a uma *significância* do que a um significado: “Designaremos por *significância* esse *trabalho* de diferenciação, estratificação e confronto que se pratica na língua e que deposita sobre a linha do sujeito falante uma cadeia significativa comunicativa e gramaticalmente estruturada”. (Kristeva, 2005:11). “Com mais razão, quando o texto é lido (ou escrito) como um jogo móvel de significantes, sem referência possível a um ou a vários significados fixos”, observa Barthes (2004b:273), “torna-se necessário distinguir bem a significação, que pertence ao plano do produto, do enunciado, da comunicação, e o trabalho significativo, que, por sua vez, pertence ao plano da produção, da enunciação, da simbolização: é esse trabalho que se chama *significância*”.

O texto-como-prática-significante de Kristeva impor-se-ia, assim, contra todo e qualquer tipo de estabilização semântica: “o texto cria para si uma zona de multiplicidade de marcas e de intervalos cuja inscrição não-centrada põe em prática uma polivalência sem unidade possível”. (Kristeva, 2005:13). “Esse significante (que não é mais *um* desde que não depende mais de *um sentido*) textual é uma rede de diferença” (Kristeva, 2005:14), rede essa que, por definição, ver-se-ia definitivamente desvincilhada do “tríplice nó” do *um*, do *exterior* e do *outro* – portanto, de todo caráter *expressivo, representacional e comunicativo/pragmático*.

Isso pareceria desautorizar, é certo, todo tipo de abordagem textual que viesse a reduzir o que então se chama texto, seja a um “autor”, seja a uma “realidade”, seja a um “efeito”. Mas não é só: desautorizaria igualmente toda e qualquer redução da alegada produtividade textual a um *objeto de linguagem*, a uma *estrutura*. Ora, é toda a tradição da crítica literária ocidental, em suas orientações e paradigmas diversos, que ver-se-ia, então, desautorizada.

“A particularidade do *texto*, assim designado, separa-o radicalmente da noção de *obra literária* instalada por uma interpretação expressionista e fenomenológica, facilmente populista, surda e cega ao registro dos estratos diferenciados e confrontados

no significante folhado – multiplicado – da língua”, declara, com efeito, Kristeva (2005: 19). “Atribuir a um texto uma significação única e de algum modo canônica”, diz-nos Barthes (2004b:272), “é o que se esforçam por fazer em detalhes a filologia e de modo geral a crítica de interpretação, que procura demonstrar que o texto possui um significado global e secreto, variável segundo as doutrinas: sentido biográfico para a crítica psicanalítica, projeto para a crítica existencial, sentido histórico para a crítica marxista, etc”. Kristeva novamente:

[...] a ciência literária, solidária à atitude de consumo com respeito à produção textual na sociedade de troca, assimila a *produção* semiótica a um enunciado, recusa conhecê-la no processo de sua produtividade e lhe impõe a conformidade com um objeto verídico (tal é a atitude filosófica convencional que apresenta a literatura como expressão do real), ou com uma forma gramatical objetiva (tal é a atitude ideológica moderna que apresenta a literatura como uma estrutura lingüística fechada). (Kristeva, 2005:135).

Toda a diversidade de perspectivas da teoria crítica ocidental encontrar-se-ia, pois, segundo Kristeva, subsumida pelo que a autora chama de “semiótica clássica”, portanto irreversivelmente comprometida com uma metafísica do sentido. O pensamento da significância proposto pela autora correponderia, por sua vez, ao desenlace de todo um processo de questionamento da tradição logocêntrica ocidental, o qual Kristeva não hesita em associar ao trabalho de Derrida:

Foi preciso o longo desenvolvimento da ciência do discurso, das leis de suas permutações e de suas anulações; foi necessária uma longa meditação sobre os princípios e os limites do *Logos* enquanto modelo-padrão do sistema de comunicação de sentido (de valor), para que hoje se pudesse colocar o *conceito* desse *trabalho que não quer dizer nada*, dessa produção muda, mas marcante e transformadora, anterior ao *dizer* circular, à comunicação, à troca, ao sentido. Um conceito que se forma na leitura de textos, por exemplo, como os de J. Derrida quando escreve *traço*, *grama*, *différance* ou *escritura avant la lettre* ao criticar o *signo* e o *sentido*. (Kristeva, 2005:43).

Ora, vimos como a reflexão derridiana sobre o *traço*, o *grama*, a *différance* ou a *escritura avant la lettre* a que então se refere Kristeva ao mesmo tempo que dir-se-ia impulsionada pelo programa específico de uma *ciência* da escritura acaba por paradoxalmente desembocar na constatação da impossibilidade de uma apreensão científica da escritura – do *traço*, do *grama*, da *différance*. Em outras palavras, a desconstrução do pensamento lingüístico/semiótico impulsionada pelo programa de uma gramatologia como lingüística ou semiótica descentrada desemboca na redução da gramatologia em desconstrução do pensamento lingüístico/semiótico. Kristeva não se

contenta, por certo, em permanecer nessa dimensão puramente desconstrutiva a que dir-se-ia fadado o programa gramatológico, retomando, em seus escritos, por sua conta e risco, o empreendimento de uma nova *teoria* semiótica, espécie de ciência “pós-metafísica”, por assim dizer.⁸³

“Todo o problema da semiótica atual parece-nos estar aí”, declarava, então Kristeva (2005:42-43): “continuar a formalizar os sistemas semióticos do ponto de vista da *comunicação* [...] ou, então, abrir no interior da problemática da comunicação [...] essa outra cena, que é a produção do sentido anterior ao sentido”. Essa “produção do sentido anterior ao sentido” seria o próprio *grama* derridiano, a *arqui-escritura*, ou, para usar o termo escolhido por Kristeva, a *significância*. Afastando-se, contudo, da orientação derridiana, Kristeva (2005:43) afirma que “esse novo conceito não deixa de suscitar uma nova problemática científica”. Ainda mais longe, como que em resposta a Derrida: “o texto evita censurar a exploração *científica* da infinidade significante, censura essa sustentada simultaneamente por uma atitude estética e por um realismo ingênuo”. (Kristeva, 2005:18). “Em outros termos”, conclui Kristeva (2005:43), “tratar-se-ia de construir uma *nova ciência* depois de haver definido um novo objeto: o *trabalho* como prática semiótica diferente da troca”.

A essa nova ciência Kristeva chama *semanálise*; a ela caberia desenvolver os meios de se divisar e apreender *no texto* aquilo que, por definição, seria indivisível e inapreensível: a significância. “A *semanálise*, que estudará no *texto* a significância e seus tipos”, explica, com efeito, a autora (Kristeva, 2005:11), “terá, pois, de atravessar o significante com o sujeito e o signo, assim como a organização gramatical do discurso, para atingir essa zona onde se congregam os *germes* do que *significará* na presença da língua”.

Os instrumentos convencionais das chamadas ciências da linguagem revelar-se-iam, evidentemente, inaptos para essa tarefa. “Significância desperta a idéia de um trabalho infinito (do significante em si mesmo)”, lembra Barthes (2004b:278): “o texto

⁸³ Na entrevista que fizera com Derrida em 1968 – portanto, no ano seguinte à publicação da *Gramatologia* e no ano anterior à publicação de *Introdução à semanálise* –, incluída em *Posições* sob o título de “Semiologia e Gramatologia”, Kristeva sugere o desenvolvimento da gramatologia como uma nova semiologia que, afastando-se da lingüística, aproximar-se-ia de um formalismo matemático; Derrida, como era de se esperar, recebe com ceticismo a idéia, ressaltando o vínculo metafísico do pensamento matemático, a ser, também ele, desconstruído: “o progresso efetivo da notação matemática anda a par da desconstrução da metafísica, com a renovação profunda da própria matemática e do conceito de ciência de que ela sempre foi o modelo”. (Derrida, 1975:44).

já não pode, portanto, coincidir exatamente (ou de direito) com as unidades lingüísticas ou retóricas reconhecidas até o momento pelas ciências da linguagem, e cujo recorte implicava a idéia de uma estrutura finita”. Ao dizê-lo, Barthes fazia eco, uma vez mais, a Kristeva (2005:19-20):

Uma descrição positivista da gramaticalidade (sintática ou semântica), ou da agramaticalidade, não será suficiente para definir a especificidade do texto tal como é lido aqui. Seu estudo dependerá de uma análise do ato significante – de um questionamento das próprias categorias da gramaticalidade – e não poderá pretender fornecer um sistema de regras formais que acabariam por encobrir totalmente o trabalho da significância. Este trabalho é sempre um a mais que excede as regras do discurso comunicativo e como tal *insiste* na presença da fórmula textual. O texto [...] é *aquilo* que se deixa ler através da particularidade dessa conjunção de diferentes estratos da significância presente na língua [...]. Equivale a dizer que é uma prática complexa, cujos grafos devem ser apreendidos por uma *teoria* do ato significante específico que se representa através da língua, e é unicamente nessa medida que a ciência do texto tem qualquer coisa a ver com a descrição lingüística.

Kristeva vai buscar junto à teoria freudiana da lógica do sonho – segundo a qual o trabalho psíquico na formação do sonho dividir-se-ia em: (a) produção dos pensamentos do sonho; (b) transformação desses pensamentos no conteúdo do sonho – um direcionamento viável para o tipo de análise que então vislumbra: “o texto propõe à semiótica uma problemática que atravessa a opacidade de um objeto significante *produto*, e *condensa* no produto (no *corpus* lingüístico presente) um duplo processo de produção e de transformação de sentido”, explica a autora (Kristeva, 2005:28). “É neste ponto da teorização semiótica que a ciência psicanalítica intervém para dar uma conceitualização capaz de apreender a figurabilidade na língua através do figurado”, conclui.⁸⁴

Tomar a escritura/significância como uma *figurabilidade* e o texto-como-ato-significante tanto como uma *condensação*, uma *atualização* ou uma *materialização*, por assim dizer, dessa figurabilidade, quanto como uma *via de acesso* a essa figurabilidade, teria sido a grande originalidade do programa semiótico kristeviano. Dir-se-ia mesmo, à primeira vista, que, com isso, Kristeva consegue operacionalizar um conceito – o próprio conceito do *grama*, da *arqui-escritura*, da *différance* – que em Derrida conservara seu caráter de inefabilidade. O esforço de Kristeva em tornar tão precisa

⁸⁴ Dosse (1994b:84) afirma que justo por sua adesão ao discurso psicanalítico, Kristeva “separa-se do desconstrucionismo absoluto de Derrida, apesar deste ter sido decisivo em sua crítica do signo”.

quanto possível essa operacionalização desembocaria na formulação do par conceitual-metodológico *genotexto* e *fenotexto*.

A terminologia, como ressalta Kristeva (1975:247), é tomada de empréstimo junto aos lingüistas russos Saumjam e Soboleva; Kristeva afirma aí introduzir um “suplemento” advindo da teoria freudiana do sonho. O genotexto, na acepção que lhe confere a autora, corresponderia a um estado do funcionamento da significância *teoricamente reconstruído* por meio da análise da manifestação da significância no fenotexto – que estaria, pois, para o genotexto, como o figurado para a figurabilidade. Como lembra Dosse (1994b:29), a relação entre genotexto e fenotexto emularia, num plano lingüístico, a mesma relação, no plano biológico, entre *genótipo* e *fenótipo* – ou seja, entre a composição genética de um indivíduo, por um lado, e a *manifestação visível* ou *detectável* dessa composição, por outro –, permitindo explicar “que o texto é, de fato, um fenótipo que se ordena segundo certos processos quase pulsionais a um genótipo”. Nessa perspectiva, denominar-se-ia *texto* “toda prática da linguagem de tal ordem que as operações do genotexto sejam expostas no fenotexto, procurando o fenotexto representar o genotexto e incitando o leitor a reconstruir a significância”. (Kristeva, 1975:248). O *objeto* da semanálise seria, assim, de acordo com Barthes (2004b:286), justamente “a *intersecção* do fenotexto e do genotexto; essa intersecção constitui o que se chama, na esteira dos pós-formalistas russos e de Kristeva, um ‘ideologema’, conceito que permite articular o texto com o intertexto e ‘pensá-lo nos textos da sociedade e da história’.”⁸⁵

A análise dessa *irrupção* do genotexto no fenotexto sob a forma de um ideologema não constituiria, contudo, nesse âmbito, algo puramente descritivo ou imparcial. Isso porque ainda que não tenha restringido seu conceito de texto ao chamado texto literário – e dir-se-ia mesmo que, num sentido importante, o “texto” kristeviano destitui a própria idéia de literatura: “Para a semiótica, a literatura não existe” (Kristeva, 2005:45) –, Kristeva nem por isso deixou de tomar a literatura estritamente concebida como *prática semiótica particular* como “detentora da vantagem de tornar mais apreensível que outras [práticas semióticas] aquela problemática da produção de sentido

⁸⁵ “O recorte de uma dada organização textual (de uma prática semiótica) com os enunciados (seqüências) que assimila no seu espaço ou a que reenvia no espaço dos textos (práticas semióticas) exteriores será chamado um *ideologema*. O ideologema é essa função intertextual que pode ler-se ‘materializada’ nos diferentes níveis da estrutura de cada texto, e que se estende ao longo do seu trajeto dando-lhe as coordenadas históricas e sociais”. (Kristeva, 1977:38).

que uma semiótica nova se coloca”. (Kristeva, 2005:45). E ainda que tenha dito que “todo texto *literário* pode ser encarado como produtividade”, Kristeva tinha em mente, no que se refere à *semanálise*, sobretudo certos “textos modernos que, em suas próprias estruturas, pensam-se como produção irredutível à representação (Joyce, Mallarmé, Lautréamont, Roussel)”. (Kristeva, 2005:46). Em suma: “O conceito de texto será aplicado, portanto, sobretudo a certa literatura dita moderna, em ruptura com o código da representação clássica, e também a textos antigos que, inconscientemente e de maneira menos insistente, praticam essa *transposição* do genotexto para o fenotexto”. (Kristeva, 1975:248).

Ora, o que vemos aí então erigir-se é nada menos do que um novo critério ou parâmetro *axiológico* de acordo com o qual avaliar-se uma obra literária – algo que, obviamente, não passou despercebido a Barthes. “Entende-se bem, a partir daí”, diz-nos, a propósito, o autor, “que o texto é um conceito científico (ou pelo menos epistemológico) e ao mesmo tempo um valor crítico, permitindo uma avaliação das obras em função do grau de intensidade da significância que há nelas”. Em outras palavras, se todo fenotexto afigura-se como uma atualização ou materialização do genotexto, observar-se-iam níveis diversos desse processo, afigurando-se tão mais valorosa uma obra quanto mais seu fenotexto refletisse o genotexto naquilo mesmo que ele alegadamente tem de característico: sua *indecidibilidade semântica*.

É assim que o privilégio atribuído pela teoria do texto às obras da modernidade – de Lautréamont a Sollers – afigurar-se-ia duplo, ressalta Barthes (2004b:280): (a) “esses textos são exemplares porque apresentam (num estado nunca atingido antes) ‘o trabalho da *semiosis* na linguagem e com o sujeito’”; (b) “e porque constituem uma reivindicação de fato contra as injunções da ideologia tradicional do sentido (‘verossimilhança’, ‘legibilidade’, ‘expressividade’ de um sujeito imaginário, imaginário porque constituído como ‘pessoa’, etc.)”. Nessa perspectiva, uma obra antiga, ou “não-moderna”, valorizar-se-ia apenas à medida que, também nela, fosse possível, nas palavras de Barthes, “encontrar *texto*”.

2.2.19.3. Essa, portanto, a grade axiológica do “segundo” Barthes, formatada pelo autor, em *S/Z*, na célebre dicotomia entre texto clássico, ou *legível*, por um lado, e texto moderno, ou *escrevível*, por outro – o primeiro preterido em nome do segundo. “Nossa

avaliação só pode estar ligada a uma prática, e essa prática é a da escritura. Há, de um lado, o que é possível escrever e, do outro, o que já não é possível escrever”, especifica, com efeito, Barthes (1992:38). “O que a avaliação encontra é este valor: aquilo que pode ser, hoje, escrito (re-escrito): o *escrevível*. [...] Diante do texto *escrevível* ergue-se seu contravalor, seu valor negativo, reativo: aquilo que pode ser lido, mas não escrito: o *legível*. Chamaremos clássico a todo texto legível”.

A descrição que Barthes oferece do texto dito *escrevível* deixa entrever a medida em que o mesmo encarnaria exemplarmente a própria dimensão da significância genotextual. Assim:

Nesse texto ideal, as redes são múltiplas e se entrelaçam, sem que nenhuma possa dominar as outras; este texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível; nele penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada principal; os códigos que mobiliza perfilam-se *a perder de vista*, eles não são dedutíveis (o sentido, nesse texto, nunca é submetido a um princípio de decisão, e sim por lance de dados); os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto absolutamente plural, mas seu número nunca é limitado, sua medida é o infinito da linguagem. (Barthes, 1992:39-40).

De acordo com a axiologia que aí se desenha, dir-se-ia tanto melhor um texto quanto mais *escrevível* venha a revelar-se, isto é, quanto mais seu fenotexto possa ser tomado como a expressão sem arestas da própria significância genotextual, naquilo mesmo que diz-se melhor caracterizá-la: sua alegada indecidibilidade semântica.⁸⁶ Essa a grande baliza crítica da chamada “análise textual” barthesiana, de que *S/Z* seria a expressão mais bem acabada.

O próprio fato de que nessa obra Barthes tenha se voltado para um texto “clássico”, dito legível – a novela *Sarrasine*, de Balzac – parece reforçar a idéia, sustentada tanto por Kristeva quanto por ele, de que a *textualidade* não seria atributo exclusivo dos textos literários modernistas. “Uma obra clássica (Flaubert, Proust e – por que não? – Bossuet) pode comportar planos ou fragmentos de escritura”, afirma Barthes (2004b:280). “No fundo, a literatura clássica, legível, mesmo quando é

⁸⁶ Parece-nos inevitável, a esse respeito, a analogia com a teoria crítica bakhtiniana, sobretudo quando se pensa na influência decisiva de Bakhtin sobre Kristeva e, por extensão, sobre Barthes. A tomar o caráter irredutivelmente *dialógico* da linguagem como uma espécie de “genotexto” em Bakhtin, explicar-se-ia, da seguinte maneira, a axiologia bakhtiniana que privilegia o romance dito *polifônico* de um Dostoiévski – caracterizado pela ausência de uma consciência narrativa unificante frente à variedade das vozes das personagens – em detrimento do romance dito *monológico* de um Tolstói: o “fenotexto” dostoiévskiano, por assim dizer, encarnaria com o mínimo de arestas possível o genotexto bakhtiniano, donde o valor de Dostoiévski para Bakhtin. Cf. Bakhtin (1997). Cf., além do mais, Kristeva (2005:65-95) sobre Bakhtin.

extremamente conservadora em suas formas e conteúdos, é uma literatura paragramática, carnavalesca; é contraditória por estatuto, por estrutura, servil e contestária ao mesmo tempo”. (Barthes, 1995:158-159).

Este, pois, o programa crítico de *S/Z*: “O que tentei mostrar é que esta novela [*Sarrasine*] pertence a uma categoria de elevada qualidade, em que uma narrativa põe a si própria em jogo, na qual se põe em causa e em representação enquanto narrativa”. (Barthes, 1995:102). Como se trata, nesse caso, de fazer o que Barthes chama de explorar a *pluralidade* textual – “Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos embasado, mais ou menos livre), é, ao contrário, estimar de que plural é feito” (Barthes, 1992:39) – torna-se mister “renunciar a estruturar esse texto em grandes blocos, como faziam a retórica clássica e a explicação escolar”, submetendo-o, antes, a uma análise progressiva, passo a passo, “cuja própria progressão asseguraria o que pode haver de produtivo no texto clássico”. (Barthes, 1992:45-46).

É assim que Barthes procede a um *recorte* do material textual “em uma seqüência de curtos fragmentos contíguos”, tomados por “unidades do leitura”, análogas aos ideogramas de Kristeva, às quais chama *lexias*: “esse corte – e necessário dizê-lo – será inteiramente arbitrário; não implicará nenhuma responsabilidade metodológica, pois incidirá sobre o significante, enquanto a análise posposta incide unicamente sobre o significado”. (Barthes, 1992:47). Trata-se, em suma, de observar “através dessas articulações postíças” que são as *lexias*, algo como a “translação e a repetição dos significados”, sendo que “listar sistematicamente, e para cada *lexia*, esses significados não visa estabelecer a verdade do texto (sua estrutura profunda, estratégica) mas sim seu plural (mesmo que seja parcimonioso)”. (Barthes, 1992:48). Em termos mais kristevianos: trata-se de reconstituir a significância genotextual a partir da análise do fenotexto, do “material significante” de *Sarrasine*.

No decorrer de sua análise passo a passo das *lexias* de *Sarrasine*, Barthes apóia-se em cinco grandes “códigos” também mais ou menos arbitrariamente definidos – “confesso não saber se esse recorte possui qualquer estabilidade teórica” (Barthes, 1992: 87-89) – os quais dir-se-iam como que *reger* a produção de sentido na novela. São eles: (i) o código *proairético* ou das *ações narrativas* – referente à leitura da novela como *sucessão de ações*; (ii) o código *semântico* – referente aos “semas”, às “conotações” *stricto sensu*; (iii) os códigos *culturais*, ou conjunto de referências ao “saber geral de

uma época”; (iv) o código *hermenêutico* – referente ao estabelecimento e à resolução de enigmas; (v) o *campo simbólico*, ou campo da multivalência e da reversibilidade. (Cf. Barthes, 1992:52-53; 1995:88). “Os cinco códigos formam uma espécie de rede, de tópico através do qual passa todo texto”, explica Barthes (1992:53).

Não haveria, a princípio, qualquer hierarquia entre eles; à medida, contudo, que o chamado campo simbólico confundir-se-ia, por definição – “reversibilidade”, “multivalência”, “atemporalidade”, etc. – com o próprio nível da significância *tout court*, ele tende a ser privilegiado por Barthes em pelo menos dois sentidos importantes: (i) *como nível ou modalidade de leitura*: opor-se-iam, nesse aspecto, um leitor dito *ingênuo*, “que consome a anedota no seu desdobramento temporal de página em página, de mês em mês, de ano em ano” (Barthes, 1995:103), e um leitor dito propriamente *simbólico*, “que vai mais fundo e chega à riqueza simbólica da narrativa”, sendo a ordem simbólica uma ordem “que não possui a mesma lógica temporal, para a qual o antes e o depois não existem, como nos sonhos”. (Barthes, 1995:104); (ii) *como a instância do “valor” da obra analisada*: “diria que é provavelmente ao nível desse código simbólico que se desenrola o que poderia chamar-se a qualidade da obra, e até, dando à palavra um sentido muito sério, o *valor* (numa acepção quase nietzscheana) da obra: a escala de valor das obras seria *grosso modo* a escala que vai do estereótipo ao símbolo”. (Barthes, 1995:153) Em suma: “é isso que faria uma espécie de diferenciação qualitativa das obras e que talvez permitisse responder [...] se há uma boa e uma má literatura e se podemos distinguir, através de critérios estruturais, uma da outra”. (Barthes, 1995:154).

A *qualidade* ou *valor*, portanto, mesmo ou sobretudo de uma obra clássica como *Sarrasine*, estaria vinculada, para Barthes, ao modo como dir-se-ia o narrador conjugar a dimensão “operatória” da narrativa, com sua dimensão propriamente simbólica, a ponto de torná-las indecidíveis.

Por exemplo, em *Sarrasine*, num ponto da narrativa que se situa na primeira metade da novela, o narrador, que conhece o segredo da história que conta, isto é, que Zambinella por quem esteve apaixonado o escultor Sarrasine é apenas um castrado, recusa-se a desvendar seu segredo. À jovem que lhe pergunta quem é tal velho que, de fato, é o castrado envelhecido, ele responde: “É um...”. As reticências, para quem conhece o fim da novela encobre a palavra “castrado”. [...] Se, em *Sarrasine*, Balzac usa reticências em vez da palavra “castrado”, é por duas razões indecidíveis. A primeira pertence à ordem simbólica: há tabu na palavra “castrado”. A segunda pertence à categoria operatória: se, nesse ponto, o autor tivesse escrito a palavra “castrado”, tinha-se acabado, toda a narrativa pararia. Há, portanto,

aqui duas instâncias, uma instância simbólica e uma instância operatória. O bom narrador é aquele que sabe misturar as duas instâncias sem que se possa decidir qual é a verdadeira. A escritura de um escritor liga-se essencialmente a um critério de indeterminabilidade. (Barthes, 1995:119-120).

Delineada, assim, em linhas gerais, a teoria crítica do “segundo” Barthes, o que dizer afinal da resposta por ela supostamente oferecida à aporia derridiana de uma escritura literária louvável justamente à medida que não se deixa reduzir por *nenhum* discurso crítico?

2.2.20. Gramatologia X Semanálise

2.2.20.1. Não é difícil entrever a medida em que, de um ponto de vista derridiano, a teoria crítica kristeviano-barthesiana afigurar-se-ia, também ela, comprometida com os parâmetros da chamada metafísica ocidental, ainda que – ou justamente porque – em deliberada *oposição* aos mesmos.

Vimos de que forma todo o edifício da semanálise kristeviana – e, por extensão, da análise textual barthesiana *à la* S/Z – é erigido sobre a *inversão* pura e simples de uma certa hierarquia fono-logocêntrica, a qual dir-se-ia privilegiar o caráter *comunicativo* da linguagem em detrimento de seu caráter “material”, ou “produtivo”, privilegiando, assim, o *significado-em-si* no que o mesmo teria de estável ou estático, em detrimento do *significante-em-si* no que o mesmo teria de insubmissão a toda e qualquer estabilidade semântica. Com o kristevismo, é a língua como “trabalho”, como “produtividade”, como “materialidade”, em suma: como “prática significante”, que passa, em contrapartida, ao topo da hierarquia, em detrimento da língua-de-comunicação e do significado. O significante – sintetizara, com efeito, Barthes (1995: 139) – trata-se de *opô-lo* ao significado, que não se trata, como se pensava antes, do *correlato* do significante, mas de seu *adversário*.⁸⁷

Isso posto, reconhecer-se-ia que ante a suposta necessidade de se desconstruir o *signo* saussuriano naquilo que ele conserva de metafísico, Kristeva e Barthes permanecem na primeira etapa dessa desconstrução, a da mera *inversão* [*renversement*]

⁸⁷ Toda a axiologia kristeviano-barthesiana fundamenta-se, como vimos, nessa inversão hierárquica pela qual o significante, em sua alegada “materialidade”, subjuga, enfim, seu grande “adversário”, o significado, substituindo-o pela *significância*: é assim que, como vimos, o próprio conceito kristeviano de *texto* privilegiará uma “certa literatura dita moderna”, pelo modo como dir-se-ia a mesma romper “com o código da representação clássica”, e que, na esteira de Kristeva, Barthes privilegiará o “moderno” sobre o “clássico”, o “escrevível” sobre o “legível”, o “campo simbólico” sobre os demais “códigos”.

de uma dada hierarquia fono-logocêntrica – aquela que submete o significante ao significado –, permanecendo, com isso, no interior do próprio *sistema* contra o qual então se voltam. “O conceito metafísico do signo”, ressalta Bennington (1996b:37) a propósito, “assenta a distinção significante/significado sobre o fundamento dado pela distinção sensível/inteligível, mas trabalha para a redução dessa distinção em proveito do inteligível”. Em contrapartida: “Qualquer tentativa noutra sentido para reduzir a distinção trabalha com a mesma lógica”, conclui o autor.

Bennington lembra que para Derrida não se trata simplesmente de rebaixar o caráter inteligível do signo – o significado –, submetendo-o ao caráter sensível do signo – o significante –, o que equivaleria simplesmente a opor a uma semiologia idealista uma semiologia materialista, igualmente metafísica. Não se trata, em suma, nesse caso, de opor materialismo a idealismo, posto que seriam, na verdade, interdependentes. “Uma doutrina de ‘materialidade do significante’, que se atribuiu algumas vezes, erradamente, a Derrida”, explica Bennington (1996b:30), “parece à primeira vista consagrar o triunfo do materialismo. Era, no fundo, a posição do grupo *Tel Quel*”. Vimos, com efeito, a importância e o espaço decisivo que a referência dita materialista-dialética (Marx, Engels, Lênin, Mao) haveria de adquirir no âmbito da teoria semiológica telqueliana, não sendo difícil perceber em que medida isso decisivamente discrepa da orientação derridiana propriamente dita.⁸⁸

Não faz sentido, com efeito, à luz de Derrida, a rasura ou a exclusão pura e simples de um dos termos de uma dada dicotomia metafísica em proveito do termo oposto. Como lembra Wahl (1978:328), “Derrida sublinha que, se ‘primazia do significante’ pretenderia dizer que não há lugar para uma diferença entre o significado e ele, é o próprio termo significante que perderia todo significado”. Isso porque, explica Bennington (1996b:34), “o significante ‘significante’ só significa na sua relação com (o

⁸⁸ Bennington (1996a:230-231) lembra que em 1972 Derrida rompe definitivamente com Sollers e *Tel Quel*, e acrescenta: “apesar da proximidade e uma certa solidariedade, sobretudo de 65 a 69, J. D. nunca fez parte do conselho da revista e sempre acentuou sua independência – mal acolhida pelos colegas, principalmente quanto às orientações teórico-políticas do grupo, ao seu dogmatismo marxista e aos seus cuidados pró-PCF até 69 pelo menos, ao seu dogmatismo maoísta, em seguida. Sobre o sentido e as condições do rompimento, ouvi freqüentemente J. D. convidar *por um lado* a ‘ler os textos’, inclusive os seus e principalmente os da coleção e da revista nos anos 65-72 [...]; e *por outro* a não confiar ‘em nada’ nas interpretações-reconstruções públicas (‘grosseiramente falsificadoras’) dessa seqüência final feita por certos membros do grupo *Tel Quel*”.

significante) ‘significado’”, afigurando impossível estipular pura e simplesmente “que ‘significante’ daqui pra frente não implicará ‘significado’ como seu corolário”.

Derrida não propugnou, em suma, a eliminação do significado frente à suposta “materialidade” do significante, nem poderia fazê-lo sem cair em profunda contradição. Tendo antes divisado uma dada instância de linguagem *anterior* à separação entre significante e significado: o “grama”, a “arqui-escritura” ou o “rastros”, tomada como a própria *condição de possibilidade* dessa separação, Derrida atribuiu à mesma traços que, *segundo o moderno pensamento lingüístico*, caracterizariam o significante, mas não o significado. Assim: “para a lingüística, se o significante é rastro, o significado é um sentido pensável em princípio na presença plena de uma consciência intuitiva”, explica Derrida (1999:89). “Que o significado seja originária e essencialmente [...] rastro, que ele seja *desde sempre em posição de significante*, tal é a proposição aparentemente inocente em que a metafísica do *logos*, da presença e da consciência deve refletir a escritura como sua morte e seu recurso”. (Derrida, 1999:90).

Afimar uma instância de linguagem em que o significado encontra-se “desde sempre em posição de significante” não significa simplesmente preterir o significado em nome do significante, mas antes negar a possibilidade do que Derrida chama de “significado transcendental” – o que não deixaria de implicar, além do mais, a negação de algo como um “significante transcendental”, tal como o que parece propor o kristevismo. Não se trata, pois, diz Bennington (1996b:34), de “continuar a empregar os velhos termos mudando de uma só vez o seu emprego por simples decreto”. Trocando, simplesmente, “significante” por um outro símbolo – continua – “não teríamos trocado absolutamente nada na medida que esse símbolo ocupasse o mesmo lugar na rede de diferenças que o ocupado por ‘significante’, ainda que desse a nossa descrição um ar de cientificidade, até mesmo de algoritmidade, perfeitamente mistificador”.⁸⁹

Em suma: “É o sistema que se trata de abalar, não alguns termos que seria preciso substituir”. (Bennington,1996b:35). O *abalo* do sistema metafísico em que se insere o

⁸⁹ Bennington refere-se certamente às pretensões “matematizantes” ou “algoritmizantes”, por assim dizer, da semanálise kristeviana: “Opondo-se ao que se julga ser o núcleo da significação, a semiótica retoma esse *semeion* sobre o fundo do longo desenvolvimento das ciências do discurso (lingüística, lógica) e de sua supradeterminante – a matemática – e se inscreve como um *cálculo lógico*, tal como o vasto projeto leibniziano dos diferentes modos de significar. Vale dizer que o procedimento semiótico retoma de alguma forma o procedimento axiomático fundado por Boole, de Morgan, Peirce, Peano, Zermelo, Frege, Russel, Hilbert, etc.” (Kristeva, 2005:20). Sobre os abusos da terminologia matemática nos trabalhos semióticos de Kristeva, cf. Sokal & Brickmont (1999:49-58).

conceito saussuriano de signo implicaria não a negação pura e simples desse conceito, mas a explicitação do modo como dir-se-ia o mesmo funcionar no interior de uma *diferencialidade* sistêmica via de regra dissimulada pela metafísica da presença. Desrecalcada essa diferencialidade, evidenciada a “estruturalidade da estrutura”, reconhecer-se-ia que:

A identidade do signo, mesmo que seja ideal, está assegurada somente por sua diferença com relação a outras idealidades. Esta diferença *entre* as unidades aparentemente sensíveis não pode, por definição, ser ela mesma sensível (não se pode ver, tocar, ouvir, etc. uma diferença enquanto tal). Desde então, a matéria ou o tecido no qual, ao que parecia, os significados eram de algum modo recortados, desaparece na definição essencial do signo, mesmo em sua face significante. (Bennington, 1996b:32).

Tornar-se-ia ilegítima, nesses termos, qualquer declaração de uma *materialidade* do significante-em-si-mesmo. “Não podemos rigorosamente falar de um materialismo do significante”, sentencia, com efeito, Bennington (1996b:31). Donde conclui-se que uma teoria crítica pautada pela idéia de uma prevalência hegemônica do significante sobre o significado não deixaria, também ela, de reduzir arbitrariamente a diferença – ou o grama, ou o rastro, ou a escritura – a um determinado *ponto fixo* metafísico. Esse, pois, à luz de Derrida, o destino de *todo* empreendimento crítico, de Platão a Barthes.

2.2.21. Os limites da desconstrução

2.2.21.1. “A obra de Derrida”, declarava altissonante Paul de Man no início da década de 1970, “é um dos lugares em que a possibilidade futura da crítica literária está sendo decidida”. (de Man, 1971:111). A julgar, na verdade, pelos desdobramentos epistemológicos, ou “anti-epistemológicos”, por assim dizer, da visada desconstrutivo-gramatológica em relação à problemática crítica ocidental, dir-se-ia, na verdade, que a obra de Derrida configurou-se como um dos lugares, talvez o principal deles, em que a *impossibilidade* da crítica literária teria sido terminantemente decretada.

Seria preciso reconhecer, contudo, por outro lado, o influxo direto e decisivo do *derridismo*, em versões diversas, sobre o *mainstream* da teoria crítica ocidental nas décadas subseqüentes à declaração de Paul de Man, em pelo menos três direções importantes: (i) a da teoria crítica kristeviano-barthesiana nos anos 1970, com todos os seus conhecidos desdobramentos: teorias diversas da “escritura”, da “materialidade significante”, do “prazer do texto”, da “crítica criativa”, etc.; (ii) a da chamada “crítica

desconstrutiva” anglo-saxã nos anos 1970/1980; (iii) a das teorias ditas *multiculturalistas* da “diferença” – racial ou étnica, sexual, moral, ideológica, política, religiosa, etc. –, sobretudo em ambiente anglo-saxão, nos anos 1990 – contexto esse, o dos chamados *Cultural Studies*, em que o nome de Derrida passaria a constituir, como se sabe, com os de Foucault e Deleuze, uma espécie de “santíssima trindade”.⁹⁰

Que tais pretensos “desenvolvimentos” do pensamento derridiano tenham sido levados a cabo à revelia do próprio Derrida, em evidente inobservância, aliás, a aspectos e implicações decisivas do discurso de Derrida, e, mesmo, em aberta contradição a esse discurso, sem que disso se tenham dado conta satisfatoriamente, pode até significar que, como disse Umberto Eco, Derrida seja mais lúcido do que o derridismo – ou, ainda, que o derridismo só é possível em desconsideração àquilo que faria de Derrida *Derrida*; daí não decorre, contudo, que as implicações, para a problemática crítica, da pretensa desconstrução derridiana da “episteme” ocidental devam ser tomadas, de um ponto de vista propriamente epistemológico, como soberanas ou inquestionáveis. Sejam breves a respeito.

À luz de Derrida, o que pareceria desautorizar a crítica literária – o “comentário crítico” como diz o autor – qualquer que seja ela, seria, como vimos, a alegada irreduzibilidade do *literário-come-diferência* ao escrutínio do instrumental analítico da tradição metafísica ocidental – com a qual, como também vimos, estaria irresolutamente comprometida a tradição ocidental do comentário crítico. O poético/literário seria, em suma, justamente aquilo que inexoravelmente escapa à lógica da “exemplaridade” que dir-se-ia presidir a *todo* gesto crítico – inclusive aos pretensamente derivados do pensamento derridiano –, donde a idéia de uma irreduzibilidade fundamental do *próprio* da literatura ao *próprio* da crítica de literatura.

Tal juízo pressupõe evidentemente uma idéia tão clara quanto possível do que seja a *diferência* de que aí se fala naquilo mesmo que ela teria de irreduzível ao discurso da

⁹⁰ Uma análise mais ou menos pormenorizada da situação da *crítica literária* propriamente dita no âmbito dos *Cultural Studies* fugiria ao escopo definido para este trabalho, que toma, como já dissemos, o chamado pós-estruturalismo francês como *limiar* epistemológico. Um autor como Costa Lima (2002a: 1030) chega a afirmar que, tal como praticados, os *Cultural Studies* “não têm nenhum interesse na teorização da literatura”. De nossa parte diríamos, sem maiores juízos de valor, que de um ponto de vista propriamente epistemológico tal como o que aqui desenvolvemos, a produção teórico-crítica habitualmente reunida sob o rótulo mais ou menos arbitrário de “estudos culturais” representaria, num sentido importante, um *retorno* a orientações críticas pré-estruturalistas – haja vista a reabilitação, nesse âmbito, e sob formas diversas, de instâncias como o “autor”, a “sociedade”, a “história”, a “cultura”, entre outras, herdadas, como se sabe, do século XIX, e expurgadas pelas vogas formalistas do século XX.

metafísica, e que autorizaria, além do mais, a falar-se, sem arbitrariedade, em “discurso da metafísica”, termo que abarca, lembremos, para Derrida, nada menos do que toda a *theoria* – filosófica ou científica – produzida ao longo da história ocidental, de Platão a Husserl, Saussure, Lévi-Strauss, Benveniste e Austin, passando por Descartes, Rousseau, Kant e Hegel, para ficar apenas nos principais nomes elencados pelo autor da *Gramatologia*.

Esta, pois, a pergunta que aqui se coloca: a diferença, esse conceito-chave do discurso derridiano – o conceito-chave do discurso derridiano –, *de onde vem ele?* ou antes: *como se lhe obtém ou se lhe entrevê?* qual a sua *gênese*, afinal? *em que termos, em suma, ele se nos afigura surgir ou emergir no/pelo discurso derridiano?* Essa pergunta confunde-se, na verdade, como já se terá percebido, com a própria pergunta pelos *limites* da desconstrução enquanto tal.

Qual a relação, enfim, entre o conceito – ou o “não-conceito”, como se queira – da diferença e a práxis desconstrutiva? Como essa relação se estabelece no/pelo discurso derridiano? Duas possibilidades de resposta pareceriam emergir, a princípio, não sem excluïrem-se mutuamente: (i) a noção de diferença *sucederia* à prática efetiva da desconstrução de textos específicos, sendo *empiricamente derivada*, por assim dizer, da própria práxis desconstrutiva, afigurando-se, em suma, o que se chamaria de um conceito *a posteriori*; (ii) a noção de diferença *precederia* à prática efetiva da desconstrução de textos específicos, como que a *orientar* e a *conduzir*, por assim dizer, a própria práxis desconstrutiva, afigurando-se, em suma, o que se chamaria de um conceito *a priori*.

Voltemo-nos, por ora, um pouco à maneira de Derrida, a uma “nota” enxertada, com uma displicência calculada, na parte central da *Gramatologia*, em que seu autor então expõe o que chama de “nossos princípios de leitura” – à guisa de uma “questão de método” –, e que, enquanto tal, não poderia deixar de ser percebida pelo leitor de Derrida como aquilo que mais próximo de uma *propedêutica* da desconstrução já se nos terá sido oferecido.⁹¹

Começemos por um trecho em que Derrida ressalta o que chama de o *radical empirismo* da empreitada desconstrutiva, e que pareceria, à primeira vista, legitimar a

⁹¹ Referimo-nos à seção intitulada “O exorbitante. Questão de método”, in: Derrida (1999:193-200).

primeira opção de resposta acima elencada acerca da questão sobre a diferença, em detrimento da segunda:

Queríamos atingir o ponto de uma certa exterioridade em relação à totalidade da época logocêntrica. A partir deste ponto de exterioridade, poderia ser encetada uma certa desconstrução desta totalidade, que é também um caminho traçado, deste orbe (*orbis*) que é também orbitário (*orbita*). Ora, o primeiro gesto desta saída e desta desconstrução, embora submetido a uma certa necessidade histórica, não pode se dar certezas metodológicas ou lógicas intra-orbitárias. No interior da clausura, só se pode julgar seu estilo em função de oposições recebidas. Dir-se-á que este estilo é empirista e de certa forma se terá razão. A *saída* é radicalmente empirista. Procede como um pensamento errante sobre a possibilidade do itinerário e do método. (Derrida, 1999:198).

O empirismo radical de que aí se fala, o qual, por sua declaração de uma *errância* fundamental quanto ao “itinerário” e ao “método”, assemelhar-se-ia mais a algo como um *anarquismo* epistemológico, parecer-nos-ia bem aquilatado pelo modo para todos os efeitos *arbitrário* como Derrida faz proceder, em sua leitura de autores específicos, as escolhas de texto, de trechos ou mesmo de frases ou palavras, no modo como enfatiza ou privilegia tais escolhas arbitrárias em detrimento de outras, em clara discrepância à forma como tradicionalmente se costuma estudar o conjunto de uma “obra” determinada – o que não deixou de render, como se sabe, a Derrida, acusações várias de *misreading*, isto é, de má leitura ou de leitura equivocada dos textos e autores para os quais se voltou. O fato é que essa “*misreading*”, essa leitura “torta” ou “enviesada”, por assim dizer, tornar-se-ia, *deliberadamente*, em Derrida, uma prática corrente de leitura.

Não se haverá de estranhar, assim, por exemplo, na *Gramatologia*, nem a leitura de Saussure prioritariamente calcada, como vimos, num capítulo a princípio marginal do *Curso de Lingüística Geral*, nem a leitura de Rousseau disposta, nas palavras do próprio Derrida (1999:197), “a privilegiar, de uma forma que certamente alguns acharão exorbitante, certos textos, como o *Essai sur l’origine des langues* e outros fragmentos sobre a teoria da linguagem e da escritura. Com que direito? E por que estes textos curtos, publicados na maior parte após a morte do autor, dificilmente classificáveis, de data e inspiração incertas?”; nem as demais leituras praticadas posteriormente por Derrida, que haveriam de garantir-lhe uma celebridade controversa, como a leitura cruzada de Mallarmé e Platão em *La dissémination*, ou a leitura de Austin em *Marges de la philosophie* – que lhe renderia a bombástica rusga com John Searle –, ou a leitura

de Nietzsche em *Éperons*, entre diversas outras, mais ou menos familiares a seus leitores.

Essa alegada empiricidade anárquica das leituras derridianas de autores diversos pareceria desembocar, além do mais, a seguir o raciocínio aqui em jogo, na constatação de uma *derivação*, igualmente empírica, dos conceitos derridianos dessas mesmas leituras, o que equivaleria a dizer que tais conceitos não teriam outro *lastro* que não o próprio *trabalho* pontual de Derrida com este ou aquele texto determinado – trabalho esse, por definição, irreduzível a qualquer paráfrase. Assim, a acepção expandida de *escritura* ou o conceito de *arqui-escritura* teriam sido derivados *a posteriori* do trabalho de Derrida com trechos mais ou menos aleatórios do *Curso de Linguística Geral*, vendo-se adstritos a esse mesmo trabalho, como os conceitos de *suplemento* ou *articulação* em relação ao trabalho de Derrida com o texto rousseauiano – o mesmo dir-se-ia do *espaçamento* ou da *temporização*, do *pharmakon*, do *húmen*, etc., em relação ao trabalho de Derrida com fragmentos textuais de Mallarmé, Platão, Nietzsche, etc.

Poder-se-ia, é certo, procurar levar às últimas conseqüências essa hipótese de um empirismo radical das leituras derridianas, até a declaração de uma contingência absoluta e fundamental das mesmas bem como dos conceitos a que dão origem, mas é o próprio Derrida e seu programa de desconstrução que nos desautorizariam a tanto. É preciso, na verdade, na discussão desse tópico, nunca perder de vista *a que se prestam* ou *em função de quê*, afinal, as “*misreadings*” derridianas podem *estrategicamente* assumir-se enquanto tal, sem que, com isso, venham a ser ignoradas ou descartadas como desprovidas de qualquer valor propriamente *cognitivo* frente aos problemas sobre os quais se lançam. Em outras palavras, é preciso nunca perder de vista que o alegado empirismo radical do *procedimento* desconstrutivo está de antemão submetido, ou mesmo condicionado, por certos *princípios gerais a priori* da desconstrução. Ou ainda, como quer Derrida (1999:199), a confissão de empirismo, nesse caso, “não pode sustentar-se senão pela virtude da questão”.

Qual *questão*? Derrida explicitava-a no início do trecho anteriormente citado: trata-se de (a) “atingir uma certa exterioridade em relação à totalidade da época logocêntrica”, exterioridade a partir da qual (b) encetar-se “uma certa desconstrução desta totalidade” – sendo a *saída* aí entrevista “radicalmente empirista”; ou: “A abertura

da questão, a saída para fora da clausura de uma evidência, o abalamento de um sistema de oposições, todos estes movimentos têm necessariamente a forma do empirismo e da errância”. (Derrida, 1999:199). Assim, justificar-se-ia a própria postura “empírica” ou “errante” assumida, por exemplo, na *Gramatologia*, em relação aos textos de Rousseau:

O que há de exorbitante na leitura de Rousseau? Não há dúvida que Rousseau, nós já o sugerimos, tem privilégio apenas muito relativo na história que nos interessa. Se simplesmente queríamos situá-lo nesta história, a atenção a ele concedida seria, sem dúvida, desproporcional. Não se trata disso. Trata-se de reconhecer uma articulação decisiva da época logocêntrica. Para este reconhecimento, Rousseau pareceu-nos ser um revelador muito bom. Isto evidentemente supõe que já arranjamos a saída, determinamos a repressão da escritura como operação fundamental da época, lemos um certo número de textos mas não todos os textos, um certo número de textos de Rousseau mas não todos os textos de Rousseau. (Derrida, 1999:198-199).

Em outras palavras: não haveria leitura crítica em Derrida que não fosse *preparada e conduzida* em função do desmantelamento de uma certa “totalidade da época logocêntrica”, sendo essa *necessidade* aquilo que presidiria, portanto, o trabalho derridiano com os textos diversos, inclusive naquilo que nesse trabalho possa ser tomado como “radicalmente empírico”. Não há, em suma, empirismo em Derrida que não seja um *empirismo calculado*. Isso posto, o que dizer do conceito-chave da *diferência* em relação a esse estado de coisas? Qual a sua *posição* nisso tudo?

Ora, não há, é certo, delimitação possível de uma dada “época logocêntrica” senão em função do modo como dir-se-ia essa mesma época relacionar-se com a questão da diferença, posto que a própria definição do logocentrismo pressupõe, como vimos, que o mesmo tenda a *rasurar* ou a *recalcar*, enquanto um “*centrismo*”, enquanto *centramento* que é, o *jogo* mesmo, a *estruturalidade da estrutura* com que dir-se-ia identificar a diferença. Em outras palavras, para Derrida, a diferença *é um dado* – ainda que o seja enquanto um “não-dado” –, *é o dado* que possibilita e condiciona toda a problemática da desconstrução bem como toda a práxis desconstrutiva, isto é, todo o trabalho específico com textos específicos.

“Devemos começar por considerar rigorosamente esta *presa* ou esta *surpresa*”, determina Derrida (1999:193): “o escritor escreve *em* uma língua e *em* uma lógica de que, por definição, seu discurso não pode dominar absolutamente o sistema, as leis e a vida próprios. Ele dela não se serve senão deixando-se, de uma certa maneira e até um certo ponto, governar pelo sistema”. Ora, essa “língua” ou essa “lógica” *anterior*, por assim dizer, a qualquer *redução* que dela venha a se fazer, identificar-se-ia, para

Derrida, como já vimos, com a própria instância da diferença. Isso posto, qual a postura recomendável diante de um texto qualquer? “A leitura deve, sempre, visar uma certa relação, despercebida pelo escritor, entre o que ele comanda e que ele não comanda, dos esquemas de língua de que faz uso”, explica Derrida (1999:193). “Esta relação”, continua, “não é uma certa repartição quantitativa de sombra e de luz, de fraqueza ou de força, mas uma estrutura signficante que a leitura crítica deve *produzir*”. (Derrida, 1999:193-194).

Derrida oferece então uma definição duplamente negativa do que entende por essa *produção* de uma “estrutura signficante” pela leitura desconstrutiva:

(1) “Produzir esta estrutura signficante evidentemente não pode consistir em reproduzir, pela reduplicação apagada e respeitosa do comentário, a relação consciente, voluntária, intencional, que o escritor institui nas suas trocas com a história à qual pertence graças ao elemento da língua” (Derrida, 1999:194);

(2) “E, entretanto, se a leitura não pode contentar-se em reduplicar o texto, não pode legitimamente transgredir o texto em direção a algo que não ele, em direção a um referente (realidade metafísica, histórica, psicobiográfica, etc.) ou em direção a um significado fora de texto cujo conteúdo poderia dar-se, teria podido dar-se fora da língua” (Derrida, 1999:194). Esse, aliás, o sentido do famoso “*Il n’y a pas de hors-texte*” derridiano.

“Embora não seja um comentário”, sintetiza Derrida (1999:195), “nossa leitura deve ser interna e permanecer no texto”, devendo-se ter sempre em vista que, “em cada caso, o escrevente está inscrito num sistema textual determinado” (Derrida, 1999:196); caberia, em suma, à desconstrução, o *trabalho* com o texto com vistas a desvelar o funcionamento do sistema textual em que se inscreve o escrevente, de modo a identificar aquilo mesmo de que, nesse sistema, o escrevente *não se dá conta*, mas que revela-se como a própria *condição de possibilidade* de seu discurso.

É assim que Derrida explicitará, como vimos, ter divisado, ao cabo de sua leitura do *Curso de Lingüística Geral*, algo que “Saussure via sem vê-lo, *sabia* sem poder levá-lo em conta” (Derrida, 1999:52): a “escritura” – ou a “arqui-escritura” – como origem da linguagem; bem como, ao cabo de sua leitura do texto rousseauiano, algo “que Rousseau diz sem dizer, vê sem ver” (Derrida, 1999:264): “que a suplência começou desde sempre; que a imitação, princípio da arte, interrompeu desde sempre a plenitude

natural; que, devendo ser um *discurso*, desde sempre encetou a presença na diferença; que sempre, na natureza, ela é aquilo que supre uma carência da natureza, uma voz que supre a voz da natureza”.

Vemos assim de que forma a leitura desconstrutiva de Saussure e Rousseau por Derrida *faz surgir* ou *produz*, em cada caso, uma “estrutura significante” determinada: a da “arqui-escritura”, no primeiro caso, a do “suplemento”, no segundo. Dir-se-ia, a princípio, que esses são conceitos derivados *a posteriori* por Derrida de seu trabalho com os referidos textos, não ficasse claro, bem entendido, que “arqui-escritura” e “suplemento” afiguram-se, aí, como *nomes outros* para a diferença, e que, enquanto tais, inserir-se-iam numa cadeia conceitual a incluir, além do mais, o “grama”, o “rastro”, o “jogo”, o “espaçamento”, a “temporização”, o “pharmakon”, o “hímen”, etc., a funcionarem, no sistema referencial do discurso derridiano, como um pretensamente infundável jogo de “remessas significantes”.⁹²

Como notam Ferry & Renault (1988:168) a respeito, esse sistema derridiano de referência lingüística “está inteiramente a serviço da temática da *différance*, esgotando-se na gestão desta temática”, sendo que “o mesmo se dá em todos os momentos da cadeia conceitual cuja extensão fornece ao discurso de Derrida seu único conteúdo”. Em outras palavras: toda a empresa da desconstrução *é gerada* por uma consciência *a priori* da diferença; e se é a diferença, afinal de contas, que se há de encontrar, sob nomes diversos, ao cabo de toda leitura específica de textos particulares por Derrida, esse “encontro” não poderia deixar de ser tomado como *reencontro*, como algo que, na verdade, *sempre esteve lá*, porque *lá foi previamente colocado*.

Mas se não produzida ou feita surgir empiricamente de leituras específicas por Derrida – antes, condicionando *a priori*, como vimos, essas mesmas leituras –, a partir de quê, afinal, se nos imporia a pretensa evidência do problema da diferença, se não de um suposto compartilhamento tácito do mesmo *heideggerianismo* deliberadamente professado pelo autor da *Gramatologia*, quando diz, por exemplo, que “nada do eu que tento teria sido possível sem a abertura das questões heideggerianas”? (Derrida, 1975: 17). Vejamos o que nos dizem Ferry & Renault (1988:155) a respeito:

A noção derridiana de *différance*, apesar das aparências sabiamente mantidas, é, ousamos dizer, de uma grande simplicidade. Derrida a definiu como “aquilo que torna possível a apresentação do ente-presente” e que, por este fato, “não se apresenta jamais”, “não se oferece nunca ao presente” e,

⁹² Esses termos seriam, no dizer de Derrida (1991b:44), “substituições não-sinonímicas” da diferença.

“reservando-se e não se expondo”, é pensável apenas como aquilo que desaparece em toda aparição, a saber, a própria aparição, que desaparece no ente aparecido, que se retira no ente-presente. A aparição como desaparecimento: reconhecemos nisso, sem dificuldade, o que Heidegger tinha amplamente evocado, aprofundando a diferença ontológica relembada por *Ser e Tempo* (Ser/ente), na direção de um pensamento do Ser como Revelação-Retramento, como Desvelamento-Ocultação.

Em suma: “parece que nada de inteligível ou de enunciável surge no trabalho de Derrida que não seja (quanto ao conteúdo) uma retomada pura e simples da problemática heideggeriana da diferença ontológica”. (Ferry & Renault, 1988:153). Bem entendido, o problema, aqui, tal como se nos afigura, seria menos o *parti pris* heideggeriano do discurso derridiano do que a impossibilidade mesma de se justificar tal *parti pris* no âmbito do próprio discurso em questão. Sendo a “problemática heideggeriana da diferença ontológica” o que alicerça, de fato, toda a empresa desconstrutivo-gramatológica derridiana, o que nos obrigaria, afinal, a tomá-la como premissa legítima e inquestionável?

É evidente o círculo vicioso em que se embrenha Derrida nesse sentido: a filosofia heideggeriana fornece não só a problemática de que parte desconstrução – a “questão” da diferença ontológica + o “problema” da metafísica ocidental – como a própria arquitetura, por assim dizer, da “*Destruktion*” (*déconstruction*) derridiana,⁹³ ao passo que Heidegger surge, como vimos, no discurso derridiano – ao lado, ou à frente, de Nietzsche e Freud – como tendo contribuído decisivamente para uma certa “ruptura” na história da *metafísica ocidental*, ruptura essa caracterizada, justamente, pelo reconhecimento da problemática da *diferência*! Em outras palavras: o pensamento de Heidegger afigurar-se-ia louvável à luz de uma problemática assumidamente heideggeriana!

Desse modo, as implicações anteriormente entrevistadas do pensamento derridiano em relação à problemática da crítica literária revelar-se-iam dependentes da aceitação ou não do referido *parti pris* heideggeriano de Derrida. A desconstrução derridiana não se limita, nesse sentido, lembremos, a proclamar-se como uma nova teoria crítica, em exclusão das demais – o que seria imputável, na verdade, ao derridismo, em suas

⁹³ “Quando escolhi esta palavra [desconstrução], procurava [...] traduzir e adaptar aos meus objetivos o termo heideggeriano *Destruktion* ou *Abbau*”. (Derrida *apud* Faye, 1996:140). Para uma crítica política da referida transmutação da *Destruktion* heideggeriana em *déconstruction* derridiana, cf. Faye (1996:119-124).

versões diversas; a desconstrução, como enfatizou, aliás, o próprio Derrida (*apud* Culler, 1997:283), “não é uma operação crítica. A crítica é seu objeto; a desconstrução sempre diz respeito, em um momento ou outro, à confiança investida no crítico ou no processo crítico-teórico, isto é, no ato de decidir, na possibilidade final do que pode ser decidido”. A visada desconstrucionista pareceria implicar, assim, uma *ruptura* ou um *deslocamento*, no âmbito dos Estudos Literários, de uma “idade da crítica”, por assim dizer, inevitavelmente comprometida com a “época logocêntrica” de que fala Derrida, para uma “idade da metacrítica”, compromissada com o projeto, mais amplo, de um desmantelamento do etno-fono-logocentrismo ocidental. A ratificação de uma tal ruptura ou deslocamento estaria condicionada, como se disse, à aceitação mais ou menos pacífica dos referidos pressupostos de base do pensamento derridiano.

Uma “metacrítica desconstrucionista” enquanto tal, nos termos que aqui a entrevemos, à luz de Derrida, estaria sujeita, como já deve ter ficado claro, ao mesmo tipo de crítica epistemológica que dirigimos, no primeiro capítulo, aos diversos programas de metacrítica em geral: pecaria por contar, de antemão, com uma determinada concepção *a priori* de literatura e, por extensão, de estudo da literatura, à qual haveria de conformar-se a própria análise metacrítica de teorias críticas diversas. É nesse sentido que dir-se-ia condicionado de antemão o juízo de Derrida em relação, por exemplo, às análises críticas que um Blanchot, um Foucault ou um Laplanche votaram, como vimos, a escritores como Hölderlin e Artaud.

Isso posto, restaria a pergunta por até que ponto se poderia dizer o mesmo do influente trabalho levado a cabo, na esteira de Derrida, por um autor como Paul de Man – mais especificamente num livro como *Blindness and insight* (1971) – a quem se poderia atribuir, sem favor, o programa mais bem acabado de uma metacrítica desconstrucionista propriamente dita, revisionista, aliás, num sentido importante, em relação ao próprio Derrida.

2.2.22. Literatura e retoricidade

2.2.22.1. Nas palavras do próprio Derrida, como vimos, Rousseau teria “privilégio apenas muito relativo na história que nos interessa” – restringindo-se, pois, o seu valor, para o programa desconstrutivo-gramatológico enquanto tal ao fato de poder ser tomado como um “revelador” de uma certa “articulação decisiva da época logocêntrica”.

(Derrida, 1999:198-199). “Isto evidentemente”, acrescentava Derrida, “supõe que já arranjamos a saída, determinamos a repressão da escritura como operação fundamental da época, lemos um certo número de textos mas não todos os textos, um certo número de textos de Rousseau mas não todos os textos de Rousseau” – e concluía: “Esta confissão de empirismo não pode sustentar-se senão pela virtude da questão”. (Derrida, 1999:199). Em suma: toda a leitura de Rousseau por Derrida, por mais “radicalmente empírica” ou “errante” que possa vir a parecer, assume-se *deliberadamente preparada* única e exclusivamente em função da “questão” derridiana por excelência.

De Man (1971:114) reconhece na leitura derridiana de Rousseau uma série de “características que Derrida poderia ter legitimamente derivado de uma longa tradição de intérpretes de Rousseau”, mas que acabaram por receber, na *Gramatologia*, um tratamento *diferenciado* – características como: (i) “a asserção rousseuniana da primazia da voz sobre a palavra escrita”; (ii) “sua adesão ao mito da inocência original”; (iii) “sua valorização da presença imediata sobre o reflexo”. Aquilo pelo que, para de Man, “a leitura de Rousseau por Derrida diverge fundamentalmente da interpretação tradicional” seria exatamente a subordinação, em Derrida, dessas referidas características do discurso rousseuniano não a uma dimensão autoral psicológica, algo como a “psiquê de Rousseau”, mas a uma suposta tradição impessoal de pensamento – à qual, como sabemos, Derrida reservou, na esteira de Nietzsche e Heidegger, a alcunha de “metafísica ocidental”. Assim:

A má fé de Rousseau em relação à linguagem literária, a maneira pela qual ele, dependendo da escrita, condena-a como se fosse um vício pecaminoso, afigura-se, para Derrida, como a versão pessoal de um problema muito mais vasto que não pode ser reduzido a causas psicológicas. Em sua relação com a escrita, Rousseau não é governado por suas próprias necessidades e desejos, mas por uma tradição que define o pensamento ocidental em sua totalidade: a concepção de negatividade total (não-ser) como ausência e, daí, a possibilidade de uma apropriação ou reapropriação do ser (na forma da verdade, autenticidade, natureza, etc.) como presença. Esse postulado ontológico tanto condiciona quanto depende de uma certa concepção de linguagem que privilegia a língua oral ou a voz sobre a língua escrita (*écriture*) em termos de presença e distância: a presença imediata do *self* em sua própria voz em oposição à distância reflexiva que separa esse *self* da palavra escrita. Rousseau é visto como um elo numa cadeia que encerra a época histórica da metafísica ocidental. (de Man, 1971:114).

Vimos em que medida isso tudo – além dos desdobramentos “metodológicos” daí derivados – fora deliberadamente explicitado pelo próprio Derrida por ocasião da desconstrução de Rousseau na *Gramatologia*. Levantada, na ocasião, por Derrida (1999:

193), a questão do uso da palavra *suplemento* no discurso rousseauiano, tratava-se, então, de avaliar a “situação de Rousseau no interior da língua e da lógica que asseguram a esta palavra ou a este conceito recursos tão *surpreendentes* para que o sujeito presumido da frase diga sempre, servindo-se de ‘suplemento’, mais, menos, ou coisa diferente do que ele *quereria dizer*”. Isso em vista, de Man (1971:116) não hesita em afirmar que “a considerável contribuição de Derrida para os estudos rousseauianos consiste em mostrar que os próprios textos de Rousseau provêm a mais forte evidência contra sua suposta doutrina, indo bem além do ponto divisado pelos mais alertas de seus leitores modernos”.

Identificada, assim, uma determinada *cegueira* de Rousseau em relação àquilo que ele alegadamente diz sem dizê-lo de modo explícito, em aberta contradição, aliás, ao que diz de modo explícito – no caso, que o “suplemento” estaria, na verdade, na própria origem da “presença” por ele suplementada –, de Man (1971:116) afirma interessar-se justamente pelo “*status* desse ‘conhecimento’ ambivalente que Derrida descobre em Rousseau”, ou seja, pelo *estatuto cognitivo*, por assim dizer, daquilo mesmo que, no próprio ou pelo próprio discurso rousseauiano, dir-se-ia afirmar-se contradizendo o que deliberadamente diz Rousseau. Se de fato coube, para de Man, a Derrida, o mérito de divisar isso que se estaria então disposto a tomar pelo “problema central de Rousseau” (de Man, 1971:118), o mesmo não se poderia dizer, ainda de acordo com de Man, dos instrumentos ou procedimentos derridianos no tratamento do alegado problema. “Derrida é levado a ficar face a face com o problema, mas sua terminologia não pode levá-lo além disso”, explica de Man (1971:118). “A estruturação do texto de Rousseau em termos de um sistema de presença-ausência mantém irresolvido o problema do sistema cognitivo conhecimento deliberado vs. conhecimento passivo”. Ou ainda:

A chave para o estatuto da linguagem de Rousseau não será encontrada em sua consciência [*consciousness*], em sua maior ou menor consciência [*awareness*] ou controle sobre o valor cognitivo de sua própria linguagem. Ela só pode ser encontrada no conhecimento que essa linguagem, como linguagem, transmite sobre si mesma, afirmando, assim, a prioridade da categoria linguagem sobre a categoria presença – o que é precisamente a tese de Derrida. A questão que permanece é por que Derrida postula em Rousseau uma metafísica da presença a qual pode então ser mostrada não operando, ou dependente do poder implícito de uma linguagem que a rompe e a arranca de sua fundação. (de Man, 1971:119).

Haveria, em suma, para de Man, duas “histórias” distintas contadas a respeito da linguagem de/em Rousseau: a de Derrida e a do próprio Rousseau. “Não deveríamos deixar a versão de Derrida substituir a própria história de Rousseau sobre seu envolvimento com a linguagem”, alerta de Man (1971:119). “As duas histórias não são totalmente parecidas”, conclui, “e suas diferenças são dignas de serem remarcadas; elas são instrutivas quanto ao estatuto cognitivo da linguagem não apenas de Rousseau mas também de Derrida – e, para além disso, da linguagem da crítica em geral”.

Para de Man, a leitura derridiana destacar-se-ia, em linhas gerais, em meio ao conjunto da fortuna crítica de Rousseau, justamente por, afastando-se de certos lugares-comuns tradicionais acerca do “significado” da obra em questão, ter-se revelado sensível para um determinado padrão de funcionamento do texto rousseauiano pelo qual a própria *linguagem* de Rousseau desmantelaria a *filosofia declarada* de Rousseau. Assim, ainda que partindo de uma visão tradicional de Rousseau como filósofo da “presença imediata”, o grosso da análise derridiana do texto rousseauiano caracterizar-se-ia, basicamente, por revelar a medida em que a própria linguagem de Rousseau minaria progressivamente sua teoria da presença. (de Man, 1971:122). Esse reconhecimento, por de Man, do alegado reconhecimento por Derrida de uma certa *cegueira* estrutural do texto rousseauiano, não se faz, contudo, sem o reconhecimento concomitante, da parte do primeiro, de uma certa cegueira estrutural inerente ao próprio texto derridiano. Assim, se de Rousseau poder-se-ia dizer, à luz de Derrida, que “é compelido a escrever o reverso do que quer dizer” (de Man, 1971:122), o mesmo aplicar-se-ia, num sentido importante, à própria leitura que Derrida faz de Rousseau.

Qual a medida, afinal, à luz de Derrida, da cegueira de Rousseau? Rousseau encontrar-se-ia enredado, em sua valorização da noção de origem, num processo regressivo infinito de uma aparente origem primeira a uma outra origem – espécie de origem da origem – ainda mais “profunda”, revelando involuntariamente, com isso, não haver nada como uma origem ou presença primeira que não seja, também ela, no âmbito do sistema em que se insere, antes de tudo uma *ausência*, um *vazio*, uma *falta*. “O mesmo padrão aparece em Derrida”, explica de Man (1971:122), “quando ele escolhe manter o vocabulário da origem para designar o caráter não-originário de todos os alegados começos – como quando nos é dito que a *articulação* é a origem da linguagem, sendo a *articulação* precisamente a estrutura que impede qualquer origem

genuína de ter lugar”; um tal “uso do vocabulário da presença (ou origem, natureza, consciência, etc.) para explodir as declarações desse mesmo vocabulário” revelar-se-ia recorrente ao longo de toda a *Gramatologia*.

Seja como for, a preocupação primordial de de Man não é tanto, como ele mesmo esclarece, “com o grau de cegueira em Rousseau ou em Derrida como com o modo retórico de seus respectivos discursos”. (de Man, 1971:122). Aí, no *modo retórico* dos referidos discursos, residiria, de fato, para de Man, a diferença fundamental entre a “história” contada por Derrida sobre a linguagem em Rousseau e a “história” do próprio Rousseau a respeito. E é à luz, inclusive, da exploração dessa diferença fundamental que de Man entreverá a necessidade de, invertendo o processo interpretativo em questão, “começar a ler Derrida nos termos de Rousseau ao invés de o contrário”. (de Man, 1971:123). Vejamos que “termos” seriam esses.

Ressaltada a originalidade da leitura derridiana de Rousseau frente à tradição interpretativa do mesmo autor, de Man (1971:122-123) afirma que em pelo menos dois pontos “Derrida abandona esse caminho a fim de demonstrar a estrita ortodoxia da posição rousseauiana frente à ontologia tradicional do pensamento ocidental” – sendo significativo, observa o autor, que ambos os casos concirnam ao uso e à compreensão de Rousseau de figuras retóricas determinadas: a imitação (*mimesis*) e a metáfora. “Sobre as questões de natureza, de *self*, de origem, e, mesmo, de moralidade, Derrida abandona a perspectiva vigente na interpretação de Rousseau e então procede de forma a mostrar como o próprio texto rousseauiano mina os declarados compromissos filosóficos de Rousseau”, explica de Man (1971:123) a respeito. “Mas sobre dois pontos importantes envolvendo retórica”, prossegue, “Derrida vai mais longe do que a própria tradição. É obviamente importante para ele que a teoria e a prática retóricas de Rousseau sucumbam, também elas, sob os imperativos do que ele chama uma ‘ontologia’ logocêntrica que privilegia a palavra falada sobre a escrita”.

“A fim de demonstrar a ortodoxia logocêntrica da teoria rousseauiana da metáfora”, observa de Man (1971:123), “Derrida precisa mostrar que a concepção rousseauiana de representação é baseada numa imitação na qual o estatuto ontológico da entidade imitada não é posta em questão” – com o que revelar-se-ia Rousseau plenamente integrado ao “mimetologismo metafísico” do neoclassicismo europeu:

[...] quando a representação é concebida como imitação, no sentido clássico da teoria estética do século XVIII, ela antes confirma do que questiona a

plenitude da entidade representada. Ela funciona como um signo mnemotécnico que traz de volta algo que aconteceu e que não se encontra presente no momento, mas cuja existência em outro lugar, em outro tempo, ou em um modo diferente de consciência, está fora de questão. O modelo para essa idéia de representação é a imagem pintada, restaurando o objeto à visão como se ele estivesse presente, assegurando, assim, a continuidade dessa presença. O poder da imagem vai além da duplicação das sensações: a imaginação mimética é capaz de converter padrões não-sensoriais, “internos”, de experiência (sentimentos, emoções, paixões) em objetos de percepção, podendo, então, representar como presenças reais, concretas, experiências de consciência carentes de existência objetiva. Essa possibilidade é freqüentemente enfatizada como a principal função de formas não-representacionais de arte como a música: elas imitam por meio de signos ligados por direito natural às emoções que significam. [...] As clássicas teorias setecentistas da representação persistentemente esforçam-se para reduzir a música e a poesia ao estatuto de pintura. (de Man, 1971:123-124).

Isso posto, de Man (1971:125) considera que, “à primeira vista, Rousseau parece dar continuidade à tradição, especificamente nas passagens do *Essai* [*Ensaio sobre a origem das línguas*] que tratam da caracterização da música, e que diferem muito pouco das clássicas declarações de seus predecessores”, sendo que “sua ênfase na interioridade da música é inteiramente compatível com sua proclamada teoria da música como imitação”. De Man (1971:126) ressalta, ainda, que, sob esse aspecto, “Derrida parece completamente justificado em ver Rousseau como um tradicional expositor de uma teoria da imitação que reduz a distinção entre temas externos e internos”.

Voltando-se, contudo, com uma tal leitura em mente, à seção do *Essai* que trata da música, de Man (1971:126-127) afirma encontrar-se ali “algo diferente, especialmente se levamos em conta algumas passagens que Derrida não inclui em seu comentário”. Em seu escrutínio dos capítulos XIII a XVI do *Essai*, de Man identifica em Rousseau uma clara desvalorização do elemento *sensorial* do signo artístico, pictórico ou musical, na experiência estética, em proveito do *significado* – desvalorização da cor em proveito do desenho, no que tange à pintura, do som em proveito da melodia, no que tange à música. “Como Du Bos, Rousseau parece ávido em salvaguardar a importância do tema ou assunto (ou, no caso da literatura, do significado) sobre o signo. Quando ele eventualmente presta atenção no signo [...], isso não implica nenhuma disposição em dissociar o signo da sensação ou em declarar sua autonomia”, afirma de Man (1971: 127). O signo, em Rousseau, “nunca deixa de funcionar como *signifiant* [significante] e permanece inteiramente orientado para o significado. Seu próprio componente sensorial é contingente e distrativo”, conclui de Man a respeito. “A razão para isso, contudo”,

explica o autor, “não é, como sugere Derrida, que Rousseau queira o significado do signo, o *signifié*, a existir como plenitude e presença”:

O signo é desprovido de substância não por ter de ser um indicador transparente que deveria não mascarar uma plenitude significativa, mas porque o próprio significado é vazio; o signo não deve oferecer sua própria riqueza sensorial como um substituto para o vazio que ele significa. Contrariamente à asserção de Derrida, a teoria rousseuniana da representação não é direcionada para o significado como presença e plenitude mas para o significado como vazio. (de Man, 1971:127).

Isso posto, de Man tratará, então, na seqüência, de prover os elementos que julga necessários para a confirmação de uma tal apreciação nada ortodoxa da teoria rousseuniana da representação, por meio, basicamente, da análise de certos trechos colhidos junto ao capítulo XVI do *Essai*, intitulado “Falsa analogia entre as cores e os sons” (Rousseau, 1978:157-199), trechos esses para todos os efeitos desconsiderados por Derrida em sua leitura de Rousseau. “Revertendo a hierarquia predominante da teoria estética setecentista, ele [o referido capítulo] declara a prioridade da música sobre a pintura [...] em termos de um sistema de valor que é antes estrutural do que substancial: a música é considerada superior à pintura a despeito e mesmo por causa de sua carência de substância”, explica de Man (1971:127-128). “Com notável percepção”, prossegue o autor, “Rousseau descreve a música como um puro sistema de relações que em nenhum aspecto depende de asserções substantivas de uma presença, seja como sensação ou como consciência”. (de Man, 1971:128).⁹⁴ Estaria fora de dúvida, além do mais, para de Man (1971:128), que “Rousseau compreendeu totalmente as implicações e conseqüências do que estava dizendo”.

Estrutura vazia, oca em seu próprio núcleo, desprovida, pois, de qualquer fundamento ou substância, “o signo musical nunca poderá ter qualquer garantia de existência”; “nunca poderá ser idêntico a si mesmo ou a repetições prospectivas de si mesmo”. (de Man, 1971:128). Inaptos, os signos musicais, para coincidirem, “suas dinâmicas são sempre orientadas para o futuro de sua repetição, nunca para a

⁹⁴ A fim de ilustrar o que diz, de Man cita o seguinte trecho do *Essai*: “para nós cada som só é relativo e só pode ser distinguido por comparação. Um som não possui em si mesmo qualquer caráter absoluto que contribua para o seu reconhecimento. É grave ou agudo, forte ou suave em relação a um outro; em si mesmo não é nada disso. No sistema harmônico, um som qualquer naturalmente também nada é; não é tônico, dominante, harmônico ou fundamental, porque todas essas propriedades não passam de relações e, podendo o sistema inteiro variar do grave ao agudo, cada som muda de ordem e de lugar dentro do sistema, na medida em que este muda de grau”. (Rousseau, 1978:193).

consonância de sua simultaneidade”. (de Man, 1971:129). Essa “orientação para o futuro”, essa *diacronicidade*, por assim dizer, alegadamente inerente à música, essa “estrutura sucessiva da música”, lembra-nos de Man (1971:130), “é então a consequência direta de seu caráter não-mimético. A música não imita, pois seu referente é a negação de sua própria substância, o som” – o que ficaria patente, de acordo com o autor, em mais um trecho determinado do *Essai* negligenciado por Derrida, em que dir-se-ia asseverar Rousseau a capacidade insuspeitada da música em representar o inaudível, em representar “o próprio silêncio”.⁹⁵

A formulação paradoxal de que a música se refere ao silêncio, poderia ter seu equivalente, em outras artes, conclui de Man (1971:131), na formulação “de que a pintura refere-se à ausência de toda luz e cor, e de que a linguagem refere-se à ausência de significado”. E seria infrutífero, acrescenta o autor, questionarem-se tais formulações com base numa suposta especificidade da fenomenologia musical: “a tese declarada do *Essai* iguala a música à linguagem, o que se torna claro por Rousseau nunca ter deixado, ao longo do texto, de falar sobre a natureza da linguagem” – sendo que o que então é chamado linguagem “difere inteiramente de um meio instrumental de comunicação”. (de Man, 1971:131). “Como a música, a linguagem é um sistema diacrônico de relações, a seqüência sucessiva de uma *narrativa*”, conclui de Man (1971:131).⁹⁶ Em suma: “As características estruturais da linguagem são exatamente as mesmas atribuídas à música: o enganoso sincronismo da percepção visual que cria uma falsa ilusão de presença deve ser substituído por uma sucessão de momentos descontínuos que criam a ficção de uma temporalidade repetitiva”. (de Man, 1971:131-132).

A considerar-se, como quer de Man, a *temporalidade* narrativa como uma *ficção*, não se haveria de tomá-la, é certo, como remetendo a uma *origem*, qualquer que seja ela. Assim: “o padrão diacrônico do discurso narrativo, que confere ao discurso a

⁹⁵ Eis o trecho em questão: “Uma das maiores vantagens do músico consiste em poder pintar as coisas que não se poderiam ouvir, enquanto o pintor não pode representar aquelas que não se podem ver, e o maior prodígio de uma arte, que só age pelo movimento, consiste em poder formar até a imagem do repouso. O sono, a calma da noite, a solidão e o próprio silêncio entram nos quadros da música”. (Rousseau, 1978:194). Cf. citação e comentário in: de Man (1971:130-131).

⁹⁶ Nesse ponto, nova citação do *Essai*: “A impressão sucessiva do discurso, que impressiona por meio de golpes dobrados, proporciona-vos emoção bem diversa da causada pela presença do próprio objeto, diante do qual, com um só golpe de vista, tudo já vistes. Suponde uma situação de dor perfeitamente conhecida – vendo a pessoa aflita, dificilmente vos comovereis até o pranto; dai-lhe, porém, tempo para dizer-vos tudo que sente e logo vos desmanchareis em lágrimas”. (Rousseau, 1978:161).

aparência de um começo, de uma continuidade e de um fim, de forma nenhuma implica uma busca por origem, nem mesmo a representação metafórica de uma tal busca”. (de Man, 1971:132). Nesses termos, narrativas como o *Essai* ou como o *Discours sur l'origine de l'inégalité*, também de Rousseau, não deveriam ser tomadas como “a história de um movimento genético, de um processo orgânico de nascimento e decadência” – p. ex.: nascimento e decadência da linguagem ou da música, em consonância com a leitura convencional do *Essai* –; isso porque esses textos, enquanto narrativas que são, “não ‘representam’ um evento sucessivo, mas são a projeção melódica, musical, sucessiva de um momento único de radical contradição – o presente – sobre o eixo temporal de uma narrativa diacrônica”. (de Man, 1971:132). Em suma: não são narrativas *sobre* o que quer que seja, mas tão-somente *narrativas*, que, enquanto tais, não remeteriam a nada *anterior* à sua própria enunciação.

Posto, como quer de Man, um texto como o *Essai*, concebido em sua alegada narratividade constitutiva, não *representar* ou *mimetizar* qualquer processo ou evento “empírico” ou “histórico” que seja, apesar da ilusão referencial gerada por seu padrão diacrônico, dir-se-ia que ao menos ou *justamente* esse estado de coisas poder-se-ia depreender de sua leitura. Em outras palavras, o *Essai* versaria justamente sobre sua inaptidão em versar *sobre* o que quer que seja, ou, de modo mais abrangente, sobre a inaptidão constitutiva de todo discurso ou linguagem em remeter, de modo imediato, a qualquer pretensão referente extradiscursivo – físico, metafísico, psicológico – a funcionar, então, inequivocamente, como um significado *próprio* ou *literal* – numa palavra: *não-metafórico*. Ora, exatamente essa a inflexão atribuída por de Man ao capítulo três do *Essai*, sugestivamente intitulado “De como a primeira linguagem teve de ser figurada”, e cuja tese central assim se enuncia:

Como os primeiros motivos que fizeram o homem falar foram paixões, suas primeiras expressões foram tropos. A primeira a nascer foi a linguagem figurada e o sentido próprio foi encontrado por último. Só se chamaram as coisas pelos seus verdadeiros nomes quando foram vistas sob sua forma verdadeira. A princípio só se falou pela poesia, só muito tempo depois é que se tratou de raciocinar. (Rousseau, 1978:164).

Tomar o trecho acima – como certamente se estaria disposto a fazê-lo – como *referindo-se* a um dado processo pelo qual, historicamente, a linguagem teria nascido figurada, e então, progressivamente, *adequado-se* às coisas mesmas, tornando-se, com isso, – evoluindo? degradando-se? – literal ou denotativa, equivaleria, a seguir de Man,

a ceder à ilusão referencial gerada pelo padrão diacrônico da seqüência narrativa em jogo. Na verdade, a asserção rousseuniana de que “a primeira linguagem teve de ser figurada” seria melhor compreendida, ou antes, nas palavras de de Man (1971:133), *deve* ser compreendida, nos seguintes termos: “A única declaração literal que diz o que quer dizer é a asserção de que não pode haver declarações literais”. Ou ainda: “A linguagem metafórica que, na diacronia ficcional do *Essai*, é chamada ‘*premier*’ não tem referente literal. Seu único referente é ‘*le néant des choses humaines*’ [o nada das coisas humanas]”. (de Man, 1971:135).

Assim sendo, Derrida, para quem Rousseau seria um escritor representacional, estaria equivocado ao procurar mostrar que a teoria rousseuniana da metáfora “é fundada na prioridade do significado literal sobre o metafórico, do ‘*sens propre*’ sobre o ‘*sens figuré*’”, posto que “Rousseau diz explicitamente o oposto”. (de Man, 1971:133). “Sobre a questão da retórica, da natureza da linguagem figurada”, enfatiza de Man (1971:135), “Rousseau não estava iludido e disse o que quis dizer. E é igualmente significativo que, precisamente sobre esse mesmo ponto, seu melhor intérprete moderno teve de abandonar sua trilha para *não* compreendê-lo”. (de Man, 1971:135).

O que dizer, afinal, em resumo, do “modo retórico” do discurso rousseuniano, bem como do discurso de Derrida sobre o discurso rousseuniano – e da medida em que isso tudo diria respeito ao “estatuto cognitivo da linguagem da crítica em geral”, como quer de Man? Quanto a Rousseau, seus textos não somente (a) declarariam deliberadamente uma impossibilidade radical de qualquer nível de *literalidade* discursiva – “A única declaração literal que diz o que quer dizer é a asserção de que não pode haver declarações literais”, e, nesse caso, “Rousseau disse o que quis dizer” –, como (b) refletiriam deliberadamente, em sua própria forma ou estrutura, essa impossibilidade radical, assumindo-se, desse modo, como narrativas *não-empíricas* ou *não-literais*. O *Essai* e o *Discours*, diz-nos, com efeito, de Man (1971: 135), “são textos cujas asserções exploram seu modo retórico. O que está sendo dito sobre a natureza da língua torna inevitável que os textos devam ser escritos na forma de uma narrativa ficcionalmente diacrônica, ou, se se preferir, de uma alegoria”. Em suma: “O modo alegórico é evidenciado na descrição de toda linguagem como figurada e na estrutura necessariamente diacrônica da reflexão que revela esse *insight*”.

Mas não é só. Para de Man, a referida declaração da figuralidade fundamental de todo discurso por meio de um discurso que, ele próprio, assume-se como necessariamente figurado implicaria, além do mais, em Rousseau, a consciência de que esse discurso autoconsciente, por assim dizer, “será mal-entendido ao ser tomado literalmente”. (de Man, 1971:136). Em outras palavras, o texto autoconsciente de Rousseau como que *prevê* sua própria *misreading*. Ou ainda: “Ao explorar a ‘retoricidade’ de seu próprio modo, o texto também postula a necessidade de sua própria *misreading*. Ele sabe e declara que vai ser mal-compreendido. Ele conta a história, a alegoria de sua própria má-compreensão” (de Man, 1971:136) – no caso do *Essai*, a história da “necessária degradação da melodia em harmonia, da linguagem em pintura, da linguagem da paixão em linguagem da necessidade, da metáfora em significado literal”. E de Man acrescenta, em tom conclusivo: “Que Rousseau seja mal-compreendido confirma sua própria teoria da má-compreensão”.

Derrida teria sido incapaz de enxergar e aquilatar em sua leitura de Rousseau o que de Man chama de a *retoricidade* de um texto como o *Essai*. De Man permite-se generalizar e chamar de *literário* a “qualquer texto que implícita ou explicitamente aponta para seu próprio modo retórico e prefigura sua própria má-compreensão como correlato de sua natureza retórica, isto é, de sua ‘retoricidade’”, podendo isso ser feito por meio de uma “afirmação declarativa” ou de uma “inferência poética”. (de Man, 1971:136). Com essa última observação de Man quer dizer que “um texto discursivo, crítico ou filosófico que faz o que foi descrito por meio de declarações não é então mais ou menos literário do que um texto poético que poderia evitar a declaração direta”, sendo o critério de “especificidade literária”, nesse caso, não “a maior ou menor discursividade do modo” e sim “o grau de ‘retoricidade’ consistente da linguagem”. (de Man, 1971:136-137).⁹⁷

⁹⁷ Eagleton (2001:200) observa a respeito que de Man descobriu “nada menos do que uma nova maneira de definir a ‘essência’ da própria literatura. Toda linguagem, como ele acertadamente percebe, é inevitavelmente metafórica, operando por tropos e figuras; é um engano acreditar que qualquer linguagem é *literalmente* literal. A filosofia, o direito, a teoria política, funcionam por metáforas tal como os poemas, e portanto são tão ficcionais quanto os poemas. Como as metáforas são essencialmente ‘desembasadas’, simples substituições de uma série de signos por outra, a linguagem tende a trair sua própria natureza fictícia e arbitrária, exatamente naqueles pontos em que se propõe a ser mais intensivamente persuasiva. A ‘literatura’ é a área em que essa ambigüidade é mais evidente – na qual o leitor se vê suspenso entre um significado ‘literal’ e outro, figurativo, incapaz de escolher entre os dois e, portanto, lançado a um abismo lingüístico sem fundo por um texto que se tornou ‘ilegível’. Entretanto, as obras literárias são, num certo sentido, menos enganosas do que outras formas de discurso, porque implicitamente reconhecem sua própria condição retórica – o fato de que aquilo que dizem é diferente daquilo que fazem,

O que Derrida teria sido incapaz, em suma, de reconhecer, é que o grau de retoricidade do texto rousseuniano seria comparável ao grau de retoricidade que o próprio Derrida estaria disposto a atribuir a seu próprio discurso desconstrutivo-gramatológico. Derrida não teria *enxergado*, na verdade, de acordo com de Man (1971: 138), que “Rousseau escapa da falácia logocêntrica precisamente à medida que sua linguagem é *literária*”. O autor enfatiza, na seqüência, ter ele próprio justamente tentado mostrar “que o uso que faz Rousseau de um vocabulário tradicional é exatamente similar, em suas estratégias e implicações, ao uso que conscientemente faz Derrida do vocabulário tradicional da filosofia ocidental” (de Man, 1971:138). Sendo assim, “o texto de Rousseau não tem pontos cegos: ele explora, em todos os momentos, seu próprio modo retórico”. Em suma: “Não há necessidade de desconstruir Rousseau”; o mesmo não se poderia dizer da tradicional fortuna crítica dedicada a Rousseau, que “permanece em extrema necessidade de desconstrução”. (de Man, 1971:139).

Vimos anteriormente que o próprio Derrida proclamara não ser a desconstrução uma operação crítica – no sentido de voltar-se criticamente para os textos ditos literários –, mas uma operação que toma a crítica por objeto: tratar-se-ia, portanto, de uma *metacrítica*. Nesse sentido, dir-se-ia não haver discrepância entre o que declara Derrida e a máxima demaniana de que a literatura como que *desconstrói-se a si mesma*, dispensando qualquer operação desconstrutiva que lhe sobrevenha *de fora*. Ao permanecer alheio, contudo, à alegada retoricidade do texto rousseuniano, Derrida teria cometido o erro de tentar desconstruir um texto literário – em suma: teria aplicado a desconstrução “ao objeto errado”. (de Man, 1971:139).

A análise metacrítica desse erro de Derrida converter-se-ia, por sua vez, para de Man, numa boa oportunidade de se formularem certas conclusões acerca da relação necessária entre linguagem literária e leitura crítica. De um modo mais preciso, nas palavras do próprio de Man (1971:141): “A leitura crítica da leitura crítica que Derrida faz de Rousseau mostra ser a cegueira o correlato necessário da natureza retórica da linguagem literária”.

de que todas as suas pretensões ao conhecimento funcionam através de estruturas figurativas que as tornam ambíguas e indeterminadas. Poderíamos dizer que elas têm uma natureza irônica. Outras formas de escrita são tão figurativas e ambíguas quanto ela, mas procuram passar por verdade inquestionável. Para de Man, e seu colega Hillis Miller, a literatura não precisa ser desconstruída pelo crítico: é possível mostrar que ela desconstrói a si mesma, e além disso, que ela ‘versa sobre’ essa mesma operação”.

De Man havia dito, com efeito, que o texto rousseauiano, dado seu nível de retoricidade, como que prefiguraria sua própria *misreading*. É nesse sentido que, por extensão, o autor estabelece a referida relação entre cegueira interpretativa e linguagem literária. O “caso” Rousseau seria paradigmático quanto a isso: “Rousseau é um em meio ao grupo de escritores que são sempre sistematicamente mal-lidos”, afirma de Man (1971: 111). “Quanto mais ambivalente a enunciação original”, acrescenta, “mais uniforme e universal o padrão de erro consistente nos seguidores e comentadores”.

“O preceito de de Man de que a linguagem literária prefigura seus próprios desentendimentos”, sintetiza Culler (1997:246), “é, em parte, uma afirmação de que os textos demonstram alegoricamente a inadequação de possíveis lances interpretativos – os lances que seus leitores farão”. Seja como for, para de Man, não seria *a despeito* desses erros interpretativos que as leituras críticas diversas de um texto como o de Rousseau obteriam *insights* valiosos a seu respeito, e sim *em decorrência* dos mesmos – ainda que os próprios críticos em questão permaneçam necessariamente cegos aos *insights* que vêm a obter por meio de seus erros. Assim: “As brilhantes percepções da leitura de Rousseau por Derrida foram possibilitadas por sua errônea identificação de Rousseau com um *período* na história do pensamento ocidental e, portanto, com a metafísica daquele período”. (Culler, 1997:314).

2.2.23. Crítica e cegueira

2.2.23.1. Para além do “caso” Rousseau, em sua análise da obra de importantes críticos contemporâneos como Lukács, Blanchot, Poulet ou expoentes do *new criticism*, de Man julga mesmo ter descoberto um certo *padrão* de relação entre cegueira interpretativa e produção de *insights* a partir dessa cegueira:

A imagem de leitura que emerge do exame de alguns críticos contemporâneos não é simples. Em todos eles revela-se uma discrepância paradoxal entre as declarações gerais que fazem sobre a natureza da literatura (declarações nas quais se baseiam seus métodos críticos) e os resultados efetivos de suas interpretações. Suas descobertas acerca da estrutura dos textos contradizem a concepção geral que têm por modelo. Não apenas permanecem inconscientes dessa discrepância, como parecem, na verdade, prosperar nessa discrepância, devendo, mesmo, seus melhores *insights* aos pressupostos que tais *insights* vêm refutar. (de Man, 1971:IX).

Para de Man (1971:102), em suma, “uma considerável quantia de *insight* sobre a natureza distintiva da linguagem literária pode ser obtida junto a escritores como

Lukács, Blanchot, Poulet ou os *new critics* americanos”, em consideração não ao que eles dizem direta e explicitamente sobre literatura, mas a certo “movimento negativo que anima o pensamento do crítico, um princípio não declarado que leva sua linguagem para longe de sua posição deliberada, pervertendo e dissolvendo seu compromisso declarado até o ponto em que o mesmo se torna vazio de substância, como se a própria possibilidade da asserção tivesse sido posta em questão”. (de Man, 1971: 103). Assim se daria, de acordo com de Man, em relação às teorias críticas historicista de Lukács, organicista dos *new critics*, impessoalista de Blanchot ou psicologista de Poulet: todas acabariam revelando por meio de seus resultados práticos efetivos, e a despeito do que por elas é deliberadamente declarado, a natureza eminentemente *retórica* da linguagem literária, no sentido específico que de Man confere ao termo. Assim:

Todos esses críticos parecem curiosamente fadados a dizer algo completamente diferente do que queriam dizer. Sua posição crítica – o profetismo de Lukács, a crença de Poulet no poder de um *cogito* original, a declaração de Blanchot de uma impessoalidade metamallarméana – é derrotada por seus próprios resultados críticos. Um penetrante porém difícil *insight* sobre a natureza da linguagem literária daí decorre. Parece, contudo, que esse *insight* só pôde ser obtido porque os críticos estavam tomados por essa cegueira: sua linguagem pôde tatear na direção de um certo grau de *insight* apenas porque seu método permaneceu alheio à percepção deste *insight*. O *insight* existe apenas para um leitor na privilegiada posição de estar apto a observar a cegueira como um fenômeno em seu próprio direito – sendo a pergunta por sua própria cegueira algo que, por definição, ele é incompetente para responder – estando, assim, apto a distinguir entre declaração e significado. Ele deve desconstruir os explícitos resultados de uma visão capaz de mover-se em direção à luz somente porque, sendo já cega, não tem de temer o poder dessa luz. Mas a visão é incapaz de reportar corretamente o que percebeu no curso de sua jornada. Escrever criticamente sobre críticas torna-se, então, um modo de refletir sobre a paradoxal eficácia de uma visão cega que deve ser retificada por meio de *insights* que involuntariamente fornece. (de Man, 1971:105-106).

Isso posto, e haver-se-ia de conceber a crítica literária como um interminável processo pelo qual leituras prévias de uma obra determinada, necessariamente cegas em relação à natureza retórica dessa mesma obra, vêm a ser progressivamente retificadas por leituras críticas posteriores, que se instituem, na verdade, sobretudo como *metacríticas*, a serem, supostamente, também elas, futuramente retificadas por outras leituras. Assim teria sido em relação à Rousseau, sistematicamente mal-compreendido por toda uma tradição interpretativa que veio, por sua vez, a ser retificada, num sentido imporante, por Derrida, cuja leitura de Rousseau na *Gramatologia* veio, por sua vez, a ser retificada por de Man em *Blindness and insight*, a qual haveria, por sua vez, de ser

eventualmente retificada por alguma eventual metacrítica futura, a julgar, aliás, pela seguinte sentença do próprio de Man: “A obra pode ser repetidamente usada para mostrar onde e como o crítico divergiu da mesma” (de Man, 1971:109) – o que significaria, além do mais, definitivamente substituir a concepção de texto como “reduzido a um significado finito ou a um conjunto de significados” por uma concepção do ato da leitura como “um processo infinito no qual verdade e inverdade estão inextricavelmente atreladas”. (de Man, 1971:IX).

Em resumo: caracterizando-se a linguagem literária, com quer de Man, por sua eminente *retoricidade*, no sentido que o autor confere ao termo, seria mais do que razoável conceber-se a atividade crítica como o processo interminável de leituras e leituras de leituras acima descrito. Assim sendo, haveríamos de perguntar quanto ao conceito de retoricidade em de Man o mesmo que perguntamo-nos quanto ao conceito de diferença em Derrida: a retoricidade, esse conceito-chave do discurso demaniano – o conceito-chave do discurso demaniano –, *de onde vem ele?* ou antes: *como se lhe obtém ou se lhe entrevê?* qual a sua *gênese*, afinal? *em que termos, em suma, ele se nos afigura surgir ou emergir no/pelo discurso demaniano?*

Duas possibilidades de resposta pareceriam emergir, a princípio, não sem excluírem-se mutuamente: (i) a noção de retoricidade *sucederia* à prática efetiva da metacrítica desconstrutiva, por de Man, de textos críticos específicos – como os de Lukács, Blanchot, Poulet ou Derrida –, sendo *empiricamente derivada*, por assim dizer, dessa práxis metacrítica, afigurando-se, em suma, o que se chamaria de um conceito *a posteriori*; (ii) a noção de retoricidade *precederia* à prática efetiva da metacrítica desconstrutiva, por de Man, de textos críticos específicos, como que a *orientar* e a *conduzir*, por assim dizer, a própria práxis metacrítica demaniana, afigurando-se, em suma, o que se chamaria de um conceito *a priori*.

De Man, como Derrida, busca reiteradamente destacar o suposto *empirismo* de seu procedimento metacrítico, ao declarar, como vimos, que o *insight* em questão acerca da “natureza distintiva da linguagem literária” obtém-se à luz do padrão que dir-se-ia *emergir* da leitura de textos críticos contemporâneos – de autores como Lukács, Blanchot, Poulet, os *new critics* ou o próprio Derrida – donde concluir-se-ia que de Man só *chega* à tal “revelação” sobre a natureza da linguagem literária *após* o trabalho com os referidos textos. O fato, contudo, como já se terá percebido, é que a determinação,

por de Man, do nível de cegueira deste ou daquele crítico determinado é necessariamente balizada por uma concepção *a priori* do que seria, afinal, a *verdadeira* natureza da linguagem literária em relação à qual tal crítico vem a ser considerado cego. A máxima de que “a única declaração literal que diz o que quer dizer é a asserção de que não pode haver declarações literais”, colocada, como vimos, por de Man, “na boca” de Rousseau, não é um ponto de chegada mas o ponto de partida da metacrítica demaniana, grande postulado a partir do qual não só a leitura demaniana de Rousseau como a desconstrução da leitura derridiana de Rousseau são então preparadas e conduzidas.

Se há, em suma, para de Man, um *limite* para o referido trabalho infinito de retificação de leituras críticas por outras leituras críticas trata-se do ponto em que finalmente se vem a vislumbrar a retoricidade indesconstrutível – posto que autodesconstrutora – da linguagem literária, a *verdadeira* natureza da linguagem literária, e assim o seria não por esse limite ter sido descoberto *a posteriori*, mas por *ter sempre estado lá*, como o grande horizonte de expectativas a condicionar toda a metacrítica demaniana – tal como, aliás, a diferença em relação à desconstrução derridiana. Esse *horizonte*, contudo, como justificá-lo? Em função de quê? Em nome de quê? E, no entanto, ao se recusar a *necessidade* pura e simples de um tal horizonte – como o estaríamos dispostos a fazer em relação ao *parti-pris* heideggeriano de Derrida –, o que pareceria restar, afinal, do edifício da metacrítica demaniana? Haveria *retificação* possível, afinal, de um ponto de vista propriamente epistemológico, para o programa metacrítico de de Man?

Há um trecho, em especial, de *Blindness and insight*, em que parecem-nos suficientemente claros o alcance e os limites da reflexão epistemológica desenvolvida por de Man, bem como o ponto a partir do qual entrever-se-ia algo como uma retificação dessa mesma reflexão. Num primeiro momento do referido trecho, de Man faz menção a um certo perfil *immanentista* dos críticos por ele então analisados: “Os críticos aqui reunidos têm todos em comum um certo grau de imanência em sua abordagem crítica. Para todos eles, o encontro com a linguagem da literatura envolve uma atividade mental que, apesar de problemática, é ao menos em certa medida governada por essa própria linguagem apenas”. (de Man, 1971:106-107). De Man observa, ainda, esforçarem-se, todos esses críticos, por um nível elevado de

generalidade de suas análises críticas, “indo tão longe que se pode dizer estarem a escrever não sobre obras ou autores particulares, mas sobre a literatura enquanto tal”. (de Man, 1971: 107). “Contudo”, enfatiza o autor, “essa sua generalidade permanece aterrada num ato inicial de leitura”. Mas qual o problema, para de Man, em fazer *derivar*, por assim dizer, uma definição da natureza geral da literatura a partir de leituras particulares de textos literários particulares?

“Antes de qualquer generalização sobre literatura, textos literários devem ser lidos”, responde-nos de Man (1971:107), “e a possibilidade da leitura não pode nunca ser tomada por garantida”, conclui o autor. Isso porque trata-se de “um ato de compreensão que não pode nunca ser observado, nem, de forma alguma, prescrito ou verificado”. Em suma: “Um texto literário não é um evento fenomênico a que se possa atribuir qualquer forma de existência positiva, seja como fato natural, seja como fato mental”. (de Man, 1971:107). O grande erro dos críticos em questão seria, justamente, o de confiar numa suposta *objetividade* do texto literário, sem se darem conta de que o referido “objeto” não precede, em nenhuma medida, ao próprio *ato da leitura*, não havendo leitura, por sua vez, capaz de coincidir plenamente com um “objeto” que, por definição, *não existe enquanto tal*, mas que é, por assim dizer, *construído* pela própria leitura. Em suma: “Crítica é uma metáfora para o ato da leitura, e esse ato é ele próprio inexaurível”. (de Man, 1971: 107).

Assim, de Man (1971:110) observa, em relação ao *new criticism*, que “a ‘*close reading*’ pode ser altamente discriminadora e desenvolver um ouvido afinado para as nuances do discurso autoconsciente, mas permanece curiosamente tímida quando desafiada a refletir sobre sua própria autoconsciência”, ou seja, sobre a medida em que ela, enquanto discurso, ou como pretensão *metadiscurso*, pareceria construir discursivamente o próprio discurso-objeto de que julga então ocupar-se objetivamente;⁹⁸ o mesmo dir-se-ia a respeito de críticos “que fazem uso de categorias da reflexão filosófica” como Blanchot e Poulet e que “tendem a rasurar o momento da leitura interpretativa efetiva, como se o resultado de sua leitura pudesse ser tomado por garantido em relação a qualquer audiência letrada”. (de Man, 1971:110).

⁹⁸ Conclusão análoga, aliás, a que anteriormente chegamos em nossa própria análise *do new criticism*, epitomado, no caso, por Cleanth Brooks.

A grande contradição do discurso metacrítico demaniano – dir-se-ia mesmo o seu *ponto cego* – é afirmar, como vimos, não haver nem texto como objeto *a priori* nem leitura universalmente garantida *ao mesmo tempo* que prescreve, como também vimos, um modo tido por *correto* de apreensão dos textos ditos literários, modo esse que caracterizar-se-ia, basicamente, pelo perscrutamento de uma suposta retoricidade literária a ser considerada – por que motivos, afinal? – como que existindo independentemente de qualquer ponto de vista particular acerca da literatura. Não se faria valer, também nesse caso, a crítica demaniana aos discursos críticos que tendem a tomar por objetivo e universal o que na verdade é fruto de uma dada leitura particular? Que se leia o *Éssai* de Rousseau como o faz de Man não significa, por extensão, como gostaria o autor, que o discurso literário em geral necessariamente caracterize-se por sua suposta retoricidade autoconsciente, mas tão-somente que a retoricidade autoconsciente é a baliza epistemológica a condicionar tanto a leitura demaniana de Rousseau quanto a crítica de de Man à leitura que Derrida faz de Rousseau.

O grande problema em questão, como já o explicitamos antes, não é que uma dada teoria literária, uma dada concepção *a priori* de literatura, venha a balizar ou mesmo condicionar a leitura crítica como um todo, posto que disso não há como escapar, mas o modo como o crítico vem a lidar com a questão, ou o modo como a questão vem a ser por ele articulada em seu sistema crítico. Em outras palavras, partindo, como quer de Man, da observação de que “um texto literário não é um evento fenomênico a que se possa atribuir qualquer forma de existência positiva” e de que “a possibilidade da leitura não pode nunca ser tomada por garantida”, trata-se, à luz de uma epistemologia construtivista como a nossa, de analisar o modo pelo qual esse estado de coisas veio ou não a ser *deliberadamente* trabalhado pelas diversas teorias críticas ao longo do tempo, e em que medida poder-se-ia, então, falar em descentração cognitiva nesse âmbito.

É isso o que nos propomos a fazer, a seguir, à guisa de conclusão ao presente capítulo, em relação ao panorama histórico da crítica ocidental que acabamos de desenhar.

2.3. Estatuto cognitivo da crítica ocidental

2.3.1. A coesão de qualquer pretensão “percurso histórico” a abarcar o suposto desenvolvimento cognitivo de um supostamente *mesmo* campo do saber humano, num

lapso de mais de dois milênios – como o que se impõe entre a sistematização da retórica antiga, no séc. IV a.C., e a neo-retorização dos Estudos Literários, no século XX d. C. – só poderia ser afirmada – dir-se-ia a princípio – à custa de uma análise minimamente rigorosa das diferenças e discrepâncias fundamentais de natureza, escopo e alcance entre as diversas teorias e procedimentos que se quer, então, reunir sob a mesma visada histórica. Sobretudo – acrescentar-se-ia – se o “campo do saber humano” em questão for o das chamadas *teorias críticas* ocidentais – ou, em conformação ao que dizia, por exemplo, um I. A. Richards, ao se ocupar do assunto na década de 1920, o campo do “caos das teorias críticas” ocidentais, a ser tomado, no grosso de sua extensão, de Aristóteles até a contemporaneidade, por

[...] umas poucas conjecturas, um suprimento de conselhos, muitas observações sutis isoladas, algumas hipóteses brilhantes, muita oratória e poesia aplicada, confusão inesgotável, uma suficiência de dogma, uma reserva não pequena de prejuízos, fantasias e excentricidades, uma profusão de misticismo, pequenas especulações genuínas, várias inspirações disseminadas, férteis insinuações e *aperçus* à-toa. (Richards, 1971:2).

Avaliando melhor, mesmo a declaração de um caos ou uma assistematicidade constitutivos das teorias críticas ocidentais em seu conjunto pareceria necessariamente demandar, da parte de quem a faz, o domínio de um ou mais critérios seguros o bastante a permitir reunir e comparar, sem arbitrariedade, sob o rótulo genérico de “teorias críticas”, os mais díspares discursos sobre o “belo”, a “arte” ou a “literatura”, ainda que fosse para tomá-los, com Richards, como um amontoado de conjecturas, conselhos, observações, hipóteses, especulações, ou meramente insinuações, os quais “nem juntos, nem individualmente, nem em nenhuma combinação conseguem dar o que é exigido”. (Richards, 1971:3).

Isso posto, diríamos que a grande contribuição de M. H. Abrams para o terreno da metacrítica foi justamente o lúcido delineamento de um tal problema, seguido da elaboração de um esquema analítico ao mesmo tempo operacional e flexível, a ser tomado, no mínimo, como valiosa ferramenta heurística nesse âmbito de investigação. Ciente de que a divergência teórica nas frentes da crítica e da estética não se reduz às “respostas a questões como ‘O que é arte?’ ou ‘O que é poesia?’”, mas estende-se ao fato de que “muitas teorias da arte não podem ser prontamente de todo comparadas, dada a carência de um fundamento comum às mesmas sobre o qual se encontrar e confrontar”, afigurando-se, dessa forma, e em larga medida, *incomensuráveis*, Abrams

(1971:5) reconheceu a urgência de se “encontrar um quadro de referência simples o bastante para ser prontamente manuseado, e ainda flexível o bastante para que possa, sem violência excessiva para com qualquer conjunto de declarações sobre arte, traduzir o máximo de conjuntos possíveis num plano único de discurso”. (Abrams, 1971:5).

Sem negar a possibilidade de “métodos de análise mais complexos que, mesmo numa classificação preliminar, poderiam estabelecer distinções mais sutis” (Abrams, 1971:7), Abrams propôs então “um esquema analítico que evita impor sua própria filosofia, utilizando aquelas distinções-chave que já são comuns ao máximo número possível de teorias a serem comparadas” (Abrams, 1971:6), esquema esse que apresentamos no início do presente capítulo, ressaltando, inclusive, serem os quatro elementos arrolados por Abrams como “discriminados e salientados, através de um ou outro sinônimo, em quase todas as teorias que visam a ser compreensivas” – a *obra*, o *artista*, o *universo* e o *público* – tecnicamente equivalentes às quatro categorias arroladas, muito mais tarde, mas nesse mesmo sentido, por Compagnon: a *linguagem* (ou a materialidade da *obra*), o *autor*, a *realidade*, o *leitor*.

Em que pese o valor *taxonômico* ou *classificatório*, por assim dizer, da análise das teorias críticas diversas em termos do modo como dir-se-ia terem se constituído ao longo do tempo sobre o privilégio de um dos quatro elementos citados em detrimento dos demais – essa, como vimos, a grande tese desenvolvida por Abrams em seu esboço de história da crítica, a de que todo crítico tenderia “a derivar de um desses termos suas principais categorias de definição, classificação e análise de uma dada obra de arte, bem como os principais critérios a partir dos quais julgar o valor da mesma” –, seria preciso, admitir, contudo, como o fizemos de início, a insuficiência de um tal procedimento para uma investigação propriamente epistemológica. Isso porque se o referido esquema analítico, tal como concebido e aplicado por Abrams, permite, com efeito, a distinção e a comparação das diversas teorias críticas analisadas por meio da classificação das mesmas em *miméticas*, *pragmáticas*, *expressivas* e *objetivas* – a privilegiarem respectivamente: o universo, o público, o autor e a obra –, é preciso dizer que a distinção e a comparação aí em jogo permanecem meramente *descritivas* ou *constatativas*, deixando intocado, de um ponto de vista epistemológico, o problema da *incomensurabilidade* dessas teorias. Em outras palavras, não se pode diferenciá-las e compará-las criticamente, em termos de sua *eficácia epistemológica*, atendo-se pura e

simplesmente à sua orientação para este ou aquele dentre os quatro elementos citados; nenhuma teoria crítica pode ser dita, em suma, epistemologicamente superior à outra, apenas por representar, na história da crítica, um deslocamento de ênfase (Todorov), por exemplo da “literatura-imitação” de filiação classicista (retoricista) para a “literatura-expressão” de filiação romântica, ou, desta, para a “literatura-linguagem” de filiação modernista (neo-retoricista).⁹⁹

A pergunta que se nos impôs, então, à luz desse estado de coisas, era: *em que medida a sucessão de orientações ou paradigmas teóricos na história da crítica ocidental teria implicado um efetivo desenvolvimento cognitivo do domínio em questão, no sentido de uma descentração do conhecimento produzido nesse domínio, e em que medida não teria passado de um mero “deslocamento de ênfase”, desprovido, enquanto tal, de verdadeira significação epistemológica?* A resposta a uma tal indagação viria a demandar, como dissemos, a análise do modo como as teorias críticas diversas vieram a ser articuladas no interior das orientações ou paradigmas diversos da crítica literária ocidental em sua história, no intuito de divisar o nível de consciência-de-si então desenvolvido pelo sujeito crítico em cada um dos casos analisados, ou seja, o nível de consciência desenvolvido pelo sujeito crítico, na articulação de sua teoria crítica, seja, num primeiro momento, em relação à própria *existência* de uma dada teoria crítica a orientar *toda* atividade crítica, seja, num segundo momento, em relação à necessidade de se *justificar* a contento a própria teoria crítica que se vem a adotar, no sentido de que ela possa prever satisfatoriamente tanto a *experiência crítica* em si, quanto sua própria *reforma* à luz dessa mesma experiência.

⁹⁹ O que não impede que à luz de uma outra perspectiva que não a epistemológica – p. ex.: ética, política, ideológica, etc. – tais deslocamentos sejam tomados como positivos ou negativos *em si mesmos*. Todorov (1979:121) chama a atenção, por exemplo, para o fato de que a própria deposição da retórica pelas novas teorias estéticas surgidas no final do século XVIII – que configuraria, em suma, a propalada deposição do paradigma mimético-pragmático, ou clássico, pelo paradigma expressivo, ou romântico, em teoria crítica, deposição pela qual se funda, como vimos, a “modernidade” nos Estudos Literários – corresponderia antes a uma ruptura abertamente ideológica do que a uma superação propriamente epistemológica de um paradigma por outro. “Na base de todas as pesquisas retóricas particulares”, explica Todorov, “encontram-se alguns princípios gerais cuja discussão já não pertence ao domínio da retórica mas ao da ideologia. Logo que intervém uma mudança radical no domínio ideológico, nos valores e premissas geralmente admitidos, pouco importa a qualidade das observações e explicações de pormenor: elas são varridas simultaneamente com os princípios que implicavam. E ninguém se preocupa com a criança que se atira fora com a água suja do banho”. Não valeria, aliás, essa mesma observação, para a propalada deposição da crítica romântica pelos diversos formalismos e neo-retoricismos avultados no século XX, bem como para a propalada deposição dessas mesmas tendências formalistas pelos diversos antiformalismos e neo-historicismos surgidos nas últimas décadas do século XX, etc.?

Em vista do panorama histórico da crítica ocidental que houvesmos de compor nas páginas precedentes, julgamo-nos aptos, então, a tecer algumas considerações, mais ou menos conclusivas, a respeito.

2.3.2. Acabamos por aprimorar, em nosso próprio panorama histórico, a classificação desenvolvida por Abrams em seu esboço de história da crítica, complexificando-a em certos aspectos, já previstos, diríamos, em sua maioria, pelo próprio Abrams. Assim:

(1) vimos ser possível falar, para efeitos de taxonomia, num único paradigma mimético-pragmático a desenrolar-se da Antigüidade Clássica ao neoclassicismo setecentista europeu, num percurso que dir-se-ia levar, em linhas gerais, da retórica antiga, ou do processo de *poetização* da retórica antiga, até a atividade crítica de um Voltaire, na França pré-revolucionária;

(2) o paradigma dito expressivo ou autoral, por sua vez, ver-se-ia subdivir em orientações diversas e mesmo divergentes em seu próprio interior, como testemunha a já tradicional distinção entre *crítica de explicação*, de feição positivista e historicista, e *crítica de interpretação*, de feição hermenêutica e sincrônica;

(3) por fim, o paradigma dito objetivo comportaria ao menos três grandes concepções distintas de *linguagem*, todas três paradoxalmente apontando para o próprio questionamento do referido paradigma *enquanto paradigma*: (i) o chamado “subjativismo idealista”, indo melhor enquadrar-se antes no paradigma autoral, no âmbito das críticas de interpretação, do que no paradigma dito objetivo; (ii) o chamado “objetivismo abstrato”, apontando para nada menos do que a impossibilidade de uma *crítica* lingüística propriamente dita; (iii) a concepção pós-estruturalista de linguagem, apontando para o próprio colapso da “objetividade” que dir-se-ia caracterizar o referido paradigma.

Isso posto, perguntar-se-ia pela medida em que as teorias críticas então divisadas e classificadas de acordo com o seu alinhamento a um dado paradigma ou a uma dada orientação no interior de um paradigma, poderiam ser tomadas, epistemologicamente falando, como mais ou menos *centradas* – erigindo-se, como já dissemos, como índice máximo de *centração* do conhecimento nesse âmbito a postura cognitiva caracterizada por tomar seja o objeto da atividade crítica, seja a própria atividade crítica por *auto-evidentes*, “como se a crítica se autolegitimasse” (Costa Lima).

Considere-se, a propósito, a tabela seguinte, na qual elencamos aspectos-chave implicados por cada uma das principais teorias críticas analisadas, escolhendo, além do mais, para fins estritos de nossa avaliação metacrítica, um representante “típico” para cada uma das teorias críticas em questão:

	I <u>Crítica</u> <u>classicista</u>	II <u>Crítica</u> <u>explicativa</u>	III <u>Crítica</u> <u>interpretativa</u>	IV <u>Crítica</u> <u>impressionista</u>	V <u>Crítica</u> <u>objetiva</u>	VI <u>Crítica pós-</u> <u>estruturalista</u>
A <u>Concepção</u> <u>de literatura</u>	Literatura como imitação e efeito	Literatura como expressão	Literatura como expressão	Literatura como impressão	Literatura como enunciado	Literatura como enunciação
B <u>Elemento</u> <u>privilegiado</u>	Realidade e leitor	Autor (entidade biográfica)	Autor (entidade subjetiva)	Subjetividade leitora	Linguagem: significante/significado	Linguagem: significante/significância
C <u>Objeto</u> <u>presumido</u> <u>da crítica</u>	Imitação de uma realidade a gerar um dado efeito no leitor	Dimensão autoral pré-textual	Dimensão autoral sub-textual	Impressões de leitura	Texto como organismo autotético, estrutura fechada	Texto como material significante, estrutura aberta
D <u>Valor</u> <u>literário</u>	Conformidade a regras de composição	Indivíduo, personalidade	Desvio ao padrão, excepcionalidade	Prazer subjetivo	Auto-referencialidade textual	Pluralidade semântica, indecidibilidade
E <u>Função</u> <u>declarada</u> <u>da crítica</u>	Verificar conformidade da obra a regras de composição	Explicar a obra literária	Interpretar a obra literária	Relatar impressões de leitura	Descrever a obra literária	Reconstituir significância a partir do texto
F <u>Disciplina</u> <u>de referência</u>	Retórica clássica	Filologia; história, sociologia, psicologia positivistas	Métodos hermenêuticos; psicanálise, marxismo	Leitura livre	Neo-retórica, lingüística	Filosofias pós-estruturalistas, semântica
G <u>Representante</u> <u>escolhido</u>	Voltaire	Lanson	Spitzer	France/Lemaître	Brooks	Barthes

Voltemo-nos, a princípio, em nossa avaliação das seis orientações críticas acima relacionadas (I a VI, na horizontal), para dois tipos básicos de articulação teórica, de uma forma ou de outra desenvolvidos em todas elas: (i) o modo mais ou menos consciente, mais ou menos justificado, como dir-se-ia fazer derivar, em cada caso, a *concepção de literatura*, o *valor literário* e a *função declarada da crítica* (A, D e E, na vertical) – em suma: a própria teoria crítica em questão – de um dado *elemento privilegiado* (B, na vertical) à custa de outros; (ii) o modo mais ou menos consciente, mais ou menos justificado, como dir-se-ia conceber, em cada caso, o *estatuto ontológico*, por assim dizer, do *objeto presumido da crítica* (C, na vertical), em relação à atividade crítica propriamente dita, ou ao que dir-se-ia, em cada caso, a função da atividade crítica propriamente dita (E, na vertical): “verificar”, “explicar”, “interpretar”, “relatar”, “descrever”, “reconstituir”; em outras palavras, o modo como o próprio *objeto* da atividade crítica vem ou não a ser pensado, em cada caso, em função de um *sujeito* da atividade crítica, e não a despeito ou independentemente dele – como se *dado e auto-evidente* – e vice-versa.

(1) A redescoberta e a apropriação da *Poética* aristotélica pelo renascimento italiano implicou a conversão da *mimesis* em *imitatio*, isto é, do campo da *possibilidade* de representação pelo discurso à obediência a modelos estritos de produção e recepção discursivas: nascia aí, como vimos, a preceptística classicista, que ditaria o tom ao *mainstream* da crítica europeia até fins do século XVIII. Nesse contexto, a conformidade a modelos de composição deixa de se justificar, como na Antiguidade, em termos de eficácia discursiva, para se ater, então, à adequação ao chamado “bom tom”, que apesar de derivado dos parâmetros de gosto e civilidade de uma dada elite sócio-cultural é por essa mesma elite tomado como se fosse universal e atemporal – em uma palavra: *clássico*. Assim: literatura é imitação e efeito, e *boa* ou *bela* literatura, imitação e efeito em conformação às regras ditas clássicas de imitação e efeito. E por quê? Porque os chamados clássicos são *bons* e *belos*. E por quê? Porque conformam-se às regras ditas clássicas de imitação e efeito! Logo: a função da crítica é verificar a conformidade de uma obra ao padrão clássico.

Voltaire ilustra bem, como vimos, esse tipo de raciocínio vicioso. Em meio à literatura em geral, haveria o que chama de *bela* literatura; por bela literatura entende-se aquela que “inspira sem esforços sentimentos agradáveis”, ou seja, aquela que gera um

determinado *efeito*. Exemplo máximo de bela literatura seriam as “obras de gênio”, a saber: Virgílio, Horácio, Cícero, Bossuet, Racine, Pascal – ou seja, os clássicos! E por quê? Infere-se que seja por que inspiram sem esforços sentimentos agradáveis!

Os clássicos são, por definição, os escritores do passado que se conformam às regras ditas clássicas de imitação e efeito. Quem quer que a elas desrespeite, não inspirará sentimentos agradáveis, por não ser *belo* como os clássicos. Por exemplo: Shakespeare. A haver algum dramaturgo inglês que, ao contrário de Shakespeare, observa, em conformidade a Racine, as regras clássicas do teatro, este será tido por belo. Por exemplo: Congreve. A haver, ao invés, algum escritor francês que, ao contrário, por exemplo, de Bossuet ou Pascal, não observa o bom tom discursivo, deverá ser execrado como um inglês qualquer. Por exemplo: Rabelais.

Não é difícil perceber em que medida uma tal teoria crítica afigura-se, de um ponto de vista epistemológico como o nosso, completamente *centrada*. Tudo aí é tomado por auto-evidente, como se em nada precisasse ser justificado para além da remissão a um gosto pretensamente universal e atemporal, arbitrariamente definido em conformidade a uma dada estética sócio-cultural. Apesar de admitir, por vezes, certamente influenciado pelo empirismo inglês, pensamento que lhe era caro, que “o sentimento do belo é coisa muito relativa”, variando de acordo com povos e culturas, um autor como Voltaire não deixou de professar o gosto dito clássico como único parâmetro a partir do qual se avaliar uma obra.

Além do mais, quanto ao objeto presumido pela teoria crítica voltairiana, em nenhum momento seu caráter ontológico é posto em questão pelo autor: ele é tomado por dado e auto-evidente em relação ao crítico, que se limitaria a verificar sua conformidade ou não ao padrão clássico, e a proclamar, a partir disso, sua qualidade ou falta de qualidade. As obras seriam, portanto, *em si mesmas*, conformes ou não ao padrão clássico, e, por extensão, boas ou ruins, belas ou não-belas. Onde o caráter inequivocamente centrado, diríamos, da teoria crítica classicista.

(2) Com a revolução romântica, e a consolidação definitiva da função autor, e de tudo que ela implica, no horizonte de expectativas da teoria crítica ocidental, já não haveria mais espaço para as regras clássicas de produção e recepção discursivas, atreladas que estavam à estética sócio-cultural de uma dada elite aristocrática, despojada de seu poder político pela Revolução Francesa. Mencionamos, com Todorov, em que

medida a deposição da retórica pela estética e pela crítica românticas a que então se assiste seria motivada antes por razões ideológicas do que propriamente epistemológicas; cabe-nos, aqui, contudo, avaliar, de um ponto de vista propriamente epistemológico, uma tal ruptura, e seu significado para o desenvolvimento cognitivo da teoria crítica ocidental.

A entrada em cena do autor e da história no quadro dos Estudos Literários no século XIX, o reconhecimento desses elementos e de sua preponderância no funcionamento do fenômeno literário sobretudo com a tradição crítica iniciada, em França, no limiar dos oitocentos, por Mme. de Staël, há de ser tomada, num sentido importante, em si mesma, como um relevante indicador de descentração da teoria crítica ocidental, dada a relativização cognitiva que parece necessariamente implicar em comparação com o paradigma anterior, relativização essa tanto *espacial* ou *geográfica* quanto *temporal*, ou propriamente *histórica*, como deixa entrever, por exemplo, Auerbach (1972:30), ao dizer ser “indubitável que o sentido histórico que permite compreender e admirar a beleza das obras de arte estrangeiras e os monumentos do passado constitui uma aquisição preciosa do espírito humano”. O risco trazido, contudo, ainda segundo Auerbach, por uma tal conquista, seria o da queda num impressionismo crítico generalizado: “a crítica estética perdeu, por via desse desenvolvimento, toda regra fixa, toda medida estabelecida e universalmente reconhecida pelos seus julgamentos”, pondera o autor; “tornou-se anárquica”, continua, “mais sujeita à moda do que nunca, e no fundo não sabe alegar outra razão para as suas aprovações ou condenações que não seja o gosto do momento ou o instinto individual do crítico”. (Auerbach, 1972:30).

De um ponto de vista epistemológico, o grande dilema do crítico romântico poderia, de fato, ser enunciado da seguinte forma: como proclamar a relativização do gosto por meio do reconhecimento de uma diversidade, legítima por direito, inerente ao pólo da *produção discursiva*, diversidade decorrente da diferença inequívoca entre épocas, culturas, povos, sociedades, classes sociais e sobretudo indivíduos, sem, com isso, necessariamente relativizar também o pólo da *recepção crítica* e a própria *autoridade* do crítico literário? Três respostas básicas distintas foram formuladas a essa questão no âmbito da paradigma expressivo ou autoral da teoria crítica ocidental, (i) a da crítica explicativa, de feição positivista, (ii) a da crítica interpretativa, de feição

hermenêutica, e (iii) a da crítica impressionista, de feição abertamente subjetivista e anticientificista. Voltemo-nos, por ora, à primeira, e, na seqüência, às outras duas.

É sintomático que justo quando se venha a operar uma relativização da referida magnitude no âmbito da teoria crítica se passe, então, a divisar a possibilidade, senão a necessidade, de *cientifização* do estudo literário. Esse horizonte, já delineado, como vimos, com a crítica biográfica *à la Sainte-Beuve*, viria a consolidar-se sobretudo por obra de Taine, e discípulos seus como Brunetière ou Hennequin, encontrando em Lanson mais um revisor do que propriamente um crítico, sem dúvida um herdeiro, em larga medida um continuador, que lhe forneceria, afinal, a síntese necessária, sob a forma de um duplo programa didático-epistemológico: de história literária e de *explication de textes*.

Diríamos que o horizonte da objetividade científica parece mesmo ter surgido, nesse âmbito, como resposta, senão *a* resposta, ao problema acima levantado. À luz da concepção positivista de objetividade que em maior ou menor grau se imiscuía em meio ao conjunto da crítica explicativa oitocentista, ainda que o objeto presumido da crítica viesse a ser tomado como relativo no tempo e no espaço – manifestações literárias de distintas épocas, culturas e indivíduos –, o mesmo não se estenderia ao conhecimento produzido pela crítica sobre esse objeto, no intuito de descrevê-lo e explicá-lo em suas causas fundamentais, e isso função dos *métodos* por ela empregados nessa tarefa – métodos esses que, como notaram Aguiar e Silva e Prado Coelho acerca de Lanson, caracterizar-se-iam por procurar reduzir e controlar ao máximo a inevitável parcela de subjetividade que admitir-se-ia, então, incidir sobre o trabalho do crítico. É como se o recurso ao método dito positivo viesse, dessa forma, suprir a carência gerada pelo desaparecimento da preceptística classicista, tornando-se o novo lastro da atividade crítica e fundamento último de sua autoridade.

Reconhecida, assim, a incômoda presença do *sujeito* do conhecimento literário, tratava-se de recalá-la, tanto quanto possível, sob um rigor operacional que dir-se-ia emular o das chamadas ciências da natureza, a fim de fazer aflorar o objeto-em-si, em toda sua integridade e valor próprio, isento de qualquer tipo de distorção subjetiva. Afigurar-se-iam, assim, inequivocamente *objetivas*, para um autor como Lanson, em seu programa de “descrição de individualidades”, tanto a “obra” de um Voltaire, quanto a “biografia” de Voltaire, essencial para a compreensão da primeira, quanto o “contexto

sócio-histórico” em que viveu Voltaire, essencial para a compreensão de sua biografia e de sua obra. A conjunção, pelo analista, desses fatores ditos objetivos, possibilitaria, por sua vez, a explicação igualmente objetiva do “gênio de Voltaire” em sua especificidade, verdadeiro objeto da crítica nesse caso, sendo que Lanson nunca pareceu ter dúvidas de que o referido “gênio” de Voltaire, assim como o de Hugo, o de Balzac ou o de Flaubert, cada um deles em sua especificidade, *sempre estiveram lá*, em algum lugar, à espera de um historiador da literatura rigoroso o suficiente para resgatá-los, de maneira isenta e imparcial, e trazê-los à luz, de uma vez por todas, em toda a sua integridade, de modo a poderem ser finalmente apreendidos por qualquer aluno dedicado de liceu.

Em suma: o positivismo literário compartilharia com a epistemologia positivista em geral seu empirismo ingênuo, sua idolatria do factual, sua crença injustificada nos poderes de um alegado método científico de investigação, seu objetivismo, sua cegueira, enfim, em relação ao processo de *construção* do conhecimento.

(3) A crítica interpretativa desloca o foco, como vimos, em relação à explicativa, de uma dimensão autoral pré-textual para uma dimensão autoral sub-textual. Subjaz, é certo, a um tal deslocamento, a crença, de feição idealista, de que o “fato” em si, filológico, histórico, sociológico, biográfico, ou de qualquer outro tipo, não bastaria, como quer o positivismo literário, para explicar a obra, também tomada como fato, posto que não se trata, afinal, de *explicá-la*, mas de *compreendê-la*, no sentido de apreendê-la na *intenção originária* que dir-se-ia animá-la enquanto fato e da qual ela seria menos um desdobramento causal linear – do tipo, por exemplo, que faria derivá-la de uma dada biografia – do que a manifestação visível, como a ponta do *iceberg* pela qual se remontar ao que realmente importa, sendo que o que realmente importa, nesse caso, não se encontraria *antes* ou *fora* do texto, mas *subjacente* ao mesmo, acessível, pois, tão-somente por *interpretação*, por obra de um dado *sujeito*.

Nos encontramos, aí, como se vê, diante de uma nova articulação epistemológica da problemática acarretada pela revolução romântica: não se trata mais, como para a crítica explicativa, de recalcar o sujeito do conhecimento literário no intuito de fazer avultar, sem distorções, o objeto do conhecimento literário em toda sua pretensa integridade – negando, inclusive, a esse objeto, que não deixaria de ser, também ele, um determinado sujeito, qualquer tipo de subjetividade não explicável pela ordem dos fatos ditos positivos; trata-se, ao invés, de, tomando por objeto uma dada instância subjetiva

sub-textual, e reconhecendo de bom grado a dimensão igualmente subjetiva de qualquer atividade interpretativa a visar àquela instância, declarar-se a possibilidade de plena “comunicação”, por assim dizer, entre os pólos da produção e da recepção do discurso literário. A estilística psicológica *à la* Spitzer encarna exemplarmente, como vimos, uma tal perspectiva hermenêutica.

Reconhecer o papel ativo do sujeito cognoscente no processo compreensivo ou interpretativo de uma obra literária, não significava, para um autor como Spitzer, fazer concessão a um subjetivismo anticientificista; tratava-se mesmo, ao invés, de por meio de um procedimento como o *círculo filológico* – deliberadamente decalcado do círculo hermenêutico schleiermacheriano –, tornar a estilística, nas palavras do próprio autor, “mais rigorosa” e “científica”, em substituição às “observações casuais, impressionistas, da crítica literária em atividade”. É claro que por *rigor e cientificidade* não se entendia, aí, o mesmo que no quadro de uma epistemologia positivista. Spitzer se fazia antes herdeiro de Schleiermacher, Dilthey e de toda a tradição idealista e hermenêutica alemã, do que de Comte, Spencer e da tradição do positivismo francês ou inglês. Contra a concepção objetivista de conhecimento propalada pela segunda tradição, a concepção de conhecimento como compreensão empática de um sujeito por outro, derivada da primeira.

Mas a pretensa objetividade do referido processo de compreensão empática, como garanti-la? Conhece-se o procedimento preconizado por Spitzer: formular, a partir da análise de detalhes mais ou menos arbitrariamente isolados, uma dada hipótese de leitura acerca de um suposto princípio criador inerente à obra, e proceder, na seqüência, à verificação da validade de uma tal hipótese em relação ao conjunto da obra por meio da análise de outros elementos e detalhes de superfície. Assim: do léxico de Rabelais ao “espírito” do autor, à “forma interna” de sua obra, que se veria confirmada, na seqüência, pela análise de suas idéias, trama ou composição.

O “espírito do autor”, ou a “forma interna”, o “*étymon* espiritual”, o “princípio criador”, a “intenção originária”, ou qualquer outro nome que se lhe venha dar, tido então por verdadeiro objeto do estudo literário, é tomado, dessa forma, não apenas como (a) existindo, por direito, independente de toda e qualquer percepção particular, mas como (b) sendo acessível, em sua integridade, por meio de um trabalho interpretativo “controlado”, que se limitaria, na estilística psicológica spitzeriana, a ir

buscá-lo sob a linguagem do autor analisado. O fato, contudo, é que nem uma coisa nem outra são auto-evidentes: nem que exista um tal objeto em si mesmo, nem que se possa depreendê-lo, como quer Spitzer, de uma análise lingüística. E que, ainda assim, tudo se passe como se bastasse a remissão idealista à possibilidade de compreensão empática, através do tempo e do espaço, de um sujeito por outro, dá a medida, diríamos, da contração fundamental da teoria crítica de filiação hermenêutica.

(4) Quanto às três referidas respostas ao dilema da relativização romântica formuladas no âmbito do paradigma expressivo ou aural, diríamos haver como que uma escala epistemológica que vai do objetivismo da crítica explicativa de filiação positivista, num extremo, passando pelo subjetivismo moderado, ou intersubjetivo, da crítica interpretativa de filiação hermenêutica, até o subjetivismo radical, ou solipsista, da chamada crítica impressionista, no outro extremo. Se as duas primeiras parecem, de fato, esforçar-se, como vimos, ainda que em níveis e em graus diferentes, para resgatarem, por assim dizer, a atividade crítica do risco de impressionismo generalizado a que se referia Auerbach, a última, como seu próprio nome diz, toma, ao invés, a *impressão* puramente subjetiva como o próprio e o único horizonte de expectativas possível para a crítica literária enquanto tal.

Os chamados críticos impressionistas não se prestaram a negar o propalado caráter expressivo da literatura, continuando a obra literária a ser vista, para todos os efeitos, como expressão de um determinado autor; apenas consideravam eles não haver acesso possível, em qualquer nível que seja, a um tal objeto tomado em si mesmo. Para um autor como Anatole France, como vimos, seríamos todos prisioneiros de nós mesmos, sendo-nos impossível uma apreensão do mundo e das coisas que não seja projeção de uma forma particular e necessariamente limitada de se ver o mundo e as coisas. Assim, não haveria nada como o “olhar livre e despreconceituoso” da ciência postulado pelos positivistas – nem sequer, diríamos, a intersubjetividade positiva entre o “sujeito-sujeito” da ciência e seu “sujeito-objeto”, como parece querer a tradição hermenêutica.

Em matéria de crítica, sobretudo, não haveria autoridade, para France ou Lemaître, que ultrapassasse as fronteiras das impressões e juízos puramente individuais. E mesmo a se ater a um único indivíduo, impressões e juízos revelar-se-iam, ao longo do tempo, inconsistentes e mesmo excludentes entre si, sem que possível fosse entrever

nenhum tipo de desenvolvimento positivo nas mudanças aí observadas. É assim que Lemaître (1964:312) não vê contradição nenhuma em se ter, por exemplo, no passado, adorado Corneille e desprezado Racine, e presentemente se adorar o segundo e ser indiferente ao primeiro; ou em já se ter vivido, um dia, com as orelhas e os olhos plenos dos repiques e da magia de Victor Hugo, e sentir estrangeira, atualmente, em relação a sua própria alma, a alma desse mesmo autor. “Quando procuro senão ser sincero, senão exprimir o que efetivamente experimentei”, pondera Lemaître, “fico espantado de ver o quanto minhas impressões concordam pouco, no que se refere aos muito grandes escritores, com os juízos tradicionais”.

A explicação oferecida por Lemaître a um tal estado de coisas parece-nos, contudo, sintomática: desfilam as obras diante do espelho de nosso espírito; como se modifica, ao longo do tempo, um tal espelho, modificam-se necessariamente as imagens nele projetadas ainda que pelas *mesmas* obras do passado. Em outras palavras, é como se as obras *em si* não se modificassem: é isso o que permitiria falar, afinal, *na* obra de Racine, *na* obra de Corneille, *na* obra de Hugo, *na* obra, enfim, dos “muito grandes escritores” – que, a despeito de qualquer coisa, permaneceriam os “muito grandes escritores” – a desfilar, ao longo do tempo, diante de um espelho: é o espelho, no caso, que se modifica, modificando, com isso, a percepção que se tem e o juízo que se faz de uma *mesma* obra em diferentes momentos.

Lemaître parece, assim, acreditar, como Kant, na existência da “coisa-em-si” – no caso: da “obra-em-si” –, autônoma, por direito, em relação à qualquer percepção particular que dela se tenha, mas inacessível, enquanto tal, ao sujeito cognoscente, que a ela não acederia senão por meio de uma dada percepção particular, forjada nos limites cognitivos desse mesmo sujeito – e é apenas disso, dessa sua percepção particular do mundo e das coisas, que o sujeito teria condição de falar. Haveria, em suma, duas categorias distintas de objeto a se considerar: a do objeto-em-si, inacessível ao conhecimento, e a do objeto-construído-pelo-sujeito-no-ato-do-conhecimento.

Ora, ainda que se diga, nesse caso, que apenas o segundo tem lugar na atividade crítica, o fato de que se tome o primeiro como uma espécie de parâmetro incontornável, ainda que inacessível, da própria atividade crítica, não é indiferente de um ponto de vista epistemológico. Só se torna factível e legítimo, na verdade, declarar, como aí se faz, a incomensurabilidade radical das impressões críticas diversas que sujeitos críticos

distintos possam ter de uma *mesma* obra, à luz da convicção de que há, de fato, uma única e mesma obra a ser percebida, que seria, aliás, em si mesma, o único parâmetro admissível de “correção” perceptiva, mas que *não pode*, enquanto tal, ser apreendida por qualquer sujeito que seja – o que pareceria justificar o relativismo epistêmico então proclamado por um France ou um Lemaître.

Mas se estamos condenados, como quer France, a nunca sairmos de nós mesmos, a não percebermos senão o que nós mesmos construímos perceptivelmente, qual o sentido de se postular a existência de uma “obra-em-si”, independente de qualquer percepção particular, ainda que irresolutamente inacessível? Não seria, afinal, também esse postulado produto da atividade cognitiva específica de um sujeito particular, e enquanto tal, *relativo* a esse mesmo sujeito? Essa, em suma, a medida da contração cognitiva do chamado impressionismo crítico.

(5) Partindo da problemática polarização, observada no âmbito do impressionismo crítico, entre uma suposta obra-em-si autônoma, por um lado, e as obras particulares, por assim dizer, construídas pelos sujeitos críticos particulares no ato da leitura crítica, por outro, dir-se-ia necessário, à luz de uma epistemologia construtivista como a nossa, abandonar de vez a primeira concepção em nome do enfrentamento adequado das incisivas questões epistemológicas implicados pela segunda concepção. A chamada orientação objetiva da teoria crítica ocidental fez justamente o contrário: erigiu a obra-em-si como objeto por excelência da atividade crítica.

A deposição do “extratextual” – realidade, história, autor, leitor, etc. – pelo estritamente “textual” ou “imaneente” reclamada pelas novas críticas do século XX poderia ser tomada, é certo, num sentido importante, como uma boa oportunidade de se problematizar o estatuto ontológico do objeto presumido da crítica tal como até então vinha sendo pensado. O que calhou de acontecer, contudo, sob o signo de uma neo-retorização dos Estudos Literários ocidentais, foi algo como a transposição pura e simples do caráter ontológico anteriormente atribuído a elementos ditos extra-textuais, como a “realidade” ou o “autor”, para a “obra-em-si”, concebida como objeto autônomo de linguagem a ser escrutinado como tal. Nesse sentido, dir-se-ia, respondendo a Todorov, que o deslocamento, a que se refere, do interesse pela inscrição histórica de uma obra ao interesse por sua organização interna, não teria passado, de um ponto de

vista epistemológico, de mero deslocamento de ênfase: de uma ontologização da instância autoral à uma ontologização da obra ou do texto.

As conseqüências de um tal estado de coisas parecem ter ficado suficientemente claras na análise que fizemos do *new criticism* norte-americano, mais especificamente da teoria crítica de Cleanth Brooks, aquele a quem Wellek chamou “o verdadeiro formalista dentre os críticos norte-americanos”. Ao tomar a obra-em-si como um objeto dado e auto-evidente a ser devidamente explorado por uma teoria retórica sensível o suficiente em relação ao caráter supostamente paradoxal, irônico e ambíguo da linguagem poética, ou seja, por *sua própria* teoria retórica, Brooks julgava poder *descrever* uma estrutura literária sem reduzi-la a qualquer tipo de paráfrase, redução essa a ser tomada, aliás, como verdadeira “heresia”. Que Brooks possa, assim, apresentar-nos, por exemplo, *sua própria leitura* de um poema de Keats como conformando-se plenamente ao mesmo, isto é, como descrevendo-o sem apelo a qualquer paráfrase, em detrimento de outras leituras, então tidas por equivocadas ou incorretas, dá-nos a medida se não de sua ma-fé, ao menos de sua ingenuidade, de qualquer modo: da centração cognitiva de sua teoria crítica.

O mesmo se estenderia, como vimos, a um autor como Riffaterre e a toda a tradição do que chamamos de crítica de tendência lingüístificante, de inspiração estruturalista ou não, com pelo menos um agravante: o de se querer atribuir, nesse caso, sob o verniz da uma terminologia lingüística aparentemente rigorosa, foros definitivos de cientificidade, a despeito de lingüistas interessados em problemas de análise literária, como Ruwet ou Possenti, terem reiteradamente alertado para a impossibilidade de uma *crítica* lingüística propriamente dita.

(6) Acrescente-se ao descrédito a que se viu progressivamente relegado, em função de sua inexequibilidade, o programa de lingüistificação da crítica, de inspiração estruturalista, as radicais mudanças de percurso e parâmetros sofridas pelo próprio pensamento estruturalista na França, a partir de finais dos 1960, e se terá delineado, então, como vimos, o estado de coisas a partir do qual a teoria crítica converter-se-ia de “objetiva” em “pós-estruturalista”, conversão marcada sobretudo pela passagem do *texto* ao *Texto*. Qual o perfil epistemológico, afinal, de um tal deslocamento?

O conceito kristeviano de Texto, endossado e amplamente divulgado, como vimos, por Barthes, como que implode a obra como estrutura fechada auto-referencial

promulgada pela orientação objetiva da teoria crítica, destituindo-a de todo e qualquer pretensão significado coeso, reduzindo-a a livre jogo de significantes a remeter ou a apontar para uma indecidibilidade interpretativa, uma pluralidade semântica, uma significância infinita. O texto literário, assim concebido, não funcionaria mais como que atrelado a uma enunciação passada, vinculada a um autor, ou como constituindo um enunciado unívoco e estável, mas como que guiado para uma enunciação futura, a ser realizada, em toda sua plenitude, pelo leitor. Não por qualquer leitor, é certo, mas, antes, por um determinado “leitor”, de certa forma prefigurado pelo próprio Texto. Assim: “o Texto pede que se tente abolir (ou pelo menos diminuir) a distância entre a escritura e a leitura, não pela intensificação do leitor sobre a obra, mas ligando-os a ambos numa só e mesma prática significante”. (Barthes, 1988b:77). Ou ainda: “o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura” (Barthes, 1988c:70); “a unidade do texto não está em sua origem mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito”. (Barthes, 1988c:70).

A analogia entre esse “leitor” barthesiano e o “arquileitor” riffaterriano parecem-nos, aqui, instrutiva, de um ponto de vista epistemológico. Nem Barthes nem Riffaterre, ao falarem em leitor/leitura, têm em mente leitores/leituras empíricos específicos, ou seja, não visam a leitores – ou a leituras – reais, mas *ideais*, como que prefigurados *pelo próprio texto*. Assim, o “leitor” de Barthes não teria história, biografia ou psicologia, confundindo-se, na verdade, com um *espaço* em que se reuniriam “todos os traços de que é constituído o escrito”, ao passo que o “arquileitor” de Riffaterre só contaria, como vimos, não por suas reações psicológicas, mas “por aquilo que as provoca, isto é, os componentes do texto”. Isso posto, perguntar-se-ia: qual a possibilidade de tais ideais de leitor/leitura verem-se efetivamente encarnados na leitura efetiva de um texto por um leitor específico?

Nesse ponto, a diferença entre ambos os autores é significativa. A leitura ideal de Riffaterre ganharia corpo por ocasião da apreensão, por um determinado leitor empírico, de todos os elementos estilisticamente pertinentes de um dado texto, ou seja, de todos os elementos textuais supostamente arranjados por um dado autor no intuito de que fossem percebidos enquanto tais pelos leitores. Na ausência de pesquisas empíricas no

sentido de constatar-se a medida em que ver-se-ia encarnado, de fato, entre leitores e leituras efetivas, o ideal de leitor/leitura de Riffaterre, por exemplo, para o trecho de *Moby Dick* por ele analisado, contenta-se o autor, como vimos, em tomar a si próprio como arquiteitor de Melville, restringindo, com isso, a validade de sua teoria estilística ao âmbito de sua experiência pessoal de leitura – ainda que queira conferir a uma tal experiência foros de universalidade!

Seja como for, a arquiteitura de Riffaterre, ainda que sob um preço alto demais para uma teoria estilística que se quereria científica, revela-se possível: o próprio Riffaterre incumbiu-se de concretizá-la! Já o leitor e a leitura ideais de Barthes revelam-se, por definição, empiricamente *impossíveis*: que leitor efetivo poderia manter, afinal, reunidos, *em um único campo*, como diz Barthes, *todos os traços de que é constituído o escrito*, sendo o “escrito” justo aquilo que não se pode *reunir* – posto que é *disseminação infinita* – afigurando-se inesgotável em relação a toda e qualquer leitura que tente fazê-lo? Dessa forma, a “arquiteitura” barthesiana deveria ser encarada como uma espécie de limite extremo a ser perseguido, ainda que de antemão inalcançável.

“De fato”, diria Barthes (1995:157), “o que tentei esboçar em *S/Z* foi uma identificação das noções de escritura e de leitura: quis ‘esmagar’ uma na outra”. Em outras palavras, Barthes teria tentado encarnar, em *S/Z*, seu próprio ideal impossível de leitor. Reconheceria, contudo, ele próprio, que nem *Sarrasine* nem qualquer outro texto convertido em “objeto” da análise textual *à la S/Z* – ou de qualquer outro tipo de análise – ver-se-ia *esgotado* por esse gesto analítico, mesmo se tratando de uma análise deliberadamente voltada para a pluralidade semântica de uma dada escritura, e a querer-se, também ela, uma dada escritura, sem qualquer pretensão objetivista de cientificidade.

Ora, o que Barthes pareceria então disposto a admitir é que o “*Sarrasine*” de que se fala em *S/Z* seria, na verdade, um objeto *construído* pela própria leitura-escritura que é *S/Z*, não existindo, enquanto tal, *antes, fora* ou *independentemente* da própria enunciação instituída por *S/Z*. Mas, assim sendo, qual a pertinência, afinal, em se postular uma arquiteitura – por definição impossível! – de *Sarrasine*, que fosse capaz de reunir em um único campo todos os traços de que é constituído o texto em questão, com a qual cotejar seja a leitura levada a cabo em *S/Z* ou quaisquer outras leituras realizadas ou a realizarem-se da novela de Balzac, às quais corresponderiam, além do

mais, tantas outras “versões” de *Sarrasine* quantos fossem os distintos leitores e leituras em jogo?

No âmbito do impressionismo crítico, postulava-se, como vimos, a existência de de uma obra-em-si inacessível enquanto tal a qualquer sujeito particular, sendo impossível, pois, a qualquer um, dizer o que *de fato* ela seria – decorria daí o nivelamento de todas as leituras possíveis de uma supostamente *mesma* obra, afigurando-se, todas elas, ao mesmo tempo incomensuráveis e equivalentes entre si. Também Barthes postula uma espécie de “obra-em-si”: o *Texto*, a qual, apesar de passível de definição teórica, ou justamente pela natureza que lhe atribui a teoria crítica barthesiana, seria inacessível enquanto tal por qualquer leitura crítica particular – daí não decorre contudo um relativismo epistêmico de tipo impressionista a tomar, de antemão, por equivalentes, quaisquer leituras a serem feitas de um texto qualquer: a leitura crítica realizada por Barthes, por exemplo, em *S/Z*, apesar de não declarar-se científica, reclama para si um certa superioridade em relação a outras possíveis leituras críticas de *Sarrasine* – explicativas, interpretativas, objetivas – justamente por orientar-se deliberadamente não para um sentido unívoco ou estável mas para uma suposta pluralidade ou indecidibilidade semântica a ser reconstituída tanto quanto possível

Em suma: Barthes leria melhor *Sarrasine* por conformar-se, mais do que ninguém, a uma certa *imagem* da novela de Balzac construída *pela própria leitura de Barthes*, e inexistente fora dela! O que equivaleria, diríamos, a desqualificar os demais leitores da novela por não serem Roland Barthes – ou seja: por não conceberem *Sarrasine* como ele o faz, nem lerem a novela como ele a lê! Seja como for, em nenhuma outra teoria crítica por nós analisada a questão da leitura como constitutiva do objeto da crítica parece ter ganho tanta visibilidade quanto nesse caso.

2.3.3. Indagando-se até que ponto haveria “uma *história* da crítica literária, como existe uma história da filosofia ou da lingüística, pontuada de criações de conceitos, como o *cogito* ou o complemento”, Compagnon (2001:17) respondia negativamente a si mesmo nos seguintes termos:

Na crítica, os paradigmas não morrem nunca, juntam-se uns aos outros, coexistem mais ou menos pacificamente e jogam indefinidamente com as mesmas noções – noções que pertencem à linguagem popular. Esse é um dos motivos, talvez o principal motivo, da sensação de repetição que se experimenta, inevitavelmente, diante de um quadro histórico da crítica literária: nada de novo sob o sol.

A tomarmos, como quer Compagnon, a criação efetiva de novos conceitos ou a deposição inequívoca e definitiva de um paradigma por outro como critérios absolutos para se declarar o desenvolvimento de uma dada disciplina ou campo do saber ao longo do tempo, então, talvez, de fato, não nos encorajemos a falar em real desenvolvimento cognitivo no campo da crítica literária. Vimos, com efeito, de que forma as principais teorias críticas ocidentais vieram se revezando, desde a Antigüidade Clássica, no privilégio concedido a este ou aquele dentre os quatro elementos básicos de Abrams, sem que nenhuma nova teoria, por mais hegemônica que possa ter se tornado num dado momento histórico, tenha definitivamente banido qualquer uma das outras a uma espécie de limbo pré-científico, como veio a acontecer em outras áreas do conhecimento humano.¹⁰⁰ Se o desenvolvimento cognitivo caracteriza-se, de fato, antes pela ruptura do que pela continuidade, o caráter *cumulativo* das noções e paradigmas no âmbito da crítica literária ressaltado por Compagnon – e confirmado por qualquer vista d’olhos na situação contemporânea da crítica universitária seja na Europa, nos Estados Unidos ou em nosso país – afigurar-se-ia, sem dúvida, sintomático.

Seja como for, diríamos ser possível divisar, de um ponto de vista epistemológico como o nosso, indícios de uma descentração cognitiva da teoria crítica ocidental, no que tange, em relação ao percurso histórico que analisamos, não às noções ou conceitos críticos *em si mesmos*, como quer Compagnon, mas ao modo mais ou menos centrado como tais noções ou conceitos vieram a ser articulados pelas teorias consideradas. Partindo, assim, como o fizemos, da premissa de que uma teoria crítica seria tão mais centrada quanto mais viesse a tomar por auto-evidente seja o objeto da atividade crítica, seja a própria atividade crítica, diríamos ser considerável o nível de consciência-de-si progressivamente revelado pelo sujeito crítico no espectro que vai de Voltaire a Barthes – ou seja, de uma teoria crítica na qual tudo é tido por dado e auto-evidente, da concepção da literatura adotada à função declarada da crítica, como se tudo, de fato, se autolegitimasse, a uma teoria em que a própria leitura crítica, ou a questão do caráter *constutivo* da leitura crítica no que se refere ao próprio objeto presumido da crítica,

¹⁰⁰ “A cada nova teoria”, observa, com efeito, Lajolo (1988:91), “a noção de seu objeto (o texto literário) se refaz, mas esta refação nem anula as formulações anteriores nem desqualifica os discursos que as formularam”.

vem a ocupar um lugar central, mesmo que de uma forma ainda consideravelmente centrada, como vimos.

Isso posto, lembremos que o que até aqui viemos levando em conta em nossa análise epistemológica da crítica literária limitou-se à *teoria* crítica ocidental, sendo que o que caracterizaria, de fato, pelos termos anteriormente estabelecidos, uma efetiva descentração do conhecimento produzido numa dada disciplina ou campo do saber humano ao longo do tempo seria justo o modo como teoria e prática, como razão teórica e experiência ver-se-iam intrincadas a ponto de não haver nem experiência que não fosse teoricamente enformada ou conduzida nem teoria que não prefigurasse uma experiência capaz de pôr à prova a própria teoria. Nesse sentido, seria absurda a proclamação de uma descentração, em qualquer nível que seja, da *teoria* crítica ocidental, de Voltaire a Barthes, em desconsideração ao modo como essa teoria veio a relacionar-se efetivamente com a *experiência* crítica ocidental, de Voltaire a Barthes.

Em que medida, afinal, dir-se-ia a experiência crítica ter sido enformada, ao longo do percurso histórico que analisamos, pelas teorias críticas mais ou menos centradas que aí divisamos? Em que medida, em contrapartida, os resultados efetivamente alcançados pelas experiências críticas nesse âmbito de fato constituíram *respostas*, mais ou menos confirmadoras, à problemática literária tal como elaborada *a priori* por esta ou aquela teoria crítica em questão? O fato de que um autor como de Man tenha identificado, como vimos, em sua análise metacrítica da obra de críticos contemporâneos, um verdadeiro divórcio entre os pressupostos teóricos de tais críticos e os resultados efetivos de suas leituras enseja-nos a discussão do problema.

2.3.4. Sobre o que *teoriza* um crítico literário? Basicamente, como vimos, sobre a natureza da literatura *em geral*. “Qual o tipo de operações a que habitualmente um crítico procede?”, pergunta, em contrapartida, Prado Coelho (1982:96). Ele mesmo responde: “Lê, encontra certos pontos do texto que põe em relevo”. A experiência crítica seria constituída, assim, basicamente, pela *leitura*. Leitura de quê? De textos literários *particulares* – não de literatura *em geral*.

Sobre o que *teoriza* o crítico Voltaire? Sobre a especificidade da “literatura *em geral*”, ou da “bela literatura *em geral*”. O que *faz* o crítico Voltaire? Lê textos *particulares*, por exemplo: *Otelo*, de Shakespeare. Qual o objeto construído por Voltaire

em sua *teoria crítica*?: a especificidade mimético-pragmática da bela literatura *em geral*. Qual o objeto construído por Voltaire em sua leitura de *Otelo*?: a especificidade da referida peça de Shakespeare *em particular*: “uma peça muito tocante”, em que “um marido estrangula sua mulher no palco, e quando a pobre mulher já está estrangulada, grita que está morrendo injustamente”. (Voltaire, 1978a:33).

Sobre o que *teoriza* Spitzer? Sobre a especificidade da “literatura *em geral*”. O que *faz* Spitzer? Lê textos *particulares*, por exemplo: *Gargantua e Pantraguêl*, de Rabelais. Qual o objeto construído por Spitzer em sua *teoria crítica*?: a especificidade expressivo-psicológica da literatura *em geral*. Qual o objeto construído por Spitzer em sua leitura de *Gargantua e Pantraguêl*?: a especificidade da referida narrativa de Rabelais *em particular*: uma obra cuja criatividade lexical reflete “uma atitude intermediária entre a realidade e a irrealidade, com seus sobressaltos de horror e seu cômico serenamento”. (Spitzer, 1968:30).

Sobre o que *teoriza* Brooks? Sobre a especificidade da “literatura *em geral*”. O que *faz* Brooks? Lê textos *particulares*, por exemplo: a “Ode sobre uma urna grega”, de Keats. Qual o objeto construído por Brooks em sua *teoria crítica*?: a especificidade retórico-organicista da literatura *em geral*. Qual o objeto construído por Brooks em sua leitura da “Ode”?: a especificidade do referido poema de Keats *em particular*, poema cujo verso final – *Beauty is truth, truth beauty* – “tem precisamente o mesmo *status* e a mesma justificação do que o ‘*Ripeness is all*’ de Shakespeare [em *King Lear*]”. (Brooks, 1962:243).

Sobre o que *teoriza* Barthes? Sobre a especificidade da “literatura *em geral*”. O que *faz* Barthes? Lê textos *particulares*, por exemplo: *Sarrasine*, de Balzac. Qual o objeto construído por Barthes em sua *teoria crítica*?: a especificidade polissêmica da literatura *em geral*. Qual o objeto construído por Barthes em sua leitura de *Sarrasine*?: a especificidade da referida novela de Balzac *em particular*, novela que “pertence a uma categoria de elevada qualidade, em que uma narrativa põe a si própria em jogo, na qual se põe em causa e em representação enquanto narrativa”. (Barthes, 1995:102).

Ora, o que acabamos de constatar é que o objeto das *teorias críticas não coincide*, via de regra, com o objeto das *experiências críticas em geral*. O objeto das *teorias críticas em seu conjunto*, ou seja, a especificidade da literatura *em geral*, aquilo, em suma, que faria da literatura *literatura*, coincidiria, na verdade, com o objeto de

investigação da Poética, concebida justamente como “ciência da literariedade”, ao passo que o objeto de investigação da experiência crítica é sempre a especificidade de uma obra literária *em particular*, ou seja, aquilo, em suma, que faria daquela obra literária particular *aquela obra literária particular*, e não outra. Assim sendo, é como se a crítica literária lidasse sempre, direta ou indiretamente, com dois objetos distintos e não-coincidentes: enquanto *teoria* crítica, se ocupa da literatura em geral; enquanto *experiência* crítica, se ocupa de uma obra particular.

Isso configura, diríamos, um divórcio decisivo entre teoria e experiência críticas, altamente significativo de um ponto de vista epistemológico, mas não da maneira como descrevera de Man: não se trata, aqui, de uma contradição pura e simples dos pressupostos teóricos da crítica pelos resultados efetivos da experiência crítica, configurando uma “cegueira produtiva” do crítico; trata-se, ao invés, de uma verdadeira incomunicabilidade entre teoria e experiência críticas, como se a crítica literária sofresse de uma espécie de *dupla personalidade* epistemológica: a teoria prevê um dado objeto que *não se encontra em jogo na experiência* à medida que não tem a chance de ser posto à prova por ela; a experiência, por sua vez, constrói um objeto *não previsto enquanto tal pela teoria*.

Nesses termos, são as próprias condições mínimas para que haja descentração cognitiva que se encontram aí comprometidas: se o objeto previsto pela teoria crítica – por exemplo: a especificidade retórico-organicista da literatura em geral, segundo Brooks – não encontra, na experiência crítica propriamente dita, nenhuma oportunidade de ser posto à prova, a teoria crítica tende a permanecer, nesse caso, num nível obliterantemente *autoconfirmador*, portanto irresolutamente centrado; por outro lado, se a construção do objeto da/pela leitura crítica propriamente dita – por exemplo: da especificidade, segundo Brooks, da “Ode sobre uma urna grega” de Keats – revela-se não enformada ou conduzida por uma dada teoria previamente justificada, permanece, uma tal construção, enquanto experiência, irresolutamente centrada.

Isso posto, como nos posicionarmos em relação às distintas concepções de “literatura em geral” promulgadas pelas teorias críticas diversas? Enquanto proposições puramente teóricas, tais concepções apresentam-se desprovidas de valor epistemológico; seria preciso desenvolver os meios necessários, inexistentes na

atividade crítica propriamente dita, para que fossem “testadas”, colocadas à prova – mas isso já seria fazer Poética, e não crítica literária.

E da experiência crítica, o que dizer? Como já explicamos, uma dada experiência, para que seja considerada descentrada, deve ser deliberadamente guiada ou enformada por uma dada teoria previamente justificada, em função, aliás, de pôr à prova a própria teoria em questão. Isso não acontece, conforme constatamos, em relação à experiência crítica propriamente dita: o objeto “*Otelo*” construído por Voltaire em sua leitura da peça de Shakespeare não pode, definitivamente, pôr à prova a concepção voltairiana de “bela literatura”, e esta, restrita que está ao “caráter geral” da literatura, não pode responsabilizar-se pela construção do “*Otelo*” de Voltaire.

Isso não quer dizer que um tal objeto tenha sido “acessado” imediatamente por Voltaire, ou seja, sem a mediação de uma dada teoria; quer dizer apenas que a teoria em jogo na leitura da referida peça por Voltaire, e que preside à construção de “*Otelo*” por Voltaire, é inerente à própria leitura voltairiana *enquanto ato*, não podendo, pois, ser enunciada *a priori*: não se poderia, com efeito, elaborar *a priori* – ou seja, *antes* da leitura efetiva da peça – uma “teoria oteliana”, por assim dizer, a ser posta à prova empiricamente mais tarde, e não é isso, evidentemente, o que faz a teoria crítica de Voltaire. Em suma: não há como conduzir ou enformar teoricamente a construção do objeto da/pela leitura crítica de uma obra literária particular, não havendo, pois, experiência crítica que não seja fundamentalmente centrada.

Que a centração cognitiva se revele, assim, *constitutiva* da experiência crítica enquanto tal, não significa que, epistemologicamente falando, devemos descartar uma tal experiência como desprovida de *qualquer* valor. Como dissemos desde o início, tomaríamos a descentração como um processo *positivo* e *desejável* apenas e tão-somente à medida que viesse a se revelar *possível*. Se no que se refere ao tratamento da “literatura em geral” ou da “literariedade” por uma disciplina como a Poética a descentração vier a se revelar possível – esse o objeto de análise de nosso próximo capítulo – então que seja, nesse caso, tomada como *necessária*. O que estamos a constatar, contudo, no que se refere à *experiência* crítica, é que não há descentração possível para ela. Não havendo, em contrapartida, substituto plausível para essa experiência *enquanto experiência* – ou seja enquanto explicação/interpretação,

avaliação/valorização efetivas de obras literárias particulares – , é assim que ela deverá ser necessariamente encarada e pensada: em sua centração fundamental e constitutiva.

Mas em que termos, afinal, pensar e justificar epistemologicamente uma experiência, que é também um discurso: o discurso da crítica/dos críticos, que se institui como irresolutamente centrada? Enquanto experiência pura e simples, a crítica, à medida que se revela, como bem percebeu de Man, tão-somente uma *metáfora para o ato da leitura*, não precisa, para se afirmar, de nenhuma justificativa especial: enquanto houver leitura, haverá crítica, porque crítica outra coisa não é do que leitura; “a crítica”, lembra-nos, a propósito, T. S. Eliot, em trecho que erigimos em epígrafe, “é tão inevitável como a respiração”.

Mas também como *discurso*, e discurso irresolutamente centrado que é, a crítica revelar-se-ia fundamental e inevitável, posto que se, como vimos, *crítica=leitura*, o *discurso* da crítica, dos críticos, corresponderia, por sua vez, à *face pública* da leitura, e isso duplamente: por dar a conhecer uma leitura *via* leitura. “Mais freqüentemente e mais sistematicamente do que qualquer outro segmento da população letrada”, nota, com efeito, Hernadi (1981:106-107), “esses homens e mulheres convertem sua experiência de leitura em textos que servem de ocasião para a experiência de leitura de outras pessoas”. Os críticos seriam, em suma, os grandes responsáveis pela *socialização* da leitura literária.

Mas não é só. Se *crítica=leitura*, é preciso reconhecer que, num sentido importante, *literatura* não passa de uma metáfora para o discurso crítico. Isso é particularmente notável no que se chama ensino/aprendizado *de* literatura. O que se ensina, afinal, quando se diz “ensinar literatura”? O que significa, em contrapartida, “aprender literatura”? Northrop Frye afirma, a propósito, que

[...] em nenhum ponto existe qualquer aprendizado direto da própria literatura. A Física é um corpo organizado de conhecimentos sobre a natureza, e um estudante sabe que está aprendendo Física, não a natureza. A arte, como a natureza, deve distinguir-se de seu estudo sistemático, que é a crítica. É portanto impossível “estudar literatura”: uma pessoa a aprende em certo sentido, mas o que se aprende, transitivamente, é a crítica da literatura. Similarmente, a dificuldade que amiúde se sente de “ensinar literatura” nasce do fato de que isso não pode ser feito: a crítica da literatura é tudo o que pode ser ensinado diretamente. (Frye, 1973:19).

Em outras palavras: se se é escritor, faz-se literatura; o *produto* desse fazer, contudo, nunca será, enquanto tal, ensinado ou aprendido, sequer pelo próprio autor; o

que se ensina ou o que se aprende, nesse caso, é *o discurso que pretende dar conta desse produto*: o discurso crítico. Mas isso não se dá como se o discurso crítico *usurpasse*, por assim dizer, um lugar reservado ao “discurso literário em si” – sendo a própria concepção de “discurso literário em si” implicada por um discurso crítico determinado – ou como se houvesse um hiato fundamental a ser observado entre a “própria literatura”, por um lado, e o “estudo sistemático da literatura”, por outro, como sugere Frye. O grande erro de Frye nesse sentido – diríamos amparados por Bachelard – é o de tomar seja a “natureza” de que trata a física como existindo independentemente do discurso físico, seja a “literatura” de que trata a crítica como existindo independentemente do discurso crítico: tanto o “caráter elétrico ou eletrônico da matéria” sobre o qual nos ensina a física contemporânea quanto o “caráter metapoético da poesia de Keats” sobre o qual nos ensina o professor Cleanth Brooks são objetos *construídos discursivamente*; que no primeiro caso tenhamos podido atribuir o discurso em questão à quase-anonimidade da “física contemporânea”, ao passo que, no segundo caso, vimo-nos obrigados a subscrever-lhe um nome próprio, não quereria dizer que o discurso da física se institui *ao largo* de um sujeito cognoscente, ao passo que o da crítica caracteriza-se como eminentemente “subjetivo”, mas apenas que a descentração do sujeito cognoscente se faz sentir no primeiro discurso, ao passo que no segundo não.

“Ensinar literatura” seria, enfim, menos uma questão de *impossibilidade*, nos termos definidos por Frye, do que uma questão de *tautologia*, como bem o observou Barthes, em sua célebre proposição: “A literatura é aquilo que se ensina, e ponto final”. *Literatura* não passaria, assim, com efeito, de uma metáfora para o discurso crítico, seja o do crítico profissional, seja o do professor.

Mas se (a) *crítica=leitura* e (b) *literatura=crítica*, então: (c) *literatura=leitura*. Esse, de fato, o grande *insight* obtido ao cabo de nossa investigação metacrítica: não há literatura *fora* ou *antes* da leitura, não havendo leitura que não seja necessariamente *construção de um objeto de leitura por um dado sujeito-em-leitura*. Não se trata, é certo, de privilegiar retroativamente as teorias críticas alegadamente “orientadas para o leitor” – em detrimento das demais, orientadas para a realidade, o autor ou a obra –, posto que tais teorias, ditas pragmáticas ou comunicacionais, limitam-se a teorizar sobre um “leitor” e uma “leitura” supostamente *prefigurados pelo próprio texto*, sendo que o que aqui dizemos é justamente que não há texto *antes* ou *fora* da leitura. No sentido em

que aqui tomamos *leitura e leitor*, respectivamente: (a) como processo *construtivo* ou *constitutivo* – e não meramente “decodificador” – da literatura e (b) como sujeito ativo desse processo, só se poderia fazer remeter às teorias críticas ditas pragmáticas ou comunicacionais um rótulo como “*reader-oriented criticism*” por obra de um verdadeiro abuso de linguagem.

A dificuldade, aliás, de uma leitura crítica que se quisesse efetivamente orientada para o leitor – e não apenas para um “leitor” presumido pelo próprio crítico – medir-se-ia, na verdade, pela dificuldade de uma leitura *orientada para si mesma enquanto ato*. O fato é que a mera proposição de um leitor-em-ato a voltar-se para si mesmo *enquanto leitor-em-ato* pareceria, a princípio, para o grosso do senso comum a respeito, tão fora de propósito quanto contraproducente, à semelhança, diríamos, da proposição de que alguém que descesse uma escada viesse a desenvolver uma consciência desse seu descer-a-escada enquanto desce a escada. “Quando uma conduta é bem adaptada e funciona sem dificuldades”, explica Piaget (1983b:230-231) a respeito, “não há razão de procurar analisar conscientemente seus mecanismos. É assim que podemos descer rapidamente uma escada sem representarmos cada movimento das pernas ou dos pés ou se procurarmos fazê-lo corremos o risco mesmo de comprometer o sucesso da ação”. Lévi-Strauss (1991:20) enfatiza, por sua vez, nesse mesmo sentido, que “se um sujeito aplicasse conscientemente em seu discurso as leis fonológicas e gramaticais, supondo-se que possuísse o conhecimento e o talento necessários, perderia quase que imediatamente o fio de suas idéias”. Ora, dir-se-ia, então, que o que vale, nesse caso, para o pólo da *produção* discursiva, valeria igualmente para o que se costuma chamar *recepção*.

Todorov (1981:91) sintetiza bem o problema ao lembrar que o ato de ler “é tão evidente que, à primeira vista, parece não haver nada a dizer sobre o assunto”. Isso parece explicar o seguinte estado de coisas descrito por de Man em relação à tradição da crítica universitária francesa:

Não é exagero dizer que, com muito poucas exceções inteiramente não-acadêmicas, a crítica literária francesa se desenvolveu e floresceu passando completamente por cima da questão da leitura. [...] Foi obviamente o que se passou, por diferentes razões, com as tradições de Sainte-Beuve, de Taine, de Brunetière e de Lanson, mas ainda continuava a ser verdadeiro em críticos temáticos como Poulet, Richard e, até certo ponto, Blanchot, nos anos 40 e 50 [...]. Continua a ser esse, de maneira geral, o caso de Roland Barthes e dos seus continuadores. (de Man, 1989b:56).

O que não significa, como já dissemos, que a tradição da crítica anglo-saxã “orientada ao leitor”, para a qual acenava, na ocasião, Paul de Man, tenha de fato equacionado, em sua própria práxis, a “questão da leitura”, tal como acima a expusemos.¹⁰¹

A leitura crítica em geral revelar-se-ia, na verdade, por definição, incapaz de voltar-se para o modo como vem a *construir*, enquanto leitura, o próprio objeto que julga apenas “criticar” – essa a medida de sua centração fundamental e constitutiva. Um tal estado de coisas não impediria, é certo, que uma *outra* leitura viesse a se ocupar, ao modo de uma *metaleitura* ou de uma *leitura de segundo grau*, do processo que aqui acabamos de divisar: o processo da própria *instituição do literário pela experiência da leitura crítica*.

¹⁰¹ Para visões de conjunto do que se costuma chamar, em terreno anglófono, de “reader-oriented criticism” ou “reader-response criticism”, cf. Freund (1987), Selden, Widdowson & Brooker (1997:47-65), Suleiman & Crosman (1980), Tompkins (1980).

3. DO CONHECIMENTO LITERÁRIO (II): ENSAIO DE EPISTEMOLOGIA DA POÉTICA

“Admitindo-se – o que não é evidente – que o discurso literário constitui uma classe autônoma no interior de uma tipologia geral dos discursos, sua especificidade pode ser considerada quer como fim último (que somente será atingido por etapas) de um metadiscurso de pesquisa, quer como um postulado *a priori* que permite circunscrever de antemão o objeto de conhecimento visado.” (Greimas & Courtès, 1979:263).

“Do conjunto das noções saussurianas emergia a possibilidade de elaboração de uma teoria estrutural do discurso literário, capaz de possibilitar o conhecimento de um objeto *a priori*, quer dizer, independentemente da experiência”. (Lopes, 1997:18-19).

“Se a mensagem poética é lingüística, porque composta de palavras e frases, como defini-la? Sua natureza profunda não se altera, segundo o ponto de vista teórico com que a encaremos?” (Delas & Filliolet, 1975:65).

3.1. A mira(gem) lingüística

3.1.1. “Em sentido corrente”, lemos no *Dicionário de Semiótica* de Greimas & Courtès (1979:339), “**poética** designa quer o estudo da poesia, quer, integrando também a prosa, a ‘teoria geral das obras literárias’”. Esta última – enfatizam na seqüência os autores –, a acepção “retomada recentemente pelos teóricos da ‘ciência da literatura’ (*Literaturwissenschaft*)”. Anos antes, Tzvetan Todorov, um dos mais destacados “teóricos da ciência da literatura” a que remetiam, então, Greimas & Courtès, havia distinguido, em seu já referido *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem* (1972), não duas, mas três acepções distintas para o termo *poética* – (i) “toda teoria interna da literatura”; (ii) “escolha feita por um *autor* entre todos os possíveis (na ordem da temática, da composição, do estilo, etc.) literários: ‘a poética de Hugo’”; (iii) “códigos normativos constituídos por uma escola literária, conjunto de regras práticas cujo emprego se torna então obrigatório” –, ressaltando importar-lhe, na ocasião, apenas a primeira acepção citada. “A POÉTICA assim entendida”, explicava a propósito Todorov (1977a:87), “se propõe a elaborar categorias que permitem apreender

ao mesmo tempo a unidade e a variedade de todas as obras literárias”. Tratar-se-ia, em suma, de uma “teoria geral das obras literárias”.

Mas qual o caráter ou o estatuto de uma tal teoria, e que dir-se-ia justificar sua pretensa autonomia no âmbito disciplinar e institucional dos Estudos Literários ocidentais? Qual a natureza, a especificidade, afinal, de um tal campo de investigação, e que o tornaria ao mesmo tempo distinto e necessário em vista dos diversos programas de pesquisa literária elaborados, como vimos, ao longo de séculos de história da crítica ocidental? O que diferenciaria, em suma, a Poética da crítica literária?

Voltemo-nos, a propósito, a três relevantes escritos programáticos dos mais influentes propugnadores dos estudos poéticos em França – Roland Barthes, Gérard Genette, Tzvetan Todorov –, os três datados de 1966, lembrado por Dosse (1994a:353-366) como o “ano-luz” do estruturalismo francês. São eles: “Crítica e verdade” (Barthes, 2003:185-231), “Estruturalismo e crítica literária” (Genette, 1972b:143-165), “Poética e crítica” (Todorov, 2003c:45-61).

3.1.2. Sem lançar mão do termo *poética*, Barthes estabelecia, na ocasião, uma distinção entre o que então chamava “ciência da literatura”, por um lado, e a crítica literária, por outro, tomada, esta última, como um “discurso que assume abertamente, às suas custas, a intenção de dar um sentido particular à obra”. (Barthes, 2003:216). Já o objeto da ciência da literatura – “se ela existir um dia”, ressaltava o autor – “não poderá ser o de impor à obra um sentido, em nome do qual ela se daria o direito de rejeitar os outros sentidos”; interessar-lhe-á, antes, o próprio “sentido vazio” que dir-se-ia sustentar os sentidos particulares das obras diversas. O objeto de uma ciência da literatura não poderia ser, em suma, o *conteúdo* literário em si, mas as *condições* desse conteúdo. (Barthes, 2003:216-217). Desloca-se, com isso, o foco de investigação do *sentido* e do *valor* das obras literárias particulares – objeto da crítica – para aquilo mesmo que faria das mesmas *literárias*.

À nova perspectiva de estudo literário então divisada, Todorov chamava, já em 1966, de *Poética* – “a poética [...] estuda não é a poesia ou a literatura, mas a ‘poeticidade’ ou a ‘literariedade’” (Todorov, 2003c:51) –, termo pelo qual se passaria a designar preferencialmente, em contraste à imagem da crítica literária como uma atividade eminentemente impressionista e não-rigorosa, o programa geral de uma

ciência da literatura. A Poética “se considera bem mais rigorosa que a meditação crítica”, enfatizava, com efeito, Todorov (2003c:51); “A crítica não é a ciência. Esta trata dos sentidos, aquela os produz”, decretava Barthes (2003:221) por sua vez – ambos os autores fazendo eco, na ocasião, à incisiva distinção jakobsoniana entre, por um lado, uma “análise científica e objetiva” da literatura, associada à Poética em particular, e, por outro, o “veredito subjetivo, censório” das obras literárias, associado à crítica em geral. (Jakobson, 1975b:120-121). Isso posto, dir-se-ia, em síntese, que a diferença fundamental entre Poética e crítica seria a cientificidade presumida da primeira em oposição ao caráter irresolutamente não-científico da segunda. Por “cientificidade” entendia-se então, como se sabe, a convertibilidade de uma dada disciplina ou programa de pesquisa ao modelo dito *estrutural* de investigação.

Divisamos no capítulo anterior a impossibilidade mesma de uma *crítica* lingüística ou estrutural, estritamente falando: a visada lingüística propriamente dita define-se pela busca da *langue* na *parole* – sendo, portanto, a primeira o seu objeto, e não a segunda –, ao passo que uma crítica que se quisesse “lingüisticamente orientada” haveria de ocupar-se necessariamente da suposta especificidade – estética, semântica, etc. – de uma determinada *parole* em particular, demanda perante a qual o arcabouço teórico-metodológico da moderna lingüística sincrônica torna-se mudo ou estéril. “Logo que se abandona o plano da lingüística”, observava, com efeito, Genette (1972b:152), “a fim de abordar o domínio tradicionalmente reservado à crítica: o do ‘conteúdo’, a legitimidade do ponto de vista estrutural levanta questões de princípio bastante graves”.

“Aparentemente”, prosseguia o autor, “o estruturalismo deveria sentir-se em seu terreno tão logo a crítica abandone a pesquisa das condições de existência ou das determinações exteriores – psicológicas, sociais ou outras – da obra literária, a fim de concentrar sua atenção sobre a obra em si mesma”. (Genette, 1972b:152). Nesse sentido, a chamada “análise estrutural” poderia ser tomada por “um simples equivalente daquilo que os americanos chamam *close reading* e que seria chamado na Europa, seguindo o exemplo de Spitzer, *estudo imanente* das obras”. (Genette, 1972b:153). “Na realidade”, ponderava, contudo, Genette (1972b:154), “a questão é sem dúvida mais complexa, pois a crítica imanente pode adotar em face de uma obra dois tipos de atitude muito diferentes e mesmo opostas conforme considera essa obra como um objeto ou como um sujeito”.

A segunda atitude seria típica das críticas de feição hermenêutica, voltadas, como vimos, para um “sentido profundo” das obras, postulado como instância sub-textual a ser *vivenciada* pelo intérprete por meio de um trabalho de compreensão empática. Já as “estruturas” visadas pelo que Genette (1972b:155) então denomina “crítica estrutural”, não seriam *vividas*, segundo o autor, nem pela consciência criadora, nem pela consciência crítica. “Elas estão no âmago da obra, sem dúvida, mas como sua armação latente, como um princípio de inteligibilidade objetiva, acessível exclusivamente, por meio da análise e de comutações, a uma espécie de inteligência geométrica que não é a consciência”. (Genette, 1972b:155). Em suma:

A crítica estrutural é purificada de todas as reduções transcendentais da Psicanálise, por exemplo, ou da explicação marxista, mas ela opera, a seu modo, uma espécie de redução interna, atravessando a substância da obra para alcançar sua ossatura: olhar nada superficial, certamente, mas de uma penetração de alguma forma radioscópica e mais exterior justamente por ser mais penetrante. (Genette, 1972b:155).

Isso posto, Genette advogava, em resumo, uma espécie de divisão de trabalho no terreno do estudo literário, de acordo com a qual dividir-se-ia, por um lado, o campo de uma literatura dita “viva” – “isto é, suscetível de ser vivida pela consciência crítica” –, a converter-se em domínio reservado da crítica hermenêutica, e, por outro, “o de uma literatura não propriamente ‘morta’ mas de alguma forma longínqua e difícil de decifrar, cujo sentido perdido seria perceptível apenas pelas operações da inteligência estrutural, como, por exemplo, o das culturas ‘totêmicas’, domínio exclusivo dos etnólogos”. (Genette, 1972b:155). Ora, a própria generalidade do escopo “etnográfico/etnológico”, então atribuído por Genette, em oposição ao escopo subjetivista do trabalho hermenêutico, à atividade estrutural no terreno do estudo literário – “Existe todo um domínio de alguma forma etnográfico da literatura, cuja exploração seria apaixonante para o estruturalismo: literaturas infantis e populares, incluindo formas atuais como o melodrama ou o romance *feuilleton*” (Genette, 1972b:156) – pareceria evidenciar, na verdade, a impropriedade mesma de se remeter, como fazia na ocasião o autor, a uma tal atividade, como *crítica* estrutural, a dividir território com uma *crítica* hermenêutica.

“Podemos nos perguntar se o vocabulário da divisão territorial é o mais apropriado para caracterizar essa diferença”, ponderava, com efeito, Todorov (2003c: 47), face ao referido artigo de Genette. “Preferiríamos antes falar de um grau de generalização”. Assim:

A análise estrutural, não se deve esquecer, foi criada no interior de uma ciência; destinava-se a descrever o sistema fonológico de uma língua, não um som, o sistema de parentesco numa sociedade, não um parente. É um método científico e ao aplicá-lo fazemos ciência. Ora, o que pode a ciência diante do objeto singular que é um livro? No máximo, pode tentar descrevê-lo; mas a descrição em si mesma não é ciência e só se torna ciência a partir do momento em que tende a se inscrever numa teoria geral. Por isso, a descrição da obra só pode ser da ordem da ciência (e portanto admitir a aplicação dos métodos estruturais) com a condição de que nos faça descobrir propriedades de todo o sistema de expressão literária ou então de suas variedades sincrônicas e diacrônicas. (Todorov, 2003c:47).

“Reconhecem-se nisso as diretrizes prescritas por Genette à ‘crítica estrutural’”, acrescentava Todorov (2003c:47). “A obra singular”, concluía, “fica fora do objeto de estudo dos estruturalistas, menos por causa do investimento de sentido que se dá por ocasião da leitura que pela força de sua condição mesma de objeto singular”. Em suma: “Se o ‘crítico estruturalista’ só existe, já faz muito tempo, no modo optativo, é porque nesse rótulo há uma contradição: é a ciência que pode ser estrutural, não a crítica”. (Todorov, 2003c:48).¹⁰²

Seis anos mais tarde, em outro artigo, Genette (1972a:10) reconheceria, com efeito, de bom grado, que, face à “função essencial da crítica”, a saber: “a de prover o diálogo de um texto e de uma *psyché*, consciente e/ou inconsciente, individual e/ou coletiva, criadora e/ou receptiva”, o projeto estruturalista ele próprio não poderia introduzir nesse quadro senão uma nuance, “pelo menos no que ele consistisse em estudar ‘a estrutura’ (ou ‘as estruturas’) de uma obra, considerada, de um modo um tanto quanto fetichista, como um ‘objeto’ fechado, acabado, *absoluto*”. Em consideração, além do mais, a certos “dados transcendentais” pressupostos pela obra, a dependerem da lingüística, da estilística, da semiologia, da análise dos discursos, da lógica narrativa, da temática dos gêneros e das épocas, Genette (1972a:10-11) mencionaria, ainda, que, em relação aos mesmos, “a crítica se encontra na desconfortável situação de não poder, *enquanto tal*, nem superá-los nem dominá-los”,

¹⁰² O próprio Lévi-Strauss já havia se manifestado, um ano antes, sobre o caráter decisivamente não-científico, por assim dizer, das críticas alegadamente “estruturalistas”, nos seguintes termos: “O vício fundamental da crítica literária com pretensões estruturalistas se atém ao fato de se limitar, com demasiada freqüência, a um jogo de espelhos, onde se torna impossível distinguir, na consciência do sujeito, entre o objeto e seu reflexo simbólico. A obra estudada e o pensamento do analista refletem-se um no outro. Este reflexo mútuo nos impossibilita discernir o que é simplesmente recebido da obra, e o que é dado pelo pensamento. Fechamo-nos assim num relativismo recíproco que, subjetivamente, pode ter seus encantos, mas não deixa ver a que tipo de evidência externa ele poderia referir-se”. (Lévi-Strauss, 1993: 231). Ora, essa impossibilidade de descentração do sujeito cognoscente de que aí se fala vem a revelar-se, conforme vimos anteriormente, um traço constitutivo incontornável da experiência crítica em geral.

sendo preciso admitir “a necessidade, de pleno exercício, de uma disciplina que assumisse essas formas de estudos não ligadas à singularidade de tal ou tal obra, a qual não pode ser senão uma teoria geral das formas literárias – digamos: uma *poética*”, disciplina essa apta, enquanto tal, e contrariamente à crítica literária, a pretender-se científica, posto não haver ciência senão do “geral”.

O *modelo* para uma tal ciência da “literatura-em-geral” ou da *literariedade*, já havia ressaltado Barthes (2003:217), “será evidentemente lingüístico”:

Colocado diante da impossibilidade de dominar todas as frases de uma língua, o lingüista aceita estabelecer um *modelo hipotético de descrição*, a partir do qual ele possa explicar como são engendradas as frases infinitas de uma língua. Quaisquer que sejam as correções às quais sejamos levados, não há nenhuma razão para que não se tente aplicar tal método às obras da literatura: essas obras são elas mesmas semelhantes a imensas “frases” derivadas da língua geral dos símbolos, através de uma certa lógica significante que é preciso descrever. Por outras palavras, a lingüística pode dar à literatura esse modelo gerador que é o princípio de toda ciência, já que se trata sempre de dispor de certas regras para explicar certos resultados.

A adoção de um tal *modelo* lingüístico, apesar de claramente diferenciar e demarcar, no interior dos Estudos Literários, o escopo dito “científico” da Poética do escopo dito “não-científico” da crítica literária não bastaria, contudo, por si mesma, para delimitar a especificidade da Poética frente a outras ciências que se ocupem do fenômeno literário, por qualquer viés que seja. O que diferenciaria e demarcaria, afinal, a visada poética *stricto sensu*, em relação a, por exemplo, uma abordagem psicológica ou sociológica da literatura, lembrando serem tanto a psicologia quanto a sociologia disciplinas plenamente conversíveis ao mesmo padrão estrutural de cientificidade sonoramente reclamado pelos teóricos da Poética?

3.1.3. Dessa questão veio a ocupar-se Todorov, de modo incisivo, em sua célebre *Poétique*, obra de síntese publicada em 1968 como parte do antológico volume coletivo *Qu'est-ce que le structuralisme?*, consideravelmente revista e ampliada pelo autor em 1973.¹⁰³ No sentido de mais claramente delinear o perfil epistemológico da disciplina de que se ocupava, Todorov (1976:11) distingue, então, logo de início, duas atitudes básicas no interior dos Estudos Literários: (i) uma “que vê no texto literário um objeto

¹⁰³ Iremos preferencialmente nos ater, em nossas citações da referida obra, à tradução brasileira da edição revista de 1973 (cf. Todorov, 1976), eventualmente recorrendo, quando acharmos necessário, à tradução brasileira da edição original de 1968 (cf. Todorov, 1970).

de conhecimento suficiente” – epitomada, na ocasião, por Todorov, pelo termo genérico “interpretação”; (ii) outra, de acordo com a qual “cada obra particular é considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata”, e que se deixaria, com isso, inscrever no “quadro geral da *ciência*”, em que se inseriria, por sua vez, em oposição à crítica, a própria Poética.

“A interpretação, às vezes também chamada *exegese, comentário, explicação de texto, leitura, análise*, ou simplesmente *crítica*”, explica Todorov (1976:11), “define-se, no sentido que aqui lhe damos, por seu ponto de vista, que é *declarar o sentido do texto examinado*”. Um tal ponto de vista determinaria de uma só vez, ainda segundo o autor, tanto o *ideal* da interpretação: sua pretensa fidelidade total ao objeto de que se ocupa, implicando a supressão do próprio sujeito da interpretação, quanto seu *drama*: “o de jamais poder atingir *o* sentido mas apenas *um* sentido, sujeito às contingências históricas e psicológicas” – ideal e drama esses modulados “no decorrer da história do comentário, ela própria coextensiva à história da humanidade”. (Todorov, 1976:12).

Já o objetivo da segunda atitude então divisada “não é mais a descrição da obra singular, a designação de seu sentido, mas o estabelecimento de leis gerais, cujo produto é esse texto particular”, podendo-se distinguir no interior de uma tal atitude “diversas variedades, à primeira vista assaz apartadas entre si”, como “estudos psicológicos ou psicanalíticos, sociológicos ou etnológicos, vinculados à filosofia ou à história das idéias”, caracterizados, em seu conjunto, por negar o caráter autônomo da obra literária, considerando-a “como a manifestação de leis que lhes são exteriores e que dizem respeito à psiquê, ou à sociedade, ou ainda ao ‘espírito humano’”. (Todorov, 1976:14). Trata-se, nesse caso, de “transpor a obra para o domínio considerado fundamental”, num “trabalho de decifração e tradução”, atividade que aparenta-se, diz-nos Todorov (1976:14), “com a ciência, na medida em que seu objeto não é mais o fato particular, mas a lei (psicológica, sociológica, etc.) que o fato ilustra”.

Essa é, já se disse, a perspectiva à qual se veria alinhada a Poética. Antes da visada poética propriamente dita, o projeto de cientifização do estudo literário estivera associado sobretudo ao esforço positivista de superação, no âmbito da crítica, da *interpretação*, dita “subjetiva” ou “impressionista”, da obra literária, por uma *descrição* pretensamente objetiva da mesma. “Desde o século XIX”, observa Todorov (1976:13), “formularam-se projetos de uma ‘crítica científica’ que, tendo banido toda

‘interpretação’, não seria mais que pura ‘descrição’ das obras”. O que não se teria percebido, então, é que “os fatos de significação, que constituem o objeto da interpretação, não se prestam à ‘descrição’, se quisermos atribuir a essa palavra o sentido de absoluto e de objetividade”. (Todorov, 1976:13). Ao deslocar o foco de investigação das obras literárias em si mesmas para aquilo que dir-se-ia *estruturá-las* enquanto tais, a Poética teria rompido a simetria anteriormente estabelecida “entre interpretação e ciência no campo dos estudos literários”. (Todorov, 1976:15). “Por oposição à interpretação de obras particulares, ela não procura determinar o sentido, mas visa ao conhecimento das leis gerais que presidem ao nascimento de cada obra”, explica Todorov. “A finalidade de semelhante estudo”, dir-se-ia em síntese, “não é mais a de articular uma paráfrase, um resumo racional da obra concreta, e sim a de propor uma teoria da estrutura e do funcionamento do discurso literário”. (Todorov, 1976:15).

Mas se, nesse sentido específico, a Poética estaria, de fato, por definição, bem mais próxima das ciências humanas em geral do que da crítica literária em particular, seria preciso ressaltar, contudo, os termos em que a abordagem propriamente poética do fenômeno literário diferenciaria-se-ia decisivamente do modo como a literatura vem a ser pensada no interior seja da psicologia, seja da sociologia, seja da história, ou de qualquer outra disciplina que eventualmente dela se ocupe. “Por oposição a essas ciências”, explica Todorov (1976:15), a Poética “procura as leis no interior da própria literatura”, constituindo pois “uma abordagem da literatura ao mesmo tempo ‘abstrata’ e ‘interna’”. Em outras palavras, a “estrutura” visada pela Poética não seria *heterogênea* ao discurso literário – a psiquê, a cultura, a sociedade, a história, etc. –, seria, sim, *a própria estrutura do discurso literário*. (Todorov, 1976:15).

Mas o que caracterizaria, afinal, a “literatura-internamente-concebida” a que se refere Todorov? Ou ainda: em que termos a concepção de literatura adotada pela Poética distinguiria-se-ia de uma concepção psicológica ou sociológica de literatura? Resposta: “a literatura constitui, no sentido mais forte do termo, um produto de linguagem”. (Todorov, 1976:21).

Seria, pois, a ênfase na natureza eminentemente *verbal* ou *lingüística* do fenômeno literário o que diferenciaria a visada poética propriamente dita das demais abordagens da literatura, postulado esse ainda firmemente sustentado, passadas quase três décadas da primeira edição da *Poétique* todoroviana, por um autor como Jean-

Marie Schaeffer, responsável, aliás, em substituição ao próprio Todorov, pelos verbetes literários do *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1995). “A poética não é nem mais nem menos teórica do que as outras abordagens cognitivas da literatura”, declara, com efeito, Schaeffer (1995b:194), no verbete “Poética” do referido dicionário. “A especificidade da poética”, conclui o autor, “não reside então em seu estatuto ‘teórico’, nem em seu domínio de referência (a literatura), que ela partilha com muitas outras abordagens, mas no aspecto desse domínio que ela isola para fazê-lo seu objeto: a arte literária, e, quiçá mais amplamente, a criação verbal”. Donde a definição mínima, por Dolezel (1990:19), da pesquisa poética como constituída por dois pressupostos gerais: (i) um ontológico: “a literatura é a arte da linguagem produzida pela atividade criativa da *poiesis*”; (ii) outro epistemológico: “a poética é uma atividade cognitiva que se rege pelos requisitos gerais da investigação científica”.

Concebida a Poética como a *ciência-da-literatura-como-criação-verbal*, poder-se-ia declarar, com efeito, como fizera Todorov (1976:17), a *incompatibilidade* fundamental entre essa disciplina e as outras ciências humanas, posto ser a “literatura” a que visa a Poética incomensurável em relação à “literatura” a que visa, por exemplo, a psicologia ou a sociologia. A idéia de literatura como objeto único compartilhado por disciplinas diversas revelar-se-ia, dessa forma, um mito a ser descartado:

A unidade da Ciência não se constitui a partir da unicidade de seu objeto: não existe “ciência dos corpos”, conquanto os corpos sejam um objeto único, mas uma Física, uma Química, uma Geometria. E ninguém exige que se dêem direitos iguais, numa “ciência dos corpos”, a uma “análise química”, a uma “análise física” e a uma “análise geométrica”. Será necessário lembrar ainda esse lugar-comum segundo o qual é o método que cria o objeto, que o objeto de uma ciência não está dado na Natureza, mas representa o resultado de uma elaboração? [...] As outras ciências humanas podem servir-se da literatura como matéria para suas análises; mas, se estas são boas, fazem parte da ciência em questão, e não de um comentário literário difuso. E se a análise psicológica ou sociológica de um texto não é julgada digna de fazer parte da Psicologia ou da Sociologia, não vemos por que ela passaria automaticamente a fazer parte da “ciência da literatura”. (Todorov, 1976:17-18).

Em resumo: (i) pela adoção de um modelo lingüístico de cientificidade, a Poética diferencia-se e demarca-se frente à crítica literária, instituindo sua autonomia no interior dos Estudos Literários; (ii) pela eleição da *literatura-como-criação-verbal* como seu objeto de direito, a Poética diferencia-se e demarca-se frente às demais disciplinas que vêm a se ocupar da “literatura”, instituindo sua autonomia no interior das ciências humanas. Isso posto, pergunta-se: se adota, por um lado, um modelo *lingüístico* de

cientificidade e se define, por outro, seu próprio objeto, em função do alegado caráter *lingüístico* desse objeto, em que medida a Poética diferenciaria-se e demarcaria-se frente à própria lingüística, no sentido de instituir sua autonomia também no âmbito dos chamados estudos da linguagem?

3.1.4. Quanto ao primeiro nível de relação entre as duas disciplinas, concernente à adoção, pela Poética, de um *modelo* lingüístico de cientificidade, Todorov tende a tomá-lo como meramente contingencial. “Para muitos dentre os ‘poeticistas’, a Lingüística representou o papel de mediadora no tocante à metodologia geral da atividade científica” – explica Todorov (1976:21); “ela foi uma escola (mais ou menos freqüentada) de rigor de pensamento, de método de argumentação, de protocolo de ação. Nada mais natural para duas disciplinas que resultam da transformação de um mesmo domínio: a Filologia”. Ao que replica, imediatamente, o próprio autor: “Mas há de se concordar também que se trata de uma relação puramente existencial e contingente: em outras circunstâncias, qualquer outra disciplina científica teria podido representar o mesmo papel metodológico”. (Todorov, 1976:21).

É verdade, a princípio, como quer Todorov, que outra disciplina científica teria podido representar, *em outras circunstâncias*, o mesmo “papel metodológico” então representado pela moderna lingüística sincrônica, posto que o referido modelo de cientificidade então emprestado junto à mesma não poderia ser tomado como inerente e exclusivo dela: em larga medida ele concerneria àquilo mesmo que Bachelard chamou, como vimos, de o “novo espírito científico” surgido no século XX – e, nesse sentido, o referido papel paradigmático da moderna “ciência da linguagem” para a moderna “ciência da literatura” afiguraria-se, sem dúvida, relativo, contingente. O fato, contudo, é que as circunstâncias que presidiram o surgimento e a consolidação da visada poética nos Estudos Literários *não foram outras* senão aquelas mesmas que caracterizariam a chamada “virada lingüística” nas ciências humanas no século XX.

Ora, é por demais conhecida a função de “ciência-piloto” desempenhada, em meados do século passado, pela moderna lingüística estrutural junto à vanguarda das “humanidades” francesas. Já em 1945, o arauto-mor da revolução estruturalista, Claude Lévi-Strauss, declarava que

[...] no conjunto das ciências sociais, ao qual pertence indiscutivelmente, a lingüística ocupa, entretanto, um lugar excepcional: ela não é uma ciência

social como as outras, mas a que, de há muito, realizou os maiores progressos: a única, sem dúvida, que pode reivindicar o nome de ciência e que chegou, ao mesmo tempo, a formular um método positivo e a conhecer a natureza dos fatos submetidos à sua análise. (Lévi-Strauss, 2003a:45).

Um tal posicionamento não se restringiria, é certo, às frentes da antropologia estrutural. “Como uma mancha de óleo”, lembra-nos Pavel (1990:59), “a esperança de modernização metodológica fundada com base na lingüística estrutural propagou-se, deslocando-se no decorrer dos anos cinquenta e sessenta para outras disciplinas carentes de formalismo”. E é preciso lembrar que, dentre essas disciplinas, a Poética era a única coetânea da própria virada lingüística do século XX, ao passo que todas as outras – a psicanálise, a antropologia, a história, etc. – já existiam antes, em versões “não-estruturalistas”, por assim dizer.

Seja como for, não se deve deixar de dar razão a Todorov quando ele observa que a *via lingüística* de acesso, pela Poética, a um determinado modelo ou padrão de cientificidade, não implicaria, para além das circunstâncias históricas em larga medida contingentes em que essa via teria se imposto, nenhum tipo de relação *necessária* entre as duas disciplinas. Em contrapartida, o outro nível de relação por nós mencionado, concernente ao caráter lingüístico do *objeto* da Poética, tenderia a ser visto pelo próprio Todorov (1976:21) como sendo, a princípio, necessário.

Uma tal *necessidade* se tornaria patente, de um ponto de vista histórico, ante a uma constatação como a de Lopes (1997:14) de que “o reconhecimento da autonomia da literatura e do texto literário” – a própria *condição de possibilidade* da Poética como disciplina autônoma – “teria de derivar do prévio reconhecimento da autonomia do puramente lingüístico”, reconhecimento esse engendrado, como se sabe, apenas com moderna lingüística sincrônica. Para além disso, era inevitável que, uma vez instituída como ciência-da-literatura-como-criação-verbal, a Poética se voltasse necessariamente para o que teria a dizer, afinal, sobre a linguagem, a então proclamada ciência da linguagem, a fim de conhecer mais e melhor o seu próprio objeto.

Isso tenderia a se tornar, com efeito, sobretudo a partir dos anos 1960, um verdadeiro lugar-comum junto aos interessados no assunto, sendo sintomático que mesmo um literato tipicamente humanista como George Steiner, ao fazer, em 1970, um balanço sobre as relações até então estabelecidas entre “Lingüística e poética” – esse o título do artigo citado –, viesse a admitir ser “um arrogante absurdo considerar-se

qualificado no estudo da literatura, embora sendo totalmente ignorante das mudanças que a lógica e a lingüística modernas trouxeram para nossa compreensão da linguagem”. (Steiner, 1990:145). “Subscrevo plenamente”, concluía Steiner, “a convicção de que o estudioso de poética e o estudioso de lingüística devem trabalhar em estreito contato”. Um quarto de século mais tarde, e um autor como Schaeffer (1995b: 194) não hesita em afirmar, quanto à natureza presumida do objeto de investigação da Poética, que, nesse sentido, a referida disciplina se põe na dependência das ciências da linguagem, pois “ainda que os procedimentos da criação literária não sejam, todos, redutíveis a fatos lingüísticos, no sentido gramatical do termo [...], sua encarnação numa obra literária é, sempre, em última instância, de ordem verbal”.

No que pesem, contudo, tanto, de um ponto de vista diacrônico, a precedência lógica da lingüística em relação à Poética ressaltada por um Lopes, quanto, de um ponto de vista sincrônico, os laços interdisciplinares ressaltados por um Steiner ou um Schaeffer, o vínculo mais ou menos necessário que parece então se estabelecer é menos entre as duas disciplinas em questão do que entre seus respectivos *objetos* de estudo. “Formulada nesses termos”, diria, com efeito, Todorov (1976:21), “a relação une menos Poética e Lingüística do que literatura e linguagem”.

Entrever-se-ia, assim, é certo, uma possível colaboração mútua entre a Poética e outras disciplinas que, afora a lingüística, venham a se ocupar da “linguagem”; mais importante do que isso, entrever-se-ia a própria necessidade de autonomização, no âmbito da Poética, da “literatura-come-linguagem”, seu objeto específico, frente à “linguagem” como objeto específico da lingüística. Na impossibilidade de uma tal autonomização, não haveria motivo para se postular uma ciência *da literatura* de todo distinta de uma ciência *da linguagem*. “São os aspectos especificamente literários da literatura”, sintetiza Todorov (1976:127), “que formam o objeto da Poética”. Donde: “A autonomia da Poética está ligada à da literatura” – e não, acrescentamos, à da linguagem pura e simplesmente.

3.1.5. Assim sendo, uma análise histórico-crítica do percurso cognitivo do pensamento poético ocidental haverá de seguir sobretudo este veio de investigação: (i) o do modo pelo qual a teoria poética veio a delimitar, ao longo do tempo, seu próprio objeto de estudo em relação a uma dada concepção de linguagem veiculada por esta ou aquela

vertente, por este ou aquele paradigma dos estudos lingüísticos; (ii) a da medida em que dir-se-ia a teoria poética ter se descentrado, ao longo do tempo, na constituição do conhecimento literário que lhe seria inerente. É o que nos propomos investigar a seguir. Isso posto, por onde começar?

Analisando o que chama de as “fases essenciais na evolução da poética teórica”, Dolezel (1990:11) julga ter descoberto “uma óbvia linha divisória na história da disciplina”: (i) “de um lado, os estádios anteriores ao séc. XX, nos quais se formularam os problemas e as questões teóricas da poética”; (ii) “do outro, as tendências estruturais do séc. XX, nas quais se delinearam explícitas e sistemáticas abordagens a estes problemas”. Sua história da Poética ocidental é dividida, assim, em duas partes bem delimitadas, a primeira dedicada aos referidos “estádios anteriores ao séc. XX” – a saber: (a) a poética aristotélica, (b) a poética leibniziana, (c) a poética romântica, (d) o conceito de linguagem poética em Wordsworth, Coleridge e Frege –, a segunda dedicada às referidas “tendências estruturais do séc. XX”.

Isso posto, é preciso reconhecer que o itinerário global percorrido pelo autor está longe de afigurar-se auto-evidente. Ainda assim, tudo se passa como se as tendências arroladas na primeira parte – sintomaticamente intitulada “Formação da tradição” – efetivamente se sucedessem na *preparação* do estado de coisas supostamente instituído pelas tendências arroladas na segunda parte. Mas como e com base em que estipular, afinal, *a priori*, as “fases essenciais na evolução da poética teórica” a serem perscrutadas numa pretensa análise histórica da disciplina? Ora, só se pode contar, com efeito, nesse caso, com a resposta de *por onde começa* e de *por onde necessariamente passa* a história da Poética ocidental, por já se saber, com segurança, *onde ela necessariamente desemboca*, ou *deve* desembocar: na “Poética Estrutural” – título da segunda parte da obra.

A história em questão é aí então subordinada, na verdade, à comprovação de uma *tese* do autor, assim por ele formulada, logo de início: “A concepção superficial que encara a poética estrutural como um ramo elitista ou periférico dos estudos literários é superada pelo reconhecimento de que o seu sistema teórico é o apogeu e a síntese de idéias fulcrais e repetidamente testadas sobre literatura”. (Dolezel, 1990:16). Nesses termos, pouco importa o fato de que o itinerário apresentado pelo autor possa ser acusado de arbitrário ou incompleto. Que se substitua, eventualmente, num ou noutro

caso, este por aquele autor, que se acrescente, num ou noutro ponto, esta ou aquela teoria, nada disso pareceria colocar em xeque o edifício de uma narrativa única e exclusivamente arquitetada no intuito de demonstrar que: “A poética estrutural é herdeira de uma vasta experiência histórica”. (Dolezel, 1990:16).

Nem é preciso dizer que uma tal empreitada ver-se-ia desprovida de genuíno valor epistemológico. Não se trata, é certo, numa análise verdadeiramente histórico-crítica do desenvolvimento da poética ocidental, de limitar-se à busca de fontes e precursores ilustres para uma dada teoria ou escola de pensamento cuja legitimidade e autoridade se tenha por inquestionáveis. Tratar-se-ia, ao invés, de à luz de uma definição mínima devidamente justificada do que se tomará, então, por Poética, proceder à análise do modo pelo qual um dado conhecimento literário veio a ser engendrado, nesse âmbito, ao longo do tempo, e da medida em que poder-se-ia falar em descentração cognitiva no percurso então dividido.

Ora, a Poética como disciplina ou campo do saber autônomo no interior dos Estudos Literários só veio a erigir-se, epistemológica e institucionalmente enquanto tal, ao longo do século XX, impulsionada, como vimos, pela moderna virada lingüística na filosofia e nas ciências humanas. Não nos interessaria, assim, do ponto de vista epistemológico que é o nosso, a análise de uma pretensa “tradição poética” anterior ao século XX, como quer Dolezel, pelo simples fato de a Poética *stricto sensu* ter nascido tão-somente no século XX, mais especificamente no âmbito do chamado formalismo russo, primeira escola de pensamento em que se reuniram, de fato, as condições tanto necessárias quanto suficientes para que se pudesse falar numa *visada poética* propriamente dita. Tome-se, a propósito, como marco simbólico, o ano de 1919, em que Jakobson proclamaria, com efeito, em passagem a se tornar antológica, que “o objeto da ciência da literatura não é a literatura mas a literariedade, quer dizer, o que faz de uma dada obra uma obra literária”. (Jakobson, 1977b:16).

Fazer remontar, como de costume, o projeto ocidental de uma “teoria geral da literatura” à *Poética* aristotélica não implica fazer remontar, como muitas vezes se quis, ao próprio Aristóteles, a fundação da Poética estritamente concebida como “ciência da literariedade”, nos termos que anteriormente divisamos. No que pese, como quer Todorov (1977a:88-89), o fato de Aristóteles ter deixado o primeiro tratado sistemático sobre o assunto, ao qual nenhum outro texto poderia fazer face quanto à importância

histórica, é preciso ressaltar, contudo, que apenas por um golpe de desbragado cronocentrismo epistemológico, por assim dizer, poder-se-ia fazer de Aristóteles algo como um estruturalista *avant la lettre*, como frequentemente se intentou.

O programa poético aristotélico sustenta, com efeito, em seu alicerce mesmo, compromissos deliberadamente *normativos* – “Falemos [...] da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito” (Aristóteles, 1987:201) –, de todo incompatíveis com o programa poético estruturalista propriamente dito. Trata-se, quanto a este último, “menos de um estudo das formas e dos gêneros no sentido em que o entendiam a retórica e a poética da idade clássica, sempre direcionados, desde Aristóteles, a erigir em norma a tradição e a canonizar o adquirido”, ressaltaria, com efeito, Genette (1972a:11), “do que de uma exploração dos diversos *possíveis do discurso*, de que as obras já escritas e as formas já empregadas não aparecessem senão como casos particulares além dos quais perfilam-se outras combinações previsíveis ou dedutíveis”.¹⁰⁴

No que pese, ainda assim, à luz de comparações mais ou menos intuitivas dos dois programas de investigação em questão, a tentação de se proclamar, em maior ou menor grau, um pretensamente inequívoco “estruturalismo aristotélico”, lembremos com Pavel (1990:182-183) que “quaisquer que sejam, contudo, os espíritos que, algures e outrora, tiveram uma reflexão parecida àquela dos estruturalistas, a origem intelectual do movimento pouco coincide com as afinidades históricas experimentadas *a posteriori* por seus membros”. Isso nos impelirá a tomar, em nossa própria análise histórico-crítica da Poética ocidental, o que Dolezel chamou de “tendências estruturais do séc. XX” não como um *ponto de chegada*, como ele o fez, a partir do qual se iluminaria todo um passado supostamente pleno de “sugestões estruturalistas”, mas como um *ponto de partida* de uma investigação necessariamente voltada para a medida em que dir-se-ia o

¹⁰⁴ Jakobson decretara, com efeito, já em 1919, o caráter essencialmente não-normativo da Poética: “Uma poética científica não é possível senão sob a condição de renunciar a toda apreciação: não seria absurdo que um lingüista julgasse, no exercício de sua profissão, os méritos comparados dos advérbios?” (Jakobson, 1977b:13), ao que faria eco, ainda, mais de sete décadas depois, um autor como Schaeffer, ao dizer: “Se a poética estuda a arte literária, não é como fato de valor, mas como fato técnico, como conjunto de **procedimentos** (Jakobson). Do mesmo modo que se distingue entre descrição lingüística e gramática prescritiva, deve-se distinguir entre estudo descritivo (e eventualmente explicativo) dos fatos literários e crítica avaliativa (fundada em última instância sobre a *apreciação estética*) das obras”. (Schaeffer, 1995b:193-194).

sujeito do conhecimento poético ter ou não ter se descentrado ao longo do percurso que nos cabe então investigar: do formalismo russo aos dias de hoje.

“Em primeiro lugar, que a arte literária é linguagem. Depois, não sendo toda a linguagem arte, trata-se de saber *que diferença* vem converter certa linguagem em *literatura*”. Esse, segundo Prado Coelho (1982:357), o *programa mínimo* do formalismo russo – e, por extensão, diríamos, de toda a investigação poética que veio a desenvolver-se em sua esteira, até os nossos dias. Uma análise epistemológica como a que propomos haverá de ocupar-se, então, do modo como um tal programa veio a ser diferentemente cumprido, ao longo do tempo, por tendências diversas no âmbito da Poética ocidental. Nesses termos, que itinerário seguir?

Ao esboçarem, recentemente, a história do que chamam de “ciências da comunicação” no século XX, alegadamente instituídas, a exemplo do que vimos acontecer com a Poética, sob a égide do moderno pensamento lingüístico, Peraya & Meunier (1999:1) distinguiram três grandes etapas, respectivamente enraizadas nos três grandes modelos teóricos seguintes: (i) *estruturalismo*, (ii) *pragmática*, (iii) *cognitivismo*. “Herdeiras da lingüística”, dizem os autores, “as ciências da comunicação nos ofereceram assim, sucessivamente, um modelo estruturalista, centrado sobre o código da língua e do enunciado, e um modelo pragmático, centrado sobre a relação e o contexto, logo sobre a enunciação”, tendo o primeiro se generalizado “numa semiologia geral a se dar por objeto o estudo dos sistemas de signos relativos às diferentes linguagens, aos diferentes códigos”, e o segundo produzido “uma semio-pragmática a focalizar os aspectos enunciativos reveláveis através de diferentes tipos de signos e de discursos”. “Enfim, ultimamente”, concluem os autores a respeito, “a influência dos modelos cognitivistas constituem um novo aporte, um novo ponto de vista sobre a comunicação e as linguagens”.

Isso posto, propomo-nos a tomar, a seguir, o percurso aí descrito pelos autores em relação ao pensamento lingüístico ocidental no século XX: *estruturalismo* < *pragmática* < *cognitivismo*, nos mesmos termos que havemos de tomar, no capítulo precedente, o percurso descrito por Abrams em relação à teoria crítica ocidental: como ferramenta heurística para uma investigação histórico-crítica da construção do conhecimento literário no percurso então entrevisto. Haveremos de divisar, assim, sucessivamente: (i) em paralelo a uma teoria estruturalista da linguagem, uma *poética estruturalista* em

maior ou menor grau inspirada pela mesma; (ii) em paralelo a uma teoria pragmática da linguagem, uma *poética pragmática* em maior ou menor grau inspirada pela mesma; (iii) em paralelo a uma teoria cognitivista da linguagem, uma *poética cognitiva* em maior ou menor grau inspirada pela mesma.

A grande pergunta de que então nos ocuparemos ao longo de nossa análise histórico-crítica será: em que medida a sucessão de orientações ou paradigmas teóricos na história da Poética ocidental – na esteira dos modernos estudos da linguagem – teria implicado um efetivo *desenvolvimento cognitivo* do domínio em questão, no sentido de uma *descentração* do conhecimento produzido nesse domínio, e em que medida não teria passado de um mero “deslocamento de ênfase”, desprovido, enquanto tal, de verdadeira significação epistemológica? Voltemo-nos, a fim de respondê-la, tanto para (i) o modo como cada um dos referidos paradigmas lingüísticos vieram a elaborar, sucessivamente, suas respectivas concepções de *linguagem* em oposição a uma dada concepção anterior, quanto para – esse o nosso verdadeiro interesse – (ii) o modo como cada um dos referidos paradigmas poéticos vieram a elaborar, sucessivamente, face às referidas concepções de linguagem veiculadas pelos estudos da linguagem, suas respectivas concepções de *literariedade* em oposição a uma dada concepção anterior.

Antes de prosseguir, procuremos definir tão claramente quanto possível o que haveremos de tomar por uma concepção eminentemente *centrada* de linguagem, a ser, portanto, devidamente superada tanto pelos estudos lingüísticos quanto pelos estudos poéticos em sua pretensão de cientificidade.

3.2. Do epilingüístico ao metalingüístico

3.2.1. O que diferenciaria e demarcaria, afinal, uma concepção eminentemente descentrada, propriamente científica de *linguagem* – e, por extensão, de *literatura-como-linguagem* – da concepção implicada por um saber lingüístico espontâneo, meramente intuitivo? “O saber lingüístico é múltiplo e principia naturalmente na consciência do homem falante”, lembra-nos o historiador das idéias lingüísticas Sylvain Aurox. (Aurox, 1992:16). “Ele é *epilingüístico*, não colocado por si na representação antes de ser *metalingüístico*, isto é, representado, construído e manipulado enquanto tal com a ajuda de uma metalinguagem”, explica o autor. A designar por epilingüístico,

como sugere Aurox (1992:33), “o saber inconsciente que todo locutor possui de sua língua e da natureza da linguagem”, dir-se-ia que a atividade epilingüística em geral consistiria numa espécie de “atividade metalingüística não-consciente”, tomando *inconsciente* ou *não-consciente*, nesse caso, por *não-representado*: “se esse saber é inconsciente como saber (não sabemos o que sabemos) é porque não dispomos de meio (metalinguagem ou sistema de notação) para falar da linguagem”, diz Aurox (1992: 33). “Ainda que não-representado enquanto tal”, prossegue o autor, “esse saber pode (e deve) *se manipular* sob forma de relações conscientes com seu objeto (no sentimento da correção, jogos de linguagem, etc.): esta manifestação é o que chamamos *consciência epilingüística*”.

Isso posto, e diríamos, à luz de Bachelard, que a *consciência metalingüística* propriamente dita manifestada por uma teoria da linguagem que se queira, de fato, científica, deveria necessariamente estabelecer uma *ruptura* em relação à consciência epilingüística de que nos fala Aurox, dado o caráter eminentemente espontâneo, intuitivo, não-consciente e, portanto, *irrefletido* da mesma. “A continuidade entre epilingüístico e metalingüístico pode ser comparada com a continuidade entre a percepção e a representação física nas ciências da natureza”, ressalta, aliás, o próprio Aurox (1992:16). “Enquanto essas últimas romperam muito cedo com a percepção – desde a física galileana para se distanciar dela cada vez mais –, este saber lingüístico não rompeu senão esporadicamente com a consciência epilingüística”, alerta-nos o autor.

O tratamento da questão epistemológica que é a nossa ver-se-ia, nesse caso, orientado para duas frentes sucessivas de investigação: (i) explicitação, num primeiro momento, da concepção de linguagem que dir-se-ia implicada pela consciência epilingüística em sua manifestação discursiva espontânea; (ii) análise da medida em que a consciência metalingüística desenvolvida, ao longo do tempo, no âmbito da teoria poética, na esteira do moderno pensamento lingüístico ocidental, teria efetivamente estabelecido uma ruptura em relação ao saber epilingüístico naquilo que ele tem de meramente intuitivo, de não-consciente. Voltemo-nos, agora, ao primeiro ponto, reservando o segundo à última seção do presente capítulo.

3.2.2. O clássico estudo de Michael Reddy sobre o metadiscorso espontâneo dos falantes de língua inglesa – Reddy (1979:164-201) –, decisivo para grande parte da pesquisa subsequente sobre o assunto, parece-nos oferecer os insumos necessários para o tratamento satisfatório de nosso primeiro ponto. Vejamos.

Refletindo acerca da relação entre comunicação e vida em sociedade, Reddy é levado a pensar que comunicadores “quase-perfeitos” poderiam, se não eliminar as causas, pelo menos evitar muitos dos efeitos perniciosos dos conflitos sociais. Para que isso fosse possível, no entanto, seria preciso que nos perguntássemos, antes de mais nada, como o problema da comunicação inadequada se apresenta para nós, sujeitos comunicantes. Assim, Reddy (1979:165) levanta duas questões que julga serem decisivas para a discussão: “Que tipos de histórias as pessoas contam sobre seus atos de comunicação? Quando esses atos se perdem, como as pessoas descrevem ‘o que está errado e o que precisa de conserto’?”

Na tentativa de responder às questões colocadas, o autor analisou dezenas de enunciados utilizados por usuários da língua inglesa para falar da comunicação e seus problemas. O que ele pôde observar, ao fim de sua pesquisa, é que a grande maioria dos enunciados analisados engendrava, em maior ou menor grau, um modo metafórico muito particular de se referir à linguagem e à comunicação, do qual os próprios falantes pareciam não se dar conta. Vejamos alguns exemplos:¹⁰⁵

- (1) Try to *get your thoughts across* better [Tente *passar/transmitir* melhor seus *pensamentos*];
- (2) None of Mary’s *feelings came through to* me with any clarity [Nenhum dos *sentimentos* de Mary *chegou até* mim com clareza];
- (3) You still haven’t *given me any idea* of what you mean [Você ainda não *me deu* nenhuma *idéia* do que você quer dizer].

Reddy observa que se os exemplos de (1) a (3) não apresentam, com efeito, nenhuma “metáfora fresca” [*fresh metaphor*], os mesmos parecem conter, entretanto, o que se poderia chamar de “metáfora morta” [*dead metaphor*], uma vez que não *passamos, transmitimos* ou *damos* literalmente pensamentos, sentimentos ou idéias ao falar. “Isso soa como telepatia ou clarividência, e sugere que a comunicação transfere

¹⁰⁵ Vamos nos restringir, aqui, a alguns poucos exemplos à guisa de ilustração. Para uma lista bem mais abrangente, cf. o apêndice do artigo de Reddy (1979:189-201).

corporeamente processos de pensamento”, nota Reddy (1979:166). “Na realidade”, prossegue o autor,

[...] ninguém *recebe* os pensamentos de quem quer que seja diretamente em sua mente ao fazer uso da linguagem. Os sentimentos de Mary, no exemplo (2), podem ser diretamente percebidos tão-somente pela própria Mary; eles não “chegam até nós”, de fato, quando ela fala. Nem ninguém pode literalmente “dar a você uma idéia” – uma vez que as idéias estão trancadas no crânio e no processo de vida de cada um de nós. [...] A linguagem parece, antes, auxiliar na construção, a partir de um estoque pessoal de material mental, de alguma coisa como uma réplica, ou uma cópia, dos pensamentos de alguém – uma réplica que pode ser mais ou menos acurada, dependendo de muitos fatores. Se pudéssemos de fato enviar pensamentos uns para os outros, teríamos pouca necessidade de um sistema de comunicação. (Reddy, 1979:166-167).

À lógica subjacente a essa definição de linguagem como algo que *transfere* os pensamentos e sentimentos humanos – aparentemente depreensível da análise dos enunciados supracitados – Reddy chamou de “metáfora do conduto” [*the conduit metaphor*].¹⁰⁶ De acordo com essa lógica, um bom locutor é aquele capaz de utilizar adequadamente a linguagem a fim de transmitir com eficácia seus pensamentos, ao passo que o mau locutor revelar-se-ia, na verdade, um indivíduo inapto ou incompetente para a realização de tal tarefa. Observemos as seguintes “soluções” para o problema do mau locutor correntes na língua inglesa:

- (4) Whenever you have a good *idea* practice *capturing it in words* [Quando você tiver uma boa *idéia*, exercite-se em *capturá-la em palavras*];
- (5) You have to *put each concept into words* very carefully [Você deve *colocar* muito cuidadosamente cada *conceito dentro de palavras*];
- (6) Try to *pack more thoughts into fewer words* [Tente *embalar/comprimir* mais *pensamentos em menos palavras*].

Naturalmente, como nos lembra Reddy, se se concebe a linguagem como um conduto de pensamentos, o “container” lógico para esse pensamento seria ou a palavra em si mesma, ou conjuntos de palavras como frases, sentenças, parágrafos, textos, etc. Isso significa que as palavras seriam concebidas como possuindo – à semelhança de um container – um lado *externo* e um lado *interno*. “Afinal, se pensamentos podem ser ‘inseridos’, deve haver um espaço ‘dentro’, onde o significado possa residir.” (Reddy, 1979:168).

¹⁰⁶ Outras traduções possíveis para o termo *conduit* seriam “conduite”, “tubo” ou “canal”.

Se o locutor fez bem seu trabalho de “embalar” pensamentos em palavras, e ainda assim há falhas na comunicação, o problema só pode estar com o receptor. Com efeito, de acordo com a metáfora do conduto, a tarefa do interlocutor – seja ele ouvinte ou leitor – é a de *extrair* o significado *das* palavras de modo a fazê-lo *chegar em sua cabeça*: (7) Let me know if you *find* any good *ideas* in the *essay* [Conte-me se encontrar alguma boa *idéia* no *ensaio*]. Pode ser que não se consiga extrair nada, mas é possível, por outro lado, que se extraíam pensamentos “demais”: (8) You’re *reading things* into the poem [Você está *lendo coisas demais* no poema].

Reddy observa que os exemplos até aqui citados pertencem ao “quadro conceitual maior” [*major framework*] da metáfora do conduto, de acordo com o qual (a) *a linguagem funciona como um conduto de pensamentos e sentimentos*, (b) *o falante ou escritor insere seus pensamentos ou sentimentos nas palavras*, (c) *as palavras veiculam os pensamentos ou sentimentos*, e (d) *o ouvinte ou leitor extrai os pensamentos ou sentimentos das palavras*. Haveria, no entanto, ainda segundo Reddy, um “quadro conceitual menor” [*minor framework*] da metáfora, de acordo com o qual (a) *os pensamentos ou sentimentos são “ejetados”, via fala e escrita, em um “espaço de idéias” externo*; (b) *os pensamentos e sentimentos são reificados nesse espaço, passando a existir independentemente dos processos cognitivos ou afetivos dos seres humanos*; (c) *esses pensamentos e sentimentos podem, ou não, encontrar o caminho de volta para as cabeças das pessoas*. Assim, é possível dizer (9) Put those thoughts down on paper before you lose them! [Ponha essas idéias no papel antes que você as perca!], no que se refere à primeira categoria, ou (10) That concept has been floating around for decades [Aquele conceito tem circulado por aí a décadas], no que tange à segunda, ou ainda (11) You have to “absorb” Aristotle’s ideas a little at a time [Você tem que absorver as idéias de Aristóteles pouco a pouco], no que diz respeito à terceira.

3.2.3. Seria preciso reconhecer que o padrão metafórico revelado por Reddy em seu estudo da metalinguagem prosaica não se veria adstrito às fronteiras da língua inglesa – o que se evidencia pela possibilidade de transposição, sem maiores dificuldades, como vimos, dos enunciados aventados para a língua portuguesa, bem como, diríamos, para outras línguas ocidentais e, quiçá, orientais –, o que nos deixa à vontade para tomá-lo como representativo do modo como normalmente se vem a conceber, num nível

meramente espontâneo e intuitivo – numa palavra: epilingüístico –, a linguagem e seu funcionamento. Lakoff & Johnson (2002:54) esquematizam da seguinte maneira a rede conceitual implicada pela metáfora do conduto:

<p>IDÉIAS (OU SIGNIFICADOS) SÃO OBJETOS</p> <p>EXPRESSÕES LINGÜÍSTICAS SÃO RECIPIENTES</p> <p>COMUNICAÇÃO É ENVIAR</p>
--

Explicitadas e consideradas como tais, as duas primeiras proposições em questão: (i) *idéias/significados = objetos*; (ii) *linguagem = recipiente* soariam, a princípio, absurdas, e poder-se-ia mesmo dizer que nenhum dos falantes para quem os enunciados selecionados por Reddy pareceriam normais estariam dispostos a aceitá-las como proposições sérias e verdadeiras. No entanto, vimos que assim são tomadas no nível da consciência epilingüística. A explicação para isso parece-nos de fato remontar à terceira proposição: (iii) *comunicar = enviar*. Essa é uma proposição que, contrariamente às outras duas, tende, de fato, a ser tomada, pela maioria dos usuários de uma língua, como, mais do que simplesmente séria ou verdadeira, completamente *trivial*, a ponto de não se conseguir enxergar, via de regra, seu caráter *metafórico*. Isso se torna patente mesmo num nível já especificamente metalingüístico como o da definição dicionarizada do vocábulo *comunicar*, cuja primeira acepção oferecida por um renomado dicionário vernáculo é justamente: “transmitir, passar (conhecimento, informação, ordem, opinião, mensagem etc.) a alguém <*comunicar uma idéia*> <*comunicou-lhe a nova resolução*>”.¹⁰⁷

Ora, se, de fato, *comunicar = transmitir, passar, enviar* algo a alguém, então aquilo que eu vou comunicar: a “idéia”, a “nova resolução”, só pode ser tomado como uma *coisa* a ser transmitida, passada, enviada a alguém (donde: *idéias/significados = objetos*); além do mais, se toda transmissão ou envio demanda um *meio*, um *veículo* de transmissão ou envio, e se, no caso, a *coisa* em questão – a “idéia”, a “nova resolução” – é transmitida/enviada *por meio* de palavras, sentenças, parágrafos, textos, então a

¹⁰⁷ Cf. COMUNICAR. In: INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 782.

linguagem deve ser tomada como meio/veículo de transmissão/envio (donde: *linguagem* = *recipiente*). Em outras palavras, a *reificação* das idéias/significados, na primeira proposição, e da linguagem, na segunda proposição, por mais que quando analisadas em si mesmas soem absurdas, constituem, no contexto da rede conceitual em que se inserem – a da metáfora do conduto –, uma *demanda lógica* da concepção de comunicação como transmissão/envio de algo a alguém.

A concepção de comunicação como envio reduz a um mínimo a participação dos sujeitos envolvidos no processo de comunicação, o esforço despendido por ambas as partes, como se o processo estivesse, de alguma forma, garantido de antemão. O papel do *emissor* é o de embalar, embrulhar adequadamente a coisa enviada, ao passo que ao *remetente* caberia tão-somente o trabalho de desembalar, desembulhar essa coisa. É claro que se pode imaginar uma série de “acidentes de percurso” nesse sentido, como o emissor não embrulhar corretamente o objeto, ou o remetente não dispor das ferramentas necessárias para abrir o pacote que lhe chega; em nenhum momento, contudo, se coloca em questão o presumido estatuto ontológico seja do objeto embrulhado, seja do embrulho em si, como se sua existência enquanto tais independesse completamente dos sujeitos que se encontram “nas pontas” do processo de comunicação/envio. Nesse sentido, Reddy (1979:186) afirma tratar-se de um modelo de comunicação que “objetifica o significado de forma enganadora e desumanizante”, nos influenciando a “falar e pensar sobre pensamentos como se eles tivessem o mesmo tipo de realidade externa, intersubjetiva, que têm os abajures e as mesas”.

Assim sendo, uma concepção verdadeiramente descentrada, não-reificante, não-objetivista de linguagem – e, por extensão, de literatura-como-linguagem – pressuporia necessariamente uma verdadeira *ruptura* com esse modelo de comunicação, em nome de um processo focado sobre o *papel ativo* dos sujeitos envolvidos no processo comunicativo. Vejamos em que medida logrou-se fazê-lo no âmbito dos paradigmas (i) estruturalista, (ii) pragmático e (iii) cognitivo em Poética, na esteira das concepções de linguagem veiculadas, respectivamente, pelas visadas estruturalista, pragmática e cognitiva nos estudos lingüísticos no século XX, a serem aqui epitomadas por Saussure e Chomsky, no primeiro caso, por Benveniste, Austin e Searle, no segundo caso, por George Lakoff e Gilles Fauconnier, no terceiro caso.

3.3. Trajetória da Poética ocidental

3.3.1. A *langue* estruturalista

3.3.1.1. Por *objetivismo abstrato* designou, como vimos, Bakhtin, o pensamento lingüístico de Saussure e discípulos, em oposição a um certo *subjetivismo* lingüístico de filiação idealista. Os contornos do referido objetivismo saussuriano, de seu incisivo *anti-subjetivismo*, evidenciam-se logo quando da análise mais superficial das teses a que reduzira, então, Bakhtin, a lingüística estrutural: (i) a língua é um sistema estável, imutável, de formas lingüísticas normatizadas e apresenta-se como tal à consciência individual; (ii) as leis lingüísticas são independentes da consciência subjetiva: estabelecem ligações entre os signos lingüísticos num sistema fechado; (iii) não há vínculo natural ou artístico entre palavra e sentido, pois não há nada na base dos fatos lingüísticos que não seja estritamente lingüístico; (iv) as mudanças e variações lingüísticas se dão apenas no uso individual, sendo, portanto, do ponto de vista do sistema, desprovidas de sentido.

Estabilidade, invariabilidade, imutabilidade, objetividade, sistematicidade, fechamento: esse é o campo semântico que preside à definição saussuriana da linguagem-objeto da moderna ciência da linguagem, em oposição a tudo o que de instável, variável, mutável, subjetivo, assistemático e aberto possa se observar no fenômeno lingüístico em geral, a ser tomado, doravante, como um *resíduo*. A redução saussuriana da linguagem em *langue* em oposição a uma *parole* residual – e em detrimento do que quer que não venha a se enquadrar nos limites estritos do *sistema* lingüístico – encontra-se na própria fundação da moderna lingüística sincrônica – à guisa de uma “revolução copernicana”, diz-nos Ducrot – vendo-se perpetuada em vestes renovadas por uma série de influentes dicotomias a permear todo o *mainstream* do pensamento lingüístico do século XX: esquema/uso (Hjelmslev); código/mensagem (Jakobson); competência/performance (Chomsky).

Quanto a esta última dicotomia, a chomskyana, costuma-se tomá-la, é certo, como em larga medida afastada da dicotomia saussuriana. A declarada afinidade do gerativismo, reiterada inúmeras vezes pelo próprio Chomsky, com a linhagem idealista do pensamento lingüístico ocidental – o “subjetivismo idealista” de que fala Bakhtin –, sobretudo com um autor como Humboldt, pareceria confirmar, com efeito, uma dada

ruptura entre a *competência* chomskyana e a *langue* saussuriana. Mas isso, em que medida?

À língua-sistema do objetivismo abstrato, o subjetivismo idealista opunha, como vimos, uma concepção de língua como *processo criativo ininterrupto* – a “*energeia*” de Humboldt – que se materializaria em atos individuais de fala. “Na tradição da teoria lingüística racionalista e romântica, o uso normal da língua é visto como caracteristicamente inovador. Construimos sempre sentenças que nos são inteiramente novas”, explica Chomsky (1970:29) a respeito. A *criatividade* lingüística em questão ver-se-ia alicerçada num fundo psicológico: como lembra Bakhtin, para o subjetivismo idealista “as leis da criação lingüística são essencialmente as leis da psicologia individual”. Vimos, de fato, de que modo toda a tradição idealista da hermenêutica e da estilística alemãs (Schleiermacher, Dilthey, Vossler, Spitzer, etc.) desenvolve esse pressuposto. Contrariamente à essa tradição, contudo, o interesse de Chomsky não recairia sobre a *individualidade* criativa por detrás de um ato individual de linguagem, mas sobre aquilo que supostamente possibilitaria os atos de linguagem em geral, em toda sua diversidade e inovação, e que não seria, enquanto tal, individual, mas *universal*.

Chomsky perpetraria, nesse sentido, uma releitura *sui generis* do pensamento lingüístico humboldtiano, de modo a tornar o próprio Humboldt um gerativista *avant la lettre*: “Sua teoria da percepção da fala supõe a existência de um sistema gerativo de regras sotoposto à produção da fala e também à sua interpretação. O sistema é gerativo no sentido de que faz uso infinito de meios finitos”, afirma Chomsky (1970:29). E ainda: “Ele vê a língua como uma estrutura de formas e conceitos baseada num sistema de regras que determinam suas inter-relações, arranjos e organização. Mas essas matérias-primas finitas podem-se combinar para resultar num produto infinito”.

O interesse de Chomsky recai não sobre a infinitude dos produtos lingüísticos, mas sobre a suposta estrutura de formas finitas a possibilitar aquela infinitude; em outras palavras, não lhe interessa a criatividade e a inovação *em si mesmas* – os atos de fala individuais *em si mesmos* –, mas a suposta *invariância* sistêmica ou estrutural subjacente às mesmas e que dir-se-ia possibilitá-las. Para Chomsky (1970:31), “a mente possui princípios intrínsecos proporcionadores de estruturas invariantes que são pré-requisitos da experiência lingüística”; pré-requisitos no sentido de uma *competência*

lingüística a priori, compartilhada, enquanto tal, da mesma forma, por todos os falantes de uma língua, inclusive o próprio lingüista: “A gramática gerativa, portanto, representa o conhecimento que o falante-ouvinte tem de sua língua”, explica Chomsky (1970:35). “Podemos empregar o termo *gramática de uma língua* ambigualmente”, continua, “com referência não apenas ao conhecimento internalizado e subconsciente do falante, mas também à representação que o lingüista profissional faz desse sistema de regras internalizado e intuitivo”. A competência lingüística de que fala Chomsky extrapolaria, mesmo, por ser inata à espécie, as fronteiras dessa ou daquela língua, afigurando-se, na verdade, universal: “todas as línguas humanas compartilham de propriedades de organização e estrutura em suas camadas profundas”, podendo ser tomados, esses “universais lingüísticos”, como “um dote mental inato”. (Chomsky, 1970:42).

Assim sendo, se Chomsky de fato leva em conta um aspecto negligenciado via de regra pelo objetivismo abstrato: o da criatividade lingüística, é apenas para devidamente situá-lo sob o jugo estruturante de um sistema de regras fixas, invariante e universal. Nesse sentido, poder-se-ia afirmar com Lopes (1986:194) que o saber lingüístico implícito (a *competência lingüística*) postulado pela teoria chomskyana “pode ser aproximado do conceito de *langue* de Saussure, com a ressalva já feita de que Saussure não enfatizou o aspecto criador da *langue*”.

Preconizar a existência de um sistema lingüístico ao mesmo tempo abstrato e coletivo, ou universal, que pode e deve ser estudado como uma organização autotélica, independente de todo e qualquer contexto ou situação concreta de uso da língua, fora de qualquer contaminação “subjetivista”, equivale a operar com o que Lyons (1987:35) chamou de *ficção da homogeneidade*: “a crença ou pressuposição de que todos os membros de uma mesma comunidade lingüística falam exatamente a mesma língua”. É esse gesto radical de abstração e idealização do fenômeno lingüístico que se encontra, pois, no próprio alicerce da moderna ortodoxia lingüística desde Saussure, a ponto de um autor como Roy Harris declarar que:

[...] o erro fundamental da lingüística contemporânea é, ainda, o erro fundamental da tese original de Saussure. Esta compreende um rude processo de abstração por meio do qual certos fenômenos são segregados do continuum da comunicação humana e, então, caprichosamente apresentados, para propósitos acadêmicos, como constituindo a parte *lingüística* da comunicação. (Harris, 1990:22).

A concepção de linguagem como um *código fixo* – ou seja, um código que permanece inalterado de falante para falante e de situação para situação – implicaria, segundo Harris (1990:32-36), contradições internas à própria lingüística sincrônica, contradições essas incompatíveis com o alegado estatuto científico da disciplina:

(1) a idéia de um código fixo compartilhado por uma comunidade homogênea de fala leva ao que se poderia chamar de “paradoxo da inquirição”: se, de fato, todos compartilham o *mesmo* código fixo, seria impossível que alguém viesse a saber o sentido de uma palavra perguntando a outra pessoa; no entanto, perguntar pelo sentido de uma palavra é um procedimento corriqueiro na comunicação oral e, mesmo, essencial no que se refere, por exemplo, ao processo de aprendizagem de uma língua;

(2) uma vez que cada indivíduo é submetido a uma aprendizagem única da linguagem, não compartilhada *exatamente da mesma forma* por ninguém, não havendo, portanto, a possibilidade de dois indivíduos terem adquirido exatamente os mesmos conjuntos de correlações entre formas e significados, torna-se extremamente difícil explicar de que forma o código fixo alegadamente compartilhado se estabeleceu pela primeira vez. Se, com o conceito de *langue*, Saussure procurou acabar com a distância entre o individual e o coletivo – com a contradição entre a existência de psico-histórias individuais e o fato de que nos comunicamos a despeito dessa individualidade –, permanece a necessidade de se explicar como a *langue* passa a existir;

(3) se o código é fixo, a inovação se torna uma impossibilidade teórica; no entanto, o fato de que os falantes freqüentemente introduzem no “código” inovações bem sucedidas do ponto de vista comunicacional leva a crer que o mesmo não é fixo; relegar a inovação ao plano da diacronia como fez Saussure, não resolve o problema das mudanças observáveis num âmbito sincrônico e/ou individual;

(4) ainda que compartilhemos o mesmo código fixo, não há nenhuma forma fidedigna de nos certificarmos disso, uma vez que não temos acesso *direto* ao que se passa “na cabeça” dos outros falantes; todos os testes possíveis a esse respeito revelam-se, invariavelmente, regressivos ou circulares;

(5) as línguas diversas – o inglês, o português, o francês, etc. –, tal como se nos afiguram no dia-a-dia, não são uniformes, não sendo, portanto, códigos fixos; se a lingüística se ocupa tão-somente do código fixo subjacente à comunicação oral – ou seja, da *langue* e não da *parole* – como faz para identificar a existência desse “sistema”

– que ela supõe estar descrevendo –, mantendo-se ao largo da diversidade das línguas e das situações concretas de uso?

Todas essas críticas à redução saussuriana da linguagem em *langue* – muitas delas já formuladas contemporaneamente à própria ascensão da lingüística saussuriana no início do século XX – pareceriam amenizadas, é certo, se se levasse em conta o fato de que o próprio Saussure a encarava *como uma redução*, ou seja, não como um objeto-em-si que se pretendesse enquanto tal “no mundo”, mas como uma *criação* deliberada do lingüista para fins teóricos. É antológico, aliás, o trecho do *Curso de Lingüística Geral* no qual Saussure explicita seu posicionamento a respeito:

Alguém pronuncia a palavra *nu*: um observador superficial será tentado a ver nela um objeto lingüístico concreto; um exame mais atento, porém, nos levará a encontrar no caso, uma após a outra, três ou quatro coisas perfeitamente diferentes, conforme a maneira pela qual consideramos a palavra: como som, como expressão duma idéia, como correspondente ao latim *nudum* etc. Bem longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, diríamos que é o ponto de vista que cria o objeto; aliás, nada nos diz de antemão que uma dessas maneiras de considerar o fato em questão seja anterior ou superior às outras. (Saussure, 1972:15).

Décadas mais tarde, Chomsky (1980:61), respondendo a críticas ao modo como a linguagem era concebida no âmbito do gerativismo, insistiria no caráter *construtivo* do ponto de vista lingüístico: “os lingüistas, com razão, sempre criaram um ideal [...], uma comunidade homogênea de fala. É o que eles fazem, mesmo que não admitam isto, porque, parece-me, é o único meio de proceder de modo racional”. E ainda:

[...] a luta contra a idealização é a luta contra a racionalidade; ela significa: não temos um trabalho intelectual significativo. Tudo o que é suficientemente complicado para merecer um estudo comporta certamente uma interação de vários sistemas. Por isso, *deve-se* eliminar os fatores não-pertinentes. Pelo menos se quisermos fazer um estudo que não seja trivial. Nas ciências exatas, tal princípio não é sequer discutido; ele está implícito nelas. Nas ciências humanas, continuam a questioná-lo por causa de seu fraquíssimo nível intelectual. É uma pena. Em Física, idealiza-se, esquecendo-se, talvez, de algo de terrivelmente importante. É um dado histórico; não devemos nos preocupar com isso. Em grande parte, o desafio de uma atividade intelectual significativa consiste em encarar tal acaso de frente, desenvolvê-lo: em adaptar-se a ele. É inevitável. (Chomsky, 1980:64).

O reconhecimento, no âmbito da teoria lingüística, do papel ativo do sujeito do conhecimento lingüístico na constituição de seu próprio objeto afigura-se, é certo, de um ponto de vista epistemológico como o nosso, um valor em si mesmo – e julgamos que um tal estado de coisas deveria no mínimo prevenir contra a crítica fácil, freqüentemente formulada, pela qual se procura contrapor ao objeto “artificial” de que

se ocupa a teoria lingüística um pretense objeto “natural”, observável, por direito, “em si mesmo”. Mas se Saussure bem observa *ser o ponto de vista que cria o objeto da lingüística*, não havendo nenhum modo de construção por si mesmo anterior ou superior aos demais, o que nos obrigaria, afinal, a tomar essa ficção teórica saussuriana que é a *langue* – ou a *competência* chomskyana – como o único objeto admissível da ciência da linguagem?

O trecho de Chomsky acima citado deixa entrever uma confusão significativa nesse sentido: por um lado, Chomsky reconhece, com razão, não haver objeto natural em lingüística: todo lingüista, diz-nos, mesmo que não admita, trata, em última instância, de um objeto criado por si próprio; por outro lado, Chomsky identifica esse objeto com uma “comunidade lingüística homogênea”, como se a *homogeneidade* pressuposta pelo autor constituísse um traço *necessário* do objeto a ser construído por toda e qualquer teoria lingüística. Ora, isso não é auto-evidente.

“*Deve-se eliminar os fatores não pertinentes*”, diz-nos Chomsky. Vimos bem o que, basicamente, a concepção de uma comunidade lingüística homogênea elimina como “não pertinente”: a própria subjetividade dos indivíduos que supostamente integrariam essa comunidade. É assim irônico que autores como Saussure e Chomsky venham a perpetrar, por um único gesto, o reconhecimento de um *sujeito do conhecimento lingüístico* – que *cria* um objeto para si – ao mesmo tempo que o apagamento de um *sujeito da atividade lingüística* – então subsumido pela “comunidade lingüística”. É ainda mais irônico que Chomsky procure se apoiar, para tanto, no procedimento teórico da física moderna, quando, como vimos no primeiro capítulo, o grande contributo epistemológico da revolução einsteiniana para o pensamento científico contemporâneo teria sido justamente o da integração fundamental do *sujeito observador* no próprio *objeto* da observação científica – o que deveria levar a crer que se não há nem tempo nem espaço absolutos, ou seja, *fora* da perspectiva de um dado sujeito observador, não poderia, da mesma forma, haver uma *langue* ou uma *competência* absoluta, *fora* da perspectiva de um dado sujeito falante.

Isso posto, perguntamo-nos se é realmente *inevitável* que a lingüística conceba a linguagem como um código fixo. Segundo Harris, a teoria do código fixo seria antes uma *conseqüência* ou um *efeito* do que propriamente um ponto de partida: a concepção de linguagem como código-fixo-vigente-numa-comunidade-de-fala-homogênea seria,

na verdade, uma demanda da lógica interna ao modelo de comunicação adotado pela moderna lingüística sincrônica. A fim de se determinar a natureza desse modelo, voltemos, uma vez mais, a Saussure, mais especificamente a seu conceito de “circuito de fala”. Saussure (1972:19) propõe que consideremos duas pessoas, A e B, que conversam, formando um circuito de fala “completo”:



O ponto de partida do circuito se situa no cérebro de uma delas, por exemplo A, onde os fatos de consciência, a que chamaremos conceitos, se acham associados às representações dos signos lingüísticos ou imagens acústicas que servem para exprimi-los. Suponhamos que um dado conceito suscite no cérebro uma imagem acústica correspondente: é um fenômeno inteiramente *psíquico*, seguido, por sua vez, de um processo *fisiológico*: o cérebro transmite aos órgãos da fonação um impulso correlativo da imagem; depois, as ondas sonoras se propagam da boca de A até o ouvido de B: processo puramente *físico*. Em seguida, o circuito se prolonga em B numa ordem inversa: do ouvido ao cérebro, transmissão fisiológica da imagem acústica; no cérebro, associação psíquica dessa imagem com o conceito correspondente. Se B, por sua vez, fala, esse novo ato seguirá – de seu cérebro ao de A – exatamente o mesmo curso do primeiro e passará pelas mesmas fases sucessivas.

O circuito de fala saussuriano ilustra exemplarmente o que Harris (1990:26) chama de *teoria telementacional da comunicação*, ou seja, uma “teoria que explica a comunicação como a transferência de pensamentos da mente de uma pessoa para a mente de outra pessoa”. Com efeito, o ato de fala arquetípico visado por Saussure consiste exatamente na transferência de pensamentos de A para B e de B para A, através dos *mesmos* procedimentos lingüísticos.

Mas em que sentido, afinal, a concepção de linguagem como um código fixo seria uma demanda lógica da concepção de comunicação como um processo telementacional? “A menos que o código seja fixo”, afirma Harris (1990:29), “invocar simplesmente o conhecimento lingüístico dos falantes não explica como a comunicação oral acontece.”

Com efeito, para que haja telementação, é preciso que B não apenas reconheça os enunciados emitidos por A como representantes do que A quis dizer, mas que faça exatamente a *mesma* associação entre formas e significados que foi feita por A, o que só pode acontecer se ambos compartilharem o *mesmo* código fixo. Em outras palavras, uma vez adotada a teoria telementacional da comunicação, a linguagem não pode ser outra coisa que não um código-fixo-vigente-numa-comunidade-de-fala-homogênea.

Harris nos lembra, ainda, que apesar de não haver nenhuma relação necessária entre o código fixo e os princípios da *arbitrariedade* e da *linearidade* do signo lingüístico – fundamentais para toda a lingüística sincrônica, e postulados originalmente também por Saussure –, ambos os princípios tendem a reforçar a necessidade, gerada pelo pressuposto telementacional, de se postular um código fixo, pois (a) se o signo é de fato arbitrário, não havendo princípios naturais de qualquer espécie, não existe outra possibilidade de A e B chegarem a mesma interpretação das mensagens a não ser utilizando o mesmo código fixo; além do mais, (b) postulando-se que o significado dos signos individuais corresponde diretamente a segmentos discretos do continuum da fala, e que esse continuum tem uma única dimensão, *linear*, torna-se necessário postular que A e B compartilham o mesmo conhecimento acerca de como segmentar seqüências lineares de sons em unidades lingüisticamente significantes; caso contrário, mais uma vez, não chegariam a interpretações idênticas.

Uma vez que os conceitos de *comunidade homogênea de fala*, de *arbitrariedade* e de *linearidade* do signo lingüístico encontram-se, explícita ou implicitamente, na base de todas as escolas que formam o *mainstream* da lingüística ortodoxa no século XX, de Saussure a Chomsky, e que, subjacente a esse quadro conceitual, vigore, como vimos, invariavelmente, uma concepção telementacional da comunicação, podemos dizer que chegamos à resposta para nossa indagação acerca do nível efetivo de descentração do saber lingüístico promovido pela autoproclamada moderna ciência da linguagem. Ora, como esperamos ter ficado evidente, não há diferença qualitativa entre a maneira pela qual a moderna lingüística sincrônica concebe a comunicação humana e a concepção intuitiva do mesmo fenômeno que subjaz ao senso comum.

Em outras palavras, não há diferença qualitativa entre a maneira pela qual comunicação e linguagem são concebidas no âmbito da metáfora do conduto implicada pela consciência epilingüística dos falantes comuns, como vimos com Reddy, e no

âmbito da teoria telementacional implicada pela consciência metalingüística da moderna ciência da linguagem, como vimos com Harris: em ambos os casos, o processo comunicacional equivale ao envio de certos “objetos mentais” – significados, idéias, pensamentos, etc. – de um emissor para um remetente, através de um código fixo compartilhado *exatamente da mesma forma* por ambos.

Isso posto, diríamos que uma efetiva descentração da consciência metalingüística passaria necessariamente pela ruptura com o modelo telementacional de comunicação e com a concepção de código fixo por ele implicado, o que pareceria, a princípio plenamente viável, sobretudo quando se lembra que uma das tarefas básicas da lingüística, segundo Saussure (1972:13), seria justamente a de “delimitar-se e definir-se a si própria”, o que abre espaço, certamente, para possíveis redefinições de seu escopo. A “virada pragmática” dos estudos da linguagem, da qual nos ocuparemos mais à frente, viria a confirmar-se exatamente como uma redefinição possível. Por ora, voltemo-nos para a teoria poética que, do formalismo russo à narratologia francesa, dir-se-ia tributária, em maior ou menor grau, da concepção de linguagem engendrada pela lingüística estruturalista, seja em sua versão saussuriana, seja em sua versão chomskyana.

3.3.2. A Poética segundo o formalismo russo

3.3.2.1. “O objeto da ciência da literatura não é a literatura mas a literariedade, quer dizer, o que faz de uma dada obra uma obra literária”, declarava Jakobson, em 1919, num texto freqüentemente lembrado como a certidão de nascimento da Poética ocidental, apesar de escrito por um teórico russo, em seu próprio idioma, versando sobre a “nova poesia” de seu próprio país.¹⁰⁸ O inimigo contra o qual se voltava então o jovem teórico russo seria de fácil reconhecimento, enquanto tal, a toda a vindoura vanguarda das “novas críticas” ocidentais, da Europa às Américas, a saber: o estudo histórico da literatura, de feição positivista, herdado do século XIX.

Jakobson se manifestava na ocasião como se anunciasse o fim de toda uma era nos Estudos Literários, relegada, então, ao passado, por uma emergente ciência da

¹⁰⁸ Trata-se de *Novejshaja russkaja poezija (A nova poesia russa)*, publicado em Praga, em 1921. “Surge aqui, pela primeira vez, uma noção de extrema importância: a literariedade”, explica Prado Coelho (1982:365) a respeito. Citamos os “Fragments de ‘La nouvelle poésie russe’”, selecionados e traduzidos do russo para o francês por Todorov (cf. Jakobson, 1977b:11-29).

literatura. “Até agora, os historiadores da literatura assemelhavam-se antes ao policial que, propondo-se prender alguém, tomasse o que quer que encontrasse na casa, o mesmo com as pessoas que passam na rua. Assim, os historiadores da literatura serviam-se de tudo: vida pessoal, psicologia, política, filosofia”, ironizava, a respeito, o autor. (Jakobson, 1977b:16). “Em lugar de uma ciência da literatura”, prosseguia Jakobson, “criava-se um conglomerado de pesquisas artesanais, como se se esquecesse que esses objetos vinculam-se às ciências correspondentes: a história da filosofia, a história da cultura, a psicologia, etc., e que estas últimas podem perfeitamente utilizar os monumentos literários como documentos defeituosos, de segunda ordem”.

A nova disciplina a relegar a história literária positivista ao ostracismo orientar-se-ia, portanto, não mais ao caráter *documental* da literatura, mas a seu caráter *monumental*. Não a uma monumentalidade atomizada, das obras literárias consideradas individualmente, em sua particularidade, mas àquilo mesmo que, como dissera Jakobson, faria dessas obras particulares *literárias*. “Como a lingüística constrói o seu objeto teórico, a *langue* de Saussure”, observa Prado Coelho (1982:365) a respeito, “assim a ciência literária propõe agora o seu objeto específico: *a literariedade*”.

Mas esse novo objeto, a literariedade, como defini-lo? Se será, de fato, o caráter *de linguagem* da literatura, sua *verbalidade*, por assim dizer, a boa-nova anunciada, em uníssono, pelos integrantes do chamado formalismo russo em sua cruzada coletiva contra os métodos “extrínsecos” de estudo literário,¹⁰⁹ não haveríamos, quanto a essa alegada “verbalidade literária”, de lembrar, com Saussure, *ser o ponto de vista que cria o objeto*, não havendo, nesse sentido, nenhum ponto de vista por si só e de antemão superior ou preferível aos demais? Para início de conversa, basta que mencionemos, a esse respeito, que no próprio âmbito do formalismo russo a discordância se instalava de forma decisiva, levando a dois modos básicos distintos de definição da *langue* literária a ser então investigada.

“Uma análise elementar de várias obras literárias revela imediatamente um grande número de semelhanças e traços comuns. Foi uma constatação análoga que deu origem

¹⁰⁹ Para visões de conjunto, por vezes discrepantes entre si, acerca do que ficaria conhecido na história dos Estudos Literários por formalismo russo, cf. Aguiar e Silva (1968:513-533), Costa Lima (1973:139-216), Ibsch & Fokkema (1983:41-44), Lopes (1997:181-219), Pomorska (1972:19-58), Prado Coelho (1982: 357-370), Selden, Widdowson & Brooker (1997:29-46), Schnaiderman (1971:IX-XXII), Stempel (2002: 411-458), Tadié (1992:17-45), Todorov (2003b:1-30).

ao estudo científico das línguas; é ela também que está na origem do estudo formal da literatura”, explica Todorov (2003b:14). “Os formalistas”, prossegue, “abordam esse problema a partir de dois princípios diferentes, nada fáceis de coordenar”:

(1) “Por um lado, eles encontram os mesmos elementos, os mesmos procedimentos ao longo de toda a história literária universal, e vêem nessa recorrência uma confirmação de sua tese de que a literatura é uma ‘pura forma’, não tem nenhuma (ou quase nenhuma) relação com a realidade extraliterária, e pode, portanto, ser considerada uma ‘série’ que vai buscar suas formas nela mesma”;

(2) “Por outro lado, os formalistas sabem que a significação de cada forma é funcional, que uma mesma forma pode ter funções diversas – a única coisa que importa para a compreensão das obras –, e que, portanto, discernir a semelhança entre as formas, longe de fazer progredir o conhecimento da obra literária, poderia até atrapalhar”. (Todorov, 2003b:14-15).¹¹⁰

Todorov (2003b:15) relaciona essa ambigüidade de princípios a dois fatores básicos por ele identificados: a “ausência de uma terminologia única e precisa” e o “fato de eles não serem utilizados simultaneamente pelos mesmos autores: o primeiro princípio é desenvolvido e defendido sobretudo por Chklovski, ao passo que o segundo surgiu nos trabalhos de Tynianov e de Vinogradov”. No que pese esse segundo fator, uma autora como Pomorska (1972:19-58) se permitirá falar em dois *períodos* distintos da teoria formalista da linguagem poética: (i) um primeiro, propriamente *formalista*, capitaneado pelo pensamento de Chklovski, cobriria, aproximadamente, o período de 1916-1921; (ii) um segundo, que se poderia chamar *funcionalista*, capitaneado pelo pensamento de Tynianov, estender-se-ia pela década de 1920, até a extinção do Círculo Lingüístico de Moscou e da *Opoiaz (Sociedade para o estudo da linguagem poética)*, por volta de 1930.

¹¹⁰ Essa ambivalência contraditória, no âmbito do formalismo russo, da literariedade como “pura forma” – em oposição à alegada *transparência* da linguagem dita prosaica ou ordinária –, por um lado, e como “função poética” da linguagem, por outro, Stempel (2002:419) identifica-a, enquanto tal, no referido trabalho do jovem Jakobson sobre a poesia russa de vanguarda: (i) “Jakobson fala, por um lado, da percepção de ‘todo fato da linguagem poética contemporânea’ em confronto com a linguagem prática do presente, e trata, além disso, das manifestações do ‘estranhamento’ (compreendido no sentido que lhe dava Chklovski de criar dificuldades à percepção)”; (ii) “Por outro lado, ele designa a poesia como ‘linguagem na sua função estética’, definição em que, neste contexto, não é o *definiendum* que interessa, mas a compreensão funcional da linguagem poeticamente valorizada”.

A servirmo-nos dessa periodização, ainda que de forma heurística, no devido aprofundamento da referida cisão teórica no âmbito da teoria formalista da linguagem poética, e poderíamos refiná-la ainda mais, nesse sentido, lembrando que se o formalismo russo foi, de fato, como quer Wellek (1963:239), “filiado ao futurismo russo e, em seus aspectos mais técnicos, à nova lingüística estrutural”, a influência massiva do primeiro, em detrimento da segunda, se faria sentir no período chkllovskiano, invertendo-se esse estado de coisas no período tynianoviano, o qual, sem negar certas heranças futuristas, caracterizar-se-ia, não obstante, pela apropriação cada vez mais extensiva de categorias-chave da moderna lingüística estrutural. Isso posto, voltemo-nos a cada um dos referidos “períodos” pormenorizadamente.

3.3.3. A visada substancialista

3.3.3.1. “Se os estudos literários querem tornar-se ciência, devem reconhecer o *procedimento* como seu único ‘personagem’” – decretava o jovem Jakobson (1977b:16) no referido ensaio sobre a poesia russa moderna. A inspiração declarada para um tal posicionamento era então buscada junto ao programa poético do futurismo russo, sobretudo o de um Khliebnikov e um Maiakovski.

“Na poesia dos futuristas italianos, são os novos fatos, os novos conceitos que provocam a renovação dos meios, a renovação da forma artística [...]. Trata-se de uma reforma no domínio da reportagem, não naquele da linguagem poética”, observava Jakobson (1977b:14) na ocasião. Ao que retrucava: “O futurismo russo fez avançar um princípio completamente diferente” – a saber: o da autonomia da forma em relação ao conteúdo. “Aqui toma-se claramente consciência do escopo poético, e foram precisamente os futuristas russos que fundaram a poesia da ‘palavra autônoma, com valor autônomo’ (Khliebnikov) em relação a um material *canônico* desnudado”. E não se surpreenderá, prossegue Jakobson (1977b:15), “de ver que os longos poemas de Khliebnikov concernem ora ao coração da idade da pedra, ora à guerra russo-japonesa, ora aos tempos do príncipe Vladimir, ou à campanha de Asparoukh, ora ao futuro universal”. Jakobson ressaltava, assim, a completa subordinação, na poesia de Khliebnikov, do *conteúdo*, do *tema* ou da *imagem* ao *procedimento formal*.

Dois anos antes, Chkllovski já havia generalizado uma tal subordinação como traço mínimo definidor da arte em geral, e da arte literária em particular, instituindo,

com isso, o procedimento [*priom*, em russo] como o único “personagem” a ser visado pela ciência da literatura. No célebre “A arte como procedimento” (1917) – ensaio a que Eagleton (2001: IX) atribui “o início da transformação sofrida pela teoria literária” no século XX – Chklovski dedica-se, com efeito, a dirimir de uma vez por todas a concepção de arte e literatura como um “pensar por imagens”, sustentada, na Rússia da época, sobretudo pela corrente simbolista liderada por Potebnia. A teoria literária de Potebnia, Chklovski (1971a:41) a reduz à seguinte equação: *poesia = imagem = símbolo*. De acordo com uma tal proposição, a história da arte e da literatura consistiria na história da mudança das imagens ao longo do tempo. “Mas, constatamos que as imagens são quase que imóveis”, retruca Chklovski (1971a:40-41); “de século em século, de país em país, de poeta em poeta, elas se transmitem sem serem mudadas. As imagens não são de lugar algum, são de Deus”. Assim sendo: “Todo o trabalho das escolas poéticas não é mais que a acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal, e este consiste antes na disposição das imagens que na sua criação”. (Chklovski, 1971a:41). De acordo com Chklovski, portanto: *poesia = procedimento = disposição do material verbal*.

Um autor como Potebnia não teria percebido isso, confundindo poesia e imagem, sobretudo por ser incapaz de distinguir a *língua poética* da *língua prosaica*, a primeira, a julgar pelo que diz Chklovski, autônoma frente à segunda, e presidida por suas próprias leis. Chklovski (1971a:41) chega a admitir que um objeto pode ser (a) “criado como prosaico e percebido como poético” e (b) “criado como poético e percebido como prosaico” – o que levaria a se conceber a “poeticidade” de um objeto como “resultado de nossa maneira de perceber” –, o que não o impede, contudo, de delimitar, na seqüência, como *objetos estéticos* propriamente ditos, “os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética”. Ora, é justamente esse “objetivo estético” *formalmente encarnado* que constituirá, então, para Chklovski, o traço definidor da linguagem poética, aquilo que inequivocamente a distingue e, mesmo, a opõe à linguagem dita prosaica ou ordinária, devendo, pois, converter-se no verdadeiro e único objeto do estudo literário.

Chklovski procura ilustrar, ao longo do ensaio, a alegada oposição entre linguagem poética e linguagem prosaica: ao passo que na segunda tudo tenderia à automatização da percepção, na primeira, pelo contrário, tudo pareceria levar ao

descondicionamento, à desautomatização da percepção, em suma: à desfamiliarização e ao estranhamento [*ostranenie*]. Assim, enquanto que a imagem na linguagem cotidiana não passaria de “um meio prático de pensar, meio de agrupar os objetos”, “um meio de abstração”, a imagem poética, por sua vez, seria um dos meios da linguagem poética “de criar uma impressão máxima”:

Como meio, na sua função, é igual ao paralelismo simples e negativo, é igual à comparação, à repetição, à simetria, à hipérbole, é igual a tudo o que se chama uma figura, é igual a todos os meios próprios para reforçar a sensação produzida por um objeto (numa obra, as palavras e mesmo os sons podem também ser os objetos), mas a imagem poética tem apenas uma semelhança exterior com a imagem-fábula, a imagem-pensamento. (Chklovski, 1971a: 42).

Referindo-se, na seqüência, ao modo como calhou-se atribuir uma espécie de lei do menor esforço, uma certa “economia de atenção” (Spencer), ao uso corrente da linguagem em geral, Chklovski (1971a:43) afirma que “a idéia da economia de energia como lei e objetivo da criação é talvez verdadeira no caso particular da linguagem, ou seja, na língua cotidiana”, mas que a extensão dessa idéia à língua poética decorreria do “não reconhecimento da diferença que opõe as leis da língua cotidiana às da língua poética”. Chklovski lembra, a respeito, a “revelação de que a língua poética japonesa possui sons que não existem no japonês falado”, além do artigo do formalista Jacobinski sobre a “ausência da lei de dissimilação das líquidas na língua poética e da tolerância na língua poética de uma acumulação de sons semelhantes, difíceis de pronunciar”. (Chklovski, 1971a:43).

As leis da despesa e economia na língua poética deveriam, assim, por direito, ser avaliadas em si mesmas e por si mesmas, e não por analogia com as da língua prosaica, o que evidenciaria duas perspectivas opostas frente ao problema da percepção dos objetos: contrariamente à economia lingüística cotidiana, a língua poética tenderia não a facilitar mas a *dificultar* a percepção. “O objetivo da arte”, diz Chklovski (1971a:45), “é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”. Chklovski oferece, então, vários exemplos de “singularização”, seja em escritores como Tolstói ou Gogol, seja no *Decameron* ou na tradição dos contos russos populares, seja na poesia russa moderna.

Também quanto ao ritmo poder-se-ia opor os dois tipos de linguagem – portanto: um ritmo poético a um ritmo prosaico; este último “é importante como fator automatizante. Mas este não é o caso do ritmo poético. Na arte, há uma ‘ordem’; entretanto, não há uma só coluna do templo grego que a siga exatamente, e o ritmo estético consiste num ritmo prosaico violado”. Tornada regra, “a violação perderá a força que tinha como procedimento de obstáculo”. (Chklovski, 1971a:56).

Em resumo, “percebemos que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objetivo criador e ela é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração”. (Chklovski, 1971a:54). À luz do esforço deliberado da escola futurista russa de “criar uma língua especificamente poética”, Chklovski (1971a:55) então definiria, em suma, a poesia, como um discurso *difícil, tortuoso, elaborado*.

A linguagem poética assim concebida, como linguagem *transracional* ou *transmental* – para usar um termo caro ao futurismo russo –, confundir-se-ia, na verdade, com *puro som*, desprovido de qualquer vínculo referencial ou semântico relevante. “A linguagem poética tende, ao limite, à palavra fonética, [...] eufônica, ao discurso transmental”, diria, com efeito, o jovem Jakobson (1977b:29) a esse respeito. Fazendo, em 1925, o balanço desse primeiro período da teoria formalista da linguagem poética, Eikhenbaum (1971b:10) ressaltava o referido laço entre formalismo e futurismo nos seguintes termos:

As tentativas futuristas de poesia transracional tiveram uma importância essencial porque figuraram numa demonstração contra as teorias simbolistas, que ousavam ir além da noção de sonoridade que acompanha um sentido, e que desta forma desvalorizavam o desenvolvimento dos sons na língua poética. Concordou-se nesta importância particular a respeito dos sons no verso: foi neste ponto que os formalistas, ligados aos futuristas, lutaram contra os teóricos do simbolismo. É natural que os formalistas tenham tido sua primeira batalha sobre este terreno: era necessário reconsiderar antes todo o problema dos sons, a fim de opor um sistema de observações precisas às tendências filosóficas e estéticas dos simbolistas e tirar em seguida as conclusões científicas derivadas daí. Assim, chegou-se aos primeiros resultados, consagrados inteiramente ao problema dos sons na poesia e da língua transracional.

Os formalistas ver-se-iam, assim, incitados “a demonstrar, segundo uma análise concreta, que os sons existem no verso fora de toda ligação com a imagem e que têm uma função verbal autônoma”. (Eikhenbaum, 1971b:11). Um tal programa não tardaria

a ser estendido à análise da prosa literária. Para os formalistas, lembra-nos Pomorska (1972:43), “o estudo da literatura é o estudo da linguagem poética; a prosa, portanto, tem de ser incluída e investigada pelos mesmos princípios metodológicos que regem o estudo da poesia”. Assim: “a prosa foi estudada como a mesma espécie de procedimento sônico que a poesia. A ‘palavra-coisa’ (*slovo-viechch*, de acordo com Chklovski), como entidade sonora, exerceu outra vez a função principal”. (Pomorska, 1972:43).

Também nesse terreno a influência de Chklovski fazia-se então decisiva, se não hegemônica. “Os trabalhos de V. Chklovski sobre a teoria do enredo e do romance tiveram importância particular durante este período”, enfatiza Eikhenbaum (1971b:16) a respeito.¹¹¹ “Chklovski”, prossegue o autor, “demonstra a existência de procedimentos próprios para a composição e sua ligação com os procedimentos estilísticos gerais baseando-se sobre exemplos muito diferentes: contos, novelas orientais, *Dom Quixote* de Cervantes, Tolstoi, *Tristram Shandy* de Sterne”. Nesse âmbito, adquiriria especial interesse a distinção chklovskiana entre “enredo” ou “trama” ou “intriga” [*siujét*] – os elementos de *construção* da narrativa – e “fábula” – os elementos que formam o seu *material*. “Esta diferença foi bem assinalada nos trabalhos deste período, porque a tarefa principal era estabelecer a unidade deste ou daquele procedimento construtivo sobre matérias diferentes”. (Eikhenbaum, 1971b:20). Nesse sentido, destacar-se-iam o estudo de Chklovski sobre Sterne e o do próprio Eikhenbaum sobre Gogol.

Quanto ao primeiro, Eikhenbaum (1971b:22) ressalta que “observando o desnudamento consciente dos procedimentos construtivos, Chklovski afirma que em Sterne a própria construção do romance é acentuada: a consciência da forma obtida graças à sua deformação constitui o próprio conteúdo do romance”. Quanto ao segundo, lemos que “meu artigo ‘Como é feito *O capote* de Gogol’ se relacionava também com o problema da construção da novela”:

Tentei mostrar neste artigo que [...] as palavras e as preposições são escolhidas e combinadas por Gogol seguindo o princípio do discurso direto expressivo, no qual a articulação, a mímica, os gesto fônicos, etc., têm uma função particular. Analisei a composição de *O capote* deste ponto de vista, demonstrando a alternância do discurso direto cômico ligado às anedotas, aos trocadilhos, etc., com uma declamação sentimental ou melodramática, alternância que confere a essa novela seu caráter grotesco. (Eikhenbaum, 1971b:22).¹¹²

¹¹¹ Cf. Chklovski (1971b:205-226).

¹¹² Cf. Eikhenbaum (1971a:227-244).

Pomorska (1972:40) identifica, em síntese, “duas direções mestras” nesse esforço inicial dos formalistas de definição das leis da linguagem poética: (i) “afirmação da existência de limites precisos entre a linguagem prática e a linguagem poética”; (ii) “demonstração de que a linguagem poética é expressiva em virtude de sua própria estrutura sonora, especificamente organizada e percebida”. Delimita-se assim como objeto da Poética um *sistema de procedimentos puramente formais esteticamente orientados* – a *langue* formalista – em oposição ao sistema de signos automatizados, posto que utilitariamente orientados, pelo qual se definiria a chamada língua prática, prosaica, cotidiana. “Distanciando-se de Potebnia”, justificaria Eikhenbaum (1971b: 13), “os formalistas se livraram da correlação tradicional de forma-fundo e da noção de forma como invólucro, como um recipiente no qual se deposita o líquido (o conteúdo)”. E ainda: “Os fatos artísticos testemunhavam que a *differentia specifica* da arte não se exprimia através dos elementos que constituem a obra, mas através da utilização particular que se faz deles. Assim sendo, a noção de forma obtinha um outro significado e não necessitava de nenhuma noção complementar, nenhuma correlação”.

“Mas em geral”, retrucaria Wellek (1963:66) a respeito, “os formalistas russos viram que não é muito simples fazer a ‘forma’ absorver o ‘conteúdo’. Substituem a dicotomia tradicional por uma nova: por um contraste entre os materiais extra-artísticos, não-estéticos e a soma dos recursos artísticos”; comentário a que faria eco Prado Coelho (1982:361) ao dizer: “À antinomia forma/conteúdo correspondia agora a dualidade forma/material”. O “*prion*”, acrescenta Wellek (1963:66), “tornou-se para eles o único tema legítimo do estudo da literatura, senão a ‘forma’ substituída por um conceito mecanicista da soma de técnicas ou processos que poderiam ser estudados separadamente ou em diversas combinações entrosadas”.

Já um autor como Genette recapitularia com maior condescendência a redução da literatura à pura forma pelos formalistas russos, provavelmente por encará-la como estágio provisório rumo ao método estruturalista propriamente dito. “Como outros ‘exageros’ do formalismo, este tinha um valor catártico”, explica Genette (1972b:148): “o esquecimento provisório do conteúdo e a redução provisória do ‘ser literário’ da literatura a seu ser lingüístico deviam permitir a revisão de algumas velhas evidências referentes à ‘verdade’ do discurso literário, e o estudo mais minucioso de suas convenções”. Em suma: “Tinha-se olhado a literatura como uma mensagem sem código

durante um tempo suficientemente longo para que se impusesse a necessidade de olhá-la um instante como um código sem mensagem”. A visada estrutural não poderia, contudo, tardar muito, “pois a existência do signo, em todos os níveis, repousa sobre a ligação entre a forma e o sentido”. (Genette, 1972b:148). Para tanto, seria preciso passar da “forma” para a “estrutura” e a “função”.

3.3.3.2. Refletindo, em 1923, “Sobre a questão do ‘método formal’”, Jirmunski (1971:60) distinguiria duas formas básicas de se encarar a fórmula chklóvskiana da *arte-como-procedimento*: (i) uma a que se poderia chamar estritamente *metodológica*, e que Jirmunski reclama para si; (ii) outra a que se chamaria *ontológica*, e que Jirmunski imputa ao *mainstream* das pesquisas formalistas até então.

No primeiro caso, a fórmula significaria *método* de estudo da arte e da literatura: “ao estudar uma obra literária como um procedimento artístico, do ponto de vista da poética histórica ou teórica”, explica Jirmunski (1971:60), “devemos encarar cada elemento dessa obra como um fato dirigido esteticamente que exerce determinada influência artística, isto é, como um procedimento estético”. Assim: “tanto a estrutura métrica, quanto o estilo da linguagem, a composição do enredo e a própria escolha deste ou daquele tema são para nós, no processo do estudo da obra de arte, procedimentos, isto é, fatos esteticamente significativos determinados pela sua teleologia artística”. Tal interpretação, Jirmunski afirma tê-la exposto em seu artigo de 1921 “As tarefas da Poética” (Cf. Jirmunski, 2002:459-472). “Nessa interpretação”, acrescenta o autor (Jirmunski, 1971:60), “ao lado da fórmula ‘arte como procedimento’ podem existir outras fórmulas igualmente legítimas, por exemplo, arte como produto da atividade espiritual, arte como fato social e como fator social, arte como fato moral, religioso, instrutivo e assim por diante”.

A outra interpretação da referida fórmula configuraria, na verdade, uma *distorção* do primeiro ponto de vista, “quando, pelo realismo metodológico, próprio de muitos pesquisadores, o *método* de pesquisa escolhido livremente identifica-se com o próprio objeto, a *tarefa* proposta condicionalmente, com a substância única e definitiva da questão estudada”. (Jirmunski, 1971:60). Divisar-se-ia, com isso, uma “ideologia formalista”, segundo a qual “tudo na arte é somente procedimento artístico, não há nada além de um conjunto de procedimento”, cabendo “ao próprio poeta exclusivamente

tarefas artísticas” – ao que retruca Jirmunski (1971:61) que “a existência de tarefas não-estéticas no processo da criação (em particular – tarefas morais) é facilmente comprovada pelas declarações dos próprios poetas e testemunhos de contemporâneos”.

Ao “estetismo” da concepção formalista de literatura, Jirmunski opunha então um certo *sincretismo* literário, pelo qual também os fatores “extra-estéticos” supostamente envolvidos no processo artístico haveriam de ser contemplados pelos estudiosos. Na base da nova proposição, encontrava-se a constatação de o próprio *material* de que são feitas as obras de arte literária não ser nem primordialmente nem sequer predominantemente estético: “nas artes concretas ou temáticas, como a pintura ou a escultura, a poesia, o teatro, providos de significação, o material artístico não é especialmente estético; ele possui significado concreto e é ligado à vida prática”. (Jirmunski, 1971:66). E ainda:

Na poesia, como arte concreta, temática, não há puramente ritmo musical e melodia. Os tons escorregadios das vogais com intervalos indefinidos e os ruídos desarmônicos das consoantes são um material pouco adequado para uma composição musical rigorosamente formal, e a duração indeterminada das sílabas e a intensidade irregular dos acentos impedem a realização impecável do princípio rítmico. O material lingüístico não se submete à lei compositiva formal (cf. a chamada “quebra” do metro em todas as línguas), porque a palavra não foi criada especialmente para finalidades artísticas [...]: antes de tudo a palavra serve à finalidade prática de comunicação humana. (Jirmunski, 1971:66-67).

Assim sendo: “O estudo da poesia do ponto de vista da arte exige atenção para o seu lado temático, para a própria *escolha* do tema, na mesma medida que para a sua estruturação, elaboração compositiva e combinação com outros temas” (Jirmunski, 1971:67); “a tarefa do estudo do ponto de vista estético da obra literária só estará concluída quando no âmbito do estudo entrarem também os temas poéticos, o chamado ‘conteúdo’, encarado como um fato atuante artisticamente”. (Jirmunski, 1971:68).

No que pesassem suas críticas ao reducionismo esteticista então em voga, ficava patente que Jirmunski, ao procurar reabilitar a “escolha do tema” e do “conteúdo” como fatores pertinentes do estudo literário, pautado por uma concepção de linguagem como material prosaico e utilitário, não dispunha dos meios necessários para fazê-lo sem dar, simplesmente, um passo atrás em relação ao que tinham feito os formalistas. Ao desacreditar a idéia formalista de uma linguagem poética distinta e autônoma em relação a uma linguagem prática, reafirmando a existência de apenas *uma* linguagem, pragmaticamente orientada, da qual seriam feitas inclusive as obras literárias,

procurando, além do mais, reintroduzir, pela consideração desse material eminentemente prosaico e utilitário que seria a linguagem, os fatores ditos extra-estéticos do processo artístico de volta no estudo literário – fatores como o “espiritual” (ou psicológico), o “social”, o “moral”, o “religioso”, etc. –, Jirmunski arriscava-se a tão-somente reabilitar, com vestes novas, o velho estudo literário extrínseco, “conteudista”, herdado do século XIX. “Os problemas imediatos da ciência literária e lingüística na Rússia necessitam ser postos numa base teórica estável” – retrucariam, com efeito, Jakobson e Tynianov, num célebre manifesto revisionista de 1928 –; “exigem que abandonemos definitivamente as montagens mecânicas cada vez mais frequentes que reúnem os procedimentos da nova metodologia e os do velho método estéril, que introduzem hipocritamente o psicologismo ingênuo e outras velharias sob uma nova terminologia”. (Tynianov & Jakobson, 1971:95).

A crítica ao “ecletismo acadêmico” *à la* Jirmunski, às “montagens mecânicas” da “velha” e da “nova” metodologia, não era feita, contudo, em nome da integridade da segunda, então apreendida como um “formalismo escolástico que substitui a análise pela enumeração da terminologia e que nada faz senão erguer um catálogo de fenômenos”, reduzindo, com isso, a ciência literária e lingüística a “gêneros episódicos e anedóticos”. (Tynianov & Jakobson, 1971:95). Seria preciso acabar, de fato, como sugeria Jirmunski, com o isolamento da série literária frente às séries extraliterárias, posto estarem as mesmas interligadas, mas isso não poderia significar mero retorno à perspectiva conteudista, pré-formalista, de estudo literário. Nesse sentido, o caminho deveria ser um só: “Não podemos introduzir no domínio da investigação científica o material utilizado em literatura, quer seja literário ou extraliterário, a não ser que ele seja considerado do ponto de vista funcional”, decretariam Tynianov & Jakobson (1971: 96). Anos antes, o próprio Tynianov já havia exposto com clareza suficiente o que seria o “ponto de vista funcional” no estudo literário.

3.3.4. A visada funcionalista

3.3.4.1. Os formalistas do primeiro período substituíram, como vimos, a clássica dicotomia forma/conteúdo, pela nova dicotomia forma (poética)/material (extrapoético). A *langue* literária definir-se-ia pela mais completa subordinação do material à forma, configurando o apagamento do primeiro perante a segunda, ao passo que na linguagem

dita prática, prosaica, seria a forma que se submeteria completamente ao material, apagando-se diante dele.

Essa concepção de linguagem poética como uma espécie de dado empiricamente distinto e oposto à linguagem dita prática ou prosaica pareceria posta em xeque pela constatação de não haver nem elementos/procedimentos lingüísticos intrínseca e exclusivamente literários, nem literatura totalmente depurada de elementos/procedimentos lingüísticos tidos por prosaicós. Com isso, nem a “forma” poderia ser tomada como prerrogativa da literatura, nem o “material” como prerrogativa da não-literatura – o que dir-se-ia abrir espaço para uma reconsideração, fora de qualquer dicotomia, seja da “forma” no discurso dito prosaico, seja do “material” no discurso dito literário. “A noção de ‘material’”, proclamaria, com efeito, Tynianov, já em 1923, “não extravasa os limites da forma, o material é igualmente formal; e é um erro confundi-lo com elementos exteriores à construção”. (Tynianov, 1971b:100).

A alegada poeticidade da poesia, a literariedade da literatura, não poderia mais, dessa forma, ser atribuída a uma pretensa “linguagem-poética-em-si-mesma”, nem a alegada praticidade do discurso cotidiano a uma pretensa “linguagem-prática-em si-mesma”. A tomar a linguagem *lato sensu* como o material pelo qual se constroem tanto objetos tidos por poéticos quanto objetos tidos por prosaicós, seria preciso reconhecer “o caráter heterogêneo, *polissêmico* do material, caráter que depende da função e do destino desse último”. (Tynianov, 1971b:99-100).

E o que dizer do problema da *construção* ou da *composição* literária, posto no centro da Poética pelos formalistas? “Ouso dizer que a palavra ‘composição’, em nove casos sobre dez, esconde no pesquisador uma idéia tal, que ele a aplicaria a uma forma estática”, advertia Tynianov (1971b:102). Mas se o material de que se compoem os objetos de linguagem em geral, e as obras literárias em particular, não é homogêneo ou estático, por que o seria a própria obra enquanto composição a partir desse material? “A unidade da obra não é uma entidade simétrica e fechada, mas uma integridade dinâmica que tem seu próprio desenvolvimento”, explica Tynianov (1971b:102); “seus elementos não são ligados por um sinal de igualdade e de adição, mas por um sinal dinâmico de correlação e de integração”. Tratar-se-ia, em suma, de uma “forma dinâmica” – dir-se-ia mais tarde: uma *estrutura*.

Substitui-se, assim, a obra como *soma* pela obra como *integração*. Integração, bem entendido, não de elementos equivalentes mas *discrepantes* entre si no que concerne à economia geral do sistema em que se vêem integrados. “Não há equivalência entre os diferentes componentes da palavra; a forma dinâmica não se manifesta nem por sua reunião nem por sua fusão”, ressalta Tynianov (1971b:102), “mas por sua interação e, em conseqüência, pela promoção de um grupo de fatores em detrimento de um outro. O fator promovido deforma os que lhe são subordinados”. Assim: “percebemos sempre a forma através da evolução do vínculo entre o fator subordinante construtivo e os fatores subordinados”. É por aí, pelo viés da *dominância*, que a questão da literariedade deveria ser repensada, então, no âmbito da nova teoria poética: “o fato artístico não existe independentemente da sensação de submissão, de deformação de todos os fatores pelo fator construtivo”. (Tynianov, 1971b:102). Ou ainda mais lapidarmente: “Convindo-se que o sistema não é uma cooperação fundada sobre a igualdade de todos os elementos, mas que supõe a vanguarda de um grupo de elementos (‘dominante’) e a deformação dos outros, a obra entra na literatura e adquire sua função literária graças a essa dominante”. (Tynianov, 1971a:113).

“Tynianov indica que o material da arte literária é heterogêneo e comporta significações diferentes”, diria Eikhenbaum (1971b:29) a respeito. “O desejo inicial dos formalistas de revelar este ou aquele procedimento construtivo e estabelecer sua unidade sobre uma vasta matéria”, concluiria o autor (Eikhenbaum, 1971b:31), “deu lugar ao desejo de diferenciar esta imagem geral, de compreender a função concreta do procedimento em cada caso particular”. E ainda: “Esta noção de significação funcional avançou pouco a pouco até o primeiro plano e recobriu a noção inicial de procedimento”.

Por “significação funcional” poder-se-ia entender o estatuto de um dado elemento ou procedimento não em termos de um suposto atributo intrínseco/imanente a esse elemento ou procedimento enquanto tal, individualmente, mas em termos da posição ocupada pelo mesmo no âmbito da economia geral do sistema que ele vem a integrar, o que levaria a se conceber, além do mais, uma *hierarquia* funcional, na qual eventualmente despontaria a *função dominante* de que nos fala Tynianov. Ora, os ecos saussurianos desse *funcionalismo* russo são mais do que evidentes – “o que os formalistas preferiam chamar de *função*”, lembra-nos Lopes (1997:196), “Saussure e os

genebrinos tinham já batizado de *valor*” –, o que parece confirmar a tese de que a influência da moderna lingüística estrutural sobre os formalistas russos foi diretamente proporcional a seu afastamento da ortodoxia estética futurista, tão cara, como vimos, ao primeiro período da *Opoiaz*, capitaneado por Chklovski.

São de fato célebres as passagens do *Curso* em que Saussure expõe o caráter diferencial ou opositivo do *valor* lingüístico no interior do *sistema* lingüístico, por meio da analogia com o jogo de xadrez. “O valor respectivo das peças depende da sua posição no tabuleiro, do mesmo modo que na língua cada termo tem seu valor pela oposição aos outros termos”, dissera, com efeito, Saussure (1972:104). Assim:

Tomemos um cavalo; será por si só um elemento do jogo? Certamente que não, pois, na sua materialidade pura, fora de sua casa e das outras condições do jogo, não representa nada para o jogador e não se torna elemento real e concreto senão quando revestido de seu valor e fazendo corpo com ele. Suponhamos que, no decorrer de uma partida, essa peça venha a ser destruída ou extraviada: pode-se substituí-la por outra equivalente? Decerto: não somente um cavalo, mas uma figura desprovida de qualquer parecença com ele será declarada idêntica, contanto que se lhe atribua o mesmo valor. Vê-se, pois, que nos sistemas semiológicos, como a língua, nos quais os elementos se mantêm reciprocamente em equilíbrio de acordo com regras determinadas, a noção de identidade se confunde com a de valor, e reciprocamente. (Saussure, 1972:128).¹¹³

Aceitando-se, em linhas gerais, a referida analogia língua/xadrez, dir-se-ia que “nas suas ligações múltiplas e escalonadas hierarquicamente com o código, a linguagem humana distingue-se, porém, consideravelmente do jogo de xadrez, que só possui uma estrutura de uma só dimensão”. (Holenstein, 1978:172). Isso posto, o estudo dos “sistemas semiológicos” em geral, nos quais “a noção de identidade se confunde com a de valor, e reciprocamente”, como queria Saussure, deveria atentar para a referida *multidimensionalidade* sistêmica. Também quanto a isso, no que tange ao estudo literário, Tynianov revela-se um precursor.

“Devemos convir primeiramente que a obra literária constitui-se num sistema e que a literatura igualmente se constitui em outro”, diria, com efeito, Tynianov, em tom programático, em “Da evolução literária” (1927). “É unicamente na base dessa

¹¹³ Ducrot (1977a:36) nos oferece, a respeito, um exemplo fonológico: “Qual é a função essencial, na comunicação, dos sons elementares cuja combinação constitui a cadeia falada? Por si mesmos não são eles *portadores de significação* (o som [a] de *bas* em francês não possui, tomado isoladamente, qualquer sentido) – embora possam, dada a ocasião, vir a sê-lo (cf. o [a] da preposição francesa *à*). Sua função é portanto, acima de tudo, a de possibilitar a distinção das unidades as quais, elas sim, são dotadas de sentido: o [a] de *bas* permite diferenciar esta palavra de *bu*, *beau*, *boue*, etc., em francês, e ela só foi escolhida para tornar possíveis tais distinções”.

convenção”, prosseguia (Tynianov, 1971a:107), “que podemos construir uma ciência literária que, não se satisfazendo na imagem caótica dos fenômenos e das séries heterogêneas, se propõe a estudá-las”. E ainda: “Por essa conduta não abandonamos o problema da função das séries vizinhas na evolução literária; pelo contrário colocamo-lo verdadeiramente”.

Tynianov divisava, assim, no estudo literário, três níveis sistêmicos hierárquicos, do menor para o maior: (i) o sistema da *obra literária* individualmente considerada < (ii) o sistema da *literatura* em geral no qual se integram as obras literárias em sua multiplicidade e diversidade < (iii) um sistema *maior* no qual o sistema literário se integra com as chamadas “séries vizinhas”, sistemas não-literários. Com isso, Tynianov procuraria dessubstancializar os elementos ou procedimentos literários a serem estudados, subordinando-os, enquanto tais, à função por eles desempenhada seja no âmbito da obra-sistema tomada em si mesma, seja no âmbito da relação de uma dada obra-sistema com outras obras-sistemas no interior do sistema literário, ou, ainda, com elementos externos ao sistema literário.

“Chamo *função* construtiva de um elemento da obra literária como sistema sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos de um mesmo sistema e conseqüentemente com o sistema inteiro”, explica Tynianov (1971a:108). “Num exame atento”, prossegue o autor, “percebemos que esta função é uma noção complexa. O elemento relaciona-se simultaneamente com a série de elementos parecidos pertencentes a outras obras-sistemas, verdadeiramente pertencentes a outras séries e, de outro lado, com os outros elementos do mesmo sistema”. Tratar-se-ia, é claro, de descrever, tanto quanto possível, essas relações diversas em todas as suas nuances. De acordo com o programa delineado por Tynianov, deve-se partir do menor para o maior, ou seja, (i) da função de um dado elemento no sistema da obra literária (ii) para sua função no sistema literário como um todo (iii) para sua função no sistema mais amplo em que se insere o sistema literário.

Ora, a proposição mesma de um tal percurso investigativo pressupõe a garantia de que a obra-sistema que se toma então como ponto de partida da análise seja de fato *literária*, isto é, que faça parte, de fato, do sistema literário, o que demandaria, por sua vez, uma idéia clara do que seja o próprio sistema *literário* de que se fala, daquilo que o distinguiria, afinal, de um ponto de vista funcional, dos sistemas ditos não-literários.

Isso pareceria inverter, é certo, o percurso investigativo de Tynianov, posto que a pergunta essencial, aquela de cuja resposta dependeria o próprio desenvolvimento da análise, seria justo a pergunta pelo que faria de um dado sistema, frente aos demais sistemas integrantes de um determinado “arqui-sistema” postulado pela teoria, um sistema especificamente *literário*. Trata-se, como se vê, da própria pergunta pela natureza da *literariedade*, a pergunta central da Poética, em termos não mais substancialistas, como no primeiro período do formalismo, mas em termos propriamente funcionalistas.

Tynianov alegava, como vimos, que longe de abandonar o problema da relação entre a série (ou o sistema) literário com as séries (ou sistemas) vizinhas, ele, agora, *verdadeiramente* o colocava. Mas qual seria, afinal, a *verdadeira* natureza do problema em questão? Como perguntava o próprio Tynianov (1971a:114): “Em que consiste a correlação da literatura com as séries vizinhas?” Ou, antes: “Quais são as séries vizinhas?” Ao que considerava: “Temos todos uma resposta pronta: a vida social”.

“Mas para resolver a questão da correlação das séries literárias com a vida social”, ponderava Tynianov (1971a:114), “devemos colocar outra pergunta: *como e através de que* a vida social se correlaciona com a literatura? A vida social tem muitos componentes com muitas faces”. Ao que respondia: “A vida social *correlaciona-se com a literatura antes de tudo por seu aspecto verbal*. O mesmo ocorre com as séries literárias correlacionadas com a vida social. Essa correlação entre a série literária e a social se estabelece através da atividade *lingüística*, a literatura tem uma função *verbal* em relação à vida social”. (Tynianov, 1971a:114).

Mas dizer que a vida social correlaciona-se com a literatura por sua “função verbal”, e vice-versa: que a literatura correlaciona-se com a vida social por sua “função verbal”, não basta. Seria preciso explicar justamente *qual a especificidade* da função verbal literária frente à função verbal social. Falando da correlação entre os níveis sistêmicos hierárquicos, Tynianov (1971a:108) oferece a respeito o seguinte exemplo: “o léxico de uma obra correlaciona-se simultaneamente, de um lado com o léxico literário e o léxico tomado no seu todo, e de outro, com os outros elementos dessa obra”. Ora, a menos que se esclareçam de antemão os termos da diferença, no âmbito do “léxico tomado no seu todo”, ou seja, do sistema lexical geral de uma língua, entre uma função lexical especificamente literária e a função ou as funções lexicais sociais, não faz

sentido referir-se a um “léxico literário” como subsistema autônomo do sistema lexical geral.

Isso posto, não estranha ter sido justo o problema da distinção entre a função verbal literária, por um lado, e as demais funções verbais, não-literárias, o cerne da teoria poética desenvolvida, nos anos subseqüentes, no âmbito do chamado Círculo Lingüístico de Praga, sobretudo por autores como Mukarovsky e o próprio Jakobson, egresso da frente formalista russa.¹¹⁴

3.3.5. O Círculo Lingüístico de Praga

3.3.5.1. A terceira das célebres *Teses de 1929*,¹¹⁵ intitulada “Problemas das pesquisas sobre as línguas de diversas funções”, iniciava-se justamente por determinar que “o estudo de uma língua exige que se leve em conta a variedade das funções lingüísticas e de seus modos de realização no caso considerado”, sob o risco, caso não se venha a assim proceder, de uma caracterização “necessariamente deformada e, até certo ponto, fictícia” da língua tomada por objeto de estudo. (Jakobson et al., 1978:31).

Distinguiam-se, então, na seqüência, algumas classificações da língua sob pontos de vista funcionais específicos, como linguagem interna/linguagem manifesta, ou linguagem intelectual/ linguagem emocional, ou ainda a língua “em seu papel social”. Nesta última categoria funcional, cumpriria “distinguir a linguagem de conformidade com a relação existente entre ela e a realidade extralingüística”: assim, a linguagem poderia se encontrar seja *em função de comunicação* – isto é: “dirigida para o significado” – seja *em função poética* – isto é: “dirigida para o próprio signo”. (Jakobson et al., 1978:32). Ao que então se preconizava: “É desejável estudar as formas de linguagem nas quais predomina absolutamente uma só função, e as formas em que se entrecruzam funções múltiplas; neste estudo, o problema essencial versa sobre a hierarquia diversa das funções em cada caso dado”. (Jakobson et al., 1978:32).

¹¹⁴ Para visões de conjunto sobre a teoria poética do Círculo Lingüístico de Praga, cf. Costa Lima (1973: 207-211), Fontaine (1978:103-113), Ibsch & Fokkema (1983:44-47), Lopes (1997:265-308), Tadié (1992: 36-38), Wellek (1970b:275-303).

¹¹⁵ “As *Teses de 1929* resultam de um trabalho coletivo cujas origens remontam, de fato, a 6 de outubro de 1926. Nesta data reuniam-se em Praga, sob a presidência do filólogo V. Mathesius, três lingüistas tchecos – B. Havránek, J. Pypka e B. Trnka – e um russo: Roman Jakobson. Fundava-se, nesse dia, o Círculo Lingüístico de Praga, de cujas atividades iriam participar, na qualidade de membros ou correspondentes, outros pesquisadores eminentes, como J. Mukarovsky, N. S. Trubetzkoy, B. Tomachevski, B. Bogatyrev, René Wellek e I. Tynianov”. (Carone, 1978:11).

Já com Tynianov, como vimos, a obra literária passaria a ser concebida como um sistema integrado por funções diversas, no qual uma delas exerce *dominância* sobre as demais. Pelo que é dito na terceira das teses de 1929, a função dominante em questão só pode ser a chamada “poética”, pela qual a linguagem se voltaria a seu caráter sígnico. Assim: “o índice organizador da arte, pelo qual esta se distingue das outras estruturas semiológicas, é a direção da intenção que vai não para o significado, mas para o próprio signo. O índice organizador da poesia é a intenção dirigida para a expressão verbal”. (Jakobson et al., 1978:42). E ainda: “O signo é uma dominante num sistema artístico e, quando o historiador da literatura toma como objeto de estudo principal não o signo, mas aquilo que é significado, quando estuda a ideologia de uma obra literária como uma entidade independente e autônoma, rompe a hierarquia dos valores da estrutura por ele estudada”. (Jakobson et al., 1978:31). Ao longo da década de 1930, autores como Mukarovsky e o próprio Jakobson desenvolveriam exemplarmente essa teoria poética calcada na questão da dominância.

Passados dois anos da publicação da *Sprachtheorie* (1934) de Karl Bühler, obra pela qual se consagraria o então já conhecido esquema triádico das funções lingüísticas tradicionalmente associado a esse autor – (i) *função de representação*: ênfase no *referente* (3ª pessoa); (ii) *função de expressão*: ênfase no *emissor* (1ª pessoa); (iii) *função de apelo*: ênfase no *receptor* (2ª pessoa) –, Mukarovsky (1978:77) acusava a existência de “uma quarta função, que ficou sem menção no esquema pré-citado”, função essa oposta às três anteriores: “ao passo que estas são orientadas para instâncias exteriores à língua e para metas que ultrapassam o signo lingüístico, a nova função coloca o signo no centro de atenção”. E ainda: “aquelas pertencem ao rol das funções práticas, esta última é estética”. Isso não significaria, ressaltava Mukarovsky (1978:76), que “a denominação poética esteja privada de todo contato com a realidade”: tratar-se-ia, antes, de “um deslocamento de ênfase” – deslocamento esse, diríamos, pelo qual se erige uma nova *dominante* estrutural.

A centralidade da questão da dominância para uma teoria poética de base funcionalista, Jakobson decisivamente a sedimentara em dois importantes textos, representativos de sua “fase tcheca” – “O que é a poesia?” (1933-1934) e “A dominante” (1935) –, por meio dos quais, num duplo gesto teórico, o autor completa a ruptura com o formalismo estrito de feição futurista e formata as linhas de força do

programa de investigação que seria finalmente formalizado e posto em pleno funcionamento nos anos 1960.

Numa perspectiva substancialista, define-se a poesia opondo-a à não-poesia. “Mas dizer o que a poesia não é”, ponderava Jakobson naquele início dos anos 1930, “não é, hoje em dia, tão fácil”. (Jakobson, 1977c:31). O tradicional recurso à especificidade do *tema* poético, fora, com efeito, completamente impugnado pelo cânone estético modernista. “Não há natureza morta, ou ato, paisagem ou pensamento, que esteja, presentemente, fora do domínio da poesia. A questão do tema poético encontra-se, pois, hoje em dia, sem objeto”. (Jakobson, 1977c:32). Os próprios formalistas russos haviam banido, como vimos, o estudo do tema em favor da análise do *procedimento*. “Mesmo se chegamos a determinar quais são os procedimentos poéticos típicos para os poetas de uma época dada”, retrucava, contudo, Jakobson (1977c:33), “não teremos ainda descoberto as fronteiras da poesia”, sendo que “as mesmas aliterações e outros procedimentos eufônicos são utilizados pela retórica dessa mesma época, ainda mais, pela linguagem falada cotidiana”. Em suma: “A fronteira que separa a obra poética do que não é a obra poética é mais instável que a fronteira dos territórios administrativos da China”. (Jakobson, 1977c:33).

“A atitude que consiste em colocar o sinal de igualdade entre uma obra poética e a função estética, ou, mais precisamente, a função poética, [...] caracteriza as épocas que enaltecem uma arte suscetível de bastar-se a si própria, uma arte pura, *a arte pela arte*”, declarava Jakobson (1977a:79), acrescentando ser possível identificar traços típicos dessa atitude “no curso dos primeiros passos da escola formalista”. Uma tal postura revelar-se-ia completamente equivocada, posto que “uma obra poética não pode ser reduzida à função estética”, pois contém “diversas outras funções”; e “se uma obra poética não se deixa inteiramente definir por sua função estética, a função estética não se limita à obra poética”. (Jakobson, 1977a:80). Seja como for, dever-se-ia evitar tanto quanto a “atitude rigorosamente monística”, típica do primeiro formalismo, a atitude que lhe é diretamente oposta: o “ponto de vista mecanicista, que reconhece a multiplicidade de funções de uma obra poética e a considera, deliberadamente ou não, como um agregado mecânico de funções”. (Jakobson, 1977a:80). Assim:

Opondo-se simultaneamente ao monismo e ao pluralismo integrais, há um ponto de vista que, atento às múltiplas funções da obra poética, leva em conta sua coesão, ou seja, aquilo que confere à obra poética sua unidade e sua própria existência. Desse ponto de vista, uma obra poética não poderia ser

definida como uma obra que desempenha exclusivamente uma função estética, nem que desempenha uma função estética paralelamente a outras funções; deve-se definir, na verdade, a obra poética, como uma mensagem verbal na qual a função estética é a dominante. (Jakobson, 1977a:80).

Jakobson (1977a:80-81) admitiria, é certo, “que as marcas pelas quais se reconhece a função estética em sua encarnação na obra não são imutáveis nem sempre idênticas”, sendo que “cada cânone poético, cada conjunto de normas poéticas, numa dada época, comporta elementos indispensáveis e específicos sem os quais a obra não pode ser identificada como poética”. Por mais que reconhecesse, contudo, ser o conteúdo da noção de *poesia* variável no tempo, Jakobson (1977c:45-46) ainda assim continuaria a sustentar que “a *poeticidade*, como sublinharam os formalistas, é um elemento *sui generis*, um elemento que não se pode reduzir mecanicamente a outros elementos”, devendo-se, antes, “desnudá-lo, fazendo aparecer sua independência”. Em outras palavras, manter-se-ia a poeticidade/literariedade *enquanto tal* como objeto da Poética.

Já a terceira tese de 1929 proclamava que “*cada linguagem funcional tem seu sistema de convenções*”, constituindo, pois, cada uma delas, uma *langue* autônoma no interior da *langue* geral, sendo “por conseguinte errado identificar uma linguagem funcional com a língua e outra com a ‘fala’ (*parole*)”. (Jakobson et al., 1978:33). Donde: “Em lugar da mística das relações de causalidade entre sistemas heterogêneos, é preciso estudar a língua poética em si mesma”. (Jakobson et al., 1978:43). Mas o que seria, afinal, a língua-poética-em-si-mesma? “Mas como a poeticidade se manifesta?”, perguntar-se-ia, a propósito, o próprio Jakobson (1977c:46).

A resposta por ele então oferecida não parecia afastar-se, em essência, da que foi formulada, cerca de vinte anos antes, pelos primeiros formalistas: em sua função poética, afirmava, com efeito, Jakobson (1977c:46) – como se fadado a repetir-se indefinidamente –, “a palavra é experimentada como palavra e não como simples substituto do objeto nomeado nem como explosão de emoção”; “as palavras e sua sintaxe, sua significação, sua forma externa e interna não são índices indiferentes da realidade, mas possuem seu próprio peso e seu próprio valor”. Seria preciso esperar, com efeito, por mais quase três décadas para que uma tal proposição, ainda excessivamente intuitiva, pudesse finalmente ganhar, por obra do próprio Jakobson, uma formulação devidamente formalizada, em moldes *propriamente estruturalistas*.

3.3.6. A poética estruturalista

3.3.6.1. Em 1939 Jakobson deixa a Tchecoslováquia e, após um período de exílio na Escandinávia, vem a estabelecer-se, em 1941, nos Estados Unidos, onde permanece até sua morte, no início da década de 1980. “Simplificando um pouco as coisas”, afirma Holenstein (1978:18) a respeito, “pode-se caracterizar a época de Moscou como a fase de fogo despertar, a época de Praga como a fase de constituição, de um lado pela elaboração de um programa sistemático, de outro lado pelo teste desse programa em diferentes campos bem delimitados, e a época americana como a fase de consolidação e de alargamento interdisciplinares das descobertas”. Seguindo esse esquema cronológico, diríamos que o ano de 1960 é o ano da *consolidação* da teoria poética jakobsoniana por meio de sua máxima formulação em “Linguistics and Poetics”.

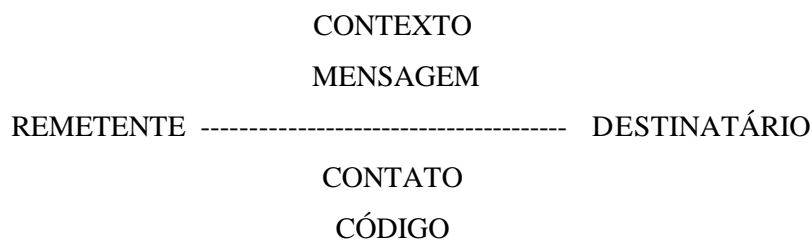
Na própria gênese do artigo – originalmente uma conferência proferida num congresso sobre linguagem e estilo –, encontrava-se o problema da relação entre Poética e lingüística, sobre o qual foi pedido a Jakobson que tecesse seu ponto de vista. Logo no início do texto, a declaração que renderia ao autor não poucas críticas e objeções: “A Poética trata dos problemas da estrutura verbal, assim como a análise de pintura se ocupa da estrutura pictorial. Como a Lingüística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integrante da Lingüística”. (Jakobson, 1975b: 118). Dir-se-ia tratar-se, à primeira vista, da defesa de uma assimilação colonizatória, por assim dizer, de uma disciplina por outra. O grosso da polêmica adviria, na verdade, de uma incongüência entre a acepção *sui generis* de que Jakobson imbuía e sempre imbuíu o termo *lingüística* – em conformação, aliás, à sua formação intelectual diferenciada em relação à da esmagadora maioria dos lingüistas ocidentais, formação na qual a “arte verbal” sempre ocupou, como vimos, um lugar de destaque – e a visão canônica e restrita que a maioria dos seus interlocutores europeus e norte-americanos tinha da natureza e do escopo da então autoproclamada “ciência da linguagem”.

A moderna lingüística sincrônica erigiu-se, como vimos, como disciplina autônoma, pela restrição de seu objeto de estudo a uma *langue* abstrata que excluía, por definição, qualquer pretensa concessão do lingüista à feição “estética” ou “literária” da linguagem. Como observou Bakhtin, para o objetivismo abstrato “não há nada na base dos fatos lingüísticos que não seja estritamente lingüístico”. Mas para um lingüista como Jakobson, cujo interesse pela linguagem em geral originara-se justamente com o

interesse pela poesia em particular, pela linguagem poética, uma tal redução haveria de afigurar-se inequivocamente arbitrária: a *langue* da moderna lingüística sincrônica não teria, enquanto tal, a generalidade que se gostaria de lhe atribuir, posto referir-se apenas à dimensão pragmática da linguagem, excluindo, assim, sua dimensão *poética* ou *literária*.

Jakobson seria, portanto, o primeiro, e isso no próprio artigo em questão, a impugnar a submissão do estudo literário a uma lingüística monoliticamente concebida como ciência da linguagem pragmática, declarando mesmo justificar-se a separação entre Poética e lingüística “quando o campo da Lingüística pareça estar abusivamente restringido, [...] quando o escopo da Lingüística se confina à gramática ou unicamente a questões não-semânticas de forma externa ou ainda ao inventário dos recursos denotativos sem referência às variações livres”. (Jakobson, 1975b:121-122). À medida que uma tal descrição parecia concernir ao grosso dos estudos lingüísticos da época, dir-se-ia que Jakobson conclamava uma “lingüística” ainda não plenamente existente, ainda por se fazer – mesmo que, para ele, a única concebível – e que seria melhor referida, diríamos, por algo como “Estudos da Linguagem”.

Desfeita a confusão terminológica, esclarecida a medida em que o emprego do termo *lingüística* por Jakobson discrepa do habitual, seria preciso dizer que em nenhum momento o autor contesta o postulado saussuriano do *código fixo*: ele apenas se recusa a aceitar a *langue* saussuriana como *único* código fixo. “Indubitavelmente, para toda comunidade lingüística, para toda pessoa que fala, existe uma unidade de língua”, explica, com efeito, Jakobson (1975b:122), “mas esse código global representa um sistema de subcódigos relacionados entre si; toda língua encerra diversos tipos simultâneos, cada um dos quais é caracterizado por uma função diferente”. Tratar-se-ia, portanto, de, mantendo o postulado da comunidade homogênea de fala, do código fixo, enriquecê-lo a fim de poder abarcar outras dimensões de linguagem como a poética/literária, o que levaria à bastante conhecida reformulação jakosoniana do circuito de fala saussuriano:



Cada um dos seis fatores determinaria, para Jakobson, uma diferente função da linguagem, à guisa de seis subcódigos autônomos no interior da *langue* global. Retomando o antigo esquema funcional Bühleriano, Jakobson distingue as funções (i) *emotiva* (“expressiva”), (ii) *referencial* (“denotativa”) e (iii) *conativa* (“apelativa”), centradas, respectivamente: no contexto (ou *referente*), no remetente, no destinatário. Retomando uma designação de Malinowski, Jakobson distingue uma (iv) função *fática* da linguagem, centrada no contato; retomando o termo consagrado por Tarski, em lógica, Jakobson distingue uma (v) função *metalingüística*, centrada no código. Por fim, Jakobson define a (vi) função *poética* da linguagem como implicando “o enfoque da mensagem por ela própria”.

Na seqüência, a velha questão da *dominância* é retomada: “Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora”, adverte Jakobson (1975b:128), fazendo eco a seus antigos discursos da fase tcheca. “A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão-somente a função dominante, determinante, ao passo que em todas as outras atividades verbais ela funciona como constituinte acessório, subsidiário”. À Poética caberia justamente estudar a função poética, a poeticidade/literariedade, como um código por direito distinto, não-subordinado aos demais – uma verdadeira *langue* poética/literária.¹¹⁶

“Qual é o critério lingüístico empírico da função poética? Em particular, qual é o característico indispensável, inerente a toda obra poética?”, pergunta-se Jakobson (1975b:129). Ora, conhecemos bem a resposta sustentada pelo autor, com poucas variações, ao longo de décadas de reflexão sobre o assunto: há poesia/literatura quando a palavra é experimentada como palavra e não como mero índice de uma realidade externa. Agora, Jakobson finalmente acrescenta, como observa Holenstein (1978:149), uma definição *propriamente estrutural* àquela definição mais fenomenológica que vinha sustentando há tempo: “A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo da

¹¹⁶ Eugenio Coseriu, refletindo sobre a concepção de função poética como função centrada na mensagem *por ela mesma* – o que significaria, segundo autor, que o falar poético é um “dizer absoluto” – conclui “que a linguagem poética representa a plena funcionalidade da linguagem”, e chega a inverter a hierarquia tradicional pela qual a linguagem poética é tomada como “desvio” da linguagem cotidiana, afirmando que “antes, a rigor, é a linguagem ‘corrente’ que representa um desvio em face da totalidade da linguagem [...], uma drástica redução funcional da linguagem como tal, que coincide com a linguagem da poesia”. (Coseriu, 1982:146).

seleção sobre o eixo de combinação”. (Jakobson, 1975b:130). Mas o que significa isso, afinal?

A língua é tomada por Saussure, e pela lingüística estrutural em sua esteira, como um sistema de relações, oposições. Segundo Saussure (1972:142), “as relações e as diferenças entre termos lingüísticos se desenvolvem em duas esferas distintas, cada uma das quais é geradora de certa ordem de valores”: (i) as relações *sintagmáticas* e (ii) as relações *associativas* – mais tarde chamadas *paradigmáticas*. Sintagmáticas seriam as relações estabelecidas pelos termos do discurso entre si, em virtude de seu encadeamento: “Estes se alinham um após o outro na cadeia da fala. [...] Colocado num sintagma, um termo só adquire valor porque se opõe ao que o precede ou ao que o segue, ou a ambos”. (Saussure, 1972:142). Associativas (paradigmáticas) seriam as relações estabelecidas entre as palavras que, por terem algo em comum, se associam na memória, formando grupos de termos coordenados – p. ex.: *ensino, ensinamento, ensinar, educação, aprendizagem*, etc. Enquanto as relações sintagmáticas (combinações) se dariam no ato efetivo da fala, associando-se, portanto, à *parole*, as relações paradigmáticas (associações) constituiriam, por sua vez, o que Saussure (1972: 143) chama de “uma série mnemônica virtual”. Assim: “Elas não têm por base a extensão; sua sede está no cérebro; elas fazem parte desse tesouro interior que constitui a língua de cada indivíduo” (Saussure, 1972:143) – ou seja: associar-se-iam à *langue*, ao *código*.

Jakobson retomará essa problemática em sua teoria do *duplo caráter da linguagem*. “Falar implica a seleção de certas entidades lingüísticas e sua combinação em unidades lingüísticas de mais alto grau de complexidade”, explica-nos o autor. (Jakobson, 1975a:37). “Isso se evidencia imediatamente ao nível lexical: quem fala seleciona palavras e as combina em frases, de acordo com o sistema sintático da língua que utiliza; as frases, por sua vez, são combinadas em enunciados”. *Seleção e combinação* seriam, pois, os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal, e, enquanto tais, *ambos diriam respeito ao código* (à *langue*), e não apenas a seleção, como queria Saussure, ao relegar a combinação à *parole*. Nesses termos, tanto a seleção como a combinação constituiriam “atividade mentais”, teriam “sede no cérebro”, para usar os termos de Saussure – o que levaria à inferência de *regras* de seleção/combinação previstas na *langue*, comuns a todos os falantes. Para

Jakobson, portanto, a *competência* lingüística dos indivíduos – para usar um termo chomskyano – estaria diretamente relacionada à sua capacidade de selecionar/combinar fonemas, morfemas, palavras, frases, enunciados, etc. em conformidade com as regras gerais de seleção/cominação de uma língua ou das línguas em geral. Uma perturbação dessa capacidade inerente implicaria um distúrbio de fala como a afasia, tomada seja como “distúrbio da similaridade” (Jakobson, 1975a:41-50), isto é, como uma perturbação da capacidade de *selecionar*, seja como “distúrbio da contigüidade” (Jakobson, 1975a:50-55), isto é, como uma perturbação da capacidade de *combinar*.

No que se refere à seleção, Jakobson (1975a:37) explica que “o que fala não é de modo algum um agente completamente livre na sua escolha de palavras: a seleção [...] deve ser feita a partir do repertório lexical que ele próprio e o destinatário da mensagem possuem em comum”; no que se refere à combinação de unidades lingüísticas, Jakobson (1975a:39) divisa “uma escala ascendente da liberdade”:

Na combinação de traços distintivos em fonemas, a liberdade individual do que fala é nula; o código já estabeleceu todas as possibilidades que podem ser utilizadas na língua em questão. A liberdade de combinar fonemas em palavras está circunscrita; está limitada à situação marginal da criação de palavras. Ao formar frases com palavras, o que fala sofre menor coação. E, finalmente, na combinação de frases em enunciados, cessa a ação das regras coercitivas da sintaxe e a liberdade de qualquer indivíduo para criar novos contextos cresce substancialmente, embora não se deva subestimar o número de enunciados estereotipados. (Jakobson, 1975a:39).

Uma formalização possível da “liberdade sintagmática” segundo Jakobson seria: fonologia < morfologia < sintaxe < discurso. “Existem combinações fixas e sobretudo regras de combinação gerais que só se podem atribuir ao código. A determinação das combinações obrigatórias, facultativas e excluídas, é assegurada pelo código”, explica Holenstein (1978:145) a respeito. E ainda: “É sobretudo aos níveis inferiores dos traços distintivos, dos fonemas, dos morfemas e de certos gêneros literários e retóricos (contos, poemas, fórmulas de saudação e de felicitação, etc.) que a combinação é em grande parte ‘pré-fabricada’”.

Em havendo, de fato, “regras de combinação” gerais e obrigatórias concernentes à poesia – ou à literatura em geral –, as mesmas deveriam ser, enquanto tais, não apenas compartilhadas por todos os indivíduos de uma dada comunidade de fala, como também específicas da função poética da linguagem, demarcando-se, portanto, das regras de combinação concernentes à atividade lingüística em geral. Mas que regra de

combinação seria específica, afinal, da função poética? Ora, é exatamente a essa pergunta que Jakobson responde quando afirma, como vimos, que a função poética *projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação*.

Vimos que, em geral, (i) as relações paradigmáticas são regidas pelo princípio de equivalência (ou de similaridade) dos termos coordenados entre si no *eixo de seleção* (paradigmático): “se ‘criança’ for o tema da mensagem”, exemplifica Jakobson (1975b: 129-130), “o que fala seleciona, entre os nomes existentes, mais ou menos semelhantes, palavras como criança, guri (a), garoto (a), menino (a), todos eles equivalentes entre si, sob certo aspecto, e então, para comentar o tema, ele pode escolher um dos verbos semanticamente cognatos – dorme, cochila, cabeceia, dormita” –, ao passo que (ii) as relações sintagmáticas – aquelas pelas quais se combinariam, por exemplo, numa cadeia verbal: (a) *A criança cochila*; ou (b) *O guri dorme*; ou (c) *O menino dorme*; ou (d) *O menino cochila* – são regidas pelo princípio de contigüidade dos termos que se sucedem no *eixo de combinação* (sintagmático), não havendo equivalência entre, por exemplo, “a”, “criança” e “cochila”, no enunciado (a), ou entre “o”, “menino” e “dorme”, no enunciado (c). A regra geral de seleção/combinação aí então divisada seria em suma: “A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade”. (Jakobson, 1975b:130).

Paralelamente à essa regra geral, Jakobson distingue uma outra, distinta, que ele associa à função poética da linguagem. De acordo com esta última, e diferentemente da primeira – que restringir-se-ia, ao que tudo indica, às funções “não-poéticas” ou “pragmáticas” da linguagem –, a *equivalência* é promovida, em detrimento da contigüidade, “à condição de recurso constitutivo da seqüência” (Jakobson, 1975b:130), como se *projetada* do eixo de seleção (paradigmático) para o eixo de combinação (sintagmático). Assim:

Em poesia, uma sílaba é igualada a todas as outras sílabas da mesma seqüência; cada acento de palavra é considerado igual a qualquer outro acento de palavra, assim como ausência de acento iguala ausência de acento; longo (prosodicamente) iguala longo, breve iguala breve; fronteira de palavra iguala fronteira de palavra, ausência de fronteira iguala ausência de fronteira; pausa sintática iguala pausa sintática, ausência de pausa iguala ausência de pausa. As sílabas se convertem em unidades de medida, e o mesmo acontece com as moras e os acentos. (Jakobson, 1975b:130).

A combinação de termos *equivalentes* numa dada seqüência verbal implicaria necessariamente a sensação de *repetição*, de *reiteração* constante de tais elementos, que implicaria, por sua vez, segundo Jakobson, justamente a experimentação da palavra como palavra, da mensagem nela mesma e por ela mesma, característica da função poética da linguagem em distinção às demais funções: “Somente em poesia, com sua reiteração regular de unidades equivalentes, é que se tem experiência do fluxo verbal, como acontece – para citar outro padrão semiótico – com o tempo musical”. (Jakobson, 1975b:131). Ou ainda:

A repetência produzida pela aplicação do princípio de equivalência à seqüência torna reiteráveis não apenas as seqüências da mensagem poética, mas a totalidade desta. A capacidade de reiteração, imediata ou retardada, a reificação de uma mensagem poética e de seus constituintes, a conversão de uma mensagem em algo duradouro – tudo isto representa, de fato, uma propriedade inerente e efetiva da poesia. (Jakobson, 1975b:150).

Ora, essa associação estrita entre *repetição* e *evidenciação* na linguagem poética, sobretudo sob a forma do que Jakobson chamava de *paralelismo*, converteu-se, desde muito cedo, num *topos* largamente privilegiado de sua reflexão poético-lingüística: “creio não haver questão que mais me tenha apaixonado durante toda a minha carreira científica”, admitiria, com efeito, o autor (Jakobson, 1985:100), alguns anos antes de sua morte. Para Jakobson, em suma, como bem notou Riffaterre (1973b:289), “a recorrência de formas equivalentes, o *paralelismo*, é o modo de relação fundamental subjacente à poesia”.

Já em 1919, no livro sobre a “nova poesia russa”, o jovem Jakobson declarava: “Não se percebe a forma de uma palavra a menos que ela se repita no sistema lingüístico. A forma isolada morre; assim, a combinação de sons num poema (espécie de sistema lingüístico *in statu nascendi*) torna-se uma ‘imagem fônica’ (termo de Brik): não se a percebe senão em decorrência da repetição”. (Jakobson, 1977b:26). Mas um tal padrão não seria atributo específico da poesia futurista de um Khliebnikov ou de um Maiakovski, à qual Jakobson se dedicava na época, e que estaria, então, décadas mais tarde, arbitrariamente projetando sobre a poeticidade/literariedade em geral? Jakobson procuraria demonstrar que não, por duas vias básicas complementares: (i) uma sincrônica, pela qual enfatizaria não restringir-se o paralelismo ao aspecto fônico da linguagem, como sugeria a experiência “transmental” ou “transracional” dos futuristas

russos; (ii) uma diacrônica, pela qual ilustraria a concretização do paralelismo, em seus mais variados aspectos, em manifestações poéticas de diferentes épocas e lugares.

Jakobson diria, com efeito, em 1960, num trecho que se poderia contrapor à supracitada passagem de 1919: “Sem dúvida alguma, o verso é fundamentalmente uma ‘figura de som’ recorrente. Fundamentalmente, sempre, mas nunca unicamente”. E ainda: “Todas as tentativas de confinar convenções poéticas como metro, aliteração ou rima, ao plano sonoro são meros raciocínios especulativos, sem nenhuma justificação empírica. A projeção do princípio de equivalência na seqüência tem significação muito mais vasta e profunda”. (Jakobson, 1975b:144). O paralelismo seria, na verdade, um fenômeno multifacetado, e deveria ser estudado como tal.

“Existe um sistema de correspondências contínuas em vários níveis: na composição e na ordenação das construções sintáticas, nas formas e categorias gramaticais, nas dos sinônimos lexicais e identidades completas de léxico e, finalmente, nas das combinações e esquemas prosódicos”, explica Jakobson (1985:102-103). “Tal sistema”, prossegue o autor, “confere aos versos, que são ligados por paralelismo, ao mesmo tempo uma homogeneidade nítida e uma grande diversidade. A matriz integral faz ressaltar as variações de formas e significações fônicas, gramaticais e lexicais”.

Por essa via, reintroduzir-se-ia, de maneira sistemática, as relações entre forma e significado poéticos, agora de um ponto de vista estrutural.¹¹⁷ Assim: “A concepção que Valéry tinha da poesia como ‘hesitação entre o som e o sentido’ é muito mais realista e científica que todas as tendências do isolacionismo fonético”. (Jakobson, 1975b:144). “Em poesia, qualquer similaridade notável no som é avaliada em função de similaridade e/ou dessemelhança no significado”. (Jakobson, 1975b:153). “Em suma, a equivalência de som, projetada na seqüência como seu princípio constitutivo, implica inevitavelmente equivalência semântica”. (Jakobson, 1975b:147).

Dessa forma, o *modelo* poético jakobsoniano deveria necessariamente englobar, para além do estritamente fonético, o gramatical em geral, incluindo o semântico: “o modelo de verso ultrapassa as questões de mera forma sonora; constitui um fenômeno lingüístico muito mais vasto, que nenhum tratamento fonético isolado logra esgotar”.

¹¹⁷ “Mais próximo de Saussure do que pareceria à primeira vista, Jakobson reserva para a língüística apenas a semântica relacional, feita das diferenças e identidades dos termos no seio dos sintagmas e dos paradigmas, deixando à interpretação (à crítica) o cuidado de nomear o sentido de uma obra – para uma época, para um meio, para uma determinada sensibilidade”. (Todorov, 1979:304).

(Jakobson, 1975b:140). O “modelo de verso” (*verse design*) de que fala Jakobson funcionaria como uma espécie de estrutura profunda da linguagem poética, da qual os versos existentes – e por existir – seriam concretizações; ele dominaria, em outras palavras, “a estrutura de qualquer verso particular – ou, em terminologia lógica, todo *exemplo de verso* (*verse instance*)”. (Jakobson, 1975b:139-140). Em suma: “O modelo de verso determina as características invariáveis dos exemplos de verso e estabelece o limite de variações”. (Jakobson, 1975b:140).

O modelo poético estendido delineado por Jakobson em “Linguistics and Poetics” pareceria confirmado pelas inúmeras análises por ele realizadas, a partir de então, de “exemplos” poéticos os mais diversos entre si no tempo e no espaço.¹¹⁸ “Desde o início”, testemunha Jakobson (1985:112), “fiquei espantado ao verificar a simetria e a regularidade das oposições gramaticais nos mais diversos poetas, em diferentes épocas e povos. A cada passo tornava-se mais evidente que as categorias gramaticais, repetidas ou contrastantes, tinham uma função de composição”. As “figuras gramaticais” confirmavam-se, assim, tão importantes quanto as “figuras de sons” para a arte poética em geral, concebida como essencialmente regida pelo princípio do paralelismo, o que dir-se-ia imbuir o modelo poético jakobsoniano não apenas de uma *universalidade*, no plano sincrônico, como de uma *atemporalidade*, no plano diacrônico.

As diversas análises de poemas específicos feitas por Jakobson responderiam, segundo Todorov (1979:305), a um duplo objetivo: (i) “teórico, pois contribuem para ilustrar sua hipótese sobre o funcionamento da poesia”, e (ii) “histórico, pois tornam possível uma melhor compreensão de certos textos-chave da tradição literária européia”. No que tange ao primeiro objetivo, de cuja consolidação dependeria, aliás, a própria

¹¹⁸ Sobre a exploração do princípio de paralelismo por Jakobson, Todorov (1979:305) ressaltava: “Desde 1960 que ele se consagra à ilustração desse princípio, com a ajuda de análises concretas de poemas que, voluntariamente, escolhe em línguas diferentes e de épocas muito afastadas umas das outras. Este mostruário inclui textos de Dante e Shakespeare, Pushkin e Baudelaire, Mácha e Norwid, Fernando Pessoa e Brecht...” Dentre essas análises, destaca-se aquela que se consagraria como “o estudo formal mais profundo, em todo o caso o mais conhecido, referência obrigatória de toda descrição lingüística do texto literário” (Compagnon, 2001:180), a saber: a análise de “*Les chats*”, de Baudelaire, escrita com Lévi-Strauss (cf. Jakobson, 2002:833-854). Cf., ainda, as análises de “*Ulysses*” de Fernando Pessoa, escrita com Luciana Picchio (Jakobson, 1970b:93-118), a de “*Wir sind Sie*” de Brecht (Jakobson, 1970a:127-152), além das análises de poemas diversos num espectro que vai Dante a Edgar Allan Poe, passando por du Bellay, Shakespeare, Yeats, Hölderlin e Baudelaire, e por poetas-pintores como Blake, Henri Rousseau e Paul Klee, in: Jakobson (1990a:57-265). Fazendo o balanço dessa produção, Jakobson (1985: 112) declararia: “Pude divulgar na imprensa mundial as análises gramaticais que havia feito de versos ingleses, alemães, franceses, italianos, portugueses, romenos, gregos, russos, tchecos, eslovacos, poloneses, eslovenos, búlgaros, eslavônicos e japoneses. Isso recobria, no conjunto, os treze últimos séculos da poesia no mundo”.

plausibilidade do segundo objetivo, dir-se-ia evidente – no que pese, apesar de tudo, seu inegável valor epistemológico, sendo esse esforço de “verificação” justamente o que separa a Poética das teorias literárias meramente especulativas – o risco de recair-se numa circularidade autoconfirmadora. Em que medida, afinal, o modelo poético pretensamente universal (e atemporal) descrito por Jakobson poderia de fato ser universalmente imputado seja aos *autores* de poesia em geral – os *remetentes* da poesia, na terminologia jakobsoniana –, seja aos *leitores* de poesia em geral – os *destinatários* da poesia, na terminologia jakobsoniana?

Sobre o grau de consciência do poeta em relação aos procedimentos descritos, Jakobson (1985:114) afirma tratar-se de uma *consciência parcial*, já que se, por um lado, “um certo número de elementos da arte poética permanecem no subconsciente do poeta quando do ato de criação”, por outro, “os testemunhos escritos e orais dos poetas, bem como seus rascunhos, mostram-nos com freqüência que estes compreendem realmente os diferentes procedimentos ocultos, quando trabalham o material das palavras e, sobretudo, o material gramatical”. E quanto ao leitor de poesia? “Neste sentido”, lembra Jakobson (1985:114), “os meus contraditores freqüentemente exprimem dúvidas quanto ao efeito das comparações e oposições gramaticais em quem ouve ou lê versos”.¹¹⁹ Ao que replica então: “É indispensável distinguir aqui a experiência e os componentes formais de sua inteligência abstrata”.

O exemplo da percepção musical seria esclarecedor a esse respeito: “Em um público que vive profundamente uma peça musical, não é grande a percentagem de entendidos que sabem quais elementos da composição percebem e em que consiste o segredo de seu mecanismo. É preciso ainda determinar a que nível se dá essa consciência”. (Jakobson, 1985:114). O mesmo se daria com a experiência literária: “Há muitas pessoas”, explica Jakobson (1985:115) “que, no momento que lhes apresentam duas variantes de uma mesma estrofe, das quais uma tem configuração gramatical mais densa e orientada por um fim, podem indicar, sem dificuldade, qual das duas é mais

¹¹⁹ Celebrizou-se, a respeito, sobretudo a crítica de Riffaterre à já referida análise de “*Les chats*” por Jakobson e Lévi-Strauss, crítica segundo a qual a análise em questão lança mão de “componentes que não podem absolutamente ser percebidos pelo leitor: portanto, estes componentes não interessam à estrutura poética, cuja formação normal é pôr em destaque a forma da mensagem para torná-la mais visível, mais volumosa”. (Riffaterre, 1973b:296). No que pudessem pesar as observações de Riffaterre a respeito, vimos já em que medida a “arquileitura” riffatteriana estaria longe de corresponder à resposta “natural” dos leitores, ou da média dos leitores, aos textos que lêem – mesmo porque Riffaterre se contentava, como vimos, a tomar-se a si mesmo como “arquileitor” de suas análises estilísticas.

impressionante, mas são incapazes de resolver o arduo problema técnico que é o de dizer, no fundo, por quê”. Em resumo: “a experiência da obra de arte e sua decomposição em elementos constitutivos reconhecidos são incompatíveis”; e ainda: “exatamente como muitos outros aspectos do poema, a estrutura gramatical suscita, no leitor comum, uma capacidade para a percepção artística, mas não a necessidade ou a competência de fazer-lhe uma análise científica”. (Jakobson, 1985:115).

A capacidade-para-a-percepção-artística de que fala Jakobson em relação aos leitores de poesia funcionaria, então, como o reverso necessário da capacidade-de-produção-artística por ele divisada nos poetas que estudou, ambas constituindo, juntas, como que a mesma e única *competência* poética/literária quiçá subjacente a toda a espécie humana – ao menos aos escritores/leitores pertencentes aos “treze últimos séculos da poesia no mundo” alegadamente recobertos pelas pesquisas do autor, o que já seria muito. A inflexão abertamente chomskyana inevitavelmente adquirida pelo termo *competência* poética/literária, não pareceria, nesse caso, exagerada.

Chomsky pressupõe abertamente, como vimos, a ação certa de uma gramática universal subjacente no trato de qualquer falante com “exemplos” de construções lingüísticas com que se depara: “o falante nativo não necessita de nenhum treinamento especial para compreender esses exemplos, para saber quais estão ‘certos’ e quais ‘errados’, mesmo que todos sejam novos para ele”, explica (Chomsky, 1970:34) – ora, o mesmo aconteceria, segundo Jakobson, com leitores de poesia diante de “variantes de uma mesma estrofe”, diante dos “exemplos” poéticos em geral com que venham a se deparar. “O falante nativo”, prossegue Chomsky (1970:34), “os interpreta instantânea e uniformemente, de acordo com princípios estruturais que são conhecidos de maneira tácita, intuitiva e inconsciente” – ora, também Jakobson remete ao caráter tácito, intuitivo e inconsciente da capacidade-para-a-percepção-artística por ele postulada. “Quando trabalho com versos de uma língua que não é a minha”, ressaltava Jakobson (1985:115), nesse sentido, “associo-me habitualmente a um especialista cuja língua materna é a do trabalho em questão e, em todo caso, tomo o cuidado de consultar compatriotas do poeta que analiso para verificar minhas observações”.

Isso posto, dir-se-ia que o poeticista estrutural estaria para o conhecimento da literatura como o lingüista gerativista para o conhecimento da língua: a este caberia explicitar a competência lingüística dos falantes em geral por meio de um modelo de

gramática universal que desse conta de todos os enunciados gramaticalmente possíveis, àquele caberia explicitar a competência poética/literária dos autores/leitores em geral por meio de um modelo poético universal que desse conta de todos os poemas possíveis, isto é, de todas as produções/leituras poéticas possíveis.¹²⁰ Em ambos os casos, erige-se como objeto um determinado código fixo em detrimento das experiências lingüísticas/literárias efetivas em sua multiplicidade e variedade. Na verdade, se o código é de fato fixo, não pode haver, por definição, nenhum tipo de variação empírica significativa que não seja, enquanto tal, prevista pelo código. Essa é a condição, aliás, para que Jakobson (1975a:144) declare, por exemplo, que “a configuração de verso de um poema permanece completamente independente de sua variável declamação”.

Jakobson permite-se segregar, com efeito, a “configuração” de um poema de sua *realização* efetiva por um leitor específico, por julgar que o que chama de configuração não só não se confunde com nenhuma leitura específica do poema em questão como é aquilo mesmo que possibilita, que gera ou que condiciona as leituras possíveis do poema em questão. Todas as suas análises de poemas específicos propõem-se, dessa forma, a explicitar a configuração gramatical particular subjacente à leitura desses poemas como poemas. Ou, como sugere Culler (1975:69), trata-se de “explicar como é que, em casos particulares, idéias são geradas nas mentes de leitores e que poderiam não ter sido geradas se outras combinações de tipos gramaticais ou fonológicos tivessem sido empregadas”.

3.3.6.2. Tratar-se-ia, segundo Jakobson (1970c:72), de fornecer “uma descrição não-apriorística, atenta, exaustiva, completa, dos processos de seleção, distribuição e inter-relacionamento das diferentes classes morfológicas e das diferentes construções sintáticas presentes em um dado poema”. Tudo se passa, ressalta Culler (1975:57), como se qualquer um que seguisse pacientemente os procedimentos da análise lingüística acima mencionados – e isso mecanicamente, de modo a evitar apriorismos – pudesse produzir um inventário completo dos padrões presentes no texto. Mas seria

¹²⁰ Falando sobre as diferenças entre o estruturalismo gerativista e a lingüística estruturalista em geral, Chomsky (1980:111) diria: “Creio que Jakobson e Trubetzkoy teriam tomado uma posição próxima à da gramática gerativa. Parece-me que falavam eles de realidade psicológica. Além disso, pelo menos em fonologia, postularam princípios estruturais universais”. Também em Poética, como acabamos de ver, Jakobson postulava princípios estruturais universais. Nesse mesmo sentido, celebrar-se-ia, em terreno anglófono, ainda nos 1960, o livro de Samuel Levin *Linguistic Structures in Poetry* (1962), diretamente influenciado por Chomsky e Jakobson. Cf. Levin (1975).

assim mesmo? Voltemo-nos, a propósito, a um exemplo concreto de análise: a “microscopia” jakobsoniana do último “*Spleen*” d’*As flores do mal*. (Jakobson, 1990b: 239-253). Eis o poema:

<p>I <i>Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle Sur l’esprit gémissant en proie aux longs ennuis, Et que de l’horizon embrassant tout le cercle Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;</i></p>	<p>(I) Quando o céu plúmbeo e baixo pesa como tampa Sobre o espírito exposto aos tédios e aos açoites E, unindo toda a curva do horizonte, estampa Um dia mais escuro e triste do que as noites;</p>
<p>II <i>Quand la terre est changée en un cachot humide, Où l’Espérance, comme une chauve-souris, S’en va battant les murs de son aile timide Et se cognant la tête à des plafonds pourris;</i></p>	<p>(II) Quando a terra se torna em calabouço horrendo Onde a Esperança, qual morcego espavorido, As asas tímidas nos muros vai batendo E a cabeça roçando o teto apodrecido;</p>
<p>III <i>Quand la pluie étalant ses immenses traînées D’une vaste prison imite les barreaux, Et qu’un peuple muet d’infâmes araignées Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,</i></p>	<p>(III) Quando a chuva, a escorrer as tranças fugidias, Imita as grades de uma lúgubre cadeia, E a muda multidão das aranhas sombrias Estende em nosso cérebro uma espessa teia,</p>
<p>IV <i>Des cloches tout à coup sautent avec furie Et lancent vers le ciel un affreux hurlement, Ainsi que des esprits errants et sans patrie Qui se mettent à geindre opiniâtement.</i></p>	<p>(IV) Os sinos dobram, de repente, furibundos E lançam contra o céu um huivo horripilante, Como os espíritos sem pátria e vagabundos Que se põem a gemer com voz recalcitrante.</p>
<p>V <i>Et de longs corbillards, sans tambours ni musique, Défilent lentement dans mon âme; l’Espoir, Vaincu, pleure et l’Angoisse atroce, despotique, Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.</i></p>	<p>(V) Sem música ou tambor, desfila lentamente Em minha alma uma esguia e fúnebre carreta; Chora a Esperança, e a Angústia, atroz e prepotente Enterra-me no crânio uma bandeira preta.</p> <p style="text-align: right;"><i>(Tradução de Ivan Junqueira)</i></p>

Na análise desse poema, como na de qualquer outro, trata-se, para Jakobson, como já dissemos, de oferecer uma descrição “não-apriorística, atenta, exaustiva, completa” da configuração gramatical que lhe seria subjacente e que condicionaria sua leitura como poema. Para tanto, Jakobson lança mão de um procedimento geral que se tornaria uma constante em suas análises, à guisa de um método de aproximação: trata-se de distinguir no poema tantas relações entre estrofes e entre grupos de estrofes quantas ele contenha, relações de similitude ou de oposição em vista da configuração

fonológica, morfológica, lexical, sintática ou semântica de cada estrofe, configuração essa a ser exaustivamente descrita, em cada caso, em função das relações previamente divisadas. Quanto ao referido “*Spleen*”, Jakobson (1990b:240) distingue, de início, as seguintes relações, detalhadamente exploradas por ele, na seqüência:¹²¹

estrofes <i>ímpares</i> (I, III e V)	X	estrofes <i>pares</i> (II e IV)
estrofes <i>exteriores</i> (I e V)	X	estrofes <i>interiores</i> (II, III e IV)
estrofe <i>central</i> (III)	X / =	estrofes <i>anteriores</i> à central (I e II)
estrofe <i>central</i> (III)	X / =	estrofes <i>posteriores</i> à central (IV e V)
estrofes <i>anteriores</i> à central (I e II)	X / =	estrofes <i>posteriores</i> à central (IV e V)

Atenhamo-nos, aqui, para efeitos de ilustração, à oposição identificada por Jakobson entre as estrofes ímpares e as pares do ponto de vista de suas formas pronominais. Cada uma das três estrofes ímpares, observa Jakobson (1990b:240), comporta uma referência à primeira pessoa, contabilizando-se, aí, quatro pronomes de primeira pessoa: um substantivo, na estrofe I (“Il nous verse un jour...”), e três adjetivos, nas estrofes III (“... au fond de nos cerveaux”) e V (“Défilent lentement dans mon âme”; “Sur mon crâne”), ao passo que as duas estrofes pares são completamente desprovidas de tais pronomes. Aos quatro pronomes de primeira pessoa nas estrofes ímpares, opõem-se, nessas mesmas estrofes, quatro pronomes de terceira pessoa: novamente, um substantivo, na estrofe I (Il nous verse un jour...), e três adjetivos, nas estrofes III (“... ses immenses traînées”; “Vient tendre ses filets...”) e V (“... son drapeau noir”). Dos quatro pronomes de primeira pessoa, dois estão no plural (*nous* e *nos*) e dois no singular (*mon* e *mon*); também dos quatro pronomes de terceira pessoa, dois estão no plural (*ses* e *ses*) e dois no singular (*il* e *son*). Dos dois pronomes “*mon*” na estrofe V, o primeiro se refere a um substantivo feminino (*âme*) e o segundo a um substantivo masculino (*crâne*); também dos dois pronomes “*ses*” na estrofe III, o primeiro se refere a um substantivo feminino (*traînées*) e o segundo a um substantivo masculino (*filets*).

¹²¹ “X” significa relação de oposição, “X / =” significa relação de contraste e de similitude.

Isso nos dá uma amostra clara do tipo de relação explorada por Jakobson em suas análises em geral, e nessa, em particular. “Distinguimos neste poema, como em ‘*Les chats*’, soneto do mesmo volume, várias divisões do texto que são perfeitamente nítidas, tanto do ponto de vista gramatical quanto do das relações semânticas entre as diversas partes do poema”, concluiria Jakobson (1990b:251) a propósito. À luz de leituras diversas, contudo, as divisões e relações distinguidas pelo autor não pareceriam tão “perfeitamente nítidas” como ele diz.

Já mencionamos a crítica de Riffaterre à análise de “*Les chats*” por Jakobson e Lévi-Strauss. Para Riffaterre, os autores pecam pelo fato de nem todas as divisões e relações por eles descritas poderem ser percebidas pelos leitores em geral. “O método dos autores baseia-se no postulado segundo o qual todo sistema estrutural por eles destacado no poema é, por isso mesmo, uma estrutura poética”, explica Riffaterre (1973b:291). “Não se poderá supor, pelo contrário”, indaga-se o autor, “que o poema contém certas estruturas sem importância para sua função e efeito como obra literária, e que a lingüística estrutural é talvez incapaz de distinguir essas estruturas não marcadas das estruturas literariamente ativas?” E ainda: “Inversamente, utilizando um processo inadequado para a especificidade da linguagem poética, será que não se desprezam estruturas exclusivamente poéticas?”

Um tal questionamento tenderia a não ter nenhum efeito por dois motivos básicos: (i) Riffaterre, ele próprio, não dispunha de nenhum *método* propriamente dito que pudesse, então, desbancar o método estrutural na descrição da linguagem poética: tomava, antes, a si mesmo, como já dissemos, como o “arquileitor” de suas análises; (ii) a imperceptibilidade das relações estruturais de um poema para o leitor comum era já prevista, como vimos, pela própria teoria poética jakobsoniana: o fato de não serem elas, em sua maioria, discerníveis conscientemente por nenhum leitor comum não quer dizer que não atuem, de modo tácito porém inequívoco, no processo de percepção poética enquanto tal.

Um outro questionamento ao método estrutural, dessa vez não mais à sua suposta limitação frente ao objeto de análise, mas a seu próprio estatuto como *método*, afigurar-se-ia bem mais contundente e difícil de contestar. Foi o que fez, por exemplo, e de maneira decisiva, um autor como Culler.

Voltando-se à análise jakobsoniana do “*Spleen*” de Baudelaire, mais exatamente à passagem que acima apresentamos, referente à distribuição das formas pronominais no poema, Culler (1975:59) especifica que uma lista completa por estrofes seria a seguinte: estrofe I: *Il, nous*; estrofe II: *s’, son, se*; estrofe III: *ses, ses, nos*; estrofe IV: *se, qui*; estrofe V: *mon, mon, son*. “A simetria não é óbvia, embora, é claro, alguém possa dizer que a primeira e a quarta estrofes estão ligadas entre si e separam-se do restante pelo fato de conterem, cada uma delas, duas formas pronominais, e as outras conterem três”, observa Culler (1975:59). “Mas Jakobson prefere tipos mais simétricos de organização”, prossegue o autor, “e argumenta, ao invés, que as estrofes ímpares opõem-se às pares em virtude do fato que apenas as primeiras contêm pronomes de primeira pessoa”. No entanto, replica Culler, poder-se-ia facilmente encontrar outros padrões pronominais no poema, tais como: (a) a estrofe central (III) opõem-se às demais por conter pronomes adjetivos plurais (*ses, ses, nos*) ao passo que as outras não contêm nenhum; (b) as estrofes III e V, que não contêm pronomes propriamente ditos, mas apenas pronomes adjetivos (possessivos), contrastam com as estrofes I, II e IV, que contêm pronomes pessoais comuns. “Mas Jakobson não cita nenhum desses contrastes uma vez que está acima de tudo interessado pela simetria do ímpar contra o par”, ressalta Culler (1975:59).

Outro alvo da crítica de Culler é a passagem em que Jakobson (1990b:247) toma os dois versos centrais do poema – “*D’une vaste prison imite les barreaux/Et qu’un peuple muet d’infâmes araignées*” – como distintos de todos os demais pela ausência nos mesmos de qualquer “classe gramatical transitória”, ou seja, de qualquer forma verbal sem flexão pessoal ou de qualquer adjetivo adverbializado sem expressão de número. Jakobson (1990b:247) atenta, assim, para a presença, na primeira metade do poema, de cinco participios ativos: *gémissant* e *embrassant*, na estrofe I; *battant* e *cognant*, na estrofe II; *étalant*, na estrofe III, e, na segunda metade do poema, de um par de infinitivos: *tendre* e *geindre*, nas estrofes III e IV, respectivamente; seguidos de dois advérbios: *opiniâtement* e *lentement*, nas estrofes IV e V, respectivamente; além de dois participios passivos: *vaincu* e *incliné*, na estrofe III – “enquanto os dois versos medianos”, declara o autor, “são desprovidos de qualquer forma transitória”. “Esse é um argumento extremamente curioso”, retruca Culler (1975:61), “pela simples razão de que as duas primeiras linhas da segunda estrofe e as três primeiras linhas da quarta estrofe

também são desprovidas de formas transitórias – logo, esse critério não basta para distinguir os dois versos centrais do resto do poema”.

Explorando esse tipo de inconsistência metodológica, Culler (1975:56) seria levado a concluir que quando quer que se empreenda uma análise distribucional de um texto, como aquela a que procede Jakobson, “adentra-se um domínio de extraordinária liberdade, onde a gramática, embora explícita, não mais provê um método determinado”, podendo-se assim produzir categorias distribucionais ao infinito. “Pode-se, por exemplo, começar pelo estudo da distribuição dos substantivos, e distinguir entre aqueles que são objetos de verbos e aqueles que são sujeitos”, ilustra Culler (1975:57). “Indo um passo além”, prossegue o autor, “pode-se distinguir entre aqueles que são objetos de verbos no singular e aqueles que são objetos de verbos no plural, e pode-se então subdividir cada uma dessas classes de acordo com o tempo dos verbos”. Em suma: “Esse processo de diferenciação progressiva pode produzir um número quase ilimitado de classes distribucionais, e, então, se se deseja descobrir um padrão de simetria num texto, pode-se sempre produzir alguma classe cujos membros serão apropriadamente arranjados”. (Culler, 1975:57). Nesse sentido, contesta-se “que a análise lingüística possibilite identificar, como um traço distintivo do uso poético da linguagem, os modos pelos quais estrofes ou acoplamentos são ligados pela distribuição de unidades gramaticais”. (Culler, 1975:58).

Assim sendo, a configuração estrutural descrita por Jakobson em relação ao “*Spleen*” de Baudelaire não teria o caráter de objetividade e invariância que ele gostaria de lhe atribuir, não podendo, pois, ser tomada como subjacente a toda e qualquer leitura do poema em questão; o que tornaria temerária, além do mais, a própria afirmação do paralelismo gramatical *à la* Jakobson como traço distintivo da linguagem poética. A situação pareceria piorar ao constatar-se, com Culler (1975:63), que “usando os métodos analíticos de Jakobson pode-se encontrar as mesmas simetrias de ímpar e par, externo e interno, anterior e posterior numa dada peça de prosa” – como, por exemplo, a página de abertura do “*Postscriptum*” de Jakobson a seu *Questions de Poétique*, análise essa a que procede o próprio Culler na seqüência de sua crítica ao programa poético jakobsoniano. Conclusão: “repetição de constituintes similares pode ser observada em qualquer texto, e então não pode, em si mesma, servir como traço distintivo da função poética”. (Culler, 1975:66).

Tempo depois, o próprio Jakobson responderia a Culler, focando sua tréplica sobre a questão da distribuição das formas pronominais no poema de Baudelaire. “Culler não compreendia por que eu insistia precisamente na oposição das formas da primeira pessoa e as da terceira, em vez de contar os pronomes em geral, supondo, absurdamente, que eu procurava mostrar acima de qualquer coisa a simetria do par face ao ímpar”, declara Jakobson (1985:17). “É evidente que ele não sabe, ou não quer saber, que a oposição entre a categoria do sujeito falante e as formas da terceira pessoa, que é, lingüísticamente, a pessoa ‘zero’, não-marcada, tem importância capital entre todas as que organizam o conjunto das categorias gramaticais”, defende-se o autor; e reafirmando seu ponto de vista, lembra, ainda, que “referindo-se à distribuição limitada das formas de primeira pessoa, pode-se determinar com facilidade a repartição das formas pronominais da terceira pessoa, como também todo o conjunto das particularidades gramaticais das estrofes pares, e ainda a composição semântica de todo o poema”.

Na seqüência, Jakobson (1985:118-119) retoma, resumidamente, sua própria análise das formas pronominais do poema, por meio da citação sucessiva de tudo aquilo que, a esse respeito, Culler “não observou”, “tampouco observou”, “não levou em consideração”, “nem mesmo discerniu”, “esqueceu”, “calou”. Jakobson só não explica em que medida tudo aquilo que Culler efetivamente *observou, levou em consideração e discerniu* quanto às relações gramaticais do poema seria despropositado ou abertamente equivocado, em que medida, enfim, a leitura de Culler seria *falsa*, ao passo que a sua própria leitura seria a única verdadeira – com isso, permanece o problema da inespecificidade do que é ressaltado por Jakobson para a definição seja da estrutura do poema de Baudelaire, em particular, seja da estrutura poética, em geral.

É claro que, como último recurso, poder-se-ia lançar mão da boa e velha menção à intenção do autor: “Não se consegue explicar por que os críticos-divulgadores insistem em negligenciar as figuras gramaticais nos versos de Baudelaire”, declara Jakobson (1985:119), “quando o próprio poeta nunca deixou de recordar a ‘feitiçaria evocatória’ da estrutura gramatical, a força expressiva das categorias e a pertinência poética de fatores tão evidentes quanto a ‘regularidade e a simetria’”. O que não se consegue entender, na verdade – diríamos, por nossa vez – é por que Jakobson, que define a literariedade em termos da experiência ensinada no receptor pela linguagem em função

poética, prefere privilegiar, em caso de litígio, uma pretensa intenção unívoca do autor – a qual sintomaticamente coincide com sua própria leitura – em detrimento da variedade efetiva das leituras desse ou daquele poema.

Pensando bem, essa já era a postura explícita de um Chklovski, em 1917, ao reconhecer, como vimos, ser o caráter estético de um objeto *o resultado de nossa maneira de perceber*, e ainda assim delimitar, para fins de investigação, como objeto estético, apenas aquele criado através de procedimentos particulares *cujo objetivo é assegurar uma percepção estética* – e isso, mesmo que essa percepção não venha a ocorrer, ou, em geral, ocorra de formas variadas e imprevistas, permanecendo, enquanto projeto unívoco, restrita àquele que a postula como tal.

“O que constitui a poesia, ou melhor ainda, o que a torna possível não é a quantidade dos procedimentos, mas a sua sintonia com o texto, reveladora das figuras e estruturas latentes ou potenciais”, diria Stempel (2002:438) a respeito. “Mas ela só permite isso porque a recepção por parte do leitor ou do ouvinte está, em geral, orientada para esse tipo de percepção, i. e., para o estético. Em suma, é esse modo de percepção, e não a função poética, que determina que a mensagem, como Jakobson a apresentara em 1960, se torne ambivalente”, reconheceria o autor (Stempel, 2002:439). Ao passo que essa “orientação para o estético” de que fala Stempel nem é auto-evidente nem se encontra garantida de antemão, o mesmo se diria da leitura da poesia *como poesia*. Assim: “Toda arte pode também ser recebida ‘praticamente’, mas, neste caso, não como manifestação estética”. (Stempel, 2002:453). Ou ainda: “Uma leitura ‘prática’ cai no vazio, o que não significa que ela não seja permitida de modo geral”. (Stempel, 2002:442).

Uma tal postura, pela qual um autor como Stempel reconhece a multiplicidade de leituras, ainda que se dê o direito de reclamar uma delas como superior, à qual chama então “estética”, tem o mérito, ao explicitar sua opção pela *normatividade* – *preconiza-se*, deliberadamente, uma dada leitura, entre outras, como superior e recomendável –, de tornar patente algo que permanecera tácito em autores como Chklovski e Jakobson. Jakobson, na verdade, o denegaria até o fim, reafirmando, contra seus impenitentes contraditores, à guisa de uma inabalável profissão de fé, a inexorável onipresença do código fixo:

Todas as línguas são fundadas num sistema de categorias gramaticais, e as significações dessas categorias caracterizam-se pelo fato de serem elas

obrigatórias para os sujeitos falantes [...]. A rede de categorias gramaticais determina toda a configuração de nosso discurso, e as características dessa rede, que permanecem na sombra em nossa linguagem habitual, tornam-se, na poesia, infinitamente mais expressivas e importantes, como aliás o mostra de modo ostensivo o paralelismo gramatical. [...] Eis os motivos que me incitaram a estudar longamente a poesia da gramática e a gramática da poesia, e essas pesquisas, à medida que progrediam, iluminavam as questões de poesia e gramática que haviam permanecido obscuras. (Jakobson, 1985: 119).

Uma das questões que tenderia a permanecer obscura, contudo, pela qual o próprio Jakobson reconheceria, aliás, uma fenda em seu edifício teórico, é a questão da prosa/narrativa literária. Vimos que, desde o início, os formalistas procuraram englobar sob o termo literariedade tanto a poesia quanto a prosa literária, buscando determinar características gerais que fossem comuns às duas espécies, indistintamente: apenas isso justificaria, afinal de contas, a alcunha de *teoria geral* das obras literárias. Ainda que tenha inegavelmente preterido a prosa literária, quase que completamente, em favor da poesia, um autor como Jakobson não deixou de sustentar, ao longo de sua obra, pretensões de universalidade também nesse sentido específico. Ele próprio atentaria, entretanto, para as dificuldades impostas a seu princípio do paralelismo gramatical pelo que Hopkins chamou de “composição não-versificada”, isto é: “a variedade prosaica da arte verbal”, na qual “os paralelismos não são tão marcados ou tão estritamente regulares quanto o ‘paralelismo contínuo’ e em que não existe nenhuma figura de som dominante”. (Jakobson, 1975b:156).

Haveria, na verdade, para o autor, uma diferença hierárquica importante entre o paralelismo do verso e o da prosa: (i) “Na poesia, é precisamente o verso que dita a própria estrutura do paralelismo”, explica Jakobson (1985:105-106): “a estrutura prosódica do verso em seu conjunto, a unidade melódica e a repetição da linha e das partes métricas que a compõem, sugerem que os elementos da semântica gramatical e lexical se distribuam segundo paralelas; e, inevitavelmente, o som predomina sobre a significação”; (ii) “Na prosa, pelo contrário, são as unidades semânticas, de diferente capacidade, que primeiramente organizam as estruturas paralelas”, pondera o autor; “nesse caso, o paralelismo de unidades ligadas por similaridade, contraste ou contigüidade influi ativamente na composição da intriga, na caracterização dos sujeitos e objetos da ação, na enfiada dos temas da narração”.

Segundo Jakobson (1985:106), a prosa literária ocupa, em suma, “um lugar intermediário entre a poesia enquanto tal e a língua de comunicação comum”, sendo preciso enfatizar “que é incomparavelmente mais difícil analisar un fenômeno intermediário, de transição, do que estudar fenômenos extremos”, o que não significaria, é certo, “que seja preciso recusar o estudo das propriedades estruturais da narração em prosa”: trata-se, na verdade, “de requintar os métodos e de nunca perder de vista que não existe prosa literária única, mas apenas uma série de graus que a aproximam de um dos extremos citados, afastando-a do outro”.

A esse respeito, declararia Jakobson em “Linguistics and Poetics” que “a monografia pioneira de Propp acerca da estrutura dos contos de fada mostra-nos como uma abordagem sintática conseqüente pode-nos prestar ajuda decisiva, mesmo no classificar os enredos tradicionais e no determinar as leis intrigantes que subjazem à sua composição e seleção” – referia-se, é claro, à célebre *Morfologia do conto maravilhoso* (1928) –, acrescentando que “os novos estudos de Lévi-Strauss revelam uma abordagem muito mais profunda, mas essencialmente parecida, do mesmo problema de construção”. (Jakobson, 1975b:156). Lançava-se, com isso, a ponte entre a “poética da poesia” jakobsoniana e a moderna *narratologia* estrutural, desenvolvida, como se sabe, ao longo dos anos 1960 e 1970, na esteira dos referidos estudos de Vladimir Propp e Claude Lévi-Strauss.

3.3.7. Rumo à narratologia: Propp

3.3.7.1. Papel análogo ao de “Linguistics and Poetics” de Jakobson em relação à poesia foi desempenhado pelo célebre número 8 da revista *Communications* (Paris, 1966)¹²² em relação à narrativa: nele “explicitamente se formula a possibilidade de se concretizar a análise de textos narrativos em termos estruturais”. (Reis, 1981:276). No ensaio de abertura do volume, intitulado “Introdução à análise estrutural da narrativa”, Barthes delineia tanto um balanço geral do pensamento que teria possibilitado o encarar-se a narrativa em termos estruturais, e que se encontraria, portanto, na base da moderna narratologia como “área de reflexão teórico-metodológica autônoma, centrada na narrativa como modo de representação literária e não-literária” (Reis & Lopes, 1998:

¹²² Cf. Barthes et al. (1976).

285), quanto uma tentativa de síntese dos principais programas narratológicos então em desenvolvimento na França, sobretudo os de Bremond, Greimas e Todorov.

“Diante da infinidade de narrativas, da multiplicidade de pontos de vista pelos quais se pode abordá-las (histórico, psicológico, sociológico, etnológico, estético, etc.)”, explicava Barthes (1976b:20) em relação ao primeiro ponto, “o analista encontra-se quase na mesma situação que Saussure, posto diante do heteróclito da linguagem e procurando retirar da anarquia aparente das mensagens um princípio de classificação e um foco de descrição”. Assim:

[...] os formalistas russos, Propp, Lévi-Strauss ensinaram-nos a resolver o dilema seguinte: ou bem a narrativa é uma simples acumulação de acontecimentos, caso em que só se pode falar dela referindo-se à arte, ao talento ou ao gênio do narrador (do autor) – todas formas míticas do acaso –, ou então possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise, mesmo que seja necessária alguma paciência para explicitá-la; pois há um abismo entre a mais complexa aleatória e a mais simples combinatória, e ninguém pode combinar (produzir) uma narrativa, sem se referir a um sistema implícito de unidades e regras. (Barthes, 1976b:20-21).

Consolidara-se, como vimos, no âmbito do formalismo russo, sobretudo a partir de Chklovski, a dicotomia conceitual, crucial para o moderno estudo da narrativa, entre a “intriga” [*siujét*], ou os elementos de *construção* da narrativa, e a “fábula”, ou os elementos que formam o seu *material* – dicotomia essa a ser retomada, mais tarde, sob designações diversas como *discurso/história* ou *história/narrativa*. A demanda narratológica pelo que seria *invariável* em meio às narrativas diversas, pela *narratividade* geral, por assim dizer, incidiria antes sobre o campo da composição ou construção narrativa, naquilo que ele teria de regular e sistemático, do que sobre campo do material ou assunto, naquilo que ele teria de irregular e assistemático.

Em 1928, publicara-se, em Leningrado, a obra que instauraria um verdadeiro legado nesse sentido: a *Morfológuia skázki* de Propp, cuja divulgação massiva no Ocidente só se daria trinta anos mais tarde, com a sua tradução para o inglês como *Morphology of the folktale* (1958).¹²³ Ressentindo-se da orientação eminentemente historicista da maioria dos estudos até então votados ao conto maravilhoso, Propp (2006:16) ressaltava que “enquanto se descrevem os minerais, as plantas, os animais (e se descrevem e classificam justamente de acordo com a sua construção), enquanto já

¹²³ A primeira edição brasileira da *Morfologia do conto maravilhoso* é de 1984; citaremos, aqui, a recém-lançada segunda edição, totalmente revista (Propp, 2006).

está descrita toda uma série de gêneros literários (a fábula, a ode, o drama, etc.), o conto maravilhoso continua a ser estudado sem essa descrição”. Ao que acrescentava: “Chklovski demonstrou a que absurdo pode chegar o estudo genético do conto maravilhoso, caso não nos detivermos em suas formas”.

Propp procuraria delinear, assim, justamente uma *morfologia* no sentido de um estudo sistemático das *formas* do conto maravilhoso: “no âmbito do conto popular, folclórico, o estudo das formas e o estabelecimento das leis que regem sua disposição são possíveis com a mesma precisão da morfologia das formações orgânicas”. (Propp, 2006:1). Seria preciso ressaltar, contudo, com Meletinski (2006:157), que “para Propp a morfologia não constituía um fim em si mesmo”, não excluindo, enquanto tal, o estudo *histórico* do conto maravilhoso, antes, na verdade, preparando-o. “É evidente que, antes de elucidar a questão da *origem do conto maravilhoso*, deve-se saber em primeiro lugar *o que é conto*”, decretaria, nesse sentido, Propp (2006:7).

Uma resposta científica a essa questão só poderia incidir sobre o modo de organização subjacente aos contos maravilhosos em sua totalidade, à guisa de uma *gramática* do conto maravilhoso. “Pode-se falar da vida de uma língua sem saber nada das partes do discurso, isto é, de certos grupos de palavras colocados segundo as leis de suas transformações?”, indagava-se Propp (2006:18), alimentando a analogia gramatical. “Uma língua viva é um fato concreto”, prosseguia o autor, “a gramática seu suporte abstrato. Tais substratos se encontram na base de numerosos fenômenos da existência, e justamente sobre eles é que se concentra a atenção da ciência. Nenhum fato concreto pode ser esclarecido sem que se estudem antes estas bases abstratas”.

A tomar a morfologia visada como “uma descrição do conto maravilhoso segundo as partes que o constituem, e as relações destas partes entre si e com o conjunto” (Propp, 2006:20) seria preciso, antes de mais nada, isolar e comparar as partes constituintes dos contos maravilhosos, ou, antes, dos contos integrantes de um dado *corpus* previamente selecionado – Propp escolhe os contos de 300 a 749 do índice organizado por Anti Aarne, traduzido e reeditado em várias ocasiões. À guisa de ilustração, Propp (2006:20-21) seleciona os seguintes casos do referido *corpus*:

- (1) O rei dá uma águia ao destemido. A águia o leva para outro reino;
- (2) O velho dá um cavalo a Sutchenko. O cavalo o leva para outro reino;
- (3) O feiticeiro dá a Ivan um barquinho. O barquinho o leva para outro reino;

(4) A filha do czar dá a Ivan um anel. Moços que surgem do anel levam Ivan para outro reino.

Propp (2006:21) aí distingue *grandezas variáveis*: “o que muda são os nomes (e, com eles, os atributos) dos personagens”, e *grandezas constantes*: “o que não muda são as suas ações, ou *funções*”. Posto que o conto maravilhoso “atribui freqüentemente ações iguais a personagens diferentes”, poder-se-ia estudá-los “a partir das funções das personagens”. Tomando, assim, a *função* – “procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (Propp, 2006:22) – como a parte constitutiva básica do conto maravilhoso, Propp formularia ainda as teses de que o número dessas funções é limitado, de que a seqüência dessas funções é sempre idêntica, e de que todos os contos maravilhosos são monotípicos quanto à construção.

Propp (2006:26-62) distingue, em seu estudo, um total de 31 funções que representariam a base morfológica dos contos maravilhosos em geral. São elas:

1. Afastamento	Um dos membros da família sai de casa.
2. Proibição	Impõe-se ao herói uma proibição.
3. Transgressão	A proibição é transgredida.
4. Interrogatório	O antagonista procura obter uma informação.
5. Informação	O antagonista recebe informações sobre sua vítima.
6. Ardil	O antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens.
7. Cumplicidade	A vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo.
8. Dano	O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família.
8A. Carência	Falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo.
9. Mediação	É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir.
10. Início da reação	O herói-buscador aceita ou decide reagir.
11. Partida	O herói deixa a casa.
12. Primeira função do doador	O herói é submetido a uma prova; a um questionário; a um ataque, etc., que o preparam para receber um meio ou um auxiliar mágico.
13. Reação do herói	O herói reage diante das ações do futuro doador.
14. Recepção do meio mágico	O meio mágico passa às mãos do herói.
15. Deslocamento no espaço	O herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura;
16. Combate	O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto.
17. Marca, estigma	O herói é marcado.
18. Vitória	O antagonista é vencido.

19. Reparação do dano/carência	O dano inicial ou a carência são reparados.
20. Regresso	Regresso do herói.
21. Perseguição	O herói sofre perseguição.
22. Salvamento	O herói é salvo da perseguição.
23. Chegada incógnito	O herói chega incógnito à sua casa ou a outro país.
24. Pretensões infundadas	Um falso herói apresenta pretensões infundadas.
25. Tarefa difícil	É proposta ao herói uma tarefa difícil.
26. Realização	A tarefa é realizada.
27. Reconhecimento	O herói é reconhecido.
28. Desmascaramento	O falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado.
29. Transfiguração	O herói recebe nova aparência.
30. Castigo, punição	O inimigo é castigado.
31. Casamento	O herói se casa e sobe ao trono.

Propp (2006:61) observa que um número bem grande de funções agrupa-se em parselhas, estruturas binárias como: proibição-transgressão; interrogatório-informação; combate-vitória; perseguição-salvamento, etc. “Da perspectiva estrutural, a descoberta realizada por V. I. Propp do caráter emparelhado (binário) da maioria das funções [...] tem uma importância excepcional”, afirma Meletinski (2006:162), que pensava, então, sobretudo na possibilidade de, por meio da análise das parselhas em contos diversos, estabelecer-se uma tipologia de subgrupos no interior da espécie *conto maravilhoso*. Lembrar-se-ia, além do mais, não ser gratuito que o próprio Jakobson, ao ponderar, como vimos, sobre a dificuldade imposta à investigação poética pela “composição não-versificada”, ou seja, pela prosa literária, declarasse ser preferível começar pelo estudo da “prosa folclórica”, justo pelo que ela teria de proximidade com a poesia: “devemos adotar como objetivo imediato a determinação da especificidade da prosa folclórica, bem mais estável e transparente quando comparada com a prosa literária, individual, com sua profunda diversidade de estilos. Quanto mais a prosa individual se aproximar do folclore, tanto mais os paralelismos predominarão”. (Jakobson, 1985:106).

Para além das constituintes fundamentais que são as funções, Propp distinguiria categorias menores do conto maravilhoso como os elementos de ligação ou união das funções, motivações, formas de entrada em cena das personagens, elementos atributivos ou acessórios, categorias essas que, juntamente com as funções, “não só determinam a construção do conto, como também o conto em sua totalidade”. (Propp, 2006:94).

Partindo, como vimos, de uma delimitação puramente heurística do conto maravilhoso, cujos exemplares estariam compreendidos entre os números 300 e 749 do índice de Aarne, Propp chega, por fim, ao cabo de uma análise comparativa desses contos, à seguinte definição morfológica do conto maravilhoso: “todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano ou uma carência e passando por funções intermediárias, termina com o casamento ou outras funções utilizadas como desenlace”. (Propp, 2006: 90).

Paralelamente a essa definição principal, entrever-se-ia, ainda, uma definição secundária do conto maravilhoso, complementar à primeira, pautada, enquanto tal, pela divisão funcional do conto naquilo que Propp (2006:77) chama *esferas da ação*: “numerosas funções se agrupam logicamente segundo determinadas *esferas*. Estas *esferas* correspondem, *grosso modo*, aos personagens que realizam as funções. São as esferas da ação”. Seriam sete tais esferas:

ESFERA:	Compreende as seguintes funções:
1. do <i>Antagonista</i>	dano, combate e outras formas de luta contra o herói, perseguição.
2. do <i>Doador</i>	preparação da transmissão do objeto mágico, fornecimento do mesmo.
3. do <i>Auxiliar</i>	deslocamento do herói, reparação do dano/carência, salvamento, resolução de tarefas difíceis, transfiguração.
4. da <i>Princesa e seu pai</i>	proposição de tarefas difíceis, estigma, desmascaramento, reconhecimento, castigo, casamento.
5. do <i>Mandante</i>	envio do herói.
6. do <i>Herói</i>	partida, reação, casamento.
7. do <i>Falso herói</i>	partida, reação (negativa), pretensões enganosas.

Delineia-se, assim, para além da definição principal: (i) o conto maravilhoso como “uma narrativa construída de acordo com a sucessão ordenada das funções citadas” (Propp, 2006:97), uma segunda definição, complementar: (ii) o conto maravilhoso como uma narrativa submetida “a um esquema com sete personagens” (Propp, 2006:98), a saber: o herói, o antagonista, o doador, o auxiliar, a princesa e seu pai, o mandante, o falso herói. “Deste modo”, conclui Meletinski (2006:161) a respeito, “Propp elaborou dois modelos estruturais: o primeiro, mais detalhado (a sucessão temporal das ações), e o segundo (os personagens), de forma mais sucinta”.

Propp arremata seu estudo com uma citação de Vesselovski, na qual este autor, colocando-se a pergunta sobre a plausibilidade de se falar, em relação ao estudo dos

contos folclóricos, em “esquemas típicos” transmitidos como *fórmulas fixas*, responde o seguinte:

A literatura narrativa contemporânea, com sua complexidade de enredos e representação fotográfica da realidade, parece descartar a possibilidade dessa pergunta; mas quando ela estiver diante dos olhos das gerações futuras, numa perspectiva tão longínqua quanto para nós a Antiguidade, da Pré-história à Idade Média, quando a síntese do tempo, esse grande simplificador, tiver passado sobre a complexidade dos fenômenos, reduzindo-os ao tamanho de um ponto que se perde na imensidão, suas linhas se fundirão com aquelas que nós descobrimos agora, ao olharmos para trás contemplando aquela longínqua criação poética – e os fenômenos do esquematismo e da repetição irão se impor em toda a sua grandeza. (Vesselovski *apud* Propp, 2006:116).

Não seria preciso esperar tanto tempo assim, como hoje o sabemos, para que a moderna narratologia viesse a estender sua visada estruturalista inclusive à “literatura narrativa contemporânea” de que fala Vesselovski, no intuito de divisar-lhe o esquematismo subjacente; nesse sentido, a referida citação, erigida, enquanto tal, como conclusão da obra pioneira de Propp, adquiriria, mesmo, uma dimensão profética. Seja como for, seria preciso considerar, ainda, na cadeia que parece levar das primeiras incursões formalistas na análise da narrativa à narratologia estrutural propriamente dita elaborada nos anos 1960/1970, um outro elo decisivo: o da mitologia estrutural desenvolvida na década de 1950 por Claude Lévi-Strauss.

3.3.8. Rumo à narratologia: Lévi-Strauss

3.3.8.1. O livro de Propp aguardaria três décadas, como já dissemos, até que se visse amplamente divulgado no Ocidente por obra de uma tradução americana, publicada em 1958. Em 1960, Lévi-Strauss, cujas informações prévias sobre o original russo atinham-se, ao que tudo indica, ao que eventualmente lhe dissera a respeito seu amigo Jakobson, publica, então, um artigo intitulado “A estrutura e a forma: reflexões sobre uma obra de Vladimir Propp”, no qual, tomando por base a referida tradução americana, faz uma análise das convergências e divergências entre o método morfológico proppiano e o seu próprio método de análise estrutural, que viera desenvolvendo ao longo da década precedente.

Feito um resumo geral da *Morfologia*, Lévi-Strauss (2006:213) afirma chamar a atenção sobretudo o vigor com que o livro se antecipa aos desenvolvimentos ulteriores da análise estrutural. “Aqueles que, dentre nós, abordaram a análise estrutural da literatura oral por volta de 1950, sem conhecimento direto da tentativa de Propp um

quarto de século antes”, declara o autor, “encontrarão, com surpresa, em seus escritos, fórmulas, às vezes frases inteiras da obra proppiana, que, entretanto, sabem não haver copiado”. Dos exemplos então aventados, Lévi-Strauss (2006:213) destaca “a hipótese fundamental de que existe, estritamente falando, um único conto, e que o conjunto dos contos conhecidos deve ser tratado como ‘uma série de variantes’ relativamente a um tipo único”. Essa e outras seriam “intuições cuja penetração e caráter profético causam admiração e que fazem de Propp merecedor da devoção de todos aqueles que foram, inicialmente, seus continuadores sem o saber”. (Lévi-Strauss, 2006:213).

Dito isso, Lévi-Strauss (2006:214) é levado a “formular certas reservas e a apresentar algumas objeções” à obra de Propp. O primeiro questionamento é justamente “sobre as razões que incitaram Propp a escolher os contos populares, ou uma certa categoria de contos, para experimentar seu método”, e não o *mito* (Lévi-Strauss, 2006: 214), apesar de reconhecer que, de um ponto de vista histórico, “o conto maravilhoso, em sua base morfológica, é um *mito*”. (Propp, 2006:88). Dizemos *justamente* porque a determinação da indistinção entre conto popular e mito é crucial para o desenvolvimento de toda a argumentação a ser encetada na seqüência por Lévi-Strauss: é com base nessa indistinção que o antropólogo francês se permitirá criticar o método proppiano de análise dos *contos* à luz de seu próprio método de análise dos *mitos*.

Lévi-Strauss (2006:216) tende a tomar, assim, por contingentes as razões que teriam levado Propp a preterir os mitos em favor dos contos: o fato de ele não ser etnólogo e não dispor de material mitológico para análise, ou de ter escolhido se engajar num campo de investigação em que havia abundância de estudos precedentes sobre os quais se apoiar: o dos contos populares russos; seja como for, o antropólogo francês não deixa de notar a recalitrância, em Propp, de uma incompreensão das “verdadeiras relações entre mito e conto”. Assim: “Se ele tem o grande mérito de ver neles espécies de um mesmo gênero, permanece, contudo, fiel à prioridade histórica do primeiro sobre o segundo”. (Lévi-Strauss, 2006:216).

Uma tal “fidelidade” desempenhava, com efeito, na economia geral do pensamento proppiano, uma função bem estabelecida: a de responder pela *gênese* ou *origem* da estrutura morfológica obtida por Propp em sua análise sincrônica dos contos maravilhosos – e é nessa perspectiva que se haverá de declarar não apenas que o mito precede o conto, mas que o conto *deriva* seja do mito: “lembremo-nos de que toda uma

série de mitos dos mais antigos deixa entrever uma construção similar [à dos contos]”, sendo “ao que parece, a fonte que deu origem ao conto” (Propp, 2006:99), seja da religião: “O conto deverá ser estudado igualmente em sua relação com as representações religiosas” (Propp, 2006:88); “é bem possível que exista um elo, regido por leis, entre as formas arcaicas dos costumes e a religião por um lado, e, por outro lado, entre a religião e os contos. E determinados costumes morrem, e morre a religião, e seu conteúdo se transforma em conto”. (Propp, 2006:106).¹²⁴

“Um etnólogo desconfiará de tal interpretação”, pondera Lévi-Strauss (2006:216) a respeito, “pois bem sabe que, atualmente, mitos e contos existem lado a lado: um gênero não pode assim ser considerado como sobrevivência de outro, a não ser que se postule apenas que os contos preservam a lembrança de antigos mitos, caídos em desuso”. Ao que replica, em seguida: “Mas, além de a proposição ser freqüentemente indemonstrável (pois ignoramos tudo ou quase tudo sobre antigas crenças dos povos que estudamos...), a experiência etnográfica corrente deixa pensar que, ao contrário, mito e conto exploram uma substância comum”. Em suma: “Sua relação não é a de anterior a posterior, de primitivo a derivado. É antes uma relação de complementaridade. Os contos são mitos em miniatura, onde as mesmas oposições estão transpostas em pequena escala”. (Lévi-Strauss, 2006:217).

Propp fora levado a reafirmar precedência do mito sobre o conto impelido, como vimos, pela necessidade de fornecer uma *explicação histórica* para o estado de coisas delineado na *Morfologia*. Lévi-Strauss (2006:217) não deixa de notar a contradição inerente a esse aspecto do programa proppiano: “Propp se mostra dividido entre sua visão formalista e a obsessão das explicações históricas”. O paradoxo se traduz, nesse caso, pelo fato de Propp ir buscar na história algo de *essencial* que sua análise morfológica havia deliberadamente colocado em suspenso, mas algo pelo que, em

¹²⁴ Em artigo publicado no mesmo da *Morfologia*, dedicado ao problema das “transformações” dos enredos nos contos, Propp acentuará a tese da dependência genética do conto folclórico em relação à religião antiga, lembrando, por exemplo, que “o Dragão que se encontra nas religiões e nos contos veio sem dúvida das primeiras”. (Propp, 1971:249). Com base nesse parâmetro, Propp esboça a distinção entre a *forma fundamental* de um conto, a mais próxima possível da suposta origem religiosa, e as *formas derivadas*, afastadas em maior ou menor grau daquela origem. Assim, na comparação das três seguintes formas: (i) *O Dragão rapta a filha do rei*; (ii) *O Dragão tortura a filha do rei*; (iii) *O Dragão exige a filha do rei*, as três desempenhando a função de *uma ação hostil inicial*, Propp (1971:264) sugere que a primeira seja a fundamental com base na informação de que “o antigo Egito conhecia uma representação da morte que é o rapto da alma pelo Dragão”. Propp aprofundaria, nos anos subsequentes, o estudo das raízes históricas do conto maravilhoso que não pôde levar a cabo na *Morfologia*, publicando em livro, em 1946, a síntese de suas conclusões a respeito. (Cf. Propp, 1997).

última instância, a história *não poderia responder*: “é claro que há história nos contos, mas uma história praticamente inacessível, pois conhecemos pouca coisa sobre as civilizações ante-históricas onde eles nasceram”. (Lévi-Strauss, 2006:217).

Nesse sentido, dir-se-ia que *não é a história* que falta a Propp; ela é então invocada em vista de uma *lacuna* que não pode preencher por si mesma, e que só poderia ser adequadamente preenchida, segundo Lévi-Strauss (2006:218), pelo recurso ao *contexto etnográfico* em que se insere o objeto pesquisado: “A dimensão histórica aparece antes como modalidade negativa, resultando da defasagem entre o conto presente e um contexto etnográfico ausente”; prova disso, diz-nos o antropólogo, é que ao se tomar uma dada tradição oral ainda “em situação”, devidamente *contextualizada*, como as que são objeto da etnografia, “o problema da história não se apresenta ou se apresenta apenas excepcionalmente, uma vez que as referências externas, indispensáveis à interpretação da tradição oral, são atuais tanto quanto esta”.

De acordo com Lévi-Strauss, a ausência de um contexto etnográfico imediato e evidente para os contos pesquisados por Propp teria favorecido o emprego de uma metodologia formalista, que segrega a forma, ou a “função”, no caso da *Morfologia*, de todo conteúdo, tido por arbitrário e meramente acessório, o que não quer dizer que essa metodologia dê conta do problema, haja vista a necessidade então entrevista de uma abordagem complementar, de tipo histórico. Tendo reduzido, num plano sincrônico, a diversidade dos contos maravilhosos a um esquema funcional abstrato estritamente formal, em detrimento do “material” de que se fariam os contos, Propp haveria de vislumbrar o sentido, então “perdido”, dos mesmos, num passado longínquo.

Ora, é exatamente sobre a questão da forma que o antropólogo francês fará incidir a diferença fundamental entre o *formalismo* proppiano e seu próprio *estruturalismo*. “Para o primeiro”, explica Lévi-Strauss (2006:218), “somente a forma é inteligível, e o conteúdo não é senão um resíduo desprovido de valor significante. Para o estruturalismo, esta oposição não existe [...]. Forma e conteúdo são de mesma natureza, e o que se chama forma é a ‘estruturação’ das estruturas locais que constituem o conteúdo”. Dir-se-ia, assim, que o imperialismo da forma mutila o objeto estudado. Ou, como diz Lévi-Strauss (2006:219): “*O formalismo aniquila seu objeto*”. Em havendo, de fato, como queria Propp, um único conto subjacente à multiplicidade dos contos maravilhosos, “ele se reduziria a uma abstração, tão vaga e tão geral, que ela nada nos

ensinaria sobre as razões objetivas que fazem com que exista uma infinidade de contos particulares”. (Lévi-Strauss, 2006:221).

Propp segrega, em resumo, uma função como *pura forma*, tomada por constante, invariável, de um conteúdo, tomado por permutável, intercambiável. Considerando forma e conteúdo como sendo “de mesma natureza”, Lévi-Strauss (2006:225) vem a ressaltar, por sua vez, tanto a (a) “constância do conteúdo (a despeito de sua permutabilidade)”, quanto a (b) “permutabilidade das funções (a despeito de sua constância).

Que o conteúdo seja permutável, como observou Propp, não significa que ele seja *ipso facto* arbitrário, explica Lévi-Strauss. Remetendo aos contos indígenas das Américas do Norte e do Sul, Lévi-Strauss (2006:222) lembra que as mesmas ações podem ser atribuídas, por exemplo, a pássaros distintos como águia, coruja e corvo. “Distinguiremos, como Propp, a função constante e os personagens variáveis?”, pergunta-se o autor. “Não”, responde, “pois cada personagem não é apresentado sob a forma de um elemento opaco, diante do qual a análise estrutural deve deter-se a dizer ‘não irás além’”. Ao proceder-se à maneira de Propp, compara-se o personagem “a uma palavra encontrada num documento, mas não dicionarizada, ou ainda, a um nome próprio, isto é, um termo desprovido de contexto”. Contextualizando, ao invés, as personagens, passa-se a atentar para importantes aspectos semânticos anteriormente insuspeitados. Assim:

Se, na mesma função, a águia aparece de dia e a coruja de noite, já poderemos definir a primeira como uma coruja diurna, a segunda como uma águia noturna, o que significa que a oposição pertinente é dia e noite. Se a literatura oral considerada é do tipo etnográfico, existirão outros contextos, fornecidos pelo ritual, crenças religiosas, superstições, e também pelos conhecimentos positivos. Podemos perceber então que a águia e a coruja se opõem conjuntamente ao corvo, assim como os predadores se opõem a um necrófago, enquanto elas se opõem entre si pela relação dia e noite; e o pato opõe-se aos três pela relação de uma nova oposição entre o par: céu/terra e o par: céu/água. (Lévi-Strauss, 2006:222-223).

“Afirmar, como o fazemos, que a permutabilidade do conteúdo não equivale a um procedimento arbitrário é o mesmo que dizer que, sob a condição de estender a análise a nível suficientemente profundo, encontrar-se-á constância por detrás da diversidade”, explica Lévi-Strauss (2006:223-224). “Inversamente”, completa, “a pretendida constância da forma não nos deve enganar quanto ao fato de que as funções são, também, permutáveis”. Também quanto a esse aspecto, Lévi-Strauss (2006:224)

considera que Propp interrompe muito cedo a análise, “procurando a forma perto demais da observação empírica”; isso porque várias das 31 funções distinguidas por Propp pareceriam, antes, “assimiláveis a uma *mesma* função, reaparecendo em momentos *diferentes* da narrativa, mas após haver sofrido uma ou mais *transformações*”. Lévi-Strauss sugere ser esse o caso da “tarefa difícil”, que seria uma transformação da “prova”; ou do “usurpador”, transformação do “traidor”; ou do “êxito” (“realização”), transformação da “vitória”; ou da “transfiguração”, transformação da “marca”.

Lévi-Strauss (2006:224) aventa, ainda, a possibilidade de se ir ainda mais longe, tomando conjuntos inteiros de funções como sendo “o grupo das transformações de uma única e mesma função”. Poder-se-ia considerar, assim, a “transgressão” como o inverso da “proibição”, e esta como uma transformação negativa da “prescrição”; ou a “partida” do herói e seu “regresso” como a mesma função de disjunção, expressa negativa ou positivamente; ou a “perseguição” do herói por alguém como a inversão da “busca” pelo herói de alguma coisa ou alguém. “Em outras palavras, ao invés do esquema cronológico de Propp, onde a ordem de sucessão dos acontecimentos é uma propriedade da estrutura”, conclui Lévi-Strauss (2006:224) “seria necessário adotar um outro esquema, apresentando um modelo de estrutura definida como o grupo das transformações de um pequeno número de elementos” – modelo em que “a ordem de sucessão cronológica se absorve numa estrutura matriz atemporal cuja forma é, efetivamente, constante”. (Lévi-Strauss, 2006:225).

O método para se chegar a uma tal estrutura *atemporal e invariável* no estudo dos mitos havia sido exposto já, com considerável clareza, cinco anos antes – portanto, em 1955 – num artigo que haveria de adquirir, como lembra Meletinski (2006:165), “o caráter de um manifesto científico”. Trata-se de “A estrutura dos mitos” – publicado originalmente em inglês como “*The structural study of myth*”.

Nesse artigo, Lévi-Strauss (2003b:242) elenca três conclusões básicas derivadas de suas reflexões iniciais sobre os mitos a servir como guias para a análise estrutural do mesmos. São elas:

(1) “Se os mitos têm um sentido, este não pode se ater aos elementos isolados que entram em sua composição, mas à maneira pela qual estes elementos se encontram combinados;

(2) “O mito provém da ordem da linguagem, e faz parte integrante dela; entretanto, a linguagem, tal como é utilizada no mito, manifesta propriedades específicas”;

(3) “Essas propriedades só podem ser pesquisadas *acima* do nível habitual da expressão lingüística; dito de outro modo, elas são de natureza mais complexa do que as que se encontram numa expressão lingüística de qualquer tipo”.

Às unidades constitutivas do discurso mítico Lévi-Strauss chama *mitemas*: “elas não são assimiláveis nem aos fonemas, nem aos morfemas, nem aos semantemas, mas se situam em um nível mais elevado: senão o mito não seria indistinto de qualquer outra forma de discurso”. (Lévi-Strauss, 2003b:243).

A técnica desenvolvida por Lévi-Strauss para a análise dos mitemas é a seguinte:

(i) “Cada mito é analisado independentemente, procurando-se traduzir a sucessão de acontecimentos por meio de frases o mais curtas possíveis”; (ii) “Cada frase é inscrita numa ficha que traz um número correspondente a seu lugar na narrativa”; (iii) “Percebe-se, então, que cada cartão consiste na atribuição de um predicado a um sujeito. Ou melhor, cada grande unidade constitutiva tem a natureza de uma *relação*”; (iv) “Supomos, com efeito, que as verdadeiras unidades constitutivas do mito não são as relações isoladas, mas *feixes de relações*, e que é somente sob a forma de combinações de tais feixes que as unidades constitutivas adquirem uma função significante”. (Lévi-Strauss, 2003b:243-244). De um ponto de vista diacrônico, em conformação ao fluxo sintagmático da narrativa, relações que provêm do mesmo feixe podem surgir afastadas entre si; tratar-se-ia justamente de, por meio da análise estrutural, reestabelecê-las em seu agrupamento “natural” – do ponto de vista da *estrutura*, e não mais da narrativa.

Tome-se o exemplo do mito de Édipo, analisado por Lévi-Strauss no referido artigo. Em sua ordem diacrônica, sintagmática, o mito poderia ser assim resumido:¹²⁵

(1) Cadmo, por ordem de seu pai Agenor, rei da Fenícia, sai em busca de sua irmã Europa, raptada por Zeus;

(2) o oráculo de Delfos aconselha-o a abandonar a busca e a fundar uma cidade em local que viria a ser indicado por uma vaca; obedecendo, Cadmo foi ter à Beócia;

¹²⁵ Resumo elaborado a partir dos verbetes “Cadmo”, “Lábdaco”, “Laio”, “Édipo” e “Etéocles”, do *Dicionário de mitologia greco-romana* (São Paulo: Abril Cultural, 1973).

em agradecimento, oferece a vaca à deusa Atena; a fim de obter água para o sacrifício, mata o dragão que guardava a fonte de Ares;

(3) por sugestão de Atena, Cadmo semeia os dentes do dragão, dos quais originam-se homens armados e ameaçadores; receoso, atira-lhes pedras, e eles, acusando-se mutuamente, massacram-se; os cinco sobreviventes ajudam Cadmo a construir Tebas, cidade de que se torna rei.

(4) Cadmo teve cinco filhos, entre eles Polidoro, que teve Lábdaco, que teve Laio; quando Lábdaco, rei de Tebas, morre, Laio ainda é criança, e Lico assume o poder em seu lugar; quando, mais tarde, Lico é assassinado por Anfião e Zeto, o jovem Laio foge para a corte de Pélope, rei da Frígia; Laio apaixona-se por Crisipo, filho de Pélope, a quem rapta; Crisipo se mata; Pélope amaldiçoa Laio e todos os labdácidas; com a morte de Anfião e Zeto, Laio assume o trono de Tebas, casa-se com Jocasta e tem Édipo; um oráculo prediz que seria morto pelo filho: quando este nasce, é abandonado no monte Citerão; Édipo cresce sem conhecer o pai;

(5) certo dia, na encruzilhada de duas estradas no caminho de Delfos, Édipo depara-se com um desconhecido – que era Laio –, desentende-se com ele, e o mata;

(6) em Tebas, Édipo decifra o enigma da Esfinge, que então se mata;

(7) em reconhecimento por esse feito, Édipo recebe o trono de Tebas e a mão da rainha viúva, Jocasta, com quem tem quatro filhos: Etéocles, Polinice, Antígona e Ismena; revelado a todos, anos mais tarde, o parricídio e o incesto, Jocasta se mata e Édipo é banido da cidade por Etéocles e Polinice, aos quais amaldiçoa, predizendo um duplo fratricídio;

(8) a fim de evitar a maldição do pai, os irmãos decidem revezar-se anualmente no trono de Tebas; Etéocles sendo o primeiro a tomar o poder, findo o prazo, resolve reter o trono; Polinice organiza uma expedição contra Tebas; na guerra, os irmãos se matam;

(9) Etéocles, por defender a pátria, recebe funerais suntuosos; Polinice, o invasor, é condenado a ficar insepulto. Desobedecendo as leis da cidade, Antígona sepulta Polinice às escondidas; é encarcerada em punição, e então se mata.

Reagrupando os mitemas em feixes de relações, Lévi-Strauss (2003b:246) elabora o seguinte quadro:

1	2	3	4
<p>Cadmo procura sua irmã Europa, raptada por Zeus</p> <p>Édipo esposa Jocasta, sua mãe</p> <p>Antígona enterra Polinice, seu irmão, violando a interdição</p>	<p>Os Spartoí se exterminam mutuamente</p> <p>Édipo mata seu pai Laio</p> <p>Etéocles mata seu irmão Polinice</p>	<p>Cadmo mata o dragão</p> <p>Édipo imola a Esfinge</p>	<p>Lábdaco (pai de Laio) = “coxo”</p> <p>Laio (pai de Édipo) = “torto”</p> <p>Édipo = “pé inchado”</p>

Cada uma das quatro colunas verticais compreenderia um determinado feixe de relações. “Se tivéssemos de *narrar* o mito, não levaríamos em conta esta disposição em colunas, e leríamos as linhas da esquerda para a direita e de cima para baixo”, explica Lévi-Strauss (2003b:247). “Mas, desde que se trata de *compreender* o mito”, prossegue, “uma metade da ordem diacrônica (de cima para baixo) perde seu valor funcional, e a ‘leitura’ se faz da esquerda para a direita, uma coluna após a outra, tratando-se cada coluna como um todo”. Assim:

(1) a primeira coluna reúne incidentes concernentes a parentes cosangüíneos (irmão e irmã; filho e mãe) cujas relações de proximidade são *exageradas*, *superestimadas*, havendo entre eles um tratamento mais íntimo do que o permitido socialmente;

(2) a segunda coluna reúne incidentes concernentes a parentes cosangüíneos (irmão e irmão; filho e pai) cujas relações de proximidade são *depreciadas*, *subestimadas*;

(3) a terceira coluna diz respeito a monstros e à sua destruição pelos homens;

(4) a quarta coluna concerne aos nomes próprios da linhagem paterna de Édipo, todos evocando uma *dificuldade em andar corretamente*.

A relação entre as duas colunas da esquerda (1:2) é de *oposição* ou *contradição*: *relações de parentesco superestimadas* : *relações de parentesco subestimadas*. A relação entre as colunas da direita (3:4) também o seria, ainda que de um modo menos evidente: a terceira coluna se refere ao *dragão*, monstro ctônico que é necessário destruir para que os homens possam nascer da Terra, e à *Esfinge*, que se esforça por arrebatrar vítimas humanas por meio de enigmas sobre a natureza humana – ambos os monstros sendo vencidos por homens, dir-se-ia que o traço comum da terceira coluna é a *negação da autoctonia do homem*, de sua origem ctônica; sendo freqüente que, em mitologia, homens nascidos da Terra sejam representados, no momento da emergência, como ainda incapazes de andar, ou andando desajeitadamente, entende-se o sentido comum dos nomes próprios reunidos na quarta coluna: “coxo”, “torto”, “pé inchado” – o traço comum dessa coluna seria, pois, a *persistência da autoctonia humana*. Assim, também a relação 3:4 seria uma relação de *oposição*, *contradição*, nesses termos: *negação da autoctonia do homem* : *persistência da autoctonia humana*.

Em resumo, as colunas 3 e 4 manteriam entre si a mesma relação que 1 e 2 mantêm entre si. Por sua vez, ambos os pares de relação – 1:2 e 3:4 – manteriam uma dada relação entre si, também de *oposição* ou *contradição*: o mito de Édipo “exprimiria a impossibilidade em que se encontra uma sociedade que professa a crença na autoctonia do homem” – tendo o *vegetal* por modelo do homem – “de passar, desta teoria, ao reconhecimento do fato de que cada um de nós nasceu realmente da união de um homem e de uma mulher”. (Lévi-Strauss, 2003b:249). A contradição entre a tese da origem ctônica do homem (autoctonia) e a tese da reprodução bissexuada seria, de fato, *insuperável*: uma alternativa exclui a outra; mas o mito ofereceria justamente um *instrumento lógico* que permitiria lidar com a contradição – apesar de não *resolvê-la* – ao lançar uma ponte entre a relação 1:2 e a relação 3:4, evidenciando uma correlação entre ambas as oposições: a superestima do parentesco cosangüíneo estaria para a subestima deste (1:2), como o esforço para escapar à autoctonia estaria para a impossibilidade consegui-lo (3:4). (Lévi-Strauss, 2003b:249-250).

Abstraindo e formalizando o resultado da análise estrutural do mito de Édipo, Lévi-Strauss (2003b:249) obtém a seguinte lei estrutural: “A impossibilidade de pôr em consideração grupos de relações é superada (ou, mais exatamente, substituída) pela afirmação de que as duas relações contraditórias entre si são idênticas, na medida em

que cada uma é, como a outra, contraditória consigo mesma”. Consideradas em si mesmas, isoladamente, tanto a oposição (1 x 2), quanto a oposição (3 x 4), quanto a oposição [(1 x 2) x (3 x 4)], implicam uma contradição insolúvel. Consideradas, contudo, no interior da economia estrutural do mito, as oposições (1 x 2) e (3 x 4) vêem-se correlacionadas justamente por *serem ambas contradições em si mesmas* e, nesse sentido: [(1 x 2) = (3 x 4)]. Em suma: “o objeto do mito é fornecer um modelo lógico para resolver uma contradição (tarefa irrealizável, quando a contradição é real)”. (Lévi-Strauss, 2003b:264).

Costa Lima (1973:184) ressalta a diferença entre o modelo estrutural propiano e o lévi-straussiano, afirmando que enquanto o primeiro “concebe a estrutura geral da narrativa como sendo de equilíbrio: o conto termina pelo restabelecimento da falta que gerara a demanda”, o segundo revela-se, antes, um modelo de tensão: “o mito é uma narrativa em espiral, cujo encerramento não restabelece a falha inicial, pois também a transforma”. Isso posto, seria preciso reconhecer que o segundo modelo contempla, de fato, uma resposta à indagação pela razão da existência das narrativas míticas/folclóricas, ao passo que o primeiro não. Com seu modelo, ressalta Lopes (1997:326), Lévi-Strauss operacionaliza “a noção do mito como relato de uma solução imaginária para uma contradição real historicamente insolúvel na vida das sociedades humanas”. Tratar-se-ia da “melhor resposta que alguém já ofereceu para a pergunta ‘por que o homem constrói narrativas?’”. (Lopes, 1997:326).

Como se não bastasse, Lévi-Strauss procura imbuir seu modelo estrutural de uma tal generalidade e de um tal alcance sequer sonhados pela morfologia propiana (ao menos declaradamente), ainda que se ocupando de um *corpus* igualmente restrito – o que se verifica pelas análises que compõem suas famosas *Mitológicas*, em quatro volumes (1964-1971), dedicadas a desenvolver o programa fixado em 1955. Com que direito, contudo, universalizar conclusões relativas ao estudo de um número evidentemente restrito de narrativas míticas? Não seria preciso proceder a um inventário exaustivo dos mitos de uma dada região antes de estudá-los e de tirar conclusões de longo alcance a seu respeito?

Logo na abertura do volume I das *Mitológicas*, Lévi-Strauss (1991:17) responde negativamente a essa pergunta, assimilando o mito ao discurso: “O conjunto de mitos de uma população é da ordem do discurso. A menos que a população se extinga física ou

moralmente, esse conjunto nunca é fechado”, e comparando o trabalho do mitólogo estrutural ao do lingüista: “A experiência prova que um número irrisório de frases, em comparação com todas as que um lingüista poderia teoricamente ter coletado [...], permite-lhe elaborar uma gramática da língua que ele estuda”.

Ao mitólogo, caberia, então, elaborar uma *gramática* dos mitos a partir daqueles poucos que estuda, explicitando o conjunto de *regras* que presidiriam à enunciação mítica, regras essas que, à semelhança daquelas sobre as quais nos falamos os lingüistas, seriam tácitas, inconscientes: “Não pretendemos, portanto, mostrar como os homens pensam nos mitos, mas como os mitos se pensam nos homens, e à sua revelia. E talvez, como sugerimos, convenha ir ainda mais longe, abstraindo todo sujeito para considerar que, de um certo modo, os mitos se pensam *entre eles*”. (Lévi-Strauss, 1991:21). Tratar-se-ia, em suma, de estabelecer uma gramática mítica como código fixo abstrato, universal e atemporal: “o sistema dos axiomas e postulados que definem o melhor código possível, capaz de dar uma significação comum a elaborações inconscientes, que são próprias de espíritos, sociedades e culturas escolhidas entre os que apresentam, uns em relação aos outros, o maior distanciamento”, explica Lévi-Strauss (1991:21), ao que acrescenta: “tanto quanto os outros códigos, este não é inventado ou solicitado de fora. É imanente à própria mitologia, onde apenas o descobrimos”.

Imanente à mitologia, mas não restrito ao universo mítico estritamente concebido; isso porque, dada a natureza então atribuída à mitologia, o conhecimento elaborado a seu respeito teria um alcance incomparavelmente maior, de todo insuspeitado. A análise estrutural dos mitos seria, na verdade, uma ponte para o conhecimento de nada menos do que *espírito humano* em geral:

A mitologia não tem função prática evidente; [...] ela não está diretamente vinculada a uma realidade diferente, dotada de uma objetividade maior do que a sua, cujas ordens transmitiria a um espírito que parece ter total liberdade para se entregar à própria criatividade espontânea. Conseqüentemente, se se pudesse demonstrar que, também neste caso, a aparente arbitrariedade, a pretensa liberdade de expansão, a invenção supostamente desenfreada supõem regras que operam num nível mais profundo, a conclusão inelutável seria de que o espírito humano, deixado só consigo mesmo e liberado da obrigação de compor-se com os objetos, fica de certo modo reduzido a imitar-se a si mesmo como objeto; e que, não sendo as leis de suas operações nesse caso fundamentalmente diferentes daquelas que ele revela na outra função, o espírito evidencia assim sua natureza de coisa entre as coisas. Sem levar tão longe o raciocínio, basta-nos assimilar a convicção de que, se o espírito humano se mostra determinado até mesmo em seus mitos, então *a fortiori* deve sê-lo em toda parte. (Lévi-Strauss, 1991:19).

Expondo o programa de suas *Mitológicas*, Lévi-Strauss (1991:19) diria, em suma, remetendo ao conjunto de suas obras anteriores: “Trata-se como sempre de, a partir da experiência etnográfica, fazer um inventário dos imperativos mentais, reduzir dados aparentemente arbitrários a uma ordem, atingir um nível onde uma necessidade, imanente às ilusões de liberdade, se revela”; ressaltaria, além do mais, o deliberado *kantismo* de um tal projeto que se deixa guiar pela busca dos “imperativos mentais”. (Lévi-Strauss, 1991:20). Como bem observou, em resumo, Costa Lima (2002b:801), Lévi-Strauss se interessa pelo discurso mítico “menos como mitólogo, do que como alguém que nele vê o campo privilegiado para vislumbrar o mecanismo da mente”. E de uma mente, acrescentaríamos, que funciona como uma *langue* abstrata, universal e atemporal.

Costa Lima (2002b:803) – que professara, ele próprio, nos anos 1970, um epigonismo lévi-straussiano no campo dos Estudos Literários –¹²⁶ resalta que a declaração de generalidade dessa estrutura inconsciente então divisada por Lévi-Strauss “parte do princípio de que não há regiões discursivas diferenciadas, o que determina um reducionismo limitativo, cujas conseqüências negativas se apresentam em sua aplicação ao campo poético”. Atenhamo-nos aqui à questão da narrativa, de que então nos ocupamos. Em sua busca por uma matriz estrutural atemporal e invariável, Lévi-Strauss opera, como vimos, uma total descronologicização dos mitos e contos que analisa, os quais – insiste o autor – “devem ser imediatamente reconhecidos como contos ou mitos, e não como narrativas históricas ou romanescas”. (Lévi-Strauss, 2006:229).

Diferentemente de Propp, que “procurando a especificidade genérica do conto de magia, examina em primeiro lugar a narrativa, analisa o desenvolvimento cronológico e, por conseguinte, a sintagmática, esclarecendo o significado de cada sintagma nos limites de um determinado enredo”, explica Meletinski (2006:169), Lévi-Strauss, por sua vez, “considera o aspecto narrativo (segundo a coordenada horizontal), mas, na prática, concentra toda a sua atenção nos ‘feixes de relações’ e sua significação simbólica e lógica”. Assim: “seus trabalhos concretos representam mais uma análise da estrutura do pensamento mítico do que da narrativa mítica propriamente dita”.

¹²⁶ Cf. Costa Lima (1973 e1974).

3.3.9. A narratividade em foco

3.3.9.1. Dir-se-ia que enquanto Propp tem por objeto a própria narratividade dos contos maravilhosos, isto é, aquilo que faria desses contos as narrativas que eles são, Lévi-Strauss serve-se, por sua vez, das narrativas míticas tão-somente como *meio* para se alcançar um arcabouço lógico atemporal, verdadeiro objeto da mitologia estrutural. Isso posto, não há dúvida de que, no que concerne à *natureza* de seu objeto, a narratologia, pretensa ciência geral *das narrativas*, estaria mais próxima da morfologia proppiana do que da mitologia lévi-straussiana; já quanto à *dimensão* de seu objeto, seria o contrário: não poderia contentar-se com o escopo restrito do modelo narrativo proppiano, calcado numa sintagmática do conto maravilhoso russo, mas visaria, antes, a um modelo de tal forma geral e universal que desse conta de *todas* as narrativas – e não apenas de um dado gênero ou subgênero narrativo – à semelhança da *gramática* mitológica elaborada por Lévi-Strauss nos moldes da lingüística estrutural.

Reis & Lopes (1998:190) lembram que na esteira de Propp “muitos investigadores propuseram-se alargar o âmbito de análise e formular, num plano de maior abstração, categorias e regras mais genéricas suscetíveis de descrever formalmente a estrutura de qualquer narrativa”, perfilando-se, com isso, “a intenção de construir uma *gramática narrativa* universal”. Nesses termos, cada um dos textos narrativos existentes ou ainda por existir seria tomado como “apenas uma atualização da *língua universal* da narrativa que a gramática deverá descrever”. (Reis e Lopes, 1998:189). Não era outro, como se sabe, o objetivo principal do projeto coletivo de uma ciência narratológica avultado na França, nos anos 1960, senão o da elaboração de uma tal gramática narrativa geral e universal, em moldes estruturais. Todorov sintetizaria bem esse projeto, em texto de 1968, ao afirmar:

(1) “Desde os primórdios da reflexão sobre a linguagem, surgiu a hipótese de que, para além das diferenças evidentes entre as línguas, pode-se descobrir uma estrutura comum” (Todorov, 2003a:149);

(2) “Porém, caso admitamos a existência de uma gramática universal, não devemos mais nos limitar apenas às línguas. Ela decerto terá uma realidade psicológica [...]. Essa realidade psicológica torna plausível a existência da mesma estrutura não só na língua” (Todorov, 2003a:150);

(3) “Essas são as premissas que nos autorizam a procurar a mesma gramática universal ao estudar outras atividades simbólicas do homem além da língua natural. [...] Aliás, os lingüistas nunca tentaram levá-lo em conta quando se indagaram sobre a natureza da gramática universal” (Todorov, 2003a:150);

(4) “a própria idéia de uma gramática da narrativa é incontestável. Essa idéia repousa sobre a profunda unidade da linguagem e da narrativa, unidade que nos obriga a rever nossas idéias sobre ambas”. (Todorov, 2003a:163).

A propalada unidade entre linguagem e narrativa não justificaria, contudo, ainda segundo o autor, uma subsunção pura e simples do estudo da segunda pelo estudo da primeira, fazendo da análise narratológica mera extensão do escopo tradicional da lingüística ortodoxa: “podemos emprestar categorias do rico aparato conceitual dos estudos sobre as línguas; mas ao mesmo tempo devemos evitar seguir docilmente as teorias correntes sobre a linguagem”. (Todorov, 2003a:151).

Posicionamento análogo fora delineado dois anos antes por Barthes, na referida “Introdução” de 1966, na qual o autor, apesar de enfatizar o *modelo* lingüístico, dedutivo, a ser necessariamente adotado pela então incipiente ciência narratológica: “parece razoável dar como modelo fundador à análise estrutural da narrativa a própria lingüística” (Barthes, 1976b:22), insistia, contudo, na distinção, de fato e de direito, entre os objetos de ambas as disciplinas: “já que a ‘língua’ (*langue*) da narrativa não é a língua (*langue*) da linguagem articulada – embora bem freqüentemente sustentada por ela”, ponderava, com efeito, Barthes (1976b:29-30), “as unidades narrativas serão substancialmente independentes das unidades lingüísticas: elas poderão certamente coincidir, mas por acaso, não sistematicamente”.

Ora, trata-se, nesse caso, como já se terá percebido, de um procedimento semelhante ao que vimos efetuado por Lévi-Strauss em relação à sua análise estrutural dos mitos: (i) postula-se, primeiramente, o pertencimento do mito – ou da narrativa – à ordem do discurso; (ii) corrobora-se, com isso, a adoção de um modelo lingüístico, dedutivo, para análise estrutural dos mitos – ou das narrativas; (iii) postula-se, na seqüência, um extrapolamento do discurso mítico – ou narrativo – em relação ao nível descritivo máximo delimitado pela lingüística ortodoxa: o da frase; (iv) corrobora-se, com isso, a delimitação de um nível de análise especificamente mítico – ou narrativo –

distinto e autônomo, de fato e de direito, frente ao nível puramente lingüístico, comportando inclusive unidades de análise distintas e autônomas frente às lingüísticas.

As unidades narrativas mínimas seriam as *funções*, no sentido proppiano do termo, “representadas ora por unidades superiores à frase (grupos de frases de talhes diversos, até a obra no seu todo), ora inferiores (o sintagma, a palavra, e mesmo, na palavra, somente certos elementos literários”. (Barthes, 1976b:30). O nível propriamente funcional integrar-se-ia, segundo Barthes (1976b:27), na descrição da narrativa, a dois outros níveis hierarquicamente superiores: o das *ações* e o da *narração* ou *discurso*. “Será bom lembrar que estes três níveis estão ligados entre si segundo um modo de integração progressiva”, explicava, ainda, Barthes (1976b:27): “uma função não tem sentido se não tiver lugar na ação geral de um actante; e a própria ação recebe sua significação última pelo fato de ser narrada, confiada a um discurso que tem seu próprio código”. Dito isso, seria preciso reconhecer que o grosso da análise incidiria, ainda, como para Propp, sobre o nível das funções.

Nesse sentido, a grande questão continuava a ser: “Como, segundo qual ‘gramática’, estas diferentes unidades se encadeiam umas às outras ao longo do sintagma narrativo? Quais são as regras da combinatória funcional?” (Barthes, 1976b: 36). A resposta formulada por Propp em relação ao conto maravilhoso russo não poderia, é certo, enquanto tal, ser pura e simplesmente estendida à totalidade das narrativas em sua diversidade, dado seu engessamento sintagmático, por assim dizer, à imagem e semelhança do gênero narrativo então privilegiado pelo estudioso russo. “Propp, cuja análise, sabe-se, abriu caminho aos estudos atuais, prende-se absolutamente à irredutibilidade da ordem cronológica: o tempo é a seus olhos o real e por essa razão parece-lhe necessário enraizar o conto no tempo”, observaria Barthes (1976b:36) nesse sentido. “Entretanto, o próprio Aristóteles [...] atribuía já o primado do lógico sobre o cronológico”, replicava o autor, e arrematava: “É o que fazem todos os pesquisadores atuais (Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, Todorov), que poderiam todos subscrever sem dúvida (embora divergindo sobre outros pontos) a proposição de Lévi-Strauss: ‘A ordem de sucessão cronológica é reabsorvida numa estrutura matricial atemporal’”. (Barthes, 1976b:37).

Seria preciso matizar, a bem da verdade, essa afirmação de Barthes. A grande questão a ser então enfrentada pelos autores citados: Greimas, Bremond, Todorov – os

três principais nomes, em França, associados ao programa de uma gramática narrativa universal – era o de obter, em relação ao modelo proppiano, maior generalidade e abstração, mantendo, contudo, o foco, no problema da *narratividade* das narrativas, evidentemente negligenciado pela “matriz atemporal” de Lévi-Strauss. Não estranha, assim, que nos três autores citados a solução tenha se encaminhado antes para uma tentativa de síntese entre a sintagmática proppiana e a paradigmática lévi-straussiana do que para a exclusão pura e simples de uma pela outra.

Já em texto de 1964, mais tarde incluído em sua *Logique du récit* (1973), clássico da narratologia francesa, Bremond ressaltava que, diferentemente de Propp, ele não pretendia simplesmente “tipificar um grupo de mensagens particulares” – para Bremond, com efeito, o modelo de Propp não passaria de uma “*parole média*”, de uma “imagem genérica” das *paroles* menores analisadas na *Morfologia* –, “mas restabelecer em sua generalidade o sistema semiótico do qual são retiradas essas mensagens. [...] Devemos, pois, restituir aos sintagmas fixos que servem de material ao conto russo sua mobilidade e sua variabilidade máximas”. (Brémond, 1973:30).

De um ponto de vista prático, dever-se-ia evitar escrever, como Propp, todas as funções na mesma linha, distribuindo-as, antes, em “colunas correspondentes às seqüências”, o que remeteria, é certo, ao quadro paradigmático de Lévi-Strauss. Contudo, “enquanto que para C. Lévi-Strauss ‘a ordem de sucessão cronológica é reabsorvida numa estrutura matricial atemporal’”, ponderava Bremond (1973:30-31), citando a famosa sentença, “mantemos, com Propp, que é muito importante ordenar as funções de cada seqüência segundo a lei de sua sucessão cronológica”. Ao que justificava que se, por um lado, “a pesquisa de Lévi-Strauss é orientada para a estruturação de temas míticos tomados a cargo pela técnica do discurso narrativo”, por outro lado, “a estruturação dessa técnica em si mesma é que é nosso objetivo”.¹²⁷

Também Todorov, em sua célebre *Grammaire du Décaméron* (1969), outro clássico da narratologia francesa – aliás, o texto que consagraria o próprio termo *narratologia*: “mais do que dos estudos literários, esta obra depende de uma ciência que

¹²⁷ Bremond (1973:31) visava, então, a “uma tipologia de papéis independentes dos contextos culturais nos quais tais papéis recebem seus ‘atributos’ (no sentido proppiano)”. Um exemplo: seria indiferente, numa tal perspectiva, que Caím e Abel se opusessem como o *agricultor* ao *pastor* (ou como o *louro* ao *moreno*, ou o *filho bastardo* ao *filho legítimo*, etc.), importando, antes, que o esquema de seus papéis [*rôles*] os oponha como o “*Sedutor recusado que se vinga do rival*” ao “*Sedutor feliz vítima de seu rival*”. Bremond vê aí o surgimento de um “arquétipo dramático”.

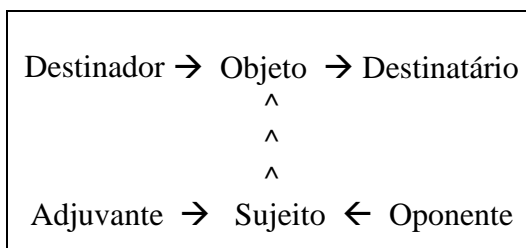
ainda não existe, digamos a Narratologia, a ciência da narrativa” (Todorov, 1982:10) – também ele reprovava o engessamento sintagmático do modelo proppiano, sem deixar de condenar o que considerava, então, um erro diametralmente oposto ao de Propp, o fechamento a “um paradigmatismo igualmente exclusivo” que seria o de Lévi-Strauss, tal como expresso na famosa declaração lévi-straussiana de que a ordem da sucessão cronológica reabsorver-se-ia numa matriz atemporal, então citada por Todorov (1982: 94); ante o que, concluía o autor: “Nós nos recusamos, de nossa parte, a escolher entre uma ou outra destas duas perspectivas; seria consternante privar a análise da narrativa do duplo benefício que podem lhe trazer os estudos sintagmáticos de Propp quanto as análises paradigmáticas de um Lévi-Strauss”. (Todorov, 1982:94-95).

Ninguém parece ter melhor explorado esse “duplo benefício” a que se referia Todorov, à guisa de uma verdadeira síntese criativa entre ambas as perspectivas citadas, do que Greimas. De todo modo, nenhum modelo narrativo, à exceção do de Propp, seria mais influente e frutuoso para além das fronteiras estritas da obra de seu próprio autor do que aquele delineado, na esteira do estudioso russo, por Greimas, em sua *Sémantique structurale* (1966), obra fundadora do pensamento semiótico desenvolvido nos anos subseqüentes pela chamada Escola de Paris.

“Na base da semiótica narrativa desenvolvida por Greimas e sua escola encontra-se o projeto de desenvolver precisamente uma ‘sintaxe narrativa’”, explica Bertrand (2003:278), acrescentando: “Ela tem como núcleo o conceito de actante, obtido de um lado por uma redução paradigmática das funções proppianas e, de outro lado, pela consideração de que uma sintaxe narrativa deve, para ser válida, ser exclusivamente enraizada nas propriedades da linguagem”. A inspiração inicial viera, com efeito, da sintaxe lingüística, mais especificamente de um autor como Tesnière, que, como enfatiza Greimas (1976:226), “compara o enunciado elementar a um espetáculo”, ao que acrescenta:

Se lembramos o que chamamos *funções* segundo a sintaxe tradicional, vamos ver que se trata de papéis desempenhados por palavras –, o sujeito aí é “alguém que faz ação”; o objeto “alguém que sofre a ação”, etc. A proposição, em tal concepção, é efetivamente, apenas um espetáculo que dá a si mesmo o *homo loquens*. O espetáculo tem, entretanto, algo de particular: ser permanente: o conteúdo das ações muda o tempo todo, os atores variam, mas o enunciado-espetáculo permanece sempre o mesmo, pois sua permanência está garantida pela distribuição única dos papéis. (Greimas, 1976:226).

Enfatizando o referido caráter *dramático* das duas funções básicas do “espetáculo” enunciativo: o sujeito e o objeto, Greimas delimitaria o conceito de *actante* como “aquele que realiza ou que sofre o ato, independentemente de qualquer outra determinação”. (Greimas & Courtés, 1979:12). Voltando-se, então, para as “esferas de ação” proppianas, e os sete personagens por elas implicados: o herói, o antagonista, o doador, o auxiliar, a princesa e seu pai, o mandante, o falso herói – bem como para um inventário análogo a esse, elaborado por Souriau para universo teatral –, Greimas (1976: 230-231) condenaria sobretudo a forma pela qual os actantes são aí apresentados “sob a forma de um simples inventário, sem se interrogar sobre as relações possíveis entre eles”. Interrogando-se, ele próprio, sobre tais relações, Greimas (1976:235-236) obteve, por redução, um modelo actancial mínimo, que para além do par inicial *sujeito* e *objeto*, inclui os pares *destinador* e *destinatário* e *adjuvante* e *oponente*, assim relacionados entre si:



Distinguir-se-iam aí três tipos de categorias actanciais: (i) categoria da comunicação: “Um actante Destinador, actante soberano (rei, providência, estado, etc.), fonte e garantia dos valores, transmite-os, por intermédio de um actante Objeto, a um actante Destinatário”; (ii) categoria da busca: “O Sujeito (que pode se fundir com o Destinatário) tem por missão conquistar esse Objeto, ‘entrar em conjunção’ com ele”; (iii) categoria polêmico-contratual: “Nesse fazer, o Sujeito é contrariado pelo Oponente e apoiado pelo actante Adjuvante”. (Bertrand, 2003:288).

Um tal modelo actancial, ainda muito próximo do universo narrativo estudado por Propp, seria progressivamente reduzido/modificado em sistemas ainda mais abstratos e gerais, no intuito de ampliar o máximo possível seu alcance geral e abrangência. (Cf. Bertrand, 2003:287-353). De qualquer maneira, dir-se-ia ter se fixado, desde então, a noção de actante como elemento fundamental da sintaxe narrativa greimasiana: “O conceito de actante substitui com vantagem, mormente na semiótica literária, o termo

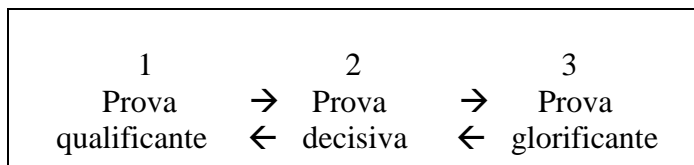
personagem, e também ‘*dramatis persona*’ (V. Propp), visto que cobre não só os seres humanos mas também animais, objetos e conceitos”. (Greimas & Courtés, 1979:13).

Os actantes relacionar-se-iam entre si na composição do que Greimas chama de *enunciados narrativos elementares* – “é possível conceber e postular um enunciado elementar que tenha por núcleo o verbo (ou a função) definível como uma relação entre actantes” (Greimas & Courtés, 1979:149) –, divididos em (i) enunciados *de estado* e (ii) enunciados *de fazer*, estes últimos regendo os primeiros. À estrutura constituída por um enunciado de fazer regendo um enunciado de estado, Greimas chama *programa narrativo* (PN), que equivaleria à “unidade elementar operatória da sintaxe narrativa”. (Greimas & Courtés, 1979:435). “O programa narrativo designa então a operação sintáctica elementar que promove a transformação de um enunciado de estado em um outro enunciado de estado, pela mediação de um enunciado de fazer”. (Bertrand, 2003: 291). Exemplo: ESTADO 1: Cinderela é pobre (não-ter) e humilhada (não-ser); Ela encontra o príncipe e casa-se com ele (ENUNCIADO DE FAZER); ESTADO 2: Cinderela é rica e respeitada.

Os PN’s podem ser simples ou complexos, agrupando-se entre si no que Greimas chama de *percurso narrativo*: “encadeamento lógico em que cada PN é pressuposto por um outro PN”. (Greimas & Courtés, 1979:300). Os percursos narrativos diversos haveriam de se organizar, por sua vez, num dado *esquema narrativo* canônico, à semelhança do que Propp distinguira em relação ao conto maravilhoso, porém mais abrangente: “A fim de tornar perceptível o fato de que o encadeamento das ações postas na narrativa tem um sentido e de que uma intencionalidade aí se delineia *a posteriori*, Greimas evidenciou a existência de um quadro geral da organização da narrativa, quadro cujo alcance é, quando não universal, pelo menos transcultural”. (Bremond, 2003:293).

Greimas (1976:253), observando que as 31 funções proppianas constituíam “um inventário bastante grande para que se possa considerar sua estruturação”, procedeu a uma redução do mesmo, “segundo de início a sugestão do próprio Propp, que entrevê a possibilidade de ‘acasalar’ as funções”; obteve, com isso, um novo inventário, com 20 itens ao invés de 31, que “embora mais reduzido, não é mais manejável que o segundo”. Trabalhando sobre o segundo inventário, Greimas (1976:257) distinguiria certos esquemas sintagmáticos iterativos aos quais chamaria *provas*. “Mais que a sucessão das

trinta e uma funções, pela qual Propp definia a narrativa oral e cujos princípios lógicos de organização são dificilmente percebidos”, explicam Greimas & Courtés (1979:297), “foi a iteração das três provas – qualificante, decisiva e glorificante – que se apresentou como a regularidade, situada no eixo sintagmático, reveladora da existência de um *esquema narrativo canônico*”. Assim:



“Esse esquema pode ser lido nos dois sentidos”, explica Bertrand (2003:294): (i) “no sentido da sucessão, ele se apresenta como um percurso do sujeito da busca. Intervém primeiro a qualificação que instaura o sujeito enquanto tal, depois sua realização pela ação e, finalmente, o reconhecimento que garante o sentido e o valor dos atos que ele praticou”; (ii) “Lido no sentido inverso, remontando da prova glorificante à qualificação, ele exibe uma ordem de pressuposição às avessas, e conseqüentemente uma intencionalidade reconhecível *a posteriori*. Essa dupla leitura permite converter a ordem temporal da sucessão em ordem lógica da conseqüência”.

Também esse esquema narrativo, como no caso do modelo actancial que acima expusemos, revelar-se-ia excessivamente próximo do universo narrativo estudado por Propp, e seria progressivamente reduzido/modificado por Greimas em sistemas ainda mais abstratos e gerais, no intuito de ampliar ao máximo possível seu alcance e abrangência. (Cf. Bertrand, 2003:287-353). “Está claro que a sintaxe narrativa terá de desenvolver as bases teóricas de uma estratégia dos programas e dos percursos narrativos, estratégia essa que será a única a possibilitar a manipulação de ‘massas narrativas’ mais amplas e de maior complexidade”. (Greimas & Courtés, 1979:435). E ainda: “O objetivo a atingir, bastante curiosamente, parece consistir em preencher, com o auxílio de uma tipologia de programas estratégicos, a distância que separa as formas elementares, já reconhecidas, do esquema narrativo, elaborado – mediante generalizações sucessivas – como uma espécie de cânone, a partir das descobertas de V. Propp”. (Greimas & Courtés, 1979: 436). De todo modo, dir-se-ia ter se fixado, para além das variações e ajustes, uma clara organização hierárquica da sintaxe narrativa

greimasiana: “Vai-se do enunciado ao programa (unidade operatória da sintaxe narrativa), ao percurso e ao esquema”. (Barros, 1995:83).

Isso posto, é preciso dizer que a sintaxe narrativa então descrita equivaleria, na economia geral da semiótica greimasiana, à estrutura de superfície de uma dada *sintaxe fundamental*, que, juntamente com uma dada *semântica fundamental*, constituiria o que Greimas chama de *nível profundo* da gramática semiótica e narrativa. A esse nível profundo (sintaxe fundamental + semântica fundamental) juntar-se-ia um nível de superfície (sintaxe narrativa + semântica narrativa) na constituição das *chamadas estruturas sêmo-narrativas*, que juntamente com as chamadas *estruturas discursivas* (sintaxe discursiva + semântica discursiva), “encarregadas de retomar as estruturas semióticas de superfície e de ‘colocá-las em discurso’, fazendo-as passar pela instância da enunciação” (Greimas & Courtés, 1979:208), comporiam o chamado *percurso gerativo*, tal como representado a seguir:

PERCURSO GERATIVO			
	componente sintático		componente semântico
Estruturas sêmo-narrativas	nível profundo	SINTAXE FUNDAMENTAL	SEMÂNTICA FUNDAMENTAL
	nível de superfície	SINTAXE NARRATIVA	SEMÂNTICA NARRATIVA
Estruturas discursivas	SINTAXE DISCURSIVA Discursivização: actorialização temporalização especialização		SEMÂNTICA DISCURSIVA Tematização Figurativização

O programa estruturalista de uma gramática narrativa universal atinge então uma abrangência e uma generalidade insuspeitadas até mesmo para os demais teóricos da narratividade: se com autores como Barthes, Todorov ou Bremond, o estudo sistemático da narrativa extrapolaria mesmo os limites da investigação literária para desembocar numa narratologia concebida como ciência geral das narrativas, literárias ou não, com Greimas, por sua vez, o próprio estudo da narratividade é que extrapolaria os limites do

discurso dito narrativo, literário ou não, para estender-se à investigação da atividade discursiva em geral, qualquer que seja sua natureza: “No projeto semiótico que é o nosso, a narratividade generalizada – liberada do sentido restritivo que a ligava às formas figurativas das narrativas-ocorrências – é considerada como o princípio organizador de qualquer discurso”. (Greimas & Courtés, 1979:297).

Greimas explica que se, a princípio, a narratividade parece restringir-se, com efeito, a “uma dada propriedade que caracteriza certo tipo de discurso e a partir do qual serão distinguidos os discursos narrativos dos discursos não-narrativos” (Greimas & Courtés, 1979:294-295), com o tempo, contudo, vem-se a percebê-la “como o princípio mesmo da organização de qualquer discurso narrativo (identificado, num primeiro momento, com o figurativo) e não-narrativo”. (Greimas & Courtés, 1979:295). Com efeito, já na *Sémantique structurale*, Greimas (1976:236-237) “aplicava” o modelo actancial que reduzira de Propp e Souriau a universos – bem genéricos, é verdade – como: (i) o da “filosofia clássica”, em que cada um dos seis actantes – Sujeito, Objeto, Destinador, Destinatário, Oponente, Adjuvante – ver-se-iam encarnados, respectivamente, nos seguintes atores: o Filósofo, o Mundo, Deus, a Humanidade, a Matéria, o Espírito, ou (ii) o da “ideologia marxista”, em que os atores seriam, respectivamente: o Homem, a Sociedade sem classes, a História, a Humanidade, a Classe burguesa, a Classe operária. Com a progressiva redução e abstração das categorias actanciais, o modelo tornar-se-ia “aplicável” a todo e qualquer discurso, sendo que, no limite, “parece evidente que qualquer frase com um verbo transitivo pode ser reduzida a uma estrutura actancial de sujeito-objeto”. (Nöth, 1996:159).

Nesse sentido, Greimas ver-se-ia impelido a ampliar a expressão “estruturas narrativas” em “estruturas sêmio-narrativas”, as quais funcionariam, como vimos, como uma espécie de *estrutura profunda* geral no interior do percurso gerativo greimasiano: “a expressão ‘estruturas narrativas’ viu, com isso, transformar-se o seu conteúdo para designar finalmente, por oposição às estruturas discursivas, o tronco gerativo profundo, comum em princípio a todas as semióticas e a todos os discursos, e lugar de uma competência semiótica geral”. (Greimas & Courtés, 1979:166). Assim:

Os estudos folclóricos nos revelaram, há muito tempo já, a existência de formas narrativas quase universais, que transcendem, em todo caso e de muito, as fronteiras das comunidades lingüísticas. Mesmo sendo no geral intuitiva, a abordagem das formas literárias, das narrativas históricas ou dos discursos religiosos nos mostra que há “gêneros” ou “tipos de discurso”. Tudo isso quer dizer que a atividade discursiva repousa sobre um saber-fazer

discursivo, [...] que se deve pressupor uma *competência narrativa* se se quiser dar conta da produção e da leitura dos discursos-ocorrências [...], suscetível de assumir não só as *performances* narrativas, como também de articular as diferentes formas da competência discursiva. (Greimas & Courtés, 1979:295-296).

Ao reduzir o literário ao um “gênero” ou “tipo” discursivo entre outros – o folclórico, o histórico, o religioso, etc. –, o qual, sendo da ordem da *performance* – ou da *parole* – ver-se-ia privado de qualquer especificidade, à guisa de uma literariedade, no âmbito da *competência* discursiva propriamente dita, a semiótica greimasiana acarretaria, por obra de um percurso curioso, uma interdição ao campo da Poética análogo ao que havia acarretado, como vimos, ao mesmo campo, a mitologia lévi-straussiana: (i) Lévi-Strauss, ao reduzir a totalidade das narrativas que estudava a uma *matriz estrutural atemporal* parecia impugnar o postulado de uma *langue* narrativa propriamente dita, quanto mais de uma *langue* narrativa *especificamente literária*; (ii) o programa narratológico francês avultado dos anos 1960 reabilitaria, a partir de Propp, o postulado de uma *langue* narrativa propriamente dita – ainda que não especificamente literária –, à guisa de uma *competência narrativa* geral e universal: “A língua da narrativa”, declarava Barthes (1976b:40), “está em nós”; (iii) Greimas, ao extrapolar, como acabamos de ver, a jurisdição da competência narrativa para o âmbito da *totalidade da atividade discursiva e semiótica* da espécie humana, acabaria por impugnar não apenas a tese narratológica de uma *langue* narrativa *especificamente narrativa* – ou seja, restrita aos discursos ditos narrativos, literários ou não –, quanto mais a tese de uma *langue* especificamente literária, em qualquer sentido que fosse. Não estranha Greimas considerasse a Poética, tal como concebida por Jakobson, insustentável no quadro da teoria semiótica. (Greimas & Courtés, 1976:340).

3.3.10. Ocaso do estruturalismo

3.3.10.1. Apesar de Greimas se permitir declarar, já por volta de 1972, que “a literatura como discurso autônomo, que comporta em si mesmo as suas próprias leis e sua especificidade intrínseca, é contestada quase unanimemente” (Greimas, 1975:11), o programa de investigação de uma *competência literária*, em moldes chomskyanos, esboçado por Barthes em *Crítica e verdade* (1966) – “Respondendo à *faculdade de linguagem* postulada por Humboldt e Chomsky, existe talvez no homem uma *faculdade*

de literatura” (Barthes, 2003:217) – ainda seria levado à frente, fora da França, ao longo dos anos 1970, como mostra a monografia de Aguiar Silva dedicada ao assunto, publicada em 1977 (Cf. Aguiar e Silva, 1977). Seja como for, os resultados teóricos e operacionais então obtidos nesse sentido estavam longe de afigurar-se convincentes, e o próprio Aguiar e Silva (1977:150-151) concluiria, na ocasião, que a linguística chomskyana “não proporciona o modelo teórico adequado para a constituição da poética – ciência que não deve conduzir, sob pena de fácil refutação empírica e interteórica, à subsunção dos textos literários em categorias de ordem lógica, como se fossem gerados por ‘mecanismos’ de uma semiose biológica ou supra-histórica”.

Na impossibilidade de se postular algo como uma *langue/competência* literária propriamente dita, era a própria Poética como disciplina autônoma que pareceria, na verdade, definitivamente em xeque. É significativo que já em 1973, na edição revista de sua *Poétique*, Todorov admitisse, como que corroborando Greimas, que “hoje não há mais nenhuma razão para reservar somente à literatura o tipo de estudos que se cristalizou na Poética: é preciso reconhecer ‘como tais’ não apenas os textos literários, mas *todos* os textos; não apenas a produção verbal, mas *todo* simbolismo”. (Todorov, 1976:129-130). Encarada então como tendo desempenhado uma função eminentemente *transitória*, a Poética, enquanto tal, seria chamada “a sacrificar-se no altar do conhecimento geral”. (Todorov, 1976: 130).

Ora, uma tal conclusão afigurava-se motivada pela ponderação de que, em havendo, de fato, como queria o paradigma estrutural em linguística, uma dada *langue/competência* geral e universal a presidir *todas* as manifestações discursivas, ela não seria, em si mesma, literária. O fato, contudo, é que o próprio postulado de uma *langue/competência* discursiva geral e universal a funcionar como um código fixo não tardaria a ser questionado no interior da própria linguística, o que levaria a crer não ser a Poética em si mesma enquanto campo autônomo e legítimo de investigação que deveria ser descartada, mas o programa específico de uma Poética estruturalista concebida como transposição pura e simples da visada estrutural canônica para o estudo literário.

A superação do paradigma estruturalista em Poética não poderia advir, é certo, da mera constatação, num pretense confronto com a “realidade objetiva”, de que a teoria, nesse caso, não se *conforma* adequadamente a seu objeto de investigação. E isso, por um motivo muito simples: o objeto da Poética, a “literatura” ou a “literariedade” por ela

estudada, não existe, enquanto tal, e já o dissemos antes, *fora* do discurso da Poética. De um ponto de vista epistemológico, dir-se-ia que o estruturalismo teve o mérito da ruptura com um empirismo e um positivismo ingênuos nas ciências humanas em geral, promovendo, e em larga medida institucionalizando o reconhecimento do papel da *teoria* na atividade cognitiva dita especializada, portanto do papel *ativo* do sujeito cognoscente nessa atividade, bem como do caráter eminentemente *construído* do objeto do conhecimento.

Nesse sentido, a haver mudança, não poderia ser em nome de uma pretensa melhor compreensão do objeto “tal como ele é” – tratar-se-ia de um retrocesso epistemológico; como assinalou, aliás, o próprio Todorov (1970:120), na conclusão da primeira edição de sua *Poétique*: “Não é a ‘realidade’ que transforma a teoria presente, mas a aparição de outra teoria, o contato com outras ciências, a ação de outro discurso”. No caso da ruptura que aparentemente teve lugar no campo dos estudos poéticos em meados dos anos 1970 – tomemos 1976, ano de publicação de *O ato da leitura* de W. Iser, como marco simbólico nesse sentido – o “outro discurso” a presidir à suposta transformação atendia pelo rótulo geral de *Pragmática*. A visada pragmática no estudo literário romperia com a visada estruturalista por sublinhar, segundo Maingueneau (1996:XI), “os impasses para onde conduz uma concepção de texto como estrutura desvinculada da atividade enunciativa”. O mesmo autor enfatiza, na seqüência, que: “Estruturalismo e pragmática têm entretanto em comum terem emergido fora do campo dos estudos literários. Se ambos têm importantes repercussões nesse campo é porque inevitavelmente qualquer concepção nova da linguagem tem uma incidência sobre a apreensão da literatura”. (Maingueneau, 1996:IX).

Resta à epistemologia, dizemos de nossa parte, a avaliação da medida em que uma concepção pretensamente nova de linguagem, bem como a apreensão pretensamente renovada de literatura/literariedade dela derivada, seriam *realmente novas*. Voltemos, assim, a seguir, à análise da chamada “virada pragmática” nos estudos da linguagem, bem como, e sobretudo, de seu reflexo no estudo literário, como sempre perguntando-nos pela medida em que o novo paradigma teórico em questão teria de fato implicado uma efetiva descentração cognitiva no campo do saber em que emerge, o que equivaleria, nesse caso, como já dissemos, a uma verdadeira ruptura com a concepção telementacional de comunicação como transmissão de determinados “objetos mentais”

de um emissor a um receptor, tomados como *assujeitados* pela ação de um código fixo determinado – concepção essa reinante, como vimos, no paradigma estruturalista como um todo.

3.3.11. A virada pragmática

3.3.11.1. Perscrutando “O objetivo e o domínio da pragmática”, Parret (1988b:15) reconhece o problema conceitual decorrente do fato de que “o termo pragmática abrange disciplinas, orientações e perspectivas diferenciadas, tão distintas e à primeira vista incompatíveis que seu sentido chega a parecer vazio e o próprio termo inútil”. Por outro lado, o mesmo autor considera possível falar-se numa determinada *atitude pragmática* geral, comum às mais representativas dentre essas perspectivas diversas. “Em suma, a pragmática é caracterizada essencialmente pela concepção da dependência contextual do sentido discursivo, da racionalidade dependente do contexto e pela orientação da compreensão”, explica Parret (1988b:26); e arremata: “Esses três componentes conceituais reavaliam a subjetividade na língua”. À medida que é justamente a questão da “subjetividade na língua” o foco da análise epistemológica que aqui nos move, perguntamo-nos em que termos e medida, afinal, a pragmática o teria de fato “reavaliado”.

Em terreno europeu, continental, o grande impulso para a virada pragmática adviria, a princípio, de uma certa reação, no interior do próprio paradigma estruturalista, à ortodoxia anti-subjetivista da moderna lingüística sincrônica epitomada pelas figuras-chave de Saussure e Chomsky. A atitude pragmática, enfatiza Parret (1988b:26-27) a respeito, “reage contra a lingüística estrutural, onde, a começar por Saussure, a subjetividade é expulsa da ‘língua’ para a ‘parole’, não passível de domínio teórico, e também contra a gramática gerativa chomskyana, onde o ‘falante/ouvinte ideal’ não é o sujeito que fala, mas uma ‘mente’ que se identifica com a estrutura neurofisiológica do cérebro”.

Nesse sentido, destacar-se-ia o trabalho de lingüistas como Émile Benveniste e Gustave Guillaume, que procuraram reintroduzir a “subjetividade” como categoria operacional na lingüística, por meio, sobretudo, do estudo dos chamados *dêiticos* – também conhecidos por *embreantes* [*embrayeurs*, em francês; *shifters*, em inglês] –¹²⁸

¹²⁸ Cf. verbetes “Dêitico”, “Dêixis” e “Embreante”, in: Dubois et al (1978:167-168;208-209).

unidades lingüísticas como *eu*, *tu*, *aqui* e *agora*, das quais se diz remeterem ou referirem-se, no seio do enunciado, aos sujeitos, ao espaço e ao tempo da enunciação.¹²⁹

Em terreno anglo-saxão, o impulso viria de uma certa dissidência da escola de *filosofia analítica* (Frege, Russel, o “primeiro” Wittgenstein), dissidência que ficaria conhecida por “filosofia da linguagem ordinária” [*ordinary language philosophy*], surgida com o trabalho pioneiro do “segundo” Wittgenstein, para quem “a significação de uma palavra é seu uso na linguagem”. (Wittgenstein, 1989:28).¹³⁰ O filósofo britânico John Austin procurou, através de sua “teoria dos atos de fala” [*speech acts theory*], dar um caráter mais sistemático às reflexões wittgensteinianas acerca da *linguagem como ação*. John Searle – discípulo de Austin – procurou, por sua vez, imbuir a teoria do mestre de um caráter ainda mais sistemático e formal, ao colocar-se como tarefa o estabelecimento de um *status* teórico próprio, um campo de trabalho específico e um método determinado para o estudo dos atos de fala. A “pragmática analítica”, de Wittgenstein a Searle, tornou-se um dos veios principais da filosofia da linguagem ordinária e ponto de partida fundamental para uma “pragmática lingüística” propriamente dita.¹³¹

A principal vertente da chamada pragmática lingüística na Europa desenvolver-se-ia, sobretudo na França, sob o rótulo de *lingüística da enunciação* (doravante, LE),

¹²⁹ “Não se pode dizer que a subjetividade e os domínios conexos sejam uma prioridade explícita das investigações lingüísticas de Jakobson”, lembra-nos Parret (1988a:147-148) a respeito. “Todavia”, prossegue, “seu ‘estruturalismo fenomenológico’ (Holenstein) ultrapassa de muitas maneiras o quadro dos axiomas de Saussure e a interpretação formalística destes pela Glossemática”, sendo que “o ponto em que as investigações empíricas de Jakobson chegam mais perto do paradigma que eu apresento (subjetividade atravessando a enunciação) é em sua tipologia das funções da língua e em seu estudo (principalmente morfológico) dos *shifters/embrayeurs*. [...] Dêixis e enunciação são facetas importantes da estrutura lingüística no quadro jakobsoniano, mas são ainda caracterizadas como fenômenos locais, com efeitos empíricos específicos, como os *shifters/embrayeurs*”.

¹³⁰ Convencionou-se falar, na história da filosofia contemporânea, em dois Wittgensteins, ou, mais especificamente, em duas fases distintas e contrapostas da filosofia wittgensteiniana da linguagem: a primeira – a do *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922) – é considerada, via de regra, como o coroamento de toda uma tradição objetivista de reflexão sobre a linguagem, hegemônica na filosofia ocidental, de Platão à filosofia analítica ortodoxa e ao positivismo lógico, a qual tem por regra tomar por isomórficos linguagem e realidade, ou seja, pressupor que as palavras só têm sentido porque há objetos “no mundo” que elas *designam* inequivocamente. Já com as *Investigações filosóficas* (1953), o segundo Wittgenstein desfere uma crítica radical contra essa tradição objetivista da filosofia ocidental da linguagem – da qual o *Tractatus* havia sido, justamente, a expressão mais recente –, inaugurando todo um campo de reflexão acerca do “uso lingüístico”, cujas ressonâncias se fizeram e se fazem sentir tanto na filosofia quanto na lingüística e em outras disciplinas. É a esta última fase, obviamente, que nos referimos neste trabalho.

¹³¹ Para uma análise panorâmica da “virada pragmática” na filosofia da linguagem, cf. Oliveira (2001) e D’Agostini (2003).

terreno para o qual convergiriam ambas as perspectivas teóricas acima mencionadas, e do qual o hoje clássico *L'énonciation* (1980), de Catherine Kerbrat-Orecchioni, consagrar-se-ia como a grande síntese. Nessa obra, a autora procurou esclarecer, antes de mais nada, em que medida o novo paradigma lingüístico – do qual a *enunciação* seria “símbolo” e “catalisador” ao mesmo tempo – se oporia aos postulados alicerçadores da lingüística sincrônica ortodoxa,¹³² postulados assim elencados por Kerbrat-Orecchioni (1997:6): (i) o objeto da lingüística é o *código*; (ii) a unidade máxima de análise lingüística é a *frase*; (iii) o suporte da produção do sentido resume-se ao significante lexical e à relação unívoca e inequívoca do mesmo com o significado, bem como às construções sintáticas resultantes das relações semânticas entre significantes lexicais; (iv) o problema do código *em funcionamento (parole)* deve ser concebido estritamente nos termos do esquema comunicacional de Jakobson, no qual a comunicação aparece como um *tête-à-tête* ideal entre dois indivíduos livres e conscientes – e que possuem o mesmo código –, sendo, portanto, sempre transparente e bem-sucedida; (v) é possível e necessário estudar a língua “nela mesma” e “por ela mesma”, em detrimento de todo e qualquer elemento extralingüístico (*postulado da imanência*).

Observe-se que os postulados (i), (ii), (iii) e (v) correspondem à teoria do código fixo, e o (iv), à teoria telementacional da comunicação; nesse sentido, diríamos, com base no que expusemos anteriormente sobre o problema em questão, que é a concepção de comunicação postulada em (iv), como no circuito de fala saussuriano ou em sua reformulação no esquema comunicacional jakobsoniano, que acaba por demandar a delimitação de uma *lingüística do código* tal como especificado em (i), (ii), (iii) e (v). Isso posto, seria preciso reconhecer, o que também já dissemos, que apenas uma verdadeira ruptura com a concepção telementacional de comunicação – na qual os sujeitos da comunicação encontram-se *assujeitados* por um processo reificante de *transmissão* de “objetos mentais” – denotaria a superação, por um novo paradigma

¹³² Note-se ter se tornado verdadeira praxe entre as apresentações da “problemática enunciativa” em lingüística, iniciar-se com uma crítica mais ou menos incisiva às alegadas deficiências ou limitações da lingüística sincrônica ortodoxa, crítica essa centrada, via de regra, nas figuras de Saussure e Chomsky. Cf., por exemplo, a crítica de Cervoni (1989:9-13) – outro clássico sobre o assunto – às lingüísticas “não-enunciativas”, bem como a corroboração da mesma por Fiorin (1996:29-30).

lingüístico, dos limites obliterantes em que se encontra enredada a moderna ortodoxia lingüística.

Assim sendo, ganharia especial relevo dentre os postulados-chave da LE elencados por Kerbrat-Orecchioni (1997:6-8) justamente o da crítica ao esquema comunicacional acima referido, elaborada nos seguintes termos: “Falar não é, certamente, trocar de maneira livre informações que ‘passam’ harmoniosamente, indiferentes às condições concretas da situação de elocução e às propriedades específicas dos parceiros da troca verbal”. (Kerbrat-Orecchioni, 1997:8). A isso, a LE oporia a concepção eminentemente pragmática do dizer como *fazer*, o que levaria a abandonar a hipótese do código único e monolítico, reconhecendo-se ser a língua um “mosaico de dialetos, socioletos e idioletos”. (Kerbrat-Orecchioni, 1997:6).

Em revisão ao esquema comunicacional jakobsoniano com vistas a “complexificá-lo” em função da perspectiva pragmático-enunciativa, Kerbrat-Orecchioni (1997:13-18) postularia, partindo do reconhecimento da *dissimetria* entre os pólos da produção e da recepção, a substituição do modelo neutro de comunicação, que nivela as competências do emissor e do receptor, por um modelo dito *dual*, segundo o qual a comunicação “se funda sobre a existência não de *um* código, mas de *dois* idioletos; portanto, a própria mensagem se desdobra, ao menos no que concerne a seu significado”. (Kerbrat-Orecchioni, 1997:16). Tais idioletos haveriam de ser estudados, além do mais, nas situações concretas de enunciação, ou de *interação* enunciativa.

No que pese a inegável radicalidade da proposta, a autora reconheceria, na seqüência, como que dando um passo atrás em relação às críticas direcionadas à ortodoxia estruturalista, as dificuldades em se implementar um programa de investigação lingüística fundamentado sobre o novo modelo comunicacional. Compreendida como o conjunto dos fenômenos observáveis quando se põem em funcionamento, num ato concreto de comunicação, determinados elementos pressupostos pela atividade comunicativa, a enunciação seria então “o próprio arquétipo do incognoscível” (Todorov), o que justificaria o reconhecimento unânime, por parte dos lingüistas, da impossibilidade de tomá-la como objeto de estudo. (Kerbrat-Orecchioni, 1997:29).

O reconhecimento da intangibilidade da enunciação “em si”, imporia, dessa forma, o que a autora chama de primeiro “deslizamento semântico” do conceito: entre a

enunciação entendida como *ato* e o enunciado entendido como *produto*, seria necessário postular uma *enunciação enunciada*, em que as fronteiras entre ato e produto seriam suspensas pela consideração da relação de continuidade entre ambos, ou, antes, pela consideração da *inscrição permanente da enunciação no enunciado por meio de traços específicos*. Assim, Kerbrat-Orecchioni (1997:30) reformula seu objetivo inicial da seguinte maneira: “na impossibilidade de se estudar diretamente o ato de produção, procuraremos os *traços do ato no produto*”.

Desse primeiro ajuste no escopo geral da LE, decorreria, ainda de acordo com a autora, um segundo “deslizamento semântico” do conceito de enunciação: o estudo do ato no produto restringir-se-ia, na verdade, ao estudo do ato *do emissor* no produto *da emissão*. Assim, “ao invés de englobar a totalidade do percurso comunicacional, a enunciação é então definida como o mecanismo de engendramento de um texto, o surgimento, no enunciado, do sujeito da enunciação, a inserção do locutor no seio de sua locução”. (Kerbrat-Orecchioni, 1997:30).

Assim concebida, de maneira restrita, a LE interessar-se-ia, enquanto tal, por apenas *um* dos parâmetros constitutivos do quadro enunciativo: o *emissor* ou *locutor*, seja na comunicação oral ou na escrita: “consideraremos como fatos enunciativos os traços lingüísticos da presença do locutor no seio de seu enunciado, os locais de inscrição e as modalidades de existência do que chamaremos, com Benveniste, de ‘a subjetividade na linguagem’”. (Kerbrat-Orecchioni, 1997:31-32). Ao cabo do que a própria autora chama de uma “dupla distorção do conceito”, a enunciação (enunciada) vem a ser fixada como o conjunto dos *procedimentos lingüísticos* pelos quais “o locutor imprime sua marca ao enunciado, se inscreve na mensagem (implícita ou explicitamente) e se situa em relação a ele próprio (problema da ‘distância enunciativa’”, procedimentos dentre os quais a autora cita os “*shifters*” (*dêiticos*) e os *modalisadores*. (Kerbrat-Orecchioni, 1997:32).

Contrariamente a Kerbrat-Orecchioni, um autor como Parret (1988b:24) afirmaria, por sua vez, que um dos traços distintivos da atitude pragmática – e que subjazeria, portanto, ao conjunto dos estudos pragmático-enunciativos em sua totalidade – seria sua ênfase nas “estratégias de compreensão”, em oposição à lingüística estrutural ortodoxa, que sempre privilegiou a *produção* de seqüências lingüísticas. O fato é que ele cita como “acessos privilegiados” à pragmática assim concebida, isto é: como teoria

orientada para a recepção, o estudo dos *mesmos* fatos enunciativos elencados por Kerbrat-Orecchioni, a saber: os *dêiticos* e os *modalisadores*. Assim, perguntamo-nos: para que, afinal, apontam os chamados fatos enunciativos: para sua produção ou para sua recepção? Vejamos que o que a princípio parece uma contradição, revela-se, na verdade, algo plenamente assimilável no quadro explicativo da LE .

Para um autor como Cervoni (1989:18-19), os chamados fatos enunciativos caracterizam-se por *remeter à sua própria enunciação*, no sentido de *projetá-la*, ou seja, responsabilizam-se seja pelo “reconhecimento actancial e espaço-temporal” – caso dos dêiticos – seja pela “identificação do referente” – caso dos determinantes do substantivo – seja pela “atribuição de um valor pragmático” – caso dos verbos performativos. *Reconhecimento, identificação e atribuição* são processos associados ao pólo da recepção, o que parece revelar uma perspectiva teórica que, de fato, preocupa-se antes com “estratégias de compreensão” (Parret) do que com a “inscrição do locutor na linguagem” (Kerbrat-Orecchioni). É o próprio Cervoni (1989:23) quem nos lembra, entretanto, que se costuma dizer de elementos como os dêiticos tanto que *remetem* à sua enunciação, de modo a dirigir a *compreensão* do enunciado, quanto que *refletem* sua enunciação, indiciando as *condições de produção* do enunciado. Cervoni não parece reconhecer aí nenhuma contradição, ficando patente, em seu posicionamento, a concepção do dêitico – e dos demais fatos enunciativos – como um elemento *ambivalente* quanto à enunciação, por configurar-se tanto como índice-da-subjetividade-do-locutor-no-enunciado quanto como previsão-da-compreensão-do-enunciado-pelo-alocutário.

O próprio Parret, ao procurar explicar de que forma o conceito de subjetividade associa-se a domínios como a dêixis, a modalidade e a referenciação, deixa transparecer essa concepção ambivalente. Haja vista ele afirmar, por exemplo, que “quando o falante emprega uma descrição definida, indica por esse meio que está realizando um *ato*, e garante (implicitamente) ao destinatário que a expressão conterá todas as informações que se requerem para identificar o referente”, ou quando lembra que “o termo ‘dêixis’ se origina na noção de referência *gestual*, isto é, na identificação do referente por meio de algum gesto corporal por parte do locutor”. (Parret, 1988a:145).

Ora, é preciso reconhecer, aqui, que não há como preconizar uma tal indissociabilidade entre *reflexo* da produção e *previsão* da compreensão sem que se

postule, de uma forma ou de outra, algum nível de *imanência* do significado. Em outras palavras, conceber o ato de linguagem como algo que possa portar *em si* certas marcas da inscrição do locutor/emissor no discurso, marcas essas necessárias e suficientes para a construção “do” sentido por parte do receptor/alocutário, significa, *ainda*, conceber a linguagem como um conduto, e a comunicação como telementação, ou seja, como *transmissão* pura e simples de determinados “objetos mentais” de um a outro sujeito da comunicação. Mas em que medida os referidos precursores dos estudos pragmático-enunciativos (Benveniste, Austin, Searle) teriam contribuído para a manutenção de um tal estado de coisas no âmbito dos estudos da linguagem?

3.3.12. A *langue* de Benveniste

3.3.12.1. Isso é particularmente claro num autor como Benveniste, “um estruturalista um tanto marginal”, como lembra Parret (1988b:27), mas nem por isso menos estruturalista. Saussure dissociara a *langue* da *parole* como o *objetivo* do *subjetivo*, elegendo a primeira como objeto por excelência da lingüística, e relegando a segunda ao rol dos fenômenos refratários ao tratamento científico. A alegada “marginalidade” de Benveniste frente ao estruturalismo clássico residiria justamente em seu esforço por integrar a *parole*, o ato de fala dito *subjetivo*, ao quadro do estudo científico da linguagem em moldes estruturais. Mas como isso seria possível? Revertendo, como faz Benveniste, a fórmula que toma o ato de linguagem como produto derivado de um sujeito idiossincrático pré-estabelecido em relação a esse ato, tomando, ao invés, o próprio sujeito da comunicação como uma *função* da linguagem em ato. Assim: “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do *ser*, o conceito de ‘ego’”. (Benveniste, 1976a:286). Ou ainda:

A “subjetividade” de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como “sujeito”. Define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo (esse sentimento, na medida em que podemos considerá-lo, não é mais que um reflexo) mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas, que reúne e que assegura a permanência da consciência. Ora, essa “subjetividade”, quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É “ego” quem *diz ego*. Encontramos aí o fundamento da “subjetividade” que se determina pelo *status* lingüístico da “pessoa”. (Benveniste, 1976a:286).

A tomar, como aí se faz, a subjetividade como que *prefigurada pelo código* – “A linguagem está de tal forma organizada que permite a cada locutor apropriar-se da língua toda designando-se como *eu*” (Benveniste, 1976a:288) – seria preciso, por outro lado, repensar a própria *langue* tal como concebida pelo estruturalismo clássico em função de uma distinção fundamental, no interior do próprio sistema, entre os elementos lingüísticos mobilizados na constituição da subjetividade – os “fatos enunciativos” de que fala Kerbrat-Orecchioni – e os demais elementos. É assim que, referindo-se aos pronomes pessoais, Benveniste (1976a:288) dirá tratar-se de uma classe de palavras “que escapa ao *status* de todos os outros signos da linguagem”. E mais:

Os pronomes pessoais são o primeiro ponto de apoio para essa revelação da subjetividade na linguagem. Desses pronomes dependem por sua vez outras classes de pronomes que participam do mesmo *status*. São os indicadores da *deixis*, demonstrativos, advérbios, adjetivos, que organizam as relações espaciais e temporais em torno do “sujeito” tomado como ponto de referência: “isto, aqui, agora” e as suas numerosas correlações “isso, ontem, no ano passado, amanhã”, etc. Têm em comum o traço de se definirem somente com relação à instância de discurso na qual são produzidos, isto é, sob a dependência do *eu* que aí se enuncia. (Benveniste, 1976a:288).

Essa distinção entre elementos lingüísticos que se definem “somente com relação à instância de discurso na qual são produzidos”, e outros que, infere-se, não dependem, enquanto tais, da instância enunciativa, remete, é certo, para o que Benveniste (1989b: 64) chamaria mais tarde de a “dupla significância” inerente à língua enquanto sistema semiológico – e que faria da mesma superior aos demais sistemas semiológicos. “A língua”, diz-nos o autor, “combina dois modos distintos de significância, que denominamos modo SEMIÓTICO por um lado, e modo SEMÂNTICO, por outro”. Assim:

(1) “O semiótico designa o modo de significação que é próprio do SIGNO lingüístico e que o constitui como unidade. [...]Tomado nele mesmo, o signo é puramente idêntico a si mesmo, pura alteridade em relação a qualquer outro, base significante da língua, material necessário da enunciação. Existe quando é reconhecido como significante pelo conjunto dos membros da comunidade lingüística, e evoca para cada um, a grosso modo, as mesmas associações e as mesmas oposições” (Benveniste, 1989b:64-65);

(2) “Com o semântico entramos no modo específico de significância que é engendrado pelo DISCURSO. Os problemas que aqui se colocam são função da língua

como produtora de mensagens. [...] A ordem semântica se identifica ao mundo da enunciação e ao universo do discurso”. (Benveniste, 1989b:65-66).

O semiótico benvenistiano designa, dessa forma, um sistema de elementos lingüísticos auto-suficientes quanto à sua significância, posto que, nesse caso, a unidade entre significante e significado encontra-se determinada *a priori* em relação à situação específica de enunciação. Não estranha que Benveniste (1989b:67) tenha dito a respeito: “Para o que denominamos semiótico, a teoria saussuriana do signo lingüístico servirá de base à pesquisa”. Já o modo semântico designa o conjunto de elementos lingüísticos cuja significância define-se em função da enunciação e do discurso; quanto ao mesmo, Benveniste (1989b:67) reconhece a necessidade de um “aparelho novo de conceitos e definições”.

É o que o autor procurará fornecer ao elaborar o que chama de *aparelho formal da enunciação*. Dir-se-ia então que a enunciação, tomada pelo “colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (Benveniste, 1989a:82), implicaria, enquanto tal, três aspectos diversos, dignos de estudo: (i) a própria realização vocal da língua; (ii) o mecanismo da conversão individual da *língua* em *discurso* – ou da *langue* em *parole*; (iii) os caracteres formais da enunciação, a partir da manifestação individual que ela atualiza. É deste último aspecto que se ocupa o autor, ao propor-se “definir a enunciação no quadro formal de sua realização”. (Benveniste, 1989a:83).

Benveniste (1989a:86) preconiza então – num gesto que remete à já referida distinção entre o semiótico e o semântico – a necessidade de se “distinguir as entidades que têm na língua seu estatuto pleno e permanente e aquelas que, emanando da enunciação, não existem senão na rede de ‘indivíduos’ que a enunciação cria em relação ao ‘aqui-agora’ do locutor”. Neste último caso, como explica Cardoso (1997:78):

O valor de referência é conferido pela enunciação, ou seja, a língua deve ser considerada na medida em que, através do sujeito falante, no ato de enunciação, ela se refere ao mundo. E o centro desse ato de referência é o sujeito falante, que enuncia sua posição de locutor através de índices específicos, ou caracteres formais, tais como os índices de pessoa, os índices de ostentação, as formas temporais que se determinam em relação ao *eu*, centro da enunciação, as formas lexicais e sintáticas da interrogação, da intimação, da asserção, as modalidades formais pertencentes aos verbos, à fraseologia. O conjunto desses elementos, índices, na verdade, que nascem na e pela enunciação, Benveniste chama de “aparelho formal da enunciação”.

É preciso ressaltar que o referido “aparelho formal” comporia o sistema geral da língua com o conjunto de “signos plenos” do modo semiótico, não diferindo do mesmo

no que diz respeito à sua normatividade para *todos* os falantes: “A linguagem de algum modo propõe formas ‘vazias’ das quais cada locutor em exercício de discurso se apropria e as quais refere à sua ‘pessoa’, definindo-se ao mesmo tempo a si mesmo como *eu* e a um parceiro como *tu*”. (Benveniste, 1976a:289).

Nesse sentido, Benveniste (1989a:87) destaca como característica essencial de toda enunciação “*a acentuação da relação discursiva com o parceiro, seja este real ou imaginado, individual ou coletivo*”. O ato enunciativo é concebido não apenas como uma apropriação da língua pelo locutor, o qual se instaura por meio de índices específicos, mas também, e concomitantemente, como uma instituição do *outro* no âmbito do discurso: “Toda enunciação é, explícita ou implicitamente, uma alocação, ela postula um alocutário”. (Benveniste, 1989a:84). A essa instauração simultânea do locutor e do alocutário pela locução – que é sempre, por esse motivo, também uma alocação – Benveniste (1989a:87) chama de *quadro figurativo da enunciação*: “Como forma de discurso, a enunciação coloca duas ‘figuras’ igualmente necessárias, uma, origem, a outra, fim da enunciação. É a estrutura do diálogo”.

A função dessa estrutura dialógica fechada na economia geral do pensamento benvenistianiano torna-se tanto mais evidente quando se leva em conta que a referência, para Benveniste, é *intradiscursiva*, ou seja, gerada pelo e no interior do próprio discurso. Dessa forma, a condição mesma da enunciação seria “para o locutor, a necessidade de referir pelo discurso, e, para o outro, a possibilidade de co-referir identicamente, no consenso que faz de cada locutor um co-locutor”. (Benveniste, 1989a: 84). Como se vê, na base mesma da teoria comunicacional de Benveniste encontra-se já instalado o postulado da indissociabilidade entre *reflexo* da produção e *previsão* da compreensão que identificávamos junto aos autores anteriormente citados.

O “quadro figurativo da enunciação”, tal como definido pelo autor, implica um circuito dialógico fechado, com uma origem e um fim em si mesmo. Na verdade, *locutor instituído* e *alocutário postulado* revelam-se, aí, exatamente o mesmo “fato enunciativo”, o mesmo “índice específico”, visto de perspectivas distintas: o da produção e o da recepção, considerados como pólos isomórficos da atividade comunicativa. Não estranha assim que Possenti (2001:193) identifique a “produção de mensagens” em Benveniste com o circuito de fala saussuriano.

“Seguramente”, dissera, aliás, o próprio Benveniste (1976a:285), “na prática cotidiana, o vaivém da palavra sugere uma troca, portanto uma ‘coisa’ que trocaríamos, e parece, pois, assumir uma função instrumental ou veicular que estamos prontos a hipostasiar num ‘objeto’”. Para Benveniste, tratar-se-ia de explicar como é possível a comunicação assim concebida – ou seja: como telementação. Donde: “Para que a palavra assegure a ‘comunicação’, é preciso que esteja habilitada a isso pela linguagem, da qual é apenas a atualização” (Benveniste, 1976a:285) – em outras palavras: para que haja telementação é necessário o compartilhamento de um código fixo. A teoria enunciativa benvenistiana limitou-se a desenvolver essa tese. Vejamos em que medida a teoria dos atos de fala representaria uma verdadeira alternativa frente a esse estado de coisas.

3.3.13. A *langue* de Austin

3.3.13.1. Austin (1988:1-11) inicia a primeira conferência de seu *How to do things with words*¹³³ opondo-se ao hábito filosófico que tende a tomar como papel de uma declaração [*statement*] simplesmente o de “descrever um estado de coisas”, ou “declarar um fato de modo verdadeiro ou falso”. À essa postura dogmática, que erige a verificabilidade como critério único de avaliação, em detrimento de aspectos como as (a) *circunstâncias em que a declaração é feita*, (b) *as restrições às quais está sujeita* ou (c) *a maneira como deve ser recebida* – aspectos esses *indicados*, e não *relatados* por certas palavras –, Austin chama *falácia constativa* [*constative fallacy*].

Austin atenta para o fato de que, para além das sentenças eminentemente “constatativas”, existiriam muitas sentenças as quais, por um lado, não descrevem, não relatam, não constata absolutamente nada, mas, antes *realizam ações*, e, por outro, não são nem verdadeiras nem falsas em si mesmas, mas “felizes” [*happy*] ou “infelizes” [*unhappy*] na realização de tais ações. A essas sentenças, o autor propõe chamar “performativas” [*performatives*]. Seriam exemplos de performativos sentenças como: (i) “Aceito esta mulher como minha legítima esposa” – quando proferida numa cerimônia de casamento – ou (ii) “Batizo este navio de Rainha Elizabeth” – quando proferida ao quebrar-se a garrafa contra o casco do navio.

¹³³ Os textos agrupados sob esse título são, na verdade, doze conferências apresentadas por Austin na Universidade de Harvard, no ano de 1955, e publicadas postumamente (1962) em edição preparada por J. O. Urmson.

Ao longo de suas outras conferências, Austin vai revelando inúmeras dificuldades colocadas pela distinção constativo/performativo, que o obrigam, de início, a matizá-la, e, por fim, a abandoná-la. Nas conferências dois, três e quatro (Austin, 1988:12-52), por exemplo, o autor procura estabelecer as condições de felicidade e os vários tipos de infelicidades que podem afetar os performativos. O que aí acabou por se revelar foi, por um lado, que o êxito de uma sentença performativa implicaria, via de regra – tal como o êxito de uma constativa – a *verdade* de certas afirmações ou pressuposições, e, por outro lado, que muitas das infelicidades passíveis de afetar os performativos – sendo que, por princípio, só um performativo poderia ser feliz ou infeliz – seriam igualmente passíveis de afetar os constativos.

Na quinta conferência, Austin (1988:53-66) tenta salvar a distinção, procurando discernir critérios gramaticais que fossem especificidade dos performativos, tarefa que se revela improdutiva basicamente por três motivos: (i) não haveria nenhum critério absoluto a esse respeito; (ii) nem mesmo uma lista dos critérios possíveis seria viável; (iii) mesmo que a lista fosse viável, tais critérios revelar-se-iam incapazes de sustentar a distinção, uma vez que a mesma sentença, em diferentes situações e contextos, pode ser usada tanto como performativo quanto como constativo. Mesmo assim, Austin abre a sexta conferência insistindo que haveria um certo tipo de performativo que mereceria um tratamento diferenciado, a saber, os que *têm um verbo na primeira pessoa do singular do presente do indicativo da voz ativa* – como “batizo” e “aceito”, nos exemplos supracitados.

Ora, o próprio autor reconheceria que nem todos os verbos nessa dada conjugação (*eu + voz ativa + presente do indicativo*) são performativos: dizer “Eu corro”, por exemplo, não seria efetuar a ação de correr, mas tão-somente descrevê-la. Tornar-se-ia necessária, assim, uma lista dos verbos que, *uma vez nessa forma*, revelar-se-iam inequivocamente performativos, o que Austin (1988:67-93) se propõe a fazer nas conferências seis e sete. Ele pretende que apenas as sentenças performativas que se apresentem nessa versão *standard* possam ser chamadas de “performativos explícitos”; as demais, seriam “performativos primários”, passíveis de serem convertidos em explícitos, via redução à forma canônica. Uma vez mais, no entanto, o ímpeto taxonômico de nosso autor se vê frustrado pelas barreiras impostas por vários exemplos resistentes a uma classificação unívoca.

A impossibilidade em se distinguir formalmente performativos e constativos tornar-se-ia patente quando do reconhecimento, lapidarmente formulado por Austin numa conferência posterior às de *How to do things with words*, feita na França, em 1958, de que “não é totalmente necessário que um enunciado, para ser performativo, seja expresso numa destas frases ditas normais”. (Austin, 1998:114). Entrever-se-ia, mesmo, aí, a possibilidade de que *qualquer* enunciado, observadas certas condições, viesse a funcionar como um performativo. Assim:

Dizer “feche a porta” é performativo e também é a realização de um ato, tanto quanto dizer “ordeno que feche a porta”. Mesmo a palavra “cão”, sozinha, pode às vezes (ao menos na Inglaterra, país prático e pouco polido) tomar lugar do performativo explícito e formal: efetua-se através desta palavra o mesmo ato que pelo enunciado “previno que o cão vai atacar”, ou por, “pessoas estranhas estão avisando que existe aqui um cão bravo”. Para tornar performativo nosso enunciado, e sem equívoco, podemos empregar, no lugar da fórmula explícita, vários expedientes mais primitivos como a entonação, por exemplo, e o gesto; além disso, e sobretudo, o próprio contexto, no qual são pronunciadas as palavras, pode tornar bastante certa a maneira pela qual se deve tomá-las – como descrição, por exemplo, ou como advertência. (Austin, 1998:114).

O reconhecimento, por Austin, dos limites de uma abordagem formal do fenômeno da performatividade enseja a comparação com Benveniste naquilo mesmo que diferenciaria o pensamento de ambos os autores, a despeito do que autorizaria, a princípio, a subsunção dos mesmos numa supostamente mesma e única “atitude pragmática”. Em 1958, mesmo ano, portanto, da conferência de Austin na França, Benveniste atentava, em seu já citado artigo sobre a subjetividade na linguagem, para certos exemplos de verbos em francês que, no presente do indicativo, ao mudarem da segunda ou terceira pessoa do singular para a primeira, teriam seu sentido alterado, ao contrário dos demais verbos, cujo sentido permaneceria inalterado com a referida mudança. No caso dos verbos “*manger*” [comer] ou “*souffrir*” [sofrer], por exemplo, não haveria alteração de sentido: entre “*je mange, tu manges e il mange*” há de comum “o fato de que a forma verbal apresenta a descrição de uma ação, atribuída respectivamente, e de maneira idêntica, a ‘eu’, a ‘tu’, a ‘ele’”; entre “*je souffre, tu souffres e il souffre*”, há em comum “a descrição de um mesmo estado”. (Benveniste, 1976a:290).

O mesmo não se poderia dizer a respeito, por exemplo, de “*je crois*” [creio], numa frase como “*je crois que le temps va changer*” [creio que o tempo vai mudar]: apesar de “*je crois*” ser formalmente simétrico a “*je mange*” ou “*je souffre*”, já não se trata mais

de me descrever fazendo ou sentindo algo, de me descrever, no caso, “crendo”. “A operação de pensamento não é absolutamente o objeto do enunciado [...]. Ao dizer *je crois* (*que...*) converto numa enunciação subjetiva o fato asseverado impessoalmente, isto é, *le temps va changer*, que é a verdadeira proposição”. (Benveniste, 1976a:290-291). O mesmo se daria, alertava Benveniste, com verbos como *supposer* [supor], *présumer* [presumir] ou *conclure* [concluir] na primeira pessoa do singular, havendo, em construções como *je suppose* ou *je présume*, não a descrição de uma operação, mas a *indicação de uma atitude* – a realização de um ato, diria Austin. Isso fica ainda mais claro, explicaria ainda Benveniste (1976a:292), no caso de verbos “que denotam pelo seu sentido um ato individual de alcance social: *jurer*, *promettre*, *garantir*, *certifier*, com variantes locucionais como *s’engager à...*, *se faire fort de...*”. [jurar, prometer, garantir, certificar, alistar-se, empenhar-se em]. Assim: “A enunciação *je jure* é o próprio ato que me compromete, não a descrição do ato que eu cumpro. Dizendo *je promets*, *je garantis*, prometo e garanto efetivamente. As conseqüências (sociais, jurídicas, etc.) do meu juramento, de minha promessa se desenrolam a partir da instância de discurso que contém *je jures*, *je promets*. A enunciação identifica-se com o próprio ato”. (Benveniste, 1976a:292).

Anos mais tarde, comentando a referida conferência francesa de Austin, Benveniste remeteria a seu próprio artigo sobre a subjetividade na linguagem, declarando: “indicávamos sumariamente a diferença entre *eu juro*, que é um ato, e *ele jura*, que não passa de uma informação. Os termos *performativo* e *constatativo* não apareciam ainda, mas era essa apesar de tudo a substância da definição”. (Benveniste, 1976b:298-299). Aceitando de bom grado os termos austinianos, Benveniste recusaria, contudo, os argumentos que levaram Austin a abandonar a distinção entre os dois tipos de enunciado, ressaltando a importância de, no quadro dos estudos *lingüísticos* propriamente ditos, manter-se uma definição *estritamente formal* da performatividade. Benveniste (1976b:303) fixaria, assim, a seguinte fórmula: “Um enunciado é performativo na medida em que *denomina* o ato *performador* pelo fato de *Ego* pronunciar uma fórmula que contém o verbo na primeira pessoa do presente: ‘*Declaro encerrada a sessão*’ – ‘*Juro dizer a verdade*’”. Isso excluiria, contrariamente ao que argumentara Austin, o imperativo do âmbito da performatividade: “Não devemos enganar-nos pelo fato de que o imperativo produz um resultado, e de que *Vem!* faz vir

efetivamente aquele que se chama. O que conta não é esse resultado empírico”. (Benveniste, 1976b:303).

Assim, *vem!* é realmente uma ordem, mas lingüisticamente é totalmente diferente de dizer *ordeno que venhas*. Não há enunciado performativo a não ser que contenha a menção de ato, isto é, *ordeno*, enquanto o imperativo poderia ser substituído por qualquer processo que produzisse o mesmo resultado – um gesto, por exemplo –, e não ter mais realidade lingüística. [...] o imperativo produz um comportamento, mas o enunciado performativo é o próprio ato que ele denomina e que denomina o *performador*. Rejeitaremos, pois, toda identificação de um e outro. (Benveniste, 1976b:304).

Como observou Ottoni (1998:45) a respeito, “para Benveniste, a performatividade é uma função e está subordinada a critérios formais”. Enquanto elementos possibilitadores da emergência da subjetividade no discurso, os verbos performativos comporiam, na verdade, ao lado dos dêiticos e demais fatos enunciativos o quadro dos “signos vazios” do aparelho formal da enunciação, que comporia, por sua vez, com o conjunto dos “signos plenos” a totalidade do sistema lingüístico, em moldes estruturais. Em outras palavras, a preocupação de Benveniste em reduzir a performatividade a critérios formais invariáveis condiz com a recalitrância do primado do código fixo em sua teoria enunciativa.

Ao negar a viabilidade de se submeter o fenômeno da performatividade a uma formalização gramatical, fenômeno esse que tenderia, além do mais, a confundir-se, no quadro da teoria dos atos de fala, com a própria atividade enunciativa em sua totalidade, Austin apontava para a possibilidade de se conceber a comunicação humana fora da égide de um código fixo auto-suficiente, na contramão, portanto, do *mainstream* da lingüística estrutural, de Saussure a Benveniste. Não estranha, aliás, que um autor como Derrida (1991a:370) viesse dizer a respeito “que foi esta crítica do lingüisticismo e da autoridade do código, crítica orientada a partir de uma análise da linguagem, que mais me interessou e mais me convenceu no projeto de Austin”. Vejamos, contudo, como se desenvolve o pensamento austiniano a partir desse ponto.

Abandonando a discussão acerca dos limites formais entre performativos e constatativos, Austin decide recuar, na oitava conferência de *How to do things with words*, à questão fundamental de “em quantos sentidos se pode considerar que dizer algo é fazer algo, ou que *ao* dizer algo fazemos algo, ou, mesmo, que *por* dizer algo fazemos algo”. (Austin, 1988:94). Esse recuo deu origem a uma nova classificação dos atos de linguagem, classificação essa que reconfigurou a compreensão do *dizer como*

fazer, e instalou-se na base mesma de tudo o que se fez posteriormente sob o rótulo de teoria dos atos de fala, convertendo-se, com isso, num dos pilares básicos da pragmática contemporânea.

O que se entende por *uso* quando se afirma que “a significação de uma palavra é seu uso na linguagem” (Wittgenstein) está longe de ser auto-evidente. O que é, afinal, *usar* a linguagem? Em que sentido, afinal, se pode falar em *ato* de linguagem, ou linguagem *em ato*? Austin propõe distinguir-se entre (i) o ato *de* dizer algo, (ii) o ato *ao* dizer algo e (iii) o ato *por* dizer algo. O ato *de* dizer algo, chamado por Austin *ato locucionário*, consistiria na “emissão [*utterance*] de certos ruídos, de certas palavras em determinada construção e com uma certa ‘significação’ [*meaning*], no sentido filosófico favorito desse termo, ou seja, com um sentido e uma referência determinados”. (Austin, 1988:94). A noção de significação, nesse caso, em nada difere da que vige na tradição da filosofia analítica ortodoxa.¹³⁴ Poder-se-ia mesmo dizer que o locucionário de Austin está para a “significação” da filosofia analítica ortodoxa como o semiótico de Benveniste está para o “signo” da lingüística estruturalista ortodoxa.

O ato *ao* dizer algo – em oposição ao ato *de* dizer algo – Austin nomeia de *ilocucionário*; já não se fala aí em “significação”, como no ato locucionário, mas, antes, em “forças ilocucionárias”, as quais diriam respeito *ao modo como determinada locução é empregada numa dada situação de uso*: como pergunta ou resposta, como informação, garantia ou advertência, como anúncio de um veredito ou de uma intenção, como pronunciamento de uma sentença ou estabelecimento de um compromisso, como um apelo ou uma crítica, uma identificação ou uma descrição, etc.

Já a idéia de um ato *por* dizer algo justificar-se-ia pelo fato de as locuções e ilocuções freqüentemente produzirem certos *efeitos* ou *conseqüências* sobre as pessoas com quem ou de quem se fala – p. ex.: persuasão, revolta, surpresa, inquietação, indução ao erro, etc. Ao ato que se pode realizar *em decorrência* do dizer, Austin chama de *perlocucionário*.

Vejam os exemplos oferecidos por Austin (1988:101-102) em resumo a essa primeira abordagem dos três tipos de atos de fala:

¹³⁴ Cf. o texto clássico de Frege (1978:59-86) acerca do “sentido” e da “referência”.

Ato (A) ou <i>Locução</i>	Ele me disse “Atire nela” querendo dizer com “atire” atirar e referindo-se a ela por “nela”.
Ato (B) ou <i>Ilocução</i>	Ele me incitou (ou aconselhou, ordenou, etc.) a atirar nela.
Ato (C.a) ou <i>Perlocução</i>	Ele me persuadiu a atirar nela.
Ato (C.b) ou <i>Perlocução</i>	Ele obrigou-me a (ou fez-me, etc.) atirar nela.

À primeira vista, o exemplo acima poderia sugerir um esquema causalista, no qual uma dada locução com sentido e referência determinados – “Atire nela” – *causa* o ato ilocucionário de “incitamento”, “aconselhamento” ou “ordem” que, por sua vez, *causa* o ato perlocucionário de “persuasão”, “convencimento” ou “coerção”; poder-se-ia ainda dizer que locução e ilocução juntas *causam* a perlocução. Austin (1988:109-120) procura desautorizar, contudo, em sua nona conferência, essa interpretação causalista, ao explicitar melhor a distinção entre os tipos de atos de linguagem.

Em primeiro lugar, seria preciso que se evitasse, definitivamente, tomar o ato ilocucionário seja como uma conseqüência direta de uma locução, seja como uma espécie de “referência adicional” à mesma. Seja como for, não se trata, com isso, de negar todo e qualquer tipo de relação entre as duas instâncias:

Admitimos, é claro, que para realizar um ato ilocucionário é necessário realizar um ato locucionário: que, por exemplo, congratular é necessariamente dizer certas palavras; e dizer certas palavras é necessariamente, pelo menos em parte, fazer certos movimentos, mais ou menos indescritíveis, com os órgãos vocais. Assim, o divórcio entre ações “físicas” e atos de dizer algo não é de todo completo – existe certa conexão. (Austin, 1988:114).

Tal “conexão”, no entanto, não deveria ser tomada como uma relação estreita de causalidade; o que se chama de ilocucionário seria, na verdade, “uma referência não às conseqüências (pelo menos não no sentido ordinário do termo) da locução, mas às convenções da força ilocucionária relacionadas com as circunstâncias especiais da ocasião em que o enunciado [*utterance*] é emitido”. (Austin, 1988:115). Por outro lado, Austin procurará – ao longo das conferências nove e dez (Austin, 1988:109-132) – distinguir o ato ilocucionário do perlocucionário.

De volta ao exemplo oferecido, poder-se-ia indagar se o ato perlocucionário de “convencimento”, “persuasão” ou “coerção” seria uma *conseqüência* do ato ilocucionário de “incitamento”, “aconselhamento” ou “ordem”. Ainda que, a princípio,

aparentemente sim, Austin (1988:110) afirma ser “óbvio que *todo*, ou quase todo ato perlocucionário, em circunstâncias suficientemente especiais, é passível de se realizar – havendo ou não o propósito de que se realize –, ao se emitir qualquer enunciado que seja”. Se a perlocução não está, assim, atrelada à ilocução – podendo ocorrer ou não *a despeito* da ilocução, sendo portanto *imprevisível* – seria preciso, na visão de Austin (1988:110), bani-la do estudo dos atos de linguagem: “É certo que o sentido perlocucionário de ‘fazer uma ação’ deve, de alguma forma, ser eliminado como irrelevante para a interpretação do sentido em que um enunciado, tomado como fruto da ‘realização de uma ação’, é um performativo”. Ou ainda: “Nós temos, portanto, que estabelecer a fronteira entre a ação que realizamos (aqui, uma ilocução) e suas conseqüências”. (Austin, 1988:111).

Mas qual o critério, afinal, para tal demarcação de fronteiras, ou, como quer Austin, para o “isolamento do ilocucionário”? Em que consiste, afinal, a *realização* de um ato ilocucionário se não em uma perlocução? Vimos que também Benveniste procurara segregar o ato performativo de seu “resultado empírico”, isolando no fenômeno da performatividade apenas aquilo que seria redutível ao código lingüístico. Uma vez que Austin afasta a própria tese de um código lingüístico auto-suficiente, com base em que, afinal, estabelecer a fronteira entre as instâncias ilocucionária e perlocucionária? O autor pretende que a diferença resida precisamente no modo particular com que a ilocução produz “efeitos”:

A menos que um certo efeito seja obtido, o ato ilocucionário não terá sido realizado de maneira feliz e bem-sucedida, o que não quer dizer que o ato ilocucionário consiste na realização de um efeito determinado. Não posso afirmar ter prevenido um auditório a menos que o mesmo escute o que eu diga e tome o que eu digo num determinado sentido. Um efeito sobre o auditório deve ser obtido para que o ato ilocucionário seja levado a cabo. Como poderíamos expressar isso melhor? Como podemos delimitar melhor essa idéia? Em geral, o efeito equivale a tornar compreensível o sentido e a força da locução. Assim, a realização de um ato ilocucionário implica assegurar sua apreensão [*uptake*]. (Austin, 1988:116-117).

Mas se nada garante, a princípio, que a *apreensão* [*uptake*] de um ato ilocucionário pelo receptor – ouvinte ou leitor – se dê exatamente da forma como prevê ou espera o emissor, ou mesmo que sequer aconteça, não se poderia dizer que tal apreensão é tão imprevisível quanto o “efeito perlocucionário” de qualquer locução, e que, portanto, seria incoerente ou, mesmo, ilegítima, a demarcação de fronteiras proposta por Austin? A resposta à pergunta seria negativa, desde que afirmássemos,

com Austin (1988:121), que se (a) atos ilocucionários são *atos convencionais*, (b) atos perlocucionários, por sua vez, *não são convencionais*.

Em resumo: Austin distingue, a princípio, o locucionário – “unidades completas do discurso”, com um sentido e uma referência determinados – do ilocucionário – que teria uma dada força ilocucionária, cujo funcionamento seria indissociável da situação concreta de enunciação –, elegendo o segundo como objeto central de uma nova abordagem “lingüística”. Isso é o que faria a grande diferença entre a teoria dos atos de fala e a filosofia analítica ortodoxa e, mesmo, o que justificaria a própria existência da primeira. O próprio Austin se ocupa, contudo, em seguida, em eliminar do conjunto de preocupações da nova teoria tudo o que a situação concreta de enunciação pudesse trazer de imprevisível ou não-convencional, atitude essa epitomada pela expulsão do efeito perlocucionário do âmbito do que efetivamente conta para a definição da linguagem como fenômeno performativo. A teoria dos atos de fala ficaria, assim, restrita ao estudo dos atos ilocucionários concebidos como algo completamente convencional, totalmente redutível, enquanto tal, ao quadro das “*condições para performativos felizes*” traçado por Austin (1988:14-15) nos seguintes termos:

Deve existir um procedimento convencional aceito, imbuído de um determinado efeito convencional, e que inclua o proferimento de certas palavras, por certas pessoas, em certas circunstâncias, sendo que as pessoas e as circunstâncias particulares em cada caso devem ser apropriadas à invocação do procedimento particular em questão. O procedimento deve ser executado por todos os participantes de modo correto e completo. Quando, como freqüentemente ocorre, o procedimento é designado para o uso por pessoas que têm certos pensamentos ou sentimentos, ou para a instauração de uma certa conduta correspondente por parte de alguns dos participantes, então a pessoa que participa do procedimento, e o invoca, deve ter de fato aqueles pensamentos ou sentimentos, e os participantes devem ter a intenção de se guiarem, devendo realmente fazê-lo subseqüentemente.

Isso posto, dir-se-ia que a teoria dos atos de fala implementa a substituição de um código fixo de tipo lingüístico, em que a *língua* apresenta-se como sistema auto-suficiente, por um processo de comunicação regulado por códigos fixos de outra natureza, como o das “convenções”, o dos “procedimentos” ou o das “intenções” necessariamente compartilhados pelos falantes e ouvintes, à guisa de um *contexto total* de enunciação. A *apreensão* dos atos ilocucionários tal como concebida por Austin – e, portanto, o próprio êxito ou felicidade da atividade performativa em geral – dependeria estritamente da existência de um tal contexto total de comunicação, o qual não passaria, contudo, de uma idealização metafísica, como bem observou Derrida (1991a:369):

“Para que um contexto seja exaustivamente determinável, no sentido requerido por Austin, seria necessário pelo menos que a intenção consciente fosse totalmente presente e atualmente transparente a si própria e aos outros, na medida em que constitui um foco determinante do contexto”. E mais:

Esta presença consciente dos locutores ou receptores participando na efetuação de um performativo, a sua presença consciente e intencional na totalidade da operação implica teleologicamente que nenhum *resto* escape à totalização presente. Nenhum resto, nem na definição das convenções requeridas, nem no contexto interno e lingüístico, nem na forma gramatical nem na determinação semântica das palavras empregues; nenhuma polissemia irreduzível, quer dizer, nenhuma “disseminação” que escape ao horizonte da unidade do sentido. (Derrida, 1991a:364).

Na última conferência de *How to do things with words*, Austin (1988:148-164) se ocupa em estabelecer uma taxonomia – ainda que provisória – para o que chama de “classes de força ilocucionária”, tarefa essa que se tornou, como nos lembra Cervoni (1989:89-90), uma espécie de programa-piloto para a pragmática contemporânea. Para um autor como Ducrot (1977b:12-13), por exemplo, “a língua comporta, de forma irreduzível, todo um catálogo de relações inter-humanas, todo um arsenal de papéis que o locutor pode escolher para si mesmo e impor ao destinatário”, havendo, assim, “no interior da língua, todo um dispositivo de convenções e de leis, que deve ser compreendido como um quadro institucional a regular o debate dos indivíduos”. E se Ducrot reconhece ter sido sua pesquisa “possibilitada”, de uma forma importante, pela filosofia analítica da escola de Oxford, Cervoni (1988:97) vai além, não hesitando em afirmar que os “papéis convencionais” ducrotianos “são nada mais, nada menos do que o ilocucionário de Austin”.

Se Austin, por mais conservadora que ainda pareça sua teoria, teve o mérito inegável de colocar o problema da performatividade, insistindo na distinção entre as unidades plenas do discurso – ou a *significação* de uma sentença – e as forças ilocucionárias, privilegiando as últimas como objeto de estudo, seu discípulo Searle, contudo, questionou essa distinção, por acreditar que, em muitos casos, a própria significação de uma sentença é suficiente para se determinar sua força ilocucionária: “onde uma certa força é parte da significação [*meaning*], onde unicamente a significação determina uma força particular, o que há não são dois atos diferentes, mas dois rótulos para o mesmo ato”. (Searle, 1968:407). Em outras palavras, um passo atrás é dado por Searle. Ou, como quer Oliveira (2001:172):

Searle abstrai daquilo que para Austin é decisivo na consideração da linguagem: a situação concreta de fala. Ele pretende analisar um “caso puro”, um contexto inteiramente neutro, uma espécie de situação ideal, em que deve aparecer a estrutura básica da linguagem; em outras palavras, ele quer examinar o caso paradigmático. [...] É nesse sentido que se pode falar de um caráter expressamente formal da investigação de Searle.

Esse “caráter formal” é frequentemente reiterado pelo próprio Searle, tal como quando sustenta, em termos deliberadamente saussurianos, que um estudo adequado dos atos de fala é um estudo da “*langue*” e não da “*parole*”. (Searle, 1981:28). Ecos saussurianos também são identificáveis na analogia que Searle estabelece entre os atos de fala e o jogo de xadrez, analogia que soa, em última instância, mais chomskyana do que tudo:

Estamos na posição de alguém que aprendeu a jogar xadrez sem nunca ter tido as regras formuladas, e que quer tal formulação. Aprendemos a jogar o jogo dos atos de fala, mas, em geral, isso foi feito sem uma formulação explícita das regras, e o primeiro passo para conseguir essa formulação é expor as condições para o desempenho de um dado ato ilocucionário. [...] Afirmando um conjunto de condições para o desempenho de um ato ilocucionário particular, oferecemos uma explicação daquela noção e também preparamos o caminho para o segundo passo, a formulação das regras. (Searle, 1981:74).

Com justiça, já se afirmou que “a teoria da linguagem proposta pelas reflexões de John Searle é mais uma teoria da literalidade”, bem como que “o nível de literalidade no qual aposta Searle é um porto-seguro, livre dos caprichos da temporalidade e da convencionalidade da linguagem”. (Rajagopalan & Arrojo, 2003:113-115).

3.3.14. A Poética à luz da pragmática

3.3.14.1. Reportando-se à renovação dos Estudos Literários que seguiu-se ao esgotamento do paradigma estruturalista nos anos 1970, Joles (2002:12) declara: “É a expansão da pragmática que vai levar os estudiosos da literatura a se interessar pelos problemas da recepção”. Ao traçar, em meados dos anos 1980, uma retrospectiva do que se poderia chamar a “virada pragmática” no estudo da literatura, Umberto Eco, ele próprio importante protagonista dessa alegada mudança de paradigma, admitiria que “Iser foi o primeiro a enfrentar os problemas propostos por Austin e Searle”. (Eco, 2000:4).

Eco tinha então em mente *Der implizite Leser* [O leitor implícito], livro de 1972, no qual, apesar de explorar uma problemática reconhecidamente pragmática, Iser o

fizera, ainda, em termos predominantemente fenomenológicos – sob a influência direta de um Roman Ingarden –, e sem citar diretamente Austin ou Searle. (Cf. Iser, 1978). Apenas em 1976, com *Der Akt des Lesens* [*O ato da leitura*], o aporte fenomenológico é deliberadamente subordinado ao aporte pragmático, passando a figurar a teoria dos atos de fala como substrato fundamental da teoria iseriana da leitura.

O conceito de *leitor implícito* desenvolvido por Iser nessas duas obras seria amplamente difundido sobretudo a partir da tradução de seus livros para o inglês, sendo freqüentemente aproximado do conceito de *leitor modelo* delineado por Eco, em 1979, em seu *Lector in fabula*. (Cf. Eco, 2002). Por mais que a referida aproximação afigure-se justa, em larga medida, sendo remarcável sobretudo a inflexão pragmática de ambas as teorias em questão, é preciso lembrar que enquanto o trabalho de Eco insere-se deliberadamente no que ele próprio chamaria de *semiótica da recepção* – a qual se ocupa, por definição, dos fundamentos semióticos do processo de recepção dos textos em geral, tidos ou não por literários –, Iser, por sua vez, empenha-se na elaboração de uma teoria do *efeito estético*, especificamente concernente à leitura dita *literária*. Seu livro *O ato da leitura* permanecerá, com efeito, como a mais influente contribuição para uma teoria poética de feição pragmática; é dele, pois, que nos ocuparemos a seguir, sem deixar de estabelecer, quando nos parecer relevante, as devidas analogias com o referido livro de Eco.¹³⁵

3.3.15. A leitura literária segundo Iser

3.3.15.1. *O ato da leitura* divide-se em quatro partes – (i) “Situação do problema”; (ii) “Modelo histórico-funcional da literatura”; (iii) “Fenomenologia da leitura”; (iv) “A interação entre texto e leitor” –, interessando-nos, em particular, as duas partes centrais (ii e iii), nas quais Iser desenvolve seu intrincado *modelo* poético, à luz, como já dissemos, do aporte pragmático da teoria dos atos de fala, bem como de outros aportes conjugados/subordinados ao primeiro, sobretudo o da tradição fenomenológica – Husserl, Ingarden, Sartre, Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne, etc. – e o da psicologia da *Gestalt*.¹³⁶

¹³⁵ Utilizaremos, para tanto, a edição brasileira, em dois volumes. (Cf. Iser, 1996 e 1999a).

¹³⁶ Para uma análise mais detalhada dos aportes teóricos em jogo na teoria do efeito estético, bem como da preponderância do aporte pragmático sobre os demais, cf. Borba (2003).

Mas em que consiste, afinal, o modelo poético dito *histórico-funcional* de Wolfgang Iser? Para o leitor habituado com a tradição poética formalista/estruturalista chama a atenção o fato de Iser tomar os termos *literatura* e *ficção* como intercambiáveis. Para Iser, com efeito, o texto dito literário define-se por seu estatuto ficcional, não havendo, nesse caso, distinção entre *literariedade* e *ficcionalidade*. Nisso, Iser mostra-se herdeiro de uma certa tradição do pensamento poético ocidental identificada por Pomorska como *paralela* à do formalismo russo: o da “escola” polonesa, representada por autores como Ingarden, Kridl e Troczynski.

Diante da pergunta comum pela especificidade da literatura frente à não-literatura, os teóricos poloneses, ressalta Pomorska (1972:28), “trabalhando sob influências metodológicas semelhantes, responderam à indagação de uma maneira muito diversa do grupo da *Opoiaz*”: ao definirem a literatura, “pressupõem o seu caráter *intencionalmente fictício* como um atributo básico”. Assim:

A obra literária, de acordo com Troczynski, é “um mundo de ficções intencionalmente criadas através da palavra escrita”. A mesma convicção aparece nas obras de Ingarden e Kridl. O caráter das proposições na obra literária é imaginário, afirma Ingarden. Não são proposições no sentido lógico, desde que não se prestam a ser avaliadas por um critério de verdade e falsidade e não se referem a *qualquer* realidade. Criam um mundo fictício, submetido à intenção de seu criador e à “concretização” desta intenção, que se complementa no processo de percepção do leitor. [...] o “mundo apresentado” é uma entidade fictícia e independente, sendo submetido à análise como tal. Na visão de Kridl, o caráter fictício do mundo criado na obra literária torna-se o principal elemento de diferenciação entre as *belles lettres* e outros textos escritos. (Pomorska, 1972:28-29).

A diferença em relação à teoria poética dos formalistas russos é remarcável: “O que surpreende antes de tudo na teoria da literatura da *Opoiaz* é o fato de o mundo fictício não exercer qualquer função que seja, na mesma”, observa Pomorska (1972:29). “Em outras palavras”, prossegue a autora, “não existem categorias como a de um ‘mundo apresentado’, em sua teoria. O conceito de obra literária é inteiramente orientado pelo *caráter conotativo* da obra e, portanto, não há necessidade de apelar para o mundo fictício (‘para-universo’), relacionado com o problema da denotação”. Vimos já de que forma e em que medida a tradição formalista se prolonga no paradigma estruturalista. Vejamos, agora, de que forma e em que medida um autor como Iser apropria-se, via Ingarden, da segunda tradição de pensamento poético mencionada, reconfigurando-a à luz do aporte pragmático.

Identifica-se, como mostrou Pomorska, no âmbito da “escola” polonesa, uma inclinação em se tomar o mundo fictício que dir-se-ia criado pela obra literária como uma espécie de *para-universo*, contraposto, enquanto tal, ao universo dito *real*. Referindo-se, no que diz respeito a modelos textuais, a uma certa “decisão heurística” que “busca definir a ficção do ponto de vista da realidade, enquanto seu pólo oposto”, decisão essa epitomada pela obra Ingarden (Cf. Ingarden, 1979), Iser (1996:101) afirma que tratou-se, nesse caso, de qualificar a ficção “como figura seja autônoma, seja heterônoma, a fim de se poder formular sua diferença quanto ao caráter objetivo da realidade”, o que teria levado a uma ontologização da ficção e da realidade, que passaram a ser tratadas como *seres*. Iser (1996:102) propõe-se então a abandonar “as premissas cognitivas que definem a ficção como o não-real”, substituindo o que chama de *argumento ontológico*, pelo qual ficção e realidade opõem-se enquanto seres, por um outro, que denomina *funcional*, pelo qual compreender-se-ia a relação entre ficção e realidade em termos da comunicação: a primeira não se opõe, mas antes *comunica* algo sobre a segunda. “Como estrutura comunicativa, a ficção conecta à realidade um sujeito que, por meio da ficção, se relaciona a uma realidade”, explica Iser (1996:102). “Entendendo a ficção como estrutura comunicativa”, pondera o autor, “os analistas deveriam substituir a velha pergunta por outra: já não se trata mais de evidenciar o que ela significa, mas seus efeitos. Só assim teremos acesso à sua função, que se cumpre na mediação entre sujeito e realidade”.

Esse é o argumento a ser desenvolvido por Iser em seu modelo poético, em duas intersecções complementares: (i) a da relação entre texto e realidade; (ii) a da relação entre texto e leitor. “É preciso descrevê-las para mostrar em que medida a ficção funciona como conector entre o sujeito e a realidade”, explica Iser (1996:102) a respeito. “O interesse se concentrará então na dimensão pragmática do texto”, determina o autor. Remetendo ao pensamento de Charles Morris (Cf. Morris, 1976), Iser define como pragmática “a relação entre os signos do texto e o interpretante”. Em suma: “O uso pragmático de signos tem a ver sempre com a conduta que é ativada no receptor”. (Iser, 1996:103).

Iser (1996:103) refere-se, então, à *ordinary language philosophy*, epitomada pela teoria dos atos de fala de Austin e Searle, como “aquela que mais densamente tematizou a dimensão pragmática do uso da fala”, e acrescenta: “as idéias por ela formuladas –

muito embora não visassem aos textos ficcionais – podem servir como ponto de partida para nossa análise do caráter pragmático de textos ficcionais”. Isso porque a teoria dos atos de fala “procura descrever as condições que garantem o êxito da ação verbal”, sendo que “essas condições estão em jogo também na leitura de textos ficcionais, que motivam uma ação verbal à medida que o leitor, ao entender o texto ou aquilo que é comunicado por ele, tem êxito ou fracassa”. (Iser, 1996:103-104).

Iser postula assim para o texto ficcional o mesmo tipo de *ato* associado por Austin à comunicação ordinária. Em havendo, pois, um *ato de fala ficcional*, por assim dizer, tratar-se-ia, como em relação a qualquer outro ato de fala, de “captar os pressupostos necessários para que a ação verbal se realize e evidenciar os atos pelos quais algo é verbalmente produzido”. (Iser, 1996:104). Ora, isso está na contramão do que Austin e Searle preconizaram em relação ao problema da ficção; para eles, não haveria, nem poderia haver, nada como um ato de fala ficcional, estando, pois, o discurso ficcional excluído, como tal, do conjunto de preocupações legítimas da teoria dos atos de fala.

Vimos de que forma Austin, numa das conferências *de How to do things with words*, procurou determinar as *condições de felicidade* para ação performativa, à guisa de um contexto total de enunciação a ser estritamente observado a fim de que um ato performativo qualquer pudesse ser tomado por exitoso. Iser (1996:106) sintetiza essas condições nos seguintes termos: (i) “A enunciação do falante há de se referir a uma *convenção*, que vale também para o receptor”; (ii) “É necessário que o uso da convenção seja apropriado à situação, ou seja, orientado por *procedimentos aceitos*”; (iii) “Por fim, a disposição dos participantes que se envolvem na ação verbal deve ser adequada à *situação* em que se cumpre tal ação”. Descumpridas essas condições, observa Iser (1996:107), “a enunciação corre o perigo de permanecer vazia e não provocar aquilo que a caracteriza”.

Pois bem; o fato é que Austin (1988:21-22) distingue um certo tipo de enunciação que seria *vazio* ou *nulo* por natureza, a despeito do cumprimento ou não das referidas condições, perante o qual nem se colocaria, aliás, a indagação pelo cumprimento ou não das referidas condições. Assim, ele diz: “um proferimento performativo será vazio ou nulo, *de um modo peculiar*, se dito, por exemplo, por um ator no palco, ou se introduzido num poema, ou falado em solilóquio”. A linguagem, em tais circunstâncias, prossegue o autor, “é usada não seriamente, mas de forma *parasitária* em relação a seu

uso normal, forma essa que se insere na doutrina do *estiolamento* [definhamento, enfraquecimento] da linguagem. Tudo isso nós *excluimos* de nossas considerações. Nossos proferimentos performativos, felizes ou não, devem ser entendidos como ocorrendo em circunstâncias ordinárias”. (Austin, 1988:22).

Em meados dos anos 1970, Searle retomaria mais detidamente a questão, sem alterar, contudo, o posicionamento geral da teoria frente à mesma. O próprio modo pelo qual colocava então o problema reforçava a idéia da *nulidade* performativa do discurso ficcional enquanto tal: “como é possível”, perguntava-se (Searle, 2002:95-96), “que as palavras e outros elementos tenham, numa história de ficção, seus significados ordinários e, ao mesmo tempo, as regras associadas a essas palavras e outros elementos, regras que determinam seus significados, não sejam cumpridas?” Searle constataria que o escritor de ficção emite proferimentos com uma determinada significação [*meaning*] sem se comprometer, contudo, com as condições de verdade associadas a essa significação. Se os proferimentos então em causa não podem ser tomados, por exemplo, por *asserções*, posto definirem-se as asserções pelas regras constitutivas da atividade de *asserir*, que tipo de ato ilocucionário realizar-se-ia, afinal, quando do proferimento ficcional?

Searle (2002:103) passa então a analisar o que considera “uma resposta errada a nossa questão, uma resposta que de fato muitos autores propuseram”, a saber: aquela de acordo com a qual o escritor de ficção “não realiza o ato ilocucionário de fazer uma asserção, mas o ato ilocucionário de contar uma história ou escrever um romance” – o que pareceria confirmar a existência de atos ilocucionários *especificamente ficcionais*. “Segundo essa teoria”, explica Searle, “um relato de jornal contém uma classe de atos ilocucionários (enunciados, asserções, descrições, explicações) e a literatura de ficção contém outra classe de atos ilocucionários (escrever histórias, romances, poemas, peças de teatro, etc.)”. Assim: “O escritor ou falante de ficção tem seu próprio repertório de atos ilocucionários, que estão no mesmo plano que os atos ilocucionários de tipo padrão” – ao que retruca o autor: “Creio que essa análise é incorreta”.

O argumento contraposto por Searle à referida teoria é relativamente simples. “Se as sentenças de uma obra de ficção fossem usadas para realizar atos de fala completamente diferentes daqueles determinados pelo significado literal que possuem”, explica (Searle, 2002:104), “elas teriam de ter algum outro significado. Portanto,

qualquer um que sustente que a ficção contém atos ilocucionários diferentes dos contidos na não-ficção compromete-se com a concepção de que as palavras não têm, nas obras de ficção, seus significados normais”. Fosse uma tal concepção verdadeira, “seria impossível para qualquer pessoa entender uma obra de ficção sem aprender novos conjuntos de significados correspondentes a todas as palavras e outros elementos contidos na obra”, replica Searle (2002:104); “e, já que qualquer sentença pode ocorrer numa obra de ficção”, conclui o autor, “um falante da língua, para ter a capacidade de ler qualquer obra de ficção, teria de aprender essa língua novamente, uma vez que cada sentença da língua teria um significado ficcional e um significado não-ficcional”.

Mas se o ato realizado por quem quer, por exemplo, escreva um romance, “*não é o de escrever um romance, por não existir um tal ato*” (Searle, 2002:105), qual então seria? Uma tal pessoa estaria, na verdade, segundo Searle (2002:105), simplesmente “fingindo fazer uma asserção, ou efetuando as operações de feitura de uma asserção, ou imitando o ato de fazer uma asserção”. Em suma: “o autor de uma obra de ficção finge realizar uma série de atos ilocucionários, normalmente do tipo assertivo”. (Searle, 2002: 106).

Em outras palavras, a classe ilocucionária a que pertence o discurso ficcional não seria a do “ato ficcional”, a qual não existiria enquanto tal, mas a classe ilocucionária do *fingimento*; além do mais, seria preciso reconhecer que o autor de ficção finge como qualquer outro sujeito finge em qualquer outra situação de fingimento. “É um traço característico do conceito de fingimento”, explica Searle (2002:109), “o fato de que alguém pode fingir que realiza uma ação complexa, de ordem superior, por meio da realização *efetiva* de ações menos complexas, de ordem inferior, que sejam partes constitutivas da ação complexa, de ordem superior”. Assim:

[...] pode-se fingir bater em alguém por meio da execução efetiva de movimentos de braço e punho característicos da ação de bater. A surra é fingida, mas os movimentos de braço e punho são reais. Analogamente, as crianças costumam fingir que dirigem um automóvel estacionado sentando-se no banco do motorista, girando a direção, movendo a alavanca do câmbio, etc. O mesmo princípio aplica-se à obra de ficção. O autor finge realizar atos ilocucionários por meio da emissão efetiva de sentenças. (Searle, 2002:109).

Assim sendo, tanto para Austin quanto para Searle o discurso ficcional não passaria de imitação/fingimento de atos ilocucionários reais, evidenciando-se, com isso, seu caráter *parasitário* em relação ao discurso dito “sério”, único objeto legítimo da

teoria dos atos de fala. Ora, é claro que Iser não ignorava um tal estado de coisas. “Se a enunciação poética permanece vazia, é porque ela não consegue produzir, segundo Austin, uma ação verbal”, observa Iser (1996:110-111) a respeito. “Defini-la como parasitária”, prossegue, “significa contudo que ela dispõe dos procedimentos necessários de uma enunciação performativa, mas os usa, como parece, de forma inadequada. O discurso ficcional imita, portanto, os hábitos verbais dos atos ilocucionários, mas o que ele diz não produz o que é intencionado”. Mas isso equivaleria a dizer que um tal discurso *não produz nada* ou *fracassa em tudo que produz?*

Iser (1996:111) imagina a propósito a seguinte circunstância: “Quando Hamlet insulta Ofélia, Austin diria que essa enunciação é parasitária, pois o ator que interpreta Hamlet apenas imita um ato de fala; além disso, este ato permanece vazio porque Hamlet na verdade não que insultar Ofélia, mas visa a algo diferente daquilo que diz”. No entanto, pondera Iser, “nenhum espectador do drama tem a impressão de que aqui se realiza um ato de fala parasitário e, por conseguinte, vazio; ao contrário, essa fala de Hamlet ‘cita’ para o espectador quase todo o contexto do drama, que começa a despertar tudo o que o espectador sabe sobre o mundo dos homens, suas relações, os motivos de suas ações e a peculiaridade de suas situações”. Donde: “Um discurso que é capaz de despertar tudo isso sem dúvida não será vazio, mesmo que não se confunda como ação verbal com um contexto pragmático de ação. [...] cabe mesmo perguntar se, dessa maneira, não se realiza outro modo do performático do que aquele que Austin tivera em mente”. É justamente esse “outro modo do performático” que procurará definir, na seqüência, o teórico alemão.

“Austin e Searle excluíram o discurso ficcional de seu modelo ao qualificá-lo como vazio segundo a intenção pragmática”, remarca Iser (1996:113), que apesar de tomar por legítima a distinção entre discurso ficcional e discurso pragmático quanto ao *sentido de seu uso*, adverte: “O fato de que o uso do discurso ficcional não se confunde com o dado de uma ação atual ainda não significa que ele não tem efeitos”. A natureza do *efeito ficcional* é então buscada, pelo autor, junto aos argumentos do próprio Austin sobre o assunto. “Ser vazio significa para Austin que o discurso ficcional não pode referir-se a convenções e procedimentos aceitos [...]. Mas isso é correto em um sentido restrito”, declara Iser (1996:113-114) a respeito. Isso porque “se o discurso ficcional é

parasitário, deve ter algumas qualidades dos atos verbais que imita, deles diferindo apenas por seu modo de aplicação”. Donde: “O discurso ficcional não é sem convenções, mas sim as organiza de um modo diferente daquele que vale para os atos de fala obrigatórios à enunciação performativa”.

No que tange às condições de felicidade da performatividade, Austin (1988:23-24) remarcara que o ato performativo de uma pessoa pode ser considerado nulo ou vazio por não ser aquela a pessoa indicada ou capacitada para realizar tal ato – como quando “batizo” um navio sem ter sido o escolhido para isso –, ou, ainda, por não haver procedimentos convencionais aceitos para o ato em questão: “Quando o santo batizou os pingüins”, indaga-se Austin a propósito, “seu ato foi vazio porque o procedimento de batismo não se aplica a pingüins ou porque não há procedimento aceito de batismo que não aplicado a humanos?”. Iser (1996:114) observa a respeito: “Desse modo se evidencia o que Austin e a teoria dos atos de fala compreendem como convenção e procedimentos aceitos: sua estabilidade, ou seja, sua aceitabilidade, condicionada por uma estrutura vertical. O que antes era válido, vale também agora; o que regulara as ações, agora é invocado”. Em suma: “A validade da convenção tem uma estrutura vertical e sua função depende da permanência desta”.

Como já se terá percebido, a referida *verticalidade* das convenções estaria, na verdade, para a teoria pragmática austiniana, como a *verticalidade* dos elementos lingüísticos para a teoria lingüística saussuriana. Para Saussure (1972:143), como vimos, “as palavras que oferecem algo de comum se associam na memória e assim se formam grupos dentro dos quais imperam relações muito diversas”, relações às quais Saussure chamou *associativas*, e que ficariam conhecidas mais tarde como *paradigmáticas*. Para Saussure, portanto, é como se houvesse estocado no cérebro do falante grupos diversos de relações paradigmáticas, compondo o “tesouro interior que constitui a língua de cada indivíduo”. Ao pôr em xeque a plausibilidade de uma *língua* como sistema auto-suficiente, Austin implementaria, por sua vez, a substituição de um código fixo de tipo lingüístico por um processo de comunicação regulado por códigos fixos de outra natureza, como o das “convenções”, o dos “procedimentos” ou o das “intenções” necessariamente compartilhados pelos falantes e ouvintes. Nessa “*langue*” austiniana, por assim dizer, haveria, ao que parece, grupos de relações paradigmáticas,

como na *langue* saussuriana, mas não entre palavras ou unidades puramente lingüísticas, e sim entre *convenções*, ou *procedimentos convencionais* tidos por válidos.

Assim, poder-se-ia postular, no que se refere ao não-batismo dos pingüins citado por Austin, pelo menos dois grupos de relações paradigmáticas distintas em jogo: (i) o dos atos e procedimentos de humanos *para com humanos*, entre os quais incluir-se-ia o ato/procedimento do batismo – ao lado, por exemplo, do ato/procedimento do casamento –, com todos os seu pressupostos e implicações; (ii) a dos atos e procedimentos de humanos *para com animais* – p. ex.: pingüins – entre os quais *não* se incluiria o ato/procedimento do batismo, com todos os seu pressupostos e implicações. Essa a *estrutura vertical* que torna nulo ou vazio o ato performativo do santo que batiza os pingüins.

Por outro lado, poder-se-ia perguntar: ao afigurar-se *possível* ou *válido*, no domínio ficcional, algo como, por exemplo, um batismo de pingüins – ou o casamento de um humano com um macaco, outro exemplo de ato inválido oferecido por Austin – não pareceria se impor, nesse caso, um questionamento da própria “estrutura vertical” acima postulada? Não se configuraria, em outras palavras, a ficção, como uma instância de *problematização* da própria forma habitual de validade das convenções acionada pelos atos de fala ordinários? “Essa forma de validade é problematizada no discurso ficcional não porque careça de convenções, pois nesse caso não se relacionaria mais com a convenção”, declara Iser (1996:114) a respeito, “senão porque rompe o valor, verticalmente estabilizado, das convenções, e as organiza horizontalmente”.¹³⁷ Ao fazê-lo, conclui o autor, o discurso ficcional “despragmatiza as convenções escolhidas de modo que poderíamos dizer que: esse despragmatizar é sua dimensão pragmática”. (Iser, 1996:115).

Essa *despragmatização das convenções* alegadamente perpetrada pelo discurso ficcional há de ser compreendida, num primeiro momento, como *intenção* despragmatizadora discursivamente encarnada, à guisa de uma *força ilocucionária ficcional*, associada, pois, enquanto tal, ao *pólo autoral*. “O texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida”, diz-nos, com efeito,

¹³⁷ Searle (2002:107) já havia dito a propósito: “Concebam-se as convenções do discurso ficcional como um conjunto de convenções horizontais que rompem as conexões estabelecidas pelas regras verticais”.

Iser (1996:11). “Em princípio, a reação do autor ao mundo, que se manifesta no texto, rompe as imagens dominantes no mundo real, os sistemas sociais e de sentido, as interpretações e as estruturas”. (Iser, 1996:11).

Não há, contudo, nesse caso, intencionalidade despragmatizadora capaz de confundir-se com o ato performativo global que se tem então em mente, a não ser como intencionalidade efetivamente concretizada num dado *efeito* de despragmatização, associado, enquanto tal, ao pólo recepcional. A experiência literária propriamente dita identificar-se-ia, assim, para Iser, com a experiência de despragmatização das convenções que ele acredita vivenciada *pelo leitor* em seu contato com o texto ficcional, a qual ele faz questão, aliás, de diferenciar da *desfamiliarização* teorizada pelos formalistas russos: enquanto esta implicaria a protelação/dificultação da *percepção*, tal como o previsto por Chklovski, aquela implicaria a protelação/dificultação da *representação*.

A dificultação da percepção nos libera de nossos hábitos perceptivos, não impedindo, entretanto, que tais procedimentos de desabituação se automatizem por sua vez. A dificultação de representações faz com que abandonemos representações formadas, ocupando uma posição contrária a nossos próprios produtos; criamos então representações que não teríamos produzido se os nossos hábitos familiares ainda fossem determinantes. Daí segue: a dificultação da percepção por assim dizer rompe apenas uma vez com nossas disposições habituais; a dificultação das representações, ao contrário, se serve continuamente de nossos hábitos, porque experimentamos graças à colisão das representações um constante distanciamento de nossas próprias produções. (Iser, 1999a:134).

Iser (1999a:135-136) associa o que chama de “potencial estético” da dificultação de representações ao fato de que “além de nos obrigar a reagir a nossos produtos, ela nos induz a representar o que pelo conhecimento era encoberto, ou seja, a descobrir no conhecimento o que não podíamos ver enquanto dominava a perspectiva habitual que controlava os nossos conhecimentos”. A dificultação da representação, em suma, “acaba por separar o leitor de disposições familiares, dando-lhe a possibilidade de imaginar o que talvez parecia inimaginável em face da determinação que dominava seus padrões até esse momento”.

3.3.15.2. Isso posto, em que medida dir-se-ia garantida, no ato de fala ficcional, a conformação entre a referida intencionalidade autoral – ou a “reação-do-autor-ao-mundo” – e o referido efeito recepcional – ou a “reação-do-leitor-ao-texto”?

Iser (1996: 116) retoma, no que diz respeito à comunicação ordinária, a idéia de que “a situação e suas circunstâncias formam um contexto bem definido, pelo qual as frases não só se transformam em enunciações, mas também constituem uma relação dialógica”, e ressalta: “esse é o pressuposto necessário para a comunicação entre falante e receptor”. Em suma: “A teoria dos atos de fala mostra como é sobretudo o contexto de uma situação que elucida o significado visado pela enunciação e estabiliza o significado do que é visado”. (Iser, 1996:116). Vimos, com efeito, de que forma isso tudo é concebido por Austin ao modo de um *contexto total* de enunciação. Ora, um tal contexto parece de todo inexistente na instância discursiva da ficção. “É de admirar que tal discurso, despojado de tudo que concerne ao sentido no uso cotidiano da fala, não se confunda com um não-sentido”. (Iser, 1999a:117-118).

Vimos que a crença num código lingüístico homogeneamente compartilhado levou as poéticas formalista e estruturalista a tomarem por garantido o efeito poético que então julgavam associado aos “procedimentos” literários que se punham a descrever: a redução sônica da linguagem, com o primeiro formalismo; o paralelismo gramatical em toda sua extensão, com a poética jakobsoniana. A pragmática viria mostrar que não há critério formal ou gramatical capaz de, *por si só*, distinguir o discurso literário do discurso ordinário, vetando, com isso, tanto a oposição formalista de uma “língua poética” a uma “língua prosaica”, quanto a oposição funcionalista de uma “função poética” a uma “função comunicativa” da linguagem. Também Ingarden, lembra-nos Iser (1996:116-117), atentou para essa questão. “As considerações de Ingarden, Austin e Searle sobre o discurso ficcional têm isto em comum: não o qualificam como desvio do uso cotidiano da fala, mas sim como sua imitação. Furtam-se ao problema de explicar a literatura pela oposição entre norma e desvio”. (Iser, 1996: 118).

A semelhança entre ambos os tipos de discurso interromper-se-ia, contudo, justamente no que diz respeito às condições de êxito discursivo. Assim: “O traço comum aos discursos ficcional e cotidiano encontra seu limite em um ponto decisivo. Para que a ação verbal tenha êxito, pressupõe-se no modelo do ato de fala a presença do dado contextual, justamente aquele que falta no discurso ficcional”. (Iser, 1996:118). Mas se assim o é, o que garantiria, afinal, o êxito do ato de fala ficcional tal como concebido por Iser – basicamente: como despragmatização de convenções? “O texto e o

leitor apenas convergem por meio de uma situação que depende de ambos para se realizar”, ressalta Iser (1996:128-129) – e decreta: “se tal situação não é dada de antemão, o texto ficcional deve ter todos os elementos necessários para que a situação se constitua e o processo comunicativo tenha êxito”. Assim:

Lembre-mo-nos de que Austin formula três postulados para o êxito da ação: a enunciação performativa pressupõe convenções comuns entre falante e receptor, assim como procedimentos aceitos por ambos e, por fim, a disposição de participar na ação verbal. Se pressupomos que o leitor de um texto preenche aquela disposição, em troca as outras propriedades necessárias para o êxito da enunciação não são dadas. O que no uso cotidiano dos atos de fala é dado de antemão deve ser antes construído diante do discurso ficcional. Em consequência, os textos ficcionais devem trazer consigo todos os elementos que permitem a constituição de uma situação entre texto e leitor. Isso significa, no sentido dos postulados de Austin, que o texto ficcional deve apresentar “convenções” e “procedimentos”, pois não pode se realizar por meio de convenções estabilizadas e procedimentos usuais. (Iser, 1996:129).

Como se vê, Iser em nenhum momento questiona a plausibilidade/legitimidade do contexto total de enunciação postulado por Austin como condição de êxito necessária e suficiente da comunicação. Para Iser, trata-se, antes de, constatada a inexistência desse contexto, enquanto tal, na instância discursiva ficcional, especificar o modo pelo qual *o próprio texto ficcional* incumbir-se-ia de viabilizá-lo. Isso posto, a participação do leitor no ato de fala ficcional afigurar-se-ia, num sentido importante, uma participação *dirigida* ou *orientada* pelo próprio texto. É desse processo que se ocupa, então, na seqüência, o teórico alemão, dividindo-o didaticamente em duas grandes “fases”, por assim dizer, uma associada ao pólo da produção textual, outra ao da recepção textual.¹³⁸

A primeira diria respeito ao modo de mobilização/apresentação das “convenções” e dos “procedimentos” no discurso ficcional, respectivamente renomeados por Iser (1996:129) como *repertório* e *estratégias* textuais; a segunda, à participação do leitor propriamente dita, a que Iser chama *realização*. Sigamos essa divisão na exposição do modelo poético iseriano. Tomemos, a princípio, as seguintes definições de repertório e estratégias textuais oferecidas por Iser (1996:159):

(1) “O repertório do texto designa o material selecionado pelo qual o texto é relacionado aos sistemas de seu ambiente, que em princípio são sistemas da vida social e sistemas da literatura do passado. Normas contidas e referências literárias situam o

¹³⁸ Iser (1996:13) observa a respeito que “o texto é o processo integral, que abrange desde a reação do autor ao mundo até sua experiência pelo leitor. Nesse processo, no entanto, fases podem ser distinguidas, pois nelas acontece uma mudança daquilo que as precede”.

horizonte textual, que constitui um contexto específico de referências, a partir do qual o sistema de equivalências do texto deve ser criado”;

(2) “A concretização dessa equivalência virtual do repertório necessita de uma organização produzida pelas estratégias textuais. [...] As estratégias precisam esboçar as relações entre os elementos do repertório, ou seja, delinear determinadas possibilidades de combinação de elementos, que são necessárias para a produção da equivalência. Elas também devem criar relações entre o contexto de referência do repertório por elas organizado e o leitor do texto, que deve atualizar o sistema de equivalência”.

Como se percebe, os procedimentos associados à formação do repertório e às estratégias textuais resolvem-se, respectivamente, em operações de *seleção* e de *combinação*. O tom inequivocamente jakobsoniano que esses termos acabam por aí assumir é deliberadamente explorado pelo próprio Iser. “Pois a seleção e a combinação são, como Roman Jakobson formulara, ‘os dois modos básicos de arranjo usados no comportamento verbal’”, declara Iser (1996:178) a respeito, citando na seqüência a célebre fórmula jakobsoniana segundo a qual “*a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção para o eixo de combinação*”.

Vimos já de que modo essa fórmula houve de formalizar, em termos propriamente estruturais, a concepção ainda fortemente intuitiva de função poética sustentada há muito por Jakobson na esteira de certos desenvolvimentos do formalismo russo e do estruturalismo tcheco. Ao retomá-la, Iser tem a oportunidade de conferir um efeito análogo a seu próprio modelo poético, desde que observado não se tratar mais, nesse caso, de seleção/combinação de elementos puramente lingüísticos, posto que a “*langue*” a que visa Iser é antes a de Austin do que a de Saussure: composta, portanto, de *convenções* e não de itens gramaticais ou lexicais auto-suficientes.

As convenções a serem selecionadas no/pelo texto ficcional, seriam, segundo Iser, basicamente de dois tipos: (i) normas sociais/históricas e (ii) convenções literárias do passado. Tratar-se-ia de uma verdadeira *reconfiguração* e não de mera *reprodução* de convenções tais como elas são e funcionam no mundo extratextual: “as convenções usuais, assim como as normas sociais e as tradições, em princípio são niveladas no texto ficcional e se tornam desse modo um pólo de interação”, explica Iser (1996:130) a respeito. Segregadas de seu contexto original, essas convenções “assumem outras relações sem que percam por completo as originais. Essa relação deve de certo modo

permanecer para que funcione como pano de fundo sobre o qual se erige o novo uso”. (Iser, 1996:130).

Daí resulta o que Iser (1996:173) denomina *relação de primeiro e segundo planos*: “Se um certo elemento é incorporado ao texto pela seleção, passa-se assim a indicar o campo original de referências. Em conseqüência, a seleção forma sempre uma relação entre primeiro e segundo planos, à medida que o momento escolhido aponta para o segundo plano, em que era originalmente embutido. Sem essa relação, o elemento escolhido não tem sentido”. Em suma: “O elemento que agora se encontra no primeiro plano só ganha seu contorno se se distancia do segundo plano, que se constitui enquanto tal porque originalmente o elemento separado fazia parte dele”. Iser (1996: 173-174) extrai daí duas conseqüências: (i) “Se o elemento escolhido evoca seu sistema original de referência, ele marca ao mesmo tempo uma diferença semântica que se desenvolve entre os contextos familiar e o ainda não familiar”; (ii) “A seleção [...] produz por meio da relação de primeiro e segundo planos uma condição elementar de compreensão do texto. Pois o uso ainda não familiar do elemento escolhido se furtaria à compreensão se o segundo plano familiar não fosse evocado pela despragmatização do elemento escolhido”.

Iser (1996:178) toma a relação entre primeiro e segundo planos como “a condição central de apreensão de todas as estratégias textuais”. As estratégias textuais, por sua vez, “devem organizar as ‘relações internas’ do texto, pelas quais se esboça o objeto estético, o qual se atualizará no ato da leitura. Daí resulta que os elementos contidos no texto pela seleção devem ser mostrados em combinação precisa”. Assim: (i) “Se a seleção produz uma relação entre primeiro e segundo planos, esta permite a compreensão do texto. A combinação tem como tarefa organizar os elementos selecionados de tal forma que eles possam ser compreendidos”; (ii) “Se a seleção provoca a apreensão e a combinação produz a compreensão, tal diferença indica que se trata no caso da seleção do acesso ao mundo do texto e no caso da combinação de sínteses dos elementos selecionados”. (Iser, 1996:179).

Iser (1996:179) distingue quatro perspectivas de seleção dos elementos – concernentes à literatura narrativa – das quais resultaria a primeira combinação do repertório: (i) perspectiva do narrador. (ii) perspectiva dos personagens; (iii) perspectiva da ação ou enredo; (iv) perspectiva da ficção marcada do leitor (narratário). “Os

comentários do narrador, o discurso indireto livre de herói e personagens secundários, o desenvolvimento da ação e as posições marcadas do leitor se entrelaçam no texto e oferecem através dos pontos de vista nele contidos uma constelação de visões diferenciadas”, explica Iser (1996:179-180) a respeito. “O objeto estético emerge da interação dessas ‘perspectivas internas’ do texto; ele é um objeto estético à medida que o leitor tem de produzi-lo por meio da orientação que a constelação dos diversos pontos de vista oferece”. (Iser, 1996:180).

Tomada essa *perspectividade interna* do texto ficcional como “o padrão para a combinação dos elementos selecionados”, dir-se-ia a mesma possuir “uma determinada estrutura, pela qual a combinação se regula”, à qual Iser (1996:180) denomina *estrutura de tema e horizonte*: “como as perspectivas do texto se originam de diversos pontos de vista, elas precisam ser relacionadas entre si, se compreendemos o texto como sistema da perspectividade. [...] A estrutura de tema e horizonte cumpre essa função”. Assim:

(1) “Ela regula primeiro as atitudes do leitor em relação ao texto, cujas perspectivas de representação não se desenvolvem nem sucessivamente, nem paralelamente, mas sim se entrelaçam no texto. Por isso, o leitor não é capaz de abarcar todas as perspectivas ao mesmo tempo, senão que, durante o processo da leitura, ele toca nos diversos segmentos das perspectivas diferentes da representação. Tudo que vê, ou seja, em que ‘se fixa’ em um determinado momento, converte-se em tema”;

(2) “Esse tema, no entanto, sempre se põe perante o horizonte dos outros segmentos nos quais antes se situava. [...] Ora, o horizonte, em que se insere o leitor, não é arbitrário; ele se constitui a partir dos segmentos que foram temas nas fases anteriores da leitura”. (Iser, 1996:181).

Em outras palavras, o tema sempre se consolida em contraste com um dado horizonte, horizonte que se constitui a partir de temas fixados anteriormente. “A estrutura de tema e horizonte constitui a regra central para a combinação das perspectivas de representação; a intenção comunicativa do texto ficcional pode ser captada através dela”, explica Iser (1996:186), e conclui: “Sua força decisiva de mediação consiste em que a referência do texto ao mundo se traduz na consciência receptiva de seus possíveis leitores”. Mas, como se daria, afinal, essa “tradução”?

Iser (1999a:9) ressalta que “o repertório e as estratégias textuais se limitam a esboçar e pré-estruturar o potencial do texto”; assim: “caberá ao leitor atualizá-lo para

construir o objeto estético. A estrutura do texto e a estrutura do ato constituem portanto os dois pólos da situação comunicativa; esta se cumpre à medida que o texto se faz presente no leitor como correlato da consciência”. Essa *transferência* do texto para a consciência do leitor “só será bem-sucedida se o texto conseguir ativar certas disposições da consciência – a capacidade de apreensão e de processamento”. (Iser, 1999a:9). Crucial nesse processo é a ação do que Iser (1999a:17) chama de *a estrutura hermêutica elementar da leitura*:

No texto, cada correlato de uma enunciação prefigura, através de suas representações vazias, a correlação seguinte, construindo, em virtude de suas intuições satisfeitas, o horizonte para a enunciação anterior. Daí segue: cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente; desse modo, o ponto de vista do leitor não cessa de abrir os dois horizontes interiores do texto, para fundi-los depois.

Esse *ponto de vista em movimento* do leitor, movido pela referida dialética entre protensão e retenção, produz, continuamente, segundo Iser, determinados “correlatos de consciência”, aos quais o autor chama *Gestalten*. “A *Gestalt* enquanto interpretação consistente é fruto da interação entre texto e leitor e portanto não pode ser reduzida exclusivamente aos signos textuais, nem às disposições do leitor”, explica Iser (1999a: 29). “Como a significação não se manifesta em palavras, ou seja, a leitura não identifica a cada passo todos os signos verbais, só os agrupamentos da *Gestalt* possibilitam a apreensão de um texto”. (Iser, 1999a:30). E como se formam as *Gestalten*? Da *correlação* dos signos pelo leitor, responde Iser (1999a:30) “o leitor tentará estabelecer uma relação entre estes, relação a que chamaremos coerência; tais conexões podem por sua vez tornar-se signos para futuras correlações”. Iser (1999a:40) toma a formação de coerência como a base necessária para todos os atos de apreensão: “Ela se realiza através de atividades de agrupamento que cabem ao leitor; o agrupamento identifica as relações de signos textuais e as representa enquanto *Gestalt*”.

A leitura assim concebida revela-se, pois, sobretudo um processo de formação de *sínteses* progressivas pelo leitor na direção da concretização do “objeto estético”, sínteses às quais Iser (1999a:56) propõe chamar *passivas*, por se constituírem, segundo ele, independentemente da observação consciente. “A natureza de tais sínteses é bem peculiar. Elas não se manifestam na verbalidade do texto, tampouco são o puro fantasma da imaginação do leitor”, explica Iser (1999a:55). “A projeção que aqui se

realiza pode ser duplamente definida. Por certo ela é uma projeção que advém do leitor; mas ela também é dirigida pelos signos que se ‘projetam’ no leitor”. Em suma: “É difícil descobrir onde começa nessa projeção a contribuição do leitor e onde termina a dos signos”.

Isso não impede que Iser estabeleça uma espécie de hierarquia da subjetividade na leitura, o que o leva a distinguir dois tipos de *Gestalt* quanto a maior ou menor *seletividade* implicada em cada uma delas, sendo que quanto menor a possibilidade/necessidade de seleção maior o grau de consenso intersubjetivo. No primeiro tipo, a necessidade de seleção seria mínima; trata-se da *Gestalt* da *trama* ou da *fábula*, ou seja: da constelação de protagonistas. “A formação de Gestalt peculiar ao plano da trama possui geralmente um alto grau de univocidade e isso significa que a equivalência dos signos transformada em representação pela *Gestalt* pode ser facilmente realizada, alcançando um alto grau de consenso intersubjetivo”. (Iser, 1999a:40).

“Mas o plano da trama não é uma finalidade em si, ele é sempre um meio para significar alguma coisa – o que se comprova no fato de que uma história não é narrada por causa de sua ação, mas por causa do valor exemplar atribuído à ação”, explica Iser (1999a:35). “Por isso”, prossegue o autor, “a *Gestalt*, representando o momento da ação, ainda não se fecha totalmente. Ela só se fecha no momento em que o que por ela é significado pode ser representado como ação dotada de sentido por uma outra *Gestalt*”. (Iser, 1999a:35). A formação dessa *Gestalt* de segundo nível, por assim dizer, implicaria decisões seletivas por parte do leitor, decisões estas, explica Iser (1999a:36), “que dependem da disposição individual do leitor, de suas experiências, de suas concepções, muitas vezes determinadas por fatores relativos à sociedade ou à época que vive”. Seja como for: “estes pontos subjetivos não interferem no fato de que as *Gestalten* do plano da trama colocam à disposição um leque de possibilidades de significação, uma diversidade que antecede a qualquer realização subjetiva”. (Iser, 1999a:36).

O estado de coisas acima descrito em relação aos dois tipos de *Gestalt* e às diferenças entre eles resolve-se na distinção fregeana, retomada adiante por Iser, entre *sentido* [*Sinn*] e *significado* [*Bedeutung*]. (Cf. Frege, 1978:59-86). “A constante porque inevitável pergunta pelo significado indica que algo sucedera conosco quando descobrimos um sentido e tentamos entender o seu significado”, declara Iser (1999a: 80), e acrescenta: “o significado de um sentido se revela quando este estabelece uma

relação com uma determinada referência; o significado traduz o sentido num sistema de referências e o interpreta em vista de dados conhecidos”. Assim: “a estrutura intersubjetiva da constituição de sentido pode ter muitos significados, conforme o código sociocultural, i. e., os valores individuais que começam a interpretar o significado do sentido”. (Iser, 1999a:81). Isso é o suficiente para que associemos o primeiro tipo de *Gestalt* de que fala Iser, a *Gestalt* da trama, ao *sentido* do texto ficcional, e o segundo tipo, a *Gestalt* de segundo grau, ao *significado* do texto ficcional. Vejamos o exemplo oferecido por Iser a esse respeito, referente à leitura de *Tom Jones*, de Henry Fielding.¹³⁹

De acordo com Iser (1999a:30-32): (i) o protagonista de *Tom Jones*, Allworthy, é introduzido no romance como o *homem perfeito* por excelência; (ii) à certa altura da narrativa, entra no círculo da família Allworthy um tal Dr. Blifil, de quem se diz *aparentar profunda religiosidade*; (iii) sobre a religiosidade de Blifil, o narrador levanta a questão acerca de ser ela mesmo *real* ou apenas *aparente*. Iser aí entrevê o que chama de “um jogo específico de correlações” colocado em movimento por “um determinado número de signos”:

(1) “Inicialmente, os signos textuais denotam a aparência de profunda religiosidade de Blifil e a suposta perfeição de Allworthy. Ao mesmo tempo, porém, o narrador dá um determinado sinal, chamando a atenção para a necessidade de distinguir a aparência falsa da verdadeira”;

(2) “Blifil encontra Allworthy e em conseqüência a perspectiva de Allworthy ganha visibilidade, perspectiva que é retida na memória do leitor. Dois segmentos pertencentes a perspectivas de apresentação dos protagonistas se tornam horizontes recíprocos um para o outro, sobretudo porque o narrador fornece um sinal explícito”;

(3) “A correlação de signos verbais é formada pelo leitor e daí emerge a *Gestalt* dos dois complexos de signos. Se, no caso de Blifil, os signos denotam aparência de

¹³⁹ Sobre os exemplos explorados ao longo de *O ato da leitura*, Iser (1996:18) explica: “Quanto aos exemplos, fiz uma seleção rigorosa, para não perder tempo com a descrição dos contextos, dos quais são retiradas as passagens citadas. Por isso, escolhi aqueles textos que interpretei em meu livro *Der implizite Leser*. Nesse livro, encontram-se os pressupostos em que se baseia a argumentação dos exemplos aqui citados, que, no entanto, são desenvolvidos como ilustração”. Cf., a respeito do exemplo a que aqui nos atemos, o capítulo 2 de *Der implizite Leser*, intitulado, na tradução americana, “The role of the reader in Fielding’s *Joseph Andrews* and *Tom Jones*”. (Iser, 1978:29-56).

religiosidade profunda e, no caso de Allworthy, a perfeição, os signos do narrador denotam a necessidade de adotar critérios de distinção”.

À certa altura da narrativa, descobre-se que Blifil apenas aparenta sentimentos religiosos no intuito de impressionar Allworthy, ganhar sua confiança e roubar-lhe o patrimônio. Allworthy deixa-se enganar pela religiosidade simulada de Blifil. Isso posto, dir-se-ia converter-se a religiosidade inicial de Blifil em *hipocrisia*, e a perfeição inicial de Allworthy em *ingenuidade*. “Desvendar um protagonista como hipócrita e o outro como ingênuo”, explica Iser (1999a:32), “significa formar uma equivalência com uma *Gestalt* coerente a partir de três diferentes segmentos de perspectiva (dois segmentos da perspectiva dos protagonistas e um segmento da perspectiva do narrador)”.

Iser não põe em dúvida a validade intersubjetiva da referida *Gestalt* tal como *por ele mesmo* construída enquanto leitor de *Tom Jones*, tomando-a como equivalente ao *sentido* do romance de Fielding. Daí, o próximo passo: (i) “agora a questão que se coloca é se essa *Gestalt*, pela qual Allworthy é representado como ingênuo e Blifil como pessoa dissimulada, será auto-suficiente”; (ii) “geralmente o leitor não se dá por satisfeito com tal configuração de sentido e coloca perguntas do tipo ‘por que’ ou ‘como’, perguntas que são estimuladas pelo narrador, mais exatamente pelo sinal através do qual ele indica a dificuldade de encontrar uma medida que permita distinguir com precisão o falso do verdadeiro”; (iii) “a coerência da *Gestalt* – Allworthy foi vítima de um tartufo – não significa só isso senão mais alguma coisa. [...] emerge um certo espaço de jogo, devido à forma como abertura latente da *Gestalt* produzida se deixa fechar”. (Iser, 1999a:33). Iser (1999a:33-34) arrola as seguintes possibilidades de fechamento da primeira *Gestalt* numa nova *Gestalt* compreensiva:

(1) “Se o leitor surpreende em Blifil um tartufo, por que então Allworthy não faz a mesma descoberta, embora seja ele perfeito? Daí a conclusão de que a perfeição carece de um atributo decisivo: a capacidade de juízo. Isto faz o leitor lembrar-se de uma decisão errada de Allworthy; este, quando juiz de paz, condenara Jenny Jones, empregada irrepreensível e íntegra, porque parecia culpada”;

(2) “Por que motivo a ausência da capacidade de juízo vem à luz justamente numa pessoa perfeita? A inversão paradoxal parece destacar a importância da capacidade de discernimento – uma *Gestalt* de sentido que o narrador sustenta em suas observações”;

(3) “Sentindo-se o leitor superior à pessoa perfeita por descortinar o que esta é inábil em ver, há de se perguntar se ele, em face da superioridade temporária sobre o homem perfeito, não poderia descobrir as qualidades que este possui e que faltam ao leitor”.

Tais possibilidades de fechamento ou de conversão da *Gestalt* de primeiro grau numa *Gestalt* de segundo grau revelar-se-iam, no dizer de Iser (1999a:34), “paradigmas de seleção”, configurando-se todas elas legítimas, embora divergentes: (i) “O primeiro paradigma se deixaria caracterizar como realização do tema: a capacidade de juízo é algo essencial para a natureza humana”; (ii) “O segundo paradigma poderia ser chamado a realização da significância temática. Pois a capacidade de juízo só pode ser adquirida se houver experiências negativas, não sendo portanto uma capacidade que fosse dada pela fortuna ou até pela natureza. Essa a razão por que Fielding deixa colidir a capacidade de juízo com a perfeição; assim, o autor enfatiza a importância da experiência”; (iii) “O terceiro paradigma, por fim, leva a cabo a intenção didática. Espera-se do leitor que ele se reconheça a si mesmo no espelho dos protagonistas; com efeito, a agudeza do juízo seria inútil sem a ancoragem moral, porque originaria apenas a astúcia de um Blifil”. Essas possibilidades de fechamento representariam, em suma, possibilidades distintas de *significado* para o romance de Fielding, cujo *sentido* fora determinado anteriormente.

“O sentido”, sintetiza Iser (1999a:82), “representa a totalidade das referências, tal como implicada pelos aspectos do texto, e deve ser constituído no percurso da leitura. E o significado emerge no instante em que o leitor absorve o sentido em sua própria existência”. Isso permite a Iser determinar uma espécie de divisão de trabalho interna ao estudo “histórico-funcional” da literatura: “O primeiro fato (a estrutura intersubjetiva da produção do sentido) se refere à teoria do efeito dos textos, o segundo (o significado atribuído a um sentido), à teoria da recepção, que será cunhada mais por premissas sociológicas do que por premissas literárias”. (Iser, 1999a:81).

3.3.16. Efeito e recepção

3.3.16.1. A divisão de trabalho aí delineada por Iser sistematiza, na verdade, a conhecida discrepância entre os dois principais veios de pesquisa no interior da chamada *estética da recepção*, associada ao grupo de pesquisadores da “Escola de

Constança”, na Alemanha, a saber: o estudo do efeito, capitaneado pelo próprio Iser, e o da recepção propriamente dita, capitaneado por Hans Robert Jauss.¹⁴⁰ O efeito e a recepção, explica Iser (1996:7), “formam os princípios centrais da estética da recepção, que, em face de suas diversas metas orientadoras, operam com métodos histórico-sociológicos (recepção) ou teórico-textuais (efeito). A estética da recepção alcança, portanto, a sua mais plena dimensão quando essas duas metas diversas se interligam”.

Mas quais os termos, afinal, dessa “interligação”? Iser (1996:7) assim a concebe: (i) “A recepção, no sentido estrito da palavra, diz respeito à assimilação documentada de textos e é, por conseguinte, extremamente dependente de testemunhos, nos quais atitudes e reações se manifestam enquanto fatores que condicionam a apreensão de textos”; (ii) “Ao mesmo tempo, porém, o próprio texto é a ‘prefiguração da recepção’, tendo com isso um potencial de efeito cujas estruturas põem a assimilação em curso e a controlam até certo ponto”. Assim sendo, dir-se-ia que, mesmo por uma questão de lógica, o estudo da “prefiguração da recepção” deve necessariamente *preceder* o estudo da recepção propriamente dita, *balizando*, na verdade, esse estudo.

Em meados dos anos 1970, H. U. Gumbrecht, então associado à “Escola de Constança”, explicava que a estética da recepção abandona a idéia de um *leitor ideal* a convergir para o significado dito correto dos textos, em nome de “compreender as condições sob as quais vários significados de um determinado texto são gerados por leitores cujas disposições receptivas possuem diferentes mediações históricas e sociais” – o que não a eximiria, ressaltava o autor, “de desenvolver um conceito de texto adequado a tais indagações”. (Gumbrecht, 1998: 25). Assim:

Como a estética da recepção está principalmente preocupada com a relação entre as condições dos significados textuais e estes mesmos significados – e não com a avaliação dos significados enquanto mais ou menos “corretos” –, seu conceito de texto tem apenas que realizar uma função: deve estar disponível como base de apoio constante contra a qual possamos tentar comparar diferentes significados como resultado das convergências do texto com diferentes disposições receptivas. Um texto constituído desta forma tem o estatuto de uma construção heurística cujo valor é medido exclusivamente por sua utilidade na compreensão das diferenças entre os significados que ocorrem na história. (Gumbrecht, 1998:25).

¹⁴⁰ Para uma visão de conjunto sobre a estética da recepção, cf. Costa Lima (2002d:37-66), Eagleton (2001:75-123), Holub (1984), Iser (1999c:19-33), Jauss (2002:67-84), de Man (1989c:79-99), Prado Coelho (1982:483-491), Selden, Widdowson & Brooker (1997:53-58), Starobinski (1978:7-21).

Ora, é exatamente a essa demanda que viria responder, na economia geral da estética da recepção, o conceito de *leitor implícito* de Iser. O leitor implícito “materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em conseqüência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto”, explica Iser (1996:73) a respeito. “Se daí inferimos que os textos só adquirem sua realidade ao serem lidos”, prossegue o autor, “isso significa que as condições de atualização do texto se inscrevem na própria construção do texto, que permitem constituir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor. A concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor”.

Tal como os fatos enunciativos estudados pela lingüística da enunciação ou os atos ilocucionários estudados por Austin e Searle, também o leitor implícito iseriano configurar-se-ia, para todos os efeitos, tanto como o *reflexo* de uma dada produção discursiva quanto como a *previsão* de uma dada compreensão discursiva, considerados ambos como pólos isomorfos de um circuito dialógico fechado. Assim: (i) “Quanto à estrutura do texto, é de supor que cada texto literário representa a perspectiva do mundo, criada por seu autor. [...] É no modo da constituição que se apresenta a perspectiva do autor”; (ii) “Se pretendemos captar o grau de não-familiaridade desse mundo constituído pelo texto, necessitamos de uma estrutura que possibilite ao leitor realizar as visões previamente dadas. Ora, o texto literário não apresenta apenas uma perspectiva do mundo de seu autor, ele próprio é uma figura de perspectiva que origina tanto a determinação dessa visão, quanto a possibilidade de compreendê-la”. (Iser, 1996:73-74).

Com isso, Iser determina nada menos do que as *condições de possibilidade* da comunicação literária tal como a concebe. Como lembra Borba (2003:105) a respeito, a teoria iseriana do efeito estético “quer dar conta de um processo comunicativo do qual se exigem pelo menos dois requisitos: uma estrutura ficcional capaz de provocar representações no leitor e que esse leitor se submeta à passagem de *real* para *implícito*. Fora dessas condições, configura-se um fracasso de contato interativo”.

Lembremos que, também para Eco (2002:37), “o texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa”. Donde: “Um texto

é um artifício que tende a produzir seu próprio Leitor-Modelo”. (Eco, 2000:15). O autor de um texto deve aceitar, segundo Eco (2002:39), “que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o próprio leitor. Por conseguinte, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente”. Note-se que *prever* o próprio Leitor-Modelo não significa, de acordo com Eco (2002: 40), “somente ‘esperar’ que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo”.¹⁴¹ No que pesem, em resumo, as evidentes semelhanças, o conceito de leitor implícito de Iser, diferentemente do de leitor-modelo de Eco, forjara-se, como já ressaltamos, no contexto específico de uma teoria do efeito *estético* – donde sua importância capital para o nosso estudo –, constituindo-se, nesse sentido, como a grande contribuição iseriana para o programa geral da estética da recepção.¹⁴²

3.3.17. O “leitor implícito” em questão

3.3.17.1. Costuma-se tomar a célebre conferência proferida por Jauss, em 1967, na Universidade de Constança, intitulada “*Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*” (Cf. Jauss, 1994), como certidão de nascimento da estética da recepção. No que pese seu valor de manifesto, dir-se-ia, contudo, que sua consistência teórica é inversamente proporcional à sua feição polêmica e, mesmo, panfletária.

Fazendo, uma década mais tarde, o balanço da escola de pensamento que ajudara a criar, Jauss reconheceria que “se, desta forma, retornam questões que desenvolvi em minha lição inaugural de 1967, [...] estou consciente de que este começo de minha teoria

¹⁴¹ Para uma ilustração do referido processo de “cooperação comunicativa”, cf. a célebre leitura, por Eco, de “Un drame bien parisien”, de Alphonse Allais, in: Eco (2002:171-192).

¹⁴² Iser acabou por pautar, na verdade, a elaboração de sua obra teórica, por uma espécie de *programa mínimo* dos estudos recepcionais assim por ele sintetizado: “Quando algo nos acontece através da literatura, então vale concentrar o interesse da análise em três problemas básicos: 1. Como os textos são apreendidos? 2. Como são as estruturas que dirigem a elaboração do texto naquele que o recebe? 3. Qual é a função de textos literários em seu contexto?” (Iser, 1996:10). Às duas primeiras perguntas, Iser procurou responder em obras como *O leitor implícito* e *O ato da leitura*, das quais aqui nos ocupamos, e que encarnam a *teoria poética* iseriana propriamente dita, ou seja, sua teoria do efeito estético. Esclarecido *o que é e como funciona* o discurso literário, Iser veio a ocupar-se, posteriormente, da resposta à terceira pergunta acima arrolada, a pergunta pela *função* sócio-histórica da literatura, problema em torno do qual o autor elaboraria o que chamou uma *antropologia literária*. Não nos ocuparemos, aqui, dessa porção “antropológica” da obra teórica de Iser, bastando-nos, à luz de nossos atuais propósitos, reafirmar tratar-se de uma reflexão que *pressupõe* os parâmetros teóricos e conceituais elaborados pela poética iseriana, instituindo-se, pois, numa relação de *continuidade* com a mesma. Cf., entre outros, Iser (1989:262-284, 1993 e 1999b:147-178).

da recepção não pode ser hoje, simplesmente, prolongado e ampliado”. (Jauss, 2002: 70). O cerne do problema residia justamente na necessidade de se distinguir *efeito* e *recepção*, e de trabalhá-los conjuntamente, num programa geral unificado. “Na conferência de 67”, ressalta Zilberman (2004:65) a propósito, “a diferença entre o leitor implícito e o leitor explícito não é mencionada, começando a aparecer em escritos posteriores”. No referido balanço de 1977, essa problemática ocuparia, com efeito, a posição central:

Das críticas à minha *Literaturgeschichte als Provokation* resulta, para a ampliação das posições ali desenvolvidas, o seguinte programa: para a análise da experiência do leitor ou da ‘sociedade de leitores’ de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o *efeito*, como o momento condicionado pelo texto, e a *recepção*, como o momento condicionado pelo destinatário [...]. No entanto, o estabelecimento do horizonte de expectativa interna ao texto é menos problemático, pois derivável do próprio texto, do que o horizonte de expectativa social, que não é tematizado como contexto de um mundo histórico. (Jauss, 2002:73).

A fonte de uma tal “tomada de consciência” é suficientemente explicitada por Jauss (2002:76): “Wolfgang Iser, com *Der Akt des Lesens* (1976) coloca ao lado da teoria da recepção uma teoria do efeito estético, que conduz, a partir dos processos de transformação, à constituição do sentido pelo leitor e que descreve a ficção como uma estrutura de comunicação”. O conceito de leitor implícito, ressalta Zilberman (2004:65) a propósito, “representa, desta maneira, uma conquista da estética da recepção; [...] é com ele que Jauss opera, embutindo-o à sua visão da história da literatura e da hermenêutica literária”.

Já num importante estudo, de 1973, sobre a *Ifigênia* de Goethe, Jauss (1978:232) esclarecia de antemão: “pressuponho – seguindo, nisso, Wolfgang Iser – uma concepção de obra que engloba ao mesmo tempo o *texto* como estrutura dada (o *artefato* como signo) e sua *recepção* ou percepção pelo leitor ou espectador (o objeto estético como correlativo do sujeito ou dos sujeitos que o percebem)”. O problema a que se voltava, então, Jauss, poderia ser definido, pela sua perspectiva, como uma aberração recepcional, por assim dizer, no sentido de um verdadeiro *fracasso comunicativo*, à luz do que definiria Iser na esteira de Austin e Searle: o da não coincidência entre “texto” (leitor implícito) e “recepção” (leitor empírico) por ocasião da leitura contemporânea da *Ifigênia* de Goethe, peça do século XVIII, tida por clássico absoluto da literatura alemã.

Partindo da constatação de que, contemporaneamente, a referida peça é tomada “como o tipo mesmo de obra cuja perfeição pertence ao passado”, estereótipo da leitura escolar ao mesmo tempo obrigatória e desinteressante, Jauss (1978:231) é levado a indagar-se pelas “condições históricas e estéticas que, na história da recepção da obra e de sua influência, prepararam a compreensão ou, antes, a incompreensão de que ela é hoje objeto”. Mas o que Jauss está então a tomar como “a obra” alegadamente incompreendida nos dias de hoje?

A fim de determinar o que seria o *sentido* da *Ifigênia* de Goethe – tal como prefigurado, dir-se-ia, pelo leitor implícito da *Ifigênia* de Goethe –, Jauss remete a uma comparação com a *Ifigênia* de Racine, sob a seguinte justificativa: “Sendo que o desenvolvimento do classicismo alemão na história literária do século XVIII não poderia ser concebido sem seu componente de oposição à autoridade ainda intacta do classicismo francês, pode-se admitir que para fundar um teatro alemão de forma clássica Goethe devesse damarcar-se de Racine, seu modelo e concorrente”. (Jauss, 1978:243). Donde: “A *Ifigênia* de Goethe, que se interpreta, em geral, geneticamente, como uma imitação de Eurípedes, pode ser tão bem compreendida como uma solução dada aos problemas de forma e conteúdo que a peça de Racine tinha, do ponto de vista de um certo pensamento ‘esclarecido’, deixado pendentes”. (Jauss, 1978:243).

Nesse sentido, a *Ifigênia* de Goethe configurar-se-ia como *resposta* seja à *Ifigênia* de Eurípedes, seja à resposta oferecida, no século XVII, pela *Ifigênia* de Racine à *Ifigênia* de Eurípedes.¹⁴³ “A *Ifigênia* de Eurípedes punha à de Goethe como à de Racine o problema de saber se era possível transpor o mito antigo para uma peça moderna que não fosse simplesmente uma moldura ficcional ou um campo metafórico, mas que restituísse ao mito sua função trágica”, explica Jauss (1978:250). “Enquanto Racine utilizara o mito para suportar, no fechamento das relações familiares, as paixões arcaicas

¹⁴³ Este o mito grego original, consagrado pela célebre tragédia de Eurípedes: “Filha de Agamenão, rei de Micenas, e Clitemnestra. Segundo uma versão, seu pai provocara a cólera de Diana, afirmando ser tão bom caçador quanto ela. A deusa, para puni-lo, enviou uma calmaria que deteve, no porto de Áulis, os navios gregos comandados por Agamenão. O advinho Calcante esclareceu que Diana só seria apaziguada se Agamenão consentisse em sacrificar-lhe sua filha Ifigênia. Embora a princípio se recusasse, o chefe, pressionado por seus soldados, mandou um embaixador a Micenas buscar a jovem, sob pretexto de dá-la em casamento a Aquiles. Quando Calcante estava prestes a imolar Ifigênia no altar de Diana, a deusa, apiedando-se da vítima, substituiu-a por uma cervas. Em seguida, transportou-a para a Táurida, [...] [onde] Ifigênia permaneceu durante anos a serviço da deusa [...]. Segundo variantes da lenda, Ifigênia morreu em Mégara, ou, tornada imortal por Diana, foi assimilada à deusa Hécate”. (Verbetes IFIGÊNIA, in: *Dicionário de mitologia greco-romana*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 96.)

até o ponto onde nenhuma solução é mais possível”,¹⁴⁴ prossegue o autor, “Goethe dele se serve como pano de fundo diante do qual se engaja a revolução que livrará o homem de sua falta original ou da imaturidade de seu estado de natureza”. (Jauss, 1978:250).

Em suma: (i) “Racine, mergulhado no racionalismo do século XVII e jansenista, não poderia endossar o politeísmo do mito primitivo; por isso, dessacraliza a intriga, transformando seu tema no conflito entre o arbítrio divino e a impotência humana”; (ii) “Goethe, um iluminista, ou seja, experimentando outra modalidade de racionalismo, já não podia aceitar a versão de Racine, em que persiste a ação de um Deus primitivo restringindo a liberdade individual”. (Zilberman, 2004:47).

A *Ifigênia* de Goethe assim concebida, não como mera reprodução ou reapresentação passiva mas como uma reapropriação do mito clássico pela qual seu autor veio mostrar “como o homem podia libertar-se dos nós que o retinham prisioneiro de uma dependência mítica” (Jauss, 1978:252), reapropriação que, epitomada pela divinização de Ifigênia, haveria de converter-se ela própria num novo mito: o da feminilidade pura e redentora, responsável por um novo acordo entre o homem e o divino (Jauss, 1978:258), em suma, assim concebida, a obra acaba mesmo por encarnar o ideal de ficção como *negatividade*, isto é, como instância de questionamento/reavaliação das normas e convenções histórico-sociais e literárias, que dir-se-ia compartilhado por Jauss e por Iser. Esse potencial inovador inerente à obra como tal foi progressivamente obnubilado, segundo Jauss (1978:234), pelo neoclassicismo estético surgido na esteira do classicismo histórico da época de Goethe, que, ao longo do século XIX, teria feito “esquecer a mudança de horizonte que a *Ifigênia* de Goethe introduzia, originalmente, na experiência estética de seu tempo”, e que teria transformado, dessa forma, “a negatividade primeira da obra no valor consagrado de uma obra doravante familiar”.

Isso posto, perguntamo-nos: em que medida o *potencial* de efeito estético de que nos fala Jauss à guisa de uma experiência *prefigurada* pela referida obra de Goethe gozaria de um estatuto epistemológico privilegiado frente às demais e diversas descrições da mesma obra, a ponto de poder ser tomado como parâmetro meta-histórico para a comparação/avaliação das “concretizações” diversas de *Ifigênia* ao longo do tempo? Como ressaltou Gumbrecht (2002:994) a respeito, “o valor prático de uma

¹⁴⁴ Cf. a interpretação da peça de Racine privilegiada por Jauss (1978:240-249).

teoria do efeito para a aplicação da estética da recepção a textos isolados dependerá decisivamente da questão se este conceito atende, de modo satisfatório, à necessidade de uma estrutura de texto constante”.

A fiarmo-nos pelo que diz Jauss, o potencial de efeito estético por ele atribuído à *Ifigênia* de Goethe estaria como que inscrito, prefigurado na própria estrutura textual da referida obra, mas, no que pese sua pretensão à objetividade, é preciso reconhecer não dispor o autor de nada que nos possa assegurar que sua descrição da obra *não passe de mais uma interpretação da mesma*. O autor, como ressalta Zilberman (2004:48) a respeito, “não deixa de sugerir que sua interpretação é melhor que as anteriores. Jauss já foi criticado a esse respeito e sua defesa nunca é suficientemente convincente”.

Ora, o mesmo se poderia dizer das leituras desenvolvidas por Iser em *Der implizite Leser*, das quais se serviu o autor, como vimos, n’*O ato da leitura*, a fim de ilustrar sua teoria do efeito estético. Qual a legitimidade em se tomar, por exemplo, aquilo que Iser considera o *sentido* de um romance como *Tom Jones* como sendo gerado a partir de uma estrutura textual invariável e intersubjetivamente apreensível enquanto tal? Bourdieu (1996:336-337) não hesita em afirmar, a respeito, que o *leitor* de que fala “a descrição da experiência da leitura como retenção e protensão em Wolfgang Iser não é mais que o próprio teórico que [...] toma por objeto sua própria experiência”.

Levando em conta o fato de a necessidade de coerência “como motor de diferentes fases do ato da leitura” de que fala Iser não ser constante historicamente, tomando “diferentes formas em épocas distintas”, Gumbrecht (2002:1005) declara ser “impossível desenvolver um modelo transcendental de leitor a ponto de poder derivar constantes meta-históricas de sentido, a partir de sua aplicação a quaisquer textos”. Isso posto, Iser lendo Fielding, Jauss lendo Goethe, ou ainda, acrescentaríamos, Eco lendo Alphonse Allais, não passariam de *leitores específicos*, historicamente situados, produzindo *suas próprias leituras* de Fielding, Goethe e Allais.

Terry Eagleton foi quem melhor sintetizou, parece-nos, a aporia epistemológica a que se viu condenado o programa geral da estética da recepção. Ele diz:

A teoria da recepção, tal como entendida por Jauss e Iser, parece criar um problema epistemológico premente. Se examinarmos o “texto em si” como uma espécie de esqueleto, uma série de possibilidades que esperam ser concretizadas de várias maneiras por vários leitores, como discutir essas possibilidades sem já tê-las concretizado? Ao falar do “texto em si”, tomando-o como norma em relação a determinadas interpretações, estaremos tratando com algo mais do que a nossa própria concretização? Estará o crítico pretendendo chegar a algum conhecimento divino do “texto em si”, um

conhecimento negado ao mero leitor que tem de se haver com a construção, inevitavelmente parcial, que faz do texto? Trata-se, em outras palavras, de uma versão do velho problema de como saber se a lâmpada da geladeira apaga quando a porta está fechada. (Eagleton, 2001:116).

Eco (2000:16) explica, num argumento que dir-se-ia dirimir a referida aporia, que “para tomarmos um texto como parâmetro de suas interpretações, necessitamos admitir que, pelo menos por um instante, exista uma linguagem crítica que age como metalinguagem e permite a comparação entre o texto, com toda a sua história, e a nova interpretação”. Isso não equivaleria a dizer “que exista uma metalinguagem diferente da linguagem corrente”, senão “que a noção de interpretação requer que um segmento de linguagem possa ser usado como interpretante de um outro segmento da mesma linguagem”. (Eco, 2000:16). Mas, por que o aceitaríamos? “A única prova da validade da posição que defendo”, declara Eco, “é dada pela autocontrariedade da posição alternativa”.

A posição alternativa então alegada por Eco (2000:16) é “a de uma teoria que assevere que toda interpretação de um texto não passa de uma má-interpretação desse mesmo texto”. Uma tal teoria pareceria apontar, é certo, para a impossibilidade de se determinar, por meio de uma metalinguagem, o que seria o “texto em si”. Eco identifica essa postura ao pragmatismo de Richard Rorty, para quem toda *reading* seria uma *misreading*, não importando, dessa forma, nem o autor nem o texto em si como parâmetros para uma interpretação que se queira “correta”, posto não haver nada além de *usos* do texto, nada além de livres adaptações do texto em conformação a propósitos específicos de leitores específicos. (Cf. Eco, 2000:12-13).

Em vista de uma tal teoria, Eco (2000:17) propõe o seguinte problema:

- (i) “Suponhamos dois textos, Alfa e Beta, e que Alfa seja proposto a um leitor a fim de que este o entenda mal e expresse esse seu mal entendimento num texto Sigma”;
- (ii) “Subministremos Alfa, Beta e Sigma a um sujeito X normalmente alfabetizado. Instruamos X, dizendo-lhe que toda interpretação é uma má interpretação. Perguntemos-lhe agora se Sigma é uma má interpretação de Alfa ou de Beta”;
- (iii) “Suponhamos agora que X diga que Sigma é uma má interpretação de Alfa. Diremos que tem razão?”;
- (iv) “Suponhamos, ao contrário, que X diga que Sigma é uma má interpretação de Beta. Diremos que está errado?”

Disso, Eco (2000:16) conclui:

Nos dois casos, quem aprovasse ou desaprovasse a resposta de X deixaria patente que acredita não só que um texto controle e selecione as próprias

interpretações mas também as próprias más interpretações. Quem aprovasse ou desaprovasse as respostas comportar-se-ia, portanto, como alguém que de maneira nenhuma pensa que toda interpretação seja uma má interpretação, visto que usaria o texto original como parâmetro para definir as suas boas e corretas más interpretações. Todo sinal de aprovação ou desaprovação com relação à resposta de X pressuporia de nossa parte seja uma precedente interpretação de Alfa, a ser julgada como única correta, seja a confiança numa metalinguagem crítica, que usaríamos para dizer por que Sigma é uma má interpretação de Alfa e não de Beta.

Isso posto, digamos que o próprio Eco acaba por fornecer, no corpo de conclusões apresentadas a seu experimento imaginário, a *invalidação* de sua tese de que “o próprio texto”, tomado como parâmetro para suas interpretações, seja intersubjetivamente apreensível enquanto tal por meio de uma metalinguagem intersubjetivamente compartilhada. Eco afirma, como vimos, que quem quer que aprove/desaprove as respostas de X está necessariamente a utilizar *o texto original* como parâmetro para definir as interpretações ou más interpretações pertinentes ao mesmo, o que pareceria implicar que *o próprio texto* em questão controla e seleciona as próprias interpretações e más interpretações; é o próprio Eco quem admite, contudo, na seqüência, que ação de aprovar/desaprovar as respostas de X *pressupõe*, da parte de quem o faz, uma *interpretação prévia* do texto original em questão, *a ser julgada como única correta*. Ora, assim sendo, o que se toma como parâmetro para definir a pertinência ou não das interpretações ou más interpretações do texto em questão *não é* “o próprio texto” em questão mas a *interpretação pessoal* que se fizera, previamente, do referido texto.

Poder-se-ia então indagar: como saber se essa interpretação particular do texto em questão que se utiliza como parâmetro para determinar a pertinência ou não de outras interpretações do mesmo texto em questão afigura-se, ela própria, *correta*, ou, de alguma forma, *epistemologicamente superior* às outras e diversas interpretações do texto em questão perante as quais ela se quer um *parâmetro*? Ora, essa é uma pergunta que nem Eco nem os expoentes da estética da recepção parecem se fazer, posto tomarem, via de regra, como vimos, *suas próprias interpretações* de um texto literário como equivalendo ao “texto em si”, o qual pudesse ser inequivocamente tomado como parâmetro intersubjetivo e meta-histórico de comparação entre interpretações diversas do referido texto. Essa, portanto, diríamos, a medida da *centração cognitiva* do paradigma pragmático nos Estudos Literários. Ela está diretamente associada às concepções de *linguagem e comunicação* aí ainda em jogo.

Vejamos, a propósito, como Eco (2002:46) sintetiza o processo de “cooperação comunicativa” envolvido na produção/recepção textual: (i) “De um lado, [...] o autor empírico, enquanto sujeito da enunciação textual, formula uma hipótese de Leitor-Modelo e, ao traduzi-la em termos da própria estratégia, configura a si mesmo autor na qualidade de sujeito do enunciado, em termos igualmente ‘estratégicos’, como modo de operação textual”; (ii) “Mas, de outro lado, também o leitor empírico, como sujeito concreto dos atos de cooperação, deve configurar para si uma hipótese de Autor, deduzindo-a justamente dos dados de estratégia textual”. Assim sendo, nada garante, diríamos, que a “hipótese de Autor” construída pelo leitor empírico no ato da leitura *coincida* com a “hipótese de Leitor-Modelo” construída pelo autor empírico no ato da escrita, a menos que autor e leitor empíricos compartilhem de forma homogênea exatamente o mesmo código fixo, seja ele lingüístico ou “convencional”, como o previsto por Austin.

A pretensão de equivalência entre as “exigências do texto” (ou exigências do autor textualmente encarnadas) e as “reações do leitor” repousa, como bem observou Gervais (1992:107), “sobre princípios cuja validade não está assegurada fora de qualquer dúvida”, como o “da presença de uma relação de comunicação entre o texto e o leitor [...] na qual exista um emissor, um receptor e, bem entendido, uma mensagem”. Gervais explica que “o fato de que a leitura seja um ato de linguagem e de que ela se faça com a língua motiva esse posicionamento e incita a descrevê-la em função das teorias da comunicação”, dentre as quais “o modelo dos fatores da comunicação e das funções da linguagem de Roman Jakobson é o mais freqüentemente citado”.

O autor ressalta, a propósito, que “a teoria de Umberto Eco repousa assim sobre um tal pressuposto, ainda que o modelo seja complexificado e ligeiramente criticado”, bem como, prossegue, “as teorias da recepção da Escola de Constança (as de Wolfgang Iser ou Hans Robert Jauss), nas quais se utiliza, aliás, explicitamente, um vocabulário tirado do léxico da comunicação: ‘receptor’ por ‘leitor’, ‘ato de recepção’ por ‘leitura’, etc.” (Gervais, 1992:108). Em suma, nos modelos de comunicação adotados pelo que Gervais chama *poéticas da leitura*, “a recepção é habitualmente concebida como uma operação espontânea, uma mensagem que é recebida, uma *parole* que é captada”; apesar das variáveis eventualmente integradas nas reações do receptor, como as enciclopédias (Eco) ou os horizontes de expectativa (Jauss), as “leituras são homogêneas à medida que

repousam sobre uma recepção ideal do texto (e inscrita, como se deve, no próprio texto)”. (Gervais, 1992:108).

Isso posto, é a própria concepção de “comunicação” ou “leitura” literária que deveria transformar-se. Vejamos em que medida a teoria lingüística veiculada pelo paradigma cognitivista nos estudos da linguagem, o último por nós considerado, haveria de possibilitar uma tal transformação.

3.3.18. A virada cognitivista

3.3.18.1. Se o impulso principal para a virada pragmática nos estudos da linguagem veio da filosofia, ou antes, como vimos, de uma certa dissensão no interior da filosofia analítica anglo-saxã que daria origem à chamada “filosofia da linguagem ordinária”, cujo maior e mais influente expoente haveria de ser a teoria dos atos de fala de Austin e Searle, o novo paradigma de que agora nos ocuparemos surgiu, por sua vez, igualmente em terreno anglófono, igualmente em oposição aos postulados básicos da filosofia analítica ortodoxa, oriundo, entretanto, de outra frente: a das chamadas *ciências cognitivas*.

O *mainstream* da filosofia analítica ortodoxa caracterizara-se, sobretudo, por sua incisiva recusa de todo e qualquer “psicologismo” ou “mentalismo” no estudo da linguagem e do conhecimento humanos, ou seja, por uma incisiva recusa em se tomar os fatos da linguagem e do pensamento como *eventos mentais*. “Esta posição, resolutamente defendida pelos dois principais progenitores da análise da linguagem, Frege e [o primeiro] Wittgenstein”, explica D’Agostini (2002:297), “havia levado ao desenvolvimento de pesquisas prevalentemente *lógicas* sobre o significado (se o significado não é uma representação mental, evidentemente deverá ser uma função lógica) e ao costume de considerar a *semântica* (a teoria do significado) como uma especialidade da *matemática*, e não da psicologia, nem da lingüística”. Isso significava, evidentemente, a mais completa exclusão dos *sujeitos* da comunicação do estudo da linguagem.

Ora, com a ascensão e consolidação, a partir dos anos 1960, do gerativismo em lingüística – e, mesmo antes, num sentido importante, com o estruturalismo europeu –, a “mente” e as “competências” do falante passariam progressivamente a ocupar o primeiro plano, e a linguagem voltaria a ser encarada como *realidade psicológica*.

Além da difusão da lingüística gerativista, teria contribuído para esse processo, segundo D’agostini (2002:298), sobretudo o surgimento e desenvolvimento da chamada Inteligência Artificial – “área de elaboração teórica, tornada possível pelos desenvolvimentos tecnológicos da informática [...], na qual se encontravam diversas tradições mancomunadas por um mesmo interesse (lógico, lingüístico, psicológico, filosófico) pelos processos mentais e pelos modos de estudá-los”.

A lingüística gerativa, a psicologia cognitivista, a filosofia da mente e a filosofia da linguagem, a teoria lógica da computabilidade e a informática teórica encontravam, assim, um terreno comum de debate na investigação sobre a Inteligência Artificial; e foi desse conjunto de pesquisas, de sua ampliação até o envolvimento de novos setores, como a sociologia, a antropologia, a biologia e as neurociências, que nasceu a denominação de “ciências cognitivas”, fórmula transversal na qual se inserem hoje todas as tentativas de investigação científica do pensamento, da linguagem e das relações entre uma e outra. (D’Agostini, 2002:298).¹⁴⁵

Lakoff & Johnson (1999:75) ressaltam, contudo, que muitos dos profissionais atuantes nessas áreas eram herdeiros diretos da tradição formalista da filosofia analítica ortodoxa, o que teria reduzido as ciências cognitivas, em seus primórdios, a uma espécie de *mentalismo objetivista*. Assim, apesar de as “atividades mentais” do ser humano terem voltado a ser objeto de pesquisas sistemáticas, a razão continuava a ser entendida como algo transcendental, universal, literal, objetivo e sem nenhuma relação com o corpo (“*disembodied*”) – como fica patente, aliás, na concepção chomskyana de *competência* lingüística. Para essa nova versão do racionalismo dualista cartesiano – comum à lingüística gerativista, à inteligência artificial e à lógica formal – o pensamento seria passível de representação por meio de sistemas simbólicos formais. As “representações mentais” assemelhar-se-iam a *softwares* abstratos a serem rodados no *hardware* apropriado: o cérebro; além do mais, o corpo não contribuiria em nada – nem mesmo o próprio cérebro – para a formação de conceitos e categorias de pensamento. A essa primeira geração das ciências cognitivas, Lakoff & Johnson chamam de “*the cognitive science of the disembodied mind*”.

Vimos em que medida a virada pragmática impulsionada pela teoria dos atos de fala teria se limitado, ao questionar a concepção de linguagem como sistema formal auto-suficiente, a substituir um código fixo de tipo estritamente lingüístico por um código fixo de outra natureza, constituído por convenções internalizadas, ao qual os

¹⁴⁵ Para uma abordagem histórica da “revolução cognitiva”, cf. Gardner (1995).

sujeitos da comunicação estariam submetidos de maneira tão passiva quanto antes. Não estranha, assim, que Lakoff & Johnson (1999:450), tendo ressaltado o valor das contribuições da chamada filosofia da linguagem ordinária para a compreensão do fenômeno lingüístico em geral, declarem, contudo, que essa corrente de pensamento “tenha estado, ainda, em sua maior parte, algemada a certas pressuposições de base da filosofia analítica”. Assim: “Searle, por exemplo, ofereceu uma análise extensiva da estrutura dos atos de fala que procura preservar a maioria dos principais pressupostos [...] compartilhados pela disciplina”. Em suma: “Essas limitações impediram Searle e outros filósofos analíticos contemporâneos de obter *insights* quanto à enorme variedade de fenômenos sintáticos, semânticos e pragmáticos discutidos pela segunda geração das ciências cognitivas e da lingüística cognitiva”. (Lakoff & Johnson, 1999:450).

Mas o que seria, afinal, essa “segunda geração” dos estudos cognitivos a que se referem os autores? Em meados da década de 1970, começou a emergir um corpo de pesquisas empíricas que colocaria em questão os postulados fundamentais do cognitivismo objetivista e sua teoria da mente desincorporada. Vinculada a tais pesquisas, surgia uma nova versão da ciência cognitiva, cujas três principais descobertas são assim enunciadas por Lakoff & Johnson (1999:3): (i) *a mente é por definição incorporada [embodied]*; (ii) *o pensamento é predominantemente inconsciente*; (iii) *conceitos abstratos são em grande parte metafóricos*.

As evidências da forte dependência dos conceitos e da razão em relação à experiência corporal, bem como da centralidade dos processos imaginativos – especialmente a metáfora – nos processos de conceitualização e raciocínio contradizem diretamente as linhas de força do cognitivismo objetivista. Mas não é só isso: as descobertas fundamentais do que Lakoff & Johnson (1999:77) chamam de “*the cognitive science of the embodied mind*” – e na qual eles incluem as suas próprias pesquisas – pareceriam apontar para o encerramento de mais de dois milênios de especulação filosófica apriorística acerca de certos aspectos da mente humana:

As clássicas concepções filosóficas de sujeito têm excitado nossa imaginação e nos ensinado muito. Mas a partir do momento em que passamos a entender a importância do inconsciente cognitivo, do incorporamento da mente e do pensamento metafórico, não há mais como voltarmos ao filosofar apriorista acerca da mente e da linguagem ou às idéias filosóficas acerca do que é um sujeito que são incompatíveis com o que temos aprendido sobre a mente. (Lakoff & Johnson, 1999:7).

Assim sendo, seria preciso reconhecer não haver algo como o sujeito dualista cartesiano – com uma mente separada e independente do corpo –, ou como o sujeito autônomo kantiano – portador de uma razão absolutamente livre e transcendente –, ou como o sujeito fenomenológico – capaz de conhecer tudo sobre a mente e a natureza da experiência através da “introspecção” –, nem como o sujeito da filosofia analítica, ou o sujeito “computacional”, ou o sujeito chomskyano – pelos motivos anteriormente apontados.

Em sua crítica ao sujeito *ontológico* da tradição racionalista da filosofia ocidental, o cognitivismo incorporado de que nos falam Lakoff & Johnson aparenta compartilhar de certas posições do anti-racionalismo filosófico contemporâneo, especialmente aquele associado ao que se convencionou denominar, sobretudo em ambiente anglo-saxão, de *pós-estruturalismo*. Não nos importando aqui verificar a conformidade ou a não-conformidade do que se toma, então, por esse rótulo, ao pensamento deste ou daquele autor específico a ele submetido, vejamos o modo como Lakoff & Johnson (1999:5-6) tendem a demarcar a perspectiva teórica que divulgam daquilo a que eles próprios chamam pós-estruturalismo:

Não há sujeito pós-estruturalista – nenhum sujeito completamente descentrado para quem todo significado é arbitrário, totalmente relativo e historicamente contingente, não limitado pelo corpo e pelo cérebro. A mente não é meramente incorporada, mas incorporada de uma tal maneira que nossos sistemas conceituais movem-se, em larga medida, sobre as semelhanças de nossos corpos e dos ambientes em que vivemos. O resultado é que muito do sistema conceitual subjetivo é ou universal ou difundido através de línguas e culturas diversas. Nossos sistemas conceituais não são totalmente relativos nem *meramente* uma questão de contingência histórica, ainda que um certo grau de relatividade conceitual exista, ainda que a contingência histórica importe bastante. A fundamentação de nossos sistemas conceituais no incorporamento compartilhado e na experiência corporal cria um *self* altamente centrado, mas não um *self* monolítico.

Isso posto, perguntamo-nos: de que forma e com base em que delimitar teoricamente, como sugerem Lakoff & Johnson, aquilo que, no processo cognitivo em geral, seria fruto da relatividade conceitual e da contingência histórica, por um lado, e o que seria determinado e moldado em conformação à experiência físico-corporal e sócio-cultural supostamente compartilhada pelos indivíduos que vivem num ambiente comum? Quais as conseqüências efetivas da postura assumida pelo teórico a esse respeito para o estudo da linguagem e da comunicação humanas?

3.3.19. Cognição e significado

3.3.19.1. No que concerne especificamente ao estudo da linguagem, poder-se-ia dizer que o cognitivismo objetivista falhou, em larga medida, justamente devido à sua concepção restritiva de *significação* como o produto da relação interna entre os símbolos de um sistema formal. Estudiosos da linguagem vinculados ao cognitivismo da “mente incorporada” – Ronald Langacker, Leonard Talmy, Eve Sweetser, Susan Lindner, Gilles Fauconnier, George Lakoff, Mark Johnson, entre outros – vêm divulgando há mais de duas décadas resultados de pesquisas sistemáticas sobre a natureza dos processos de construção de sentido que contradizem radicalmente os postulados da semântica objetivista. “O que é preciso para substituir a concepção objetivista de significação”, explica Lakoff (1988:120) a respeito, “é uma irreduzível semântica cognitiva, que leve em conta o que o significado de fato é para os seres humanos”.

Lakoff explica que o significado não está pronto “no mundo”, “na língua” ou “na mente subjetiva”, mas é construído pelos sujeitos enunciadorees a partir de *estruturas conceituais significativas*; tais estruturas conceituais não são pré-determinadas; elas emergem, ao contrário, de duas fontes específicas: (i) nossas experiências corporais ou “sensório-motoras”, como movimento e percepção, e sócio-culturais; (ii) nossa capacidade inata de projetar imaginativamente, através de mecanismos de esquematização, categorização, metáfora e metonímia, certos aspectos de nossa experiência corporal e interacional em estruturas conceituais abstratas. Em outras palavras: possuiríamos, enquanto espécie, uma certa capacidade de *projeção imaginativa* por meio da qual elaborariamos o conteúdo de nossas experiências físico-corporais e sócio-culturais em *estruturas conceituais significativas*, estruturas a partir das quais *construiríamos* o significado nas situações concretas de enunciação.

Gilles Fauconnier – outro importante teórico da semântica cognitiva – focaliza sua pesquisa justamente nesse processo construtivo.¹⁴⁶ Ele explica que a linguagem não possui nenhum tipo de ligação direta com um mundo real ou metafísico: *entre* as duas coisas teria lugar um complexo processo de construção mental que não espelha nem a linguagem nem o mundo; esse “nível intermediário” seria justamente o nível da cognição e, em última instância, o nível responsável pelo significado.

¹⁴⁶ Cf. Fauconnier (1997a 1997b) e Fauconnier & Turner (2002).

Fauconnier parte da hipótese de que no processo de significação ou interpretação formamos o que ele chama de “espaços mentais” [*mental spaces*], ou espaços conceituais pontualmente construídos ante o estímulo de uma dada *forma* lingüística, numa dada situação de uso. Esses espaços seriam forjados a partir das estruturas cognitivas significativas de que nos fala Lakoff e, interconectados entre si, dariam origem, através de um processo de “integração conceitual” [*conceptual blending*], a uma “estrutura emergente” [*emergent structure*], que poderíamos identificar como o significado. A *forma* lingüística vai funcionar como “gatilho” [*trigger*] para “esquemas mapeadores” [*mapping schemes*] que irão servir como “guias” para o uso de nossas operações mentais imaginativas; o resultado concreto dessas operações, no entanto, dependeria das estruturas cognitivas efetivamente existentes e disponíveis para a construção dos espaços e, conseqüentemente, para a ocorrência da integração conceitual.

Isso posto, no que pese a riqueza conceitual do modelo explicativo da lingüística cognitiva desenvolvida por autores como Lakoff e Fauconnier, perguntamo-nos em que medida, no estudo efetivo do processo de significação em geral – e da significação literária em particular – as “estruturas cognitivas” então consideradas matéria-prima da construção de sentido haveriam de ser tomadas como garantidas *a priori*, à maneira de um código fixo em maior ou menor grau compartilhado, de forma homogênea, pelos sujeitos comunicantes de uma dada sociedade ou cultura. Atenhamo-nos, quanto a isso, ao célebre programa de investigação elaborado por Lakoff & Johnson no início da década de 1980, adotado e desenvolvido, subseqüentemente, por pesquisadores diversos,¹⁴⁷ e que dir-se-ia ter revolucionado o estudo da *metáfora*, tradicional campo de interlocução dos estudos lingüísticos, literários e filosóficos.

3.3.20. A metáfora revisitada

3.3.20.1. Para Lakoff & Johnson (1999:3), limitar-se-iam a três, como vimos, as principais descobertas, ao longo de diversos anos, da chamada segunda geração das ciências cognitivas: (i) *a mente é por definição incorporada*; (ii) *o pensamento é predominantemente inconsciente*; (iii) *conceitos abstratos são em grande parte*

¹⁴⁷ Cf. Zanotto et al. (2002:9-37).

metafóricos. Seria preciso reconhecer terem sido já enunciadas, tais descobertas, há pelo menos 19 anos, pelos próprios autores, em *Metaphors we live by* (1980), livro destinado a tornar-se rapidamente um clássico dos estudos cognitivos contemporâneos.¹⁴⁸

A alegada revolução perpetrada por essa obra nos estudos da metáfora diria respeito, antes de mais nada, ao deslocamento por ela operado na definição do próprio objeto de estudo do referido campo de investigação, deslocamento esse resultante, segundo os próprios autores, da descoberta de que o fenômeno metafórico extrapolaria em muito, em natureza e alcance, o domínio da “linguagem figurada” estritamente concebida. “A metáfora é, para maioria das pessoas, um recurso da imaginação poética e um ornamento retórico – é mais uma questão de linguagem extraordinária do que de linguagem ordinária”, ressaltavam Lakoff & Johnson (2002:45) na abertura do livro em questão. “Mais do que isso”, prosseguiram, “a metáfora é usualmente vista como uma característica restrita à linguagem, uma questão mais de palavras do que de pensamento e ação. Por essa razão, a maioria das pessoas acha que pode viver perfeitamente bem sem a metáfora”. Ao que retrucavam:

Nós descobrimos, ao contrário, que a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza. Os conceitos que governam nosso pensamento não são meras questões do intelecto. Eles governam também a nossa atividade cotidiana até nos detalhes mais triviais. Eles estruturam o que percebemos, a maneira como nos comportamos no mundo e o modo como nos relacionamos com outras pessoas. Tal sistema conceptual desempenha, portanto, um papel central na definição de nossa realidade cotidiana. Se estivermos certos ao sugerir que esse sistema conceptual é em grande parte metafórico, então o modo como pensamos, o que experienciamos e o que fazemos todos os dias são uma questão de metáfora. (Lakoff & Johnson, 2002:45-46).

Tal é a dimensão atribuída a essa alegada instância metafórica do pensamento e da ação, que os autores chegam a compará-la a um dos sentidos humanos: “É como se a habilidade de compreender a experiência por meio da metáfora fosse um dos cinco sentidos, como ver, tocar, ou ouvir, o que quer dizer que nós só percebemos e experienciamos boa parte do mundo por meio de metáforas”. (Lakoff & Johnson, 2002: 358). Tal como o funcionamento cotidiano dos demais sentidos, por demais automatizado, também o funcionamento do “sentido” metafórico seria algo do qual habitualmente não nos daríamos conta: “nosso sistema conceptual não é algo do qual

¹⁴⁸ Citaremos a edição brasileira, publicada em 2002.

normalmente temos consciência. Na maioria dos pequenos atos de nossa vida cotidiana, pensamos e agimos mais ou menos automaticamente, seguindo certas linhas de conduta, que não se deixam apreender facilmente”. (Lakoff & Johnson, 2002:46). Essa a questão do “inconsciente cognitivo” aludido pelos autores na segunda das três descobertas fundamentais por eles acima arroladas.

Na impossibilidade de acesso imediato ao sistema conceptual a ser estudado, uma ponte haveria de ser lançada entre o que se acredita poder perceber diretamente e aquilo mesmo que não se deixa mostrar, mas que se quer então conhecer. Para os autores, a *linguagem* seria essa ponte: “Já que a comunicação é baseada no mesmo sistema conceptual que usamos para pensar e agir, a linguagem é uma evidência importante de como é esse sistema”. (Lakoff & Johnson, 2002:46). Concebe-se, com isso, uma cisão metodológica no estudo da metáfora: haveria, para todos os efeitos, dois níveis distintos de análise: (i) o nível propriamente *lingüístico*, no qual as metáforas surgem como expressões lingüísticas; (ii) o nível *conceptual*, no qual as metáforas consistem em elementos estruturadores do pensamento, da ação, da comunicação. Aceder-se-ia ao segundo, por meio da análise do primeiro, o único diretamente acessível, tomado, em contrapartida, como possível, tão-somente em função do segundo. Assim: “As metáforas como expressões lingüísticas são possíveis precisamente por existirem metáforas no sistema conceptual de cada um de nós”. (Lakoff & Johnson, 2002:48).

Os autores expõem, como um primeiro exemplo a respeito do que dizem, o seguinte conjunto de enunciados em inglês, cujo tópico é a *discussão*:

- (1) Your claims are *indefensible* [Seus argumentos são indefensáveis];
- (2) He *attacked every weak point* in my argument [Ele *atacou todos os pontos fracos* da minha argumentação];
- (3) His criticisms were *right on target* [Suas críticas foram *direto ao alvo*];
- (4) I *demolished* his argument [*Destruí* sua argumentação];
- (5) I’ve never *won* an argument with him [Jamais *ganhei* uma discussão com ele];
- (6) You disagree? Okay, *shoot!* [Você discorda? Ok, *atire!*/Ok, *ataque!*];
- (7) If you use that *strategy*, he’ll *wipe you out* [Se você usar essa *estratégia*, ele vai *esmagá-lo*];
- (8) He *shot down* all of my arguments [Ele *derrubou* todos os meus argumentos].

A todos esses enunciados metafóricos – todos parecem expressar uma determinada *imagem* da atividade argumentativa em termos de *luta* ou *combate* –, os autores observam subjazer uma única e mesma *metáfora conceptual*, a que denominam DISCUSSÃO É GUERRA, que estruturaria, na verdade, nossa atividade argumentativa em termos de experiência bélica. Assim:

É importante perceber que não somente *falamos* sobre discussão em termos de guerra. Podemos realmente ganhar ou perder uma discussão. Vemos as pessoas com quem discutimos como um adversário. Atacamos suas posições e defendemos as nossas. Ganhamos e perdemos terreno. Planejamos e usamos estratégias. Se achamos uma posição indefensável, podemos abandoná-la e colocar-nos numa linha de ataque. Muitas das coisas que *fazemos* numa discussão são parcialmente estruturadas pelo conceito de guerra. Embora não haja batalha física há uma batalha verbal, que se reflete na estrutura de uma discussão – ataque, defesa, contra-ataque, etc. É nesse sentido que DISCUSSÃO É GUERRA é uma metáfora que vivemos na nossa cultura; ela estrutura as ações que realizamos numa discussão. (Lakoff & Johnson, 2002:47).

Generalizando: “A *essência da metáfora é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra*” (Lakoff & Johnson, 2002:47-48) – no exemplo citado: discussão em termos de guerra. As expressões lingüísticas metafóricas – no exemplo citado: “atacar uma posição”, “indefensável”, “estratégia”, “nova linha de ataque”, “vencer”, “ganhar terreno”, etc. – formariam, na verdade, uma maneira sistemática de expressar o modo pelo qual, no sistema conceptual do falante, uma coisa é experienciada em termos de outra. O programa de pesquisa então emergente poderia ser assim sintetizado: “Uma vez que expressões metafóricas em nossa língua são ligadas a conceitos metafóricos de uma maneira sistemática, podemos usar expressões metafóricas lingüísticas para estudar a natureza de conceitos metafóricos e, dessa forma, compreender a natureza metafórica de nossas atividades”. (Lakoff & Johnson, 2002:50).

Como se vê, o nível metafórico propriamente conceptual funcionaria, aí, em relação ao nível lingüístico, como uma *langue* ou uma *competência* da qual as expressões lingüísticas metafóricas seriam, em larga medida, realizações ou atualizações. Nesse sentido, é importante observar que tanto a lingüística cognitiva quanto a pragmática abandonam a concepção de um sistema lingüístico fechado como condição necessária e suficiente para a comunicação humana, concepção característica do paradigma estrutural; a pragmática acaba por promover, como vimos, a substituição do código fixo estritamente lingüístico, de tipo estrutural, por um código fixo de outra natureza, dito convencional, que calha por domesticar a atividade enunciativa no quadro

do contexto de fala austiniano; a lingüística cognitiva, por sua vez, promove a substituição do código fixo estritamente lingüístico por um sistema conceptual em larga medida metafórico, ao qual remontaria, em última instância, o grosso da *significação* implicada pelo pensamento, ação e comunicação humanos. Isso posto, perguntamo-nos: qual a origem e a natureza desse sistema, e em que medida ele se diferenciaria do código fixo implicado pelo pensamento lingüístico ortodoxo?

Às metáforas que, como DISCUSSÃO É GUERRA, dir-se-ia estruturarem um conceito – p. ex.: *discussão* – em termos de outro conceito – p. ex.: *guerra* –, Lakoff & Johnson (2002:59) chamam *metáforas estruturais*. Haveria, ainda, segundo os autores, metáforas que estruturariam não um conceito apenas, mas todo um sistema de conceitos em termos de outro. Considerem-se, a propósito, os dois seguintes agrupamentos de enunciados da língua inglesa:

I	II
(1) I'm feeling <i>up</i> [Estou me sentindo <i>para cima</i>];	(1) We need to <i>combat inflation</i> [Precisamos combater a inflação];
(2) I'm feeling <i>down</i> [Estou me sentindo <i>para baixo</i>];	(2) <i>The honour of our country</i> is at stake in this war [A honra de nosso país está em jogo nessa guerra];
(3) He's at the <i>peak</i> of health [Ele está no <i>auge</i> da sua forma física];	(3) There's a lot of land <i>in Kansas</i> [Há muita terra no Kansas];
(4) He <i>fell</i> ill [Ele <i>caiu</i> doente];	(4) He's <i>out of sight</i> now [Ele está <i>fora de visão</i> agora];
(5) I have control <i>over</i> her [Tenho controle <i>sobre</i> ela];	(5) He' <i>out of</i> the race now [Agora ele está <i>fora da corrida</i>];
(6) He is <i>under</i> my control [Ele está <i>sob</i> meu controle];	(6) <i>Life has cheated</i> me [A vida me <i>trapaceou</i>];
(7) She'll <i>rise</i> to the <i>top</i> [Ela alcançará o <i>topo</i>];	(7) <i>Cancer</i> finally <i>caught up with</i> him [O <i>câncer</i> finalmente o <i>pegou</i>].
(8) He's at the <i>bottom</i> of the social hierarchy [Ele está no <i>nível inferior</i> da hierarquia social].	

Quadro I: os enunciados (1) e (2), juntamente com diversos outros enunciados análogos citados pelos autores, pareceriam indiciar a existência das seguintes metáforas conceptuais: FELIZ É PARA CIMA, em enunciados do tipo (1), TRISTE É PARA BAIXO, em enunciados do tipo (2); os demais pares de enunciados aqui elencados – (3) e (4); (5) e (6); (7) e (8) – pareceriam expressar, igualmente, uma *positividade* associada ao “para cima”, e uma *negatividade* associada ao “para baixo”, indiciando a

existência de metáforas conceituais como: SAÚDE E VIDA SÃO PARA CIMA, em enunciados do tipo (3), DOENÇA E MORTE SÃO PARA BAIXO, em enunciados do tipo (4); TER CONTROLE ou FORÇA É PARA CIMA, em enunciados do tipo (5), ESTAR SUJEITO A CONTROLE ou FORÇA É PARA BAIXO, em enunciados do tipo (6); STATUS SUPERIOR É PARA CIMA, em enunciados do tipo (7), STATUS INFERIOR É PARA BAIXO, em enunciados do tipo (8). Às metáforas conceituais que, como essas, dão a um conceito *orientação espacial* – para cima/para baixo, dentro/fora, frente/trás, em cima de/fora de, fundo/raso, central/periférico –, Lakoff & Johnson (2002:59) chamam *metáforas orientacionais*.

Quadro II: os enunciados (1) e (2) teriam em comum o fato de tomarem seja uma dada experiência – a experiência de aumento de preços: inflação –, seja um valor ou sentimento moral – a “honra de nosso país” – como sendo *entidades*; os enunciados (3), (4) e (5) teriam, por sua vez, em comum, o fato de tomarem seja uma zona territorial – o Kansas – seja o campo visual de alguém, seja um evento ou atividade – a corrida – como sendo *recipientes*, aos quais atribuir-se-ia, como no caso de todo recipiente, um *fora* e um *dentro*; os enunciados (6) e (7) teriam, por fim, em comum, o fato de tomarem experiências como “vida” ou “câncer” como sendo *pessoas* – tratar-se-ia, assim, de uma *personificação* dessas experiências. Às metáforas conceituais que, como essas, proporcionam a compreensão de um conceito em termos de *entidades*, *recipientes* ou *pessoas*, Lakoff & Johnson (2002:75-89) chamam *metáforas ontológicas*.

Quanto à aquisição das metáforas ditas orientacionais pelos falantes em geral, Lakoff & Johnson (2002:59) explicam que as mesmas “surgem do fato de termos os corpos que temos e do fato de eles funcionarem da maneira como funcionam no nosso ambiente”. As metáforas orientacionais não seriam, portanto, arbitrárias, antes fundamentando-se em nossa experiência corporal efetiva. Assim, as metáforas conceituais FELIZ É PARA CIMA/TRISTE É PARA BAIXO teriam como base física o fato de postura caída corresponder a tristeza e depressão, e postura ereta a um estado emocional positivo; já as metáforas TER CONTROLE ou FORÇA É PARA CIMA/ESTAR SUJEITO A CONTROLE ou FORÇA É PARA BAIXO teriam como base física tanto o fato de tamanho estar normalmente ligado à força física quanto o fato de o vencedor numa luta normalmente ficar por cima.

Essa base *experencial* não seria prerrogativa das metáforas orientacionais. “Da mesma forma que as experiências básicas das orientações espaciais humanas dão origem a metáforas orientacionais”, explicam Lakoff & Johnson (2002: 76), “as nossas experiências com objetos físicos (especialmente com nossos corpos) fornecem a base para uma variedade extremamente ampla de metáforas ontológicas, isto é, formas de conceber eventos, atividades, emoções, idéias, etc. como entidades e substâncias”. Especificamente em relação às metáforas ontológicas de recipiente, explicam os autores: (i) “Nós somos seres físicos, demarcados e separados do resto do mundo pela superfície de nossas peles; experienciamos o resto do mundo como algo fora de nós. Cada um de nós é um recipiente com um superfície demarcadora e uma orientação dentro-fora”; (ii) “Nós projetamos a nossa própria orientação dentro-fora sobre outros objetos físicos que são delimitados por superfícies. Dessa forma, concebemos também esses objetos como recipientes com um lado de dentro e outro de fora. Cômodos e casas são recipientes óbvios”; (iii) “Mas mesmo quando não há uma demarcação natural física que possa ser vista definindo um recipiente, nós impomos as fronteiras – demarcando um território de tal forma que ele tenha um interior e uma superfície delimitada – quer seja um muro, uma cerca, ou até mesmo uma linha ou plano abstratos”; (iv) “Poucos instintos humanos são mais básicos do que a territorialidade”. (Lakoff & Johnson, 2002: 81-82).

Também as metáforas estruturais, do tipo DISCUSSÃO É GUERRA, IDÉIAS SÃO RECURSOS – (1) *Acabaram-se* suas idéias; (2) *Vamos juntar* nossas idéias; (3) *Essa idéia é inútil*, etc. – AMOR É LOUCURA – (1) *Sou louco* por ela; (2) *Ela me faz perder a cabeça*, etc. –, entre outras, fundamentar-se-iam, segundo Lakoff & Johnson (2002:134) em “correlações sistemáticas encontradas em nossa experiência”. A metáfora DISCUSSÃO RACIONAL É GUERRA, por exemplo, permitir-nos-ia “conceptualizar uma discussão racional em termos de algo que compreendemos mais prontamente, a saber, um conflito físico”. Sendo a luta em vista da satisfação de necessidades e interesses encontrada em toda parte no reino animal, inclusive entre os animais humanos, dir-se-ia que “uma das vantagens que há em ser um animal racional é que se pode obter o que se deseja sem ter que correr o risco de um conflito físico real. Como resultado, nós, humanos, desenvolvemos a instituição social da discussão verbal”. (Lakoff & Johnson, 2002:134).

Os autores reforçam que nada do que nos apresentam como “base física” das metáforas conceptuais seria *puramente físico*, antes conformando-se a um dado *contexto cultural*. “No entanto, mesmo se pregamos que toda experiência envolve pressuposições culturais”, explicam, “podemos ainda estabelecer importante distinção entre experiências que são ‘mais’ físicas, tais como ficar em pé, e aquelas que são ‘mais’ culturais, tais como participar de uma cerimônia de casamento”. (Lakoff & Johnson, 2002:129). Os conceitos emergentes das experiências tidas por mais físicas seriam não-metafóricos, no sentido de serem apreensíveis em si ou por si mesmos – p. ex.: PARA CIMA/PARA BAIXO, DENTRO/FORA, FRENTE/ATRÁS, LUMINOSO/ SOMBRIO, QUENTE/FRIO, MACHO/FÊMEA, etc. –, funcionando, enquanto tais, como base para a formação de conceitos de outra natureza, não apreensíveis em si ou por si mesmos, como os conceitos relativos à emoção. “Mesmo que nossa experiência emocional seja tão fundamental quanto a nossa experiência espacial e perceptiva, nossas experiências emocionais são muito menos claramente descritas em termos do que fazemos com nossos corpos”, ressaltam Lakoff & Johnson (2002:129). “Uma vez que há correlações sistemáticas entre nossas emoções (tais como felicidade) e nossas experiências sensoriais e motoras (tais como postura ereta)”, prosseguem os autores, “elas formam a base dos conceitos metafóricos orientacionais (tais como FELIZ É PARA CIMA)”.

Aos conceitos não-metafóricos – diretamente emergentes da experiência – que serviriam de base para a formação de metáforas conceptuais, Lakoff & Johnson chamam de *gestalts* experienciais. Seriam *gestalts* experienciais tanto nossas categorias de orientação, objeto ou substância quanto nossas categorias de ações, atividades, eventos diretamente derivadas da experiência corporal/cultural, como as *gestalts* CONVERSA e GUERRA. Mais do que simples conceitos, as *gestalts* experienciais consistiriam, na verdade, em verdadeiros *blocos conceptuais estruturados* a serem mobilizados na formação/compreensão de conceitos metafóricos como DISCUSSÃO É GUERRA. “Na metáfora DISCUSSÃO É GUERRA, a *gestalt* da CONVERSA é estruturada através de correspondências com elementos selecionados da *gestalt* GUERRA. Daí, uma atividade, a fala, é estruturada em termos de outra atividade, luta física”. (Lakoff & Johnson 2002:158).

A essa altura, impõe-se a pergunta: sendo, como querem os autores, o suposto sistema conceptual de cada indivíduo fruto da experiência corporal/cultural desse

indivíduo no ambiente em que vive, em que medida poder-se-ia tomar essa experiência como necessariamente forjada ou determinada por parâmetros intersubjetivamente compartilhados e identificáveis enquanto tais, a ponto de se poder falar, como fazem os autores, em *nossa* experiência, *nossas gestalts* experienciais, *nosso* sistema conceptual, *nosso*s conceitos metafóricos, etc.?

Os autores reconhecem, quanto a isso, especificamente no que tange ao problema dos *valores*, a existência de instâncias cognitivas que funcionariam aquém do que chamam de “*nossa* cultura”, instâncias que iriam de subculturas no interior da cultura geral até o próprio indivíduo. “De uma maneira geral, que valores são priorizados é parcialmente uma questão da subcultura na qual se vive e, parcialmente, dos valores pessoais de cada um”, dizem Lakoff & Johnson (2002:73). “As várias subculturas de uma cultura dominante compartilham certos valores básicos, mas lhes dão prioridades diferentes”, concluem. Haveria, ainda, segundo os autores, “grupos cuja característica principal é o fato de compartilharem certos valores importantes que estão em conflito com os da cultura principal”, mas que, ainda assim, “preservam outros valores dominantes da cultura dominante”. (Lakoff & Johnson, 2002:73).

Como se percebe, o espectro de variabilidade admitido pelos autores limita-se às possibilidades previamente disponibilizadas pelo que chamam de *cultura principal* ou *dominante* – a funcionar como uma estrutura homogênea e ubíqua – seja em termos de subcategorização ou mesmo de oposição. Quaisquer posicionamentos que pareçam extrapolar esse modelo explicativo no reconhecimento de uma maior autonomia individual no que se refere à atividade cognitiva e à produção de sentido, tendem a ser então tomadas por “subjetivistas”. Assim:

Essas posições subjetivistas todas dependem de um pressuposto básico, ou seja, o de que a experiência não tem estrutura natural e, portanto, não pode haver qualquer restrição externa natural sobre o sentido e a verdade. Nossa resposta é consequência direta de nossa descrição do modo como nosso sistema conceptual está fundamentado. Argumentamos que nossa experiência é estruturada holisticamente em termos de *gestalts* experienciais. Elas têm uma estrutura que não é arbitrária. Pelo contrário, as dimensões que caracterizam a estrutura dessas *gestalts* emergem naturalmente de nossa experiência. (Lakoff & Johnson, 2002:341).

Um maior nível de variação de sentido é admitido pelos autores no que tange ao que chamam de metáforas “imaginativas” e “criativas”, as quais, contrariamente às metáforas convencionais, não fariam parte do sistema conceptual então postulado.

“Essas metáforas são capazes de nos dar uma nova compreensão de nossa experiência. Desse modo, elas podem dar sentido novo ao nosso passado, às nossas atividades diárias, ao nosso saber e às nossas crenças”. (Lakoff & Johnson, 2002:235).

Eis o exemplo de metáfora nova citado pelos autores: O AMOR É UMA OBRA DE ARTE COLABORATIVA. “Nossa visão pessoal de ‘obra’ e de ‘arte’”, explicam, “faz surgir, no mínimo, as seguintes implicações para essa metáfora”: o amor é trabalho, é ativo, exige cooperação, exige dedicação, exige compromisso, exige disciplina, envolve responsabilidade partilhada, exige paciência, exige valores e objetivos partilhados, exige sacrifício, traz frustração, exige comunicação instintiva, é uma experiência estética, é primordialmente avaliado por si mesmo, envolve criatividade, etc. (Lakoff & Johnson 2002:236-237). Os autores explicam, ainda, que alguém com uma visão de arte diferente da deles construiria um sentido diferente para a referida metáfora nova. “Alguém que valorize a obra de arte não em si mesma, mas apenas como um objeto a ser exposto e alguém que ache que a arte apenas cria uma ilusão, veria as seguintes implicações na metáfora”: o amor é um objeto a ser colocado em exposição, existe para ser julgado e admirado pelos outros, cria uma ilusão, exige que se esconda a verdade. (Lakoff & Johnson, 2002:239-240).

A criação de metáforas novas associar-se-ia diretamente, para os autores, ao que os mesmos chamam de *experiência estética*, a qual não estaria “limitada ao mundo oficial da arte”. Antes: “Ela pode ocorrer em qualquer aspecto de nossas vidas diárias – sempre que nos damos conta de, ou criamos para nós mesmos, novas coerências que não são parte de nosso modo convencional de percepção ou pensamento”. (Lakoff & Johnson, 2002:355). Isso posto, em havendo abertura para o desenvolvimento de uma *poética cognitiva* propriamente dita, dir-se-ia ser esse o veio a ser explorado por um tal campo de investigação.

3.3.21. A poética cognitiva

3.3.21.1. A idéia de uma teoria poética derivada do quadro teórico e conceitual da lingüística cognitiva não seria, a princípio, tão plausível quanto poderia parecer.

Vimos que uma das principais marcas do paradigma cognitivista nos estudos da linguagem é a de trazer para o cerne da explicação da produção de sentido pelos falantes em geral justamente os princípios e mecanismos semânticos normalmente associados à

chamada linguagem figurativa ou poética, sobretudo à metáfora, a ponto de Lakoff & Johnson tomarem o alegado caráter metafórico da cognição humana como uma das três grandes descobertas da escola teórica a que pertencem. Não estranha, assim, que Mark Turner, um dos principais expoentes da lingüística cognitiva ao lado de Lakoff, Johnson e Fauconnier, viesse a intitular uma de suas principais obras de *The literary mind*. Os princípios pelos quais a mente humana funciona, e que tornam a vida cotidiana possível, explica Turner (1996:V), são essencialmente *literários*. “A mente literária não é um tipo diferenciado de mente. Ela é a nossa mente. A mente literária é a mente fundamental”, enfatiza o autor. E mais: “Apesar de a ciência cognitiva estar associada a tecnologias mecânicas como robôs e instrumentos computadores que parecem não-literárias, as questões centrais da ciência cognitiva são, na verdade, as questões da mente literária”. (Turner, 1996:V).

Ora, isso parece criar, quanto à possibilidade de uma *poética* cognitiva propriamente dita, um desafio análogo ao constatado por Costa Lima em relação à apropriação do modelo estrutural lévi-straussiano para os mesmos fins, ainda que, para todos os efeitos, de uma forma inversamente proporcional. Assim:

(1) por um lado: se a estrutura mental de tipo lógico postulada por Lévi-Strauss é tomada, como queria o autor, como generalizada e ubíqua em relação à atividade cognitiva como um todo, fica interdita, de antemão, a busca pelo reconhecimento de regiões discursivas diferenciadas, inviabilizando-se, pois, a tese da especificidade do discurso literário frente aos demais; em outras palavras: se todo o pensamento, a ação e a comunicação humanas são redutíveis à lógica estrutural inconsciente postulada por Lévi-Strauss, aquilo a que se chama literatura não poderia gozar de um caráter *diferenciado* em relação aos demais discursos;

(2) por outro lado: se a estrutura mental de tipo “literário” postulada pela lingüística cognitiva é tomada, como quer um Turner, como generalizada e ubíqua em relação à atividade cognitiva como um todo, fica igualmente interdita, de antemão, a busca pelo reconhecimento de regiões discursivas diferenciadas, inviabilizando-se, pois, a tese da especificidade do discurso literário; em outras palavras: se todo o pensamento, a ação e a comunicação humanas são redutíveis aos mecanismos literários postulados pela lingüística cognitiva, aquilo a que se chama literatura não poderia gozar de um

caráter *diferenciado* em relação aos demais discursos – ou ainda: se tudo é “literário”, a *literatura* enquanto tal não existiria.

Não obstante, qualquer poeticista que reconhecesse a pertinência e a relevância das alegadas descobertas da lingüística cognitiva em relação ao fenômeno da significação em geral, não poderia permanecer alheio às implicações das mesmas no que toca às próprias questões de que primordialmente se ocupa. É assim que o pesquisador inglês Peter Stockwell, na introdução de sua recente *Cognitive Poetics* (2002), não deixará de observar que “a relevância dos padrões emergentes da psicologia cognitiva e especialmente da lingüística cognitiva é óbvia para o campo do estudo literário” (Stockwell, 2002:5) – tendo em vista, ao dizê-lo, sobretudo a obra de autores como Lakoff, Fauconnier e Turner, cuja influência direta na concepção e realização da obra em questão é mais do que evidente para qualquer leitor minimamente informado. “Os fundamentos da poética cognitiva”, enfatiza o próprio Stockwell (2002:4), “obviamente residem diretamente na lingüística e na psicologia cognitivas, formando juntas uma larga parte do campo da ciência cognitiva”.

Stockwell não escamoteia, contudo, a referida dificuldade de um tal projeto. “Um modo trivial de se fazer poética cognitiva poderia ser simplesmente tomar alguns dos *insights* da psicologia e da lingüística cognitivas e tratar a literatura como apenas mais um conjunto de dados”. (Stockwell, 2002:5). E já que a poética cognitiva ocupar-se-ia primordialmente, de acordo com o autor, do problema da *leitura* de textos literários, tratar-se-ia, nesse caso, de voltar-se às supostas *continuidades* e *conexões* entre a leitura literária e a não-literária. “Não teríamos realmente muito a dizer sobre o valor ou estatuto literário, a não ser notar que existe”, conclui Stockwell.

“A meu ver”, replica o autor, “tratar a literatura como apenas mais um conjunto de dados não seria, de maneira nenhuma, poética cognitiva. Isso é simplesmente lingüística cognitiva. *Insights* dessa disciplina podem ser muito úteis para a poética cognitiva, mas, para nós, o contexto literário deve ser primordial”. (Stockwell, 2002:6). O autor propõe-se, então, a rever, ao longo do livro, à luz da visada cognitiva, o que chama de “os grandes problemas e questões que ocuparam o estudo literário por gerações”. (Stockwell, 2002:6). No que pese, contudo, a lucidez com que Stockwell divisa o problema da especificidade de uma *poética* cognitiva frente ao escopo geral da

lingüística cognitiva, o modo como ele desenvolve suas incursões pelo terreno do pensamento literário configura-se, a esse respeito, no mínimo decepcionante.

Isso fica patente no capítulo dedicado ao problema da metáfora, intitulado, aliás, “Conceptual metaphor”. O mote remonta, evidentemente, ao programa de pesquisa criado e desenvolvido por Lakoff & Johnson: “muitos trabalhos em ciência cognitiva têm demonstrado que a metáfora é um padrão básico no modo como a mente humana funciona. [...] A ciência cognitiva é responsável por posicionar a metáfora no cerne da linguagem e do pensamento em geral”. (Stockwell, 2002:105). “Contudo”, observa o autor, “para a poética cognitiva, esses *insights* gerais podem ser reconvertidos para a esfera literária de modo a se compreender mais claramente como a metáfora funciona na literatura”.

Quanto a isso, Stockwell limita-se, em larga medida, a fazer o que anteriormente condenara: analisar, à luz, basicamente, da teoria padrão de Lakoff & Johnson, trechos de obras literárias como se fossem um conjunto de dados como outro qualquer. No que pese, portanto, o esforço do autor, permanece indeterminado, para seus leitores, o que faria, afinal, da metáfora literária – mais especificamente: da *leitura metafórica literária* – um fenômeno efetivamente *diferenciado* em relação à metáfora dita ordinária ou cotidiana. Isso é tanto mais grave quando se leva em conta que, ao longo do referido capítulo, Stockwell negligencia o tratamento dispensado ao problema da especificidade da metáfora literária pelo próprio Lakoff, mais especificamente por Lakoff & Turner, num livro de 1989 inteiramente dedicado à questão, o qual, ele sim, haveria de ser considerado, em observação aos critérios estipulados pelo próprio Stockwell, uma verdadeira obra de *poética cognitiva*.

3.3.21.2. *More than cool reason* (cujo subtítulo é “*a field guide to poetic metaphor*”) dista em nove anos de *Metaphors we live by*, livro que, como vimos, fixou a teoria padrão do estudo da metáfora como fenômeno cognitivo. Ao dedicar-se, no livro com Turner, do problema da metáfora poética com a profundidade que o fez, Lakoff, lingüista de formação e carreira, acabaria por inserir-se na linhagem de um Jakobson, para quem, como vimos, nenhuma teoria lingüística estaria completa sem a formulação de uma teoria poética à altura – ou, antes, para quem não haveria teoria da *linguagem* que não fosse necessariamente, ao mesmo tempo, teoria da *linguagem poética*.

Lakoff & Turner (1989:XI) abrem o livro reafirmando a generalidade e a ubiquidade cognitiva da metáfora nos termos anteriormente estabelecidos por Lakoff & Johnson. A metáfora, especificam os autores, é: *onipresente*, permeando nossos mais diversos pensamentos; *acessível a todos*, automaticamente adquirida na infância, ou desde a infância; *convencional*, integrando nosso pensamento e nossa linguagem cotidianos; *insubstituível*, permitindo-nos compreender nosso mundo e a nós mesmos de um modo que nenhuma outra forma de pensamento pode.

Assim sendo, é claro que o que fazemos ao escrever/ler o que chamamos de *literatura* ou *poesia* haveria de ser compreendido, igualmente, em termos de atividade metafórica:

(1) PRODUÇÃO: os poetas, lembram Lakoff & Turner (1989:XI), “usam basicamente as mesmas ferramentas que nós usamos; o que faz deles diferentes é seu talento para usar essas ferramentas e sua habilidade no uso das mesmas, adquiridos por meio da atenção, estudo e prática permanentes”;

(2) RECEPÇÃO: os poetas só “podem falar conosco porque usam os modos de pensamento que todos nós possuímos. Utilizando as capacidades que todos nós compartilhamos, os poetas podem iluminar nossa experiência, explorar as conseqüências de nossas crenças, desafiar os modos como pensamos, criticar nossas ideologias”.

Tem-se aí esboçados, como se vê, todos os elementos para uma poética cognitiva: (i) uma clara concepção de *comunicação* entre autores e leitores, pautada pela idéia do compartilhamento de um determinado *código* entre os pólos da produção e da recepção, não de natureza estritamente lingüística, como no estruturalismo, nem de natureza predominantemente convencional, ou procedimental, como na pragmática, mas de natureza propriamente cognitiva, mais especificamente *metafórica*, nos termos previstos pelo cognitivismo lakoffiano; (ii) delimitação, à luz da visada cognitiva, da especificidade da *experiência* ou *efeito* estético/poético (*literariedade*), orientada, no caso, para a *evidenciação* do que tenderia a permanecer automatizado – “iluminação/exploração de experiências e crenças” – e, com isso, para a *problematização* da própria automatização – “desafio/crítica a modos de pensamento e ideologias”. Ressalte-se que esse mesmo caráter de *negatividade* do discurso literário afigurava-se central, sob formas distintas, tanto na poética formalista/jakobsoniana – *evidenciação* da linguagem

+ *problematização* da percepção habitual (estranhamento, desfamiliarização) – quanto na poética pragmática – *evidenciação* das convenções sociais e literárias + *problematização* da representação habitual dessas convenções (despragmatização).

Lakoff & Turner vislumbram, ainda, na seqüência, algo que poderíamos chamar, em termos deliberadamente iserianos, de uma *antropologia literária*, a ser derivada de sua teoria poética propriamente dita. “Porque a metáfora é uma ferramenta primária para a compreensão de nosso mundo e de nós mesmos”, declaram, “travar um engajamento com poderosas metáforas poéticas é encarar, de um modo importante, o que significa ter uma vida humana”. (Lakoff & Turner, 1989:XII). A abertura para o desenvolvimento de uma antropologia literária a partir de uma poética revela-se, assim, outro traço comum das teorias que até aqui avaliamos, abertura essa ampla e exemplarmente desenvolvida, como se sabe, na obra teórica de um Iser, mas plenamente identificável, ainda que de forma rudimentar, também nas poéticas formalista e jakobsoniana – haja vista a função (psicológica, social, antropológica) atribuída por um Chklovski ao estranhamento que seria proporcionado pela experiência estética, função a qual Jakobson, à sua maneira, nunca perderá de vista. Seja como for, vamos nos ater aqui, também quanto ao paradigma cognitivista, apenas à teoria *poética* propriamente dita, sem maiores incursões pelo terreno dito antropológico.

Lakoff & Turner dedicam-se a ilustrar fartamente sua afirmação de que o discurso literário compartilharia, de um modo geral, das mesmas metáforas conceptuais que o discurso ordinário e demais atividades cognitivas humanas. Uma das metáforas conceptuais por eles mais exploradas, a esse respeito, é VIDA É VIAGEM, estreitamente associada à metáfora PROPÓSITOS SÃO DESTINAÇÕES.

“Quando pensamos na vida como propositada [*purposeful*], pensamo-la como tendo destinações e caminhos para tais destinações, o que faz da vida uma viagem”, explicam Lakoff & Turner (1989:3). Os autores lembram que se pode falar de crianças como “partindo para um bom começo” na vida e dos velhos como estando “no fim da trilha/linha”; ou de pessoas, em geral, como “fazendo seu caminho na vida”. Lembram, ainda, que as pessoas preocupam-se em “chegar a algum lugar” em suas vidas, e em “dar a suas vidas alguma direção”, sendo que aqueles que “sabem aonde estão indo na vida” são geralmente admirados; além do mais, ao discutir possibilidades de opções diversas, alguém pode dizer que “não sabe que caminho tomar”.

Considerem-se, a propósito, os seguintes versos de Robert Frost:

<p><i>Two roads diverged in a wood, and I – I took the one less traveled by, And that has made all the difference</i></p>	<p>Duas estradas divergiram num bosque, e eu – Eu tomei aquela pela qual menos se viaja E isso fez toda a diferença</p>
---	---

Quando o poeta o diz, declaram Lakoff & Turner (1989:3), “nós tipicamente o lemos como discutindo opções de como viver a vida, e afirmando que ele escolheu fazer as coisas diferentemente da maioria das pessoas”. Ao que acrescentam de pronto: “Essa leitura emerge de nosso conhecimento implícito da estrutura da metáfora VIDA É VIAGEM” – o que pressuporia conhecer um certo número de correspondências entre os domínios conceptuais “vida” e “viagens”, tais como: (a) a pessoa levando uma vida é um viajante; (b) seus propósitos são destinações; (c) os meios para se alcançar propósitos são rotas; (d) dificuldades na vida são empecilhos à viagem; (e) conselheiros são guias; (f) progresso é a distância viajada; (g) coisas pelas quais você mensura seu progresso são marcos; (h) escolhas na vida são encruzilhadas; (i) recursos materiais e talentos são provisões.

Lakoff & Turner exploram inúmeros outros exemplos do que se poderia chamar elaboração poética de metáforas conceptuais convencionais, analisando versos e estrofes diversos de clássicos da literatura de língua inglesa como Shakespeare, Milton, Samuel Johnson, Byron, Emily Dickinson, Yeats, Eliot, Auden, Wallace Stevens, entre outros, bem como trechos de clássicos universais em língua estrangeira como Homero, Ésquilo, Virgílio, Ovídio, Catulo, Dante, Montaigne, além de diversas passagens da Bíblia. A conclusão é que por mais elaborado que seja, neste ou naquele caso, o modo de expressão poética, os poetas “ainda utilizam os mesmos recursos conceptuais básicos disponíveis a todos nós. Se não o fizessem, não poderíamos compreendê-los”. (Lakoff & Turner, 1989:26).

Os próprios autores colocam, a respeito, a seguinte questão: “se freqüentemente temos as mesmas metáforas conceptuais na linguagem ordinária e na poesia, por que é que a poesia parece tão mais difícil?” (Lakoff & Turner, 1989:53). As seguintes razões aparentes são então elencadas: (a) “os usos poéticos são freqüentemente extensões conscientes das metáforas ordinárias convencionalizadas”; (b) “os autores podem mobilizar nosso conhecimento de metáforas conceptuais básicas no sentido de

manipulá-las de formas não usuais”; (c) “na linguagem cotidiana, é incomum encontrar duas ou mais metáforas básicas para o mesmo domínio-alvo numa sentença simples” – o que ocorre na poesia; (d) “a poesia pode ser complexa por razões independentes do uso de metáforas” – fonológicas, sintáticas, etc. –, o que explicaria o fato de um poema poder ser “difícil de interpretar e trabalhoso para processar embora use apenas as mais comuns metáforas conceituais básicas”. (Lakoff & Turner, 1989:53-55.)

Especificamente em relação ao modo como os poetas vêm a elaborar lingüisticamente o número restrito de metáforas conceituais básicas que compartilham com os falantes em geral, Lakoff & Turner (1989:51-52) distinguem três instâncias hierarquicamente distintas de atuação: (i) “simplesmente versificá-las [às referidas metáforas] de maneiras automáticas, resultando num montante de versos inconvincentes, fracos, triviais”; (ii) “dispô-las com maestria, combinando-as, estendendo-as e cristalizando-as em imagens fortes” – os autores remetem, a propósito, aos versos de Shakespeare e Dylan Thomas por eles anteriormente analisados; (iii) “esforçar-se por transpor os modos ordinários pelos quais pensamos metaforicamente, e oferecer novos modos de pensamento metafórico, ou tornar menos automático o uso de nossas metáforas básicas convencionais, empregando-as de formas não-usuais, ou então desestabilizá-las, revelando suas inadequações na significação da realidade” – os autores remetem, a propósito, à poesia de vanguarda “em qualquer época”. Isso posto, retenhamos o caráter de *negatividade* que caracterizaria o que os autores tomam como a poesia por excelência, à qual têm em mente, aliás, ao elaborarem sua teoria da metáfora poética.

De todas as operações divisadas por Lakoff & Turner (1989:67-72) como realizáveis pelo pensamento poético em relação aos mecanismos do pensamento comum: *extensão*, *elaboração*, *questionamento*, *composição*, justamente a última, referente à formação de metáforas compostas, é tida pelos autores como “provavelmente a mais poderosa de todas as formas pelas quais o pensamento poético vai além do modo ordinário como usamos o pensamento metafórico convencional”. A formação de metáforas compostas pela justaposição, improvável no pensamento ordinário, de duas ou mais metáforas convencionais, teria por efeito “produzir um mais rico e complexo conjunto de conexões metafóricas, o qual fornece inferências para além daquelas que procedem de cada uma das metáforas sozinhas”. (Lakoff & Turner, 1989:71).

Em outras palavras, trata-se, uma vez mais, da *seleção* e da *combinação* de elementos triviais ou ordinários a fim de se gerar um efeito não-trivial ou não-ordinário. Se, para Jakobson, os elementos a serem então combinados eram unidades fonéticas e gramaticais selecionadas de uma *langue* estritamente lingüística; se, para Iser, por outro lado, os elementos a serem então combinados eram convenções sociais e literárias selecionadas de um repertório de representações convencionalmente compartilhadas; agora, trata-se da combinação de metáforas conceptuais selecionadas de um sistema cognitivo metafórico subjacente ao uso da linguagem pelo seres humanos. Não estranha, assim, que a imagem de poesia que daí emerge, e a partir daí se cristalice, remeta, em suma, como antes fora, para seu caráter de *composição*:

A composição poética é como a composição musical. Tal como o compositor combina os simples elementos de tonalidade – notas, acordes e harmonias – em frases e movimentos musicais de grande riqueza e complexidade, assim o poeta combina conceitos ordinários, metáforas cotidianas e o conhecimento mais mundano para formar composições conceptuais, orquestrações de idéias que nós percebemos como ricas e complexas totalidades. (Lakoff & Turner, 1989:72).

Para ilustrar sua teoria poética, Lakoff & Turner (1989:141-159) dedicam todo um capítulo à análise do modo pelo qual “uma gama de metáforas conceptuais diferentes pode ser combinada para gerar sutis e complexos efeitos na leitura específica de um poema particular”. Trata-se de “*To a solitary disciple*”, de William Carlos Williams:

<p><i>Rather notice, mon cher, that the moon is tilted above the point of the steeple than that its color is shell-pink.</i></p>	<p>Antes note, mon cher, que a lua está inclinada sobre a ponta do campanário do que que sua cor é rosa-concha.</p>
<p><i>Rather observe that it is early morning than that the sky is smooth as a turquoise.</i></p>	<p>Antes observe que é de manhã cedo do que que o céu é liso como uma turquesa.</p>
<p><i>Rather grasp how the dark converging lines of the steeple meet at the pinnacle – perceive how its little ornament tries to stop them –</i></p>	<p>Antes entenda como as escuras linhas convergentes do campanário se encontram no pináculo – perceba como seu pequeno ornamento tenta pará-las –</p>

<p><i>See how it fails!</i> <i>See how the converging lines</i> <i>of the hexagonal spire</i> <i>escape upward –</i> <i>receding, dividing!</i> <i>– sepals</i> <i>that guard and contain</i> <i>the flower!</i></p> <p><i>Observe</i> <i>how motionless</i> <i>the eaten moon</i> <i>lies in the protecting lines.</i></p> <p><i>It is true:</i> <i>in the light colors</i> <i>of morning</i> <i>brown-stone and slate</i> <i>shine orange and dark blue.</i></p> <p><i>But observe</i> <i>the oppressive weight</i> <i>of the squat edifice!</i></p> <p><i>Observe</i> <i>the jasmine lightness</i> <i>of the moon.</i></p>	<p>Veja como ele falha! Veja como as linhas convergentes da agulha hexagonal escapam para cima – refluindo, dividindo-se! – sépalas que guardam e contêm a flor!</p> <p>Observe quão imóvel a lua mordida repousa nas linhas protetoras.</p> <p>É verdade: nas cores luminosas da manhã pedra-marrom e ardósia brilham laranja e azul escuro.</p> <p>Mas observe o peso opressivo do edifício achatado!</p> <p>Observe a luminosidade jasmim da lua.</p>
---	--

Os autores se pautam, antes de mais nada, na abordagem do poema em questão, pela distinção entre o que consideram os dois níveis de leitura metafórica a serem explorados na abordagem de qualquer poema: um primeiro, que toma as metáforas particulares do poema uma por uma; um segundo, cujo ponto de partida não são mais as expressões metafóricas individuais, em seu conjunto, mas o próprio significado global emergido da primeira leitura. Voltemo-nos, pois, à primeira leitura ou “leitura de primeira ordem” do poema de Williams por Lakoff & Turner.

“À primeira vista, esse poema pode não parecer especialmente carregado de metáfora”, observam Lakoff & Turner (1989:141). “Mas, assim que olhamos atentamente”, prosseguem, “metáforas subjacentes à nossa compreensão até mesmo dos mais simples versos logo aparecem”.

Em consideração, por exemplo, a “*the sky/is smooth/as a turquoise*”, trecho em que a sensação de *liso*, característica do *tato*, é antes associada à *visão*, os autores identificam a expressão da metáfora conceitual VER É TOCAR – a mesma manifestada em sentenças cotidianas como “Ele não podia tirar seus olhos dela”, “Ele correu seus olhos sobre a página”, “Os olhos deles se encontraram”, “Seus olhos traçaram o

contorno do campanário”. Assim: do mesmo modo que se pode correr os dedos sobre a superfície lisa da turquesa, sem interromper o movimento, pode-se, então, escanear o limpo e vazio céu azul, sem interromper o olhar. Em suma: “a metáfora do ver-como-tocar mapeia a textura tátil ininterrupta da pedra lisa na textura visual ininterrupta do céu vazio”. (Lakoff & Turner, 1989:142). Observam os autores que o mesmo verso mapeia, além do mais, o azul da turquesa no azul do céu, dessa vez sem a intervenção da metáfora VER É TOCAR – o que levaria à conclusão de que o mesmo verso, nesse caso, mobiliza duas diferentes metáforas, distintas uma da outra quanto a sua complexidade e funcionamento.

Em consideração a “*how the dark/converging lines/of the steeple/meet at the pinnacle*”, os autores lembram ser comum falar-se em linhas “convergindo” ou “se encontrando”, como se as mesmas *se movimentassem*. Falamos cotidianamente coisas como “a estrada corre por um tempo e então divide-se”, ou “o caminho estica-se ao longo da margem do lago”, ou “a cerca submerge e emerge em paralelo ao terreno”. A metáfora conceptual subjacente a tais expressões seria FORMA É MOVIMENTO, pela qual uma determinada forma – esquema estático – é compreendida em termos de movimento modelando a forma – esquema dinâmico. “O que faz um campanário parecer ‘apontar para cima’ é o fato de suas linhas aparentarem mover-se numa direção ascendente, ‘encontrando-se’ na ponta”, explicam Lakoff & Turner (1989:143). “Cada linha está em movimento metafórico. Os movimentos convergem para o ápice do campanário, e, na metáfora, sua força combinada é exercida no ornamento que se encontra no ápice”.

Tratar-se-ia, nesse caso, de dois eventos metafóricos concomitantes: (i) as forças convergem no ornamento; (ii) o ornamento permanece imóvel. Nesse ponto, uma segunda metáfora conceptual pareceria vir à tona: EVENTOS SÃO AÇÕES. Ambos os eventos metafóricos seriam compreendidos como ações realizadas por agentes determinados: (i) as linhas em movimento são agentes tentando escapar; (ii) o ornamento imóvel é um agente tentando parar o referido movimento: “*perceive how/its little ornament/tries to stop them –/See how it fails!/See how the converging lines/of the hexagonal spire/escape upward*”. Assim sendo, tanto EVENTOS SÃO AÇÕES quanto FORMA É MOVIMENTO, a princípio metáforas cotidianas convencionais, teriam tido, em suma, seu uso normal estendido pelo poema em questão: a primeira, quando as

linhas são apreendidas como se tentando escapar, e o ornamento, como se tentando parar o movimento; a segunda, quando as linhas, ao invés de parar onde se encontram, prosseguem e então “refluem” e “dividem-se”. Obter-se-ia, assim, “uma visão estendida de uma cena cotidiana”. (Lakoff & Turner, 1989:144).

Para além das referidas metáforas convencionais, o poema faria uso, segundo Lakoff & Turner, também de metáforas novas, isto é, não previamente existentes no sistema conceptual dos falantes em geral. Naquela considerada pelos autores como a mais impressionante dentre as metáforas novas do poema, as linhas flanqueando a lua tornam-se “*sepals/that guard and contain/the flower!*” Tratar-se-ia de uma transformação conceptual: “as linhas retilíneas, estáticas, inanimadas, formalmente arranjadas da agulha hexagonal convertem-se na forma curva, fluida, vivente, naturalmente suave da sépala. A figura abstrata, geral, platônica do hexágono converte-se numa parte concreta, particular de uma flor”. (Lakoff & Turner, 1989:144). Assim como a sépala guarda e protege as pétalas, as linhas do campanário guardam e protegem a lua: “*Observe/how motionless/the eaten moon/lies in the protecting lines*”. Aí, outra imagem-metáfora surge, afirmam os autores: a lua afigura-se “mordida”.

Outra transformação identificada: tal como a forma hexagonal do campanário é convertida na forma natural da sépala, também as cores arquiteturais da “*brown-stone*” – tipo de pedra para construção – e da ardósia convertem-se nas cores naturais do laranja brilhante do sol e do azul escuro do céu: “*It is true:/in the light colors/of morning/brown-stone and slate/shine orange and dark blue*”.

Por fim, os autores aproximam o que tomam pela “metáfora central do poema” naquilo mesmo que ela implica de força – o ornamento do topo do campanário tentando *refrear* o movimento das linhas que escapam – das duas imagens finais do poema – (i) “*But observe/the oppressive weight/of the squat edifice!*”; (ii) “*Observe/the jasmine lightness/of the moon*” – também no que concerne à força que elas pareceriam implicar: a força descendente do *peso* [*weight*] da igreja, a qual seria, além do mais, um edifício *achatado*[*squat*], em contraste com a força ascendente da lua-jasmim que paira sobre a igreja, do cheiro de jasmim que se propaga de baixo para cima.

Terminada essa “leitura de primeira ordem”, os autores explicam que as metáforas aí identificadas funcionam juntas “a serviço de um propósito maior”. Assim: “O poema, em última instância, é mais do que instruções para olhar para a igreja de manhã cedo. O

poema como totalidade pode ser lido como oferecendo instruções mais amplas e mais gerais”. (Lakoff & Turner, 1989:146). E ainda: “Aqueles que lêem o poema desse modo divergem, é claro, sobre quais instruções mais amplas e mais gerais o poema está sugerindo. Mas estão todos atribuindo ao poema uma estrutura global metafórica”. (Lakoff & Turner, 1989:146).

Admitindo a possibilidade de distintas estruturas globais metafóricas – frutos de distintas leituras de segunda ordem – para o mesmo poema, Lakoff & Turner (1989: 147) arrolam duas delas, dedicando-se, na seqüência do capítulo, ao desenvolvimento da segunda apenas. Ei-las:

(1) “há uma leitura possível desse poema na qual o título ‘*To a solitary disciple*’ é tomado como sugerindo que o poeta está se endereçando a um de seus próprios discípulos, especificamente, um poeta aprendiz. Sob essa leitura, as instruções no poema são para ser entendidas metaforicamente como instruções concernentes a como um poeta deveria fazer para olhar para o mundo que é o objeto de sua poesia”;

(2) [há uma segunda leitura] “na qual o domínio-fonte é a leitura primária que oferecemos: uma imagem de uma igreja de manhã cedo e instruções sobre como ver e entender essa imagem; o domínio alvo é tido como sendo a religião e instruções sobre a natureza da crença e da prática religiosas. [...] podemos ver o poema como um conjunto de instruções ao discípulo, contando a ele como olhar para a igreja metaforicamente por meio de olhá-la fisicamente”.

Exatamente essa segunda leitura, como dissemos, será engenhosamente desenvolvida pelos autores ao longo do restante do capítulo em questão. Não a acompanharemos aqui. Voltemo-nos antes ao problema epistemológico avultado pelo que até então foi levado a cabo pelos autores.

3.3.22. Os limites do cognitivismo

3.3.22.1. Os autores admitem a variação no que chamam de leitura global metafórica ou leitura de segunda ordem, mas uma variação que seria *controlada* ou *limitada*, em larga medida, por fatores específicos diversos. Essas leituras globais são “abertas em certas medidas e restritas em outras”, explicam Lakoff & Turner (1989:146).

Tratar-se-ia, em linhas gerais, como em toda compreensão metafórica, de apreender um determinado domínio-alvo em termos de um determinado domínio-fonte.

O domínio-fonte emergiria do sentido construído pela leitura primária do poema em questão – no caso do poema de Williams: “a imagem de uma igreja de manhã cedo e instruções sobre como ver e entender essa imagem” (Lakoff & Turner). Assim sendo, o sentido primário, por assim dizer, ao mesmo tempo que funcionaria como ponto de partida para a construção do sentido metafórico global pelo leitor, afigurar-se-ia claramente como uma restrição a essa leitura de segunda ordem. Isso porque, por mais “subjetivo” e por mais que possa variar o sentido global construído na leitura de segunda ordem por leitores diversos, ele nunca poderá deixar de se ater ao sentido primário previamente construído – é assim que os autores concebem que, a partir da mesma e única imagem fixada pelo poema de Williams, leituras distintas – mas sempre devidamente *balizadas* – dessa imagem primária haverão de emergir *a posteriori*.

É patente, diríamos, a semelhança, sob um tal aspecto, entre essa leitura-em-dois-tempos postulada por Lakoff & Turner e seu equivalente na teoria poética de Iser. Iser postula, como vimos, a construção, num primeiro momento, pelo leitor, de um determinado *sentido* intersubjetivamente homogêneo, ao qual seria atribuído, num segundo momento, um *significado* global, de menor homogeneidade intersubjetiva – portanto, sujeito a variações –, mas sempre balizado pelo *sentido* previamente fixado. Não seria equivocado, pois, associarmos, em linhas gerais, o *sentido* iseriano ao resultado da leitura de primeira ordem em Lakoff & Turner, bem como o *significado* iseriano à estrutura global emergente da leitura de segunda ordem em Lakoff & Turner. Agora, como antes, nossa pergunta é a mesma: em que termos, e com que direito, toma o analista o sentido que *ele próprio* construiu em sua leitura de um dado texto como correspondendo a uma estrutura intersubjetivamente compartilhável?

No paradigma estruturalista, a resposta estaria na alegação de um código lingüístico homogeneamente compartilhado pelos falantes em geral. A pragmática, por sua vez, põe em xeque o postulado do código lingüístico auto-suficiente, substituindo-o pelo postulado de um código fixo de outra natureza, constituído antes por convenções homogeneamente compartilhadas pelos falantes em geral.

A lingüística cognitiva compartilha com a pragmática a crítica à auto-suficiência lingüística preconizada pelo estruturalismo, levando-a, mesmo, ainda mais longe. É importante observar que Lakoff & Johnson, por exemplo, apóiam-se largamente, nesse sentido, no trabalho de Michael Reddy sobre a “metáfora do conduto”, o qual

discutimos no início deste capítulo. “Para a lingüística e para a filosofia objetivistas, sentidos e expressões lingüísticas são objetos com existência independente. Essa visão originou uma teoria da comunicação que se ajusta muito bem à metáfora do conduto”, declaram Lakoff & Johnson (2002:317) a propósito. Especificamente sobre o pensamento lingüístico ortodoxo, dizem o seguinte:

A lingüística objetivista vê a si mesma como a única abordagem *científica* do lingüístico. Os objetos devem ser capazes de ser analisados em e por si mesmos, independentemente de contextos ou da maneira como as pessoas os compreendem. Como na filosofia objetivista, há tanto tradições empiristas quanto racionalistas na lingüística. A tradição empirista, representada pelo estruturalismo americano de Bloomfield, Harris e seus seguidores, considera os textos como os únicos objetos de estudo científico. A tradição racionalista, representada por estruturalistas europeus, como Jakobson, e por figuras americanas, como Sapir, Whorf e Chomsky, entende a linguagem como tendo uma realidade mental e as expressões lingüísticas como objetos mentalmente reais. (Lakoff & Johnson, 2002:316).

Em conclusão a essa problemática, diziam os autores, quase ao fim de *Metaphors we live by*: “a concepção objetivista de sentido é completamente contrária a tudo que sustentamos neste livro. Essa visão de sentido e de metáfora tem permanecido entre nós desde a época dos gregos. Ela corresponde à metáfora do CONDUTO (‘O sentido está ali mesmo, nas palavras’) e adequa-se ao mito do objetivismo”. (Lakoff & Johnson, 2002:322). Mas se não as palavras-em-si-mesmas, o que garantiria, afinal – voltamos a nos perguntar –, a pretensa intersubjetividade da leitura feita, por exemplo, por Lakoff & Turner do poema de Williams?

“Expressões lingüísticas – meras seqüências de palavras – não são metáforas em si mesmas”, explicam, a propósito, os autores. “Metáforas são mapeamentos conceptuais. São uma questão de pensamento, não de linguagem meramente”. (Lakoff & Turner, 1989:107). Permearia os estudos literários em geral, prosseguem, “a idéia de que o sentido de um poema ou outra obra literária reside nas palavras elas próprias”. Ao invés: “O que é significativo não são as palavras, meras seqüências sonoras faladas ou seqüências de letras numa página, mas o conteúdo conceptual que as palavras evocam. Os sentidos estão então nas mentes das pessoas, não nas palavras nas páginas”. (Lakoff & Turner, 1989:109).

Ainda assim, ou justamente por isso, perguntamo-nos: em que termos tomar por garantidas como intersubjetivamente compartilhadas as metáforas conceptuais que Lakoff & Turner afirmam, eles próprios, subjazer seja a expressões metafóricas

cotidianas seja às expressões ditas metafóricas de um poema como o de Williams? Ora, isso ocorreria por compartilharmos todos, inclusive os próprios autores, de um sistema conceptual subjacente, em larga medida homogêneo, ao modo de um código fixo metafórico. Mas por que deveríamos condescender – insistimos – com a hipótese da existência de um sistema conceptual metafórico “na mente” de todos nós falantes, quando o que temos de efetivamente observável em mãos resume-se às “seqüências sonoras faladas” e às “seqüências de letras na página” que Lakoff & Turner tendem a menosprezar em nome da instância cognitiva que postulam?

“Argumentamos”, dizem-nos, “que metáfora é uma matéria conceptual, habitualmente inconsciente, e que metáforas conceptuais subjazem à linguagem cotidiana bem como à linguagem poética”. (Lakoff & Turner, 1989:136). “Chegamos a essas alegações empiricamente, estudando muitos casos tanto de linguagem ordinária quanto de linguagem poética, e mostrando os princípios gerais subjacentes aos mesmos”. (Lakoff & Turner, 1989:136). Eles próprios admitiriam, contudo, ser primordialmente uma questão de *argumentação teórica* afirmar que as referidas metáforas “existem, que elas são conceptuais, não lingüísticas, por natureza, e que têm a forma de mapeamentos estruturais através de domínios conceptuais”, sendo “apenas por meio da hipótese de tais mapeamentos conceptuais que nós podemos revelar as metáforas conceptuais gerais em funcionamento em poemas particulares”. (Lakoff & Turner, 1989:138).

Em resumo: (i) os autores rejeitam o postulado da auto-suficiência do nível lingüístico; (ii) postulam, ao invés, a existência de um sistema conceptual subjacente ao nível lingüístico, sistema esse não diretamente observável enquanto tal, mas que seria, não obstante, homogeneamente compartilhado pelos falantes em geral, a funcionar, assim, em larga medida, como um código fixo; (iii) a fim de confirmar e explicitar a existência de um tal sistema, os autores tomam por base sua própria apreensão de expressões lingüísticas ditas metafóricas, sob o argumento de que tais expressões não poderiam bastar a si mesmas, necessitando pois de uma outra instância, a instância propriamente cognitiva, que lhes conferisse sentido – o sentido que, em última instância, *os próprios autores construíram em sua própria apreensão* das referidas expressões lingüísticas!

Os autores alegam, por princípio, que, na contramão da metáfora do conduto, rejeitam terminantemente a idéia de estruturas lingüísticas significativas em si mesmas e por si mesmas; ao tomarem, contudo, como intersubjetivamente garantido o percurso que dir-se-ia levar da apreensão subjetiva de uma determinada expressão lingüística – em si mesma, apenas um “gatilho” – ao conhecimento objetivo da metáfora conceptual supostamente subjacente a essa expressão, eles agem, para todos os efeitos, como se o material lingüístico que manipulam fosse um *objeto em si mesmo*. É assim que Lakoff & Turner permitem-se falar, por exemplo, sem aparente contradição, em metáforas conceptuais presentes *no* poema de Williams – como se o mesmo fosse um recipiente que as contivesse, à guisa de um *conduto* a transportar as intenções textualmente encarnadas do poeta até seus leitores.

3.3.23. Lingüística, Poética e linguagem

3.3.23.1. À certa altura de seu artigo sobre a metáfora do conduto, Michael Reddy passa a ocupar-se de um certo fenômeno comunicacional a que chama, com Ullmann (*apud* Reddy, 1979:178), de “patologia semântica”: um problema que ocorre “sempre que dois ou mais sentidos incompatíveis capazes de figurar significativamente num mesmo contexto desenvolvem-se em torno de um mesmo termo”. Um exemplo seria a expressão “*I’m sorry*” [“Sinto muito”], passível de, na maioria das vezes, ser entendida tanto como expressão de *condolências* – “Eu me solidarizo com você em seu sofrimento” – quanto como pedido de *desculpas* – “Eu reconheço meu erro e peço desculpas”. Para além, contudo, de casos isolados como esse, o autor julga ter encontrado nas manifestações da metáfora do conduto por ele analisadas uma evidência da dimensão global dessa ambigüidade “patológica” em nossa atividade metalingüística cotidiana.

Reddy revela que no avançar de seu estudo da metáfora do conduto deparou-se com uma série de palavras que, se à primeira vista pareciam referir-se a “algum agrupamento de marcas ou sons que trocamos uns com os outros”, eram passíveis, no entanto, de com a mesma freqüência e da mesma forma serem tomadas como remetendo a “segmentos do pensamento ou das emoções humanas”. Esse seria o caso, por exemplo, da palavra *poema* [*poem*]. Passemos aos enunciados apresentados pelo autor (Reddy, 1979:178), já devidamente traduzidos para o português:

- (1) O poema estava quase ilegível;
- (2) O poema tem cinco linhas e quarenta palavras;
- (3) O poema não tem rima;
- (4) O poema de Donne é muito lógico;
- (5) Aquele poema era completamente deprimente;
- (6) Você sabe que o poema dele é obsceno demais para crianças.

Reddy observa que ante o emprego da palavra *poema* em enunciados como (1), (2) e (3), afirmar-se-ia, via de regra, tratar-se de uma referência a algo como “sinais envolvendo marcas ou sons”, e sugere que consideremos estar aí em funcionamento uma determinada “palavra-sentido” [*word-sense*], a que chama POEMA₁. Quanto ao emprego da mesma palavra em enunciados como (4), (5) e (6), por outro lado, o mais provável, ainda segundo o autor, seria tomá-la como remetendo não a um “texto”, mas aos “conceitos e emoções engendrados na leitura de um texto”. Reddy sugere chamarmos a essa segunda palavra-sentido – poema como *material conceitual e emocional* – de POEMA₂. Isso posto, tomar-se-ia por evidente a distinção entre uma palavra-sentido e a outra, excluindo-se, com isso, a possibilidade de confundi-las.

Passemos, contudo, ao próximo exemplo oferecido por Reddy (1979:179): (7) O poema de Marta é tão mal-feito!. Ora, se se reconhece, como quer o autor, que, de fato, a palavra *poema*, num enunciado como (7), é passível de ser tomada indistintamente tanto como POEMA₁ – “agrupamento de marcas ou sons” – quanto como POEMA₂ – “material conceitual e emocional” – configurando-se, com isso, uma dada *ambigüidade*, seria não menos necessário reconhecer que essa ambigüidade só é “percebida” em decorrência da ação da metáfora do conduto. Ou ainda:

É fácil ver que essa ambigüidade do termo “poema” está intimamente relacionada à metáfora do conduto. Se as palavras na língua de fato contêm as idéias, então POEMA₁ contém POEMA₂, ocorrendo, assim, uma metonímia, que é um processo de extensão de sentido que só perde em importância para a metáfora. Quando duas entidades sempre se encontram juntas em nossa experiência, o nome de uma delas – normalmente a mais concreta – irá desenvolver um novo sentido que se refere à outra. Tal como ROSA₁ (= a flor) desenvolveu ROSA₂ (= o tom de vermelho rosado) por metonímia, do mesmo modo POEMA₁ deu origem a POEMA₂. Isso porque nos termos da metáfora do conduto os dois são vistos como existindo juntos, o segundo dentro do primeiro, sendo satisfeitas, assim, todas as condições para que a metonímia ocorra. (Reddy, 1979:179).

Em outras palavras, só se vincula, nesse caso, o mesmo vocábulo – *poema* – a dois conceitos completamente distintos entre si – algo como “forma”, “marca” ou

“som”, por um lado, e algo como “pensamento”, “idéia” ou “sentimento”, por outro –, gerando-se com isso uma dada ambigüidade, pelo fato de que se concebem as palavras como *recipientes de significados* e, por conseqüência, um POEMA₁ – ou um ROMANCE₁, um CONTO₁, uma NOVELA₁ – como *contendo* ou *subsumindo* um POEMA₂ – ou um ROMANCE₂, um CONTO₂, uma NOVELA₂. E o fato de não se considerar essa ambigüidade como problemática ou patológica – e, sim, uma ambigüidade como outra qualquer – parece mesmo indiciar o caráter pervasivo e profundamente arraigado (ou epilingüístico, diríamos) da metáfora do conduto em meio ao senso comum.

De acordo com Reddy (1979:179), para um teórico que procurasse se desvencilhar desse modo cristalizado de conceber a linguagem, ficaria claro que na maioria dos casos há, de fato, apenas um POEMA₁ com que se ocupar, mas que “por causa das diferenças entre os repertórios de uma pessoa para outra, e por causa da difícil tarefa de reunir esses materiais mentais e emocionais com base nas instruções do texto” seria óbvio que “*haverá tantos POEMA₂ quantos forem os leitores ou ouvintes*”. Além do mais, esses vários POEMA₂ internos somente viriam a se parecer uns com os outros depois de as pessoas despenderem energia conversando umas com as outras e comparando suas impressões, o que excluiria qualquer possibilidade de uma extensão metonímica do POEMA₁ ao POEMA₂.

Seja como for, a conclusão de Reddy (1979:181) a esse respeito é taxativa: “Até onde sei”, diz-nos, “nenhum dos pensadores que tentaram apresentar teorias alternativas da linguagem e da natureza do significado tiveram essa consciência. Assim, a metáfora do conduto os passou para trás, sem qualquer conhecimento de sua parte acerca do que estava acontecendo”. E mais: “É claro que os problemas causados por essa confusão em estética e crítica são inumeráveis, e é fácil documentar minhas afirmações analisando trabalhos nessa área”.

Isso basta para avaliarmos a medida em que o estado de coisas decrito por Reddy confirma-se no que tange aos paradigmas de pensamento lingüístico-poético de que nos ocupamos neste capítulo. Do estruturalismo ao cognitivismo, passando pela pragmática, mantém-se, ainda que num nível predominantemente metodológico, a postura epistemológica que tende a converter palavras, frases, textos em *objetos* tidos por auto-evidentes e intersubjetivamente apreensíveis enquanto tais.

Isso é especialmente visível no modo como poeticistas de diversas gerações calharam por tomar, em suas análises literárias, o TEXTO₂ particular construído pela leitura particular que haviam feito de um TEXTO₁ específico, como equivalendo ao “TEXTO” *tout court*, considerado como um objeto. Assim, do “Khlebnikov” do jovem Jakobson, nos idos de 1919, ao “Williams” de Lakoff & Turner, sete décadas mais tarde, passando pelos “contos maravilhosos russos”, de Propp, pelo “Baudelaire” do Jakobson já maduro, pelo “Fielding” de Iser e pelo “Goethe” de Jauss; em todos esses casos, como vimos, a mesma concepção epilingüística de comunicação como envio ou transmissão a demandar a hipótese de um código fixo de alguma natureza.

Isso não nos impede, é certo, de divisar *nuanças* nesse percurso. É inegável que da concepção de *linguagem poética* dos primeiros formalistas russos à concepção de *metáfora poética* de Lakoff & Turner, um determinado nível de descentração cognitiva pode ser identificado. É igualmente inegável que a descentração, nesse caso, está diretamente relacionada ao papel progressivamente concedido à leitura, ou, antes, ao *sujeito-leitor*, no processo de construção do que chamamos literatura. Que a descentração não tenha sido maior, e que os poeticistas diversos tenham tido suas teorias poéticas – cada vez mais “orientadas ao leitor” – sistematicamente contraditas pelas próprias ilustrações que ofereciam de seus respectivos modelos poéticos, explica-se pelo fato de terem permanecido, tais autores, a despeito do que digam ao contrário, ainda excessivamente apegados a uma concepção de linguagem que os induzia a pensar o *material textual* como sendo de alguma forma, e num sentido importante, *dado* em relação à situação concreta de leitura.

O que constatamos, na verdade, neste capítulo, foi sobretudo a incapacidade da auto-proclamada ciência da linguagem no século XX em romper epistemologicamente com o saber epilingüístico no que se refere à definição de seu próprio objeto de estudo, perpetuando, dessa forma, uma concepção eminentemente centrada de linguagem e de comunicação por meio do pensamento dito lingüístico – ortodoxo ou heterodoxo – bem como do pensamento poético, lingüisticamente orientado. É claro que uma tal constatação não encerra a questão: bastaria o delineamento de uma *verdadeira ruptura* com um tal estado de coisas, para que pudesse, então, se impor, uma abordagem verdadeiramente descentrada das questões de linguagem e literatura.

Difícilmente, ao que tudo indica, essa ruptura poderia advir das frentes da lingüística, tamanho o peso que a concepção de linguagem como objeto tende a aí conservar – a ponto de ser possível dizer não haver ciência “da linguagem” sem uma concepção forte, seja ela qual for, de *linguagem-como-objeto*. Em outras palavras, uma ruptura tal como a que imaginamos equivaleria a uma ruptura com o próprio tipo de saber que se cristalizou sob o rótulo de *lingüística*.

Um autor como Aurox (1992:12) nos lembra, a propósito, que o que veio, de fato, a cristalizar-se como *lingüística* na recente história do conhecimento no Ocidente, trata-se, na verdade, de “uma forma de estruturação do saber eminentemente transitória, que está provavelmente em vias de desaparecer sob nossos olhos”. Seria de se esperar que desse “desaparecimento” adviesse o novo estado de coisas que reclamamos?

Façamos nossas, no que nos toca, as auspiciosas palavras de Todorov (1970:23) em sua *Poétique*, ao dizer que “a Poética, nos seus primeiros passos, terá de servir-se das noções e métodos lingüísticos: *até o dia em que seja ela quem ensine uma nova definição da linguagem às outras ciências*”. (grifo nosso).

CONCLUSÃO

“Não é fácil dizer como é que a leitura se encontra envolvida, admitindo que se encontre envolvida, na poética”. (de Man, 1989c:81).

“O velho problema da literariedade (*literariness*) não pode ser resolvido em abstrato, mas unicamente em função de leitores concretos.” (Fokkema, 1995:413).

“Se me fosse dado ler uma página qualquer hoje – esta, por exemplo – como a leremos no ano 2000, eu estaria conhecendo a literatura do ano 2000.” (J. L. Borges *apud* Genette, 1972:164).

Data de 1929 a publicação de *Practical Criticism* de I. A. Richards, obra que, surpreendentemente – dado seu viés profundamente renovador no trato das questões de método inerentes à prática da leitura acadêmica de textos literários –, permanece, ainda hoje, única em gênero e alcance. Nela, Richards sistematiza os pressupostos, os procedimentos e os resultados da “pesquisa de campo” que realizara quando Professor Adjunto em Cambridge, e em outros lugares, na qual tomou por “informantes” seus próprios alunos, nos seguintes termos:

Durante alguns anos tive a experiência de distribuir poemas impressos em folhas avulsas – de natureza que variava desde um poema de Shakespeare até outro de Ella Wheeler Wilcox – para turmas às quais solicitava que os comentassem livremente por escrito. [...] Depois de um intervalo de uma semana, eu recolhia os comentários, tomando certas precauções óbvias para preservar o anonimato dos seus autores [...]. Tomava cuidado especial para evitar influenciá-los a favor ou contra qualquer um dos poemas. Quatro poemas eram distribuídos de cada vez [...]. Por via de regra, sugeria que eles talvez formassem um conjunto heterogêneo, mas minha interferência não ia além disso. Na semana seguinte, lecionava baseando-me em parte nos poemas, mas muito mais nos comentários, ou protocolos, como costume chamá-los. (Richards, 1997:3-4).

Os objetivos de Richards ao procurar conferir uma dimensão pública a essa sua pesquisa “doméstica”, por assim dizer, sumariando e comentando, em livro, os referidos protocolos de leitura de seus alunos de graduação, são definidos pelo próprio autor nos seguintes termos: (i) “Primeiro, apresentar um novo tipo de documentação aos interessados na situação atual da cultura, quer como críticos, filósofos, professores, psicólogos, quer simplesmente como curiosos”; (ii) “Segundo, oferecer uma nova

técnica aos que desejam descobrir por si próprios o que pensam e sentem a respeito da poesia (e assuntos correlatos) e por que deveriam gostar ou desgostar dela”; (iii) “Terceiro, preparar o caminho para métodos educacionais mais eficientes do que os que atualmente utilizamos para desenvolver a discriminação e a capacidade de compreender o que ouvimos ou lemos”. (Richards, 1997:3).

Perscrutando os referidos objetivos de Richards em termos da hierarquia lógica e epistemológica que deixam entrever em seu conjunto, identificaríamos três níveis sucessivos de atividades ou procedimentos acadêmicos aí implicados: (i) o da *documentação*, (ii) o da *descoberta* – subordinada a uma determinada *técnica*, e (iii) o da *crítica*, cada um deles associado, respectivamente, aos três seguintes níveis de *funções* acadêmicas: (i) o da *informação* pura e simples, (ii) o do *conhecimento* propriamente dito, e (iii) o da *intervenção* pedagógica. Reformulando sinteticamente, esta a hierarquia de Richards: (i) documentação/informação < (ii) descoberta/conhecimento < (iii) crítica/intervenção.

Analisando a obra em sua realização global, não é difícil perceber em que medida Richards acaba por submeter o processo como um todo, desde a coleta e a apresentação dos protocolos até o perscrutamento e a análise crítica dos mesmos, a seu grande anseio de intervir e modificar – *aperfeiçoar* ou *corrigir*, na visão do autor – o sistema escolar/acadêmico de ensino e difusão da leitura literária tida por adequada ou correta. “Gostaria muitíssimo”, declara, com efeito, o autor, “que este livro fosse considerado como um passo na direção de outro tipo de ensino e técnica de discussão”. (Richards, 1997:8). Resumindo: em Richards, o pesquisador e o teórico da leitura literária submetem-se completamente ao professor cioso pelo “aperfeiçoamento” da capacidade de leitura crítica de seus pupilos.

Isso fica claro no modo como Richards conduz a fração propriamente investigativa de sua pesquisa: a da análise dos protocolos de leitura produzidos por seus alunos – que ocupa toda a parte III do livro em questão. Richards (1997:6) alimenta, quanto ao livro, a intenção geral de “não apenas apresentar uma coleção instrutiva e atual de opiniões, pressuposições, teorias, crenças, reações e tudo o mais” – o que teria feito na parte dedicada à apresentação da *documentação* –, “mas também fazer algumas sugestões para um melhor controle desses esquivos componentes de nossas vidas”. Richards divisa, nesse sentido, “duas maneiras de interpretar quase tudo o que se diz” –

extensíveis, enquanto tais, à análise das opiniões, juízos, etc. expressos nos referidos protocolos de leitura: (i) uma primeira, característica dos hábitos de fala do senso comum, seria a de considerar *o que aparentemente se diz* em vez das *operações mentais* da pessoa que o disse; (ii) uma segunda, “própria do alienista que tenta ‘seguir’ os delírios maníacos ou as divagações oníricas de um neurótico”, equivale justamente a deslocar o foco de interesse para as *operações mentais* do falante. “Ao lidar com as pilhas de material fornecido pelos protocolos”, esclarece Richards (1997:7), “vou utilizar o termo ‘asserção’ para aqueles enunciados cujo ‘significado’, no sentido do que eles *dizem* ou pretendem dizer, é o principal objeto de interesse. Vou reservar o termo ‘expressão’ para aqueles enunciados nos quais são as operações mentais dos comentaristas que devem ser consideradas”.

Com isso, o autor acredita ter formatado uma técnica satisfatória “para investigar opiniões”. Assim: (i) “Teremos a nossa frente algumas centenas de opiniões sobre aspectos específicos da poesia, e os próprios poemas servem de ajuda para examiná-las”; (ii) “Teremos a grande vantagem de poder comparar muitas opiniões extremamente diferentes sobre o mesmo ponto”; (iii) “Poderemos estudar o que se poderia considerar a mesma opinião em diferentes estágios de desenvolvimento, uma vez que originados de mentes diferentes”; (iv) “Poderemos em muitos casos ver o que acontece com certa opinião quando aplicada a um detalhe diferente ou a um outro poema”. (Richards, 1997:7-8).

Efetivado um tal programa de investigação em relação ao *corpus* então disponível, Richards julga-se apto a apresentar uma lista das “principais dificuldades que esse ou aquele leitor poderá encontrar diante de praticamente qualquer poema” (Richards, 1997: 11) – mais especificamente *dez* dificuldades ou grupos de dificuldades; “creio que a maioria dos principais obstáculos e causas de fracasso na leitura e na avaliação da poesia pode sem muito esforço ser encaixada nos dez grupos apresentados”. (Richards, 1997:15). Eis a lista (Richards, 1997:11-14):

(1) dificuldade de *entender o sentido direto* da poesia: “uma grande parte dos leitores de poesia [...] *não consegue entender o poema* [...]. Não conseguem entender seu sentido prosaico, seu significado direto e explícito, como um conjunto de frases comuns, inteligíveis, escritas em inglês, consideradas isoladamente de qualquer maior

significância poética. E, de igual maneira, entendem mal o sentimento, o tom e a intenção do poema. Eles o deturpariam numa paráfrase”;

(2) dificuldades de *apreensão sensual*: “As palavras em seqüência têm uma forma para o ouvido mental [...]. É enorme o abismo entre um leitor que natural e imediatamente percebe essa forma, esse movimento (por uma combinação de sagacidade sensória, intelectual e emocional), e outro leitor que ou ignora ou tem de construir tudo isso laboriosamente, contando dedos, tamborilando na mesa e assim por diante”;

(3) dificuldades ligadas ao lugar das *imagens* na leitura poética: “Imagens emocionantes suscitadas numa mente não têm necessariamente nenhuma semelhança com imagens igualmente emocionantes despertadas pelo mesmo verso noutro leitor; e os dois conjuntos não precisam ter nada em comum com as imagens que possam ter existido na mente do poeta. Temos aqui uma fonte problemática de aberrações críticas”;

(4) dificuldades associadas a *impertinências mnemônicas*, pelas quais o leitor “é levado a se lembrar de alguma cena ou aventura pessoal, de associações fugazes, com interferência de ecos emocionais de um passado que pode não ter nada a ver com o poema”;

(5) dificuldades relacionadas às chamadas *Respostas de Estoque*, as quais “se apresentam sempre que um poema parece implicar, ou implica, visões e emoções totalmente predispostas na mente do leitor, de modo que o que acontece parece ser mais coisa do leitor do que do poeta”;

(6) dificuldades relacionadas ao *sentimentalismo*: “excessiva facilidade para certas orientações emocionais”;

(7) dificuldades relacionadas à *inibição*: “Dureza de Coração”;

(8) dificuldades relacionadas a *adesões doutrinárias*: “fonte fértil de confusão e de julgamento falível”;

(9) dificuldades associadas a *pressupostos técnicos*: “Quando tentamos julgar um poema de fora, por seus detalhes técnicos, estamos pondo os meios à frente dos fins”;

(10) dificuldades relacionadas aos *preconceitos críticos em geral*, isto é, “exigências prévias impostas à poesia como resultado de teorias – conscientes ou inconscientes – sobre sua natureza e valor”.

O objetivo último de Richards consiste, bem entendido, no desenvolvimento de uma técnica pedagógica que auxilie na *correção* ou *eliminação* de tais “dificuldades”. Diagnosticada, em suma, a patologia, há de se prescrever tanto uma terapêutica quanto uma profilaxia adequadas. Interessam-nos, contudo, aqui, antes os termos subjacentes ao diagnóstico em questão, do que as eventuais “soluções” para o mal que se acredita evidenciar por meio dele.

Dada a documentação então levantada, em que medida tomar por plausível ou legítimo o conjunto de procedimentos analíticos a que Richards a submete? No que tange, em primeiro lugar, à divisão proposta por Richards, crucial para sua análise crítica, entre “asserções” e “expressões”, o próprio autor admite que “a distinção não é fácil na prática”. (Richards, 1997:7). Assim: “Até a resolução mais firme sofre constantes derrotas, tal a força de nossos hábitos arraigados de linguagem. Quando nos deparamos com pontos de vista que parecem conflitar com os nossos, o impulso de refutá-los, combatê-los ou reelaborá-los, em vez de investigá-los, é quase irresistível”. No que pese o reconhecimento, por parte de Richards, da dificuldade inerente à sua proposta de classificação dos enunciados críticos de seus alunos, é evidente não dispor o autor de nenhum meio efetivo de eliminá-la – o que não parece, entretanto, trazer-lhe maiores preocupações. Conclui-se disso vir necessariamente embutido em tudo o que Richards nos apresenta como “asserção” ou “expressão” seus próprios preconceitos mais ou menos injustificáveis sobre tudo aquilo que lê nos protocolos.

Não bastasse um tal estado de coisas, Richards argumenta, como vimos, tomar como parâmetro, na avaliação das opiniões diversas – “asserções” ou “expressões” – presentes nos protocolos, o que chama de “os próprios poemas”. Richards pressupõe, portanto, ser ele um leitor que, seja lá por que motivo, tem um acesso direto aos textos “em si”, o que pareceria negado aos demais leitores – e não apenas a seus alunos, já que Richards generaliza os resultados de sua pesquisa –, certamente por estarem acometidos pelos inúmeros males acima descritos. Mas o que Richards *faz*, na verdade, é comparar as “asserções” e “expressões” por ele derivadas dos protocolos com *sua própria leitura* dos poemas em questão, extraindo daí conclusões que pretende serem de longo alcance.

O próprio Richards destaca, ainda, que o corpo de enunciados críticos extraídos dos protocolos de leitura de seus alunos haveria de ser tomado como uma espécie de *microcosmo* da teoria crítica ocidental em sua história. “Vamos encontrar nos

protocolos”, explica o autor, “muitos exemplos vivos de famosas doutrinas críticas que hoje são vistas como simples opiniões curiosas há muito extintas”. (Richards, 1997: 323). É claro que ao criticar várias das posturas e procedimentos inerentes a tais exemplos, procurando apontar, como vimos, em que medida tratar-se-ia de dificuldades a serem corrigidas ou eliminadas da prática da leitura crítica em geral, Richards age como quem está inequivocamente imbuído de uma teoria crítica epistemologicamente superior a todas as demais por ele questionadas. Ora, vimos bem, no segundo capítulo deste trabalho, em que medida uma análise epistemológica histórico-crítica do percurso cognitivo da crítica ocidental simplesmente desacredita a confiança irrefletida numa tal pressuposição, qualquer que seja a teoria crítica a ser, no caso, privilegiada.

Isso posto, diríamos que o grande valor do tipo de informação levantada por uma pesquisa como a elaborada por Richards seria o de imunizar-nos contra toda e qualquer teoria da leitura que insistisse na possibilidade de se tomar, *a priori*, os leitores empíricos em geral por um determinado leitor implícito/modelo pressuposto à imagem e semelhança do próprio teórico; com efeito, diríamos que muito do esforço de abstração e argumentação levado a cabo no âmbito das chamadas “poéticas da leitura” haveria de ter sido poupado se se tivesse levado em conta “a espantosa variedade de reações humanas” (Richards, 1997:10) trazida à tona por essa ainda inquietante obra que é *Practical Criticism*. No que pese, nesse sentido, o mérito ainda insuperado da iniciativa de Richards, ressaltemos, contudo, o caráter desbragadamente *normativo* do tratamento dispensado pelo autor ao instigante material por ele coletado. A lista das dez dificuldades elencadas pelo autor parece, de fato, assumir, em conformação ao escopo deliberadamente pedagógico – para não dizer catequético – de seu livro, a feição de um *decálogo* para a “boa e correta” apreensão da poesia, com tudo aquilo de prescrição e interdição que isso implica, algo, enfim, como os “Dez mandamentos da leitura literária” segundo I. A. Richards.

Ao decreto, à luz de Richards, dos dez *deveres* mínimos do bom leitor – a saber: (i) “O dever de entender corretamente o sentido básico do texto lido, bem como seu sentimento, seu tom e sua intenção”; (ii) “O dever de apreender, de forma imediata, a seqüência formal do texto lido”; (iii) “O dever de visualizar as imagens corretamente”; (iv) “O dever de não se entregar a impertinências mnemônicas”; (v) “O dever de resistir à facilidade das Respostas de Estoque”; (vi) “O dever de não ceder ao sentimentalismo”,

(vii) “nem à inibição”; (viii) “O dever de abrir mão das adesões doutrinárias”; (ix) “O dever de não superestimar os pressupostos técnicos”; (x) “O dever de despir-se dos preconceitos críticos em geral” –, poderíamos contrapor, por exemplo, à guisa de comparação, o decreto dos dez *direitos* imprescritíveis do leitor segundo o escritor francês Daniel Pennac (Cf. Pennac, 1993:141-167):

- (1) O direito de não ler;
- (2) O direito de pular páginas;
- (3) O direito de não terminar um livro;
- (4) O direito de reler;
- (5) O direito de ler qualquer coisa;
- (6) O direito ao bovarismo (doença textualmente transmissível);
- (7) O direito de ler em qualquer lugar;
- (8) O direito de ler uma frase aqui e outra ali;
- (9) O direito de ler em voz alta;
- (10) O direito de calar.

No que se possa vislumbrar o valor pedagógico, ou mesmo estritamente polêmico, de uma discussão acerca de “deveres” e “direitos” do leitor, discussão que tende a se tornar infundável por sua própria natureza, ressaltemos não ser esse, evidentemente, nosso interesse nesta ocasião. Voltemo-nos, antes, à possibilidade de abordagens diversas do material coletado por Richards em sua pesquisa – ou que venha a ser coletado por outras eventuais pesquisas análogas.

Um autor como Terry Eagleton, reavaliando, décadas mais tarde, o tratamento dispensado por Richards às opiniões críticas que coletou e compilou, sugere, a propósito, “que o aspecto mais interessante desse projeto, e ao que parece não percebido pelo próprio Richards, foi o de demonstrar como um consenso de avaliações inconscientes está presente nessas diferentes opiniões”. (Eagleton, 2001:21). Assim:

Lendo as opiniões dos alunos de Richards sobre as obras literárias, surpreendem-nos os hábitos de percepção e interpretação que, espontaneamente, todos têm em comum – o que esperam que a literatura seja, quais os pressupostos que levam a um poema e que satisfações esperam obter dele. Nada disso é realmente surpreendente, pois todos os participantes da experiência eram, presumidamente, jovens brancos, de classe média alta ou média, educados em escolas particulares inglesas da década de 1920; e a maneira pela qual reagiram a um poema dependeu de muitas outras coisas além de fatores puramente “literários”. Suas reações críticas estavam profundamente ligadas aos seus preconceitos e crenças mais gerais. Não se trata de uma questão de *culpa*: não há reação crítica que não tenha tais

ligações, e assim sendo não há nada que se assemelhe a um julgamento ou interpretação crítica puramente “literária”. (Eagleton, 2001:21).

Eagleton delinea, assim, o que se poderia chamar de programa de *análise ideológica* de registros de leitura, sejam eles produzidos por alunos de graduação ou por críticos profissionais. Isso nos faz lembrar o aceno feito num sentido análogo a esse por Lévi-Strauss, cerca de duas décadas antes, ao denunciar o que tomava, então, em meados dos anos 1960, pelo recalcitrante subjetivismo da crítica autoproclamada estruturalista – e, por extensão, diríamos, da crítica literária em geral. Mais do que uma contribuição à análise estrutural, esse tipo de crítica, declarava Lévi-Strauss (1993:282), ofereceria à mesma uma “matéria bruta” a ser antropológicamente perscrutada. “Como manifestação particular da mitologia de nosso tempo, esta crítica se presta muito bem à análise”, explicava o autor, “mas com os mesmos direitos e da mesma maneira que se poderia, por exemplo, interpretar, de modo estrutural, a leitura das cartas de baralho, da borra de café ou as linhas da mão: pois trata-se, nestes casos, de delírios coerentes”.

Numa direção análoga à da análise ideológica sugerida por Eagleton e à da análise mitológica (estrutural) sugerida por Lévi-Strauss, seria preciso reconhecer que o próprio livro de Richards traz sugestões para uma análise *diferenciada* dos protocolos de leitura crítica em geral, à qual poder-se-ia chamar *psicológica* ou propriamente *psicanalítica*. Num primeiro momento, Richards (1997:9) faz questão de negar qualquer intenção sua nesse sentido. “Se eu tivesse desejado sondar as profundezas do Inconsciente desses comentaristas, onde [...] seriam detectados os verdadeiros motivos de suas simpatias e antipatias, teria arquitetado algo semelhante a um ramo da técnica psicanalítica com aquele propósito”, explica. Na seqüência, contudo, ressalva: “Todavia, mesmo procedendo como fizemos, uma quantidade suficiente de material estranho foi revolvida”. Não seria difícil, diríamos, vislumbrar uma análise efetiva, de matiz propriamente psicanalítico, desse “material estranho” que Richards julga ter trazido à tona.

Essas três possíveis abordagens de registros de leitura – os compilados por Richards ou quaisquer outros –, às quais chamamos ideológica, mitológica e psicanalítica, teriam em comum o fato de procurar aceder, cada uma à sua maneira, a uma certa *estrutura mental* por meio da análise do discurso crítico produzido por “informantes” determinados. É evidente que, numa tal perspectiva – como notou, aliás,

o próprio Lévi-Strauss – o discurso crítico em questão haveria de ser tomado como desprovido de especificidade, um conjunto de dados como outro qualquer a serviço da análise sociológica, antropológica, psicanalítica, ou de algum outro tipo. Não afirmamos nem negamos, é certo, a plausibilidade ou a relevância epistemológica de uma tal senda investigativa; caberia ao sociólogo, ao antropólogo ou ao psicanalista eventualmente interessado na questão fazê-lo com propriedade. Apenas lembramos que procurar inferir estruturas mentais, de qualquer natureza, da análise de textos ou de quaisquer outros insumos tomados como “testemunhos” ou “documentos” é sempre temerário – e nesse caso não seria diferente, como o demonstra o reducionismo quase caricato com que um Eagleton faz remontar a diversidade de perspectivas de leitura evidenciada por Richards a uma supostamente mesma e única “estrutura ideológica”.

No que nos toca, ressaltamos a urgência de se fazer diante do material levantado por uma pesquisa como a de Richards, a própria pergunta que dir-se-ia mover a Poética como campo autônomo de investigação, agora numa nova chave: a pergunta pelo modo como o leitor vem a construir o próprio objeto a que chamamos *literário*. Isso implica evidentemente não apenas uma concepção renovada do que seja um *texto* literário, mas um modo verdadeiramente diferenciado de encará-lo no âmbito efetivo da pesquisa poética.

O texto a ser contemplado – seja um poema, um conto, uma novela, um romance – só existe *na* e *pela* leitura, ou antes: *numa* e *por uma* leitura. Isso exclui a possibilidade de se cotejar a leitura de um texto com “o próprio texto”, como normalmente se quer fazer; no máximo, podemos cotejar duas ou mais diferentes leituras de um texto entre elas – p. ex.: a leitura de Richards com a de seus alunos. *Antes* ou *fora* da leitura, o texto concebe-se tão-somente como *probabilidade*, como *virtualidade*. Enquanto tal, vislumbra-se mesmo a possibilidade de que o texto *nunca venha a ser*: “Um livro pode ficar esquecido na estante, o papel em que está impresso um poema pode servir para embrulhar um objeto, a gravação de um poema pode permanecer como disco ou ser tocada, automaticamente, numa casa vazia”. (Leite, 1967:209).

Encarar o texto como probabilidade não equivale a tomá-lo como sendo “em si mesmo” probabilidade – isso significaria tão-somente substituir esta ou aquela concepção de texto-em-si por uma outra, talvez apenas mais atraente. O *texto-como-*

probabilidade não pretende-se um objeto “no mundo”; antes, não passaria de uma *função*: uma função da *teoria* poética. Seu papel é de vigilância: impedir que se caia na tentação de voltar a tomar, em qualquer momento que seja, esta ou aquela leitura de um texto como sendo o texto-em-si.

O crítico, como vimos, produz leituras. Crítica, lembra-nos de Man, é apenas um outro nome para leitura. Literatura, por sua vez, lembra-nos Frye, é apenas um outro nome para crítica. Não há literatura, em suma, fora da leitura. Nesse ponto, a epistemologia da crítica revela-se decisiva para o trabalho do poeticista: se o que há são leituras, é delas que ele deve se ocupar. Em outras palavras: a Poética começa onde a crítica termina; ou, ainda: o produto da segunda será o objeto de estudo da primeira.

Tomemos o “caso” Keats como exemplo. Há, como vimos, a leitura de Eliot da “Ode sobre uma urna grega”. Há também a leitura de Brooks, que se contrapõe à primeira, e arroga a si mesma um acesso direto, não-parafrástico, ao poema. Há, ainda, a leitura de Spitzer (2002:341-368), que deliberadamente se aproxima da de Brooks, sem com ela confundir-se, e deliberadamente contrapõe-se à leitura de um tal Wasserman. Há também, digamos, a leitura de Julio Cortázar, publicada um ano antes da de Brooks, e dificilmente conciliável seja com ela seja com as demais leituras aqui referidas. (cf. Cortázar, 1974:17-56). A ode-em-si-mesma, essa não há; ou antes, há tantas quantos forem os leitores-da-ode.

Poderíamos tomá-la – à ode –, no âmbito da teoria, como probabilidade. Não passaria, enquanto tal, de um agrupamento de traços ou marcas inexpressivos à espera de um leitor que lhe traga à existência *como ode*. Tratar-se-ia, para falar com Reddy, de uma ODE₁, para a qual haveria tantas ODE₂ quantos leitores houvesse. É claro que, enquanto tal, poderia a ode, por algum motivo, nunca mais vir-a-ser. “Teoricamente, uma literatura pode desaparecer quando ninguém mais entenda a língua em que foi escrita; restarão sinais impressos ou desenhados, sem que as palavras ou frases tenham qualquer valor estético”. (Leite, 1967:211).

Ora, mas isso, poder-se-ia argumentar, não seria prerrogativa do texto dito literário, mas de todo e qualquer texto. Essa certamente não é uma colocação negligenciável pela reflexão poética, já que ela aponta para nada menos do que o nivelamento da questão da leitura literária com a questão da produção de sentido *tout court*.

Se, de fato, na perspectiva apresentada, o que há são leituras de um texto, e nada mais, a *literariedade* não pode ser encarada, como o foi até então, em termos de um efeito prefigurado pelo texto dito literário – anterior, portanto, enquanto prefiguração, à própria leitura do texto dito literário. Mas afastada essa possibilidade, haveria, em contrapartida, dentre as inúmeras leituras existentes de um texto, uma leitura específica que pudesse ser tomada por *literária*, em maior ou menor detrimento, nesse sentido, das demais leituras? Dentre as referidas leituras da ode de Keats, haveria alguma que se afiguraria mais literária do que as outras? Qual? E por quê? A resposta a tais perguntas continuaria a pressupor, como se percebe, o domínio de um conceito *a priori* de literário, tomado por inequívoco, apenas que agora deslocado da antiga dimensão textual – o que faz de um texto literário *literário*? – para a dimensão da leitura – o que faz de uma leitura literária *literária*?

Se não nos é possível, epistemologicamente falando, eleger esta ou aquela leitura da ode de Keats como superior ou definitiva, seja no sentido de uma maior conformidade à “ode-em-si”, seja no sentido de poder ser considerada mais “literária” do que as outras leituras, isso significa que somos obrigados, numa tal perspectiva, a considerá-las – a essas leituras, em seu conjunto – indefinidamente co-existentes, de fato e de direito. Ora, o mesmo não se daria no que se refere às leituras existentes da grande maioria dos textos enunciados numa língua. Assim: se somos obrigados a conviver com *n* leituras distintas e em larga medida divergentes de um texto como a “Ode sobre uma urna grega”, o mesmo não tenderia a acontecer, por exemplo, em relação às leituras discrepantes de um texto científico – p. ex.: *A origem das espécies* –, de uma notícia de jornal – p. ex.: o necrológio, publicado no *Le Monde*, por ocasião da morte de Derrida, em outubro de 2004 –, ou de um documento jurídico – p. ex.: uma ordem de despejo entregue a um inquilino inadimplente; aliás, diríamos que, nesses casos, as leituras como que tenderiam para uma *convergência* natural, ou, em caso de litígio, poder-se-ia facilmente imaginar um montante considerável de recursos a serem mobilizados a fim de se determinar qual das leituras é a correta, ou mais correta do que as demais – o que não excluiria, evidentemente, a possibilidade, sempre aberta, de leituras indefinidamente concorrentes.

Se assim o é, então aí identificamos uma possibilidade efetiva de diferenciação entre uma instância a que chamaríamos de literária e outra a que chamaríamos não-

literária no que tange à análise e à comparação *a posteriori* de registros diversos de leitura: na primeira, as leituras como que tenderiam a uma *dispersão* ou *divergência* natural, sem que nenhuma delas implique a exclusão das demais; na segunda, as leituras como que tenderiam a uma *convergência* natural, sendo que a “versão” para a qual converge a maioria das leituras acaba por sobrepor-se às demais eventuais “versões”. Insistimos que, em ambos os casos, isso só pode ser constatado *a posteriori*, não sendo possível determinar de antemão que este ou aquele texto, por si só, tenda a produzir leituras divergentes ou convergentes entre si, como prova a oscilação de um tal estado de coisas na história da leitura no Ocidente: assim, as leituras de certos textos que, pelo menos desde o romantismo, tendem a ser dispersivas – p. ex.: as leituras diversas da obra de Racine (pense-se na querela entre a *nouvelle critique* e os *sorbonnards*, nos anos 1960, na França) –, tendiam antes, durante o classicismo, à convergência.

Considerando nosso recorte sincrônico no “caso” Keats, é interessante observar que enquanto as leituras da ode tendem a ser dispersivas, as leituras de cada uma das leituras da ode não. Assim, se a divergência entre, por exemplo, a leitura de Eliot, a leitura de Brooks e a leitura de Cortázar tende a permanecer *indecidível*, o mesmo não se poderia afirmar acerca da divergência entre, por exemplo, leituras diversas da leitura de Brooks. Isso se torna ainda mais evidente no caso de escritores-críticos como Eliot ou Cortázar: se, por um lado, as leituras diversas das leituras que cada um deles faz da ode – isto é, as leituras diversas de seus respectivos ensaios críticos sobre a ode – tenderia à convergência, em função de uma determinada concepção mais ou menos convergente do que seria, em cada caso, “a obra crítica de Eliot” e “a obra crítica de Cortázar”, por outro lado, as leituras existentes de, por exemplo, textos como “*The waste land*” – o célebre poema de Eliot – ou *Rayuela* [*O jogo da amarelinha*] – a célebre narrativa experimental de Cortázar – tendem, ao invés, à dispersão.

Julgamos esboçada, com uma tal distinção esquemática entre leituras dispersivas e leituras convergentes, algo como uma ferramenta heurística a ser empregada e progressivamente aperfeiçoada por uma teoria poética que se queira descentrada – ou, antes, *em descentração*. Com isso, acreditamos esclarecida a medida em que um trabalho de epistemologia como este pode contribuir para o desenvolvimento interno da própria área do saber para a qual se volta – e é nesse sentido, como já o explicamos, que tratar-se-ia, o nosso, de um trabalho de epistemologia *interna* dos Estudos Literários.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, M. H. *Doing things with texts: essays in criticism and critical theory*. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

ABRAMS, M. H. Orientation of critical theories. In: _____. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. London/Oxford/New York: Oxford University Press, 1971. p. 3-29.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Competência lingüística e competência literária: sobre a possibilidade de uma poética gerativa*. Coimbra: Almedina, 1977.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. 2. ed. rev. aum. Coimbra: Almedina, 1968.

ALONSO, Amado. Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística. In: _____. *Materia y forma en poesía*. 3. ed. Madrid: Gredos, 1969a. p.78-86.

ALONSO, Amado. La interpretación estilística de los textos literarios. In: _____. *Materia y forma en poesía*. 3. ed. Madrid: Gredos, 1969b. p.87-107.

ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Souza. In: _____. *Aristóteles: volume II*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 197-270.

AUERBACH, Erich. A filologia e suas diferentes formas. In: _____. *Introdução aos estudos literários*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972. p. 11-42.

AUROUX, Sylvain. *A revolução tecnológica da gramatização*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1992.

AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. 2nd. ed. Oxford/New York: Oxford University Press, 1988.

AUSTIN, John Langshaw. Performativo-Constativo. In: OTTONI, Paulo. *Visão performativa da linguagem*. Campinas: Ed. da Unicamp. 1998. p. 109-121.

AYER, Alfred J. (Org.) *El Positivismo Lógico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

BACHELARD, Gaston. A atualidade da história das ciências. In: CARRILHO, Manuel Maria (Org.). *Epistemologia: posições e críticas*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1991. p. 67-87.

BACHELARD, Gaston. A filosofia do não. In: _____. *Bachelard*. São Paulo: Abril Cultural, 1978a. (Os pensadores). p. 1-87.

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BACHELARD, Gaston. *O materialismo racional*. Lisboa: Edições 70, 1990.

BACHELARD, Gaston. O novo espírito científico. In: _____. *Bachelard*. São Paulo: Abril Cultural, 1978b. (Os pensadores). p. 89-179.

BACHELARD, Gaston. *O racionalismo aplicado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). Duas orientações do pensamento filosófico lingüístico. In: _____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 69-89.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense, 1997.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Sintaxe narrativa. In: OLIVEIRA, Ana Claudia; LANDOWSKI, Eric (Org.). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: Educ, 1995. p. 81-97.

BARTHES, Roland. A análise retórica. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988a. p. 128-133.

BARTHES, Roland. Carta a Jean Ristat [Sobre Jacques Derrida]. In: _____. *Inéditos*, v. 1: Teoria. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. p. 168-169.

BARTHES, Roland. Crítica e verdade. In: _____. *Crítica e verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 185-231.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988b. p. 71-78.

BARTHES, Roland. Escrever: verbo intransitivo? In: MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio (Org.). *A controvérsia estruturalista: as linguagens da crítica e as ciências do homem*. São Paulo: Cultrix, 1976a. p. 148-158.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976b. p. 19-60.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988c. p. 65-70.

BARTHES, Roland. Reflexões a respeito de um manual. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988d. p.53-59.

BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: _____. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 19-94.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BARTHES, Roland. Texto (Teoria do). In: _____. *Inéditos*, v. 1: Teoria. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. p. 261-289.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

BATTRO, Antonio M. *Dicionário terminológico de Jean Piaget*. São Paulo: Pioneira, 1978.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 29 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

BENNINGTON, Geoffrey. Curriculum vitae. In: BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996a. p. 225-233.

BENNINGTON, Geoffrey. Derridabase. In: BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996b. p. 9-218.

BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In: _____. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas: Pontes, 1989a. p. 81-90.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: _____. *Problemas de lingüística geral*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/EdUsp, 1976a. p. 284-293.

BENVENISTE, Émile. A filosofia analítica e a linguagem. In: _____. *Problemas de lingüística geral*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/EdUsp, 1976b. p. 294-305.

BENVENISTE, Émile. Semiologia da língua. In: *Problemas de lingüística geral II*. Campinas: Pontes, 1989b. p. 43-67.

BERGEZ, Daniel et al. *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru (SP): Edusc, 2003.

BONET, Carmelo M. *Crítica literária*. São Paulo: Mestre Jou, 1969.

BOORSTIN, Daniel J. *Os descobridores: de como o homem procurou conhecer-se a si mesmo e ao mundo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Teoria do efeito estético*. Niterói: EdUFF, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *Esboço de auto-análise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURGET, Paul. O ensaio crítico em França. In: *Estudos literários*. São Paulo/Rio de Janeiro/Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1965. (Clássicos Jackson). p. 287-302.

BRAIDA, Celso Reni. Apresentação. In: SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*. 4. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003. p. 7-22.

BREMOND, Claude. Le message narratif. In: _____. *Logique du récit*. Paris: Seuil, 1973. p. 11-47.

BROOKS, Cleanth. Keats's sylvan historian: History without footnotes. In: SCOTT, Wilbur (Org.). *Five approaches of literary criticism: an arrangement of contemporary critical essays*. New York: Collier Books, 1962. p.231-244.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

CANDIDO, Antonio. Introdução. In: _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1969. v. 1. p. 21-39.

CANGUILHEM, Georges. O objeto da história das ciências. In: CARRILHO, Manuel Maria (Org.). *Epistemologia: posições e críticas*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1991. p. 107-132.

CARDOSO, Sílvia Helena Barbi. Benveniste: enunciação e referência. *Revista de estudos da linguagem*, Belo Horizonte, v. 1, n. 5, p. 65-86, jan./jun. 1997.

CARONE, Modesto. As perspectivas de um método. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). *Círculo lingüístico de Praga*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-16.

CASAI MONTEIRO, Adolfo. A crítica e a arte moderna. In: _____. *Clareza e mistério da crítica*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961. p. 45-60.

CERVONI, Jean. *A enunciação*. São Paulo: Ática, 1989.

- CHALMERS, Alan F. *O que é a ciência, afinal?* São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CHAUÍ, Marilena. Voltaire: vida e obra. In: VOLTAIRE, François Marie Arouet de. *Voltaire*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores). p. V-XIV.
- CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971a. p. 39-56.
- CHKLOVSKI, Victor. A construção da novela e do romance. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971b. p. 205-226.
- CHOMSKY, Noam. *Diálogos* (com Mitsou Ronat). São Paulo: Cultrix, 1980.
- CHOMSKY, Noam. A linguagem e a mente. In: LEMLE, Miriam; LEITE, Yonne (Org.). *Novas perspectivas lingüísticas*. Petrópolis: Vozes, 1970. p. 28-42.
- COHEN, Keith. O *new criticism* nos Estados Unidos. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2. p. 549-583.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- COMTE, Auguste. Curso de filosofia positiva. In: *Auguste Comte – Émile Durkheim*. São Paulo: Abril Cultural, 1973a. (Os pensadores). p. 7-45.
- COMTE, Auguste. Discurso sobre o espírito positivo. In: *Auguste Comte – Émile Durkheim*. São Paulo: Abril Cultural, 1973b. (Os pensadores). p. 47-100.
- CORTÁZAR, Julio. A urna grega na poesia de John Keats. In: _____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 17-56.
- COSERIU, Eugenio. Teses sobre o tema “linguagem e poesia”. In: _____. *O homem e a sua linguagem: estudos de teoria e metodologia lingüística*. Rio de Janeiro: Presença/ São Paulo: EdUsp, 1982. p. 145-149.
- COSTA LIMA, Luiz. Agradecimento e posfácio. In: _____. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002a. v. 2. p. 1027-1033.
- COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. 2. ed. rev. amp. Rio de Janeiro: Forense, 1989a.
- COSTA LIMA, Luiz. Estruturalismo e crítica literária. In: _____. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002b. v. 2. p. 777-815.

COSTA LIMA, Luiz. *Estruturalismo e teoria da literatura: introdução às problemáticas estética e sistêmica*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

COSTA LIMA, Luiz. *O fingidor e o censor: no ancién régime, no iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense, 1988.

COSTA LIMA, Luiz. Hermenêutica e abordagem literária. In: _____. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002c. v. 1. p. 63-95.

COSTA LIMA, Luiz. O labirinto e a esfinge. In: _____. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 11-41.

COSTA LIMA, Luiz. O leitor demanda (d)a literatura. In: _____. (Org.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002d. p. 37-66.

COSTA LIMA, Luiz. *A metamorfose do silêncio: análise do discurso literário*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

COSTA LIMA, Luiz. Nota à 2ª edição. In: _____. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002e. v. 1. p. 9-11.

COSTA LIMA, Luiz. Nota à 3ª edição. In: _____. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002f. v. 1. p. 7-8.

COSTA LIMA, Luiz. Pós-escrito à 2ª edição. In: _____. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. 2. ed. rev. amp. Rio de Janeiro: Forense, 1989b. p. 267-277.

COSTA LIMA, Luiz. Representação social e mimesis. In: _____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

COUTINHO, Ismael da Silva. *Pontos de gramática histórica*. 7. ed. rev. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1982.

CULLER, Jonathan. Jakobson's poetic analyses. In: _____. *Structuralist Poetics: structuralism, linguistics and the study of literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1975. p. 55-74.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos (Record), 1997.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

D'AGOSTINI, Franca. *Analíticos e continentais: guia à filosofia dos últimos trinta anos*. São Leopoldo (RS): Ed. UNISINOS, 2002.

DAIX, Pierre. *Crítica nova e arte moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

DELAS, Daniel. Prefácio da edição francesa. In: RIFFATERRE, Michael. *Estilística estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 9-25.

DELAS, Daniel; FILLIOLET, Jacques. *Linguística e poética*. São Paulo: Cultrix/EdUsp, 1975.

DE MAN, Paul. *Blindness and insight: essays in the rethoric of contemporary criticism*. New York: Oxford University Press, 1971.

DE MAN, Paul. Uma entrevista com Paul de Man (Stefano Rosso). In: _____. *A resistência à teoria*. Lisboa: Edições 70, 1989a. p. 147-154.

DE MAN, Paul. Hipograma e inscrição. In: _____. *A resistência à teoria*. Lisboa: Edições 70, 1989b. p. 49-77.

DE MAN, Paul. Leitura e história. In: _____. *A resistência à teoria*. Lisboa: Edições 70, 1989c. p. 79-99.

DERRIDA, Jacques. Assinatura acontecimento contexto. In: _____. *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991a. p. 349-373.

DERRIDA, Jacques. A diferença. In: _____. *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991b. p. 33-63.

DERRIDA, Jacques. La double séance. In: _____. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972. p. 199-318.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DERRIDA, Jacques. Estrutura, signo e jogo no discurso das ciências humanas. In: MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio (Org.). *A controvérsia estruturalista: as linguagens da crítica e as ciências do homem*. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 260-284.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DERRIDA, Jacques. A palavra soprada. In: _____. *A escritura e a diferença*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002b. p. 107-147.

- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Lisboa: Plátano, 1975.
- DESCARTES, René. Discurso do método. In: _____. *Descartes*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os pensadores). p. 25-71.
- DE STAËL, Madame. *De la littérature/De l'Allemagne*: extraits. Paris: Larousse, 1935.
- DIDEROT, Denis. Dos autores e dos críticos. In: _____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979a. (Os pensadores). p. 193-198.
- DIDEROT, Denis. Paradoxo sobre o comediante. In: _____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979b. (Os pensadores). p. 159-192.
- DI ZENSO, Salvatore F.; PELOSI, Pietro. *Metodologia e técnicas literárias*. Lisboa: Europa-América, 1976.
- DOLEZEL, Lubomír. *A poética ocidental: tradição e inovação*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1990.
- DOSSE, François. *História do estruturalismo*, v. 1: O campo do signo, 1945/1966. São Paulo/Campinas: Ensaio/Ed. da Unicamp, 1994a.
- DOSSE, François. *História do estruturalismo*, v. 2: O canto do cisne, de 1967 a nossos dias. São Paulo/Campinas: Ensaio/Ed. da Unicamp, 1994b.
- DUBOIS, Jacques et al. *Retórica geral*. São Paulo: Cultrix/EdUsp, 1974.
- DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- DUCROT, Oswald. Língua e fala. In: DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977a. p. 123-127.
- DUCROT, Oswald. *Princípios de semântica lingüística: dizer e não dizer*. São Paulo: Cultrix. 1977b.
- DUCROT, Oswald; SCHAEFFER, Jean-Marie. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1995.
- DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- DURANT, Will. Voltaire e o iluminismo francês. In: _____. *A história da filosofia*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 199-243.
- EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. *Intentio lectoris: apontamentos sobre a semiótica da recepção*. In: _____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 1-19.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. O sagrado não é uma moda. In: _____. *Viagem na irrealidade cotidiana*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 110-124.

EIKHENBAUM, Boris. Como é feito *O capote* de Gogol. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971a. p. 227-244.

EIKHENBAUM, Boris. A teoria do “método formal”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971b. p. 3-38.

EINSTEIN, Albert. *Como vejo o mundo*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

EINSTEIN, Albert. *Notas autobiográficas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: VAN NOSTRAND, Albert D. (Org.) *Antologia de crítica literária*. Rio de Janeiro: Lidador, 1968. p. 189-195.

FAUCONNIER, Gilles. *Mappings in thought and language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997a.

FAUCONNIER, Gilles. *Mental spaces: aspects of meaning construction in natural language*. 2nd.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1997b.

FAUCONNIER, Gilles; TURNER, Mark. *The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities*. Basic Books: New York, 2002.

FAYE, Jean-Pierre. *A razão narrativa: a filosofia heideggeriana e o nacional-socialismo*. São Paulo: 34, 1996.

FERRY, Luc; RENAULT, Alain. O heideggerianismo francês (Derrida). In: _____. *Pensamento 68: ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo*. São Paulo: Ensaio, 1988. p.151-182.

FICHANT, Michel. A idéia de uma história das ciências. In: PÉCHEUX, Michel; FICHANT, Michel. *Sobre a história das ciências*. Lisboa: Estampa, 1971.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

- FOKKEMA, Douwe W. Questões epistemológicas. In: ANGENOT, Mark et al. (Org.) *Teoria literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Dom Quixote, 1995. p. 397-427.
- FONTAINE, Jacqueline. O estudo poético. In: _____. *O círculo lingüístico de Praga*. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 103-113.
- FONTIUS, Martin. Literatura e história: desenvolvimento das forças produtivas e autonomia da arte. Sobre a substituição de premissas estamentais na teoria da literatura. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 1. p. 97-197.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2001. (Ditos & Escritos, v. III). p. 264-298.
- FRANCE, Anatole. La critique et la science. In: FAYOLLE, Roger (Org.). *La critique littéraire*. Paris: Armand Colin, 1964a. p. 310-311.
- FRANCE, Anatole. Il n'y a pas de critique objective. FAYOLLE, Roger (Org.). *La critique littéraire*. Paris: Armand Colin, 1964b. p. 305-306.
- FREGE, Gottlob. Sobre o sentido e a referência. In: _____. *Lógica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1978. p. 59-86.
- FREUND, Elizabeth. *The return of reader: reader-response criticism*. London/New York: Methuen, 1987.
- FRYE, Northrop. Introdução polêmica. In: _____. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GARDNER, Howard. *A nova ciência da mente: uma história da revolução cognitiva*. São Paulo: Edusp, 1995.
- GENETTE, Gérard. Critique et poétique. In: _____. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972a. p. 9-11.
- GENETTE, Gérard. Estruturalismo e crítica literária. In: _____. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972b. p. 143-165.
- GENETTE, Gérard. La rhétorique restreinte. In: _____. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972c. p. 21-40.
- GERVAIS, Bertrand. Lecture: tensions et régies. In: *Poétique*, Paris, n. 89, p. 105-125, fév. 1992.

GLASERSFELD, Ernst von. *Construtivismo radical: uma forma de conhecer e aprender*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

GODZICH, Wlad. O tigre no tapete de papel. In: DE MAN, Paul. *A resistência à teoria*. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 9-19.

GONÇALVES, Márcia C. F. A recusa da teoria da mimesis pelas teorias estéticas na virada dos séculos XVIII e XIX e suas conseqüências. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (Org.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 289-297.

GRANGER, Gilles-Gaston. *Pensamento formal e ciências do homem*. Lisboa: Presença, 1975. v. 1.

GRANGER, Gilles-Gaston. *Por um conhecimento filosófico*. Campinas: Papirus, 1989.

GREIMAS, Algirdas Julien. Por uma teoria do discurso poético. In: _____. (Org.) *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 10-31.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural: pesquisa de método*. São Paulo: Cultrix, 1976.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.

GRONDIN, Jean. *Introdução à hermenêutica filosófica*. São Leopoldo (RS): Ed. UNISINOS, 1999.

GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1978.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. As conseqüências da estética da recepção: um início postergado. In: _____. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 23-46.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. In: COSTA LIMA, Luiz. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2. p. 989-1014.

HARRIS, Roy. On redefining linguistics. In: DAVIS, Hayley G.; TAYLOR, Talbot J. (Org.) *Redefining linguistics*. London/New York: Routledge, 1990. p. 18-52.

HERNADI, Paul. Literary theory. In: GIBALDI, Joseph (Org.). *Introduction to scholarship in modern languages and literatures*. New York: The Modern Language Association, 1981. p. 98-115.

HESSER, Johannes. *Teoria do conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- HOBBSAWM, Eric J. *A era das revoluções: 1789-1848*. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- HOLENSTEIN, Elmar. *Introdução ao pensamento de Roman Jakobson*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.
- HOLUB, Robert C. *Reception theory: a critical introduction*. London/New York: Methuen, 1984.
- IBSCH, Elrud; FOKKEMA, Douwe W. A teoria literária no século XX. In: KIBÉDI VARGA, Aron (Org.). *Teoria da literatura*. Lisboa: Presença, 1983. p. 30-51.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. 2. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1979.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: 34, 1996. v.1.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: 34, 1999a. v.2.
- ISER, Wolfgang. *The fictive and the imaginary: charting literary anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- ISER, Wolfgang. *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- ISER, Wolfgang. O que é antropologia literária? In: ROCHA, João César de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERj, 1999b. p. 147-178.
- ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João César de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERj, 1999c. p.19-33.
- ISER, Wolfgang. Toward a literary anthropology. In: _____. *Prospecting: from reader response to literary anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989. p. 262-284.
- JAKOBSON, Roman. *Diálogos* (com Krystyna Pomorska). São Paulo: Cultrix, 1985.
- JAKOBSON, Roman. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: _____. *Linguística e comunicação*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1975a. p. 34-62.
- JAKOBSON, Roman. “*Les chats*” de Charles Baudelaire. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2. p. 833-854.

JAKOBSON, Roman. A construção gramatical do poema “*Wir sind Sie*” de B. Brecht. In: _____. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970a. p. 127-152.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1975b. p. 118-162.

JAKOBSON, Roman. La dominante. In: _____. *Huit questions de poétique*. Paris: Seuil, 1977a. p. 77-85.

JAKOBSON, Roman. Fragments de ‘La nouvelle poésie russe’. In: _____. *Huit questions de poétique*. Paris: Seuil, 1977b. p. 11-29.

JAKOBSON, Roman. Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa. In: _____. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970b:93-118.

JAKOBSON, Roman. Poesia da gramática e gramática da poesia. In: _____. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970c:65-79.

JAKOBSON, Roman. Poética da poesia. In: _____. *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva, 1990a. p. 57-265.

JAKOBSON, Roman. Qu’est-ce que la poésie? In: _____. *Huit questions de poétique*. Paris: Seuil, 1977c. p. 31-49.

JAKOBSON, Roman. Uma microscopia do último “*Spleen*” em *Fleurs du mal*. In: _____. *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva, 1990b. p. 239-253.

JAKOBSON, Roman et al. Problemas das pesquisas sobre as línguas de diversas funções. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). *Círculo linguístico de Praga*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 31-43.

JAPIASSU, Hilton. *Introdução ao pensamento epistemológico*. 3. ed. rev. amp. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

JAPIASSU, Hilton. *O mito da neutralidade científica*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

JAUSS, Hans Robert. De l’*Iphigénie* de Racine à celle de Goethe. In: _____. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978. p.230-287.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 67-84.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JIRMUNSKI, Victor. Sobre a questão do “método formal”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 57-70.

JIRMUNSKI, Victor. As tarefas da poética. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 1. p. 459-472.

JOLES, Vincent. *A leitura*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Campinas: Papirus, 1999.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. 5. ed. rev. Coimbra: Arménio Amado, 1970a. v. 1.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. 5. ed. rev. Coimbra: Arménio Amado, 1970b. v. 2.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'Énonciation: de la subjectivité dans la langue*. 3e. ed. Paris: Armand Colin, 1997.

KIBÉDI VARGA, Aron (Org.). *Teoria da literatura*. Lisboa: Presença, 1983.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KRISTEVA, Julia. Semanálise e produção de sentido. Alguns problemas de semiótica literária a propósito de um texto de Mallarmé: *Un coup de dés*. In: GREIMAS, Algirdas Julien (Org.). *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 238-268.

KRISTEVA, Julia. O texto fechado. In: _____. *Semiótica do romance*. Lisboa: Arcádia, 1977. p. 37-67.

KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LAJOLO, Marisa. Leitura-literatura: mais do que uma rima, menos do que uma solução. In: ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel Theodoro (Org.). *Leitura: perspectivas interdisciplinares*. São Paulo: Ática, 1988. p. 87-99.

LAKOFF, George. Cognitive semantics. In: ECO, Umberto; SANTAMBROGIO, Marco; VIOLI, Patrizia (Org.). *Meaning and mental representations*. Indiana: Indiana University Press, 1988.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas: Mercado de Letras/São Paulo: Educ, 2002.

- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. Basic Books: New York, 1999.
- LAKOFF, George; TURNER, Mark. *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- LANSON, Gustave. Des dangers de la méthode biographique en critique littéraire. In: FAYOLLE, Roger (Org.). *La critique littéraire*. Paris: Armand Colin, 1964. p. 320-321.
- LANSON, Gustave. *Histoire de la littérature française*. 12. éd. Paris: Hachette, 1912.
- LANSON, Gustave; TUFFRAU, Paul. *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*. Paris: Hachette, 1953.
- LECOURT, Dominique. *Pour une critique de l'épistémologie: Bachelard, Canguilhem, Foucault*. Paris: Maspero, 1972.
- LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional/EdUsp, 1967.
- LEMAÎTRE, Jules. La critique littéraire ne peut être qu'impressionniste. In: FAYOLLE, Roger (Org.). *La critique littéraire*. Paris: Armand Colin, 1964. p. 312-313.
- LE MOIGNE, Jean-Louis. *Les épistémologies constructivistes*. 2. ed. rev. Paris: PUF, 1999.
- LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Teoria do conhecimento. In: CHAUI, Marilena et al. *Primeira filosofia: lições introdutórias*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 175-182.
- LEPSCHY, Laura. Teoria crítica da literatura. In: HALE, John R. (Org.) *Dicionário do renascimento italiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 345.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A análise estrutural em lingüística e em antropologia. In: _____. *Antropologia estrutural*. 6. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003a. p. 45-70.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: _____. *Antropologia estrutural*. 6. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003b. p. 237-265.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura e a forma: reflexões sobre uma obra de Vladimir Propp. In: PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2006. p. 201-233.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Estruturalismo e crítica literária. In: _____. *Antropologia estrutural dois*. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. p. 280-283.

- LEVIN, Samuel R. *Estruturas lingüísticas em poesia*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- LINS, Álvaro. *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.
- LOPES, Edward. *Fundamentos da lingüística contemporânea*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.
- LOPES, Edward. *A identidade e a diferença: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa*. São Paulo: EdUsp, 1997.
- LUZ, José Luís Brandão da. *Jean Piaget e o sujeito do conhecimento*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.
- LYONS, John. *Lingua(gem) e lingüística: uma introdução*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- MACHADO, Roberto. *Ciência e saber: a trajetória da arqueologia de Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*. Lisboa: Estampa, 1971.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- MATOS, Franklin de. Os filósofos e o teatro da revolução. In: _____. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2001. p. 169-179.
- MATURANA, Humberto. *A ontologia da realidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. São Paulo: Palas Athena, 2001.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *De máquinas e seres vivos: autopoiese – a organização do vivo*. 3. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- MELETINSKI, Eleazar M. O estudo tipológico-estrutural do conto maravilhoso. In: PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2006. p. 157-200.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas – 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

MORRIS, Charles W. *Fundamentos da teoria dos signos*. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca/São Paulo: EdUsp, 1976.

MUKAROVSKY, Jan. A denominação poética e a função estética da língua. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). *Círculo lingüístico de Praga*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 73-84.

NAGEL, Ernst. Ciências nomotéticas e ciências idiográficas. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza (Org.). *Teoria da história*. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 25-29.

NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática de usos do português*. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

NÖTH, Winfried. Greimas e o projeto de uma semiótica narrativa do discurso. In: _____. *A semiótica no século XX*. São Paulo: Annablume, 1996. p. 143-162.

OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. *Reviravolta lingüístico-pragmática na filosofia contemporânea*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2001.

OLIVEIRA, Roberto Charles Feitosa de. O gosto do desgosto: mimesis e expressão em Kant e Derrida. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (Org.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 264-277.

OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte: uma introdução histórica*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

OTTONI, Paulo. *Visão performativa da linguagem*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998.

PAREYSON, Luigi. Natureza e tarefa da estética. In: _____. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984. p. 15-27.

PARRET, Herman. A dêixis e os “embrayeurs” desde Jakobson. In: _____. *Enunciação e pragmática*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1988a. p. 143-173.

PARRET, Herman. O objetivo e o domínio da pragmática. In: _____. *Enunciação e pragmática*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1988b. p. 15-32.

PAVEL, Thomas. *A miragem lingüística: ensaio sobre a modernização intelectual*. São Paulo: Pontes, 1990.

PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PERAYA, Daniel; MEUNIER, Jean-Pierre. Vers une semiotique cognitive. In: *In cognito: revue internationale francophone en sciences cognitives*, Grenoble, n. 14, p. 1-16, 1999.

PERINI, Mário Alberto. *A gramática gerativa: introdução ao estudo da sintaxe portuguesa*. Belo Horizonte: Vigília, 1979.

- PIAGET, Jean. A epistemologia genética. In: _____. *Piaget*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983a. (Os pensadores). p. 1-64.
- PIAGET, Jean. Les méthodes de l'épistémologie. In: _____. (Org.) *Logique et connaissance scientifique*. Paris: Gallimard, 1967. p. 62-132.
- PIAGET, Jean. Problemas de psicologia genética. In: _____. *Piaget*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983b. (Os pensadores). p. 209-294.
- PIAGET, Jean. Psicogênese dos conhecimentos e seu significado epistemológico. In: PIATTELLI-PALMARINI, Massimo (Org.). *Teorias da linguagem, teorias da aprendizagem: o debate entre Jean Piaget e Noam Chomsky*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983c. p. 39-49.
- PIAGET, Jean; GARCIA, Rolando. *Psicogênese e história das ciências*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- PIAGET, Jean; INHELDER, Bärbel. *A psicologia da criança*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- POMORSKA, Krystyna. A teoria formalista da linguagem poética. In: _____. *Formalismo e futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 19-58.
- POPPER, Karl R. A filosofia oracular e a revolução contra a razão. In: _____. *Popper*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores). p.178-214.
- POSSENTI, Sírio. Notas sobre estilo literário. In: _____. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 135-154.
- POSSENTI, Sírio. O que significa “o sentido depende da enunciação”? In: BRAIT, Beth (Org.). *Estudos enunciativos no Brasil: histórias e perspectivas*. São Paulo: Pontes/Fapesp, 2001. p. 187-199.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2006.
- PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PROPP, Vladimir. As transformações dos contos fantásticos. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 245-267.
- POULET, Georges. A crítica e a experiência de interioridade. In: MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio (Org.). *A controvérsia estruturalista: as linguagens da crítica e as ciências do homem*. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 73-88.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

PRADO COELHO, Eduardo. *Os universos da crítica: paradigmas nos estudos literários*. Lisboa: Edições 70, 1982.

RAJAGOPALAN, Kanavilil; ARROJO, Rosemary. Searle e a noção de literalidade. In: ARROJO, Rosemary (Org). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. 2. ed. São Paulo: Pontes, 2003.

RAPOSO, Eduardo Paiva. *Introdução à gramática generativa: sintaxe do português*. Lisboa: Moraes, 1979.

REDDY, Michael J. The conduit metaphor: a case of frame conflict in our language about language. In: ORTONY, Andrew (Org.). *Metaphor and thought*. New York: Cambridge University Press, 1979. p. 164-201.

REIS, Carlos. *Técnicas de análise textual: introdução à leitura crítica do texto literário*. 3. ed. rev. Coimbra: Almedina, 1981.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. 6. ed. Coimbra: Almedina, 1998.

REIS, José Carlos. *Wilhelm Dilthey e a autonomia das ciências histórico-sociais*. Londrina (PR): EdUel, 2003.

RICHARDS, Ivor A. O caos das teorias críticas. In: _____. *Princípios de crítica literária*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 1-5.

RICHARDS, Ivor A. *A prática da crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RICOEUR, Paul. Entre a retórica e a poética. In: _____. *A metáfora viva*. Porto: Rés, 1983. p. 13-73.

RIFFATERRE, Michael. Critérios para a análise do estilo. In: _____. *Estilística estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973a. p. 29-61.

RIFFATERRE, Michael. A descrição das estruturas poéticas: duas abordagens do poema de Baudelaire, *Les chats*. In: _____. *Estilística estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973b. p. 288-338.

RIFFATERRE, Michael. O formalismo francês. In: _____. *Estilística estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973c. p. 247-269.

RIFFATERRE, Michael. Para a definição lingüística do estilo. In: _____. *Estilística estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973d. p. 109-137.

ROBBE-GRILLET, Alain. Tempo e descrição no romance atual. In: _____. *Por um novo romance*. São Paulo: Documentos, 1969. p. 96-104.

- ROGER, Jérôme. *A crítica literária*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. In: _____. *Rousseau*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores). p. 157-199.
- ROUSSIN, Philippe. Rhétorique. In: DUCROT, Oswald; SCHAEFFER, Jean-Marie. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1995. p. 166-180.
- RUWET, Nicolas. Lingüística e poética. In: MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio (Org.). *A controvérsia estruturalista: as linguagens da crítica e as ciências do homem*. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 307-328.
- SAID ALI, Manuel. *Gramática histórica da língua portuguesa*. 5. ed. rev. aum. São Paulo: Melhoramentos, 1965.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. La critique littéraire, base de la science morale. In: FAYOLLE, Roger (Org.). *La critique littéraire*. Paris: Armand Colin, 1964a. p. 282-283.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. L'enquête critique. In: FAYOLLE, Roger (Org.). *La critique littéraire*. Paris: Armand Colin, 1964b. p. 283-285.
- SANTIAGO, Silviano et al. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. 4. ed. Porto: Afrontamento, 1995.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. Rituais críticos, estratégias literárias. In: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: UFMG/FALE: Pós-Lit, 2002. p. 99-105.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. Études Littéraires. In: DUCROT, Oswald; SCHAEFFER, Jean-Marie. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1995a. p. 87-107.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. Poétique. In: DUCROT, Oswald; SCHAEFFER, Jean-Marie. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1995b. p. 193-212.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. Stylistique. In: DUCROT, Oswald; SCHAEFFER, Jean-Marie. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1995c. p. 181-192.
- SCHAFF, Adam. *História e verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*. 4. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. IX-XXII.

SCOTT, Wilbur. The archetypal approach: literature in the light of myth (introduction). In: _____. (Org.) *Five approaches of literary criticism: an arrangement of contemporary critical essays*. New York: Collier Books, 1962a. p. 247-252.

SCOTT, Wilbur. The formalistic approach: literature as aesthetic structure (introduction). In: _____. (Org.) *Five approaches of literary criticism: an arrangement of contemporary critical essays*. New York: Collier Books, 1962b. p. 179-185.

SEARLE, John R. *Os actos de fala: um ensaio de filosofia da linguagem*. Coimbra: Almedina, 1981.

SEARLE, John R. Austin on locutionary and illocutionary acts. In: *The philosophical review*, Ithaca (NY), v. LXXVII, n. 4, p. 405-424, oct. 1968.

SEARLE, John R. O estatuto lógico do discurso ficcional. In: _____. *Expressão e significado: estudos da teoria dos atos da fala*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 95-119.

SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter; BROOKER, Peter. *A reader's guide to contemporary literary theory*. 4. ed. Essex: Prentice Hall, 1997.

SILVEIRA BUENO, Francisco da. *Gramática normativa da língua portuguesa*. 6. ed. São Paulo: Saraiva, 1969.

SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. Julia Kristeva. In: _____. *Imposturas intelectuais: o abuso da ciência pelos filósofos pós-modernos*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 49-58.

SPITZER, Leo. Lingüística e historia literaria. In: _____. *Lingüística e historia literaria*. 2. ed. Madrid: Gredos, 1968. p. 7-53.

SPITZER, Leo. "A 'Ode sobre uma urna grega' ou conteúdo versus metagramática". In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 1. p. 341-375.

STAROBINSKI, Jean. Préface. In: JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978. p. 7-21.

STEINER, George. Lingüística e poética. In: _____. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 125-148.

STEMPEL, Wolf-Dieter. Sobre a teoria formalista da linguagem poética. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 1. p. 411-458.

STOCKWELL, Peter. *Cognitive poetics: an introduction*. London/New York: Routledge, 2002.

SULEIMAN, Susan; CROSMAN, Inge (Org.). *The reader in the text: essays on audience and interpretation*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

TAINÉ, Hippolyte-Adolphe. A arte e o belo, segundo Taine. In: COCHOFEL, João José (Org.). *Iniciação estética*. 2. ed. cor. e aum. Lisboa: Europa-América, 1964a. p. 142-150.

TAINÉ, Hippolyte-Adolphe. La critique qui peint et la critique qui explique. In: FAYOLLE, Roger (Org.). *La critique littéraire*. Paris: Armand Colin, 1964b. p. 289-290.

TAINÉ, Hippolyte-Adolphe. La méthode de Taine appliqué à l'étude d'un auteur. In: FAYOLLE, Roger (Org.). *La critique littéraire*. Paris: Armand Colin, 1964c. p. 293-294.

TAINÉ, Hippolyte-Adolphe. *Pages choisies*. Paris: Larousse, 1953.

THIBAUDET, Albert. *Physiologie de la critique*. Paris: Nouvelle Revue Critique, 1948.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1970.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética: nova edição revista*. São Paulo: Cultrix, 1976.

TODOROV, Tzvetan. A gramática da narrativa. In: _____. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003a. p. 149-163.

TODOROV, Tzvetan. *A gramática do Decameron*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

TODOROV, Tzvetan. O legado metodológico do formalismo. In: _____. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003b. p. 1-30.

TODOROV, Tzvetan. A leitura como construção. In: _____. *Os gêneros do discurso*. Lisboa: Edições 70, 1981. p. 91-104.

TODOROV, Tzvetan. La littérature comme fait et valeur: entretien avec Paul Bénichou. In: _____. *Critique de la critique: un roman d'apprentissage*. Paris: Seuil, 1984. p. 143-177.

TODOROV, Tzvetan. Poética. In: DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977a. p. 87-91.

TODOROV, Tzvetan. Poética e crítica. In: _____. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003c. p. 45-61.

TODOROV, Tzvetan. Retórica e estilística. In: DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977b. p. 81-85.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Lisboa: Edições 70, 1979.

TOMPKINS, Jane P. *Reader-response criticism: from formalism to post-structuralism*. Baltimore: John Hopkins University, 1980.

TRINGALI, Dante. *Introdução à retórica: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

TURNER, Mark. *The literary mind: the origins of thought and language*. New York: Oxford University Press, 1996.

TYNIANOV, Iuri. Da evolução literária. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971a. p. 105-118.

TYNIANOV, Iuri. A noção de construção. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971b. p. 99-103.

TYNIANOV, Iuri; JAKOBSON, Roman. Os problemas dos estudos literários e lingüísticos. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 95-97.

VALÉRY, Paul. Discurso sobre a estética. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 1. p. 15-34.

VAN DIJK, Teun. O texto: estruturas e funções. Introdução elementar à ciência do texto. In: _____. (Org.) *Teoria da literatura*. Lisboa: Presença, 1983. p. 65-96.

VARELA, Francisco. *Conhecer: as ciências cognitivas, tendências e perspectivas*. Lisboa: Instituto Piaget, s/d.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. *A mente incorporada: ciências cognitivas e experiência humana*. Porto Alegre: Artmed, 2003.

VOLTAIRE. Cartas inglesas, ou Cartas filosóficas. In: VOLTAIRE, François Marie Arouet de. *Voltaire*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978a. (Os pensadores). p. 1-57.

VOLTAIRE. Dicionário filosófico. In: VOLTAIRE, François Marie Arouet de. *Voltaire*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978b. (Os pensadores). p. 85-295.

VOSSLER, Karl. Formas gramaticales y psicológicas del lenguaje. In: _____. *Filosofía del lenguaje: ensayos*. Buenos Aires: Losada, 1943a. p. 131-175.

VOSSLER, Karl. La vida e el lenguaje. In: _____. *Filosofía del lenguaje: ensayos*. Buenos Aires: Losada, 1943b. p. 119-130.

WAHL, François. Apêndice: em torno de uma crítica do signo. DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 321-340.

WATZLAWICK, Paul; KRIEG, Peter (Org.). *O olhar do observador: contribuições para uma teoria construtivista do conhecimento*. Campinas: Psy II, 1995.

WATZLAWICK, Paul (Org.). *A realidade inventada: como sabemos o que cremos saber?* Campinas: Psy II, 1994.

WELLBERY, David E. Retoricidade: sobre o retorno modernista da retórica. In: _____. *Neo-retórica e desconstrução*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 11-47.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, 1963.

WELLEK, René. Leo Spitzer (1887-1960). In: _____. *Discriminations: further concepts of criticism*. New Haven/London: Yale University Press, 1970a. p. 187-224.

WELLEK, René. The literary theory and aesthetics of the Prague School. In: _____. *Discriminations: further concepts of criticism*. New Haven/London: Yale University Press, 1970b. p. 275-303.

WELLEK, René. *História da crítica moderna*. São Paulo: Herder/Edusp, 1967-1972. 4 v.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1971.

WIMSATT JR., William K.; BEARDSLEY, Monroe C. A falácia intencional. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2. p. 639-656.

WIMSATT JR., William K.; BROOKS, Cleanth. *Crítica literária: breve história*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1971.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigações filosóficas. In: *Wittgenstein/Moore*. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os pensadores). p. 1-222.

ZANOTTO, Mara Sophia et al. Apresentação à edição brasileira. In: LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Educ, 2002. p. 9-37.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 2004.

ZIMAN, John. *O conhecimento confiável: uma exploração dos fundamentos para a crença na ciência*. Campinas: Papyrus, 1996.